

**Міністерство культури та інформаційної політики України**  
**Національна музична академія України імені П. І.**  
**Чайковського**

**КУЛЬТУРА В КОНТЕКСТІ ПРАКТИЧНИХ**  
**ФОРМ БУТТЯ ЛЮДИНИ**

**Монографія**

**Відповідальний редактор**  
**Доктор філософських наук, професор Бровко М. М.**

**Ніжин Видавець ІІІ Лисенко М.М.**

**2022**

**УДК 130.2**  
**ББК 71.0я73**  
**К90**

**Рекомендовано до друку вченою радою Національної музичної академії  
України імені П. І. Чайковського**

**(протокол № 4 від 4 лютого 2022 року)**

**Відповідальний редактор**

**Доктор філософських наук, професор Бровко М. М.**

**Авторський колектив:**

**Бровко М.М., Андрущенко Т.І., Андрущенко Т.В., Бабушка Л.Д.,  
Бондарчук В.О., Федь В.А., Кривошея Т.О., Герчанівська П. Е.,  
Гончарова О. М., Драпогуз В.П., Сапіга О. В., Скорик А.Я., Виткалов  
С., Виткалов В., Власенко Ф. П., Левченко Є. В., Федоренко М.О.,  
Морозов А.Ю., Легенький І. Ю., Степурко В. І., Саракун Л.П., Ареф'єва  
А. Ю., Легенький Ю. Г., Барна Н. В.**

**Рецензенти:**

**Трач Юлія Володимирівна, доктор культурології,  
професор, Київський національний університет культури  
і мистецтв;**

**Кляшторний Микола Данилович, кандидат  
філософських наук, доцент, Київський національний  
університет імені Тараса Шевченка**

**К.90 Культура в контексті практичних форм буття людини:  
монографія / Бровко М.М., Андрущенко Т.І., Андрущенко Т.В., Бабушка  
Л.Д., Бондарчук В.О. та інші. / Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М.,  
2022. 396 с.**

Монографія присвячена дослідженню широкого кола проблем, що є вкрай актуальними для сучасного українського суспільства, наукової громадськості. В монографії підіймаються складні логіко-методологічні проблеми культурології як науки, гострі питання сучасного інформаційного суспільства, соціальної пам'яті в контексті взаємозумовленості традицій і новітніх соціокультурних тенденцій, концептуалізації феномена фестивалі, перформативність та інсценування повсякденності в культурологічному вимірі, дослідженню сценічного простору як феномена культури, з'ясуванню мистецтва медіа у полі тенденцій сучасного соціокультурного простору в українському дискурсі та ряд інших.

Для викладачів суспільних та гуманітарних наук, наукових працівників, студентів та аспірантів гуманітарних вузів.

**УДК 130.2**

## ПЕРЕДМОВА

Ціннісним аспектом сучасного соціокультурного простору є глибинне філософсько-методологічне осмислення конструктивних утворень, що віддзеркалюють динаміку культуротворчих процесів: від імперативів глобальних світобудовчих технологій до конкретних практичних форм буття людини в реаліях сьогодення. Практичні форми буття людини з найдавніших часів людського існування та формування культури, як необхідного, хоч і штучного, фактично багато в чому протилежного природі континууму, розвивались від найпростіших утворень до дедалі складніших універсальних модусів, котрі мали своєю метою виникнення і удосконалення всеохоплюючої здатності як сприйняття світу, так і його практичного перетворення.

У цьому контексті одним із ключових необхідних напрямів руху теоретичної думки є інтенція на з'ясування парадигмальних параметрів понятійно-концептуального осягнення складного феномену, яким виступає культура в її змістовно-семантичній багатомірності. Одним із дослідницьких ракурсів цього напрямку виступає лінгвістичний розріз проблеми культури, що укорінений у глибинних інтелектуальних структурах історичного буття європейської традиції.

У сучасних умовах української дійсності актуалізується проблема культуротворчого буття людини, ключовим моментом якого виступає наслідування світоглядних традицій, що ґрунтується на креації суттєво нових культурних смислів, їх гуманістичного наповнення, особливо в контексті постмодерної перспективи. В найновіших науково-теоретичних пошуках культуротворче буття людини досліджується в розрізі пізнавально-ціннісного процесу як сприйняття, так і переосмислення людиною культурних традицій, що є важливим для ґрунтового осягнення українських реалій, життя людини в контексті часто непередбачених трансформацій.

У контексті культурних практик сьогочасних вітчизняних реалій важливе місце займає осмислення феномену сприйняття мистецтва в усіх його різновидах, мистецький процес як об'єкт філософської рефлексії, складовими компонентами якого є: митець – мистецький твір – реципієнт. В сучасних культурологічних дослідженнях аргументовано констатується, що всі мистецькі витвори конструюються за чітко визначеними природними та соціальними законами.

Конструктивним дослідницьким аспектом постає необхідність концептуалізації феномена фестивалі як актуальної динамічної моделі сьогочасної святкової культури, її перформатичного та інсценувального характеру крізь призму некласичної традиції.

Культурологічний аналіз мистецьких практик, як й інших культурних практик, так чи інакше виходить на з'ясування специфіки чуттєвої культури, що займає вагоме місце в культурно-історичному корпусі наук: естетики, етики, психології, мистецтвознавства, лінгвістики. В сучасній

некласичній гуманітаристиці достатньо апробовані нові принципи та підходи сучасного дискурсу культурного сенсориуму. Цікаві напрацювання даного дискурсу репрезентуються в поданому дослідженні.

В сучасній культурології продуктивним моментом постає вияв суттєвих закономірностей, які впливають на конструювання культурної ідентичності, важливою цариною яких є культурна пам'ять, як форма зв'язку часу з життєдіяльністю людської спільноти. Культурна взаємодія займає невід'ємну складову історичного процесу розвитку культурної ідентичності.

Культурне буття сучасної людини значною мірою позначено стрімким розвитком комп'ютерно-мережєвих, інформаційно-медійних та інших технологій. Значною мірою від їх розгортання залежить новітній етап культурно-практичного буття людини в сьогоденні. Відповідно формуються і входять до наукового обігу модерні понятійні форми осмислення нового етапу як, до прикладу, транскультура, постсучасність, постлюдський час, найважливішими характерними його ознаками є трансформація суб'єкта на об'єкт науково-технічної сфери.

Сучасна наука володіє потужними засобами впливу на людину в плані «удосконалення» її тілесної організації: тут і чіпи-імпланти, призначення яких контроль, комп'ютеризація, розширення обсягу людської пам'яті, різноманітні медикаментозні засоби продовження життя людини, використання досягнень нейрології та багато чого іншого. Водночас, спостерігається такий парадокс, що з неймовірним подальшим розвитком засобів позитивного впливу на тілесні форми людини, дедалі частіше нівелюються людські цінності – добро, порядність, чесність, гідність, толерантність, скромність тощо. І культивується домінування утилітарно-прагматичних категорій – нетерпимості, зухвалості, симуляції, консюмеризму тощо.

Усе це не може не викликати стурбованості як наукової спільноти, так і широкої громадськості загалом, і, відповідно, виникає потреба в теоретичних розвідках, спрямованих на пошук засобів культурно-практичного характеру, здатних, якщо не призупинити вказані негативні процеси, то, принаймні, розпізнати їх сутнісну природу.

## РОЗДІЛ I

### МЕТОДОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ЯК НАУКИ

При осмисленні феномена культурологічного знання, логічно вмотивованим є звернення передовсім до термінологічних особливостей слова «культура», оскільки з самого початку варто з'ясувати особливості вербального відтворення феномена культури, багатоманітність лінгвістичних аспектів слова культура, тим більше, що тут є своя цікава і повчальна історія, що сягає глибокої давнини.

Термін «культура» має досить тривалу і багату історію свого становлення, що відображає складні процеси соціального, духовного розвитку людини. З самого початку свого виникнення цей термін постійно зазнавав змін, значних нашарувань, проєкцій, що зумовлювались передовсім причинами об'єктивного порядку. Лінгвістичні параметри слова культура сягають сивої давнини – епохи давньоримської імперії, коли провідною, державною мовою була латинська мова. Походження слова «культура», таким чином, започатковується в європейській мовній практиці, і поступово набуває, насамперед, двох таких рівнів вживання – буденного і духовно-інтелектуального. Незважаючи на суттєву відмінність вказаних рівнів, слово культура віддзеркалює певний взаємозв'язок цих різних сфер духовного життя суспільства. Найперший етап формування семантики цього слова, пов'язаний з утилітарно-практичним його значенням, що відбиває працю древніх римлян на землі, в сільському господарстві. У латинській мові древніх римлян широко вживалось слово *colere*, що означало розробку, обробіток, удосконалення, а також шанування, поклоніння. Іменник *cultura* в первісному своєму значенні стосувався обробітку землі, удосконалення процесу праці. Цікаво зазначити, що сільськогосподарській зріз слова «культура» не втратив свого семантичного значення і по сьогодні. Так, ми добре знаємо такі словосполучення як «культивувати», «культиватор», «агрокультура», «культура рослинництва», «культура тваринництва» тощо.

Поступово повсякденне вживання слів і словосполучень трансформується на вищий – духовно-інтелектуальний рівень. Це можна добре бачити у працях видатних давньоримських мислителів: Марка Порція Катона, Марка Туллія Ціцерона та інших. Переважна більшість філософів того часу вважали землеробство – великою наукою, що здатна благотворно впливати на формування особистості. Так, Катон написав спеціальний трактат «Про землеробство», в якому фактично дається обґрунтування зв'язку праці селянина з тим емоційно-духовним станом, що її супроводжує. Автор говорить про те, що землероб, обробляючи земельну ділянку, прагне до її охайного впорядкування, надання привабливого вигляду, і це не може не викликати відповідну позитивну емоцію. Така робота землероба і виражається словом *cultura*. Тут можна бачити, що вербальне поєднання слів

«праця землероба» і «культура» зумовлена не чисюсь фантазією, хоч ця фантазія могла бути породжена і геніальним розумом, а передовсім об'єктивно існуючими в житті древніх римлян соціально-економічними обставинами. В подальшому суто соціально-економічний зв'язок усе більше набував соціально-етичного виміру – культивуація землі, її обробіток уподібнювався культивуації, обробітку натури, природи людини, її облагородженню. Соціально-етичні параметри землеробської праці були прямою дорогою до виходу на магістральну лінію формування культури у тому соціально-ціннісному значенні, який відбувався на протязі тисячолітнього розвитку усєї європейської цивілізації.

Інший видатний мислитель древності Ціцерон зазначав, що “нема нічого кращого землеробства, нічого приємнішого, нічого більш гідного вільної людини”. (I ст. до н.е.). У своєму знаменитому творі «Тускуланські бесіди», автор поєднує слова «культура», «удобрювання», «землеробство», «розум». У цьому творі ми зустрічаємо вислів, що «культура розуму є філософія». Хоча у древніх римлян не вживається слово «культура» як самостійна лексична одиниця, однак саме з праць Ціцерона і Катона веде свою семантичну історію термін «культура». Проте на цьому еволюція терміну “культура” не закінчується. Раніше цей термін переважно вживався у відповідних словосполученнях, котрі були пов'язані з тим сільськогосподарським значенням, якого він набував від часів древніх римлян. «З самого початку культура пов'язувалась з майстерною людською діяльністю крізь яку відбувався регулятивний вплив на природу і від якого сформувалась такі іменники як агрокультура, культура садівництва, культура виноградарства» (3, 42). Пізніше слово культура все більше поєднувалось з певними функціональними його властивостями – обробітком, формуванням, вихованням, створенням тощо. Так, *cultura literature* означало удосконалення мови тощо.

За свідченням німецького лінгвіста І. Нідермана, термін “культура” широко входить в науковій обіг лише з XVII ст. Саме з цього часу термін «*cultura*» входить у переважну більшість європейських мов, набуває теоретично виражених імплікацій, що віддзеркалюють характерні особливості процесу удосконалення людини, облагородження її душі, усього внутрішнього духовного світу. Філософські дослідження в європейській науці все більше поєднують слово «культура» з певним рівнем вихованості, грамотності, освіченості людини. У слов'янських мовах, у тому числі й українській, слово «культура» також конституюється як синонім вихованості, освіченості. Це добре видно, наприклад, з різного роду енциклопедичних видань.

З першого погляду може здатись, що науку культурологію можна дуже легко і просто визначити. Лінгвістичні складові слова начебто говорять самі за себе, що це вчення (логос) про культуру. Однак уся історія розвитку культури і відповідно її науково-теоретичне і філософське осмислення говорять про непрості процеси осягнення цього духовного феномена, які

часто-густо виходять далеко за межі суто лінгвістичних параметрів слова культура.

Люди задумувались і намагались відповісти на питання в чому суть культури з найдавніших часів, власне, коли феномен культури поставав у суспільному функціонуванні в усіх його найважливіших характеристиках, котрі хоч і не зразу заявили про свою повноту, але уже з самого початку впливали на становлення культури як специфічного явища.

Загальноновизнаним є те, що саме з генезисом філософії в Стародавній Греції відбувалось вивчення різноманітних сфер буття – природи, суспільства, людини. Але іще раніше – в Древньому Єгипті – культура була предметом дослідницького інтересу, і хоч не філософів за своїм соціальним статусом, і не на такому загальному рівні, і не в такому обсязі як це відбулось значно пізніше, а в більш конкретних формах свого функціонування, дуже часто прикладного характеру, що було притаманним мислителям Сходу взагалі.

Тому можна стверджувати, що вчення про культуру з точки зору осмислення його історико-теоретичних витоків носить суперечливий характер. З одного боку, це наука яка сягає глибин стародавньої історії, а, з другого боку, вона є порівняно молодою сферою теоретичного знання, оскільки як термінологічно, так і структурно-категоріально формується досить інтенсивно передовсім в ХХ ст.

Справедливості ради, треба сказати про те, що в найважливіших своїх теоретичних тенденціях, фундаментальності постановки наріжних проблем культурологія суголосна філософському способу осмислення світу. Та й, власне, лише з розвитком філософії проблеми вивчення культури набувають статусу наукового знання.

В реальному історико-теоретичному процесі відбувалось осмислення феномена культури на двох таких основних рівнях.

Перший рівень формувався в безпосередньому культурному процесі, де конкретні форми культури (мистецькі твори, норми моралі, релігійні канони тощо) могли мати різну ступінь узагальненості, що сприяло осягненню культури на рівні частковостей, фрагментарності, повсякденних форм культурного буття. Це, безперечно, зумовлювало відповідний, в переважній своїй більшості, емпіричний підхід до культури.

Другий, більш високий рівень осмислення культури, зумовлювався знову ж таки самими культурними здобутками, котрі уже внаслідок своєї природи, сутності та й конкретних форм соціального функціонування детермінували необхідність теорії вищого рівня узагальнення, що часто приводило до перетворення культури в предмет філософської науки. Водночас, незважаючи на позитивні наслідки для осмислення культури, що зумовлювались такою ситуацією, все ж філософія ніяким чином не могла замінити собою предмет культурології, оскільки завдання філософії як науки про найбільш універсальні закони і закономірності природного і людського буття, не співпадали із цілями і завданнями, які формувались в історичному

процесі становлення культури як специфічного феномена, котрий хоч і є універсальним за своєю сутністю і природою, але не може замінити, чи бути тотожним тому всесвіту, що є предметом філософського знання.

Правда, співмірність культури і філософії породили різноманітні синтети цих двох форм духовності людини. Наприклад, з'явилась ціла галузь наукового знання яка стала називатись „філософія культури”, зарекомендували себе з досить продуктивного боку способи осмислення духовних явищ, що підпадали під статус філософсько-культурологічних методів дослідження. Разом з тим, ці два поняття не стали абсолютно загальноновизнаними з точки зору статусу культурології як науки, хоча їх культурно-продуктивна значимість виявляла себе з часом все активніше.

У зв'язку з цим нерідко виникає питання про співвідношення філософії та філософії культури. Чи можна стверджувати, що це різні науки? З нашого погляду, це не дві різні науки. Філософія як наука про найбільш загальні закони буття світу може вивчати ті сфери, котрі за своїм статусом і рівнем загальності можуть бути безпосередньо предметом філософського аналізу. Культура у відповідності із своєю сутністю і природою ставала з перших кроків становлення філософії як науки її безпосереднім предметом. Поступово у ній формувались цілі розділи, в яких культура розглядалась з позицій суто філософських. Але тут потрібне уточнення. Культура набувала статусу філософського предмета дослідження не в конкретних формах її вияву, а передовсім в аспекті найбільш загального свого буття в світі. Тому виходило, таким чином, що коли вивчали культуру, писали про неї ті чи інші філософи саме з таких позицій, то це набувало статусу немовби окремої наукової дисципліни – філософії культури. Чи дійсно це була окрема специфічна наука? На наше переконання – ні. Усе це було в межах науки філософії, і не інакше.

Фактично тут спостерігається вияв певного ракурсу проблем культури, що потребують суто філософських методів дослідження, і це можна позначити як філософські проблеми культури, подібно до інших наук, що також можуть мати подібний теоретичний статус – філософські питання математики, фізики, лінгвістики тощо. Особливість філософських проблем культури полягає в тому, що поняття культура поширюється і на науку (математику, фізику, лінгвістику тощо). Тобто, обсяг і рівень узагальнення в самому феномені культура є настільки високим, що адекватне розуміння специфіки культури можливо лише за єдиної умови – коли до неї будуть застосовуватись філософські методи дослідження. Отже, філософія і культура є такими духовними феноменами, що безпосередньо і органічно, переплітаються своїм змістовним наповненням, взаємопов'язані між собою.

Оскільки предметна сфера філософії є настільки широкою, що може включати в себе і культуру як цілісний феномен, тому в історії, і в сучасній науці, досить часто спостерігаються різні підходи до співвідношення філософії і культури. До речі, це зовсім не недолік кожної із сфер духовного буття людини. Це всього лише віддзеркалення реальної ситуації, що існує в



найрізноманітніших виявах в історії становлення як філософії, так і культурології.

Необхідно при цьому добре усвідомлювати те, що тут не може бути якоїсь однієї незаперечної істини, і не варто зосереджувати всю увагу на пошуку абсолютно вірної відповіді на питання про співвідношення філософії і культури. Справа в тому, що ці духовні феномени постійно знаходяться не в статиці, а в динамічному, надзвичайно рухливому стані. Притому динамізм посилюється з кожним новим кроком на шляху культурно-цивілізаційного поступу людства. Внаслідок цього характер, особливості, конкретика співвідношення філософії і культури постійно змінюється, завжди набирає нових набачених раніше форм. Тому про яку єдино правильну відповідь на питання цього співвідношення може бути мова? Відповіді завжди різні, зумовлені ситуаціями конкретно-історичного буття людини в соціумі. І коли робляться спроби нав'язування єдино правильної відповіді, як це було, наприклад, в марксистській філософії і культурології, то це рано чи пізно може завершитись банкрутством, дискредитацією такої точки зору, що, зрештою, й сталося з марксизмом.

Спробувати знайти оптимальний варіант, що діалектично враховував би усю конкретику і специфіку взаємовідношення філософії і культури, це справа надзвичайно складна й водночас корисна. Вирішується ж вона не за допомогою універсальної відмички, не відкриттям абсолютного принципу, що стосувався б усіх часів, і усіх культур, а, насамперед, кропіткою працею науковців, що намагаються осягнути усю складність як із структурної, так і функціональної сторони культури, котра постає не як часткова сфера людського буття, а як репрезентант суспільства в цілому, зрештою, людства загалом.

Внаслідок не до кінця з'ясованої особливості співвідношення таких особливих сфер духовного життя суспільства як філософія і культура, майже безперервно відбувається не завжди коректне використання понять „філософія культури”, „культурологія”, „культурософія”, „теорія культури” тощо. Нерідко на конкретику застосування цих понять активний вплив мають ті чи інші специфічні особливості певних суспільств, країн, регіонів, у яких сформовані певні інтелектуальні традиції, відповідні культурно-духовні стереотипи, а не закономірності, що випливають із теоретичного змісту тієї предметної сфери буття культури, котра стає об'єктом наукового аналізу. Не применшуючи як теоретичного, так і начально-методичного значення відповідних понять, водночас зазначимо, що суть проблеми співвідношення філософії та культури як окремих сфер духовного життя суспільства не слід зводити до суто логіко-категоріальних визначень. Важливо насамперед осягнути специфіку співвідношення філософії і культури в контексті розгортання складних сучасних практичних, теоретичних, духовних процесів, що ідентичні не віртуальним формам їх репрезентації, а передовсім адекватно віддзеркалюють реальний стан буття людини і суспільства.

Коли виникає потреба з'ясування взаємозв'язку між культурологією і філософією, то це є свідченням високого рівня розвитку науки про культуру, що подолав етап емпіричного накопичення матеріалу, пов'язаний передовсім з розвитком в ХІХ ст. таких наук як етнографія, археологія тощо, і вимагає теоретичного осягнення напрацьованого матеріалу, систематичного його осмислення. Тобто, фактично ми маємо справу з конституюванням предмета культурології на рівні сутності, а не явища. Звертання до філософії з боку культурологів переконливо доводить, що мова йде про осягнення нової реальності, відмінної від реальності природного буття – реальності культурного буття людини. Притому реальності, що фіксується не лише на рівні конкретних форм її вияву, а насамперед на етапі таких довершених її форм, що виявляються як найбільш загальні і які можуть бути предметом філософського осмислення. Наука про культуру, таким чином, підходить до такої межі свого розвитку, коли подальший її розвиток можливий при умові постановки і осягнення загальних теоретичних проблем культурології. Без розв'язання цих найбільш загальних проблем неможливе вирішення конкретних, часткових проблем і питань, що відносяться до сфери конкретно-соціального буття людини, суспільства.

Власне, з підняттям науки про культуру на рівень загальнотеоретичний і стає можливим справді сутнісне, теоретичне осягнення її предмета. На рівні емпіричного формування знань про культуру аналіз предметного поля культурології носить зовнішній, поверховий, а не глибинний, внутрішній, сутнісний, необхідний, закономірний характер.

Принагідно зазначимо, що рівень емпіричного вивчення культури не слід розуміти як випадковий, непотрібний, позбавлений будь-якого сенсу. Навпаки, рівень емпірії в осягненні культури є необхідного сходінкою на шляху до сутнісно значимого її осмислення. Без відповідних способів і методів емпіричного вивчення феномена культури неможливе й її теоретичне осягнення, а значить і розробка адекватних принципів і методів теоретичного вивчення культури, відповідного її статусу в суспільстві, природи, сутності, специфіки, функціональних параметрів буття.

Особливість теоретичного вивчення культури передовсім ґрунтується на відповідних властивостях самої культури, що утверджується як специфічна реальність людського буття. У чому ж виявляється ця специфічність культурного буття людини?

Справа в тому, що на відміну від реальності природного буття людини, культурна реальність носить не матеріально субстратний характер, а фіксується у найрізноманітніших ідеально-смислових формах. Результати культурної діяльності фокусуються, звичайно, за допомогою матеріальних предметних субститутів, котрі виступають лише певним засобом трансляції смислових змістів. Головним же в предметних формах культури є ідеальний, невидимий на поверхні зміст, що віддзеркалює специфічні, конкретні способи освоєння людиною навколишнього світу.

Способи специфічного оволодіння людиною передовсім природним буттям, виражають фактичну соціально-історичну предметно-практичну діяльність суспільної людини, що в процесі культурно-цивілізаційного розвитку формувала відповідні механізми такого освоєння світу.

Процес становлення механізмів освоєння людиною світу мав у своїй основі два наступних взаємопов'язаних аспекти. З одного боку, людина у своєму власному розвитку як соціальна істота, поступово удосконалювала способи практичного оволодіння предметом природи для задоволення насамперед вітальних, утилітарних потреб, що конкретно виражалось у конструюванні все нових і нових засобів обробітку всього, що потрапляло у її поле діяльності. З іншого боку, людина, що удосконалювала свої зовнішні засоби перетворення речовини природи, не могла не розвивати свій пізнавальний, інтелектуальний, зрештою, духовний потенціал. Отже, людина сама у цьому практичному процесі все більше ставала «людиною», збагачувала свій людський потенціал, що відрізняв її від тварини передовсім якісно відмінним від тваринного способу буття – культурним буттям. Для тварини характерною є інстинктивна активність, котра закодована і передається на біологічному рівні і залишається майже незмінною, принаймні до тих пір, доки не почнуть кардинально трансформуватись зовнішні умови її життя. Дарвінівська теорія еволюції це доводить досить аргументовано, і поки що ніхто з інших науково-теоретичних позицій цього не спростував, хоч критиків еволюційної концепції завжди було вдосталь.

Культурний спосіб буття людини у своїй основі завжди має ту особливість, що на першому місці тут є не природне начало, а сутнісно людське, тобто, начало сформоване у горнилі соціально-практичного становлення, котре є відображенням штучно, а не природним способом конституйованого духовно-культурного способу людського діяння. Разом з тим, як зазначається сучасною дослідницею феномена культури Ю. Трач, «активність людини, її готовність перетворити «природне» на «штучне» призвела в техносфері до необмеженого технологічного зростання, а в соціокультурній сфері – до кардинального переосмислення нормативної ролі ціннісних систем» (2,20). Водночас необхідно вказати, що такий спосіб людського діяння у своїй сутнісній визначеності завжди конкретно реалізується як творення нового, того що у самій природі ніколи не може з'явитись ніяким чином.

Тут можна цілком виправдано поставити питання таким чином. Чи є нове суто специфічною властивістю культурного буття людини? Нове це завжди поява того, чого не було раніше. Якщо так, то нове у своїх загальних властивостях може бути присутнє і поза межами культури. Скажімо, в природі нове постійно також з'являється, тобто як те, чого раніше не було. Проявляється це на різних етапах і зрізах природного буття. Геологічні процеси постійно характеризуються певними змінами, що результатом мають щось нове, у живій природі також шляхом еволюційних перетворень відбувається рух від старого до нового тощо.

Що ж є специфічного в характеристиці нового, коли мова йде про культурні зміни? У певному відношенні нове в культурі аналогічне новому у сфері природного буття – як те чого не було раніше в культурі. Водночас, нове в культурі кардинально відмінне від нового в природі, і передовсім ця відмінність віддзеркалює суто специфічну властивість природи культури, що є необхідною характеристикою людського, тобто суспільного, соціально-предметного буття. Що притаманне цій формі вияву нового? Якщо в природі перехід від однієї форми буття до іншої (нової) відбувається як суто закономірно-природний процес, у якому окрім природного, матеріального (у всій його розмаїтості) нічого іншого не відбувається, то у сфері культури нове завжди є немовби чимось надприродним, іноді на перший погляд ефемерним, таким, що згідно з природними закономірностями в принципі не може бути. Але це тільки з позицій природного буття, і його закономірностей. Нове в культурі також носить предметний характер, але це предметність зовсім іншого плану, вона у своїй суті має не природу, а дух. Водночас, культурні новації мають у собі і культурну основу, це передовсім матеріальний субстрат, що є матеріальним носієм духовного змісту продуктів культурної діяльності. Але не матеріальна основа виступає тим, що специфікує нове в культурі. Суттєвим для розуміння нового в культурному процесі завжди є духовний, ідеальний зміст, котрий набуває таких неймовірно різноманітних форм і змістів, які є насамперед продуктом штучних, на відміну від природних, процесів. Ідеальні, духовні змістовні властивості нового в культурному буття людини є своєрідним наслідком певного рівня предметно-практичного освоєння людиною світу як загалом, так і в конкретних його формах.

Те, що лежить в основі ідеально-духовних предметних культурних форм, не сприймається так, як сприймаються природні предмети – органами чуття людини (слухом, зором, нюхом, на дотик, на смак). Предметні форми культури сприймаються людиною як духовною істотою, у якої названі п'ять органів чуття виконують передовсім роль засобу, каналу надходжень зовнішніх подразників, за якими може стояти ідеальний, надчуттєвий зміст, духовний зміст. Наприклад, археологічні знахідки є матеріальними у своїй основі, але вони у специфічних, людиною сформованих предметних властивостях відкривають перед нею світ невидимого з першого погляду, надчуттєвого, того, ми називаємо ідеальним, духовним. Це різноманітні смисли, значення, цінності, що фіксуються за допомогою матеріальних знаків, предметів та їх форм, котрі по особливому, від самої природи відбивають, те як люди жили і творили в ту чи іншу історичну епоху.

Продукти культурної діяльності людини, таким чином, репрезентують дві форми їх буття – матеріальну і духовну, а значить і являють собою два світи – світ матеріальної і духовної культури. Потрібно зазначити, що названі дві основні форми культури не є такими, що мають нижчу чи вищу вартість, чи значимість для людини. Світ матеріальної культури не чимось таким що є меншовартісним, або таким що здатний, применшувати, а то й руйнувати світ

високої ціннісно значимої культури. Така позиція в історії науки і культури була досить поширеною, мала багатьох прихильників, та й сьогодні має своїх adeptів. Насправді, рівні матеріальної і духовної культури є двома необхідними складовими повнокровного, повноцінного буття людини в світі. І хоч вони відрізняються один від одного, але ці форми буття культури органічно взаємопов'язані між собою, не можуть існувати одна без одної, виражають специфічно людський спосіб буття.

Поняття культури має досить складну і багату історію свого становлення, що характеризувалась важливою обставиною – на кожному історичному етапі еволюції, воно змістовно збагачувалось, набувало усе нових науково виважених концептуальних характеристик. Великим розмаїттям поглядів на феномен культури характеризується і сучасна філософія і культурологія.

Яку особливість на сучасному етапі осмислення феномена культури можна виокремити насамперед? Передовсім потрібно відзначити зростаючу диференціацію поглядів у тлумаченні культури. Американські культурологи К. Клакхон і А.Кребер аргументовано показали, що в 1952 р існувало не менше 164 дефініцій поняття культури, а також приблизно стільки ж спроб описово пояснити це поняття. А вже у 1964 р. кількість подібних визначень майже подвоїлась і досягла 257. З моменту проведення такого досить специфічного дослідження кількість дефініцій поняття культури знову більш ніж подвоїлась.

Ми уже знаємо, що з часів Давнього Риму поняття культури тісно пов'язувалось з вузькоспеціальним – сільськогосподарським – користуванням терміном “культура”. В наш час термінологічне означення культури не змінилось з часу конституювання даного терміну, однак суттєво змінились логіко-понятійні її параметри.

У величезній кількості визначень поняття культура, як правило, акцентується увага на певних сторонах, аспектах, нерідко на шкоду цілісному уявленню про даний феномен. В цій ситуації філософський підхід до культури дозволяє відшукати найзагальніші принципово важливі моменти, що попри усілякі, часто неймовірні аспекти, виміри культури, дозволяють виокремити найсуттєвіше, найважливіше.

Можна спробувати визначити суттєве в культурі шляхом порівняння культури з іншими формами життєдіяльності людини, суспільства. Наприклад, коли співставляють культуру і цивілізацію, культуру і матеріально-предметну діяльність тощо. Звичайно, це сприяє з'ясуванню характерних особливостей культури, але не є найбільш оптимальним шляхом, що веде до осмислення справжньої сутності й природи культури.

На відміну від природного (біологічного) буття людини, яке зумовлюється законами, що діють поза сферою людського цілепокладання, культура виявляє себе як результат свідомої діяльності людини. Культура відрізняється від природного буття тим, що вона створюється людиною, а не природою. Природа сама не творить культури. Це свідомою людиною створює не природне, а штучне середовище, без якого її нормальне, повноцінне

людське життя в принципі не може відбутись. Культурне (штучне) середовище фактично виступає фундаментальною основою буття людини в суспільстві, поза цим середовищем людина перестає бути людиною, і, навіть, може деградувати, втрачати свої, набуті в людському, соціальному середовищі, якості. Відомо багато фактів (і з історії, і з сучасного життя), коли люди різного віку внаслідок різних обставин випадали, або були ізольовані від людського, суспільно-культурного середовища, і тоді як наслідок – втрата всього того, що людина набувала в процесі свого нормального духовно-культурного життя.

Наведемо ряд фактів, що знайшли певне відображення в науковій літературі, і які є красномовною ілюстрацією теоретичного положення про неможливість людського життя поза межами культури. В 20-х роках ХХ ст. в одному із штатів Індії знайшли в лісі двох дівчат, одній було біля 9, а другій – біля 11 років. Ці діти, що внаслідок невідомих причин потрапили в ліс в середовище вовків і там серед вовків вирости, засвоїли форми поведінки цих тварин. Вони харчувались стоячи на чотирьох кінцівках, як вовки, підвигали так само, як ці звірі, спали, згорнувшись в клубок тощо. Коли люди знайшли Амалу і Камалу, так назвали цих дітей, намагались прилучити до людського способу життя – спочатку їх вчили як користуватись ложкою і виделкою, потім інших нехитрих людських побутових навичок і вмій. Поступово Амалу і Камалу вчили й інших здобутків людської культури. Але закінчилось таке «включення» в культуру для цих дітей трагічно. Вони не витримали «навали» людської культури, не змогли біологічно, фізіологічно до неї адаптуватись. Те, що у звичайному людському житті, яке розпочинається з віку немовляти, людина засвоює граючись, легко і цілком природно – здобутки людської культури, які все більше ускладнюючись, ведуть дитину до повноцінного дорослого людського буття в культурі, для Амали і Камали, ранні дитячі роки яких розминулись із людською культурою, стало непосильним тягарем, смертельно згубним для їхнього життя.

Л. М. Толстой у своїх щоденниках, своєрідному, багато в чому надзвичайно унікальному і показовому, а часто і безжальному, аналізі свого життя, писав про те, що до 5 років він узяв від світу так багато, що потім, решта його життя ніяким чином не може бути порівняна по значимості з дитячими роками.

Відомий і такий факт. Наукова експедиція, що досліджувала флору і фауну в глухих лісах Південної Америки, «загубила» одного свого співробітника. Вчений, що опинився наодинці з природою і надто довгий час не міг вибратись із непролазних джунглів, міг прохарчуватись тим, що було в навколишній природі. Тобто, він мав можливість біологічно жити, а не вмерти. З часом однак, професор став помічати, що він поступово деградує духовно. Його інтелектуальні здібності – пам'ять, здатність до аналізу тощо, послаблювались. Вчений зрозумів, чому це з ним таке відбувається. Людина, що випадає із людського спілкування, культурного (штучного) середовища, виявляється може втрачати людську подобу, не біологічну, а духовну.

Людська культура є штучний середовищем, яке як виявляється можна легко втратити.

Повноцінний, тобто, людський спосіб життя, можливий лише в культурному середовищі, культурному спілкуванні із собі подібними, на основі тих норм, принципів моралі, стереотипів поведінки, що завжди є результатом соціально-культурного розвитку людини.

Незважаючи на гігантські культурні здобутки людства, що накопичувались на протязі тисячоліть історичного розвитку, все ж культура виступає як надто тонкий прошарок, подібно до озонового прошарку атмосфери планети Земля, що можна, як виявляється, в силу сучасних модерних технологій дуже легко втратити. Ось так і людська культура, якщо її не берегти, не розуміти її практичного життєво важливого значення для людини, може зазнати непоправних втрат, а то бути й зовсім загублена, без якої уже не можливим буде не лише повноцінне духовне життя, а й життя фізичне, тому що рівень сучасної науки й техніки є таким, що без відповідного рівня культури, її збереження, і створення нормальних умов для повноцінного функціонування відкриває жахливу безодню вселюдської смерті.

Виходячи з усього сказаного, можна стверджувати, що культура це – все те, що сприяє, насамперед, утвердженню людського в людині, забезпечує людське буття в природі, суспільстві.

Ціннісна значимість культурології, як будь-якої іншої науки, виявляється у тому, наскільки вона здатна впливати на конкретно-практичні аспекти людського буття. Визначення практичного значення культурології пов'язане передовсім із з'ясуванням ключових завдань, що ставить перед собою і успішно вирішує ця наука.

Чи можна сформулювати з точки зору хоч якоїсь субординації основні завдання культурології? І якщо так, то який принцип може бути покладений в таку субординацію? Найважливіший, і водночас найпростіший принцип субординації основних завдань культурології, зумовлюється логікою побудови культурологічного знання, що крізь призму внутрішньо сутнісних, змістовних, параметрів в найважливіших своїх моментах віддзеркалює соціально-практичні характеристики становлення культурологічного знання.

У визначенні найважливіших завдань культурології слід виходити передовсім з практичної потреби людини в культурі, при цьому важливо розуміти не лише найостанніші практично-функціональні запити людини в культурі, але прагнути мати постійно на увазі увесь соціально-історичний зріз становлення культури.

Як переконливо свідчить історія і теорія, з самих перших кроків становлення культури в суспільному розвитку, культура виникає і розвивається як необхідний ціннісно-смісловий засіб задоволення духовно-практичних потреб людини. Культура виникає в людському суспільстві не випадково, не внаслідок збігу якихось невідомих сучасній людині зовнішніх об'єктивних обставин. Вона з'являється як закономірний результат

становлення суспільно-практичних форм буття людини, що розпочинає свою історичну ходу з найпримітивніших, найпростіших, якісно відмінних від тваринних, способів перетворення зовнішнього предметного світу.

Щоб навчитись виживати у цьому світі, первісній людині потрібно було всупереч природним, інстинктивним формам сформувати такі досконалі засоби виживання, котрі спроможні були забезпечити її життя усім необхідним не лише в плані матеріально-утилітарних потреб, а й потреб духовно-практичних, що створювало переваги саме людського способу життя у порівнянні з її суто природно-біологічним існуванням. Це могла забезпечити лише культура, як універсальний засіб, і в той же час, ціннісно-доцільний предмет людського споживання, що кардинально відрізнявся від звичайного матеріально-предметного споживання. Щоб науково осмислити цей процес і дотичні до нього аспекти історичного становлення і буття культури, потрібно мати відповідний логіко-понятійний, категоріальний апарат, теоретичний інструментарій, що дозволив би досягнути глибинну сутність описаних вище процесів.

Таким чином, можна стверджувати, що найпершим і найголовнішим завданням культурології є розробка автентичного понятійно-категоріального інструментарію осмислення феномена культури. Ніяка інша наука, якою б досконалою в теоретичному відношенні вона не була, не спроможна розробити і надати в практичне користування відповідного наукового засобу. Це є пряме завдання культурології як науки, що вивчає найважливіші закони формування і соціального функціонування культури, спроможної задовольняти вищі духовні потреби людини. Принагідно слід зазначити, що культурологія зовсім не обмежується у своєму прагненні розробити адекватний теоретичний інструментарій пізнання власного предмета лише суто культурологічним знанням. При цьому вона, як показує реальна практика розвитку даної науки, може звертатись до досягнень інших гуманітарних, а інколи і природничих наук. Звичайно, найпершою наукою у цьому відношенні виступає наука філософія, що допомагає культурології сформулювати стратегію наукового пошуку, теоретичних прийомів і засобів постановки і розв'язання передовсім фундаментальних культурологічних проблем.

Культурологія активно залучає інтелектуальний потенціал й інших наук, кожна з яких може допомагати вирішувати проблеми культурології. Історія, археологія, соціологія, політологія, лінгвістика, психологія, кібернетика, синергетика, етика, естетика і багато інших гуманітарних наук нерідко самі ставлять і намагаються вирішувати такі питання, котрі, або безпосередньо, або опосередковано виходять на рівень культурологічних завдань і методів розв'язання сформульованих проблем. Досить часто здавалось би суто специфічні проблеми конкретних наук не можуть бути вирішені без залучення розробленого логіко-категоріального потенціалу культурології.



Другим важливим завдання культурології є вивчення історії культури. Принагідно зазначимо, що будь-яка наука – гуманітарна, природнича чи технічна, має свою історію. Без історії не може бути теорії – це істина, що не потребує особливих доказів. Історія будь-якої науки віддзеркалює певні етапи її становлення, що водночас є етапами формування і вдосконалення самої теорії.

В системі культурологічного знання історія займає без перебільшення особливе місце. Чим воно зумовлене? Специфічність місця історії в системі культурології впливає із особливостей природи самого культурологічного знання. Одна із суттєво важливих характеристик культури пов'язана із її гуманітарно-ціннісною природою. Культура і цінності органічно взаємопов'язані, не можуть існувати одне без одного. Ціннісна природа культури детермінована усім еством соціально-практичного розвитку людини як суспільної істоти. Цінність культури зумовлюється практичною значимістю будь-якого предмета, речі для повнокровного життя людини. Людина завжди оцінює світ з точки зору його практичного значення для задоволення людських потреб. Тому цінністю може бути будь-що завгодно, якщо воно оцінюється крізь призму задоволення практичних людських потреб. Ціннісний вимір людського буття має ту особливість, що предметний світ людини, який оцінюється як ціннісно значимий, може змінювати оцінку з позитивної на протилежну – негативну. Тому часто так трапляється в історії культури, що ціннісні виміри предметного світу (матеріального чи духовного порядку) змінюються, і не існує абсолютного критерію того, що визначалось би як вічна, абсолютна цінність.

Гуманітарно-культурні цінності практично виявляють себе як наскрізні, всеохоплюючі феномени, без яких не може жити і окрема людина, і суспільство загалом. І тому уся історія людського суспільства активно демонструє те, як з історії культури на тому чи іншому, уже новому етапі гуманітарно-культурного розвитку люди звертаються до того, що здавалось уже відійшло в минуло безповоротно. Нерідко актуальний розвиток гуманітарно-культурного знання змушує оглядатись назад, проте буде точнішим сказати, залучати в активний фонд ідей, думок, пошуків культурно-ціннісних надбань попередніх віків. І хоча у різних видах і галузях культури в неоднаковій мірі може виявлятися потреба в зверненні до культурних цінностей минулого, як скажімо у сфері природничих наук, однак історія культури є не лише фактом минулого, пройденого, а й фактом реального процесу розвитку культури, необхідною стороною культурного буття сучасної людини, суспільства.

Культура в історичному розрізі є надзвичайно багатою. Різні регіони, нації, народи, етноси у своєму культурному розвитку за всю багатовікову історію створили так багато, сформували такий невичерпний духовний потенціал, що наступні покоління людей, рухаючись вперед постійно черпають із культурних здобутків минулого, або інколи заново відкривають давно забуте, кимось створене, без чого часто в принципі неможливі

кардинальні відкриття уже в новому культурному середовищі, а часто й в новій культурі.

Нерідко культура минулого виконує надзвичайно важливу евристичну функцію, своєрідного стимулу, каталізатора у прокладанні нового в закономірному культурному поступі в майбутнє. Природа будь-якого виду культури, окремих її творів є такою, що у своїй внутрішній структурі, потенціалі володіє невичерпними універсальними резервами, потенційними можливостями, які можуть бути іноді задіяні в сучасній культурі часто із зовсім несподіваних сторін, аспектів. Ось чому є вкрай важливим глибоко вивчати історію культури як свого народу, так і культуру світову, культуру інших народів.

Осягнення феномена культури має багату історію і в той же час в сучасному культурознавстві не існує абсолютної думки, що об'єднувала б усіх представників цієї науки стосовно самої сутності, природи і функціональних властивостей культури. Існує величезна кількість визначень предмета культурології, що красномовно свідчить про плюралізм підходів до культури, і що є не недоліком цієї науки, а фіксує реальний процес розвитку, динаміки культури. Природно, що постійна зміна, розвиток, прогрес культури потребує адекватних пізнавальних систем, в яких віддзеркалюється природа цього феномена. Реальне розгортання феномена культури в соціально-історичному процесі набуває різного змістовного вираження в різних світоглядно-культурологічних системах. Звідси наявність такого розмаїття дефініцій культури, котрі свідчать, окрім усього іншого, про найважливіше – наука культурологія розвивається, постійно удосконалює свій теоретичний інструментарій для найбільш адекватного віддзеркалення свого предмета – культури.

З одного боку, культура є дійсним фактом людського буття, що ніяк не може ставитись під сумнів, не кажучи вже про заперечення, а, з іншого – вона виступає проблемою для науки культурології. Притому проблемою не тільки для самої науки про культуру, не вигаданою для самих себе проблемою теоретиків-культурологів, а реальною проблемою для людини, суспільства. Проблемність буття культури в суспільстві зумовлюється самою специфікою її сутності, природи, що вкорінена у природі суспільно-діяльного буття людини. Як цілком справедливо зазначає С. Кримський, «Людина відкрита майбутньому і виступає свого роду особистісним проектом, що потребує здійснення, самореалізації».

Урахування фундаментальності цієї сфери потенційно підводить під компетенцію культури найвищі ранги реальності та розкриває дійсність не тільки в емпіричних, а й у модальних аспектах, не тільки у форма суцього, а й можливого, актуального та евентуального, логосу подій і хаосу шансів, лінійності причин і химерності фортуни. Така співвіднесеність зі здійсненою та можливою (тобто здатність до репрезентації повноти суцього в його кінцевих і варіантних формах, хистких контурах буття) характеризує

універсалізм зображальних засобів культури, притаманні їй символічні структури прозріння найбільш неочікуваної реальності» (1, 17).

Людство на конкретних етапах свого суспільного буття реально ставить і вирішує проблеми культури у найрізноманітніших вимірах і ракурсах. Постановка і вирішення проблем культури сягає сутнісних особливостей розвитку самих суспільних утворень, котрі проблеми культури ставлять в органічну залежність від можливостей свого власного існування. Культура може сприяти оптимізації ефективного функціонуванню соціальних систем, або, навпаки, прискорювати їх перехід в площину минулого, історії. Тому спостерігається такий непідробний інтерес до феномена культури з боку відповідних соціальних груп, класів, тих, хто здійснює реальне управління суспільними утвореннями, державами, націями, етносами. Незважаючи на те, що культура може бути і є предметом різних наук (окремі її аспекти), однак жодна із конкретно-гуманітарних чи природничих наук не може розглядати її з позицій цілісності, як основного і специфічного предмета. Єдиною наукою про культуру в цілісному, тотальному розумінні, що розглядає культуру як основний свій специфічний предмет виступає культурологія. Звідси випливає, що вивчення культури крізь призму її сутності, природи і функціональних параметрів є основним, фундаментальним завданням культурології.

Сучасний етап вивчення культури характеризується наявністю різноманітних концептуально-методологічних підходів, що розглядають її предмет, сутність і природу досить часто з принципово відмінних позицій. Добре це чи погано для культурології? Однозначна відповідь тут буде обмеженою.

Культура, безперечно, є неймовірно складним суспільним феноменом. Спрощені схеми, що могли б бути застосовані до її аналізу не прийнятні в принципі, хоча в історії науки метод редуції (застосування до більш складних явищ методів, що прийнятні до менш складних) нерідко застосовувався. Як правило, результати таких досліджень не давали особливо значимих наукових проривів.

Наявність великого розмаїття філософсько-методологічних підходів до культури не є випадковим. У цьому проявляється певна закономірність, що зумовлюється характерними властивостями самого феномена культури, який кожного разу демонструє усе нові й нові, небачені і ніяким чином не прогнозовані артефакти. Траплялось доволі часто, коли археологи, етнографи, соціологи, культурологи відкривали нові племена, народності, етноси, і які мали своєрідну культуру, і тоді нерідко виникало питання про критерії культури, оскільки нова відкрита культура не відповідала узвичаєним культурним зразкам, еталонам, стереотипам, нормам, ідеалам. Ситуація соціально-історично досить звична, в тому числі і по сьогоднішній день, бо і в наш час вчені продовжують знаходити в Африці, Азії, Латинській Америці суспільні об'єднання людей, що мають свою, часто унікальну культуру.

Однак, не лише нові культурні відкриття були основною причиною, що зумовлювала появу все нових теоретичних концепцій культури. Культура є живий організм, що постійно змінюється, трансформується в нові формоутворення. Це приводить до того, що необхідні постійні удосконалення теоретичних методів осягнення сутності культури. Усе це й дає той результат, що продовжують з'являтися культурологічні концепції, кожна з яких відкриває в культурі щось нове, невидиме з точки зору попередніх теоретичних рецепцій. Тому відповідаючи на питання про наявність багатьох методологічних підходів до культури, можна з певністю стверджувати, що у цьому проявляється певна закономірність і необхідність, це такий стан розвитку науки про культури. Іншим він і не може бути. Оскільки ж ми постійно зіткаємось в реальному процесі вивчення культури з різними концептуальними парадигмами культури, то одним із важливих завдань культурології є нагальна потреба з'ясування характерних особливостей тих чи інших методологічних концепцій культури, їх теоретичної значимості і ролі в осмисленні феномена культури, навіть певної класифікації тощо.

На сучасному етапі розвитку культури важливим завданням культурології постає з'ясування характерних особливостей міжкультурної комунікації і діалогу культур.

Сучасний світ перенасичений засобами масового знищення людей. Якщо в минулому люди усвідомлювали порівняно просту і більш-менш пояснювану істину, що кожна людина смертна, але при цьому і думки не виникало про знищення роду людського, та й взагалі всього живого на Землі, то сьогодні людина опинилась перед загрозою повного зникнення людини і усього, що вона створила з лиця Землі. З часів Ф. Шіллера відомий вислів, що краса врятує світ. Тепер же потребує порятунку сама краса (культура в найрізноманітніших її виявах), та й сама людина, що є творцем краси (культури).

Світ розділений на різні соціально-економічні і культурно-ідеологічні системи. Часто причиною міжнаціональних, міждержавних непорозумінь, а то й військових конфліктів стає різна соціальна, економічна, релігійна, культурна орієнтація. І хоча за своєю природою будь-яка культура спрямована на утвердження гуманістичних цінностей, сприяє порозумінню між країнами, народами, націями, етносами, однак в реальній дійсності відбуваються конфлікти між представниками різних культур. У цій ситуації перед вченими-культурологами стоїть вкрай гостра проблема пошуку крізь призму культури способів і шляхів порозуміння між людьми. Як виявляється, саме культура усім своїм гуманістично-ціннісним потенціалом спроможна сприяти пошуку і втіленню в реальну практику міжлюдських стосунків не агресивності, ворожості, непримиренності, а, навпаки, налагодженню на принципах загальнолюдської моралі, високої культури співжиття, співробітництва між різними країнами, соціальними утвореннями, націями,

етносами на благо всього людства в цілому, і кожного його представника, зокрема.

Комунікація, як засіб зв'язку між різними народами, соціальними системами, культурами виступає важливою стороною культурного буття людини, що має великі перспективи для теперішнього і майбутнього людства. Сучасний час демонструє небачені раніше інформаційні технології, що спроможні виконати важливу місію пошуку шляхів ефективного порозуміння між представниками різних культур, народів, країн. Існують теоретичні концепції (Д. Белл, З. Бжезинский), що розглядають інформацію як основу будь-якої культури і будь-якої цінності. Не вдаючись зараз в детальний аналіз названої концепції, ми можемо констатувати, що безперечно важлива роль інформаційних потоків в сучасному світі, і автори даної концепції саме це і констатують і теоретично обґрунтовують. Отже, перед сучасною культурологією стоїть складне, але надзвичайно важливе завдання – комплексного і систематичного осмислення взаємодії і взаємовпливів між різними культурами, пошуку ефективних шляхів діалогу між ними.

### **Література**

1. Кримський С. Ранкові роздуми. Київ, 2009
2. Трач Ю. Динаміка сучасної культури: наукова і науково-технологічна детермінація». Київ, 2021
3. Maja Mikula. Key concepts in cultural studies. Palgrave macmillan. 2008

## РОЗДІЛ II

### КУЛЬТУРОТВОЧЕ БУТТЯ ЛЮДИНИ ЯК НАУКОВА ПРОБЛЕМА

В глобалізованому світі все більше уніфікуються різні специфікації культурного розвитку людини. Facebook, YouTube, Internet суттєво редукують емоційний спектр спілкування, взаємовідносин, сфери відповідальності людини, спрощують її ставлення до Світу та Культури, породжують новий виток розвитку масової культури, ба, більше, маргінальності як несприйняття загальноприйнятих норм та ідеалів культури. В цих умовах актуалізується проблема культуротворчого буття людини, яке розуміється як наслідування світоглядних традицій, або креація суттєво нових культурних смислів та відповідальність за їх гуманістичний зміст в постмодерній (або post-postmodern) перспективі. Розгляду цієї проблеми присвячено монографію [5].

Культуротворче буття людини розкривається у генерації пізнавально-ціннісного процесу сприйняття та переосмислення людиною культурних традицій. У витоках української культури під буттям розумілось власне життя, а життя виступає не стільки природною даністю, але й лакуною яку людина повинна заповнити певним життєвим змістом, що розкривається за певних умов. Життя за несприятливих умов не завжди благо, воно може стати виживанням та постійному пристосуванню, адаптації людини в культурі та культури в культурі (національної в регіональному контексті світової культури, наприклад європейської, або світової в глобалістському сенсі). Вживання – це буття на межі з небуттям та можливістю втрати власного ціннісного світу та культури. Як фаза культуротворчого буття людини, виживання є закономірним явищем, воно віддзеркалює діалектичний характер розвитку життя. Проте, щоб стати фазою, цей процес має бути забезпечений суттєвими підставами до переходу у свою антитезу – культуротворчого буття як легітимного та вільного існування. Ці підстави забезпечують приховані сили культури, що розкриваються в «надлишково» активних людях, яких Л. Гумільов називав «пасіонаріями» від лат. “passio” – пристрасть.

Забезпечити названі підстави здатен духовний потенціал культури. «Духовність дає змогу особистості, – зазначає С.Б. Кримський, – повертати засвоєння зовнішнього світу на шлях до самого себе... Для індивідуума – це біографія протистояння небуттю, пошук найвищих цінностей, що намагнічують душу вічності. Для нації – це історія власної присутності у світі, що дає змогу крізь національне прозирати універсальне, тобто переломлювати загальнолюдський досвід у національну іпостась буття» [3, 350]. Проте історія свідчить, що висока духовність часто просто пасує перед грубою силою та зверхністю, а розвиток ціннісних пріоритетів зовсім не

гарантує її стабільного існування без катаклізмів, криз та, на жаль, цілковитого знищення.

Історія української культури наповнена фактами (монголо-татарська навала, асимілятивні впливи, тоталітарний режим), які ставили її буття в стан виживання без гарантії на май-буття, саме тому в українській культурософській традиції існує, на наш погляд, по-суті міфологічний мотив вічного повернення та відродження, який відображає прагнення «наздогнати» втрачене минуле. У будь-якому разі висока духовність *сама по собі* перетворюється на «музейну культуру», відірвану від реалій життя, вона не здатна забезпечити культуротворче буття людини в його актуальності теперішнього. Якщо існує розрив між духовністю, яку надає культура, та життям звичайної людини, тоді годі говорити про стабільність розвитку культури в цілому.

Духовність культури повинна «проростати» у духовності особистості, що стає можливим лише через визнання цінностей культури за свої власні цінності особистісного буття. За такої умови можливий розвиток національної свідомості, здорового патріотизму, виваженого прагматизму як таких якостей особистості, які забезпечують можливість прогресивного розвитку культурних цінностей та є своєрідними «особистісними» гарантами її виходу зі стану кризи та виживання.

Особистий духовний розвиток, як форма культуротворчого буття людини неможливий через механічне переймання і засвоєння світоглядних традицій та їх цінностей, це – творчий процес. Натомість в основі будь-якої творчості полягає пізнавальна активність людини, яка через світоглядні парадигми та їх діяльнісні форми реалізації критично сприймає та переосмислює певні положення традиції у теперішньому часі та просторі. З цього погляду пізнання – це зміст творчості та його кінцева мета, і, як наслідок, метою пізнання є перетворення світу внаслідок тенденцій, які не були «запрограмовані» у традиції. Сигніфікуючи культуротворче буття людини у царину смислового наповнення теперішнього особистого буття, особистість робить його актуальним та забезпечує «пасіонарність» духовної генерації.

На думку В. П. Андрущенко, «культура... є незамінним чинником утвердження стратегії сталого людського розвитку, духовно-матеріальним фундаментом організованого суспільства, а в більш широкому розумінні – способом його буття як людського, цивілізаційного» [1, 476]. Отже, людський розвиток можливий лише у духовному світі культури, яка виражає суто людський творчо-пізнавальний спосіб буття у світі. Антропологічний характер культуротворчого буття людини розкривається через глибокий гуманістичний зміст культури, в якій пряме призначення людини полягає у пізнанні світу виходячи з нових реалій буття та створенні на цій основі цінностей, які органічно входили в традицію, розвивали її попередні світоглядні здобутки та забезпечували можливість і стабільний розвиток її подальшого існування. Отже, можна припустити, що сутність

культуротворчого буття людини впливає з його антропологічного характеру, що забезпечує аксіологічний зміст, а саме – пізнання та ціннісне засвоєння і перетворення людиною світоглядних парадигм та їх діяльнісних (мистецьких, виробничих, наукових) форм реалізації. Наше завдання – верифікувати цю тезу в процесі подальшого дослідження.

Якщо пізнання віднести до сфери діяльності та враховувати при цьому, що воно має світоглядну форму, а цінності – до світоглядної складової, в якій міститься діяльнісний потенціал культуротворчого буття людини (як спонукання до практично-матеріальних і духовних форм фіксації цих цінностей), то можна виявити діалектичні закономірності розвитку буття у його структурному та функціональному вимірах. Ці виміри виявляють процесуальність культуротворчого буття людини, тобто такі його модуси як рух, матерія, простір, час набувають методологічної форми вираженості у структурі та функціях. Структурно-функціональний метод аналізу може бути конструктивним у дослідженні культуротворчого буття людини і може давати плідні наслідки свого застосування при дослідженні загальних закономірностей розвитку структури та функцій цього буття.

Відомо, що культура виникла внаслідок зміни навколишнього середовища та подальшого процесу еволюції, яка в історичному вимірі змінювалася: від первісних культурних форм до розроблення нанотехнологій пройшло надто багато часу, в межах якого людина по-різному виражала свою активність щодо змін навколишнього природного і соціокультурного світів. Йдеться про те, що міра зміни світу завжди була доцільною та впливала з практичних людських потреб, однак з часом населення земної кулі швидко зростало, а сама земля в територіальному сенсі зрозуміло, ще залишилася такою самою, як від свого початку.

Статистика свідчить, що на початку нашої ери на Землі було лише 300 млн. людей, а до кінця 1 тис. н.е. – 400 млн. Натомість, у 1800 р. – 1 млрд., у 1900 р. – 1,65 млрд., у 1960 р. – 3,021 млрд., а в 1995 р. – 5,7 млрд., у 2000 р. – 6,07 млрд., в 2013 р. – 7,16 млрд. Прогноз на 2030 р. складає 8,55 млрд., а на 2050 р. становить 9,77 мільярдів [4].

В цій ситуації перед науковою думкою і насамперед філософською як світоглядно-інтеграційною постає закономірне запитання: чи вистачить природних ресурсів для забезпечення зростаючих потреб людства? На це немає однозначної відповіді, ймовірніше за все, – не вистачить. В даних умовах можливі різні сценарії світового розвитку, які безпосередньо стосуються перспектив України. Збільшення населення планети спонукає до активної зміни природи для забезпечення харчуванням та іншими ресурсами, але в перспективі при збереженні сучасної моделі виробництва – це тупиковий шлях. В наукових колах розглядається навіть теорія великої змови, згідно з якою сірі кардинали латентних структур у світовій політиці намагаються суттєво зменшити населення планети як єдино можливий шлях світового розвитку (концепція «золотого мільярда»).



На наш погляд, на означену проблему можна подивитись під кутом зору парадигмального проектування, а саме з точки зору виділення певних світоглядних парадигм з метою виявлення загальних закономірностей історичної ретроспективи розвитку культури та виділення продуктивних шляхів розвитку цієї культури в перспективі.

Людина в міфологічній світоглядній парадигмі вже містила у собі певні знання про світ, проектувала культуротворчість на засадах практичних видозмін природного середовища, які забезпечували утилітарні потреби людини та впливали з принципу встановлення гармонії, порушення якої було діалектичною закономірністю її розвитку (образи Крона, Прометея, Геракла та ін.).

Релігійна парадигма виходить з того, що зміна світу має бути побудована на засадах «Граду Небесного» (А. Августин) та безпосереднього зв'язку з Абсолютом (візантійська та українська релігійна традиція). Прикметною особливістю названих парадигм є те, що активність видозміни природи як важливого фактора культуротворення будується за принципом доцільності, який не вступає у протиріччя з навколишнім світом саме тому, що природні ресурси за тогочасних способах виробництва та соціальної організації можуть забезпечити їжею обмежену кількість людей.

Розвиток наукової парадигми (суттєвий імпульс до якої дав деїзм Просвітництва та, в цілому, раціоналізм Нового часу) уможливило швидкі темпи виробництва та соціальні зміни, зокрема зародження капіталізму. Ці фактори дають результати у ХІХ ст., коли фактично населення планети збільшується за 100 років відповідно на: 0,6 млрд. та приблизно на 5 млрд. (!) у ХХ ст. при порівнянні з попереднім періодом, який склав 1 млрд. у 1800 році. Як видно з прогнозу, подібне зростання набирає загрозливих масштабів. Специфіка цього процесу полягає у нерівномірності чисельного зростання східних і західних країн. В Україні приріст народжуваності незадовільний. Загалом, можна прослідкувати загрозливу тенденцію для перспектив розвитку української культури, яка може втратити свого головного носія культурних цінностей – Людину.

Отже, якщо традиційна (історична) модель взаємодії трьох першоелементів культуротворчого буття людини розвивалась за логікою: Людина змінює Природу та виробляє на цій основі Культуру, яку в просторово-часовому модусі може наслідувати або заперечувати через світоглядні традиції, то до зміни векторів названого взаємозв'язку першоелементів спонукає наукова парадигма, яка в сучасному вимірі виробляє постмодерну модель цивілізаційного буття – Людина вже підкорила та населила практично всю планету, тому її завдання полягає не в переробленні природи, а безпосередньо у виробництві «другої природи» – культури. Це виробництво розуміється не тільки в матеріальному, а й в інформаційно-знаковому (як постіндустріальне виробництво) відношенні. Загалом, виробництво шкодить Природі, яка мститься Людині.

Культуротворче буття людини виражається у фізичному та духовному,

матеріальному та ідеальному. Проте фізичне, або матеріальне в культуротворчому бутті людини ніколи не виступало як мета, а тільки як засіб (форма) вираження духовно-ідеального начала. Кожна культурна епоха знаходила свої, лише їй притаманні підходи поєднання духовного та матеріального в людині. Проте до суттєвих передумов творчого ставлення людини до реалій навколишньої дійсності можна віднести усвідомлення цією людиною глибинних духовних основ свого буття та побудови своєї практичної діяльності, які виходять з них.

Діяльність як виробництво культурних цінностей – це творчий процес, який передбачає цілевизначення, цілепокладання та ціледосягнення. На думку професора М.М. Бровка, цілепокладаюча діяльність людини є трансгресивною, а форми перетвореної діяльності виникають саме в процесі взаємодії людини та світу. І вже у первісній людині цей механізм взаємодії виявляється не в одноактності, а є систематичним і стає необхідністю, природа якої предметно-діяльна, соціальна [2, 214-215].

Цілевизначення людини «диктується» світоглядними парадигмами через традиції у «тут-буття» як її духовність. Натомість у сфері діяльності людина може показати своє творче ставлення до парадигм і традицій, може трансформувати, наслідувати або заперечувати їх на рівні діяльності, яка спрямована на «там-буття» людини як її можливість, у сфері якої лежить цілепокладання та ціледосягнення.

Цілепокладання та ціледосягнення «організують» зворотний зв'язок з «тут-буттям» людини опосередковано через появу об'єктивних факторів розвитку сучасної соціокультурної реальності. Ці фактори можуть мати позитивний та негативний характер. В першому варіанті вони набувають статусу «зразків», з якими поєднуються традиційні, або парадигмальні «зразки», отже, парадигма розвивається в межах своєї логіки. В другому варіанті поява таких факторів як змасовлення, конформізм, споживацька психологія впливають на «тут-буття» людини в якості певного негативного досвіду, який дозволяє критично ставитися до власного розуміння парадигм або переглядати доцільність їх застосування у конкретних умовах і замінити стратегію діяльності, наприклад з діяльності як наслідування до діяльності як заперечення, або трансформації.

Отже, розглядаючи культуротворче буття людини як поліфункціональний складний феномен, можна дійти висновку про те, що він складається з наступних структурних елементів, які взаємодіють між собою:

- 1) людина як творець та носій культуротворчості. Це – конкретні люди, які поділяють та розвивають спільну систему духовних цінностей, закріплену у «тут-бутті» і «там-бутті»;
- 2) «тут-буття» людини як духовність її теперішнього стану і часу;
- 3) «там-буття» людини як модель її майбутнього буття, що досягається через світоглядну та діяльнісну складову;
- 4) творча діяльність людини як практична реалізація світоглядних традицій;

5) постійна корекція цілепокладання у свідомості через рефлексію об'єктивних факторів розвитку соціокультурної реальності;

6) світоглядні традиції (мистецькі, моральні, правові, політичні та ін.) як транслятори типових зразків соціокультурного досвіду;

7) світоглядні парадигми, які породжують ці типові зразки.

Проблема функцій культуротворчого буття людини тісно пов'язана з його структурною організацією та впливає з реалізації модусу руху культури в діяльнісно-процесуальному вимірі.

Функції культуротворчого буття людини органічно пов'язані з функціями культури. Якоюсь мірою функції культуротворчого буття людини впливають з функцій культури. Якщо виділити такі функції культури як людинотворча, адаптаційна, інформаційно-знакова, пізнавальна, ціннісна, комунікативна, морально-духовна, нормативно-регулятивна, то можна побачити, що в них віддзеркалюються функції культуротворчого буття людини. Проте застосування методу парадигмального проектування дозволяє виявити логічний ряд специфічних функцій, які проектують названі функції культури у напрямок, вивірених традицією.

Функції культуротворчого буття людини мають цільову константу своєї визначеності як сталий орієнтир культуротворчості людини. Виходячи з того, що культуротворче буття людини висвітлює суто людську специфіку існування у світі – творче ставлення до навколишньої дійсності, то можна зазначити: цілепокладання у діяльності має явний характер, що визначає функції культуротворчого буття людини, а варіативність творчої діяльності розкриває неявне цілепокладання, що суттєво збагачує практичну реалізацію цих функцій.

Зокрема, можна виділити такі функції:

а) *креативна функція* – пов'язана з творчим началом у культурі – принциповою установкою на новаторство, що дозволяє створити якісно новий зміст і форму у різноманітті культурних процесів, боротьба з епігонством та зародження нових парадигм. Креативна функція виражається на різних етапах творчої діяльності людини, яка може виходити за межі усталеної традиції і безпосередньо пов'язана з наступними функціями;

б) *інтеграційно-диференційна функція* – передбачає діалектичне об'єднання в цілісний духовний світ культуротворчого буття людини різних людей, які становлять певну історичну цілісність та їх диференціацію на основі соціальних, етнічних, світоглядних ознак. Розквіт культурної епохи спричинює інтеграцію людей та нівелювання ознак диференціації, а занепад, навпаки, – посилення тенденцій розмежування і структурування суспільства. Криза світоглядної парадигми викликає розмежування ідеалів єдиної свідомості, що призводить до розколювання свідомості і кризи особистості. З розвитком історичного часу провідна парадигма переосмислюється, що сприяє новій інтеграції та диференціації культуротворчого буття людини. Інтеграція в цілісний соціокультурний суб'єкт можлива на основі усвідомлення спільної мети та спільної картини світу, загальних способів

розв'язання життєвих проблем, цілісності культурного часу і простору. Диференціація обумовлюється факторами розмежування цих основ;

в) *рефлексивно-когнітивна функція* – здатність людини до осмислення і пізнання духовного досвіду своїх попередників та визначення власного місця і ролі в культуротворчому бутті. Культура людини формується на основі пізнання традиції і засвоєння провідної парадигми, яка репрезентує спільний для певної культурної епохи стиль мислення, світобачення та світопізнання;

г) *аксіологічна функція* – вироблення в межах однієї світоглядної парадигми специфічної ціннісно-ієрархічної системи, яка ґрунтується на основі таких цінностей, що виступають найбільш загальними світоглядними орієнтирами для кожної людини та беруть безпосередню участь у формуванні її культурного поля як співвідношення оцінних структур. Цінності є не фактичними, а значимими для фактичної наповненості (подієвості) людського життя;

д) *нормативно-регулятивна функція* – відіграє роль матриці, яка встановлює, диктує та задає зміст і форму світоглядній парадигмі на основі певних норм, канонів, правил, настанов, зразків, моделей, традицій, що виражають культуротворчість в свідомості та поведінці людини;

е) *виховна функція* – фокусування всіх попередніх функцій культуротворчого буття людини і передбачення практичної діяльності певного соціокультурного середовища з формування і розвитку морально-естетичних цінностей та норм людини, яка вступає у суб'єкт-суб'єктні (діалогічні, творчі) відносини зі світом.

Функції культуротворчого буття людини пов'язані між собою за фундаментальними законами діалектики і можуть розвиватися за певними принципами, які розглянемо детальніше.

Принцип *адекватності* виконує онтологічну відповідність наявного – реальному. Культуротворче буття людини охоплює матеріальну і духовну адекватність людини – світу та людини – культури. Якщо адаптація передбачає пристосування до певних умов, ціною чого може стати втрата власного ціннісного світу, то адекватність виражає цілепокладання цієї адаптації (чи є вона необхідною?) не з позиції цілей окремої особистості та усвідомлення наслідків реалізації цих цілей, а з позиції культури вираженням чого може бути скажімо культурна політика, позицій соціокультурного та загальноісторичного розвитку нації.

Адекватність виражає не тільки «реальність» наявного буття, але й прагнення людини-в-культурі до ідеально-духовного, морального світу належного. З одного боку, все, що існує, виникло недаремно, воно є адекватним наявному, а з іншого, культуротворчість передбачає адекватність духовно-моральним джерелам. Інакше виникає тоталітаризм, геноцид як прояви суттєвої неадекватності логіці культуротворчого буття людини.

Культуротворчість набуває процесуального характеру тоді, коли творчість людини спирається на принцип адекватності наявному. Наприклад,

художній образ не тільки наслідує дійсність, а й в певних соціокультурних умовах є адекватним певним «констатаційним» моментам цієї дійсності, тоді творчість процесуальна, активна, заохочує до діалогу. В даному разі адекватність – це художня правда. Інша справа, що цю адекватність-правдивість бачить художник, а не його сучасники.

З іншого боку, світоглядні парадигми виражають адекватні зразки постановки та розв'язання світоглядних проблем таким конкретним (природним, соціальним, національним, індивідуальним) умовам існування, як тут-буття людини. Специфічна особливість цього процесу полягає в тому, що адекватність певною мірою гарантує сталий розвиток там-буття людини, тобто спрямоване не тільки у теперішнє, а й в майбутнє, несе у собі певний потенціал змін. Бути адекватним собі самому – означає прийняти на себе певні суспільні обов'язки, а у вищому смислі – пізнати свою Самість.

Соціальне та особисте буття завжди є адекватним реальному, що через належне моделює культуротворчість актуальну в певний часовий відтинок у конкретному природно-кліматичному ареалі. Адекватність у просторовому вимірі виражається відповідно до культурних форм (матеріальності культури) просторовому виміру природного середовища, де вони існують. В культурі ніщо не виникає несподівано, тому адекватність у часовому вимірі полягає у відповідності з тими світоглядними парадигмами, які існують в межах конкретного часового відрізка, а неадекватність говорить про те, що на даному етапі парадигми та традиції є або невідповідними та «відмираючими», або пройшли надто незначний проміжок часу для їх осмислення та засвоєння.

Принцип *уречевленості*. Культуротворче буття людини виражає своєрідний для кожної національної культури механізм переходу «чистого буття» у «наявне буття» як уречевлення світоглядних парадигм (цінностей, традицій) через практику у матеріальний світ наявного. Розвиваючи положення Гегеля про «чисте» і «наявне» буття, можна зазначити, що культуротворче буття людини – це наявне буття (реальне) у всьому різноманітті якісної виразності результатів розвитку чистого буття (ідеального). У просторовому вимірі уречевленість має такі властивості як матерія, форма, причина їх виникнення та ціль як призначення речі. А в часовому вимірі ці характеристики уречевленості можуть змінюватися, що говорить про рух як сутнісну особливість уречевленості. Саме творчо уречевлене буття, через свідомість і діяльність людини у світоглядних парадигмах її мислення та культурних практиках її діяльності, переводить чисте буття у стан наявного буття.

Принцип *становлення*. Культуротворче буття людини є формою нашого руху в просторі і часі, а зміст цього руху полягає у творчому становленні як відтворенні нового змісту. Культуротворче буття людини зазнає перетворення у різних проявах, наприклад у тому самому уречевленні, але при цьому воно не є ні річчю, ні знанням. Становлення культуротворчого буття людини відбувається не у наслідуванні як трансляції досвіду, а у

становленні як «оживленні» якісно нового змісту. Простір як предметне «тіло» культури має здатність до становлення і саморозвитку через проміжок часу, який поділяє простір на умовні відрізки суб'єктивного сприйняття. Культуротворче буття людини завжди повне, невичерпне і безмежне, і через те в культурі та її персоніфікованій формі – конкретної людини – триває постійний пошук місця свого існування та присутності у ньому в безмежжі потенційних можливостей. Сутність культуротворчого буття людини визначається у процесі його постійного становлення і руху, а це є тотожним самому факту присутності людини-в-культурі, що виражає автентичність людського існування. Разом з тим культуротворчість – це завжди потенційна можливість культури, її актуальність, коли культура виступає «тут» і «тепер».

Принцип *конструктивності*. Культуротворче буття людини спрямоване на творення, а не на руйнування, на творче розуміння, а не на механічне засвоєння під впливом політичних, ідеологічних та інших соціальних факторів, на діалог, а не на монолог, на майбутнє, а не на минуле, на гуманізм, а не на дегуманізацію. Конструктивний принцип є тією основою, яка дозволяє змоделювати нову якість, котра фокусує в собі визначальні характеристики майбутнього часу і характеристики майбутнього простору. Культуротворчість пов'язана з конструктивною діяльністю певного суб'єкта, а суб'єкт передбачає визначені світоглядні мотивації (задум) і є представником певного етносу, світоглядні мотивації якого конструюються у традиції.

Принцип конструктивності обумовлює сутність культуротворчості, оскільки людське буття може ще відбуватись у цивілізаційному вимірі, тоді коли конструктивною є недалекоглядність, наприклад знищення природи сучасною виробничо-споживацькою моделлю цивілізації.

5. Принцип *заперечення* – виступає необхідною умовою функціональності творчого синтезу. Розвиваючи положення М. Шелера про «тут-буття» і «так-буття» та положення Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі про творчість як «опір теперішньому», можна зробити висновок про те, що культуротворче буття людини характеризується запереченням «тут-буття» усталеним формам «так-буття». Усталені форми, що вичерпали свій зміст, продовжують жити у світоглядних традиціях і виражаються, зокрема, в епігонстві, а культуротворчість спрямована на їхнє заперечення: у часовому вимірі – теперішнього минулому, а в просторовому – на пошук нових форм та змістів матеріальної діяльності. Заперечення епігонства – це принципова установка на новаторство яке фокусує в собі сутнісні характеристики адекватності, уречевленості, становлення, конструктивності.

Таким чином, внаслідок проведеного аналізу автор дійшов таких висновків:

– людська діяльність розкриває пізнавальну сутність культуротворчого буття людини, яка забезпечує створення нового світоглядно-ціннісного світу, що може розвиватися в межах традиції (діяльність як наслідування), а може в

тій (діяльність як трансформація) чи іншій (діяльність як заперечення) мірі виходити за її межі;

– культуротворче буття людини передбачає творчий синтез розуміння цією людиною сукупності асоціативних зв'язків матеріальної предметності культури з її ідеально-духовними зразками, які утворюють світоглядні парадигми та протікають в просторово-часових вимірах;

– культуротворче буття людини являє собою систему найпотаємніших сторін взаємодії Людини, Природи та Культури в якій світоглядні парадигми через світоглядні традиції впливають на «тут-буття» людини як її духовність, а творча діяльність спрямована на «там-буття» людини як забезпечення її сталого розвитку в майбутньому. Позитивний та негативний досвід «тут-буття» з'являється як наслідок діяльності, спрямованої на рівень «там-буття» та може виконувати корекційну функцію;

– функціональний розвиток культуротворчого буття людини виявляє специфічні функції культуротворчості (адекватності, уречевленості, становлення, конструктивності, заперечення), які засвідчують процесуальність присутності людини в світі культурних цінностей. Дана присутність спрямована на духовно-матеріальне творення і є модусом руху в культуротворчому бутті людини;

– простір і час є такими модусами культуротворчого буття людини, які розкривають суттєві світоглядні характеристики людини стосовно сприйняття об'єктивного світу і водночас є інструментами практичної діяльності людини щодо зміни цього світу, відповідно можна виділити світоглядну та діяльнісну складову культуротворчого буття людини.

– культуротворче буття людини відрізняється від буття людини у вимірі цивілізації тим, що перше спрямоване: а) на розвиток високого духовного рівня особистості; б) на принципову установку творення суттєво нових культурних цінностей; в) на розвиток людини «зсередини» дискурсу її ідентичності. Буття людини в цивілізації не виключає високого, але спирається і культивує низький (масова культура, споживання) духовний рівень, копіювання та «симуляцію», розвиток людини «ззовні» дискурсу ідентичності. Отже, культуротворче буття людини виключає цивілізаційні, деструктивні за своєю природою у довгостроковій перспективі духовні процеси.

– культуротворче буття виступає об'єднавчим феноменом буття мікро- і макрокосму в єдність матерії, руху, простору і часу, кодифікованих в тому чи іншому культурному типі. Ця категорія розгортається в просторово-часовому модусі й постійно коригується як зовнішніми обставинами, так і внутрішніми потребами. Культуротворче буття людини являє собою процес і результат дії за певними правилами, які встановлюються у світоглядних парадигмах. Загальна природа цих правил може бути окресленою лише за умови конкретних форм фіксації буття в просторі та часі.

– важливою формою такої фіксації є слово як емпірична форма культуротворчого буття людини. Слово творця світоглядних цінностей

виступає одночасно в ролі автора і реципієнта, причому межі особистого і національного розчиняються в загальнолюдських цінностях, кодифікованих світоглядними парадигмами. Культуротворче буття людини розпредметнюється у парадигмах, традиціях, мові, а опредметнюється в практичній діяльності людини. Діяльність залежить від такої суттєвої світоглядної складової як відношення, що реалізується у спілкуванні та діалозі.

Все це дозволяє зробити загальний висновок про те, що культуротворче буття людини виступає важливим поняттям сучасного філософського дискурсу від якого залежить візія майбутнього та майбутнє сучасної людини, її духовності в цілому.

### Література

1. Андрущенко В. П. Організоване суспільство. Проблема організації та суспільної самоорганізації в період радикальних трансформацій в Україні на рубежі століть: Досвід соціально-філософського аналізу / В. П. Андрущенко. – К. : ТОВ “Атлант ЮЕМСі”, 2005. - 498 с.
2. Бровко М.М. Активність мистецтва в контексті антропологічної рефлексії сучасної культури / Культуротворчі виміри людини в сучасному універсумі : колект. Монографія / [І.В. Вернудіна, В.П. Драпогуз, Т.К. Гуменюк, Л.П. Саракун та ін.] ; за ред. М.М. Бровка. – Київ : Видавництво Ліра-К, 2019. С. 211-234.
3. Кримський С.Б. Під сигнатурою Софії / С. Б. Кримський. – К. : Вид. дім КМ Академія, 2008. – 367 с.
4. Населення Землі [Електронний ресурс] – Режим доступу : [http://ru.wikipedia.org/wiki/Население\\_Земли](http://ru.wikipedia.org/wiki/Население_Земли)
5. Федь В.А. Культуротворче буття : Монографія. – Слов'янськ: Печатный двор, 2009. – 288 с.



## РОЗДІЛ III

### РЕЦИПІЄНТ ЯК СКЛАДОВА МИСТЕЦЬКОГО ПРОЦЕСУ: ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОЇ МОЛОДІЖНОЇ КУЛЬТУРИ

«В кожному мистецтві є те, що лежить на поверхні, і символ. Хто прагне проникнути глибше поверхні – йде на ризик. І хто розкриває символ – йде на ризик. По суті, Мистецтво – дзеркало, яке відображає того, хто в нього вдивляється».

Оскар Уальд

Мистецький процес як об'єкт філософської рефлексії, здавна досліджують та реконструюють через його невід'ємні складові: митець – мистецький твір – реципієнт. Виявляється, що незалежно від виду чи роду мистецького твору, його історичного віку, духовної чи матеріальної цінності, всі мистецькі предмети створюються за чітко визначеними природними та соціальними законами. В основі мистецького життя лежить цей обов'язковий триєдиний «кістяк». Лише за умови наявності цих складових реалізується вічне життя мистецтва як необхідного живого нашого спілкування зі світом з допомогою спеціальної, віками виробленої, мистецької мови, здатної сказати більше ніж наука, у специфічний мистецький спосіб.

Мистецтво, як вид людської діяльності, здавна був особливим універсальним способом конкретно-чуттєвого вираження не вербалізованого духовного, естетичного досвіду, важливий компонент творчо-продуктивної, духовно-практичної діяльності у культурі.

Закони створення, сприйняття і функціонування мистецтва у суспільстві здавна досліджувалися філософами, науковцями, митцями. Вже Протагор сформулював засадничий закон, що людина є мірилом всіх речей, теорію натхнення розвинув Демокрит, доктрину відгуку душі на прекрасні явища, математичні основи музики запропонували піфагорійці, теорію процесу створення прекрасних речей та методи керування настроями аудиторії сформулювали софісти, Сократ підняв дослідження прекрасного як проблему свідомості, розсудку, що піднімало статус реципієнта як головного адресата і поціновувача мистецтва. Античні мислителі визначали істинну цінність мистецтва через якість задоволення, яке воно приносить людині згідно морального та інтелектуального критерію. Платон ілюструє цю думку жартівливим прикладом про відповідність певного мистецького твору глядацькій аудиторії: дітям – ляльковий театр, підліткам – комедію, більшості, включаючи жінок і молодь, – трагедію, похилим людям – епос. Тому рішення про твір залежить від кваліфікації самих груп реципієнтів, а задоволення служить критерієм оцінки. Арістотель підсумовує думки про

катарсис, як очищення від почуття страху і співпереживання в душі глядача під час перегляду трагедії. Цілісну теорію естетичного сприйняття, актуальну і сьогодні, подарував європейській культурі Августин Блаженний. Про незацікавлений характер переживання прекрасного, не пов'язаного з потребами задоволення якоїсь мети, позбавленого якоїсь практичної спрямованості, говорив Фома Аквінський. З початком Нового часу і утвердженням мистецтва як самостійної сфери діяльності, формуванням мистецького ринку, художньої критики, одночасним розвитком різноманітних напрямів і стилів, воно активно починає боротися за прихильність свого реципієнта.

Історично склалося так, що твори мистецтва виконували у культурі не лише естетичні (художні) функції, що складає їх сутність. Суспільство навчилося використовувати могутню силу мистецтва у різноманітних соціально-утилітарних цілях – релігійних, політичних, терапевтичних, гносеологічних, етичних тощо.

В останні сторіччя його позаестетичні функції стали домінуючими і саме завдяки ним мистецтво підтримується тими чи іншими соціальними інституціями та реалізується в якості феномена культури. Саме ці соціально – утилітарні цілі все більше впливають на формування якісних і кількісних характеристик сучасного “споживача мистецького продукту”.

Сучасна наука відносить походження мистецтва як специфічної людської діяльності до часів формування людини як *homo sapiens*, а деякі вчені навіть саму причину появи і розвитку людини, як виду, вбачають саме у мистецтві.

Характер образного сприйняття людиною реальності закладений і у її мистецькій діяльності, а саме мистецтво часто називають «мисленням образами».

Отже, мистецтво, як особливий досконалий вид ремесла, починається із вивчення, сприйняття та відображення реальності. Ця реальність може бути різною: об'єктивною, як сад, чи море за вікном, суб'єктивною, як наші сни, мрії, фантазії. Реальність завжди є початковим пунктом у створенні мистецтва, саме вона виступає з'єднуючою ланкою між мистецьким твором і нами, слухачами, глядачами – реципієнтами.

Хто є реципієнтом у мистецькому процесі? Назагал – це не лише конкретна людина, що сприймає мистецтво, але й суспільство, яке її формує.

Естетичний рівень реципієнта безпосередньо пов'язаний з історичним і культурним фундаментом країни, рівнем її економічного розвитку, особистими знаннями та культурою, а також мистецьким рівнем її культурних надбань. Мистецький рівень відображається через художнє сприйняття, адже саме в ньому через художній образ оживає мистецький світ з його реаліями і духовним наповненням, стає частиною життя реципієнта, його “природним буттям”.

Якість сприйняття мистецтва реципієнтом залежить від його естетичного досвіду, глибини та об'єму знань, освіти, суспільно-

детермінованої зміни в художньому сприйнятті мистецьких об'єктів у сучасному інформаційному просторі тощо.

Адже, нині інформація про мистецтво подається через посередництво всіх доступних засобів комунікації безпосередньо додому, в усі сфери побутування людини, перетворюючи її автоматично в реципієнта. Отже, на художнє сприйняття починає здійснювати вплив буденне середовище, що знижує, а часом нівелює емоційний градус і глибину мистецького впливу.

З точки зору музичної естетики - це переважно стосується предмета естетичної краси музичного мистецтва, який швидко реагує на стрімкий розвиток інформаційно-комунікативних технологій, - не варто розраховувати на глибокий ефект сприйняття, не замулений позамистецькими технічними нашаруваннями. Сьогодні слід враховувати не тільки слуховий, але й візуальний, а також енергетичний аспекти. Решта ж форм, насамперед технічних, різною мірою редукують перший, поглиблюючи або змінюючи деякі грані і сторони впливу цього акту, але не в змозі його повністю замінити.

Саме художнє сприйняття визначає естетичний рівень реципієнта, де суттєвим корелятором має виступати художня освіта. Її чуттєво-емоційна природа допомагає компенсувати бракування емоційності у не творчих, механічних видах людської діяльності. Художня освіта формує запас елементарних естетичних знань, без яких неможливе виникнення потягу та інтересу до естетично значущих об'єктів і явищ (1,104).

Якщо говорити про студентську аудиторію, то слід наголосити, що базова художня освіта ґрунтується на міждисциплінарних зв'язках з іншими академічними дисциплінами. Крім того, інтеграційні навички, здобуті під час вивчення візуальних мистецтв, відіграють суттєву роль у практичному застосуванні інших умінь і навичок, вказуючи на цілісність мистецтва як сфери знань, що є основоположною в різноманітних умовах навчання. (2,276)

Розвиток загальної і професійної мистецької освіти визначається особливостями національно-культурного шляху кожної країни, а також загальними світовими тенденціями. Так, у більшості європейських країн професійна мистецька освіта надається у вищих школах мистецтв. Наприклад, у Німеччині такі школи організовано на базі консерваторій, які діяли за статусом музичних академій. В Україні збереглася унікальна поетапна послідовність музичної освіти від музичних шкіл, до музичних училищ та музичних академій, що дозволяє готувати висококласних фахівців, що мають широкий попит у Європі.

Таким чином, "Підбиваючи підсумки, можна констатувати, що мистецька освіта є поліструктурним і поліфункціональним соціальним феноменом, який вбирає в себе художньо-естетичні здобутки певного народу та формується у взаємодії з іншими формами освітньо-виховної діяльності. Своєю чергою, мистецька освіта на теренах України відображає етноментальні та історичні особливості нашого народу, його неповторне

світовідчуття, яке втілилось в художній творчості різноманітного спрямування. Музична, художньо-театральна, хореографічна, кіноосвіта становлять каркас сучасної мистецької освіти в нашій державі, утворюють духовний фундамент буття українського народу” (3,370).

Під час вивчення магістрами НМАУ ім. П. І. Чайковського академічного курсу “Мистецтво як естетичний феномен” нами було проведено дискусійне обговорення місця і ролі реципієнта в мистецькому процесі, під час якого студенти виявляли сучасні тенденції і особливості власного бачення проблеми. Студенти піднімали питання актуальності класичного мистецтва для молодіжної аудиторії, особливостей сучасного мистецтва у цифрову епоху, інтерпретації мистецьких творів відповідно до місця і умов їх показу, “смерті автора” після написання твору, проблеми мистецької вітчизняної та зарубіжної, зокрема китайської, музичної освіти, формування “якості реципієнта” у музичній культурі тощо. Учасники дискусії наголошували на тому, що процес художнього сприйняття тісно пов’язаний з поняттям адресата художнього твору. Якщо реципієнт не являється цим адресатом, то його розуміння твору може значною мірою різнитися від задуму/повідомлення автора, включаючи цілковите його нерозуміння. Автор завжди подумки делегує свій твір певному адресату і це, безперечно, впливає на форму і зміст, стиль викладу. Молодий український композитор А. Барсов, магістр НМАУ ім. П. І. Чайковського, розповідає, що свій перший твір, позначений як ор.1, цілком свідомо адресував передусім піаністам, що люблять читати ноти незнайомих творів. Таким чином, його акустичне втілення, і сприймання вже слухачем, відходило на другий план. Важливим був процес читання самої партитури. Поле для інтерпретацій, варіантність виконань були досить широкими, що закликала до співтворчості, трактувало ноти як загадку, що потребує розшифрування. Він зауважує на важливій ситуації одночасної присутності реципієнта (не завжди адресата) та автора при втіленні твору. Присутність реципієнта певним чином оголює автора, справляє сильний вплив на сприймання свого твору; особливо це цікаво стосовно творів «для себе». Слухач, читач ніби мотивує в напрямку «об’єктивізації» сприйняття, провокує оціночне судження. Не завжди автор відчуває спорідненість з тим чи іншим своїм твором, або розуміє що взагалі створив і для кого. Часто інтерпретація, розуміння твору мають набагато довшу історію, значно різняться від закладеного творцем. Буває, реципієнт стає свого роду «співавтором» у сенсі трактування та/або переживання, що вже геть не доступне митцю, оскільки він «відпустив і забув» твір. А. Барсов веде внутрішній діалог із реципієнтом сучасним «середньостатистичним», його бентежить, наскільки вимогливий сучасник до критерію практичності будь якого мистецтва, а також часто до помічності його характеру. Якщо музика, то фонова, практично «без подій», або така, що задає ритм, супроводжує якусь дію – розслаблення після роботи, або створення робочого темпу. В іншому випадку, вона повинна виражати його, слухача, почуття, думки, або належність до певної соціальної групи, або,

можливо, субкультури. Часто музику чи модну виставку, виставу слухають та дивляться «під настрій», або у вигляді статусності «елітарної» події, де не обов'язкове її розуміння. Згадується відоме висловлювання диригента Кирила Кондрашина, що в «Карнегі-Хол» гучно аплодують завжди, оскільки за такі гроші люди просто не можуть собі дозволити прийти на концерт і не одержати задоволення. Принцип – все заради споживача, він діє практично всюди. Виконавці бояться зіграти твір по новому для слухача. На композиторських конкурсах небезпечно виглядати не достатньо «сучасним». Сума усталених заготовлених естетичних концепцій для тих чи інших напрямів чи жанрів тисне будь яку спробу творити. Дотримання політики догоджання реципієнту безпосередньо корелює з успішністю, життєспроможністю творів, авторів. Природно, мистецтво шукає де йому з'явитися, де йому ще існувати, утворюючи нові форми, все більш химерні та сумнівні. Приміром, цілий поверх галереї PinchukArtCentre може виявитися завішаним пожовтілими рваними зошитами з нерозбірливою писаниною – макулатурою. Твори майстрів минулого, вміщені в сучасний інформаційний контекст, як правило, не можуть бути адекватно сприйнятими. Вони потребують відповідного концепту, конвенційності, «окультурення» реципієнта, маси умовностей, і навіть в такому випадку, будуть сприйняті лише видозміненими, віддаленими від першопочаткового свого вигляду. В дискусії також звучала думка, що мистецтво завжди пов'язане з реципієнтом і зазнає впливу від нього, але воно нікому нічого не має бути винне. Воно не має нам щось повідомляти, не повинне радувати, надихати і таке інше, особливо розважати. Воно не зобов'язане бути зрозумілим, сприйнятим. Твір написаний – акт мистецтва відбувся – все! Воно не повинне задовольняти якісь замовлення. Воно просто є. Як спосіб мислення, як пошук, як спроба щось зрозуміти.

Приймаючи тезу, що сприйняти твір мистецтва означає проникнути в таїну його численних змістів та відтінків, співпереживати, учасники дискурсу роблять висновок, що тут окреслена «робота» реципієнта над «поглинанням» в себе якогось художнього твору.

Розмірковуючи про реципієнта в сфері музичної культури, а ще більше, музичної культури України, молоді музиканти зазначають, що саме зараз українська музика (різного часу, особливо ХХ ст.) найбільш сприятлива для вільного сприйняття. Якщо раніше музика була в полоні радянських ідеологічних упереджень та усіляких примітивних заборон, то саме сьогодні українська музика періоду ХХ століття починає сприйматись реципієнтами більш вільно. Студенти діляться своїм особистим сприйняттям: Цієї осені у великій залі ім. Василя Сліпака НМАУ ім. П. І. Чайковського видавництво «Музична Україна» провела онлайн концерт-презентацію видання «Левко Ревуцький. Симфонія №2. Перша редакція». Слухаючи цей концерт, вони ловили себе на думці, що раніше середньостатистичний слухач знав, що симфонія написана під совковим гаслом «Будуймо!» і сприймав її без уваги на витончене використання національного матеріалу. Тепер же в сучасній

інтерпретації симфонії реципієнт може вільно проникнути в оту глибину національних відтінків, відчутти національну ментальність музичними засобами. Знайомий твір, знайомі засоби музичної виразності, з яких складається образ симфонії – все це по-новому і новими барвами «заграло» для слухачів. Завдяки реципієнту замикається весь комунікаційний маршрут від митця через його твір до, власне, слухача/глядача, наповнюючи весь процес естетичного переживання новим національним прочитанням.

Молодий український диригент А. Суркіс розмірковує над впливом диригента на публіку. Він наводить слова Джона Мосері – американського диригента, педагога, автора книги «Маэстро и их музыка. Как работают великие дирижеры»: «... ми уявляємо великий твір невидимого мистецтва – музику, і диригент діє як громовідвід для енергії, що відходить від тих, хто видобуває звуки, до тих, хто їх слухає. Публіка – найважливіший елемент. Без неї музика стає інертною, а з нею реалізує сенс свого існування» (4,144).

Цей вислів, якнайкраще описує роль диригента і публіки в творчому процесі. Диригент, як транслятор головної думки симфонічного твору, генератор енергетичних імпульсів, має на меті занурити в музику реципієнта, котрий є адресатом в цьому творчому діалозі, надихнути його на глибоке проникнення у твір та самостійне осмислення композиторського задуму.

Д. Мосері міркує з приводу реципієнта: «Якщо порівнювати публіку з менеджерами, друзями, колегами та близькими, вона здається щирішою від усіх. Вона не приховує своїх справжніх почуттів, і не лише наприкінці виступу. Так само як і оркестр, солісти, публіка – наш партнер. Задовольнити її – кінцева мета роботи, яку ми виконуємо з усіма музикантами. Ми, диригенти, стаємо провідниками від джерела – музики – до людей, які, як ми сподіваємось, зрозуміють і приймуть твір, а в ідеалі стануть учасниками виконання» (4,144).

Як відомо, з ряду об'єктивних причин публіка може бути прихильною до виконавців, і навпаки. Тут можуть грати роль особисті смаки слухачів, настрої чи невдале виконання твору. Джон Мосері зазначає, що «диригент відчуває аудиторію ще до того, як виходить на сцену чи спускається в оркестрову яму. Енергія в приміщенні – розсіяність, концентрація, сонливість, нетверезість, передчуття чи відсутність будь яких емоцій – відчувається із-за куліс. І додає, що «прихильники, як і оркестранти, можуть бути вірними чи непостійними. Смаки змінюються, а мода часом стає жорстокою суддею» (5, С.145).

Таким чином, митець мусить вміти не піддаватися на загальний емоційний лад, що може нашкодити при виступі, а навпаки, зануритися в музику настільки, щоб кожен рух диригентської палички, кожен погляд та жест допомогли музикантам відобразити те, що закладено в музичному творі, а слухачам прожити це.

Ким є реципієнт для симфонічного диригента в творчому процесі? Їх можна поділити на три категорії – оркестранти, на яких спрямована вся диригентська увага та інформаційно-емоційний посыл, професійні слухачі та

не професійні слухачі. Проте, оркестранти, як колеги, які заодно з диригентом, не є головними реципієнтами в цьому комунікаційному процесі. Натомість такими є слухачі в залі – професійні та не професійні. І ті, й інші є важливими для повноцінного музичного життя, для колективів і культурних інституцій загалом, які прагнуть вдосконалюватись та розвиватись. Реакція обох груп необхідна для правильної оцінки власних зусиль. Цінною для музикантів є також думка музичних критиків, що дають поштовх до роботи над професійними якостями. Хоча відомий український диригент Роман Кофман справедливо радив молодим диригентам: «Вас, диригентів, не повинно цікавити, яка публіка в залі – ні її кількість, ні рівень компетенції. <...> Будь яка публіка для вас – найбільш бажана і найбільш строга» (6,136).

Отже, реципієнт – слухач – це невід’ємна ланка комунікаційного ланцюжка, яка співіснує в моменті творення музичного твору тут і зараз, і є головною метою в обміні творчою енергією між виконавцями та слухачами. Дискурсанти стверджують, що творче життя митців, знакові творчі акції дозволяють виховувати свого слухача з раннього віку, долучаючи до класичної музики.

Так, прикладом сучасного музичного прочитання літературної класики може слугувати написання до 700-річчя від дня смерті Данте Аліг’єрі у 2021 році музичних творів до «Божественної комедії». Організатори у рамках «Ravenna Festival -2021» до ювілею Данте Аліг’єрі (1265-1321pp.) замовили трьом сучасним композиторам із різних країн написати твори на тему «Божественної комедії». Музику до частини «Пекло» написав італієць Джованні Солліма, «Чистилище» створив Тігран Мансурян (Вірменія), частину «Рай» як кантату *O luce eterna* написав наш сучасний український класик Валентин Сильвестров. Кантата *O luce eterna* виконувалась українською мовою муніципальним академічним камерним хором «Київ» у знаменитій Базиліці Сант-Аполлінаре і транслювалася в інтернеті, маючи колосальний успіх масової аудиторії. Валентин Сильвестров окрім унікальних навичок у роботі написання музики, показав власні формуючі художні можливості – високе володіння творчою уявою, віртуозне уміння гармонізувати світ і органічно вмістити в нього сучасного реципієнта. Ця поема переносить людину до незвіданої світобудови, бентежить вибагливими фантазіями. Тут культ природи поступається культів мрій, а реальність змінюється уявою, і водночас це поема про людину, яка очищається і здобуває цілковите пізнання. В. Сильвестров зумів знайти шлях до власного розуміння мистецького твору і переконати, що, по суті, будь-хто з нас є митцем – тим, хто в кожному прожитому дні моделює свій життєвий шлях.

Вдумливий слухач намагається підготуватися до сприйняття складного музичного матеріалу. Так, учасниця дискурсу, майбутній музикознавець, розповідаючи про свою дорогу до музики Р. Вагнера, зізнається, що вона була не простою в подоланні і готовності по-справжньому, осмислено й серйозно сприймати грандіозні полотна митця. Прослуховування опери під орудою маестро Вільгельма Фуртвенглера і Карлоса Клайбера, побіжний

огляд фірмових вагнерівських лейтмотивів дали можливість зануритися в атмосферу оперного твору та відчутти його матеріал, як своєрідний літопис, у якому не може бути прохідних, неважливих моментів, де один смисл вторить іншому і в синтезі з ним являє дивовижне, не пояснюване накладання. Однак, мабуть, найбільш значимим для розуміння опери «Трістан та Ізольда» для неї виявилось ознайомлення із особистими обставинами й передумовами народження цієї музичної драми та несподіване припущення про те, що «Трістан» заснований на житті Вагнера і може бути розшифрований як біографічний документ. Тотожну відповідь вона знаходить у професійного критика: «Що якщо саме життя Вагнера визначалося умовами, які були необхідними твору для його виникнення, й не любов до Матильди обізвалася «Валькірією» та «Трістаном», а вибудовуюча ідея цих творів надихнула генія на нездоланну любовну пристрасть?» (7, 8). Водночас саме така сентенція «навиворіт» дозволяє відчутти те тонке співвідношення між ликом художника-творця та його промовистим alter ego, ту непорушну і незбагненну грань між явою і примарним виміром фантазії, врешті-решт, ту неможливість усвідомити до кінця і дати собі однозначну відповідь...

В рамках досліджуваної тематики, формування нових вимог до реципієнта сучасного театру студенти окремо говорили про відомого українського режисера Андрія Жолдака, взявши до розгляду дві його вистави, що були поставлені в Києві («Кармен» за П. Меріме – НАДТ ім. Л. Українки у жовтні 1997 та «Три сестри» за Чеховим НАДТ ім. І. Франка у лютому 1999). Тут реципієнт мав простежити не лише відхід від часу, місця та дії, однак, при збереженні самого авторського тексту (як наприклад у виставі «Три сестри»), але й бути глядачем - співавтором, до певної міри, створюючи новий сюжет, при цьому залишаючи тільки саму фабулу (як це втілювалося у виставі «Кармен»). Так, у виставі «Три сестри» сюжет був перенесений у першу половину 20 століття на тлі теми ГУЛАГУ та радянського побуту тієї пори. Перенесення ж сюжету у виставі «Кармен» відбулося частково - лише у другій дії головний герой та всі інші учасники постановки опиняються у мафіозній Італії. Варто зазначити, що останнім часом (йдеться про злам 20 – 21 століття), аналізуючи розвиток вітчизняного мистецтва (театрального, зокрема), намітилася певна тенденція, яка, на нашу думку, відображає актуальний перебіг трансформації колись традиційних підходів/уявлень. Вона виражається в розгалуженні шляху, яким торувало собі академічне мистецтво, і згодом відбувалося становлення академічного та експериментального/ комерційного напрямків. За нашими спостереженнями, перший починає дещо відставати, принаймні, якщо спиратися на дані про відвідування/касу теперішніх постановок. Живучи в епоху різноманітних новацій та технологій, що змінюються деколи з калейдоскопічною швидкістю, вибагливому глядачеві сьогодні важко досягнути роль Жолдака, в тому числі як новатора у технічному забезпеченні вистави, - згадати хоча б застосування елементів мультимедійності у 90-ті роки 20 століття, або використання важкодоступного і дороговартісного тоді апарату з освітлення



– сканера, що давав правдиве «чисте» біле світло, таке необхідне постановнику. Отже, перед нами яскравий приклад як певна епоха, її технічний контекст, в якій художник створює той чи інший продукт своєї художньо-інтелектуальної праці, може мати вплив не тільки на «кінцевий продукт» а, зрештою, і на «технологію» втілення задуму і певну «екологію», іншими словами – відповідальність, коли йдеться про зв'язку, - першоджерело художнього твору – художник - постановник, інтерпретатор – реципієнт, який повинен знати першоджерело та читати сучасну художньо-технічну мову мистецтва.

Безперечно, художнє сприйняття залежить від комплексу об'єктивних і суб'єктивних умов, детермінованих епохою, середовищем, традицією, якістю художньої продукції, індивідуальними здібностями реципієнта: художнє обдарування, фантазія, пам'ять, асоціативне мислення, освіта, рівень чуттєвої культури, особистий життєвий та художній досвід. Підготовленій людині легше сприймати той чи інший вид мистецтва, адже вона матиме потребу у спілкуванні з мистецтвом і вмітиме читати його мову.

Візьмемо, наприклад, музику. Ні для кого не буде відкриттям, що класичну музику сучасне суспільство сприймає не так активно як, наприклад, поп-музику. Сучасні поп-композиції не завжди насичені глибоким змістом і не завжди мають на меті донести щось значуще. Це розважальний контент, який насичений потужними бітами і навіть не завжди розбірливими словами. Класична ж музика беззаперечно має грандіозний вплив на слухача. Симфонічна музика серед усіх жанрів дає найвідчутніший прилив енергії людині. Існують навіть експерименти, результати яких показують, що під час паузи між композиціями наш мозок працює (вчені зафіксували на томографі пікові показники роботи мозку у цей час). Виявляється, через непередбачуваність класичної музики наш мозок активно робить припущення щодо можливої комбінації нот в наступному фрагменті. Прислуховуючись, ми тренуємо мозок, налаштовуємо його на активну роботу. Схожий ефект виникає під час прослуховування не тільки Вівальді, а й Баха, Генделя, Альбініні.

А чи існує взаємозв'язок між музичними вподобаннями людини та рівнем її інтелекту? Звичайно існує. Люди з найвищим коефіцієнтом інтелекту є поціновувачами інструментальної музики, котрі люблять аналізувати композиції та цінують техніку виконання. Але таких людей не так багато. Ще менше поціновувачів музики виконуваної на народних українських інструментах. Тут виявляється відсутність обізнаності слухачів з багатством і давньою історією власних народних інструментів, їх великими виконавськими можливостями та пострадянськими стереотипами про вторинність та маргінальність української культури. Отже, глибина сприйняття залежить від інтелектуальних, естетичних здібностей суб'єкта та ступеня розвиненості його естетичного почуття, від загальнокультурного потенціалу особистості та системи її ціннісних орієнтацій.

Розвиток мистецьких напрямків прямо пропорційний росту потреб та запитів реципієнта. Молодь (покоління Y та Z) стає все вибагливішою та прискіпливішою, що не може не втішати, адже саме через запит народжується пропозиція у мистецтві і тим самим запускається його розвиток, а споживання художнього твору займає сьогодні місце найпотужнішого духовного «важеля»: стимулу, імпульсу до пізнання і переживання світу і себе в цьому світі. Дехто з реципієнтів старших поколінь нехтує новими шляхами здобуття прекрасного, на користь консерватизму, а дехто з тих самих поколінь має досить прогресивні погляди та заохочує молодь до нових звершень. Питання конфлікту смаків та поглядів у мистецтві – буденність процесу, це є нормою сучасності. Іноді модернові твори народжуються саме з бажання «насолити» всім, кому не до вподоби, наприклад, арт-хаус.

Сьогодні значна частина українців повертається до своїх витоків. Український фольклор, орнаменти, вишиванки, малюнки, література та інше – все це охоче сприймається у будь-якій формі, а якщо не сприймається то резонує на тлі конфлікту. Конфлікт та невдоволення творчістю також є важливим складником творчих пошуків, адже будь-яка реакція на витвір – це добре. Для мистецтва вбивчим є лише відсутність відгуку та враження від нього.

Втім, учасники дискусії вважають, що в Україні на разі з великою швидкістю зростає відсоток реципієнтів-експертів. Митці активно цікавляться творчістю один одного, критикують та коментують на професійному рівні мистецькі твори. З кожним днем з'являються нові інтернет-джерела, сторінки у соціальних мережах, канали, що надають змогу дізнаватися нове, там викладають свої статті молоді митці, культурологи та мистецтвознавці. Окрім статей, молоді ентузіасти активно працюють і над практичним піднесенням української сучасної музики, сучасної української опери. Наприклад, музично-театральна майстерня «RAZOM», створює нову сучасну музичну драматургію, музичні вистави, концертні програми. Нещодавно молода композиторка Вікторія Шинкаренко створила монооперу «Є» - присвяту пам'яті видатної співачки, талановитого педагога Євгенії Мірошніченко, прем'єра якої музично-театральна майстерня «RAZOM» презентувала на сцені Малої опери НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Масова музична культура подекуди здатна давати адекватні мистецько-естетичні відповіді на запитання і виклики часу у реципієнтів, які фактично отримують те, чого бажають. Ніхто не заперечує, що індустрія розважальної культури нікуди не зникає, проте в сучасній Україні вона, все ж таки, має шанси на вірну траєкторію розвитку.

Причому й етап створення художнього твору, й етап його сприйняття вимагають великого напруження емоційної та духовної сфери учасників художнього спілкування. Обидва етапи відрізняються високою діалогічністю: автор – художній твір, художній твір – реципієнт і, врешті решт, автор – реципієнт. Комунікація автора та реципієнта визначає

дистантні відносини між створювачем твору і його споживачем. Ця взаємодія постає як "зустріч" свідомостей автора та реципієнта (8, 303).

По суті ми стикаємося із багато вимірністю поглядів на один і той же твір мистецтва: його розуміння самим митцем, трактування його сучасниками, інтерпретація кожної наступної епохи, цільової і випадкової аудиторії, кожної конкретної ситуації. Відомий випадок про гру у Вашингтонському метро видатного скрипаля Джошуа Белла, на яку майже ніхто не звернув уваги, сприймаючи її як просте тло для метушливого буденного життя, в той час коли на його концерти цільовий реципієнт витрачає по 100 доларів.

Аналізуючи специфіку реципієнтів в національних культурах, учасники дискусії китайські студенти вважають, що сучасне китайське музичне мистецтво має покращити художнє сприйняття слухача. Згідно з неповною статистикою у 2019 р. населення Китаю становить 1.4 млрд. осіб. З моменту відновлення системи вступних іспитів до китайських коледжів у 1977 р. кількість громадян, які здобули загальну освіту в галузі музики та мистецтва, становить близько 259 млн., що складає 18,5% від загальної кількості населення держави. На 1000 громадян припадає лише 1 особа, яка здобула музичну освіту. Частка тих, хто займається музикою на даний момент, складає 0,36 на 1000 осіб. Предмет музики в Китаї викладається на дошкільному, початковому та університетському рівнях. Основа початкової музичної освіти в Китаї не достатньо розвинута, а навчання є дорогим. Ціна за навчання складає в середньому 100-200 юанів (400-800 грн.) за урок для початківців, 300-500 юанів (1200-2000 грн.) за урок для проміжних занять музики, і для підготовлених студентів 600-2000 юанів (2400-8000 грн) за урок.

У травні 2021 р. Китай визнав важливість базової музичної та художньої освіти та розпочав відповідну освітню реформу. Відтепер кожен учень повинен вивчати музику на рівні початкової середньої школи, що заповнює прогалину в музичній освіті цієї школи. На думку учасників дискусії, якщо Китай хоче створити власний музичний голос у світі та досягти естетичної освіти для всіх громадян, йому потрібно створити досконалу систему музичної та художньої освіти, зосереджену на китайській музичній культурі та використанні сутності європейських моделей музичної освіти.

Одна з проблем сучасного суспільства, пов'язана з можливістю «живого спілкування» з мистецтвом. На сьогодні ми маємо безліч технологічних можливостей для поверхневого пізнання мистецьких творів. Найчастіше, знайомство з ними відбувається через інтернет, кіно, телебачення, що ні в якому разі не замінить похід в театр або філармонію. Ми отримуємо зручне викривлення мистецької дійсності, яке має накопичувальний ефект, образ твору, що вже сформувався у свідомості реципієнта. Хоча, такий образ має попередній, ознайомчий характер. Процес

тиражування наближує твір мистецтва до аудиторії, але водночас спрощує, змінює його сутність.

Умберто Еко вважав, що в середині кожного твору лежить «код» від автора, який повинен розшифрувати реципієнт. Цей код стає основою взаєморозуміння між автором та глядачем. Він висуває концепцію «зразкового читача», який не є конкретною людиною з певним набором особистісних якостей, а являє собою учасника твору, що приховано присутній в середині тексту. Він завчасно передбачений автором, який вибудовує свій твір особливим чином. Виходячи з такої концепції реципієнт, що є необхідним учасником творчого процесу, стає творінням самого автора, з метою реалізації свого твору. Тобто, в такому твердженні Еко, основна роль залишається все ж таки за автором, який сам визначає, яким буде глядач його витвору і яким чином він повинен сприймати матеріал для того, щоб зрозуміти основний сенс, закладений митцем.

Проте існують різноманітні погляди на роль реципієнта в художньому творі. В концептуальному мистецтві глядачеві все ж відводиться роль центра твору. Прихильники цієї ідеології та практики не вважають сенс основою твору, а навпаки використовують образну систему сучасного мистецтва на розвінчання цієї важливості, цієї мети мистецького процесу. Сучасні арт-об'єкти, в переважній більшості, спрямовані на те, щоб справити враження на глядача\слухача. Згідно такої концепції відбувається повна переорієнтація творчості з автора на реципієнта. Проте присутність автора тут все одно не виключена, адже саме автор провокує реципієнта на реакцію, саме авторський витвір викликає емоцію. Отже, саме автор визначає яким повинен бути глядач. Виходить, що кінцева емоція – плід творчості саме автора. Якщо відкинути задану модель комунікації між автором та глядачем, то витвір мистецтва стає лише матеріальною річчю. Адже якщо ми забираємо весь духовний посил, що закладений автором у твір та інтерпретацію цього твору глядачем, то нам залишиться лише просто намальована картина чи написана п'єса, але це не стане результатом мистецького процесу. Окрім різниці сприйняття мистецтва слухачем та глядачем, важливу роль відіграє також виконавець (коли мова йде про виконавські види мистецтва). Виконавець стає граничною ланкою між автором та глядачем, адже має відношення до твору з обох боків. Частіше за все виконавець вважається співтворцем, адже поділяє ідею художника. Крім того, основною метою виконавця є передача основного задуму твору, шляхом власної інтерпретації до глядача. Але частково виконавець є і слухачем\глядачем також, адже він так само сприймає посил, що дає нам митець, так само сприймає інформацію іншої людини. Чи може бути автор, твори якого потребують виконавства, в прямому діалозі з глядачем? Ні. Отже, можна зробити висновок, що виконавське мистецтво в даному випадку є мовою, яка розшифровує авторські задуми для широких мас.

Процес художнього сприйняття є в широкому розумінні освоєнням мистецьких цінностей за допомогою активної діяльності реципієнта В

процесі сприйняття твору мистецтва реципієнт не тільки «проникає в таємницю», але й зчитує інформаційне поле з усіх можливих рівнів, в тому числі метафізичних, семантичних, семіотичних, сугестивних. У цей процес задіюється фантазія, пам'ять, емоції, інтелект, таким чином він стає творчо продуктивним. Адже сприйняття мистецтва стає важливою передумовою його впливу об'єкту мистецтва, а його головна мета полягає у народженні художньої співтворчості із суб'єктом сприйняття. У цій співпраці та діалозі проглядаються шляхи розвитку культури людства. Адресат (реципієнт) сприймає авторський немовний код та декодує твір мистецтва. Між адресантом – митцем та адресатом – публікою можливе введення ще одної ланки – виконавець та репрезентатор твору мистецтва. Він сприймаючи та осягаючи такий твір, ментально його інтерпретує, передає реципієнтові засобами авторського невербального коду. Образи-символи створюють особливу фактуру твору. Адже без навичок осягнення, декодування, вміння інтелектуально та емпатично сприймати, аналізувати та формувати власне бачення втрачається сенс та посил від мистця до прийдешніх поколінь. Зчитується лише поверхнєве, чуттєве поле, яке збіднює уявлення та зміст художнього образу. Таке сприйняття наближається до фізіологічного, інстинктивного, коли око реагує на колір як подразник у живописі, тіло на заданий ритм у музиці. Подібні явища можна переконливо зчитати у творах масового комерційного мистецтва, яке, проте не претендує до осягнення вершин духовності та естетичного ідеалу. Окремо зазначимо, що природа мистецького твору передбачає не однозначність, а багатозначність його трактування, помножуючи його сенси. Цю множинність реципієнт як правило не в змозі охопити в повній мірі. Адже ми можемо говорити про глибинні інтенції самого автора, які можливо не будуть до кінця усвідомлені адресатами. Але при цьому створюється парадоксальна ситуація, коли до авторських значень доєднуються інтерпретації реципієнта, що відкривають нові вектори спектру сприйняття художнього твору. Ця особливість художнього тексту робить його специфічним для кожного, хто вступив із ним у взаємодію, бо щоразу текст набуває нових сенсів і значень. Процес конструювання художньої реальності митцем, яку суб'єктивно інтерпретує виконавець, слухач, читач, глядач, збагачуючи естетичний індивідуальний і колективний досвід, перетворює комунікацію на гру смислів і свідомостей, у якій учасники змагаються в інтелектуально-духовно-творчих інтерпретаціях.

Новий час та реалії породжують не тільки нові артефакти, але розгортають новий кут інтерпретації, формують нове сприйняття. Якщо у 1913 р. прем'єра «Весни священної» І. Стравінського викликали загальний осуд звичайної публіки та культурної еліти того часу як витвору вульгарного, жахливого та непристойного, то наші сучасники трактують балет як культурний маніфест нового часу. Внутрішній світ реципієнта змінюється під враженням від інформаційного поля, що його оточує, еволюціонує сприйняття в залежності від етичних та естетичних установок, виховання, норм моралі. Формуються нові запити, потреби та духовні цінності людства,

а з ними і трансформується погляд на традиційне розуміння мистецтва. Сприйняття мистецтва, результат діалогу митця і публіки історично зумовлені, як і саме світобачення індивіда.

Простір звучання музичного твору, як особливим чином з'організоване середовище існування музики, обумовлений формами фізичного простору, але пов'язаний з ним не безпосередньо, а складною системою кореляцій – розгалуженою і нестабільною, яка залежить від безлічі факторів. Акустичний фізичний простір музичного мистецтва є відкритою, динамічною системою, яка безпосередньо пов'язана з іншою, теж складною, відкритою і динамічною системою – перцептуальним простором людської чуттєвості реципієнта мистецтва. Зміна в одній системі призводить до зміни в іншій, доповнюючи та змінюючи можливості обох систем і привносячи до їх поля зовсім інші результати. З'являються твори сучасного музичного мистецтва, які підлеглі новим закономірностям організації музичного простору, що обумовлює пошук дослідницьких стратегій, які відповідають природі нових музичних творів з урахуванням емпіричної практики композиторів та музикантів-виконавців при роботі з музичними творами у різних концертних залах світу, в різних фізично-акустичних умовах та з різною реципієнт-аудиторією.

Визначальним фактором сучасних мистецьких процесів є перехід від техногенної соціокультурної парадигми до інформаційної, що призводить до появи нових культурних форм, зміни пізнавальних принципів і утворення нових культурних смислів, трансформації ціннісних орієнтацій у суспільстві – інформатизація та віртуалізація культури сприяють свого роду подвоєнню культурного простору, яке обумовлює виникнення нової якості комунікативних взаємодій. Мережевий комунікативний простір характеризується підвищеною креативністю, мобільністю, можливістю побудови нових комунікативних відносин на основі єдності підходів – створення професійних і аматорських інтернет-спільнот, де об'єднуючими ознаками є інтерес та різноманітні способи задоволення попиту споживачів у музиці. Культура інформаційної епохи, її складність і багатокладність виражається безліччю хронотопів. Розвиток музичного віртуального простору веде до утворення хронотопу, що виражає риси часопросторової організації, в якій відображаються дух та ціннісні орієнтації культури постмодерну. Процес соціокультурної комунікації в електронному середовищі проявляється у формуванні нової семіотичної системи сучасного музичного простору, яка включає до себе знакові позначення, символи, систему кодів. Нова мова виразних засобів музики розвивається також у зв'язку з появою електронних звукових баз і банків даних, що має значення для креативних процесів, кодування-декодування музичної інформації та вимагає додаткових знань з цієї сфери, а також актуалізує проблему підвищення комунікативної культури особистості в культурному просторі. Відтак, у музичній культурі, з одного боку, ми спостерігаємо процес універсалізації – формування єдиної світової музичної надкультури, а з іншого боку, включення до поля глобальної музичної культури окремих

національних музичних світів, які складаються з мозаїки регіональних, місцевих та особистісних культурно-творчих просторів музичного мистецтва. Змінився й сам комунікаційний простір: місце студії і концертного залу зайняла мережева реальність, а об'єктом творчих трансформацій стають й самі учасники комунікації – стираються кордони між мистецтвом, буттям і суб'єктами комунікації як основні комунікативні блоки музичної культури. Вона являє собою відкриту, складно організовану цілісну систему основними складовими якої є музична творчість, музичний твір і музичне сприйняття), що забезпечує циркуляцію художньої інформації в часопросторі музичної культури суспільства. Решта ж форм у різній мірі редукують першу, поглиблюючи або змінюючи деякі грані і сторони впливу цього акту, але не в змозі його повністю замінити.

Молодий піаніст В. Чумаченко, думаючи у напрямку позиції реципієнта у мистецькому процесі, вважає що треба замислитись перш за все про те, наскільки важливим є навчитися любити і пізнавати своє національне, наполеглив формувати свій культурний код, який буде соціально значимим, а відповідно – затребуваним. Треба вдивлятися в глибини мистецтва і усвідомлювати його сутність, його призначення. Якщо говорити про сучасну академічну музику, то для пересічного слухача, мабуть, найбільший страх знайомства з нею полягає в неспроможності осягнути закладені в ній змісти чи сприймати її як таку. Та все ж вирішальним чинником впливу є створення якісного культурного продукту сучасного формату та такі підходи реалізації, які б, якщо не зруйнували, то хоча б максимально скоротили дистанцію між слухачем і композитором або виконавцем. І сьогодні для цього з'являється все більше можливостей. Формується новий тип зв'язку між аудиторією та культурним продуктом, часто реципієнт має змогу бути інтегрованим у його створенні чи безпосередній участі.

Сучасний надмірний інформаційний простір диктує свої правила гри, за якими запорукою відчуття рівноваги і ефективного «фільтру» є критичне мислення, сприйняття, а радше активний інтерес та аналіз часом полярних точок зору та джерел інформації, що дозволяє вибудувати власну систему координат. Сучасне ж музичне мистецтво, резонуючи з часом, в якому воно живе і змінюється, нівелює шаблони чи прокладені стежки, і також стимулює дивитися і мислити ширше, що є можливістю у сприйнятті спробувати відійти від звичного (а часом дозволити внутрішнім протиріччям познайомитись одне з одним). Гадаємо, сьогодні є важливо не обмежувати нашу свідомість минулим, але натомість пам'ятати про усвідомлення генезису. Адже часто можемо спостерігати, як поверховість у його розумінні, знанні джерел корінних течій музичної культури та й мистецьких напрямів загалом і тих, хто їх випромінював у світ, веде до такої ж поверховості сприйняття нових культурних віянь або ж відсутності сучасних культурних символів (котрі, безумовно, є, живуть і творять поруч нас) у соціальній свідомості.

Якщо ж розглядати сучасну академічну музику, то на жаль, говорити однозначно про її вплив на реципієнта не можна. Проте є яскраві прецеденти, які є свідченням своєрідного «перезавантаження» музичної системи, що не може не вплинути на суспільство як безпосередніх учасників і адресатів цього процесу.

Студенти вважають, що продукування нових змістів, їх усвідомленість та побудова нового культурного простору залежить від вміння цінувати традиції, бажання аналізувати і ставити питання, чути голос минулого, але рухатися вперед. Яскравим прикладом для молодих музикантів є унікальна «Соната Конкорд» Чарльза Айвза. Ця музика хоч і дуже складна для сприйняття, проте, якщо більш детально її проаналізувати, то можна зрозуміти які простори людської думки вона відкриває. Композитор, який займався більшу частину свого життя страховою діяльністю і займаючись музикою як хоббі у вільні хвилини часу, зміг створити масштабне полотно, трансцендентної складності тривалість звучання якого становить майже 50 хвилин. Композитор, який зміг синтезовано поєднати різні аспекти культури, серед яких вплив трансценденталістів 1840-1860 рр., американську міську музику різних фестивалів та свят, духовну музику, цитати різних композиторів, серед яких Бах та Бетховен. Музика ця не проста і відразу зрозуміти її музиканту, а тим паче звичайній людині, яка не має відношення до музики дуже складно. Сенс іноді прихований дуже глибоко, і не завжди те що видиме, те що назовні, може мати вплив.

Іноді сучасна людина перебуває в хаосі, вона не має часу зупинитися і подумати, осмислити. А мистецтво воно то змінюється, наприклад в академічній музиці воно ускладнюється, а також мінімалізується. І щоб щось зрозуміти треба не просто прослухати якийсь твір, а його детально провчити, тому що ми звикли, що класична музика в багатьох випадках має не завуальований сенс, і відразу розшифровується слухачем, а сучасна музика вже складніша, а саме складніша її мова. Тому треба цікавитись тим, що звучить і живе навколо нас, треба аналізувати, те що невидиме. А час володіє дивовижним вмінням «перереформувати» карту нашої пам'яті, мистецтво – внутрішньо перезавантажувати, та лише завдяки зусиллям, ініціативності та загостренню уваги до непростого сучасного мистецтва.

Неоднозначне становище реципієнта у сучасному музичному мистецтві на прикладі фестивалю Київ Музик Фест – 2020 аналізує учасник дискусії магістр Є. Сіренко - Слухаючи нові / сучасні / нові та сучасні твори ти часто відчуваєшся ошуканим: ошуканим чи то надто розумними композиторами, чи то не надто професійними виконавцями, чи то власним сприйняттям. Композитор може вкласти у твір найгеніальнішу ідею та написати найскладнішу партитуру, виконавець може й не вдаватися у тонкощі задуму та все ж впоратися із декодуванням нотного тексту. Але ж слухач *бачить* лише концентрат ідеї (назву) та *чує* її реалізацію у звуках?.. І коли у сприйнятті перше (вербальна підказка) не корелює з другим (музичним субстратом та його перетворенням) — виникає



непорозуміння. Сум'яття викликає також перетин з мультимедійним мистецтвом: різниця між музикою та музикою в мультимедійному мистецтві у край очевидна: музика — це самостійне мистецтво, музика в мультимедіа — лише частина цілісного мистецького твору. Така інтерпретація, з одного боку, є «мінусом», бо зміщує акцент зі слухових вражень, розпорошуючи сприйняття на слухові і зорові рецептори. З іншого ж боку — візуальне додавання є «плюсом», певною допомогою («рятівною подушкою») у сприйнятті сучасної музичної мови авторів. Траєкторію, художні якість та мету руху встановлюють композитори. Слідкувати за темпом, прогресією переміщення та зміни тембру звука — насолода для слухача. Візуалізувати рух, пояснити те, що ми бачимо вухами у музиці — ось і завдання для відеоарту. Та звісно, з часом та досвідом слухання сучасної музики проблем комунікації між композиторами з їх експериментальними й авторськими стилями та слухачами, які застрягли у класиці та романтиці філармоній (навіть не авангарду), стане менше. А доки ця дистанція існує, логічно було б відповісти на внутрішній діалог: «Усе ж, варто говорити про зустрічний рух композиторів та слухачів, інакше питання “як це слухати?” обернеться зворотною стороною та зміниться на ствердження — не буде “кому це слухати?”. Щоб на концертах можна було не лише відчувати ідею, але і розуміти її (з програм, анотацій, анонсів). Рухатися також у напрямку нового синтезу, медіартного мислення. Пристосовуватися до того, що можна плакати не лише під гармонічну «Мелодію» Мирослава Скорика, але й чути простір в електроакустичному альбомі Максима Шалигіна; не молитися на одного Людвіга ван Бетховена, а й спробувати *побачити* звук у *Aer* Беата Фуррера — врешті-решт, прагнути хоча б нових вражень, якими б вже сучасними вони не були» (9).

“Культура багатопланова, поліфункціональна, багатолика і людина може знаходити в ній усе те, що потрібно їй на певному етапі її життя. Усе багатство, увесь універсум людської суб'єктивності формується під впливом усього розмаїття культурного буття соціуму... Одні види мистецтва, або окремі твори володіють потенціалом приносити естетичне задоволення, яке виступає домінуючим в даному творі, а інші внаслідок знову ж таки власному сутнісному естетичному потенціалу, спроможні викликати в людині власну потребу до співтворчості, або творчості, що реалізується в будь-якому іншому виді діяльності людини... Власне, починаючи із тускуланських дискурсів Ціцерона, культура в переважній більшості тверджень філософів, культурологів, діячів сфери мистецтва саме і акумулювала змістовні характеристики а якості фактору творення людини, розвивала свою людинотворчу місію” (10, 39-40)

Є підстави сподіватися, що сучасні мистецькі форми, використання новітніх технологій сприятимуть формуванню нового слухача, ціннісно орієнтованого реципієнта, який буде відкритий і спраглий нових візій музичної культури.

## Література

1. Рудковська І.В. Художня освіта як складова естетичного виховання в школах Німеччини// Духовність особистості. 2012. Вип.4. С.104)
2. Федоренко С. Роль мистецтва у формуванні гуманітарної культури студентів вищих навчальних закладів США// Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету. 2014. Ч.2 С.276.
3. Андрущенко В.П. Феномен освіти: у 5 книгах. Кн. 2.: Структурно-функціональний аналіз освіти. Суми, 2020 С.370
4. Мосери Д. Маэстро и их музыка. Как работают великие дирижеры / Джон Мосери : пер. с англ. Таиры Мамедовой. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2019. -218с.: С. 144
5. Там само. С. 145
6. Кофман Р. 100 ненужных советов молодому дирижеру. – К.: Laugus, 2012. – 184 с. :С. 136
7. М. Г. Раку Вагнер. Путеводитель. «Классика-XXI», 2007 С. 8
8. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Эстетика словесного творчества / Михаил Михайлович Бахтин. – 2 е изд. – М. : Искусство, 1986. – с. 297–325: С. 305.
9. XXXI Міжнародний фестиваль «Київ Музик Фест -2020» - 26.09 -4.10 : Буклет фестивалю. План-календар фестивалю. Програми концертів фестивалю КМФ 2020. К, 2020
10. М. М. Бровко. Культура і людина //Філософія культури:Основні поняття, напрями, персоналії.- колективна монографія. Чернівці-Київ, 2020 С.39-40

## РОЗДІЛ IV

### КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ФЕНОМЕНА ФЕСТИВАЦІЇ

Теоретичні моделі святкової культури, які були притаманні класичній філософській та культурологічній думці сьогодні вимагають певних уточнень та методологічних переорієнтацій із урахуванням активації зростаючих процесів соціальних дій, що невідворотно позначились на дослідницькій практиці, зокрема, маркетингації культури (аспектів влади й споживання, соціальної ідентичності, ідеології, гендерної політики) тощо. Очевидним залишається той факт, що найвдаліші проекти маркетингових ініціатив ґрунтуються саме на культурі, використовуючи її на засадах творчої імплементації як переконливого фактору задля конструювання бажаних ідеологем, технологій, практик, проектів тощо.

Культурологічний дискурс з міждисциплінарною проекцією дозволяє конституювати проблему фестивалізації як актуальної динамічної моделі сьогочасної святкової культури, варіюючи оптику та зміщуючи акценти в методологічному аспекті, випробовуючи її не лише на ефект рефлексивності, а й концептуалізації у певному теоретичному дискурсі. Аргументація Б. Кроче щодо самого «концепту» як такого, що безпосередньо виявляється із сукупності достатньо розрізнених власних уявлень є близькою стосовно обґрунтування концепту фестивалізації. Тобто, «*concetto*» (італійське) вказує на «необхідність реконструювання загального ядра щодо предмета розмірковувань. Відповідно, концепт не постає ані самим уявленням, ані практичною сумішшю або скупченням уявлень. Він впливає з уявлень як дещо вже приховане у них і підлягає вияву, як певне завдання, котре потрібно вирішити і для якого уявлення надають необхідні умови, але ще недостатньо повні й такі, яких ще складно сформулювати» [15, 12].

Фестивалізація як явище сьогочасного стану культури постає найменш вивченою й усвідомленою проблемою, а відтак, перспективною, не позбавленою, водночас, полемічної гостроти щодо її місця в динамічному дослідницькому полі культури. Артикуляція проблеми фестивалізації зумовлена авторською запитальністю щодо ряду фокусацій та фіксацій дослідників явищ сьогочасності, на які звернув увагу, зокрема, французький есеїст, романіст Філіпп Мюрей, зауважуючи, що «спираючись на певну сукупність цікавих фактів нашої дійсності, а також на коментарі, викликані цими фактами, дослідивши безліч конкретних епізодів повсякденного життя у світлі численних подій, свідками яких усі ми стали за останні роки ХХ століття, я задумав описати, наскільки можливо, вірну картину нашого часу і водночас спробувати створити загальну теорію цього моменту цивілізації, яку я називаю гіперфестивальною ерою, оскільки нічим не обмежене збільшення кількості свят постало найбільшою турботою, невід'ємною потребою, відповідно, найбільш рельєфною, непростою і найменш вивченою

особливістю» [7, 224]. Далі, французький дослідник культури й суспільства П. Брюкнер зауважував, що «нашій епосі тотального індивідуалізму такі строго календарні розваги не до смаку, їй не потрібно ніяких приводів і дат, щоб дати волю своїй спразі гри. Імпровізація – ось ключове поняття, кожен може імпровізувати, розважаючись, як і коли йому заманеться, пробуджуючи хмільні ключі під поверхнею прісних буднів» [5, 135]. Наступним промовистим прикладом є достатньо ангажована українськими дослідниками, науковцями думка У. Еко, викладена у праці «Повний назад! "Гарячі війни" та популізм в ЗМІ» щодо сучасного стану культури, де автор зауважував, що «... одна із нових характеристик суспільства, в якому ми живемо, – стопроцентна карнавалізація життя. І річ не в тім, що почали працювати дещо менше, чи то значну частину видів праці надміру ввірили машинам (стимулювання дозвілля та планування вільного часу були священною турботою чи то під час диктатур, чи ліберал-реформаторських урядах). Річ у іншому. Карнавалізація в нашу епоху охопила всю сферу робочого часу» [14, 142]. Так, адресності набуває проблема дослідження динаміки переходу від онтології свята до технології фестивації у дискурсі «класичної – некласичної» культур.

Процес розвитку динаміки руху від онтології свята до технології «Festive» супроводжується принциповими відмінностями та зумовлений рядом обставин, передовсім, осмисленням класичної (онтології свята) та некласичної (технології Festive) парадигм святкової реальності у культурі. Онтологія свята як одного з елементів буття, була притаманна класичній культурі, на відміну від буденності з її випадковістю, наділена особливою аксіологічною осмисленістю, оскільки утримує в собі певну подію як сакрос. Онтологічний смисл свята увиразнюється у відношенні до смислотворних цінностей. Така онтологічна вкоріненість свята до культури, безперечно, дозволяє нам розуміти свято як універсалію культури, «первинну і незнищену категорію людської культури», яке здатне виродитися, переродитися, але «не зможе зникнути загалом» (М. М. Бахтін).

Справді, свято сьогодні не зникає, однак зазнає радикального переформатування у бік гіперболізованої процесуальності, тотальності, перетворюючись почасти на «вічне свято», втрачаючи онтологічність та набуваючи рис технологічності, «переродження» або «виродження» (М. М. Бахтін), «трансгресії», даючи нові форми сьогочасних святкувань, які маркуються, до прикладу, в календарях як «незвичні свята», «незвичайні свята», «дивні свята», «цікаві свята» («День музичних магазинів» 20 квітня 2021 року, «День "Все або нічого"» або «День крайнощів» 26 липня 2022 року; «День "щастя є! "», «Happiness Happens Day» 08 серпня 2022 року); «День панк-культури» 25 жовтня 2022 року тощо), фестивальні рухи, культурні проекти, кураторські ініціативи, різноманітні «Festive», «Fest», «Event» тощо. Останні, здебільшого, вже не збігаються із класичними моделями святкувань, не протиставляються й не суперечать будням,

поповнюючи сучасний календар новими нестандартними, незвичайними подіями, продукуючи цим самим різноманіття простору культури.

Так відбувається поступове заміщення / зміщення свята – фестивацією й витіснення його до простору повсякденності як «вічного свята», підтвердженням чого сьогодні слугує існування множинних Fest проєктів, які, здебільшого, за допомогою культурної апропріації як присвоєння та переприсвоєння, формують новий аксіологічний простір культури. Відповідно формується своєрідний процес тотального «освятковування» дійсності у сьогочасній культурі, який маркується «фестивацією», «гіперфестивністю світу» (Ф. Мюррей) та знаходить власне підтвердження й реалізацію у святковому щорічному календарі (зокрема, календар незвичайних свят 2021 / 2022 років, якого більшість людей вважає тривіальним, однак це ніяк не спрощує його присутності у повсякденному бутті окремих поціновувачів).

Фестивність як характерна риса сучасної культури, утримуючи спадкоємність окремих елементів класичного свята, трансформувалась у феномен тотального «освятковування» дійсності, фестивацією, віддзеркалюючи процеси перформативності, інсценування сьогочасної культури. Безперечно феномен фестивалізації лише починає набувати адресності в дослідницьких лакунах культурологічної думки та її студіювань, оскільки саме остання є продуктивною в контексті акумулювання оптик численних інших наук, що дозволяє вести мову про міжнауковий, міждисциплінарний потенціал означуваної проблеми. За такого підходу важливо виявити й визначити зміст ключового феномена дослідження – фестивалізації, з одного боку, виокремивши дане явище від інших споріднених форм, якими послуговуються в гуманітарних дискурсах, нерідко підмінюючи його дозвіллям, карнавалізацією, артизацією, ігроїзацією тощо. З іншого боку, показати точки перетину та спорідненість структурних елементів означених культурних утворень у міждисциплінарній проєкції. Фестивалізація, з одного боку, постає культурною побудовою некласичного типу, співвідносячись із такими маркерами як дозвіллевість, карнавальність шляхом конструювання, гібридизації, трансгресії, а з іншого – самостійним елементом культуротворчого та соціального просторів XXI століття.

Водночас нам імпонує позиція культурологічних запитів щодо усвідомлення факту, що будь-які явища в культурі, життєсвіті людини, мають місце для дослідницьких рефлексій, оскільки в сукупності утворюють підґрунтя щодо пошуку стратегій синтезу різноманітних підходів до аналізу сьогочасної ситуації культури. Домінуючий тип повсякденного існування та характерні для нього феномени культури – масова, популярна культури, ідеологічні, політичні, економічні, урбаністичні, лінгвістичні, семіотичні практики конструювання, фестивалізація, карнавалізація, медіалізація, – від яких, як відомо, соціологічні, гуманітарні науки початково дистанціювалися, не виявляючи активної ініціативи щодо означених проблем, потребує уважної дослідницької оптики як культурологів, соціологів, філософів, політологів,

істориків, мистецтвознавців, етнологів тощо. Підтвердженням даної думки є діапазон методологічних переорієнтацій, які сформувалися останніми десятиліттями років у науковому просторі, стартуючи, з історії й, утверджуючись на теренах теоретичної й практичної культурології, культурологічної антропології та інших наук про культуру.

Диференціація понять «фестивалі» та «свята» є свідомим авторським баченням, де перше розуміється як процесуальність «гіперболізованого» сьогочасного свята, «вічного свята», «глобального свята», що характерне для неklasичної та постнеklasичної традиції, а друге (свято) – як універсалія в класичному розумінні та онтологічному його прояві. Сучасний культуролог В. В. Савчук щодо розуміння свята як універсалії культури зауважував: «Дослідження з викриття свята періоду панування християнської традиції, під покровом якої ховалися елементи дохристиянської магії, ритуалів, жертвопринесення, які перевертали соціальний порядок і руйнували сувору номенклатуру ролей та їх жорстку субординацію, підводять висновку щодо наявності певного стійкого архаїчного ядра, що дозволяє ті чи інші події в різні епохи та різних країнах називати святом» [10, 46.]. Така онтологічна вкоріненість свята в буття культури, безперечно, дозволяє нам розуміти свято як універсалію культури в контексті повернення до справжньої ідентичності з природою та соціального середовища; умовою примирення з буднями, їх одноманітністю й монотонністю; відновлення миру з обмеженим простором і «часом стрибку до справжнього першоджерела ідентичностей» [10, 46].

Враховуючи досвід концептуалізації свята, варто артикулювати питання ідентифікації – диференціації – експлікації щодо феномену «фестивалі», з'ясування схожості / відмінності її з класичним святом, оскільки фестивалі постає ключовим поняттям нашої розвідки й залежно від аспекту її розгляду доповнюватиметься відповідними смисловими навантаженнями.

Дискурс щодо аналізу фестивалі, на наш погляд, доречний крізь призму звернення до «класичної» – «неklasичної» культур, за подібного підходу варто уточнити, що ми розуміємо під окресленими маркерами. Так, класична культура розуміється автором як стійка, помірно динамічна, особливістю якої є зміни, які відбуваються достатньо повільно, практично не фіксуючись колективною свідомістю даної культури. З іншого боку, вона постає специфічним способом організації життєдіяльності, заснованим на успадкуванні домінуючих смислів, цінностей, патернів тощо.

Якщо мова йде про свято як феномен класичної культури, то ми усвідомлюємо його як один з елементів буття, на відміну від буденності з її випадковістю, що несе в собі чітку аксіологічну осмисленість, оскільки утримує подію. Подібний онтологічний смисл свята полягає у його відношенні до системи смислотворних цінностей. Зародження, розквіт, зміни церемоніалу свята, способів святкування, перетворення його елементів, просування або занепад його щодо інших свят є чутливими показниками

змін, пов'язаними з долею систем цінностей, історією ідей, що знаходять своє безпосереднє вираження у творчості, викликаній святом.

Сьогоднішня культура позначена присутністю співіснування множинності свят, трансформацією традиційних свят, які особливо не протиставляються будням, а, навпаки, заповнюють повсякденний простір культури. Знову таки слушною є позиція французького мислителя сучасності Ф. Мюрея, який аргументує її наступним чином: «"класичне" народне свято, прив'язане до певної дати (ярмарки, карнавалу тощо), а також домашнє свято, яке забезпечувало нам телебачення, відтепер розчинилося в глобальному святі, що безперервно й нескінченно змінює поведінку людей і навколишнє середовище. У гіперфестивальному світі свято більше не протиставляється повсякденному життю, не суперечить йому: тепер воно – сама повсякденність, уся повсякденність і ніщо інше, окрім повсякденності. Свято й будні вже невиразні (і вся трудова діяльність людей відтепер буде спрямована на те, щоб невпинно створювати ілюзію відмінності)» [7, 226]. З огляду на вищевикладену позицію Ф. Мюрея, зауважимо факт поступового заміщення / зміщення свята – гіперфестивальністю з інтенцією на повсякденність як «вічного свята». Відповідно формується своєрідний процес тотального «освятковування» дійсності у сьогочасній культурі, який ми означуємо як фестивалізація в дискурсі «класичної – некласичної» культур, що, в тому числі, засвідчує лімінальні стани суспільства й культури.

Характерною особливістю свята в класичному його розумінні є момент його повторення, циклічності у святковому календарі, що продиктовано самою традицією встановлення останнього й сприяло закріпленню повторювальності. Однак щодо сучасного календаря святкування, то подібний підхід перестає бути константним механізмом функціонування свята в культурі. Окрім незвичних свят, простір культури наповнюється фестивальними рухами щодо жанрової специфіки, які постають експериментальними платформами в Україні та за її межами: «Atlas Weekend» (Київська обл., 07.07.2021 р. – 11.07. 2021 р.), «Рок Булава» (Черкаська обл., 01. 06. 2021 – 30. 06. 2021 р.), «Файне місто» (Тернопільська обл., 28. 07. 2021 р. – 01. 08. 2021 р.), «Koktebel Jazz Festival» (Херсонська обл., 29. 08. 2021 р. – 05. 09. 2021 р.), «Moto Open Fest» (Київська обл., 25. 06. 2021 р. – 27. 06. 2021 р.), «Teta Tattoo Fest» (Одеська обл., 24. 09. 2021 р. – 26. 09. 2021 р.), в тому числі, дитячих фестивалів як кураторських проєктів наших представників Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського – О. Сапіги та К. Полянської у співпраці з Міністерством освіти і науки України, Українським державним центром позашкільної освіти, ТОВ «АртФестЦентр» за підтримки Міністерства культури України: міжнародний конкурс-фестиваль хореографічного та вокального мистецтва "Sõpruskond Talendid Tallinnas" ("Співдружність талантів у Таллінні" Естонія, м. Таллінн); міжнародний танцювальний фестиваль "Neposedõ kutsub sõpru&quot"; загальнодержавне та національне свято, де беруть участь різні хорові колективи та духові оркестри. Свято проводиться кожних п'ять років

на території Талліннського Співочого поля; міжнародний фестиваль сценічних мистецтв "Balt Prix"; міжнародний фестиваль мистецтв (International Festival); Christmas Wave (Латвія, м. Рига) та інші. Представлені вибіркові фестивальні рухи, дитячі фестивалі є далеко не повним переліком фестивальної мапи імпрез, фестивалів, Fest, Івентів, що постають ареною арт-практик і своєрідним виходом мистецтва до простору культури повсякдення. Так, фестивація виступає специфічною перформативно-інсценувальною моделлю культуротворення.

Звернення до сьогочасної царини свята в контексті некласичної та постнекласичної культур є продуктивним тому, що й самі свята втрачають статус константності та онтологічності, притаманний класичній моделі культури, відтак, володіють радше не універсальним, а партикулярним, нелінійним й динамічним характером, виступають своєрідними «дарувальниками ідентичностей» (З. Бауман), продукуючи культурне різноманіття простору. Подібна ситуація обумовлена низкою параметрів, зокрема, існуванням безлічі різноманітних типів і видів свят у сучасному суспільстві. Деякі з них дійшли до нас з глибини язичницьких часів, інші пов'язані з релігійною традицією, не виключенням є політичні, ідеологічні, що дісталися в спадок від попередніх суспільних періодів, ще інші утримують історичну пам'ять, зрештою, з'являється безліч новостворених свят, зокрема, категорії «незвичайних», які постійно оновлюють й поповнюють сучасний календар свят.

Багатомірність емпіричного знання, яке утримує здебільшого позанауковий контекст, спрямовує до осмислення дискурсивності проблеми фестивації, пов'язаної як із генеалогією, так і рефлексією культури, де перша виявляє подібність, проформу, тотожність із святом, а друга – орієнтована на відмінність й розпізнання «іншості», формоутворюючі конструкти. Останню пов'язують з постколоніальним поворотом, для якого вирішальним є принцип визнання культурних відмінностей та дискурс щодо них поза межами систематизації. Так, французький філософ Гастон Башляр ідентифікує процес виходу за межі теоретичної та практичної царин дослідження як «епістемологічний розрив», наголошуючи на тому, що завжди є присутні такі факти, які складно класифікувати й систематизувати.

Річ у тім, що «епістемологічні розриви» (Г. Башляр), «революції» (Замятін), «наукові революції», «кризи в науці», «коперніканський переворот» (І. Кант), «культурологічні повороти» (Culture Turn) є закономірними явищами науки і культури, які здійснювалися вченими, мислителями і увінчувалися новими парадигмальними зсувами, концепціями, теоріями тощо. Так, класична наука демонструє нам численні зразки, зокрема, перехід від геоцентричної системи розуміння світу Клаудіо Птолемея до геліоцентричної системи Ніколо Коперніка, де останній заявляє про завдання науки – дослідження неба (як воно влаштоване), а релігії – як на нього потрапити після смерті. Революційним був «коперніканський переворот» у філософії І. Канта, що свідчив, за його



метафоричним висловлюванням, вихід мислителя із «сплячки» (догматичного періоду мислення). Ідея його поставала в доведенні необхідності узгодження предмету пізнання зі знанням, розумом, а не навпаки, знання – з предметами. Революційними змінами щодо світоглядних інтенцій та формування неklasичної парадигми філософії були ідеї «волонтаризму» А. Шопенгауера», «надлюдини» Ф. Ніцше, «психоаналізу» З. Фрейда, «творчої інтуїції» А. Бергсона тощо. Можна навести нескінченну кількість наукових революцій, за великим рахунком, кожний мислитель здійснював їх, започатковуючи власне розуміння того чи іншого явища, вибудовуючи власну концептуальну теорію, схожу або принципово відмінну від попередніх.

Водночас для сучасної наукової рефлексії притаманне своєрідне «прирощування» понять із одного наукового дисциплінарного локусу до іншого, що в контексті «епістемологічного розриву» (Г. Башляра), дає підстави для впровадження до дослідницького обігу власного інноваційного словника. Це дозволяє залучати слова-сигнали до дослідницького інструментарію, які вживаються для контекстного вираження тієї чи іншої теорії, концепції, ідеї. Таким словом-сигналом, до прикладу, у концепції Ф. Ніцше постає «надлюдина», початково сприймаючись як певний сленг, крізь логіку дослідження прямує до аналітичної категорії: ракурс дослідження зміщується з предметного рівня нових царин дослідження на рівень аналітичних категорій, де відбувається не просто фіксація нових феноменів пізнання, але й саме явище постає засобом пізнання. Це пов'язано з тим, що науки про культуру тісно взаємодіють із мовою повсякденності, багатомірними дискурсивними практиками в її межах, що спричиняють контекст її функціонування в найрізноманітніших дискурсах, змінюючи формат власного застосування (шляхом інтерпретації).

Повертаючись до фестивалізації, яка також є своєрідним терміном-сигналом, констатуємо ще одну оптику її бачення, а саме, як комерційного проекту. Реалізуючи процес тотального «освятковування» дійсності, особливо в форматах перформативно видовищного дійства, фестивалізація формує аксіологічний простір сучасного суспільства, де творча компонента підміняється ідеологічною, економічною, політичною, що забезпечує їй високу вітальну адаптивність. Якщо початкові тенденції маркетингу культури (Дж. Сібрук) можна було ідентифікувати як зразок культури, так і зразком ринку, то зараз спостерігається таке явище як маркетинг культури. Іншими словами, якщо раніше з легкістю можна було диференціювати, що є культурою, а що є ринком, то сьогодні вони не просто наблизилися один до одного, а утворюють синтетичні лакуни – культуру маркетингу та маркетинг культури, на думку американського культуролога Джона Сібрука, про що свідчить власне назва його розвідки з ідентичним формулюванням – «Nobrow. The Culture of Marketing. The Marketing of Culture». В ній автор зауважує, що відбулася спроба зближення сфер споживання та продукування, де ключовим завданням поставало з'ясування

потреб публіки і надання їй бажаного. «Опитування, фокус-групи та інші форми маркетингових досліджень замінили стару систему цінностей, засновану на інтуїції..... Тепер усе звелось до цифр: рейтинги присвоювалися навіть культурі, яку до цього ніхто не намагався ані виміряти, ні виразити цифрами» [17, 12].

Французька газета «Le Monde» опублікувала матеріали, в яких констатується факт вторгнення світу видовища до сфери підприємництва за допомогою постановників та постачальників (агентів, дієвців) подій. Примітним є приклад, де власник мережі взуттєвих магазинів, котрий організовує щосереді або щосуботи невеликі вистави за участю, так би мовити, майстрів Діоніса, «технітів» (акторів, музикантів, співаків, поетів, постановників театральних вистав, рапсодів професійного рівня майстерності), стверджував, що його магазини «повинні бути дещо більшим, ніж просто заводами з продажу товару» [16, 339]. Маркети відчиняють двері в світ споживання, що дозволяє долучитися до найбільш масштабної культури, пов'язаної з культурою розваг і зірок.

Маркетингова експансія культури, або маркетизація культури, відбувалася в комерційних цілях за допомогою ідеологічного маніпулятивного конструкту, результат якого передбачав продаж культури її ж носіям. Управління «культурними інтересами» людства, призвело до того, що «кожен будинок стає полем бою», за висловлюванням президента корпорації «Sony» Г. Стінгера. Відтак, шоу-бізнес виступає такою самою виробничою цариною чи, точніше, цариною продукування (Г. У. Гумбрехт), як і економіка. Формування гіперфестивної ідеології, фестивалі життя розгортається в лоні масової культури, яка стала основною культурною формою, відповідною економіці споживання, демонструючи те, що ще в 1970-ті роки стосовно західного суспільства було охарактеризовано Філіпом Слейтером як народження «нової свідомості», – виходить з проекту економіки достатку. Французький філософ Луї Альтусер сприйняття ідеології спрямовує не лише на сукупність ідей, а й на матеріальні практики, де певні ритуали та звичаї змушують нас дотримуватися суспільного ладу, що його характеризує величезна нерівномірність у розподілі багатства, статусу та влади. Важливо відзначити, що політичні владні структури та численні організації сприяють збереженню даного культурного інституту, достатньою мірою усвідомлюючи його ідеологічний та маніпулятивний ресурс, особливо в форматах перформативно видовищного дійства. Торгові центри, корпорації, установи влаштовують найрізноманітніші Fest, заходи, перформанси, дійства, івенти, де фестивальність буття демонструється багатомірними формами та способами, що, передовсім, засвідчує про неперебутність рефлексій щодо сьогочасного осмислення свята та святкової культури загалом.

Маркетинг формувався в межах демографічного фокусування в контексті урбанізації, де ключовою поставала проблема прогнозування / передбачення щодо зростання чисельності населення та подальшого

планування будівництва міст, магістралей, аеропортів, мережеских комунікацій тощо. Виходячи з цього, маркетологами щодо суспільства споживання формувалась така модель, яка допомагала культурній індустрії конструювати патерни, на кшталт, фінальних фільмових сцен, вибірковості відеокліпів та стилю одягу. Дж. Сібрук зауважує, що «демографічні показники, дослідження ринку, статистика відвідувань інтернет-сайтів витісняли класові, етнічні, географічні зразки споживання. Приймаючи ці "тенденції", *особистості* (курсив мій – Л. Б.) перестали існувати як унікальні, єдині за своєю подобою й поставали частиною певної демо, "поколінням пепсі" тощо» [17, 104]. І далі автор репрезентує власні відчуття щодо реконструкції Тайм-скверу на Сьомій авеню: «все, що відбувалося досі, було руйнуванням неповторної місцевої культури та заміною її усередненою культурою маркетингу» [17, 13]. Подібна інверсійність приводила до відчуття принципово іншої ідентичності, що в дослідницькій практиці означало радикальне потрясіння її конвенціональних елементів, де «стиралися відмінності між внутрішнім та зовнішнім, національним та інтернаціональним, локальним та глобальним, між Нами та Іншими» [17, 29].

Сьогодні соціальна топологічна модель поділу культури на масову, елітарну та народну втрачає позиції як єдино прийнятної, усталеної, відповідно продуктивної щодо аналізу фестивалі за наступних причин: по-перше, неспроможності виокремлення кожної з них у «чистому» вигляді на сьогоднішній день, оскільки вони апропріюють одна до одної (присвоюються та переприсвоюються), зазвичай, змішуються; по-друге, врахування періоду: якщо увага дослідників до проблем масово / елітарного в культурі активізувалась близько першої третини ХХ століття, зараз ми вже на підступах четвертини ХХІ століття і, спостерігаємо постійні тенденції до світоглядної нелінійності, впливу зростання мобільності індивідів, прискорення культурного обміну та кроскультурної комунікації на формування світоглядних орієнтирів людини.

Тут дослідницька увага акцентується, передовсім, на комерційному й позаоцінковому характері популярної культури, який маркується як «ноубрау», на тлі якої формується і розгортається явище фестивалі. За висловлюванням Дж. Сібрука, поняття «"ноубрау" означає відсутність звичних інтелектуальних ієрархій, у межах якої висока культура – це обов'язково культура еліти, а низька належить масам. Коли я писав книгу, я хотів показати, як ці обидві, початково розділені сфери, стали на наших очах зливатися в одну; як вони припинили відігравати роль соціальних маркерів» [17, 116]. Спорідненість популярної та масової культур підтверджується насамперед характером їх соціального функціонування, високою вітальною активністю, що дозволяє розглядати їх як сегмент у контексті не лише культури й мистецтва, а й загалом суспільного буття. Якщо масова культура, на думку американського психолога Г. С. Голла, є «ареною творення колективного суспільного розуміння», цариною, де метою

постає інтенція свідомості щодо певного бачення світу, яке відтворюються «політикою означення» [18, 36], то популярна тяжіє дещо в бік суб'єктивного вибору щодо подання себе, почасти в радикальних досвідних позиціях, спрямуванні до певних моделей презентації та репрезентації власної самості (як творця, а не лише носія), продукуванні творчого волюнтаризму тощо.

Продуктивною в дослідженні є проблема дискурсу щодо маркування фестивалі феноменом чи явищем. Справа в тім, що майже у всіх словниках термін «феномен» визначається як явище, якому притаманна відмінність від буденного, загальноновизнаного. Явище як подія є процесом короткостроковим, що має початок, розвиток, завершення і залежно від важливості / значимості або забувається, або залишається в пам'яті людства та передається від покоління до покоління, а феномен, навпаки. Таким чином, явища – це події, характерною рисою яких є плінність. Феномен, навпаки, з'явившись, залишається, розвиваючись і вдосконалюючись. Якщо дотримуватись вищеозначеної позиції розуміння «феномену», то свято в його класичному розумінні якраз і постає феноменом, а фестиваль як динамічна й перехідна модель є лише явищем сьогочасної культури. Водночас авторському баченню імпонує позиція вітчизняного філософа М. О. Булатова, який розуміє «феномен» в наступних сенсах: а) слово «з'являється», тягне за собою інше, слово «зникає»; тобто феноменологія – те, що виникає і зникає; виявляється чи проявляється, що стоїть за явищем і в ньому виходить на поверхню; в) феномен – те, що значиме само собою, що показує себе, а не щось інше. Феномен – відношення до Я, суб'єкта, його споглядання, а не прихованого за ним; те, що показується нам, сприймається нами [4, 528]. Відтак, дискурсивність щодо конотації фестивалі як явища чи феномену пов'язана з багатомірністю пропонованих смислів і актуалізується виключно в межах конкретно контекстного формату прочитання.

Сьогодні у науковій літературі виокремлюють наступні методологічні підходи щодо вивчення свята: по-перше, свято в контексті антиномії «свято – повсякденність» або «свято як повсякденність»; по-друге, свято як соціальний інститут; по-третє, свято як гра; по-четверте, вербальні, візуальні й віртуальні мови свята, по-п'яте, святковий хронотоп як трансгресивність ідеально-темпоральних імперативів культури в цивілізацію, зрештою, заявлена наша дослідницька позиція щодо розуміння фестивалі як актуальної динамічної форми сучасної святкової культури, процесу тотального освяткування дійсності. В перспективі очевидно матимуть місце нові оптики усвідомлення й конституювання проблем свята, які згодом поповнять культурологічний корпус фестивалі культури.

Феноменологічний метод дослідження проблеми дозволяє виявити у певній культурній формі образи полівалентного змісту фестивалі, що з'являються в просторі сучасних Festive-технологій. Звернення до феноменології Е. Гуссерля уможливило визначення тих констант, які є носіями, конструкторами, що походять із свідомості чи то окремого суб'єкта фестивалі дискурсу, чи комуніканта колективної свідомості. Водночас

трансцендентальна феноменологія Е. Гуссерля постає як своєрідний дослідницький проект, у якому представлені відповідні ідеї різних філософських напрямів. Такий підхід провокує до методу аісторичного реконструювання (В. Менжулін, В. Кебуладзе), де змішуються ідеї різних мислителів і надається новий контекст певним концепціям. Методологічна позиція аісторичного реконструювання полягає в тому, що «місце послідовного історико-філософського викладу історично пов'язаних поміж собою філософських учень посідає строката амальгама розмаїтих ідей, вихоплених із різних концепцій. Розвідки здійснюватимуться у стрімких переходах від однієї концепції до іншої, через поєднання між собою далеких одна від одної методологічних позицій. Це зумовлює потребу в нелінійному письмі» [6, 53]. Тобто, іншими словами, ключовим моментом даного методу дослідження є те, що він опирається на ідеї різних філософських напрямів, залучаючи відмінні наративи.

Метод аісторичного аналізу реконструювання складається з «двох взаємопов'язаних методологічних процедур:

1. Реінтерпретації – надання нового сенсу певній ідеї чи концепції шляхом перенесення до нового контексту.
2. Реактуалізації – надання актуальності реінтерпретованій ідеї чи концепції в новому контексті» [6, 43].

Релевантною щодо реінтерпретаційної методологічної процедури, відтак, постає звернення до феноменологічної традиції Е. Гуссерля, М. Гайдегера та їх послідовників, які онтологізували модус людської суб'єктивності щодо конституювання дослідницьких феноменів, зокрема, в нашому контексті свята та фестивації, зумовлене, з одного боку, вивільненням феномена свята з редуکتивних моделей об'єктивістського, психологічного та натуралістичного зразків, з іншого, – розширення його горизонтів щодо іномірних форм існування як фестивації, що є конструкцією з множинністю значень. Осягнення її, передовсім, означає визнати її природу множинного тлумачення шляхом протиставлень явного, неявного, присутнього та відсутнього дискурсів.

Цінність феноменологічного методу якраз і полягає в тому, щоб розкрити наявні в фестивації невідповідності, котрі вказують та конфлікт її значень як процесуальної категорії. І тут якраз той випадок, коли невідповідність або суперечність не виступають маркером недосконалості, а навпаки, припускають присутність іншої оптики бачення, за допомогою якої підтримується «зв'язок з тим, чого вона не торкається відверто, з тим, що трапляється на її периферії» [11, 162]. На думку Дж. Сторі, «пояснити твір означає показати, що, попри зовнішнє враження, він не є незалежним, а несе на своїй матерії відбиток "детермінованої експліцитності", котра також виступає першопричиною його неповторності» [11, 162].

Примітно, що фестивація як активна форма святкової культури виступає не запереченням класичного свята, а певною невідповідністю щодо контексту виходу в царину повсякденності, водночас, її інтенції до

буденної складової, що створює напружену атмосферу та постійне конфронтаційне відновлювання.

До речі, неодномірність, нелінійність щодо характеру свята в історичному контексті виявили та оприлюднили ще давньогрецькі філософи Платон і Арістотель у соціальній царині. Так, Платон у «Законах», а саме у розділі "Інші узаконення (свята, військові, мусичні й гімнастичні змагання)" звертає увагу на соціальний механізм, який непомітно переводить свято з естетичної площини, що дає відчуття насолоди й свободи в бік техно-соціальної: «... перш за все визначимо їх кількість. Нехай святкувань буде не менше трьохсот шістдесят п'яти, щоб завжди якась одна посадова особа здійснювала жертвопринесення певному богу або генію за державу, громадян і їх надбання. Нехай тлумачники, жреці, жриці й віщуни зберуться разом зі стражами законів і визначать те, що неминуче пропустить законодавець. Оскільки їм і варто знати толк у всьому тому, що законодавцем було випущено. Закон гласить так: нехай буде дванадцять свят на честь дванадцяти богів, імена яких носять дванадцять філ» [9, 322]. Подібний контекст святкувань свідчить про прихований соціальний інструмент реалізації необхідності свята в її громадській формі – Закону, позначеного тотальним характером.

Реактуалізуючи ідеальну моделі держави, прописану Платоном, не складно помітити факт тотального контролю щодо всіх видів людської діяльності, зокрема, й свята, реінтегрованого шляхом екстраполяції до сьогочасного контексту. Екстраполюючи ідеї давньогрецьких філософів на сьогочасну культуру повсякдення, яка універсалізує всі епіцентри культуротворчості, можна зауважити, що «Homo Festivus», людина, яка святкує, перетворює почасти власне життя на свято як втечу від цієї реальності, а інколи й світу загалом. Сьогочасний Homo Festivus утримує в своїй іпостасі складову технократичності, тяжіючи до механістично-детерміністського світогляду, постає навіть вже не «гвинтиком», як це було образно споетизовано тоталітарною мовою, а певним маніпулятором, який поєднує в собі реципієнта й продуцента, що з легкістю вступає до комунікації, продукуючи власні повідомлення. Фестивація, відтак, позначена гібридним характером, у якій усталені форми віддаляються від наявних практик свята і рекомбінуються з новими формами, утворюючи нові практики. Це, в свою чергу, утворює гібридність, яка базується на своєрідному схрещенні культурних чи кроскультурних практик і є певною мірою виявом культурної апропріації. Зрештою, сам феномен фестивалізації, віддзеркалюючи перехідні етапи культури, суспільства утримує водночас перетворювальний потенціал, пов'язаний з принципово відмінним розумінням соціальної, політичної, історичної, економічної, урбаністичної, повсякденної та святкової компонент у сучасній культурі.

Дискурсивність означеної проблематики в контексті динаміки переходу від онтології свята в класичній культурі до технології фестивалізації в некласичній культурі дозволила виявити відмінність у аргументації щодо

них. Відтак, класичне свято засноване на події і виступає як різновид соціального інституту. Воно утримує систему чітких норм і правил, які регулюються кодами святкового ритуалу і визначають межі допустимого і не допустимого, водночас утримує швидше константність, а не динаміку розвитку. Сучасний Fest, навпаки, позначений процесуальністю, – фестивалізація сприймається почасти як симулякр свята, заснована на штучно створених подіях, почасти «не-подіях», що розкривається в сконструйованому міфі, який реалізується в святковому ритуалі учасниками, тимчасово включеними до події за допомогою механізму гри, перформансу, інсценізації, «культури як вистави». Сьогочасні «не-події» здатні поставати у формі певних свят поза приводом, причин, а часто поза межами подальших продовжень.

Свято в класичному розумінні позначене обов'язковою перервністю, не набуває обтяжень, звідси його характерна ознака – перервність, артикульована ціннісною дистанцією часопростору «від» і «до», що підтверджується розумінням самого свята, якщо дистанція втрачається, мова йде про фестивалізацію як «вічне свято», «тотальне свято» або «глобалізоване свято», де сама глобалізація постає «тотальним процесом» (Є. Акимович) трансформацій, прискоренням соціальних процесів, які невідворотно позначились у царині української гуманітаристики, культурології, зокрема. Оскільки, у дослідженні експлікується феномен фестивалізації як тотальне освятковування дійсності, все таки варто звернутися до контекстного наповнення вживаного поняття «тотальність», за іншого випадку, – збільшуються шанси щодо спекулятивно-суб'єктивного рівня його інтерпретацій. Отже, «тотальність» спрямована на вияв цілісності у тому чи іншому досвіді, вона виступає функціональною характеристикою явища. Євген Акимович у праці «Філософія тотальності» інтерпретує даний феномен в контексті утвердження «генетичної комплементарності змістовної та динамічної сторін», що виявляється як своєрідна реалізація цілісності. Подібне розуміння нам імпонує в тому контексті, що воно базується на кантівському «правилі синтезу сприйняття», де німецький філософ зауважує, що «якщо ми хочемо міркувати про поняття синтетично, то ми маємо вийти за межі цього поняття та звернутися до наочного уявлення» [9, 411]. Так, у дослідженні доречним є залучення й оперування саме поняттям «тотальності» як єдності змістовного та динамічного аспектів сприйняття, а не, припустимо, категорії «цілісності», оскільки в першому імпліцитно уприсутнюється динамічна компонента.

Наступною відмінністю свята і фестивалізації є притаманний для класичної традиції аналіз свята крізь призму принципу амбівалентності, віддзеркалюючи, передовсім, моменти переходу сакрального до профанного, хаосу, «світу догори дном», порядку, і навпаки. Для фестивалізації притаманна принципово відмінна позиція постколоніального підходу щодо методу інтерпретації явищ й виступає проти дихотомій та бінарних категоризацій, тут мова йде про виникнення чи вторгнення «третього простору» (Гомі Бгабга), для якого «гібридність – це неспроможність відстежити два

самобутніх моменти, з яких з'являється третій» [13, 211]. Мова йде про те, що одні й ті самі знаки, котрі щоразу заново інтерпретуються, перетворюються, перетлумачуються. Соціолог Пітерзе висловлює унісонну думку щодо гібридизації, яка «... є певним фактором щодо перебудови соціальних просторів» [8, 94]. Тут доречно згадати й американського урбаніста Едварда Соджу щодо його інтерпретації поняття «третього простору» в контексті місця, де одночасно присутні реальні й вигадані місцевості. Також теорію Анрі Лефевра щодо «інших просторів», яка відноситься до теоретичної синергії так само, як і «периферія» американської письменниці, професорки Белл Гукс та «гетеротопії» Мішеля Фуко (дискурсивний аналіз М. Фуко щодо концепцій гетеротопій як фактично реалізованих утопій – Fest-Event). За подібного підходу людська взаємодія трансформується у взаємні домовленості-узгодження, відповідно, виробляються уніфіковані оцінки явищ і конструювання соціального світу загалом. Фестивація за подібного розуміння позначена ознакою нової сакральності прагматичного типу, в якому традиційні сакроси девальвуються й дедалі потужніше орієнтуються на природний код як ескалацію потреб, що визначають людину в світлі побутово-орієнтованої вітальності.

Проте на тлі гетерогенності смаків до проміжку свята «від» і «до» сьогоденні потрапляють нові «порядсвяткові» чи то «близькосвяткові» практики дозвілля, які маркують себе в межах вже існуючих, позиціонуючись як культурний Event (культурна подія), Fest тощо. Річ у тім, що виявом формування зовнішнього культурного середовища є міжкультурний діалог, який транспортується до глобального комунікаційного простору, де, зазвичай, унеможлиблюється адаптація культур одна до одної, швидше за все, відбувається підпорядкування сильнішій, відповідно, діалог спрямовується в бік «схвалених» чи то «нових» умов комунікації. Таким чином, комунікація володіє самостійним вибіркоким потенціалом щодо розташування діалогів культур всередині глобального комунікаційного простору.

Так, поняття фестивалі як процес освятовування дійсності формується шляхом гетерогенності шляхів, її виникнення варто тією чи іншою мірою пов'язувати з пресингом культурних індустрій, уніфікацією «стратегій апропріації вільного часу», своєрідним «святком за вимогою». До тих пір, поки те чи інше явище не потрапить до арсеналу індустрії шляхом ухвалення, це маркується як не «вимушене свято». Однак, як тільки те чи інше явище потрапить до поля схвалюваних практик заповнення дозвільного часу, воно стане вимушеним дозвіллям, «святком за вимогою». Трансгресивний характер свята з інтенцією на фестивалію здійснювався, в тому числі, шляхом залучення запозичених культурних індустрій як схвальних практик, здатних використовуватися поза межами власного культурного контексту. Схвальна практика передбачає процес конструювання сучасного Fest за допомогою ідеологічних, політичних, економічних аспектів із урахуванням інтересу замовників та постачальників



подій або не-подій (сьогочасна подія як значна, видатна втрачає сакральний маркер її класичного розуміння, відтак, артикулюється дедалі частіше поняття «не-подія», яка може й ніколи не відбутися, але постає популярним і обговорюваним явищем на медійній арені культури; до прикладу, ідея швидкого «кінця світу», яку передбачали напочатку другого тисячоліття з майже названим точним часом катастрофи тощо).

Фестивація постає як особлива семіотична система, оскільки свято як універсалія культури передбачає репрезентацію культурного досвіду людства, що фіксується в символах та відтворюється в ейдетичній пам'яті, світоглядних конструкціях, етимологічних особливостях мови, образах мистецтва тощо. Фестивація пов'язана з демонстрацією реалій та символів, що знаходять вираження в інституалізованому Event-дійстві та уможливаються за допомогою аналізу семіотичних конструктів, інтегрованих маркетингових комунікацій сучасної фестивальної культури, трансформації якої спричинені зростанням знакових структур у взаємодіях різних середовищ. Семіотичний дискурс щодо фестивалізації задає тим чи іншим чином аксіологічні та світоглядні інтенції на сьогочасну популярну культуру. Інсценування та перформативність престижних речей та послуг, мода як презентація образу людини конструюють перманентне свято, що не сходить з екрану чи сцени медійних та масових сценічних арт-локацій. Знаки як медіатори безпосередньо беруть участь в конструюванні фестивальної культури шляхом різноманітних форм комунікацій. А процес конструювання нових смислів відбувається шляхом заміщення та підміни означуваного потрібними знаками (відповідно ідеології), коли настає відчуття власної причетності щодо самої події й перенесення до заданої символічної реальності як справжньої.

Зрештою, фестивалізація є аксіологічним проектом в контексті комунікативного простору, що реалізується у продукуванні творчого суб'єктивного вибору у поданні себе, почасти в радикальних досвідних позиціях, спрямуванні до певних моделей репрезентації власної самості (як творця, а не лише носія). Так, симптоматичним є фестиваль «Comic Con», заснований в Сан-Дієго, і апропрійований до нашої фестивальної культури у форматі «Comic Con Ukraine» (м. Київ, Арт-завод Платформа, 04 вересня 2021 р. – 05 вересня 2021 р.), який об'єднує шанувальників кінематографу, анімації, мультижанрові заходи, видавців, письменників, художників як фестивалізацію, де кожен здатен знайти «значимо» Іншого в контексті власної самості, де є можливість не тільки відпочити, повеселитися, поспілкуватися з приємними людьми, змінити звичну атмосферу й відновити сили, це ще й можливість заробляння капіталу, який успішніше здійснюється тоді, коли частіше й ширше святкуватимуться ті чи інші події чи не-події. Такий факт дозволяє пояснити, як окремі етапи культурологічного дискурсу пов'язані зі змінами історичних, соціальних і політичних умов, а також ставлення до реальності в перспективі культурологічного сприйняття. Фестивація, таким чином, постає ареною тотальної єдності продукування / споживання, їх

симулякровою референцією як ідентифікацією, зрежисованою шляхом мистецької та естетичної реальностей у контексті маркетингових комунікацій медіа культури. За подібного бачення вона створює моделі масової та популярної чи урбаністичної комунікації, що формуються в лакунах глобалізаційних та альтерглобалізаційних ініціатив та проектів. Модель фестивальної реальності – гіперфестивальності конструюється шляхом віртуальної, перформативної, презентаційної форм інформації. Так створюються синтетичні комплекси фестивалі як соціокультурні детермінанти комунікації, які потребують ретельного філософського й культурологічного аналізу.

## Література

1. Акимович Є. О. Філософія тотальності. Одеса : Прес-кур'єр, 2012. 180 с.
2. Бабушка Л. Д. Фестивалізація як комунікативний апропріатор глобалізаційних інтересів у культуротворчому просторі : монографія. Київ : Видавець ПП Лисенко М. М., 2020. 272 с.
3. Бауман З. У пошуках центру, що тримає // Глобальні модерності / за ред. М. Фезерстоуна, С. Леша, Р. Робертсона / пер. з англ. Т. Цимбала. Київ : Ніка-Центр, 2013. С. 201-221.
4. Булатов М. О. Філософський словник. Київ : «Стилос», 2009. 575 с.
5. Брюкнер П. Вечная эйфория: Эссе о принудительном счастье / пер. с фр. Н. Мавлевич. Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2007. 240 с.
6. Кебуладзе В. Феноменологія досвіду. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. 280 с.
7. Мюрэ Ф. После Истории. Фрагменты книги / Философия. Философские проблемы духовной жизни. Литература Европы 20 в. / пер. с фр. Н. Кулиш // Иностранная литература. 2001. № 4. С. 224-241.
8. Пітерзе Я. Недервесн. Глобалізація як гібридизація // Глобальні модерності / за ред. М. Фезерстоуна, С. Леша, Р. Робертсона / пер. з англ. Т. Цимбала. Київ : Ніка-Центр, 2013. С. 73-106.
9. Платон. Сочинения в четырех томах. Т. 3. Ч. 2 / Под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса; пер. с древнегреч. Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петербургского университета, 2007. 731 с.
10. Савчук В. В. Кровь и культура. Санкт-Петербург : Издательство С.-Петербургского университета, 1995. 180 с.
11. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура: вступний курс / пер. з англ. С. Савченка. Київ : Вид-во «Акта», 2005. 357с.
12. Beck U. Der kosmopolitische Blick oder: Krieg ist Frieden. Frankfurt : 2004, S. 29.
13. Bhabha H. Third Spaces, Mimicry and Attention to Ambivalence // The Translator. Manchester : St Jerome Publishing, Volume 14, Number 1 (2008), P. 56.

14. Eco U. *Turning Back the Clock: Hot Wars and Media Populism*. Vintage Books, United Kingdom, 2008. 384 p.
15. Croce B. *Filosofia dello spirito: II. Logica come scienza del concetto puro*. 5ta ed-ne riveduta dall'autore. Bari, 1909/1928.
16. Muray P. *Festivus festivus: Conversations avec Élisabeth Lévy (Documents)* Format Kindle. Fayard, 2005. Vol. 490.
17. Seabrook J. *Nobrow : The Culture of Marketing, the Marketing of Culture*. Vintage. 2001. 240 p.
18. Hall St. *The rediscovery of ideology: the return of the repressed in media studies // Subjectivity and Social Relations / Ed. Veronica Beechey & James Donald*. Milton Keynes: Open University Press. 1985. P. 36

## РОЗДІЛ V

### НЕКЛАСИЧНА КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ЧУТТЄВОЇ КУЛЬТУРИ: НУДЬГА ТА ІНТЕРЕСНЕ

Сфера чуттєвої культури (культура почуттів) була та залишається складним предметом для культурно-історичної реконструкції та теоретичного аналізу, яка досліджувалась в межах різних наукових програм – естетики, етики, психології, мистецтвознавства, лінгвістики. В культурологічній науці, що визрівала та формувалась в методологічних «поворотах» та «лабіринтах» некласичної гуманітаристики були апробовані нові принципи та підходи сучасного дискурсу культурного сенсоріуму. Якщо узагальнити їх, то це: відмова від дихотомічного протиставлення «раціональне/чуттєве», їх децентрація; особливості виявлення мовних та мовленнєвих виражень чуттів в різних культурних традиціях (вербалізація чуттєвості), культурно-історична динаміка формування інтеріорної лексики (емоційних концептів), розширення предметних меж дослідження чуттєвості за рахунок культури повсякдення, невербальної комунікації тощо. Також культурологія як інтегративна наука доводить, що сфера чуттєвої культури є більш складним феноменом, ніж царина її втілення в мистецтві. Отже, культурологічний вектор дослідження чуттєвої культури орієнтується на розуміння конкретно-історичних параметрів відчуття та концептуалізацію чуттєвості як культурного феномену, що дозволяє виявити чуттєвий фон культури (і в минулому, і в сьогоденні), з'ясувати природу чуттєвих оцінок, стереотипів, особливостей їх знакового впізнавання та відтворення, включаючи такі «низові» сенсорні характеристики як культурний зір, культурний слух, культурний дотик, культурний смак, культурна ольфакторика (нюх). Тобто, в межах культурології пропонуються підходи та засади некласичної концептуалізації чуттєвості. Відтак на прикладі двох концептів як «згустків» культури у свідомості людини – нудьги та інтересного – ми продемонструємо як працює культурологічна програма концептуалізації чуттів.

Нудьга – це феномен чуттєвої культури, в якому у сконцентрованому вигляді представлено низку важливих культурних означень світовідчуття людини «пост-культури». Дійсно, серед чуттєво-емоційних станів найменш артикульованим у філософсько-культурологічному дискурсі було та залишається «найвище мистецтво нудьги» (Й. Гейзінга), на відміну, скажімо, від нудоти (Ж.-П. Сартр), надії (Е. Блох), відчаю (С. К'єркегор), туги (Ж. Батай). Нам видається не зайвим у контексті розширення предметного поля культурологічної науки звернутись до проблеми реконструкції сенсів даного концепту і представити різновекторні конотації його змісту як в культурно-історичній площині, так і в реаліях сьогодення.

Не претендуючи на повноту у висвітленні даної проблематики, ми розглядаємо як показову саму можливість культурологічного розгляду

концептів чуттєвої культури (методологічна площина) з позиції їх генези та естетично-художніх та виховних аспектів, які не тільки впливають на культуротворчі процеси, а формують їх.

Доречно зазначити, що спроможність нудьгувати дійсно можна розуміти як *особливу* культурну характеристику, що вирізняє людину поміж інших живих істот. Тільки людині властиво відчувати нудьгу. Ще Аристотель зазначав, що завдячуючи меланхолії як неболісній нудьзі (нудьзі єства) виникає й філософія. А Горацій називав нудьгу нещастям «щасливих людей». Ніцше вважав, що утікає від нудьги той, хто хоче втекти від себе. Або долучити до даних філософських підходів численні свідчення культурних антропологів про те, що представники неосьових культур не знають, не відчувають нудьгу взагалі (чому?) або тести психологів щодо творчих здібностей дитини, які, не в останню чергу, вимірюють здатність швидко «зайняти себе» та «не нудьгувати». Всі ці твердження та підходи лише свідчать, наскільки потенційним є почуття нудьги для розуміння адаптивних механізмів культури та ідентифікаційних маркерів «людини культурної». І якщо у такій дослідницькій проєкції долучитись до справи її означень, то сміливо можна додати ще й таку: «Людина – це істота, що нудьгує». Отже, культурна приреченість людини переживати нудьгу вимагає й більш уважного та прискіпливого теоретичного ставлення до даного феномена (що дозволяє визначити його культурно-історичні параметри та зміст).

Важливим методологічним спрямуванням для вивчення культуротворчого сенсу нудьги послужила онтологічна модель розуміння цілісності буттєвих характеристик перебування людини в культурі: відмова від сцієнтичної моделі часу як лінійної послідовності вимагає онтологічного розуміння емоційних станів людини не як психологічних (біологічно-позитивістських), а як онтологічно-екзистенційних (які, за М. Гайдеггером, вирізняються індивідуальною унікальною часовістю). *Часовість* як *константа настрою* (виділено мною – Т. К.) й зумовлює різні чуттєві модальності, такі як надія, радість, захоплення, веселощі, нудьга, печаль, зневіра, відчай тощо. «Часовість» нудьги і становить її головну сутнісну характеристику. А якщо поглянути на нудьгу з позицій сьгоднішнього світовідчуття – «тиранії моменту», коли повільність потребує захисту» [17, 178], то, безумовно, доведення культурного значення нудьги набуває нового смислу, значення та цінності. Тобто, цивілізаційний виклик «тиранії моменту» вимагає відповідної «екології повільності» (одним із модусів якої і можна вважати нудьгу).

Також важливою методологічною ланкою дослідження концептів чуттєвої культури є розуміння складності їх означень та вербалізації (мається на увазі проблема «називання» чуттєво-емоційних станів у різні культурно-історичні періоди, різними мовами, яка, як нам видається, виходить за рамки суто лінгвістичної та мовознавчої предметності і яку неможливо реалізувати лише у контексті стратегії «історії понять»). Будь-який

концепт чуттєвої культури має пройти «культурну» ревізію – тобто бути підкріпленим не лише свідченнями із джерельної бази, у яких він згадується, а й всім культурно-історичним контекстом доби, який часто залишається за рядками філософських трактатів, літературних текстів та документальних свідчень.

Враховуючи всі наведені вище методологічні нюанси дослідження чуттєвих концептів в контексті культурологічної науки, звернімося до етимології слова «нудьга» та дотичних йому слів, якими виражаються подібні до нудьги чуттєво-емоційні стани.

«Нудьга» походить від давньоруського «нудити» – примушувати, спонукати, «нуда» – силування, примушування; загальнослов'янськ. «ськукати» – сумувати, силувати, також, нечистоти на тілі і голові (воші), голод, злидні, плач, туга [8, 116]. Що цікаво, дане слово має звуконаслідувальні витоки: ті ж самі, які, наприклад, можна побачити у слові «курка» або «кукушка» (російськ.). Нудьга – це душевний стан, викликаний бездіяльністю, відсутністю розваг, відсутністю інтересу до навколишнього, брак веселощів. Необхідно розрізняти зміст понять «нудьга» та «апатія», які часто розглядаються синонімічно. Апатія – це індиферентне відношення, варіант «паралічу» емоцій, емоційна нечутливість. Важливо також зазначити: якщо розглядати культурно-історичне підґрунтя даного терміну, то ἀλαθεια давніх греків не мала категорично негативного смислового навантаження. Ті ж самі стоїки вбачали в апатії взірць ідеального душевного стану мудреця, спосіб подолання афектів, пристрастей. Що показово, різні смислові конотації слова «нудьга» пов'язані із гаптичним досвідом: скажімо, вираз «нудьга бере» демонструє, наскільки вербалізація чуттєвості відбиває її тілесну вкоріненість.

Саме у такому контексті слід розглядати роботу англійського священнослужителя та письменника Роберта Бертона (1577–1640) – енциклопедичний твір «Анатомія Меланхолії» (1621) [3]. У даному творі зійшлися дві традиції розуміння душевного «нездоров'я» людини – антична та ренесансна. Розуміючи меланхолію як гіппократову μελαγχολία (з давньогр. «чорна жовч»), Бертон виводить причину хвороби із того, що пари чорної жовчі піднімаються вгору, затемнюючи свідомість (в дусі античної фізіології). Але, на відміну від античної традиції, Бертон максимально розширює коло проблем, які пов'язані із меланхолією. Розуміння меланхолії доповнюється соціально-психологічною інтерпретацією, коли підкреслюється особливе значення таких відчужень та станів, як самотність, страх, злидні, надмірна побожність, нерозділене кохання. По суті, культурні та психологічні чинники виникнення меланхолії, описані у трактаті, сягають всіх можливих меж розімкнення (широта погляду на меланхолію й обумовила її енциклопедичне «звучання»), а нудьгу можна вважати одним із чуттєвих модусів, дотичних меланхолії. І головне – така широка проекція розуміння даного феномена привела до того, що дискурс меланхолії настільки щільно увійшов у західну інтелектуальну традицію, що набув

культуротворчого звучання. Меланхолія як моральнісно заряджена вада-хвороба поступово перетворюється на позитивну особливість піднесених натур, поетів та художників. К'єркегор зазначав, що хоча, у певному сенсі, меланхолія і є «гріхів гріх», яка вражає цілі покоління юнаків у Німеччині та Франції, але нею хворіють зазвичай найбільш обдаровані та талановиті натури [13, 132]. Отже на прикладі «Анатомії Меланхолії» можна зрозуміти, як у новоевропейській культурній традиції активізується культурна спрямованість чуттів через їх етизацію, що, у свою чергу, впливає на механізми її естетичного опрацювання та введення у широкий культурний контекст – від повсякденних практик до художньо-мистецьких адекватій.

Хоча здатність нудьгувати видається однією із природних якостей людини, але необхідно усвідомлювати культурні контексти її побутування та розповсюдження – і це Новий час. Так, М. Вебер доводить, що сучасна діюча структуралізація часу була введена в епоху формування новочасних кодів повсякденного життя. Коментуючи один із протестантських кодексів XVII сторіччя він зазначає: «Найтяжчим гріхом вважалась марна трата часу. Життя людини надзвичайно коротке та дороге, воно має бути використане для “підтвердження” власного покликання. Витрачання його на світські розваги, марнотратства, порожню балаканину, розкоші, навіть нічим не виправдане перевищення необхідного часу на сон – не більше шести, у крайньому випадку восьми годин – морально не припустимо» [5,186]. Відповідно і заборона нудьгувати має релігійно-аскетичне обґрунтування в контексті формування протестантської етики. Логіка загальної раціоналізації капіталістичної системи, яка була спрямована і на те, аби подолати непродуктивні відхилення від норми (у вигляді сну, нудьгування, розміреності та неквапливості) потребувала суспільної корекції взаємин та самоорганізації, ідеалом якого був певний дивний «безкінечний» день.

Саме із домінуванням дискурсу контролю над проявами емоцій та поступовим вкоріненням у світовідчуття європейця принципу економії часу нудьга набуває, по-перше, культурної артикуляції, а по-друге – негативного значення: нудьга корелює із страхом «загубленого» часу та втраченого контролю. Загальним визначенням нудьги стає її негативне маркування. Виникає відповідний модус повинності, визначаючий сутність нудьгування в новоевропейській культурній традиції: нудьга суперечить «розумній природі» людини, коли нудьгуючий справляє враження «мерця» (того хто вже не існує) або «порожнього місця», а суспільний лад та суспільне благополуччя тримається на колективній активності як безперервного пильнування. В такому ставленні досить симптоматичною культурною постаттю стає «нічний сторож», призначений слідкувати за виконанням необхідного режиму в будь-який час, який стоїть на стражі державного устрою із установами безпеки всіх громадян. Дана метафорична фігура набуває поетичних конотацій та емоційно задає страхітливий образ охоронця моральності, який встановлює контроль за всіма під час «нічних пильнувань». Традиція ново часової трудової етики капіталізму виводить на

перший план проблему 24-годинного привласнення праці, синхронізацію робочих змін, максимального включення кожного у дані взаємини. Що цікаво, постулат орієнтації на максимальну залученість, у сучасному консьюмеристському суспільстві трансформується у принцип «вічного споживання»: доступність товарів, послуг протягом всієї доби становиться іманентним прагненням даної системи (пряме насильство по відношенню до «людини що нудьгує» стає симптоматичним в сучасній культурі XXI століття).

З іншого боку, у протилежних стратегіях поступово формується богемний ідеал поведінки та відчуття, коли нудьга починає романтизуватись, перетворюючись на ідеал почування, елітарний або маргінальний. Відкидаючи зв'язок із «природним» ритмом соціального буття, нудьга набуває символічну цінність в естетичному досвіді та мистецтві. Нудьга, набуваючи соціальної щільності, образної та ідеологічної субстанційності, стане матеріалом для модерністів, символістів і, пізніше, для багатьох художників та літераторів XX-XXI століть. Нудьга активно освоюється елітарною культурою, стає необхідною умовою власної ідентифікації (на відміну від масових відповідників, у яких нудьга втрачає власну автономію під натиском множинності та потоковості).

Табування нудьги забезпечувалось також просвітницькою моделлю виховання та навчання, у якій визначальною стратеґією освіти як дисциплінарності (М. Фуко) було прагнення заповнити кожен хвилину у навчанні, максимально регламентувати вільний час, «розумно» його розподілити. Саме відтоді за нудьгою закріпилася стійка та невинуватена асоціація із лінійною або хворобливим станом психіки. Фуко наполягає, що традиція обґрунтування нудьги у термінах «норма»-«відхилення» так і не відійшла від релігійного дискурсу про «добро» та «зло». У завуальованій формі чуттєвість піддається дисциплінарній ревізії з позицій раціонального дискурсу про *належне*. Отже, такому негативному та «маргінальному» чуттєвому стану, як нудьга, не залишається місця у культурі, а всі культурні механізми працюють на її заперечення та подолання.

Одним із перших, хто долучився до філософського обґрунтування нудьги та інтересного як феноменів культури, був А. Шопенгауер. Він вважав, що нудьга разом із своєю протилежністю – стражданням – є одним із визначальних екзистенційних станів людини. Причому один стан із необхідністю змінюється іншим і у такій взаємодії долучається до формування певних культуротворчих констант людської унікальності [21, 209].

Культурологічні константи нудьги можна віднайти в концепції Ф. Ніцше про сутність аполлонівського та діонісійського начала в культурі. Згідно із Ніцше, в культурі крім діонісійського та аполлонівського начал є ще одне – сократичне. Це начало породжує специфічну теоретичну людину, яка піддає культуру критиці розуму, вважаючи, що мислення, проникаючи у глибинні пласти буття, може не тільки пізнати буття, а й виправити його.



Відповідно культура може бути побудована виключно раціонально, без діонісійського безумства та аполлонівських сновидінь. Та дуже скоро на сократичного індивіда нападає пересиченість та нудьга: людина втрачає віру у свій життєвий інстинкт, у свої відчуття, інтуїцію.

Отже, дискурс нудьги у європейській інтелектуальній традиції посилюється у зв'язку із формуванням нігілістично налаштованого світовідчуття: саме нудьгу можна вважати основною константою нігілістичної чуттєвості. Феномен нігілістичної нудьги детально проаналізовано німецьким філософом Б. Хюбнером [18]. Під нею він розуміє нестачу чуттєвості, емоційності, що потребує постійного надолуження, компенсації, тобто нових вражень та емоцій. Хюбнер вибудовує систему координат, у якій вісь нудьги пов'язана із віссю мети. Нудьга – це бездіяльність, безцільність, що корелює із ціллю (яка задає імпульсивний рух, спрямований на перетворення). Між двома даними силами стоїть людина. У даному контексті всю попередню культуру людини західного світу німецький філософ розглядає як поступовий розрив між етосом (пануванням належного) та естетичним (як вивільненням чуттєвого). Людина немов би випадає із ідеалізму у «сенсоріалізм», «від мета-фізики буття до мета-фізики нудьги» [18, 23]. У той момент, коли емоційно-естетичне бере верх над етичним, людина входить у культуру нігілістичної нудьги. Така постановка питання стосовно естетичного перегукується із проблемою «естетичної людини» К'еркегора, який визначав її як «я», що хоче бути рівним собі, метою для себе самого. Тому естетичне спонтанне та первинне, а етичне надбудоване та прагне обмежити естетичне.

Тобто, причина появи «нігілістичної» нудьги, за Хюбнером, полягає в індивідуалізованій виокремленості людини, яка породила розірваність сенсів, коли «істини вже не зачаровують людину» [18, 326]. У світі, у якому вичерпано авторитет істини, коли більше не спрацьовує належне та втрачаються трансцендентні смисли, коли спільноти будуються за принципом функціонального цілепокладання (замість суспільства екзистенційно стурбованих особистостей), з'являється певне утворення індивідуалів, егоїстичних «Я». Саме такі якості спонукають пост-сучасну людину боротися із нудьгою стимулюванням чуттєво-емоційного, підсиленням афектації та екзальтації.

Таким чином, Хюбнер вважає, що сучасна культура – це втілення естетичного досвіду людини, що нудьгує. Отже, на зміну естетики істини приходить естетика «зачарування»: «І завданням цієї естетики стало наповнення психіки, спустошеної через втрату віри в Істину, рухом, емоціями, екстазом» [18, 326]. Мистецтво як істина смислу зводиться нанівець, натомість на перший план висувається мистецтво «штучно-щасливе», яке розвивається як симбіоз техніки та дизайну (і яке уособлюється у так званій «естетиці для очей» та «естетиці для заду», або дизайні). Нам видається, що критична позиція Хюбнера стосовно сучасного мистецтва базується на дещо спрощеному погляді на сутність автономії

мистецтва та ролі художника у ньому. Хоча ми й не розділяємо дану позицію, але нам було важливо представити концепцію Бенно Хюбнера як один із варіантів опрацювання проблеми чуттєвості та культурно засвідчених чуттєвих проявів у сучасному гуманітарному дискурсі. Через дану дослідницьку проекцію стає зрозумілою проблема вкоріненості нудьги у світовідчуття сучасної людини. Розбіжність між відчуттям нудьги та культурними механізмами боротьби із нудьгою жодним чином не вирішує проблеми самої нудьги, а здебільшого породжує все витонченіші варіанти їх взаємовідносин. Отже, якщо підсумувати позицію Хюбнера, то можна побачити сучасну людину як людину, що нудьгує та водночас нарікає на нудьгу, бореться із нудьгою та продукує її. У цілому обґрунтований негативізм ставлення до нудьги, який представлений у роботі Хюбнера, не вичерпує всіх підходів теоретичного опрацювання нудьги, а тим більше не прояснює культуротворчого сенсу даного феномена чуттєвої культури.

Наведемо протилежні позиції, які, на нашу думку, сумарно можна об'єднати загальним спрямуванням – пошуком культуротворчих засад феномена нудьги.

Про направленість до збереження часу як стратегію сучасного життєвідчуження писав К. Г. Юнг. Настанова на «економію часу» розуміється Юнгом як серйозна вада цивілізованої людини: прагнення «зберегти» час спонукає винаходити гаджети та прилади, що служать такому збереженню. Але, на думку Юнга, «вони не дають щастя та блага, а переважно створюють ілюзорне полегшення» [25, 307]. Тобто, винаходи для збереження часу вкрай прискорюють темп життя, залишаючи все менше часу «на себе».

Мілан Кундера, вбачаючи у неспішності головну рушійну силу пам'яті, розмірковував про важливість та цінність повільності, уповільнення, зупинки руху (що, власне, і стало лейтмотивом його роману «Неспішність»). Симпатизуючи «неспішному» способу життя кавалера XVII сторіччя, романіста та художника Вівана Денона, Кундера вказує на комізм та безглуздя існування сучасної людини, яка у перегонах із часом, у суперництві із миттєвістю завжди виштовхує із життя щось насправді важливе та цінне, виводячи формулу людської та культурної пам'яті: «Міра швидкості є прямо пропорційною інтенсивності забуття» [14, 45]. Для Кундери поняття «нудьги» як уповільнення, зупинки має дві протилежні конотації – позитивну та негативну. Так, у російській мові дані протилежні сенси закріплені у поняттях – «*безделье*» (як неробство, ледарство, байдикування) та «*праздность*». Для ілюстрації позитивного значення поняття нудьги Кундера наводить чеське прислів'я, у якому «позитивний» нероба – «це той, хто заглядає у вікна до Бога» [14, 48]. Таким чином, нудьга трактується як спочинок душі, призупинення, милостива неспішність.

Крім фіксації на повільності (про що йшлося вище) почуття нудьги не в останню чергу пов'язується із припиненням мовлення, припиненням зовнішнього вираження, ретрансляції та комунікації. Справді, нудьга – це й тиша (але не поетична тиша-благоговіння, трагічне мовчання-оціпеніння, а,

скоріше, тиша-очікування, тиша-підготовка). Несловесне в нудьзі – це продовження внутрішнього спілкування, напруга невираженого-захованого, таємного, інтимного. Тобто, нудьгу можна розглядати як граничний прояв внутрішнього досвіду. Таке розуміння внутрішньої комунікації будується на ідеї відносної незалежності думки від мовлення, дозволяючи виокремити певні етапи виведення думки назовні.

Зусиллями лінгвістів, психологів, філософів та культурологів засвідчено, що майбутній зміст зароджується до форм його зовнішнього вираження (але для цього часто необхідно й понудьгувати). Для чуттєвої культури це положення нам видається надзвичайно важливим, адже воно орієнтується на розвиток глибинного розуміння або розуміння на рівні сенсів, а не їх демонстрацій. Адже вираз чуттів (наприклад нудьги) може бути як маскуванням, так і заміщенням (пригадати, хоча б, романтичного героя, який активно «втікає» від нудьги). Та саме в такі моменти починає промовисто говорити тіло (мова смаку, мова дотикання і, взагалі, мова аналізаторів забезпечують біологічну складову природи людини). Іншою складовою внутрішнього досвіду відчущання є творчість, яка часто розпочинається із інтуїції, передчуття. Тому у творчому сходженні нудьга може відіграти важливу роль поштовху, навіть причини. Скільки біографічних фактів залишили після себе творці, згадуючи нестерпні почуття нудьги перед сплеском творчого натхнення. Пригадати, хоча б, висловлювання Поля Валері, який влучно називав нудьгу «втомою почуттів» [14, 118]. Нудьга у нього розглядається не як один із почуттєвих модусів, а як особливий стан, в якому поєднуються та акумулюються всі можливі «продуктивні» почуття. У такій «втомі почуттів» народжується творча сила, так само як активність народжується із пасивності. Нудьга – це «кольоровість пустот» між діяннями, найбільш сконцентрований момент творчої напруги.

Сучасні параметри культурної часовості проаналізовані словенським культурологом та філософом Славоем Жижеком. Суспільна комунікація сьогодення побудована таким чином, аби «убивати» час, замість того щоб використовувати його. Говорячи про сутність сучасної інтерактивності, Жижек якраз і вбачає проблему у продукуванні гіперактивності як культурної стратегії: «На відміну від розповсюдженої думки, відповідно до якої нові медіа перетворюють нас у пасивних споживачів, які просто сліпо витріщаються на екран, необхідно заявити, що загроза нових медіа полягає у тому, що вони позбавляють нас нашої *пасивності*, нашого аутентичного пасивного досвіду, тим самим підштовхуючи до безглуздої маніакальної активності» [10, 45]. Такий несподіваний ракурс зайвий раз спонукає замислитись над цінністю нудьги як уповільнення, чуттєвої часової модальності, що продукує смисли.

Отже, у заданому дослідницькому векторі чуттєві модуси нами мисляться не як емоційно-психологічні стани окремих людей, а як визначальні культурні концепти, у яких сконцентрована «симптоматика» чуттєвої культури доби, яка, в свою чергу, або естетизується, або ні, але

обов'язково проходить «обробку» та «апробацію» культурою. Але поки що нез'ясованими залишаються онтологічні засади нудьги, які у нелінійній часовості зумовлюють ціннісні характеристики естетичної чуттєвості. Така проекція у вивченні нудьги дозволила б, по-перше, уникнути психологізації та «моралізації» даного феномена, по-друге, долучитись до філософських та культурологічних реконструкцій історичності емоцій, по-третє, розширити можливості розуміння екзистенції нудьги у художній культурі та мистецькій практиці.

Якщо надати даній точці зору (мається на увазі ідея про вкоріненість нудьги в екзистенцію сучасної людини) культурологічного спрямування та уявити людину, що нудьгує у культурній проекції, то варто окреслити культурні чинники продукування механізмів нудьги та, відповідно, їх протилежностей. На наш погляд, нудьга є певною варіацією таких культурно-та художньо-закріплених та опрацьованих чуттєвих модусів, як туга, самотність, меланхолія, скорбота, ностальгія, депресія тощо.

Якщо спробувати знайти змістовну протилежність нудьзі, то у контексті сучасного культуротворення таким антиподом можна вважати інтересне. Скажімо, Гайдеггер визначав інтересне таким чином: «Інтер-есе означає: бути поміж речей, знаходитись у центрі речі і стійко стояти при ній» [17, 136]. І далі: «Але ж інтерес сьогодення поціновує лише інтересне. А воно таке, що у наступний момент може стати байдужим і змінитися на щось інше» [17, 136]. Тобто, за Гайдеггером, інтересне проходить шлях від байдужого до нудьги. Ми спробуємо реконструювати протилежний напрямок – від нудьги до інтересного – і через таку проекцію надати даним чуттєвим концептам вигляд взаємодоповнюючих культурно зумовлених характеристик.

І знову постає проблема категоріального визначення культурологічної науки як створення системи понять. Наприклад, вітчизняний теоретик культури М. Найдорф доводить правомірність застосування принципу парності категорій в культурологічній науці. І це, на його думку, є одним із можливих шляхів до категоріальної систематизації, коли «системність культурологічних категорій скоріше не виявлена, ніж відсутня» [15]. Отже пошук внутрішніх зв'язків в культурі, в тому числі й за принципом парності, послуговує подоланню даної теоретичної прогалини.

Розглянемо докладніше принцип парності, який, на нашу думку, може спрацювати й у категоріальному визначенні концептів чуттєвої культури.

У нашому випадку в двомодальних концептах чуттєвої культури в знятому вигляді акумулюються всі складові картини світу. Якщо відсторонитись від ціннісних конотацій даних концептів, то виявлення їх двомодальної сутності стає необхідною складовою атрибуції культурних процесів у сфері чуттєвості, чуттєвої культури та естетичної культури, зокрема. Адже інтересне позиціонується як належне, те, що є необхідною складовою культурних процесів, із яких вибудовуються та багаторазово повторюються схематично або в діяльності зафіксовані культурні контексти.

А нудьга – це супровід інтересного, його протилежний бік, адже у культурі спрацьовує механізм відтворення бажано-належних ситуацій та усунення небажаних (як і позиціонується нудьга в культурно-історичному ракурсі). Нудьга як чуттєва модальність є показовим прикладом, на якому можна відтворити становлення культуропорядку як «переходу» із негативних культурних конотацій в позитивні (та навпаки).

У стані нудьгування (буквально, коли «нічого не відбувається») акумулюється два вектори, які мають різноспрямовані напрямки: з одного боку, (як було показано вище) це суперечливість нудьги в картині світу як негативно-ціннісного феномену чуттєвої культури («нудьгувати не можна», «нудьга це погано» тощо), а, з іншого, це переживання, яке трансформується у модус культуротворчості (що дозволяє переводити індивідуальне «нудьгування» у режим ціннісного переживання). Коли нудьга охоплює екзистенцію, стає полем концентрації даних переживань, вона перетворюється на загальнозначущий модус культурного почування, який сприяє активізації культуротворчих механізмів (естетичних почуттів, творчості, мистецької діяльності, суспільного досвіду демонстрування даного почуття – приховування або естетизації).

Інтересне як концепт-протилежність методологічно спрямовує дослідження чуттєвої культури у бік розуміння опрацьованих культурою чуттєвих комплексів, які необхідно розглядати у міжгалузевій проекції, враховуючи теоретично-пошуковий потенціал культурології, естетики, мистецтвознавства, психології, філософської та культурної антропології тощо.

Пошук засадничих принципів «інтересного» як важливої характеристики сучасної культури вимагає поєднання філософської традиції та сучасних теоретичних узагальнень. Звернення до «інтересного» принципово не обмежене вузькоспеціальними знаннями. Актуальність дослідження «інтересного» визначається його універсальними характеристиками та евристичним потенціалом для наук культурологічного спрямування, естетичної теорії, мистецтвознавства, філософії освіти, психології мистецтв, педагогіки тощо.

Як відзначено в етимологічному словнику, запозичене польською або німецькою мовою коріння слова «інтерес» походить від латини: *inter-esse* – «знаходитись між, бути між, в проміжку, мати важливе значення» [9, 311]. Сучасний словник української мови не відрізняє поняття «інтересний» та «цікавий»; головне значення цих слів – увага до кого-, чого-небудь, зацікавлення кимсь, чимось, цікавість, захоплення.

Етимологічний аналіз дозволяє вирізнити декілька рівнів смислу слова «інтерес». По-перше, це значення особистої небайдужості, що направлена назовні (по-іншому – спрямованість погляду на зовнішні речі, які набувають певних ціннісних характеристик). По-друге, в інтересному просліджується момент вибірковості. По-третє, привертає увагу потенційність процесу зацікавленості, можливо, без кінцевої реалізації. І,

нарешті, остання характеристика інтересного – його принципове перебування у проміжку. Саме на цій властивості акцентує увагу М. Епштейн. Так, на його думку, «інтересне – це якість, яка скріплює світи дійсного та можливого... Як тільки один момент починає різко превалювати над іншим, наприклад, старанно доводиться легко довідне (очевидне) або декларується та не доводиться неймовірне, інтерес згасає, трансформуючись у нудьгу, нудьгу згоди або розчарування та непогодження» [24, 496].

Крім етимологічного коріння «інтересного» варто з'ясувати культурний контекст його застосування та розповсюдження. Тим більше, що у цього, на перший погляд, «тривіального» поняття існує власна культурна історія та наукова «територія».

Цікавість (допитливість) – це одна із здатностей людини освоювати світ (скажімо, поряд із картезіанським сумнівом). Але якраз під впливом того ж декартівського ідеалу наукового пізнання (який панував у науці Нового часу) дослідник не мав права привносити у дослідження особисте зацікавлення, максимально дистанціюючись від об'єкту дослідження, отже, відсторонюючись від нього заради «чистоти експерименту».

Витоки етичного негативізму щодо цікавості-допитливості можна віднайти у часи формування християнської доктрини – у отців церкви. Авторитетні роздуми про гординю пізнання та шкідливість цікавості зустрічаються в Августина; афористичне визначення мети духовного вчення як розпалення любові, на відміну від культивування цікавості, належить Бернарду Клервоському. Така морально-етична неприязнь до зацікавленого знання та цікавості у європейській культурі не в останню чергу склалась під впливом біблейської історії про гріхопадіння: адже пристрасть до пізнання рівнозначна безконтрольній хтивості. Показовими для такого типу відношення до інтересного є слова Блеза Паскаля: «Цікавість – то найчастіше лише марнота; ми хочемо знати лише для того, щоб говорити про це, інакше, не маючи змоги щось сказати про море, тобто задля самої втіхи його побачити і без надії колись про нього розповісти, ніхто б не пускався у морську подорож» [16, 33].

Інтересне як негативна конотація по відношенню до прекрасно-незаінтересованого розповсюджується в естетичній рефлексії XVIII – XIX ст. Звернення до «інтересного» у даному контексті можна віднайти у філософській спадщині І. Канта, Ф. Шіллера, Ф. Шлегеля, А. Шопенгауера.

Незаінтересоване як альтернативне щодо інтересного поняття остаточно закріплюється у Канта і стає відмітною ознакою нового типу досвіду – естетичного. Це закріплення було пов'язано, перш за все, із необхідністю окреслити статус естетичного досвіду, відокремленого від досвіду релігійного, морального, пізнавального або ж інструментального; саме через поняття незацікавленого і відбувається визначення предмету естетики як науки про прекрасне (звідси виникає уявлення про те, що мистецтво вимагає спеціального, незацікавленого ставлення до нього). Однак якщо для епохи Просвітництва введення поняття незацікавленості і було

революційним, то, як відмічає А. Берлеант, «тепер, коли двадцяте сторіччя стало ґрунтом для великих зрушень у всій сфері культури, включаючи мистецтво, найразючішим є те, наскільки мало бере участь естетична теорія в процесі культурної еволюції» [2, 244].

Інтересному в мистецтві та в естетичному досвіді присвячено невеличку роботу А. Шопенгауера. Як сумлінний учень Канта, Артур Шопенгауер в однойменній роботі «Про інтересне» [22] виокремлює це поняття як протилежне до прекрасного, адже прекрасне (яке, безперечно, в німецькій естетиці сторіччя визначалось як вища мета будь-якого мистецтва та поезії) існує для чистого та неупередженого пізнання. Апелювання до інтересного у мистецтві – це завжди ознака кризи смаку, у ході якої воно (інтересне) самознищується. Інтересне у Шлегеля виражає рису, якою позначена сучасна йому європейська культура, – рису радикального індивідуалізму, втілену у художній манері індивідуума-творця: «Від браку всезагального, із переважання манерного, характерного та визначального, й пояснюється всезагальна спрямованість поезії та естетичної культури сучасності взагалі на інтересне. Інтересним є будь-який оригінальний індивід, який має велику кількість інтелектуальних ідей або естетичної енергії» [20, 115]. Такий самий негативізм щодо інтересного можна зустріти у теоретичних розмислах Ф. Шіллера. Так, в «Листах про естетичне виховання» він зазначає, що «грубий смак накидається передусім на нове й несподіване, строкате, незвичне та химерне, буйне й навальне і уникає простоти й спокою» [19, 219].

Таким чином, «інтересне» протягом формування класичної естетичної науки вочевидь виступає опозицією до прекрасного. Так, Кант стверджує, що відмова від бажань та практичного інтересу – це необхідна риса естетичного розуму та естетичного відношення: для споглядання прекрасного в мистецтві потрібна дистанція між життєвим світом бажань та річчю, аби не перетворити її на об'єкт володіння та споживання. Смак до красивого насправді – це незацікавлена та вільна насолода, адже «сама вона, а не розумова та розсудкова зацікавленість, викликає схвалення» [12, 204]. А інтерес, за Кантом, – це благовоління, яке ми відчуваємо при уявленні певного предмету. Безперечно, у царині прекрасного будь-яке зацікавлене воління відкидається, але не треба забувати, що Кант вирішував складне питання визначення статусу естетичних суджень та їх засадничих принципів. Його висновки стосовно чіткого розмежування естетичної здатності від всіх інших чуттєвих та раціональних здатностей пізнавати світ обмежуються виключно епістемологічними відповідями (які можуть не «спрацювати» в онтології). Отже, стає зрозумілим, чому такі модифікації інтересного (за Кантом), як «чарівне», «миле», «чудове», «відрадне», не можуть спрацювати у мистецтві прекрасного та піднесеного (тобто у справжньому мистецтві). Саме цей момент і став для Шопенгауера визначальним у пошуку теоретичних підстав для інтересного: «Бодай зрозуміло, що подібні поетичні

твори [тобто, цікаві] спонукає наша воля, а не тільки чисте пізнання» [22, 287].

Звідси, якщо абстрагуватись від естетичної теорії здатності судження смаку та перевести інтересне у площину людських відчуттів, то саме людська чуттєвість реабілітує заінтересованість володіти (сприймати, насолоджуватись, співчувати) речами. Що важливо, філософ здійснює змістовне нюансування сенсів «інтересно» та «інтересне». Саме конотація «інтересно» і визначає у Шопенгауера все, що набуває співчуття індивідуальної волі, *quod nostra interest*» [22, 287]. Також німецький філософ виокремлює головну семантичну рису інтересного – співчуття. Для Шопенгауера найбільш влучно та адекватно інтересне проявляється в епосі та драмі, а також в оповідних жанрах художньої літератури: саме розповідь про події та вчинки і є цариною інтересного, адже інтересне, за Шопенгауером, підштовхує людину співчувати та перейматись подіями та перипетіями, підігриває допитливість дійти разом із героями до розв'язки, до кінця. Таке співчування героям можливе лише тоді, коли «події та вчинки... спонукають нас до участі у них, начебто у цих подіях та вчинках замішані ми самі» [22, 287].

Категоріальна діада «прекрасне – інтересне» дозволила німецькому філософу визначити інтересне як тіло поетичного твору, а прекрасне – як його душу. Та, безперечно, звернення Шопенгауера до комплексної категоріальної діади «прекрасне – інтересне» розкриває симптоматичні рухи естетичної теорії у пошуку «альтернативних» щодо прекрасного категорій. І якщо класична філософсько-естетична традиція пріоритетність прекрасного не піддавала сумніву, то некласична теорія якраз і розпочалась із нівелювання прекрасного та активного пошуку адекватних для вираження культуротворчих процесів «замінників». Імплицитне співвідношення між інтересним та літературою також відбиває загальний рух класичної філософсько-естетичної рефлексії автоматично репрезентувати ідеї на матеріалі літературної творчості у більшій мірі, ніж, скажімо, на прикладах із образотворчого мистецтва або музики. Скажімо, якщо для Шопенгауера інтересне «спрацьовувало» лише в літературі, то музиці, живопису, архітектурі він відмовляє у такій оціночній характеристиці.

Новаторською та нетривіальною позицію щодо інтересного характеризується робота Я. Голосовкера «Інтересне» [6], яка була написана в 1960 році. З одного боку, твір позначений традиційним підходом у оцінці естетичних феноменів: це якраз той випадок, коли приклади інтересного/неінтересного простежуються виключно із багажу літературної творчості. З іншого (і це є цінним для культурологічного підходу у дослідженні такого роду феноменів) Голосовкер вдало намагається поставити питання про культурні механізми інтересного, вбачаючи у інтересному культуротворчий механізм, рушійну силу культури.

Інтересне за Голосовкером визначається як інтелектуально-чуттєва здібність людини (що дозволяє класифікувати інтересне за двома головними



принципами – емоційно-інтересне та інтелектуально-інтересне). «Як неможливо навчити любити того, хто не вміє любити, так само неможливо навчити бути цікавим» [6, 227]. В даному визначенні Голосовкер підкреслює чуттєво-інстинктивну природу інтересного. Попри можливе інтелектуальне зусилля «здаватись» інтересним та оригінальним (застосовуючи різні відомі та маловідомі прийоми, подібні до акторських) бути цікавим – недосяжна за допомогою інтелекту мета: «Машина розсудку оголюється і уявно цікава людина перетворюється в нецікаву – банальну» [6, 228]. Цікавим є те, що відходить від норми (етика за Голосовкером не цікава). Хоча й зазначає: «Стосовно етично-інтересного, різновиди інтересного можуть бути долучені або виключені, «інтересне» в принципі знаходиться поза етикою. Проте «етично інтересне» існує: «Отець Сергій» Толстого – етично цікавий. Етично-цікавими також є принц Гамлет і доктор Фауст» [6, 230]. Нудне як крайній прояв нудьги за Голосовкером має естетичний потенціал: питання полягає у тому, «як відтворити ”нудне” не нудно? як подати його жваво? Подати жваво означає дати цікаво» [6, 239]. Ніцше згадується Голосовкером як приклад найбільш видатного глашатая філософії-без-нудьги. Саме Ніцше викриває проблему загибелі філософії як мистецтва: коли філософська думка нехтує естетичним чинником вона стає смертельно нудною.

Розрізняючи «нудьгу-від-читача» та «нудьгу-від-автора» Голосовкер виходить за межі предикативності інтересного/нудного, наділяючи данні феномени онтологічною значущістю. Реципієнт може перетворити будь-яке інтересне на нудне тоді, коли починає воліти цікавинок, дії, проявляючи власне ставлення до предмету. Таке розуміння діади «інтересне-нудне» дозволяє Голосовкеру доповнити загальновідомий гераклітовський вислів власною сентенцією: примусове читання також ніякому розуму не навчить [6, 244]. Так само як Гайдеггер, Голосовкер підкреслює часові особливості інтересного: «Інтересне є в принципі чимось тимчасовим і відносним, а не постійним або абсолютним. Його цінність минуша» [6, 256].

Вектор часовості як минушості або (і) тяглості набуває завершеного вигляду, коли у дослідницьке поле залучити протилежні характеристики, адже будь який феномен може мати як негативний, так і позитивний аспект. Тому артикуляція ціннісних рис нудьги, на якій ми наголошували вище, підтверджує це.

Актуальність ідей Голосовкера підсилюється тим, що у площині сучасного мистецтва жодний вид не обходить стороною інтересне, ба більше, інтересне «проникає» у всі пори культури та мистецтва сьогодення: сучасне мистецтво несумісне із естетичною «незацікавленою» настановою його сприйняття, оскільки, навпаки, в сучасному мистецтві все частіше можна спостерігати, що активна «зацікавлена» участь реципієнта є складовою частиною художнього процесу.

Наразі ідея «реабілітації» інтересного в некласичній естетиці опинилась в числі пріоритетних теоретичних завдань (наприклад, аналогічне бачення можна простежити в ідеях американського естетика А. Берлеанта).

Теорія незацікавленості, узагальнює свою позицію А. Берлеант, є академічним анахронізмом і зумовлена традицією, «яка шанує когнітивне положення про звільнене від особливого і окремого об'єкта споглядання як найповажнішу настанову» [2, 258]. Інтересне як відсутність дистанції протиставляється традиційній для мистецтва умовності. Театр, за Берлеантом, – один з яскравих прикладів такої відмови. Театр спустився з традиційно піднятої сцени, щоб продовжити дію серед глядачів, спонукаючи їх до взаємодії, конструюючи драму, аби глядач-учасник міг самостійно вибрати між альтернативними розв'язками. Інші мистецтва також готові відмовитися від дистанції як традиційної умовності: «Естетичну дистанцію важко зберегти і коли входиш в будівлю, і коли оглядаєш інсталяції Колдера і Саверіо або проникаєш в середину їх. Музика навколишнього середовища поміщає слухачів серед музикантів або читців, відмовляючись навіть від ілюзії дистанції і підкреслюючи контекстуальну якість музичного досвіду» [1]. Таке залучення дозволяє розширити смислові рівні сприйняття та максимально опрацювати позицію зацікавленого естетичного досвіду.

За влучним виразом М. Епштейна, інтересне служить «майже ритуальним вступом» до будь-якого сучасного процесу, події або оцінки стану будь-чого, будь у чому [24]. Це перше посилення для привернення уваги, без якого подальші «відносини» не мають сенсу. «Цікава книга», «цікава людина», «цікава подія». Здається, ще на початку минулого сторіччя предикат «цікавий» було б змінено на інші (наприклад, «геніальний твір», «своєчасна книга», «розумна людина», «історична подія» тощо).

Як було доведено вище, маргінальне положення цікавості та інтересного в європейській культурі – данина класичній традиції ставлення до знання, способів його отримання та мотивації. Також негативне ставлення до інтересного було спричинене протиставленням старого новому як характеристики ціннісного сприйняття культурно-історичного часу. Саме на такий аспект взаємодії старого та нового в історії вказує українська дослідниця Н. Яковенко: «У широкому культурному сенсі пієтет перед «старовиною» логічно призводив до того, що всяке нововведення сприймалося як виродження, погіршення «доброго» минулого. І хоча зміни поволі таки наставали <...> але в моделі світогляду, оберненого обличчям до «старовини», зміщення тих чи тих шарів усталеного буття бачилось як глобальна катастрофа, руїна, кінець часів» [26, 145].

Саме такий механізм постійно повторюваних нових вражень активно спрацьовує й у сучасній мистецькій практиці. Якщо протягом XVIII – XIX сторіччя інтересне було дискусійним поняттям в царині філософії мистецтва та художній творчості, то XX сторіччя (особливо починаючи із його другої половини) у повній мірі вивільняє інтересне від будь-яких предикатів та прикметників, роблячи його самостійною культурною константою.

Сучасний теоретик медіамистецтва Б. Гройс актуалізацію інтересного в мистецтві пов'язує із пануванням реалістичного погляду. Формування реалістичної тенденції у добу Ренесансу, і особливо розвиток реалізму у

післяпросвітницьку добу, було пов'язано «із постійно зростаючим інтересом до дійсності, який охопив у той час увагу європейця, що зневірився у потойбічному божественному світі і намагався якнайбільше дізнатись про цей світ і якнайповніше оволодіти цим світом» [7, 122].

Скажімо, знаний та авторитетний експерт у сучасному мистецтві та водночас творець сучасного мистецтва У. Еко так писав про актуальне «перевтілення» інтересного: «Чи можливо було б уявити собі роман і нонконформістський, і достатньо проблемний, і, не дивлячись ні на що, – цікавий?» [23, 635]. Сучасна література зуміла створити цей складний сплав «і по-новому відкрити не тільки сюжет, а й цікавість» [23, 635]. Саме тому певною маніфестацією виглядає назва цитованої роботи «Постмодернізм, іронія, цікавість». «Реванш цікавості» та «реванш сюжету» – ось рецепт успіху романів самого Умберто Еко і також тенденція у сучасному постмодерністському мистецтві.

Інтересне не потрібно сприймати як єдиний шлях та «ширму» від посередності та банальності. М. Епштейн розрізняє «інтересне» та «інтересність» (рос. «интересность»): «Є такі талановиті люди, з якими неінтересно, тому що вони переповнені собою та не залишають місця ні для кого, крім себе. Їхня інтересність наближається до нуля, як і інтересність зовсім нікчемних людей, у яких нічого немає, яким нікуди вести слухача або читача. Із трагедією нещасної людини, якій «нікуди йти» (Мармеладов Достоевського), може бути зіставлена трагедія нудної людини. Є люди як фонтан – ті, що із себе виплескують себе, і люди як вата, із яких не видавиш бодай краплинки, і люди як губка – ті, що вбирають у себе, та ті, що струменіють. Останні – найцікавіші. Не фонтан і не вата, а губка – ось емблема інтересного», – слушно зазначає М. Епштейн [24, 494–495].

Осмислюючи дану характеристику інтересного як інтересності пригадується іронічне висловлювання Славоя Жижека про сутність насолоди від кіндер-сюрпризу: крім того, що даний кондитерський та маскультовський «витвір» родини Ферреро має класичні параметри інтересного (із загадкою: «що в середині?») кіндер-сюрприз амбівалентно порушує ієрархію «продукту» та «іграшки» (причому дана трансформація відбувається у часовому вимірі). Дитина дуже швидко розгортає шоколадне яйце (яке по суті є оболонкою іграшки, її супроводом) аби вгамувати цікавість, насправді, задовольняє щось-більше – надмірне очікування від солодоців («не просто шоколад...»). Іграшка в середині (як кульмінація споживчого акту) – це символ матеріалізації та уречевлення таємниці: «Якщо ви їсте наш шоколад, ви не просто їсте шоколад, але також ... отримуєте (цілком марну) пластмасову іграшку» [11, 257]. По суті кіндер-сюрприз, за Жижеком, трактується як «теологічний сюрприз», який обіцяє щось більше (є загадкою) і, відповідно, тим і є цікавим. Але в той момент, коли цікавість задовольняється, іграшка стає результатом «ризикованої стратегії безпосередньо матеріалізувати, зробити видимою цю таємничу надлишковість» [11, 257]. І, вочевидь, інтересність інтересного закінчується

– і тоді настає нудьга. На сакралізації інтересного вибудовується весь сучасний рекламний дискурс: важливою є не якість товару, а постійно циркулюючий не зупинний потік інтересного (а це є «неприродним» для інтересного і виснажливим для людини).

Виховні інтенції інтересного проявляються у тому, що воно, крім того що залучає людину у власне між-буття (*inter-esse*, і в цьому його кінцева сутність), ще й спонукає віднаходити власні внутрішні параметри особистісного «між». Пояснімо дану думку: інтересне – це те, чого нам не вистачає у нас для того, щоб стати самим собою. Пошук зазору-інтересного, проміжку-інтересного налагоджує на пошук містка між актуальним та потенційним, між тим, чим людина є і тим, чим вона може бути. Навіть дилетантські інтереси мають екзистенційні характеристики – інтерес, як показник потенційності, відіграє непересічне значення у будь-якому варіанті «практик себе».

Відповідно сучасні спроби теоретичного опрацювання культурних відчуттів та почуттів, на наш погляд, можливі як гуманітарні комплекси. Той самий вектор дослідження чуттєвої культури як естетичної знімає зведення емоцій до психофізіології, а культурно обумовлена генеза чуттєвості є необхідним підходом до розуміння культурних механізмів формування «соціальної техніки чуттів», які, займаючи загальнозначиме та ціннісне становище у культурі, перетворюють відчуття у ранг естетичних феноменів почування та відчування, а приналежність та заохочення до таких естетизованих почуттів і становить підґрунтя естетичної культури.

## Література

1. Берлеант А. По ту сторону незаинтересованности // Полигнозис. 1999. №2 (6).
2. Берлеант А. Историчность эстетики / Феноменология искусства ; [под ред. К. Долгова]. М.: Ин-т философии РАН, 1996. С. 241–262.
3. Бертон Р. Анатомия Меланхолии; [пер. с англ. А. И. Ингер]. М.: Прогресс – Традиция, 2005. 832 с.
4. Валери П. Об искусстве. М.: Искусство, 1976. 621 с.
5. Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма / Избранные произведения; [пер. с нем. М. Левина]. М.: Прогресс, 1990. С. 41-373.
6. Голосовкер Я.Э. Интересное / Избранное. Логика мифа. М., СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2010. С. 225-270.
7. Гройс Б. Комментарии к искусству. М.: Художественный журнал, 2003. 343 с.
8. Етимологічний словник української мови: У 7 т. / Редкол. О. С. Мельничук (голов. ред.) та ін. К.: Наук. думка, 1983. — Т. 4: Н — П / Уклад.: Р. В. Болдирев та ін.; Ред. тому: В. Т. Коломієць, В. Г. Складенко. 2003. 656 с.
9. Етимологічний словник української мови: У 7 т. / Редкол. О. С. Мельничук (голов. ред.) та ін. К.: Наук. думка, 1985.

- Т. 2: Д — Копці / Уклад.: Р. В. Болдирев та ін.; Ред. тому: В. Т. Коломієць, В. Г. Склярєнко. 2003. 571 с.
10. Жижек С. Интерпассивность. Желание: влечение. Мультикультурализм; [пер. с англ. А. Смирнова]. СПб.: Алетейя, 2005. 156 с.
  11. Жижек С. Кукла и карлик: христианство между ересью и бунтом / С. Жижек. – М.: Издательство «Европа», 2009. – 336 с.
  12. Кант И. Сочинения : в 6 т.. Т. 5. М.: Мысль, 1966. 564 с.
  13. Керкегор С. Гармоническое развитие в человеческой личности эстетических и этических начал / Несчастнейший. М.: Библийско-Богословский институт св. Апостола Андрея, 2002. С. 103-234.
  14. Кундера М. Неспешность / М. Кундера ; [пер. с фр. Ю. Стефанов] // Иностранная литература. – 1996. – № 5. – С. 5–55.
  15. Найдорф М. О двуmodalности культуры и парных категориях в культурологии: <https://sites.google.com/site/marknaydorftexts/theory-articles/o-dvumodalnosti-kultury-i-parnyh-kategoriah-v-kulturologii>.
  16. Паскаль Б. Думки; [пер. з фр. А. Перепада, О. Хома]. К.: Дух и літера, 2009. 704 с.
  17. Хайдеггер М. Что значит мыслить / Разговор на проселочной дороге ; [пер с нем.]. М.: Высшая школа, 1991. С. 134–145.
  18. Хюбнер Б. Смысл в бес-СМЫСЛЕННОЕ время: метафизические расчеты, просчеты и сведение счетов; [пер. с нем. А. Демидов]. Минск.: Экономпресс, 2006. 384 с.
  19. Шіллер Ф. Листи про естетичне виховання людини; [пер. з нім. Б. М. Гаврішкова] / Эстетика. К.: Мистецтво, 1974. С.115–225.
  20. Шлегель Ф. Об изучении греческой поэзии / Эстетика. Философия. Критика. В 2 томах. Т. 1. М.: Искусство, 1983. С. 91–190.
  21. Шопенгауэр А. Новые Paralipomena; [пер. с нем. А. Чанышев] / Соч. в 6 т.: Т. 6. М.: ТЕРРА – Книжный клуб; Республика, 2001. С. 3-213
  22. Шопенгауэр А. Об интересном; [пер. с нем. А. Чанышев] / Соч. в 6 т.: Т. 6. М.: ТЕРРА – Книжный клуб; Республика, 2001. С. 287–292.
  23. Эко У. Постмодернизм, ирония, занимательность / Заметки на полях «Имени розы». М.: Симпозиум, 2005. С. 635–639.
  24. Эпштейн М. Интересное / Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. М.: НЛО, 2004. С. 485–496.
  25. Юнг К. Г. Воспоминания, размышления, сновидения; [пер. с нем. И. Булкина]. К.: AirLand, 1994. 405 с.
  26. Яковенко Н. Паралельний світ. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI – XVII ст. К.: Критика, 2002. 416 с.

## РОЗДІЛ VI

### ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА ІДЕНТИЧНІСТЬ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

#### Ідентичність як соціокультурний феномен

*«Ідентичність – це відповідь на питання про те, хто ми такі» [5].  
(Г. Люббе)*

В епоху стрімких трансформацій у сучасному світі людина починає втрачати основні маркери, за допомогою яких вона визначає себе та своє місце у суспільстві. Все складніше стає підтримувати внутрішню узгодженість і стійкість *Я*, що призводить до кризи ідентичності. У цих умовах осмислення феномену ідентичності, визначення чинників, що детермінують його кризу, та пошук шляхів її подолання стає одним із найважливіших стратегічних завдань сучасності. Проаналізуємо системні характеристики ідентичності як наукової категорії та усвідомимо її змістове ядро на підставі соціокультурної парадигми, що домінує у конкретний історичний період.

У межах концепту виокремимо два рівні феномену – індивідуальну (особистісну) та групову (колективну) ідентичність. Під *індивідуальною ідентичністю* розуміється «психологічне уявлення особистості про своє *Я*, що характеризується суб'єктивним почуттям індивідуальної самототожності та цілісності людини» [16,238]. У процесі ідентифікації відбувається психологічне співвіднесення особистості з певною спільнотою, з якою вона поділяє норми, цінності та групові настанови. Характеризуючи процес ідентифікації, П. Катценштайн зазначає, що ідентичність «формується (а також змінюється з часом), завдяки взаємовідносинам людини із значущими персонажами з її оточення» [4, 59].

*Колективна ідентичність* є сукупністю стійких рис, що дозволяє тій чи іншій групі (соціальній групі, конфесії, етносу, нації, державі, цивілізації тощо) відрізнити себе від інших. Це комплекс уявлень, що утворюють узгоджену, солідарну мотивацію індивідуальної та групової поведінки. На відміну від групової однорідності живих істот, життєдіяльність яких підпорядкована генетичним механізмам, ідентичність людських груп складається з двох взаємопов'язаних складових – об'єктивної, що ґрунтується на групових нормах, сформованих на основі колективних потреб та цінностей, і суб'єктивної, в основі якої лежить суб'єктивне розуміння членами групи інтересів, завдань і функцій спільноти.

Ідентичність є динамічною саморегульованою системою, що містить інваріантний компонент, який залишається незмінним при певному

перетворенні пов'язаних з ним мінливих системних елементів. Інваріантне ядро забезпечує тотожність у часі властивостей ідентичності, її мультитійкість і спадкоємність, що, однак, не заперечує, а, навпаки, логічно припускає різноманітність варіацій ідентичності як системи. Чинником такої варіативності, як правило, виступають трансформації в соціокультурній сфері суспільства, що репродукують нові варіанти життєвої орієнтації й спрямовують людей на пошук та запровадження реформістсько-інноваційних підходів для пристосування до нових умов життя.

У ракурсі адаптивного підходу варіативність ідентичності можна розглядати як спосіб пристосування окремих індивідів, а також людських спільнот до мінливих соціокультурних умов життя шляхом зміни стереотипів свідомості та поведінки, форм соціальної організації та регуляції, норм і цінностей, способу життя, картини світу тощо. Зі зміною життєвих умов виникають і дають про себе знати нові потреби, що детермінує розвиток варіативного механізму ідентичності й зародження в надрах її існуючих форм нових елементів, співзвучних з часом. Однак слід підкреслити, що видозмінюються другорядні системні елементи при збереженні її інваріантного начала.

Поєднання стабільності та варіативності є способом та одночасно умовою існування будь-якої ідентичності, але групова ідентичність є менш гнучкою, вона змінюється повільніше в процесі соціокультурного розвитку, ніж індивідуальна. Розвиток варіативного процесу залежить від відкритості індивіда (групи) до змін, ступеня закріплення інноваційного варіанта у його свідомості, відповідності інновацій соціокультурній специфіці суспільства.

Ідентичність має духовний вимір. Вона відбиває домінуючі у даній спільноті параметри і характеристики (спосіб життя, форми менталітету, культури, соціальної, економічної та політичної організації, філософії, релігії тощо), що забезпечують *modus vivendi* всіх членів суспільства. Як зазначає К. Гаджієв, «вона формується на основі панівної парадигми на перетині національно-історичної, соціально-психологічної, соціокультурної, політико-культурної та інших сфер. В її зміст входять, зокрема, усталені особливості національної культури, етнічні характеристики, звичаї, вірування, міфи та моральні імперативи» [13, 6].

У цьому випадку під парадигмою розуміється не соціально-філософська чи інша теорія, а світоглядна основа суспільства у конкретний історичний період, комплекс ідей, що визначають зміст і спрямованість суспільної свідомості. Ідентичність, як будь-яка конструкція, містить у собі уявлення про антипод, створюючи певний образ кордону, що відділяє «своїх» і «чужих». Змістове поле феномену ідентичність містить широкий спектр аспектів (історичний, культурний, етнічний, національний, регіональний, соціальний, політичний тощо).

### **Історична ідентичність в системі координат світового розвитку**

Під *історичною ідентичністю* розуміють історичну неповторність, індивідуальність тієї чи іншої колективної спільноти. Розкрити історичну ідентичність означає – відповісти на питання про те, хто ми такі. Суб'єкти, як індивідуальні, так і колективні, знаходять свою іманентну ідентичність серед їм подібних через власне минуле. «Я єсьмь мое минуле (Je suis mon passée)», – відзначав Ж.-П. Сартр [9]. Доступ до розуміння ідентичності, зазначає Г. Люббе, відкривається через історії: «Історії – суть процеси індивідуалізації систем... Лише неповторність їх одиничних історій створює унікальне поєднання характерних властивостей, що відрізняє кожен з них від інших систем з однаковою структурою. Саме історії пояснюють нам історичну індивідуальність систем, що дозволяє їх ідентифікувати» [18, 108]. Будь-яке суспільство має власну історію, протягом якої виникає і формується його специфічна ідентичність. Це стосується всіх без винятку форм колективностей (етносів, націй, конфесій, політичних рухів тощо). Як пише Б. Міштал, «кожна група формує пам'ять про своє власне минуле, що обґрунтовує її унікальну ідентичність» [7, 51].

*Історична ідентичність як процес.* Історична ідентичність – це процес набуття суб'єктом самототожності за допомогою відтворення індивідуальної історії його становлення, що містить у себе найбільш значущі етапи його життєдіяльності. Темпоральність є однією з найбільш істотних рис даного феномену. Її сутність розкривається Е. Гуссерлем: «Під тимчасовими об'єктами у цьому контексті ми розуміємо об'єкти, які не тільки являють собою єдність у часі, але й містять також у собі тимчасовий протяг» [14, 25].

Важливу роль у формуванні ідентичності відіграє *меморіальна парадигма*, в основі якої лежить уявлення про безперервність історії та її кореляцію з часом. Перцепція часу в різних соціальних системах неоднакова: несхожі у них шкали, принципи і точки літочислення. Наприклад, у примітивних суспільствах час структуровано відповідно до циклів землеробства. Християнство внесло свіжий струмінь у світогляд людей, формуючи нове сприйняття часу. З введенням Юліанського календаря ідея циклічності природного часу, що панувала в язичницькому світі, змінилась лінійним концептом.

У християн час розуміється в історичному контексті, як форма буття, що відбиває послідовність зміни подій. Він має початок і кінець: точкою відліку християнської історії стає день народження Христа, початком часу – створення Богом світу, а кінцем – Страшний Суд. Цікаво, що коптський календар починається з 284 року – «року мучеників», коли імператор Діоклетіан жорстоко переслідував християн. Ключовими парадигмами нової моделі стають одномірність і незворотність історичного часу, неповторність подій священної історії. Час тече від минулого через сучасне до майбутнього – від створення Богом світу та людини до пришествя Христа у світ і Страшного Суду над людством за його гріхи; зворотній плин його неможливий.



Парадигма про лінійність і безперервність часу лежить також в основі мусульманського літочислення, проте ісламський календар має іманентні особливості: це місячний календар (на відміну від сонячного Юліанського і Григоріанського календарів); доба починається не опівночі, а з заходом сонця; за початок відліку приймається дата переселення пророка Мухаммеда і перших мусульман із Мекки до Медини (16 липня 622 року н.е.).

У XVII–XVIII ст. під впливом ідей Р. Декарта, І. Ньютона, І. Лейбніца поняття часу отримує нове освітлення: підкреслюється його відносність і суб'єктивність, що має, однак, об'єктивну основу – тривалість. Тривалість зв'язується з божественним задумом, їй відводиться проміжне місце між вічністю як атрибутом Бога і часом. У XIX–XX ст., коли модернізм скинув з п'єдесталу Бога, а «смерть Бога» стає фундаментальною метафорою постмодерністської філософії, на перший план виходить «філософія процесу» у різних його формах (лінійна, циркулярна, нелінійна моделі). Розвиток, еволюція стають ключовими поняттями у науці й філософії. Час співвідноситься вже не з вічністю, а з невпинним породженням нового, тобто з майбутнім.

Зв'язок історії з ідентичністю встановлюється за допомогою спогадів. Формування ідентичності апіорі неможливе без зв'язку з минулим: минуле надає значення сьогоденню, є інструментом для підтримки колективної ідентичності. Історичні факти входять у колективну пам'ять за принципом історичної спадкоємності, континуальності так, щоб суб'єкт відчував минуле як «своє» на всіх етапах історії. Колективна пам'ять є певною ланкою, що поєднує минуле суспільства з сьогоденням, орієнтує його у майбутнє. За допомогою колективної пам'яті безперервно відтворюється певний набір істотних рис соціокультурної системи. Отже, ідентифікацію слід розглядати не як окремий акт, а як безперервний процес, детермінований динамікою соціуму.

У картині минулого не повинні бути розриви: втрата пам'яті як основи ідентифікації ускладнює розуміння власної ідентичності спільноти. Бачення й оцінка себе та навколишнього світу – це значною мірою продукт власної історії та культури, що передаються з покоління у покоління. Деякі події у житті суспільства отримують статус «поворотних моментів історії» (революції, війни, кризові явища тощо). Однак мова йде не про розрив із минулим, а лише зміну вектора розвитку суспільства, що веде до трансформації ідентичності.

Центральну позицію в меморіальній парадигмі займає *міф про походження*. Ідея єдиного походження, спільних предків створює почуття солідарності людей. Недарма першими ритуалами у традиційних суспільствах були похоронні обряди, а першими місцями пам'яті – могили пращурів. Тут колективна пам'ять набуває ту ж просторово-часову фіксацію, що і Свята земля для християн або Мекка для мусульман. З'єднання пам'яті з територією об'єднує людей, згуртовує їх емоційно. Саме цим пояснюється стійка традиція паломництва до святих місць.

Якщо ж про реальну спорідненість говорити неможливо, то колективна пам'ять формує штучну спорідненість – символічний універсум, який окреслює межі спільності, наприклад, за соціальною ознакою. Пам'ять має здатність структурувати розрізнені події у різні наративи. Одна і та ж історія може набувати різноманітного значення в залежності від того, в яку сюжетну структуру вона була включена, до якої культурної системи (цивілізації) відноситься суб'єкт, наприклад, до східної моделі або західної. Саме у межах конструктивізму нацистська влада розробила концепцію щодо приналежності німців до «вищої раси» («арійської раси»).

Важливим елементом конструювання ідентичності є *ступінь віддаленості минулого*, яка визначається точкою відліку в системі координат процесу ідентифікації. Як зазначає В. Шацька, «у соціальних спільнотах давність часу є одним з елементів, що мають сакральну силу. Те, що має минуле, особливо довге, сприймається як більш цінне, ніж те, що такого минулого не має» [10, 48]. Заглиблення в історію розширює поле ідентичності, збільшує діапазон вибору предків. Наприклад, точкою відліку християнської ідентичності прийнято вважати дату народження Христа. Однак, якщо зазирнути в епоху першопредка Авраама, то іудаїзм, християнство і мусульманство у рівній мірі можна ідентифікувати як спадкоємців авраамічних релігій.

Отже, образ минулого є соціокультурним конструктом, а не даністю. Дискусійним залишається питання про *ступінь пластичності пам'яті*. Маніпуляція з колективною пам'яттю є однією з стратегій формування політики ідентичності, здатної змінити (і навіть знищити) образ ідентичності, в залежності від політичної кон'юнктури. Постійного минулого не існує: воно перманентно перетворюється і реконструюється з урахуванням нових реалій. Зазвичай це відбувається в моменти радикальних історичних зламів, що ведуть до трансформації ідентичності суспільства і є однією з найважливіших функцій модернізаційних змін. Однак нововведення повинні бути продовженням історичної традиції: втрачаючи своє минуле, суспільство втрачає свою ідентичність. Тому обговорення проблеми історичної ідентичності неможливо поза концептів пам'яті та забуття.

У межах цього питання слід зупинитися на концепції *травматизації пам'яті*. Як зазначає Дж. Александер, травматичний вплив на колективну пам'ять «має місце тоді, коли члени соціальної спільноти відчують, що вони піддалися впливу жахливої події, що залишила незгладимий слід в їх колективній свідомості, назавжди залишаючись в їх пам'яті, змінюючи їх майбутню ідентичність самим радикальним і незворотнім чином» [1, 10]. Трансляція ідентичності значною мірою пов'язана з забуттям, примиренням з травматичними сторінками свого минулого (війни, колоніалізм, переслідування інакомислячих тощо). Травматизм пам'яті заражає суспільство хворобою пасеїзму – пристрастю до минулого, милуванням їм при зовнішній байдужості до сьогодення. Разом з тим хворе суспільство, усвідомлюючи всю згубність прикутості до минулого, марить

про забуття. Саме тому, пише М. Хальбвас, «суспільство прагне усунути зі своєї пам'яті все, що могло б розділити індивідів, відокремити одну групу від іншої; у кожен епоху воно переробляє свої спогади, погоджуючи їх зі змінними факторами своєї рівноваги» [22, 337].

Ідентифікація події як травматичної, що завдає непоправної шкоди самоідентифікації колективному суб'єкту, формується, як правило, зацікавленими групами, які володіють владою, а потім передається широким верствам суспільства. За С. Боймом, «мистецтво забуття створює протитруту критичному мисленню з метою підтримки харизми влади. Для досягнення цієї мети воно використовує засоби ментальної гомеопатії, що імітує критичне мислення, а також стратегії чорного піару, що вивчає міфологічну свідомість і маніпулює нею» [11, 268].

Але не тільки травматизм пам'яті стає модератором забуття: багато спогадів з часом піддаються перегляду, втрачаючи зі збільшенням розриву між соціокультурними парадигмами минулого і сьогодення свою актуальність і значимість. Тобто, «наші уявлення про минуле цілком і повністю визначаються обставинами нашого сьогодення» [22, 119]. Соціальні групи, які з'являються на зміну зниклим, знаходять у пластах колективного досвіду події, що підтверджують легітимність їх парадигм. Це робить простір пам'яті історично зумовленим. Крім того, процес прискорення соціокультурної динаміки, перевищення порога сприйняття інноваційного обумовлюють інформаційно-комунікативну перевантаженість пам'яті, що позначається на становленні ідентичності, яка втрачає актуальність свого змісту, не встигаючи «постаріти». Збільшується значимість випадкових і одиничних явищ, що ускладнює пошук стійкого базису для самоідентифікації суспільства. Це потребує певної селекції колективного досвіду відповідно до потреб групової самоідентифікації. Зі сказаного випливає: якщо історія є об'єктивне знання, то пам'ять, що детермінована інтересами тієї чи іншої спільноти, є ідеологічним конструктом.

Отже, ґрунтуючись на меморіальній парадигмі про безперервність історії, доходимо висновку, що історична ідентичність є соціокультурним конструктом, механізмом формування якого є дихотомія «пам'ять–забуття». Маніпулювання колективною пам'яттю є однією з стратегій політики ідентифікації.

### **Культурна ідентичність: моделі та технології формування**

Кожна культура затверджує іманентні цінності, що визначають константи людської поведінки, кожна епоха генерує певне бачення світу, що дозволяє спільноті створити іманентну модель культурної ідентичності у конкретному історичному зрізі. Розкриємо сутність культурної ідентичності, принципи її моделювання та алгоритм трансформації в контексті сучасних парадигм. При побудові концепту приймемо за вихідне аксіому: сутність

будь-якої культурної системи розкривається через її культурний код; культурний код є модератором культурної ідентичності (індивідуальної, групової). Це дає можливість по-новому осмислити природу культурної ідентичності як соціокультурного феномену.

*Культурні коди.* За своєю суттю, культурний код – це інформація про культуру конкретної спільноти певного історичного періоду, що закодована у знаково-символічній формі. Код обумовлений історико-культурними, соціально-історичними, етнопсихологічними та геополітичними процесами, що відбуваються в тому або іншому суспільстві. Він інтегрує цілий спектр системних характеристик, властивих спільноті та напрямку її еволюції (менталітет, світобачення, ціннісні настанови, універсальні уявлення про світ тощо). Це складна система, в якій інваріантний комплекс культурних елементів корелює з варіативною складовою. Інваріантний компонент є тією матрицею, що акумулює культурні архетипи спільноти; варіативний – моделюється у межах наукових концептів, які домінують в соціокультурному полі у конкретний історичний період.

За семіотичною концепцією Ю. Лотмана код здатний «зберегти у згорнутому вигляді виключно великі й значні тексти» [17, 148]. Він являє собою стійку сукупність кодових одиниць (історико-культурну пам'ять, релігію, мову, цінності, звичаї, традиції тощо) та зв'язків між ними, що забезпечує цілісність та стабільність його основних властивостей при зовнішніх та внутрішніх змінах. Однією з ключових з них є *релігія*, яка протягом історії мотивувала і об'єднувала людей. Інша опорна одиниця – *мова*, що є гарантом існування та збереження культурної специфіки спільноти людей, своєрідність якої вона моделює. Мова сприяє репрезентації ціннісних орієнтирів спільноти, особливостей її світогляду. Кожна з одиниць утворює власне семантичне поле. Розглядаючи, зокрема, обряд як текст, можна виокремити в ньому три складові – вербальну, реальну (предметну) та акціональну (дієву).

Ніяка парадигма не може існувати вічно. У ракурсі цієї тези розглянемо культурний код як динамічну систему, що змінює свій стан у часі – дискретно або безперервно. Код формується у межах певної культури й історично зумовленого типу мислення людей, важливу роль у цьому процесі грає рівень стійкості культурних кодів. *Стійкі культурні коди* здатні повертатися до вихідного стану після припинення впливу, що вивів їх із рівноваги. Щодо *нестійких кодів*, то навіть незначна зміна параметрів структури або характеру зв'язків між її елементами призводить до *нерівноважного стану* системи у цілому.

Значущим моментом є диференціація кодів на ті, що *регулюються* внутрішніми/зовнішніми силами, й ті, що *самоорганізуються*. Внутрішня регуляція зазвичай пов'язана з вирішенням таких завдань, як: підтримка певного рівня консолідованості соціуму; забезпечення колективних форм життєдіяльності людей для задоволення їхніх індивідуальних та групових інтересів і потреб; зняття протиріч та напруги, що виникають при спільній

життєдіяльності людей і посилюються в процесі розвитку системи.

Процес внутрішнього регулювання коду здійснюється на основі прагматичних цілей із урахуванням накопиченого соціального досвіду спільноти (закріпленого у ціннісних орієнтаціях, звичаях, законах, нормах, правилах, ідеології, віруваннях, традиціях тощо). Форми й механізми регуляції відбивають специфіку досягнутого соціумом рівня соціокультурного розвитку. Наприклад, у традиційному суспільстві домінують конвенційні регулятори у вигляді комплексу звичаїв і традицій, у той час, як у сучасному суспільстві переважає інституціональна форма.

Немаловажна роль у цьому процесі належить зовнішнім силам, що впливають на формування культурного коду. Виходячи з парадигми, що ґрунтується на уявленні про неоднаковий ступінь зв'язку культур із зовнішнім середовищем, диференціюємо їх на *ізолювані*, *закриті* та *відкриті*. *Ізолювана* від зовнішніх впливів культурна система, як правило, позбавлена стимулу до подальшого розвитку, що характерно, зокрема, для аборигенних народів, які продовжують жити за законами пращурів, поза сучасних цивілізаційних процесів. Відмінною рисою *закритої культури* є: жорсткі фіксовані границі та відносна незалежність від навколишнього соціокультурного поля. Прикладом тому є японська культура XVI–середини XIX ст., коли Японія дотримувалась яскраво вираженого курсу відторгнення чужорідного впливу. *Відкрита система*, навпаки, орієнтована на діалог з оточуючим середовищем й міжкультурну взаємодію. Ці особливості відбиваються на характері культурного коду.

Особливий інтерес представляє модель відкритої системи, що *самоорганізується*. У ракурсі синергетичної концепції відкритість системи є необхідною, але недостатньою умовою для її розвитку: не будь-яка відкрита система самоорганізується. Для цього необхідна наявність бінарного протистояння «порядок–хаос» як механізму перебудови старої та формування нової соціокультурної системи. Отже, поєднання стабільності та варіативності є засобом та одночасно умовою існування культурної системи, що самоорганізується.

*Культурна ідентифікація як процес*. Культурна ідентичність виявляється в єдності культурного світу людини/соціальної групи з певним культурним кодом через опозицію *Я–Інший*. Як зазначає М. Бубер, «Я стаю собою лише через моє ставлення до Ти» [12, 6].

На *індивідуальному рівні* проблема ідентифікації тісно пов'язана з процесом соціалізації, суть якого полягає в усвідомленому сприйнятті індивідом відповідних норм і зразків культури, поведінки, ціннісних орієнтацій і мови, в розумінні свого *Я* з позицій тих культурних характеристик, що прийняті у цьому суспільстві. У такому випадку під *Іншим* розуміються: по-перше, носії культурного коду, з якими індивід себе ототожнює, з життєво-змістовими орієнтирами яких він пов'язує цілі своєї активності та визначає себе у соціально-груповому просторі (дихотомія *Я–Свої*); по-друге, носії *Чужого* культурного коду (дихотомія *Я–Чужі*).

Відповідно до теорії В. Джеймса і Ч. Кулі [15, 136], соціалізація (а разом з нею й ідентифікація) індивіда реалізується через спілкування з носіями культурних кодів, до яких він відкритий і внутрішнє орієнтований на діалог. Розвиваючи ідеї Дж. Міда про подвійну природу *Я* (*I-Self, I-Me*) [6], Т. Парсонс визначає цей процес як двобічний: з одного боку, це – інтеграція індивіда у суспільство з певним культурним кодом, з іншого боку – його диференціація, що детермінована прагненням визначити своє *Я* як індивідуальну реальність [19].

У межах бінарності *Я–Інший* відбувається розуніверсалізація узагальненого у культурних формах досвіду спільноти в індивідуально-життєву форму. Індивід одержує інформацію, знання, уявлення, досвід, ідеї соціокультурної спільноти, успадковує й переймає засоби її діяльності та норми поведінки. Шляхом порівняння себе з іншими носіями культурного коду, він проектує їхні якості на себе. Разом з культурним кодом спільноти індивід засвоює також її відношення до *Чужого* – носія іншого культурного коду (дихотомія *Ми–Чужі*). Потім його дії переносяться у систему координат *Я–Я*: ототожнюючи себе з *Іншим* (*Своїм*), він намагається визначити своє *Я* в контексті культурного коду суспільства. Цей процес здійснюється на тлі емоційно-ціннісного ставлення до себе.

Виникає питання: чи є відмінність у процесі ідентифікації людини в суспільстві з інституційною формою соціокультурної регуляції (нетрадиційному суспільстві) та у спільноті, в якій домінують конвенційні соціокультурні регулятори (традиційне суспільство)? Безумовно, є. Перш за все, слід звернути увагу на нетотожність їх систем знань, які є вихідною духовною передумовою формування самосвідомості особистості. Несхожі також механізми впливу на особистість в процесі її формування. Наприклад, інтеграція індивіда у *нетрадиційне суспільство* організується й регулюється соціальними інститутами (державними, приватними) цілеспрямовано, відповідно до ціннісних норм, прийнятих у цьому соціумі. Соціокультурна регуляція охоплює усі сфери життя нетрадиційного суспільства (економічну, політичну, правову, релігійну, художню тощо).

У *традиційному ж суспільстві*, з його колективною свідомістю, синкретичним характером культури, регулятором життя є, здебільшого, культурні традиції, що історично склались у сфері його соціокультурного буття. Саме шляхом засвоєння соціокультурної спадщини, що передається безпосередньо від покоління до покоління (від батьків до дітей, від майстра до учня тощо), здійснюється інтеграція індивіда у спільноту. Неоднаковий ступінь диференціації особистості у цих суспільствах. Наприклад, у нетрадиційній спільноті, в якій цінуються новації та ініціатива, на перший план висувається формування неординарного *Я*, людина прагне до індивідуального самовираження. У традиційному ж суспільстві, в котрому суб'єктивне індивідуальне підпорядковується колективному, навпаки, відокремлення індивіда менш вагоме.

Вектор розвитку будь-якого соціуму визначає *групова культурна*

*ідентичність*, під якою у ракурсі проблематики розуміємо ідентичність носіїв одного і того ж культурного коду. Її референтними групами є, зокрема: соціальна група, конфесія, етнос, нація. Групова ідентичність заснована на диференціації носіїв культур на *Своїх* і *Чужих*: через усвідомлення *Чужого* відбувається формування уявлень про *Своїх*. Функція цього феномену, за Т. Парсонсом, полягає: в консолідації всіх її членів; адаптації до навколишнього середовища; у загальній цілеспрямованості; збереженні стабільності соціокультурної системи [20]. Культурна ідентичність відіграє важливу роль у формуванні мотивації людей, в об'єднанні їх зусиль для вирішення соціально важливих завдань, у стабільному розвитку суспільства. Її основу складають традиції, що надають ідентифікаційним характеристикам певну стійкість.

*Конструювання культурної ідентичності.* Якщо модерністське розуміння культурної ідентичності засноване на есенціалістському підході, то постмодерністська концепція базується на уявленні про цей феномен як результат цілеспрямованої діяльності суб'єкта (індивідуального, колективного). Проаналізуємо культурну ідентичність в контексті соціального конструктивізму як складний конструкт із взаємопов'язаними структурними елементами. Її унікальність проявляється і набуває визначеності через концепт «самості» шляхом протиставлення з іншими ідентичностями в межах дихотомії *Ми–Вони*. Алгоритм її конструювання містить: 1) пошук основ для ідентифікації – ціннісних особливостей, які історично сформувалися та складають культурне ядро, що детермінує своєрідність і самобутність соціуму; 2) окреслення кордонів культурного ареалу, що задаються культурним кодом.

Образ культурної ідентичності викристалізовується на двох рівнях – внутрішньому (членами спільноти) та зовнішньому (сприйняття її ззовні). Сформовані членами спільноти та «зовнішніми спостерігачами» образи не завжди тотожні, що детерміновано низкою факторів, в тому числі, політичними амбіціями з обох боків. Цей образ інтегрує ряд компонентів – *когнітивний, ціннісний, чуттєво-емоційний і регулятивний*. Когнітивний компонент створює стійке уявлення про своєрідність спільноти, зумовлену економічними, екологічними, демографічними та іншими чинниками. Ціннісний та чуттєво-емоційний – відбивають усвідомлювані чи пережиті цінності спільноти, що визначають її інакшість (зокрема, історико-культурну специфіку). Регулятивна складова охоплює систему розпоряджень та норм, що стосуються повсякденного життя спільноти (спосіб поведінки, комунікації, ритуали тощо). При конструюванні образу одні кластери можуть домінувати, інші відходити на задній план. Однак усі вони перебувають у кореляційній залежності.

Істотний внесок у конструювання культурної ідентичності робить колективна пам'ять, як форма «зв'язку часу» з життєдіяльністю спільноти. У межах культурної пам'яті реальна історія трансформується у міфологію, розкриваючи ментальні особливості соціуму. Минуле інтерпретується в

ракурсі сучасних реалій, виходячи з потреб суспільства, і є предметом маніпуляції еліт, що особливо притаманно кризовим періодам, обумовленим соціальними змінами. Шляхом маніпуляцій штучно створюються нові традиції та звичаї. Як правило, вони є інтерполяцією старих форм або запозиченням з фольклору попередніх епох. Однак, апелюючи до стародавнього коріння, вони залишаються сконструйованими елементами культури. На думку Е. Хобсбаума, зв'язок з минулим і спадкоємність культурних практик вносять елемент інваріантності та стабільності у суспільство, що швидко змінюється [3, 2].

Культурна ідентичність – динамічна система, вона визначається певною гнучкістю, рухливістю і мінливістю. Її трансформація, як правило, обумовлена зміною соціокультурної парадигми спільноти. І не обов'язково це детерміновано еволюційними процесами в соціумі. Чинником деформації культурної матриці може стати проникнення в її поле інноваційних елементів з іншими культурними кодами (дифузія). У контексті цієї парадигми розглянемо механізми міжкультурної взаємодії.

Як теоретична проблема взаємодія культур стала предметом дослідження, починаючи з кінця XIX ст. і найбільшого розвитку отримала у працях дифузійністів (Ф. Гребнера, Ф. Ратцеля, У. Ріверса, Л. Фробеніуса, Г. Чайлда тощо). На відміну від еволюціоністів, які розглядають кожне культурне явище як ланку в ланцюгу еволюції, дифузійністи виходять з уявлення про просторове розповсюдження культури або її елементів з якогось центру (чи центрів) унаслідок культурної взаємодії. У культурології поняття «взаємодія культур» тлумачиться як особливий вид безпосередніх відносин і зв'язків, що складаються між двома (або більше) культурами, а також тих впливів, взаємних змін, що виникають в процесі цих відносин [16, 120].

Культурна взаємодія – невід'ємна складова історичного процесу розвитку культурної ідентичності. Її базовим механізмом є соціокультурна комунікація, що забезпечує формування зв'язків, регулювання культурної сфери людства, ретрансляцію соціокультурного досвіду. Внаслідок дифузійних процесів у суспільстві вироблюються нові духовні орієнтири, створюються інноваційні форми культурної активності людей, відбуваються зміни у мові, звичаях, художній та релігійній практиці контактуючих суспільств. Цей процес отримав назву – *аккультурація*. За Р. Редфілдом, Р. Лінтоном і М. Херсковіцем, «аккультурація охоплює собою ті явища, що виникають внаслідок входження груп індивідів із різними культурами у безперервний контакт, який спричиняє подальші зміни у первісних культурних патернах однієї з груп або в обох» [8, 348].

У межах дослідження під контактом будемо розуміти не короткочасний взаємозв'язок, а тривалу, динамічну взаємодію між культурами. Результати міжкультурних контактів залежать від об'єктивних та суб'єктивних передумов у суспільній дійсності й часто мають випадковий характер. Різними є як форми взаємодії (однобічна або двобічна), так і принципи, що



лежать в її основі. Дії сторін визначаються, перш за все, цілепокладанням кожного соціуму, а результат процесу залежить не лише від цільового акту, а також від засобу діяльності взаємодіючих суб'єктів. Контакт, наприклад, може бути примусовим, коли домінує прагнення до односторонньої вигоди (внаслідок колоніального або воєнного завоювання), або мирним, спрямованим на рівноправне співробітництво. У зв'язку з цим виокремлюють три типи культурної взаємодії: *реакцію*, *адаптацію* та *сприйняття* [2, 351–352].

Під *реакцією* розуміється повне відторгнення соціокультурною системою елементів іншої культури. Це, як правило, має місце, коли домінуюча у воєнному, політичному або економічному сенсі система проводить політику насильницького підпорядкування іншої культури, а остання наполегливо намагається зберегти іманентні традиційні патерни. На противагу реакції, для таких форм взаємодії, як адаптація та сприйняття, властиве придбання реципієнтом певних форм іншої культури. Ці типи відрізняються лише результатом контакту, ступенем прийняття культури донора.

В процесі *адаптації* під впливом донорської культури відбувається лише часткова заміна патернів реципієнта, в результаті складається так звана «змішана культура». При *сприйнятті* ж більша їх частина поступається місцем донорським патернам, що іноді закінчується культурною асиміляцією і формуванням культурних новоутворень. Як показує історичний досвід, далеко не всі народи, сприймаючи елементи «чужої» культури, втрачали свою ідентичність. Зокрема, запозичення Китаєм буддизму з Індії не призвело до «індіанізації» Китаю. Китайська ідентичність залишилася китайською: китайці лише адаптували буддизм під власні цілі та завдання.

Отже, питання в тому, в якій мірі реципієнт здійснює запозичення елементів з іншої культури, забезпечуючи виживання базових цінностей та своєї ідентичності. Ступінь відкритості соціуму для сприйняття та засвоєння «чужого» культурного коду готується внутрішнім розвитком його соціокультурної системи, що вбирає у себе або відштовхує зовнішні впливи залежно від того, збігаються вони з іманентними тенденціями її розвитку чи ні. Акультурацію слід розглядати як двосторонній процес: трансформаціям частіше піддаються ідентичності як донора, так і реципієнта. Зокрема, мусульманська культура в процесі розповсюдження свого ареалу не тільки трансформувала ідентичність підкорених народів, а й сама видозмінювалась, сприймаючи елементи їхніх культурних кодів.

*Пріоритетні вектори розвитку культурної ідентичності у XX–XXI ст.* Протягом XX ст. домінували дві моделі розвитку культурної ідентичності – західна (країни Західної Європи, США) та східна, що породило феномен дихотомії Схід–Захід. В основі *західної моделі* лежать: індивідуалізм, раціональність, приватна власність, правова свідомість, ідея нації й уявлення про універсальний характер інститутів ліберальної демократії та вільний ринок. *Східна* модель, навпаки, базується на приматі групових принципів і

колективізм, превалюванні кланових та особистих неформальних взаємин, релігійних традиціях, що формують своєрідну картину світу. Ця модель орієнтована на сприйняття західних інституційних, культурних та ідентифікаційних зразків та адаптування їх до умов традиційної соціальної практики, що за своєю суттю рівнозначно впровадженню в іманентну культурну ідентичність чужорідних елементів, запозичених із західної практики [21, 45]. У межах цієї парадигми процес має односпрямований характер: західні цінності інтегруються в не-західну ментальність, не торкаючись її ціннісної основи.

Однак однополярний шлях культурного розвитку, популярний за часів колоніалізму, на зламі XX–XXI ст. поступово втрачає привабливість. У країнах Східної та Південно-Східної Азії набирає силу модель розвитку з ефективним використанням ресурсів власної ідентичності як антитеза вестернізації. Адаптуючи інокультурні практики, вона разом з тим не перекреслює власну унікальність. Внаслідок чого виник синтез цінностей, заснований на поєднанні традиціоналізму і модернізму, як наприклад в Японії.

Зі вступом суспільства до інформаційної фази свого розвитку світовий порядок кардинально змінюється: кордони між культурами набувають певної прозорості. Масовий доступ до інформаційних технологій детермінував появу гібридних ідентичностей. Поширення практики «подвійного» (і навіть «потрійного») громадянства легітимізує різновекторність культурної ідентичності, а масова міграція як елемент реальності XXI ст. породила феномен співіснування у межах одного соціуму культур з різними, часто полярними кодами.

Важливою особливістю сьогодення стає полікультурна парадигма. Розкриваючи сутність цього явища, С. Гантінгтон пише: «Люди визначають себе, використовуючи такі поняття, як походження, релігія, мова, історія, цінності, звичаї та громадські інститути. Вони ідентифікують себе з культурними групами: племенами, етнічними групами, релігійними громадами, націями та – на найширшому рівні – цивілізаціями» [23, 18]. Концентруючи увагу на інваріантних компонентах, що маркірують культурну ідентичність, С. Гантінгтон відзначив, що спільноти з близькими за своєю природою стійкими культурними кодами та культурною пам'яттю прагнуть до співпраці й групуються навколо провідних держав своєї цивілізації, утворюючи ареали поширення певної культури (мусульманської, європейської тощо) [23].

Безумовно, це спрощення – обмежувати конструювання ідентичності лише історико-культурною парадигмою. У цьому контексті, зокрема, неможливо осмислити роль геополітичного фактору у розробці стратегії регіоноутворення. Однак аналітичний підхід С. Гантінгтона дозволяє найефективніше систематизувати причинні зв'язки між соціокультурними явищами та ідентифікацією. У XXI ст. помітну роль при конструюванні культурної ідентичності починає відігравати релігія. Будучи важливим

модератором консолідації та інтеграції індивідів і груп, релігія (її цінності, догматика) сьогодні активно використовується з політичною метою. Політизація релігійного чинника у світі висуває на перший план питання про роль релігійного ландшафту у формуванні культурної ідентичності.

Виникає питання, чи може політика мультикультуралізму привести до уніфікації культурної ідентичності? Як приклад розглянемо ареал поширення мусульманської культури, у межах якої іслам сприймається як маркер ідентичності. За своєю природою цей ареал відрізняється яскраво вираженою гетерогенністю, що призвело до його диференціації на низку регіонів (Магриб, Близький Схід, Центральна Азія, Південна Азія, Південно-Східна Азія тощо), які мають риси певних локальних культурних типів. Це детермінувало формування цілого спектру моделей регіональної ідентичності з іманентними культурними характеристиками.

Носіями регіональної ідентичності в цьому випадку є нації з близькими за своєю природою стійкими культурними кодами та культурною пам'яттю. Проте за всієї культурної спільності (релігійної, мовної тощо) взаємовідносини між державами всередині регіону можуть приймати різновекторну спрямованість, детерміновану економічними та політичними факторами. Прикладом цього є регіон Центральної Азії як нове геополітичне утворення, сформоване на основі середньоазійських республік СРСР. Колись єдина спільнота розпалася на низку держав (Туркменістан, Узбекистан, Таджикистан, Киргизстан та Казахстан), відповідно до раніше існуючих адміністративних кордонів.

Здавалося б, на цій території є всі умови для створення регіональної спільності та формування регіональної ідентичності: загальне радянське минуле; єдина релігія (іслам сунітського спрямування); мовна спільність (за винятком персомовних таджиків, мешканці Центральної Азії є тюркомовними); географічна близькість країн. Проте процес регіоналізації зіткнувся з економічним та політичним локалізмом, детермінованим прагненням кожним із новоутворень використовувати самостійно свій економічний потенціал та право на політичну самостійність, що стало перешкодою на шляху конструювання регіональної ідентичності.

Інший приклад – країни Магрибу, центруючим ядром для самоідентифікації яких є: арабська культура, арабська мова та магрибська модифікація ісламу, що виникла в результаті синтезу сунітського ісламу з автохтонними віруваннями народів Північної Африки. Незважаючи на географічну, історичну, мовну та релігійну спільність народів, які його населяють, регіон не є єдиним політико-економічним комплексом, що нерідко призводить до міжнаціональної напруженості та конфліктів.

У розглянутих випадках ми маємо справу з гомогенною релігійною ідентичністю. Інша ситуація складається на Близькому Сході. Потужним консолідуючим фактором у регіоні є усвідомлення його як батьківщини найстародавніших цивілізацій та ісламу як однієї з трьох світових релігій, що створює певну інваріантність моделі регіональної ідентифікації. Тут, як і в

уському ареалі поширення мусульманської культури, регіональна ідентичність складалася на основі релігійної спільності, проте ця ідентичність гібридна, що пов'язано з проблемою співвідношення доктринального та локального ісламу. Цей факт зумовив специфіку релігійних практик і детермінував внутрішню конфесійну диференціацію та протистояння шіїтських і сунітських блоків усередині регіону.

Іншим модератором протистояння став економічний ріст в окремих країнах Близького Сходу, обумовлений активним використанням природних ресурсів (нафти, газу). Економічний динамізм змінив баланс сил у регіоні та висунув на передній план проблему суперництва між національними ідентичностями. На ґрунті конфесійних, територіальних, ресурсних, міжплеменних, етнічних претензій у регіоні часто виникає політична напруженість. Це призводить до розуміння того, що історико-культурний фактор є необхідним, але недостатнім для побудови та маркування регіональної ідентичності. При конструюванні ідентичності необхідно враховувати весь комплекс модераторів її формоутворення, у тому числі, й демографічний баланс. Чисельне зростання однієї групи породжує політичний, економічний та соціальний тиск на інші групи, викликаючи відповідну протидію та запускаючи міграційний механізм.

Наведені дані наочно показують неспроможність мультикультурної парадигми: доктрина універсальної культурної ідентичності не знайшла підтримки як у західному світі, так на Сході. Все більше виявляє себе ідея локалізації культур, в основі якої лежить орієнтація на збереження культурної самобутності й цілісності культурної ідентичності. Зростає інтерес людей до іманентної історії, мови, традицій, релігії, культури, норм спілкування, звичаїв. Більш того, у східному світі універсалізм асоціюється з вестернізацією, диктатом Заходу, що породжує активне відторгнення західної культури і звернення до власних культурних коренів. У цьому ракурсі «ісламське відродження» – це скоріше спроба знайти вирішення сучасних проблем не в західних ідеологіях, а в ісламі як провіднику в житті. Такий розвиток подій загрожує конфліктами між основними ідентифікаційними моделями, що, за С. Гантінгтоном, корелює з перспективою «зіткнення цивілізацій». В європейських країнах це протистояння проявляється у наростанні суперечностей між інокультурними громадами та більшістю європейського населення, що актуалізує проблему перегляду моделі національної ідентичності.

Таким чином, феномен історико-культурної ідентичності є продуктом цілеспрямованої діяльності суб'єкта (індивідуального, колективного). В основі його стратегічного планування та конструювання лежить цілепокладання – чітка постановка мети, розробка принципів її досягнення та критеріїв оцінки отриманих результатів. Конструювання ідентичності – перманентний процес, детермінований широким спектром факторів (зокрема, геополітичним, історико-культурним, економічним, політичним, демографічним), що знаходяться у кореляційній залежності. У кожній моделі

формується іманентна системна ієрархія, яка динамічно нестійка і трансформується під тиском соціокультурних реалій.

## Література

1. Alexander J. Cultural Trauma and Collective Identity / Alexander J., Ron Eyerman, Bernard Giesen, Neil J. Smelser and Piotr Sztompka. Berkeley, CA, and London, UK: University of California Press, 2004. 327 p.
2. Beals R. Acculturation / Ralf Beals // *Anthropology Today*. Chicago: University of Chicago Press, 1953. P. 621–641.
3. Hobsbawm E. Inventing Traditions / Hobsbawm E. and Terence R. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 324 p.
4. Katzenstein P.J. The Culture of National Security: Norms and Identity in World Politics / P.J. Katzenstein. New York: Columbia Press, 1996. 562 p.
5. Lübbe H. Geschichtsbegriff und Geschichtsinteresse. Analytik und Pragmatik der Historie / Herman Lübbe. Basel: Schwarbe Verlag Basel, 2012. 368 s.
6. Mead G.H. Mind, Self and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist / G.H. Mead; [edited by Charles W. Morris]. Chicago: University of Chicago Press, 1934. 380 p.
7. Misztal B. Theories of Social Remembering / B. Misztal. Maidenhead-Philadelphia: Open University Press, 2003. 208 p.
8. Redfield R. Memorandum for the Study of Acculturation / R. Redfield, R. Linton, M. J. Herskovits // *American Anthropologist*. 1936. Vol. 38. No. 1. P. 149–152.
9. Sartre J.P. L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique / J.P. Sartre. Paris: Éditions Gallimard, 1943. 675 p.
10. Szacka B. Czas przeszły: pamięć – mit / Barbara Szacka. Warszawa: Instytut Studiów Politycznych PAN, 2006. 239 s.
11. Бойм С. Общие места: мифология повседневной жизни / С. Бойм. Москва: Новое литературное обозрение, 2002. 320 с.
12. Бубер М. Я и Ты / М. Бубер. Москва: Высшая школа, 1993. 174 с.
13. Гаджиев К.С. Национальная идентичность: концептуальный аспект / К.С. Гаджиев // *Вопросы философии*. 2011. № 10. С. 3–16.
14. Гуссерль Э. Собр. Соч. Т.1. Феноменология внутреннего сознания времени / Э. Гуссерль; пер. с нем., сост., вступ. статья, пер. В.И. Молчанова Москва: Гнозис; Логос, 1994. 162 с.
15. Кули Ч. Человеческая природа и социальный порядок / Ч. Кули; [пер. с англ.]. Москва: Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 2000. 320 с.
16. Культурология. XX век. Энциклопедия: Т. 1: А–Л / [гл. ред., сост. С.Я. Левит]. Санкт-Петербург: Университетская книга; ООО «Алетейя», 1998. 447 с.

17. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю.М. Лотман. Москва: «Языки русской культуры», 1996. 464 с.
18. Люббе Г. Историческая идентичность / Г. Люббе // Вопросы философии. 1994. № 4. С.108–113.
19. Парсонс Т. О структуре социального действия / Т. Парсонс; пер. с англ. И. Бакштейн и др.; общ. ред. С.А. Белановский. 2 изд. Москва: Академический Проект, 2002. 880 с.
20. Парсонс Т. О социальных системах / Т. Парсонс; под ред. В.Ф. Чесноковой и С.А. Белановского. Москва: Академический проект, 2002. 832 с.
21. Семененко И.С. Идентичность в системе координат мирового развития / И.С. Семененко, В.В. Лапкин, В.И. Пантин // Полис. Политические исследования. 2010. № 3. С. 40–59.
22. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти / Морис Хальбвакс; пер. с фр. и вступ. статья С.Н. Зенкина. Москва: Новое издательство, 2007. 348 с.
23. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций / С. Хантингтон; пер. с англ. Т. Велимеева, Ю. Новикова. Москва: ООО «Издательство АСТ», 2003. 603 с.

## РОЗДІЛ VII

### БІОГРАФІЗМ – МЕТОДОЛОГІЧНІ ВИМІРИ

Зростання інтересу до біографістики як науково-історичної дисципліни, яка, досліджуючи теорію, методологію, історіографію, проблематику джерелознавства у складанні біографій та видів біографічної продукції активно стверджується у логіці того «світоглядного» і «людиномірного» підходу до вивчення і розуміння філософії, естетики й культури в цілому, який склався в умовах сучасної гуманістичної риторики.

У кінці ХХ і вже у ХХІ столітті набирає ваги поняття повороту, як форми і можливості повернення до нових принципів у встановленні сутності процесів та явищ. Звичайно, така тенденція активно транслюється і в предметному полі біографістики формуючи поняття «біографічного повороту», коли проблема загострюється навколо визначення місця і ролі особистості в загальній структурі історичного, соціокультурного, державницького та націєтворчого процесу. Саме у такому підході, людина постає як суб'єкт культури, що формує і відображає принципи взаємозв'язку між зазначеними процесами і явищами.

Біографістика об'єднує різні види, роди й типи біографічного дослідження, у якій помітно переважає документальне вивчення реальної людини і, залишаючи осторонь її лінійний життєпис, за результатами опрацювання архівних матеріалів, періодики, епістолярії тощо, особистість репрезентується в контексті її творчих досягнень, громадських поступів та соціального позиціонування.

В енциклопедичному словнику зазначено, що: «Біографія (від *біо* «...» і грецьк. *графо* – пишу)» – це життєпис, який в процесі становлення сформувався як історико-культурне явище, як феномен наукових теорій [6].

Засновник російської біографістики І. Беленький дає визначення біографії як одного з найважливіших концептів особистісної свідомості людини і, водночас, культурно-історичної свідомості суспільства, що віддзеркалює:

– буття особистості в річищі історичного часу, її життя у відміряних для неї термінах, її смисловий зміст;

– сприйняття і оцінку індивідуальної особистості в соціумі, в культурі і в її пам'яті;

– численність форм опису і розуміння особистісної індивідуальності в соціально-комунікативній практиці буденності;

– образ конкретної особистості та її долі у творах художньої літератури і мистецтва;

– осмислення конкретного індивідуального буття в історичному пізнанні [5].

Старший науковий співробітник НАН України В. І. Попик, обґрунтовуючи позиціонування біографістики як окремої спеціальної історичної дисципліни, сутність якої сформована напрацюваннями теоретичних проблем біографічних досліджень, розглядає біографію як:

- проекцію індивідуального шляху особистості;
- наративну форму його відображення;
- літературний жанр біографічної творчості;
- напрям дослідницької роботи науковців і його осмислення;
- вивчення в історичній науці;
- теорію й методику;
- спрямування видавничої та інформаційної діяльності;
- розділ систематизації друків біографічного змісту в бібліотечній і книготорговельній практиці [31].

У результаті систематизації і узагальнених класифікацій сформовано типи біографій, представлених як:

- літопис життя і діяльності особистості;
- енциклопедія життя і творчості (хронологія);
- книги з позначенням «Матеріали для біографії»;
- монографії на зразок «Життя і творчість»;
- наукова біографія;
- літературна біографія;
- художня (творча) біографія;
- критико-біографічний опис;
- науково-популярна біографія;
- коротка біографічна довідка.

Формуючи концепцію історичного пізнання дійсності крізь призму історіографічної ситуації та окреслюючи стратегії сучасних біографічних досліджень, Т. Попова зазначає, що система типів біографічного аналізу має чітку власну структуротворчу організованість, та пропонує:

- об'єднувати різні типи біографій в єдине тематичне поле: людина у просторі об'єктивної драми історії;
- визначати конкретний ракурс аналізу: «внутрішня біографія», «еволюція душі», «екзистенціальна біографія», «приватна біографія», «зовнішня біографія», «кар'єрна біографія», «професійна біографія».

Вчена стверджує, що за вихідними теоретичними позиціями слід орієнтуватися на принципово відмінні зразки, такі як – мікроісторія, психоісторія, модель раціонального вибору, теорія культурної і гендерної ідентичності [32].

Усі, із запропонованих типів біографічного аналізу є рівноправними, але не рівнозначними, оскільки кожний із них має свої особливості, цілі, завдання, мету. Константою і структурою, що об'єднує заявлені категоріальні одиниці в єдину поняттєву площину, є їх теоретико-аналітична природа, яка в річищі своїх проявів – історико-пізнавальних, літературно-жанрових, науково-дискурсивних координат – викристалізується у непорушну



самодостатню культурно-історичну форму осягання і трансляції особистісного індивідуального досвіду людини [5].

Узагальнюючи сутність біографії як явища, з'ясовуємо, що вона перебуває на одному семантичному рівні з такими понятійними парами в українській та англійській мовах, як: «біографія» – «biographi», «історія» – «histori» та «література» – «literature» [31]. У контексті наукового розгалуження і трансформації поняття утворилися такі семантично-структуровані моделі, як:

- колективна біографія – узагальнення спільної долі цілих поколінь, певних соціальних груп [31];

- прагматична біографія – тип документальної біографії, побудованої за принципом лінійно-хронологічного опису основних подій життя героя крізь призму його соціального буття [31];

- біограма – запис життя, його фіксація в найбільш важливих для суспільної свідомості найсуттєвіших ознак і віх життєвого шляху особи [31];

- змістова біографія – біографія як феномен, породжений культурою форми людського самоусвідомлення на її внутрішньому змісті, на проблемах відображення в ній розвитку особистості, її неповторності, що й формують динамічну систему біографічних жанрів [31].

Запропонована диференціація спричинила стрімкий відхід від лінійного соціалізованого життєпису і утворення нового поняття з деталізованим самостійним значенням. Зазначена модель динамічно закріпилася у концептах філософії, літературознавства, культурології, формуючи ядро сучасного бачення проблеми [31].

Як зазначає Т. Попова, кожна культурно-історична епоха, логос кожної національної культури представлений власним дискурсом біографічної свідомості і власною типологією біографії, що вимагає свідомого врахування специфіки застосування відповідного інструментарію для її вивчення [32]. Осмислення біографії як форми пізнання сутності явищ в культурному і історичному просторі формувалося саме завдяки біографічним текстам різних культурних традицій [5]. Культурологічний дискурс дає можливість встановити лінії розвитку біографічного тексту як об'єкта інтелектуальної та творчої діяльності особистості.

Досліджуючи наукову біографію в контексті культурної та інтелектуальної традиції, А. Петрина підкреслює, що історизм розвивається у спостереженні за стадіями трансформації біографічного тексту, а культурологічний сегмент передбачає аналіз отриманих результатів на кожному опрацьованому етапі, що дає можливість розглядати культурологічну модель як рефлексію аналізу попередніх аналітичних операцій [30]. Відомий науковець П. Гуревич позиціонує текст біографії у поєднанні з предметом творчості особистості, що включає як життя конкретного митця, так і присвячені йому біографічні твори, що породжує культурно-творчий континуум, даючи можливість дослідження особистості в контексті єдиної духовної парадигми [30]. А. Петрина розширює семантичні

кордони біографічного тексту і пропонує розглядати його у значно ширшому діапазоні, як «своєрідний твір мистецтва», що провокує та одночасно стимулює до формування нових підходів до вивчення особистості в координатах творчої біографії [30].

Біографія ще за часів Античності була окреслена літературними жанровими координатами з чітко визначеним суспільним завданням – відтворити життєвий цикл людини в контексті соціокультурної динаміки. У добу пізньої Античності приходить інтерес до живих людей, до їх характеристик і доль з різних точок наближення, у різних аспектах й урізних властивостях їх проявів. Відомі світочі античної думки Тацит, Светоній, Плутарх, а згодом давньоримські мислителі від Светонія до Сенеки заклали основи розвитку біографіки як науки, що у хронометричному зрізі сформувала свої засадничі інтенції і методи дослідження. Як зазначає А. Петрина, характерною ознакою античного біографізму стала установка на візуальну складову, де предметом біографічного тексту стає реальна особистість з моменту народження і до смерті [30]. Торжество біографіки в добу Античності – від раннього періоду розквіту Стародавньої Греції до часів занепаду Римської імперії – зумовлено надзвичайно загостреним ставленням до людини як «міри всіх речей». Античні мислителі на довгі століття зберегли неповторну індивідуальність людей цілої епохи їх життя і почуття, що примушує нас сприймати біографічні чи то автобіографічні оповіді як живих людей. Вони лише підтверджують життєву силу феномену біографіки як мистецтва портретування, що, за словами Леона Альберті, художника і теоретика Відродження, може зробити відсутніх присутніми й померлих живими.

Кожна історична епоха у своєму часовому вимірі представлена власними стандартами біографічного опису, функція якого спрямована на ідентифікацію особистості в перетині соціального та культурного контексту. Відтак, Середньовіччя відоме своїми біографічними постулатами, що описували життя святих з їх канонізованою ідеологією («Патерик», «Києво-Печерський Патерик»). У Середньовіччі формується новий тип описання життєвого шляху особистості – агіографія, контури якої закріплені жанровими координатами життєвої літератури [30,39]. Через символіку християнських оповідей формується картина дійсності, яка вмонтовує людину у річище протистояння внутрішнього і зовнішнього, а виявлення індивідуального, неповторного заміщується образами-символами.

У добу Відродження відбувається помітна трансформація ставлення до людини – особистість набуває статусу творця, що вказує на соціальне визнання її інтелекту і визнання загально-особистісної зрілості [30,39]. Відродження представлене біографічними дослідженнями життєвого шляху відомих живописців, скульпторів, зодчих (життепис Дж. Вазарі, Мікеланджело Буонарроті, Леонардо да Вінчі). Джорджо Вазарі, учень Мікеланджело, автор життеписів італійських художників, ніби заново повернув до життя біографіку як вид дослідницької діяльності. Це було зумовлено, перш за все, інтересом до самої людини, інтересом до

особистості, що закарбувалася у свідомості європейців доби Ренесансу [21]. Ренесансна біографіка оспівує красу і велич суцього, створює поетичний та одухотворений, олюднений образ світу. Мислителі Відродження розмірковували вже не лише про земне, але й про всесвітнє призначення особистості.

Класицизм орієнтує дослідників біографії на позитивістські традиції, символізуючи початок нового етапу розвитку жанру. В основі дослідження – історизм, достовірність і перевіреність фактів. Прикладом біографій класичного періоду є відображення життєвого і творчого шляху Ж. Б. Мольєра, Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта Л. В. Бетховена. Осягнення закономірностей людського існування поєднується з безпосереднім дослідженням процесу, ходу думок, з вивченням людських емоцій.

Тож у роздумах та біографіці людей XVII століття надзвичайно важливим є дослідження себе самого. Адже процес пізнання невід’ємний від процесу самопізнання, від глибокого та загостреного самоаналізу. Предметом уваги, спостереження, прискіпливого вивчення мислителів і учених стає найсокровенніше – внутрішній світ людини, сама її думка, беруться дослідити властивості творчого інтелекту та емоцій, осягнути їх закони, невід’ємні від теорії пізнання. Тож інтерес до психології творчої індивідуальності – до «анатомії серця», до «Витворів розуму і душі» притаманний біографіці людини, що по-новому відчула своє існування у просторі і часі. Автобіографічні оповіді перетворюються на спосіб глибинного самопізнання й зворотно впливають на творця, ніби підтверджуючи ще одне одкровення великого Платона: «Роби свою справу і пізнавай самого себе» [26,24]. Особистість у біографічних та автобіографічних оповідях XVII століття – це людина складних, суперечливих почуттів, складних переживань.

Вже у XVIII столітті увійшло в ужиток слово, без якого ми вже не уявляємо нашої мови – індивідуальність, яке з надзвичайною силою охоплює своєрідність, красу, особливу значущість людини-особистості. Ідеал цього часу – часу Просвітництва, відтворений у літературі, мистецтві й, зокрема, у творчій біографіці видатних сучасників, – це сильна і владна розумом і духом діяльна людина, людина-громадянин, індивідуальність, яка належить не лише собі самій, а, передусім, ідеям та прагненням свого часу, і навіть цілій епосі.

І не дивно, що великий енциклопедист, мислитель Ж.-Ж. Руссо, розглядає автобіографізм як ключовий елемент творчого простору. Цим він підтвердив науково-художні прагнення своєї епохи, збагативши мистецтво пізнання реальної конкретної людини та історію творчої біографіки як галузі наукового знання [16, 1].

У часи романтизму проблема сутності людини постає по-новому. Романтизм формує структурованість біографії як жанру і виводить чіткий алгоритм її написання. Біографічні описи творчого шляху Г. Берліоза, Р. Вагнера, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, М. Глінки та інших є

тому підтвердженням. Біографія творчості митця, крім пізнання, дає розуміння об'єктивної дійсності, процесів, які формують мистецький простір, його зміст та наповнення.

Мистецтво романтизму сприймається як засіб перетворення дійсності, життєтворчість, коли людина перебуває у пошуку того невидимого шляху, який виведе її з оточення реальності, безнадії [35]. Дійсність, рефлексована особистістю часів романтизму, відтворена внутрішнім стражданням, спротивом реаліям часу, переживаннями. Романтизм докорінно змінює сталі стереотипи взаємин людини зі світом, мистецтвом, дійсністю. Людина цього часу є найбільшою таємницею, яка уособлює боротьбу внутрішнього із зовнішнім, матеріального з ілюзорним, свідомого з позасвідомим, розширюючи нові невидимі горизонти пізнання творчої особистості та її вчинків. Вихід за межі сталих і канонізованих стереотипів суспільного світогляду ХІХ століття вказує на значні поступки у підході до творчої особистості як моделі, вектори якої сформовані відчуттям нової віхи у розвитку, розумінні та аналізі її внутрішнього світу, її власного «Его». Стає відчутною різниця між такими поняттями, як особистість та індивідуальність, де особистість розглядається, як: «абсолютно унікальне поєднання елементів соціального досвіду, специфіка композиції якого зумовлена різноманіттям умов свого формування та творчою спроможністю індивіда до інтерпретацій, наділення об'єктів та подій змістом, проектування себе назовні» [34, 99]. Індивідуальність, у свою чергу, – носій унікального поєднання генів, із вираженими фізичними та психологічними особливостями. Різниця між заявленими категоріями полягає в тому, що особистість здатна до творчості, пошуку нового і неповторного, тоді як індивідуальність лише виконує загально-визнані культурні норми [34, 99].

З цього часу динамічно формується біографіка як сукупність філософсько-методологічних, історіографічних, історико-культурних, рецептурних знань і уявлень про окремі біографічні жанри, про значення, завдання і можливості біографічного мислення і пізнання, про методи біографічної реконструкції [5].

На зламі світоглядних засад романтизму народжується інша особистість з новим відчуттям динаміки часу, в якому вона представлена елементом складної системи, сформованої континуумом творчих пошуків та життєвих реалій. Одночасно розвивається і закріплює дисциплінарний статус біографіка, досліджуючи типологічні форми прояву особистостей в історії, філософії, мистецтві, культурології, психології» [5]. Проблема творчої особистості стає епіцентром «філософії життя» А. Шопенгауера, ірраціональний вектор якої позначений скептичним ставленням можливостей розуму пізнати світ, як неподільну цілісність, що акумулює сутність природи, життя людства та окремої особистості. Послідовники А. Шопенгауера – В. Дільтей, Ф. Ніцше, А. Бергсон, О. Шпенглер – тлумачать життя як категорію первинної реальності, у якій людина представлена елементом складної багатовекторної системи і є невід'ємною частиною розгалуженої

діалектичної моделі. Людина прагне вивільнитися з ланцюгів соціального тиску, хоче мати право вибору, думки, активно творити свою долю, виявляти неповторність.

Модернізм формує новий тип особистості зі складним внутрішнім світом, який охоплює всі сфери її життя: людина хоче наблизитися до небес, будуючи монументальні хмарочоси; опановує нове розуміння швидкості, конструюючи літаки та потужні двигуни; відкриває радіоактивність й обертальні магнітні поля. Людина акумулює в собі темперамент часу, сутність якого сформована відчуттям історичних зрушень, глобальністю змін і динамічністю розвитку, потребою самоактуалізації. Пізнання особистості, вивчення її внутрішнього світу значно розширює свій простір, відображенням життєвого шляху особистості, її розвитку та звершень стають її творчі досягнення у мистецтві, архітектурі, поезії.

Мистецький простір наповнюється внутрішньою суперечливістю та протистоянням людини часовим реаліям. Інтуїтивний спосіб осягнення світу, індивідуалізм, зосередження автора на особистісному «Я», героя, читача, заперечення залежності характеру й учинків героя лише від зовнішніх умов його життя, посилена увага до психологізму, позасвідомих сфер душі, внутрішньої боротьби роздвоєного людського «Я» – це ознаки, яких набуває особистість у контексті активного діалогу зі світом, дійсністю.

Імпульсивна творчість І. Стравінського, А. Шенберга, Д. Шостаковича формує новий тип людини, неординарної особистості, яка гостро відчуває час, його драматичну сутність, зумовлену дискурсивним діалогом протистояння людини і часу. Біографія, як опис життя окремої індивідуальності, активно і потенційно вкарбовується у контекст історичної думки, культурологічних та мистецтвознавчих концепцій, релігійної фактографії. Її структура значно розширює свої координати, виокремлюючи із загального тексту особистісне, інтимне. Творча особистість постає і перебуває на перетині різних світоглядних, наукових, мистецтвознавчих та культурологічних дискусій, заповнюючи семантичні кордони поняття новими смислами та тлумаченнями.

Внаслідок гострого наукового дискурсу біографіка змінює власні ключові орієнтири і спрямовує до формування семантичних структур таких, як: «біографічний жанр», «біографічна література», «біографічний метод», «мистецтво біографії», що герметизували багатозначність текстуально виражених життєписів, і всі форми їх дослідження [5]. Як зазначає О. В. Попович, для розкриття сутності заявлених явищ існує значна кількість наукового інструментарію, аналітичних концепцій та методів дослідження, серед яких:

– історико-генетичний метод: розкриття властивостей, функцій в їх змінюваності у процесі вивчення історичного стану, що дозволяє максимально наблизитись до відтворення реальної історії об'єкта; застосування такого методу дає можливість характеризувати історичні особистості в їх індивідуальній проекції;

– історико-порівняльний метод: активно застосовується в історичних дослідженнях;

– метод аналізу символічних систем: знаходиться у площині семіотичного арсеналу, завдяки чому відбувається трансляція культурного досвіду, проекція соціальної та культурної взаємодії в суспільстві;

– біографічний метод: акцентує увагу на вивченні особистості в її оточенні та соціальному стані [34].

Кожен із запропонованих методів має як переваги, так і обмеження, що потребує їх об'єднання для отримання загального результату дослідження в цілому. Для розробки теорії індивідуальності, аналізу особистості у зрізі всього її життєвого циклу ми зупинимось на біографічному методі, як найбільш ефективному науковому аспекті дослідження людини. Відомий психолог Б. Ананьєв, з ім'ям якого асоціюються новітні розробки теорії індивідуальності та індивідуального психічного розвитку, окреслив сутність біографічного методу і дав конкретне його визначення: «Біографічний метод – збирання і аналіз даних про життєвий шлях людини як особистості і суб'єкта діяльності (аналіз документації людини, свідчень сучасників, продуктів життєдіяльності самої людини)» [22]. У свою чергу, психологиня Н. Логінова, узагальнюючи наукові розробки Б. Ананьєва, апелює до онтогенетики та генетичної персоналістики, в контексті якої біографічний метод представлений так:

– онтогенез, еволюція індивіда як психофізіологічного організму;

– життєвий шлях людини як історія особистості в суспільстві [22].

Генетична персоналістика формує власні концептуальні погляди щодо розуміння особистості як категорії, що повністю відображає епоху, час, суб'єкта і об'єкта комунікативних стосунків в історичному вимірі, поняття, основа якого є проекцією моральної свідомості соціокультурного простору [22]. Н. Логінова надає особистості статусу історичного феномену, вивчення якого стає історичним дослідженням не тільки на етапі становлення, а й у контексті тісного соціокультурного діалогу з часом, середовищем тощо [22]. Це наштовхує до наукового узагальнення і висновку, в якому біографічне дослідження особистості, її життєвого і творчого шляху визначено як різновид історичного дослідження будь-якого його напрямку – мистецтвознавства, історії науки і техніки, психології, філософії, культурології [22]. Саме у просторі гуманітарних розгалужень біографічний метод став одним із основних інструментів дослідження й вивчення особистості як соціально-історичного та культурного феномену.

Зокрема, у соціології культури, аналіз біографії – це один із методів дослідження життєвого шляху особистості на тлі конкретно визначеного часового виміру, історичної епохи [37, 144]. Визначальним і пріоритетним у дослідженні біографії в контексті соціологічної мотивації є громадська думка, тобто, ставлення соціальних груп, класів, верств суспільства і народу в цілому до різних проявів дійсності [34]. Використовуючи біографічний метод у соціології культури, ми можемо виявити закономірність суспільних

процесів і явищ у житті кожної окремої людини, розкрити взаємозв'язок особистості з реаліями часу та поступами соціокультурної динаміки, вивести на перший план проблему суспільної координації в контексті ідентифікації окремої особистості [37, 144].

Поряд із соціологічним, біографічний метод активно застосовується й у практиці історичних досліджень, де центральною проблемою постає висвітлення біографії не звичайних пересічних індивідуальностей, а життєвого і творчого шляху видатних дослідників, які окреслили у просторі суспільної організації певну історичну подію, з ім'ям якої ототожнюється конкретне історичне зрушення у історії держави, нації, народу [37,144]. Константою біографічного методу дослідження в історії є зосередження на аналізі певних наукових ідей, історичних подіях та рішеннях, закарбованих у біографіях конкретних особистостей.

Використання біографічного методу дослідження у літературному жанрі окреслює орієнтири формування та розвитку драматургічної концепції твору, визначає і естетично координує шлях головного героя твору, створюючи модель для наслідування, морального вподобання та копіювання [37,11].

Велике значення має біографічний метод дослідження у психології як складової філософії культури. Сформувавши його сутнісні основи ще у XVIII столітті, дослідник Д. Тидеман визначив вектор розвитку біографістики з поступовим зануренням у світ особистості та її життя [37,144]. Остаточне становлення біографічного методу дослідження відбулася лише у XX столітті, коли соціологи В. Томас і Ф. Званецьки, досліджуючи шляхи міграції поляків у США через аналіз їх листування, заклали основи критичного методу біографічного дослідження. Уникаючи фрагментарності висвітлення соціально-політичних та культурних явищ, дослідники застосовували такі першоджерела, як інтерв'ю, листи, акти про опіку, документацію, включене спостереження та самоспостереження [37, 144].

У 30-х роках XX століття в Австрії Ш. Бюллер активно упроваджує біографічний метод у психологію та педагогіку, розглядаючи життєвий шлях особистості в контексті психологічної проблеми [37,144]. Ш. Бюллер осмислює життєвий шлях людини як процес її саморозвитку за умови повного усвідомлення нею власних потенційних можливостей з оглядом на різні суспільні ситуації.

Як зазначає Л. Смолінчук, у першій третині XX століття, біографічний матеріал, не маючи методичного обґрунтування, використовувався здебільшого для ілюстративних цілей [37, 144]. За її словами, такі дослідники, як Г. Гейманс, Х. Леман використовували біографічні артефакти виключно для статистичної обробки даних, а не для глибокого і послідовного висвітлення суспільної та мистецької ситуації [37, 144].

У 50-х роках XX століття застосування біографічного методу закріпилося у практиці медичної біографіки та етнографії, а у 70-ті роки він вже сформувався як методично обґрунтований та науково виважений метод дослідження [37,144]. З його закріпленням у науковій практиці пов'язані

імена видатних науковців таких, як: М. Рибніков, З. Фрейд, П. Жане, які сформували концептуальні засади методу як такого, що інтегрує усі базові психологічні аспекти людського існування, його життєвих контекстів та векторів розвитку.

У сучасній біографістиці сформувалася синонімічна комбінація, яка представлена такими послідовностями, як «біографічний метод» та «біографічний підхід» [33, 281]. За твердженням Т. Попової, біографічний метод – це скоріше метафора, оскільки дослідження широкого спектру споріднених жанрів, об'єднаних принципом біографізму, завжди зорієнтовані відповідним методологічним напрямом [33,282]. У дослідженнях, сутність яких не зумовлена біографічною концептуальністю, використання окремих елементів біографізму дає можливість розглядати їх лише як елементи біографічного методу. Замінюючи поняття біографічного методу такою структурою, як «біографічний підхід», Т. Попова оновлює дисциплінарний доробок, що дає можливість його консолідації з подальшим розширенням наукової лексики [33,282].

Сутність біографічного методу сформована історичною та генетичною природою, в його основу закладено:

- дані життєвого шляху людини; стадії її соціалізації (сім'я, школа і інші соціальні інституції);
- середовище розвитку (місце проживання, навчальні установи, позанавчальні заклади);
- інтереси, уподобання та улюблені заняття в різні періоди життя;
- стан здоров'я (наявність захворювань та їх вплив на процес соціалізації людини) [17].

В.Климчук, апелюючи до біографічного методу як основи вивчення особистості, вдається до умовного розподілу його на:

– біографічні дослідження, спрямовані на вивчення життєвого шляху особистості на основі безпосередньої взаємодії з нею (концепція сформована на основі досліджень С. Л. Рубінштейна, Б. Г. Ананьєва, К. О. Абульханової-Славської, Л. І. Анциферової, Н. А. Логінової, І. С. Кон) [15, 32];

– біографічні дослідження, в межах яких вивчається життєвий шлях особистості без безпосереднього контакту з нею (йдеться про аналіз історичних постатей художників, музикантів, письменників з використанням автобіографічних матеріалів, щоденників, листів, свідчень очевидців, продуктів їх діяльності) [15,32-44].

Узагальнюючи і структуруючи проблему біографічного методу в контексті дослідження творчої особистості, зазначимо:

– сутність біографічного методу сформована потребою аналізу людини в контексті її історичного становлення та розвитку;

– біографічний метод чітко окреслив предмет дослідження – життєвий шлях людини [22];



– основою біографічного методу є його генетична сутність, що дає можливість проаналізувати еволюцію індивіда у статусі психофізіологічного організму та як окремої особистості в соціально-визначених координатах;

– біографічний метод дає можливість розглядати особистість як у безпосередньому контакті з нею, так і уникаючи його;

– біографічний метод зумовлений синтетичним моделюванням численних механізмів різних методів дослідження, що дає можливість розгалуженого дискурсивного простору для дослідження;

– біографічний метод детермінує узагальнення в дослідженні творчої особистості, оскільки висвітлює не тільки її контекстуальний простір, об'єктивну дійсність, але й відкриває внутрішній простір особистості, динаміку її емоційних переживань та мистецьких поступів [22].

Узагальненням біографічного методу зі значним розширенням меж його застосування стає патографія, яка акцентує увагу на проблемі дослідження художньої творчості особистості, виявлення її мотивів і стимулів. Літературні портрети Ш. О. Сент-Бева, описи видатних особистостей П. Мебіуса відкривають інші шляхи пізнання людини, її сутності крізь призму нового підходу до проблеми.

Переломним у дослідженні особистості стає зміна структури біографічного методу через упровадження методу психоаналізу З. Фрейда, який акцентує увагу на психології художньої творчості як можливості пізнання людини, вивчення сутності митця, його внутрішнього світу. Концепція психолога формується з урахуванням важливих складових, серед яких:

– універсальна філософська система, що психологізує всі соціальні явища, біологізує психічне і сповнена ірраціоналізмом та антиісторизмом;

– психоаналітичний метод, використання якого дає можливість пізнати всю таємницю психічного життя особистості;

– шляхи проникнення у сферу підсвідомого: аналіз сновидінь, помилок, психічних затьмарень, хаотичної творчості;

– застосування методу психоаналізу до багатьох явищ індивідуального та суспільного життя, в тому числі і до художньої творчості та аналізу особистості художника;

– послідовний біологізм як методологія вивчення художньої творчості особистості;

– трансформація деяких положень психоаналізу в практику мистецтва та його зв'язок зі становленням культури [20,17].

Розглядаючи особистість крізь оптику позачасовості, спадковості, інфантильності, активності та ірраціональності, вчений відкриває науці людину у новому вигляді, непохитним стрижнем якої стає структура підсвідомого – «Воно», свідомого – «Я» та надсвідомого «Над-Я» [20,19]. Таким чином, З. Фрейд пропонує нову модель творчої особистості, дослідження якої стає можливим лише за умови врахування її генетичного досвіду, що закладений у структурі підсвідомого, взаємодії людини з

реаліями дійсності, що відображено у просторі свідомого та урахування моральних, суспільно-зумовлених норм і правил, закріплених за її надсвідомим. Саме особистість з її багатогранною і неповторною самобутньою творчістю стає епіцентром його психоаналізу, практика використання якого активно застосовується у наукових обґрунтуваннях сучасної психології, соціології, філософії, культурології [20,14].

Проблема біографії не є локально обмеженою сферою. В ній багато складних традицій і різноманітних динамічних переходів. У залежності від мети, предмета дослідження, способів пізнання, методів джерельної бази, інтелектуальних стратегій, формується результат дослідження у проекції персоніфікованої, контекстної, модальної, екзистенціальної, інтелектуальної, ментальної, наукової, історичної, філософської та творчої біографії [23]. Всі запропоновані типи біографій взаємодоповнюють, взаємозумовлюють і взаємовизначають одне одного, одночасно виступаючи засобом організації біографічного матеріалу та інструментом його дослідження. Як зазначає Т. Попова, у розмаїтті типів біографій, представлених у просторі біографічних досліджень, слід враховувати і брати за основу наступне:

- у чистому вигляді кожен із запропонованих типів не існує;
- дослідницький інструментарій динамічно стимулює і одночасно провокує до зазначеної типологічної варіативності біографій [332, 22].

Зокрема, дослідник і філософ І. Менжулін загострює увагу на тому, що сучасні англійські дослідники відмовляються від пошуків єдиного універсального методу біографічного дослідження, його уніфікації, а наполягають на відкритті унікальних методологічних прийомів для дослідження окремої постаті у динамічному і розгалуженому полі контекстуального простору [24, 23].

Висновок. При складанні біографій і різних видів біографічної продукції слід враховувати, що особистість сьогодення формується у діапазоні безмежного інформаційного простору, що розгерметизовує генетично-заангажовані світоглядні моделі людини. Формуючи і одночасно руйнуючи відчуття реальності, піднімаючись на п'єдестал визнання і водночас падаючи у прірву внутрішнього спустошення, особистість утверджується у просторі сучасності, прикриваючись вигаданими іменами, неіснуючими фотозображеннями, фальшивою і вигаданою життєвою історією. Блоги, інстаграми, сайти – це той континуум, де будь-хто може віднайти своє визнання, стати лідером, маскуючись красномовними гаслами та сленгами.

При вивченні біографії головним залишається уникнути редукціонізму, коли значна частина його творчого, чи то наукового, соціального, інтелектуального і т. д. прояву втрачається і залишається за контекстуальними межами. Будь-який біографічний матеріал (психолого-психіатричний, біологічний, соціально-політичний, філософський культурологічний, мистецький тощо) має місце в координатах наукового дослідження лише тоді, коли він використовується не для пояснення ідей особистості, а для їх прояснення, причому не стільки окремо взятих його

характеристик, скільки усієї постаті особистості у всіх її проявах і віддзеркаленнях, яка є дуже складною і далеко не односпрямованою взаємодією життєвих і поліконтекстних чинників [24,24]. Науковцям, дослідникам біографій, слід пам'ятати, що в центрі біографії – неповторна, самобутня особистість, яка, будучи вмонтованою в контекст соціокультурної динаміки, формує розгалужений простір дослідження, що знаходиться на перетині різних наукових теорій і практик [30].

## Література

1. Аврелий Марк. Наедине с собой: Кн.2. Абзац 17. URL: <https://psylib.org.ua/books/avrel01/txt01.htm> (дата обращения: 12.07.2017).
2. Андреев А. Н. Культурология. Личность и культура. Минск: Дизайн ПРО. 1998. 237 с.
3. Асафьев Б.В. С.В.Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / сост., ред., предисл., комент. и указ. З. Апетян. Т. 2. Изд. 5–е доп. Москва: Музыка, 1988. С. 373-401.
4. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2–е изд. Москва: Худож. лит, 1990. 543 с.
5. Беленький И. Л. Биография и биографика в отечественной культурно-исторической традиции // История через личность: историческая биография сегодня. Москва: Вестник МГУКИ, 2005. С. 37–54.
6. Біографія // Український Радянський Енциклопедичний Словник: в 3 т. Т. 1: А–Калібр. 2–ге вид. Київ: УРЕ, 1986. С. 179
7. Буркхардт Я. Культура Возрождения в Италии. Опыт исследования. Москва. Изд.: Юристь. 1996. 591 с.
8. Варунц В. Стравинский в Вене. Разговор о современной музыке // Стравинский – публицист и собеседник / ред.-сост. В. Варунц. Москва: Сов. композитор, 1988. С. 68-69.
9. Вергилий М. П. Георгики // Вергилий М. П. . Георгики. Москва: Эксмо, 2007. С. 10-40.
10. Гегель Г. В. Ф. Романтические искусства // Гегель Г. В. Ф. Сочинения: в Т. 14: Лекции по эстетике: в 3 кн. Кн. 3. Москва: АН СССР, 1958. С. 9-399.
11. Голсуорси Дж. Создание характера в литературе // Голсуорси Дж. Собрание сочинений: в 16 т. Т. 16. Москва: Правда, 1962. С. 459-461.
12. Дидро Д. Парадокс об актёре // Дидро Д. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 5: Театр и драматургия / вст. ст. и прим. Д. И. Гачева; пер. Р. И. Линцер; ред. Э. Л. Гуревич, Г. И. Ярхо. Москва; Ленинград: Academia, 1936. 72 с.
13. Зильберман Ю. «Горовиц был для меня, как брат...» (письма Натана Мильштейна Владимиру Горовицу от повседневной жизни к творчеству): монография. Киев: Типография «Клякса», 2016. 224 с., 96 с. ил.
14. Кирилова О. О. Ритм як модус особистісного в культурі // Магістеріум : научное издание. Вип. 5. Культурологія / Нац. ун–т "Києво-Могилянська Академія" . Київ, Стилос, 2000.С .22-29

15. Климчук В. О., Мойсієнко Я. В. Життєвий шлях творчої особистості: принципи біографічного дослідження за допомогою сценарного аналізу Е. Берна // Соціальна психологія. 2007. № 6. С. 32–44.
16. Ковальова О. К. Специфіка автобіографізму в сповідальному циклі Ж.–Ж. Руссо («Сповідь», «Діалоги: Руссо судить Жан-Жака», «Прогулянки самотнього мрійника»): автореф. дис. ... канд. філологічних наук: спец. 10.01.04 Література зарубіжних країн / Дніпропетровський нац. ун–т ім. Олеся Гончара. Дніпропетровськ, 2008. 19 с.
17. Корнієнко В. В. Гуманітарні комунікативні системи як чинники європейської інтеграції. Україна та Франція: кроскультурний діалог : [Монографія] / В.В.Корнієнко. – К. : НАКККіМ, 2016. – 432 с.
18. Крицька І. О. Особливості творчого мислення К. Штокгаузена: серіальність, музичний час, метод медіації: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 20 с.
19. Левчук Л. Т. Проблема художньої творчості в контексті сучасної естетичної теорії: процес концептуалізації // Гуманітарний часопис. 2014. № 3. С. 9-16.
20. Левчук Л. Т. Психологія: от бессознательного к «усталости от сознания». Киев: Выща школа, 1989. 183 с.
21. Леонардо да Винчи. Спор живописца с поэтом, музыкантом и скульптором Леонардо да Винчи. Избранные произведения: в 2 т. / ред. А. К. Дживелегова и А. М. Эфроса. Москва: Изд–во Студии Артемия Лебедева, 2010. С. 55-59.
22. Логинова Н. А. Биографический метод в свете идей Б. Г. Ананьева // Вопросы психологии. 1986. № 5. С. 104–112.
23. Ляшко С. М. Поняття «наукова біографія» у теорії та практиці історико-біографічних досліджень // Українська біографістика: зб. наук. пр. Ін–ту біогр. дослідж. Вип. 10. Київ, 2013. С. 25–47.
24. Менжулін В. І. Історико-філософська біографістика: провідні тенденції та віхи становлення // Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія». Київ, 2011. Т. 115. Філософія та релігієзнавство. С. 18-25.
25. Мех Н. Лінгвофілософська концепція О. Потебні й гуманістика XIX–XXI століть // Культура слова. 2015. Вип. 83. С. 32-36.
26. Монтень М. Опыты: в 2 кн. / пер. А. С. Бобовича и др. Кн. 1. Москва: Голос, 1992. С.24.
27. Новых А. АллатРа. Киев: АллатРа, 2013. 878 с.
28. Паскаль Б. Мысли / пер. с фр., вступ. статья, коммент. Ю. А. Гинзбург. Москва: Изд–во имени Сабашниковых, 1995. С.11. (Памятники мировой литературы).
29. Пачеко С. Отрывки из книги «Искусство живописи, ее древность и величие». Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: в 4 т. / под общ. ред. Д. Аркина и Б. Терновца.

Москва; Ленинград: Изогиз, 1936–1939. Т. 1: Ренессанс и (XV–XVIII вв.) / ред А. Губер, А. Сидоров; ввводн. ст. Л. Пинского. Москва; Ленинград: Изогиз, 1936. 480 с.

30. Петрина А. Б. Научная биография в российской культурной и интеллектуальной традиции: поиск новой модели: дис. ... канд. исторических наук: спец. 24.00.01 Теория и история культуры / Омский гос. ун–т путей сообщ. Омск, 2009. 182 с.

31. Попик В. І. Світоглядні засади розвитку української біографістики та формування національних ресурсів біографічної інформації ХХ століття // Українська біографістика: зб. наук. пр. Ін–ту біогр. дослідж. Київ, 2008. Вип. 4. С. 8–40.

32. Попова Т. Н. Жизнеописание ученого-историка на перекрестке историографических традиций: теория, методология, практика // Ейдос. Альманах теорії та історії історичної науки. Київ, 2015. № 8. С. 15–40.

33. Попова Т. Н. Историография в человеческом измерении // Історіографічні дослідження в Україні. 2012. Вип. 22. С. 265–292.

34. Попович О. В. Біографія як феномен культури // Гуманітарний часопис. 2011. № 2. С. 96–103.

35. Редя В. Я. Музично-критична діяльність П. І. Чайковського // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр. / Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистецтв. Київ, 2010. Вип. 18. С. 3–9.

36. Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. 8 изд. Москва: Музыка, 1980. 454 с.

37. Смолінчук Л. С. Біографічний метод як засіб вивчення особистості // Неперервна професійна освіта: теорія і практика / Київський ун–т ім. Бориса Грінченка, Київ, 2002. Вип. 3. С. 144–149.

38. Соловьев Э. Ю. Биографический анализ как вид историко-философского исследования // Вопросы философии. 1981. № 7. С. 115–126. № 9. С. 132–143.

39. Стравинский И. Выразительность музыки // Игорь Стравинский. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / сост., послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. Ленинград: Музыка, 1971. С. 215–217.

40. Таранов П. С. Омар Хайям // Таранов П. С. 120 философов: Жизнь. Судьба. Учение. Мысли. Универсальный аналитический справочник по истории философии: в 2 т. Т. 2. Симферополь: Реноме, 2005. С. 497–498.

41. Таранов П. С. Помпонаци // Таранов П. С. 120 философов: Жизнь. Судьба. Учение. Мысли. Универсальный аналитический справочник по истории философии: в 2 т. Т. 2. Симферополь: Реноме, 2005. С. 633–634.

42. Таранов П. С. Сократ // Таранов П. С. 120 философов: Жизнь. Судьба. Учение. Мысли. Универсальный аналитический справочник по истории философии: в 2 т. Т. 2. Симферополь: Реноме, 2005. С. 109–110.

43. Теофраст. Характеристики // Электронная библиотека royallib.com. URL: [royallib.com/book/teofrast/harakteristiki.htm](http://royallib.com/book/teofrast/harakteristiki.htm) (дата обращения: 12.07.2017).

44. Тураев Б. А. Рассказ египтянина Синухета и образцы египетских документальных автобиографий. Москва: Т-во скоропеч. А. А. Левенсон, 1915. 77 с.
45. Тышко С.В., Мамаев С.Г. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам». Часть II. Глинка в Германии или Апология романтического сознания. Киев. ТОВ «Задруга». 2002. 508 с.
46. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве: монография. Харьков: Скорпион, 2007. 292 с.
47. Эллман Р. Оскар Уайльд: Биография / Ричард Эллман; Пер. с англ. Л.Мотылева. Москва. Колибри, Азбука-Аттикус. 2012. (Серия «Персона»). С.11.

## РОЗДІЛ VIII

### КУЛЬТУРОЛОГІЯ В КОНТЕКСТІ КОГНІТИВНИХ ФОРМ ОСВОЄННЯ СВІТУ

Протягом довготривалої людської історії знання про культуру добувались засобами різних гуманітарних, а інколи й природничих наук. Загальновідомо, що першою наукою була філософія, від якої потім поступово стали відокремлюватись інші науки. Культурологія виникає порівняно недавно – в ХХ ст. Це, правда, зовсім не означає, що знань про культуру до цього часу взагалі не існувало. Перші знання про культуру з'являються в сиву давнину – часи Стародавнього Риму. Однак це іще не був початок культурології як науки. Значною мірою це пояснюється тим, що сам предмет культурології як науки іще не був відокремлений в особливий об'єкт дослідження, і, передовсім, тому, що цей предмет знаходився в стані формування, становлення, розвитку, конституювання. Культура виникає набагато раніше науки про культуру, й цілком зрозуміло, що з часу виникнення культури в епоху верхнього палеоліту повинні були відбутись події, пов'язані із становленням форм пізнання, удосконаленням гносеологічного відношення людини до світу, що, зрештою, значно пізніше завершилися появою науки культурології.

Поступовий розвиток, удосконалення культури в найрізноманітніших формах, а потім поступовий приріст знань про неї рано чи пізно повинен був завершитись появою науки про культуру. Правда, історично так складалось, що знання про культуру добувались спочатку філософією, а потім іншими науками, включно до ХХ ст., часу виникнення спеціальної науки про культуру – культурології. Чи не є це суттєвий недолік культурології, що може підірвати фундаментальні основи цієї науки? Відповідь на це питання може бути однозначною – ні.

Справа в тому, що інакше, напевно, й бути не могло. Культура з кожним своїм новим кроком в соціально-історичному розвитку, все більше і більше виявляла себе як такий духовний і матеріальний феномен, що постійно ускладнюється як у своїх внутрішньо сутнісних параметрах, так і в зовнішньо функціональних виявах. Внаслідок цього, напевно, не могла й виникнути наука про культуру, що з перших кроків розвитку людського суспільства однозначно могло вирізняти свій предмет з навколишнього світу як специфічний і цілісний предмет. Культура вивчалась в різноманітних аспектах, з різних теоретичних позицій оскільки в різних обставинах вона входила як органічна складова до різноманітних гуманітарних наук.

Філософія як перша з наук має і найперше відношення до культури. Особливість цього відношення з самого початку виявляла себе як відношення до досить розвиненого знання. З перших кроків свого становлення філософія

робила культуру своїм безпосереднім предметом, і це було можливим передовсім тому, що феномен культури конституювався в людській історії як феномен, котрий генералізував, узагальнював різнобічні форми відношення людини до світу. Культура часів виникнення науки філософії (друга пол. I тис. до н.е., Стародавня Греція) уже була на такому рівні свого розвитку, що відкривала можливість їй ставати предметом філософського знання. Якщо подивитись на специфіку філософського знання із загальнокультурної точки зору, то можна побачити, що не будь-який предмет навколишнього світу може стати предметом філософського розмислу. Одиничний предмет чи фрагмент природного або суспільного буття не може бути предметом філософського дослідження. Точніше кажучи, він не може бути в якості філософського предмета у своїй одиничності, унікальності. Якщо філософія і звертається до аналізу окремих предметів, то робить вона це лише тоді, коли аналізує той чи інший окремий предмет як органічну складову чогось більш загального, специфічного вияву якихось закономірностей, що віддзеркалюють світ в цілому. Культура внаслідок своєї специфічної (узагальнюючої, соціальної, історичної) природи у своїй одиничності, якщо так можна сказати, може бути предметом філософського знання, що ми й спостерігаємо в історії філософії. Починаючи з античних часів культура була безпосереднім предметом філософії, і тут відбувалось осмислення її глибинних сутнісних характеристик, формувались відповідні концептуальні підходи, утверджувалась полі методологія вивчення культури як специфічного предмета гуманітарного знання.

Культура часто ставала, хоч і в досить своєрідному аспекті, предметом теологічного розмислу. Релігія з часу свого виникнення і до сьогоднішнього дня, виявляла і виявляє себе як один із видів культури. Богослов'я своїм предметом має релігію, а, отже, внаслідок цього із загальних позицій воно тим самим фактично робить своїм предметом культуру. Таким чином, богослов'я у власному пошуку своїм предметом має феномен культури, хоч і взятий при цьому лише в специфічному, релігійному вимірі. Попри все і тут завжди відбувалось прирошування знання про культуру, що пізніше стало одним із фундаментальних основ культурології.

Теологія з самих перших своїх кроків, особлива християнська теологія, спрямовувала свої погляди на культуру, хоч культура в ті часи ще не розглядалась в такому плані, як це стало теоретично осмислюватись в XX ст. Августин Блаженний, Тертуліан, Іоан Дамаскін, Фома Аквінський та інші фундатори християнської церкви активно займались проблемами теорії культури крізь призму розробки християнського віровчення. Інколи це набувало досить своєрідних форм, котрі, однак, все ж були вагомим внеском в осмислення культури.

Так, І. Дамаскін вів гостру боротьбу з іконоборцями часів Візантійської імперії, і йому потрібно було обґрунтувати право художника малювати образ Христа, богородиці, інших персонажів Святого письма. При цьому І. Дамаскін ґрунтовно розробляє теорію художнього образу, визначає важливі



ланки його розгортання в системі християнської релігії. Богослов розглядає специфіку естетичного впливу іконографічного образу на людину як необхідну сторону віри людини в бога. Духовний зв'язок людини з богом розглядається в контексті становлення культурно-естетичного відношення до світу. Релігійно-духовне споглядання і задоволення є органічними сторонами духовно-культурного буття людини в світі. В одному з текстів говориться таке. “У мене нема багато книг. Я не маю часу для їх читання. Заходжу в загальну цілительницю душ – церкву, пошматований турботами, як тернами. Колір малюнку принадає мене до споглядання і, як луки радують око, непомітно вливає в душу славу Богу”.

Ідеї І. Дамаскіна, інших богословів хоч і не викладались як окрема навчальна дисципліна у тогочасних художніх майстернях, закладах освіти, але вони функціонували як певна традиція, своєрідне правило, канон, що визначав духовну атмосферу того часу, хоч нерідко міг проявлятися на підсвідомому, інтуїтивному рівні. Переважна більшість візантійських, а потім і слов'янських майстрів іконопису не могли знати у всіх деталях і нюансах теорію образу і керувалась у своїй роботі знаннями основних засад образу саме на такому рівні, хоч були, звичайно, і вчені майстри високого рівня такі як Феофан Грек, Андрій Рубльов та інші, що знали цю теорію у своїй першооснові.

Розроблена теорія релігійно-художнього образу відіграла і продовжує по сьогоднішній день відігравати в православному мистецтві важливу стимулюючу функцію практичного творення. Художньо-образна візантійська концепція стала не просто мистецьким інструментом в творчому процесі, а увійшла важливою складовою візантійського світорозуміння, релігійно-мистецької культури.

Фактично сформований творчий метод візантійських майстрів, що безпосередньо втілювався в іконах, інших творах релігійного мистецтва, виявляв себе у двох таких вимірах – як практично-дієва форма самого процесу творення культури, і як специфічна теологічна форма усвідомлення релігійно-культурних форм.

Розробляючи логічні аргументи для виправдання права художника малювати образ Бога, в деталях розробляючи теорію художнього образу, що часом набував форм художньо-релігійного канону, І. Дамаскін фактично робив значний внесок у візантійську художню культуру, і, водночас, у світову культуру.

Окрім філософії і теології культура з розвитком гуманітарних наук входила в різних аспектах в предмет конкретно-гуманітарного, а інколи й природничого знання.

Предметом гуманітарних наук можуть бути різні сфери людської життєдіяльності – наука, мораль, мистецтво, право, політика, мова, техніка і багато чого іншого. Історично сформовані гуманітарні науки можуть вивчати різні аспекти, сторони культурно-історичного розвитку людини, суспільства.

Розглянемо деякі з гуманітарних дисциплін, що роблять безпосередній внесок в розвиток культурологічного знання.

Особливо вагоме місце в цьому ряду займає історична наука. З давніх-давен історія цікавилась проблемами культури, що має, окрім онтологічних форм свого буття, і своє минуле. Історія і культура є нерозривними в духовному житті людства. Без перебільшення можна сказати, як нема історії без культури, так нема і культури без історії. Культура у своєму еволюційному процесі сягає сивої давнини. З'явившись в житті людини, культура постійно розвивалась, набирала усе нових небачених раніше форм, що склали її історію, і без якої неможливими були наступні її кроки. Історія як наука, що з'явилась в Стародавній Греції, з самого початку своїм предметом мала в тому числі й культуру, оскільки вивчаючи минулі етапи тієї чи іншої країни, нації, народу, вона не могла обійти особливості їх культурного розвитку. Культура завжди була і буде невід'ємною складовою окремих народів, держав, регіонів. Вивчаючи історію того чи іншого народу історична наука з необхідністю вивчає його культуру, що проявляється в найрізноманітніших формах – мистецьких, релігійних, мовно-лінгвістичних тощо.

Відзначаючи органічний зв'язок історичної науки і культурології варто вказати на певні відмінності співвідношення історії і культурології як наук, і особливості співвідношення історичного знання із специфічним предметом культурології.

У чому виявляються особливості предметної сфери історії і культурології? Історична наука безпосереднім своїм предметом має конкретні соціальні утворення, що виникають та існують у певних просторово-часових вимірах. Соціальні організми є складними за своєю структурою і включають у свій зміст буквально все, що утворюється, формується на певному історичному просторово-часовому проміжку – від соціально-економічного базису, політичних форм до духовних сфер життя, таких як мистецтво, мораль, право, релігія, наука, філософія, освіта, а також повсякденних форм індивідуального і суспільного життя. Історія як наука вивчає соціальні організми насамперед з хронологічної точки зору, тобто генезису, розвитку і занепаду їх, а також з позицій з'ясування механізмів взаємодії духовно-культурних форм, але не на рівні найзагальніших законів, що більше притаманно культурології як науці, а в контексті розгортання конкретно-стадіальних параметрів цих форм того чи іншого народу, нації, держави. Історія оперує передовсім конкретними фактами, подіями, що відбулись на тому чи іншому історичному етапі, і не її завдання прагнути відкрити загальний закон соціального буття духовно-культурних форм.

Культурологія, на відміну від історичної науки, навпаки, одним із своїх ключових завдань має з'ясувати не лише історичну еволюцію духовно-культурних форм, а й розібратись у загальних законах соціального функціонування цих форм, осмислення їх соціально-історичних перспектив. Таким чином, ми бачимо, не зважаючи на значну близькість, а в дечому і

подібність, суттєву відмінність предметного поля цих двох важливих гуманітарних наук.

Важливим є зв'язок культурології з археологічною наукою. Археологія наука, що вивчає історію соціальних організмів по матеріальним предметам життя і діяльності людей, окремих давніх речових залишків (знаряддя праці, зброя, прикраси, а також археологічні комплекси (поселення, святилища, могильники, клади тощо). Усе це археологія здобуває внаслідок розкопок, і тим самим має змогу досліджувати племена, народи, що зникли або ранніх стадій народів, котрі живуть і сьогодні. Знайдені предмети в землі, в печерах, в могильних курганах відкривають перед археологами можливість вивчати конкретні матеріальні пам'ятники, що є свідченням соціально-економічних і культурних досягнень тих народів, у яких іще не було писемності. Водночас, сукупність матеріальних пам'яток, що вивчаються вченими-археологами, дозволяє робити узагальнення, стосовно особливостей матеріального і духовного виробництва тієї чи іншої конкретно-історичної епохи, про релігійні культури і системи моральних орієнтацій і цінностей, про стан художніх ремесел, а також характерні особливості взаємозв'язків культур різних племен, націй, народів. Такий емпіричний і теоретичний матеріал науки археології слугує теоретичній культурології базою для з'ясування, відкриття більш загальних суто культурологічних закономірностей і зв'язків, що визначали обличчя тієї чи іншої культурної епохи. Археологія як наука сформувалась до початку ХХ ст., і саме з цього часу відбувається становлення теоретичної культурології зі своїм специфічним предметом, понятійно-категоріальним інструментарієм, методами дослідження. Історично і практично процес становлення археології і культурології співпадав у часі, і, водночас, реальний теоретико-пізнавальний процес у цих науках багато в чому відбувався у певній взаємодії, взаємодопомозі. Теоретична культурологія потребувала археологічних знань для апробації певних теоретичних положень, а наука археологія, у свою чергу, в багатьох речах використовувала наукові відкриття, зроблені в лоні культурологічного знання.

Процес становлення культурології як науки тісно пов'язаний із розвитком етнологічного знання. Особливість етнологічної науки виявляється в об'єкті дослідження. Етнологія з другої половини ХІХ ст., часу її виникнення, спрямовувала свій науковий пошук на виявлення побутових та культурно-історичних особливостей великих і малих народів світу. Культурно-історичне минуле і сучасний стан конкретного народу завжди являв значний інтерес для етнологічних досліджень. Етнологів цікавить проблема генезису (етногенезису) народів, їх розселення на певній території (етногеографія), формування етнографічних груп, взаємодію різних елементів матеріальної та духовної культури того чи іншого етносу на конкретно-історичному етапі суспільного розвитку. В працях видатних етнологів Л. Г. Морган, М. М. Міклухо-Маклая, М. М. Ковалевського, Д. М. Анучіна та ряду інших,

проблеми суто етнологічні органічно переплітаються з проблемами культурологічними.

Етнографія (народознавство), інші назви науки етнології в коло свого вивчення включають предмети матеріальної та духовної культури, а також традиції, звичаї, фольклор конкретного етносу, нації, народу, племені. Окрім цього, етнологія досліджує ряд проблем, що можуть бути об'єктом інших нових наук. Це, зокрема, проблеми етнолінгвістики, що в своїй основі мають взаємовідносини між генезисом мов і формуванням психологічних відмінностей певного етносу.

Етнолінгвістика зі своїми проблемами має безпосереднє відношення до культурології. Можна навіть сказати, що в певному відношенні проблеми етнолінгвістики це і проблеми культурологічні. Ще одна наука, що близька за своєю сутністю до етнології та культурології це – етнопсихологія, основним об'єктом дослідження якої виступають особливості психічного складу окремих рас, націй, народів, етносів.

Важливою галуззю психолого-культурологічного знання є вивчення особливостей життя окремих індивідів. Соціальне ціле складається з окремих індивідів, кожен з яких має свою структуру психіки, структуру особистості. До такої структури належать мотиваційні параметри поведінки, система табу, різного роду заборон, перешкод, умовностей, завжди своя ієрархічна шкала ціннісних установок, орієнтирів, що або безпосередньо, або опосередковано детермінують поведінку особистості, впливають на добрі чи погані вчинки індивіда.

Кожен індивід є свідомою людиною, що керується у своєму житті певними цілями, метою, котрі є своєрідним віддзеркаленням того соціально-практичного становища, в якому перебуває особистість. Індивід не механічно віддзеркалює об'єктивний стан свого життя, умови, обставини, а завжди творчо (інакше індивід і не може, хоч і з різним ступенем креативності) емоційно й інтелектуально сприймає, оцінює усе, що відбувається навколо нього. У кожного індивіда світосприйняття, світопереживання набуває унікальних форм експресії, відображається у своєрідних емотивних судженнях, котрі стають для окремої особистості непохитними принципами, парадигмами, імперативами. Психологічні особливості індивідів і соціальних груп так чи інакше репрезентують певний тип культури, її сутнісно важливі тенденції розвитку. Як вірно зазначає Є. І. Андрос, "культура влаштована так, що існування та самоздійснення людини були можливими в межах історично визначеного її типу" (1,235).

Важливим у сучасному науковому розвитку є взаємозв'язок культурології і соціології, що передовсім виявляється уже на рівні предмета цих двох різних наук. Культура є предметом культурології, водночас культура може бути предметом і соціологічної теорії, але у своєму досить специфічному вимірі.

Яким же специфічним ракурсом відзначається погляд на культуру науки соціології? Для соціології культура є предметом аналізу передовсім в системі

соціальних зв'язків, як фактор повноцінного життя людини в соціальному середовищі. У цьому плані культура виступає для соціологів як певні форми, взірці, способи і засоби, що впливають на характер, особливості взаємодії людей у соціумі. Це стосується як макрогруп, так і мікрогруп людей. Для сучасної культурології соціологічне знання є вкрай необхідним в плані з'ясування тенденцій розгортання і соціального буття культури в усіх можливих її соціально-практичних іпостасях. У реаліях сучасності прогнозування розвитку культури є важливою її стороною, здійснити яку неможливо без соціологічного зрізу культури.

Підсумовуючи можна зазначити, що як в історичному, так і в гносеологічному вимірі розвиток знань про культуру відбувався у тісному взаємозв'язку культурології з іншими гуманітарними науками. Причому тут спостерігається не однобоке корисливе ставлення культурології до інших наук, а спрацьовує методологічний принцип, сформульований сучасною компаративістикою, який орієнтує на порівняння і взаємодоповнення різних за своїм змістом і спрямованістю важливих галузей гуманітарного знання.

### **Література**

1. Андрос Є.І. Інтелект у структурі людського буття. - К., 2010

## РОЗДІЛ ІХ

### ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТЬ: НА ПЕРЕХРЕСТІ КУЛЬТУР І ТРАДИЦІЙ

Пам'ять – дивовижний феномен буття духовного світу людини. Можливо із всіх саме він містить безліч явних і прихованих суперечностей. Головним у феномені пам'яті є те, що вона може бути осягнута. Пам'ять – як у психологічному, так і в філософському розумінні (якщо говорити про її “людський вимір”), – є лише закарбування і відтворення минулого досвіду, одна із властивостей нервової системи, що виражається у здатності накопичувати і зберігати інформацію про події зовнішнього світу і багаторазово вводити її у сферу свідомості і поведінки. Таке хрестоматійне визначення пам'яті. Відповідно, для природничо-наукового, антропологічного розуміння пам'ять передбачає й існування свого антиподу – забуття, безпам'ятства. Якщо взяти цей термін у біблійному, богословському слововживанні, то пам'ять – не просто “фіксація події з можливістю її відтворення” в тій чи іншій формі. Пам'ять в означеному смислі має вимір глибоко буттєвий і означає якусь позачасову причетність однієї особистості до буття особистості іншої, взагалі причетність буття – буттю [13, 28-29].

Пам'ять – закарбування, збереження в мозку, упізнавання і відтворення того, що раніше людина сприймала, переживала, робила і думала. Завдяки наявності пам'яті стає можливим накопичення досвіду, його збереження і використання. Функція закарбування подразнення, що відбувається в мозку, згідно вчення І.П. Павлова, суголосна з тезою теорії відображення про те, що уявлення, будучи своєрідним ступенем пізнання дійсності, мають своїм джерелом відчуття, безпосередній зв'язок свідомості із зовнішнім світом, з реальною дійсністю.

Розрізняють види і типи пам'яті: рухову, емоційну, образну (зорову, слухову та іншу), словесно-логічну. Серед них провідне місце займає остання. Її фізіологічною основою є відносно переважання другої чи першої сигнальної системи. Запам'ятовування того чи іншого матеріалу, тих чи інших подій може бути мимовільним і немимовільним. Завдяки наявності пам'яті людина зберігає велику кількість знань, історичних дат, відомостей.

Психологи поділяють пам'ять на довільну і мимовільну, довгочасну й короткочасну. Історична пам'ять є мимовільною пам'яттю. Вона фіксує, зберігає й відтворює ті події, явища, дійові особи, котрі безпосередньо вплетені у тканину реального життя, виражають чи торкаються інтересів *людей*, викликають у народу симпатії та любов, чи антипатії і ненависть.

Мимовільна пам'ять - де не лише знання, а й моральне, громадянське ставлення до того, що ми знаємо і пам'ятаємо. І це становить головний стрижень, суть історичної пам'яті. Мимовільна пам'ять сильніша, глибша за довільну і не зводиться до неї. Так само як теоретична свідомість взагалі

спирається на найширший масив духовно-практичних норм відображення реального світу, так і в площині історичної свідомості довільне відображення історичного минулого спирається на відображення мимовільне - мимовільну історичну пам'ять.

Історична ж наука відбиває історичну дійсність довільно, цілеспрямовано, вибірково, створюючи теоретичну *модель реальної історії*. У цій моделі наука прагне відтворити й зафіксувати головне, суттєве, необхідне в історії, що визначає її подальшу зміну. І в цей же час другорядні, несуттєві, випадкові історичні факти ігноруються або позначаються [6, 253].

Історична пам'ять – це такий соціальний феномен, у якому знаходить свій вираз емоційно-оцінне ставлення людей (індивідів, класів, етносу, нації) до навколишнього світу й до самих себе. Якщо носіями історичної свідомості в історичній науці є науковці-професіонали, то носіями історичної свідомості, яку називають історичною пам'яттю, є народ. Якщо історична наука, описуючи минуле, ставить нас у становище небайдужого чи стороннього спостерігача, то історична пам'ять - це минуле, яке живе в нас, у сьогодні: воно спонукає нас співпереживати, співчувати, любити і ненавидіти. Якщо говорити афористично, то історична наука – це пам'ять розуму, історична пам'ять – це пам'ять серця народу [6, 244].

В історичній свідомості ці два види пам'яті – “пам'ять розуму” і “пам'ять серця” – взаємопереплетені і знаходяться в складному й суперечливому поєднанні.

Історична пам'ять – це минуле, що живе в нас, у сьогодні й інтенційоване у майбутнє. Історична пам'ять – це довгочасне, мимовільне запам'ятовування (і забування) індивідом, народом, нацією, людством переживань, традицій, звичаїв, морально-етичних норм та історичних подій, безпосередніми учасниками чи свідками яких вони були. Історична пам'ять включає в себе і ставлення людей до історичних осіб, до своєї долі, до самих себе.

Означена пам'ять, на відміну від пам'яті як властивості нервової системи, генетично несе в собі оцінку минулого. Пам'ять існує через запам'ятовування, збереження, відтворення. А історична пам'ять ще й пронизується відносинами схвалення чи осудження, задоволеності чи незадоволеності фактом, подією, зафіксованими в пам'яті.

Ми живемо в епоху, коли часто нагадують про обов'язок пам'ятати. Колективний досвід спогадів частіше всього пов'язаний з важкою історичною спадщиною. У Франції, наприклад, акти пам'яті, спогади набувають офіційний характер. Французький парламент навіть прийняв декілька “меморіальних” законів: закон, що засуджує тези стосовно Шоа (Холокоста), закон про визнання факту геноциду вірменського народу, закон про визнання за потомками рабів із Африки статусу жертв [13, 62-64]. Пам'ять стає законом.

Минуле відтворюється з руїн, воно покривається зображеннями колишньої слави. Коли приходить час згадувати, теперішнє вибудовується як

грандіозний пам'ятник минувшини. Але справа – не тільки в неминучому чергуванні часів, а й в тому, що один час інколи “наздоганяє” інший, навіть накриває його собою. Іноді важко розрізнати їх. Несумісні епохи часто співіснують одна з одною, ворогуючи між собою, створюють наругу в історії.

Остання, як прийнято говорити, є пам'ять, підтверджена свідченнями. Минуле кристалізується під впливом теперішнього, його правди чи фальші, сліз і сміху, болі і віри, скверни і святості.

Питання про роль пам'яті в житті людини цікавили вже античних філософів і середньовічних богословів. Платон пов'язував феномен пам'яті з проблемою істинного знання: істинне знання є не що інше, як згадування безсмертної душі. Арістотель визначає пам'ять як образ, відображення предмета. Августин розумів пам'ять як основу неперервності життя людини, а постійна наявність пам'яті – необхідна умова її існування. Далі, звернення до теми пам'яті можна знайти в працях І. Канта, Г. Гегеля, В. Дільтея, А. Бергсона та ін.

Науковці виділяють декілька теоретичних традицій в дослідженні проблематики пам'яті. Так, Ф. А. Йейтс і П. А. Хаттон присвятили свої праці вивченню мистецтва пам'яті (*ars memoria*), тобто способам, механізмам збереження і трансляції традицій культури. Е. Гусерль пов'язує проблеми пам'яті і свідомості, а М. Мерло-Понті вводить проблематику пам'яті в контексті відношення “Я – Інший”; П. Рікер здійснює феноменолого-герменевтичне осмислення пам'яті й історії за допомогою таких понять, як “нарратив”, “репрезентація”.

Аксіологічний підхід фокусує увагу на вивченні пам'яті як хоронителя цінностей культури (М. С. Каган, Д. С. Лихачов, Н. К. Ейнгорн). В дослідженнях М. М. Бахтіна і В. С. Біблера пам'ять розкривається в морально-етичному дискурсі і проявляє себе у просторі діалогу різних традицій і культур. В рамках культурно-антропологічного підходу (В. В. Бичков, П. С. Гуревич, Є. Г. Трубіна) розкривається роль пам'яті у формуванні індивідуальної і колективної ідентичності.

Зв'язок пам'яті з різними аспектами її функціонування є сьогодні одним з актуальним напрямків історичних, філософських, соціологічних та інших досліджень. Філософська інтроспектива поняття пам'яті концентрується навколо трьох позицій: пам'ять і час, пам'ять і пізнання, пам'ять і особистість. У нашій розвідці-дослідженні ми розглядаємо позиції “пам'ять і час” та “пам'ять і особистість”.

В кінці XIX, особливо на початку XX ст. осмислення відношення “пам'ять-забуття” набуває суттєві трансформації. Ключові аспекти даного відношення були переглянуті у філософських концепціях Ф. Ніцше, А. Бергсона, З. Фрейда. Названі концепції визначили поворот у бік неklasичних теорій пам'яті і забуття, в яких останнє постає в якості зворотної сторони пам'яті. Забуття може мати позитивний потенціал, якщо воно розглядається не як відмова від свого минулого, а як забуття-резерв, забуття-збереження в



пам'яті, що може примирити теперішнє з минулим і дозволить рухатися на шляху історії далі.

Сутність ідеологізації історичної пам'яті і забуття полягає у формуванні і легітимізації одного більш-менш цілісного образу минулого, позиціонуванні конкретної історичної репрезентації як істинної. При цьому метою є створення єдиного фундаменту сприйняття історичних подій, а значить загального поля для формування національної ідентичності.

До засобів здійснення “історичної політики” можна віднести, наприклад, особливості в акцентах викладення історії у закладах освіти (вибір навчальних посібників, освітніх програм), архівну політику (закритість / відкритість документів), прийняття законів стосовно інтерпретації історичних подій, їх висвітлення в ЗМІ і т.д. Однак створення якогось одного нарративу про минуле є проблемою, оскільки історія – це різноманітність образів минулого, це безліч його інтерпретацій. З іншого боку, саме конфлікт інтерпретацій (за висловом П. Рікера) породжує можливість маніпуляції історичною пам'яттю з боку політичної влади і навіть свідоме спотворення історичних фактів заради політичних цілей.

Соціологічний підхід репрезентовано в роботах Е. Дюркгейма, П. Бергера, Т. Лукмана. В даному підході підкреслюється конструктивний характер минулого, що охороняється колективною пам'яттю.

Психоаналітична традиція дослідження пам'яті (З. Фрейд) “реабілітує” значимість забуття. Ф. Анкерсміт досліджує форми забуття, що мають місце в історії та їх вплив на суспільство.

Т. Адорно вводить поняття “комплекс вини”, а М. Фуко поняття “пам'ять-архів” і “контр-пам'ять”. Французький історик П. Нора звертається до проблеми “бума комеморації”, стверджуючи, що національна спільнота може існувати продуктивно лише за умови “здорової” пам'яті. У своїй новій книзі “Теперішнє, нація, пам'ять” П'єр Нора розглядає три стрижневі концепти, з якими історик весь час має справу: непрості зв'язки теперішнього та минулого, нації та ідентичності, три означені поняття історії та пам'яті, три означені поняття окреслюють домінуючу констеляцію нашого часу. Він вводить поняття “місце пам'яті” “его-історія”. Жваве зацікавлення пам'яттю набуло світових масштабів” [12, 9].

В третій частині своєї праці П'єр Нора розмірковує про колективну пам'ять, пам'ять історії, пам'ять історика; про можливість експортувати “місця пам'яті”, європейські місця пам'яті, про закон пам'яті [12, 188-248].

В роботах французького соціолога М. Хальбвакса детально досліджено феномен колективної пам'яті. Він стверджував, що означена пам'ять є запорукою ідентичності і стає формоутворюючим елементом для індивідуальної пам'яті. М. Хальбвакс так пише про колективну пам'ять: “Колективна пам'ять обертається навколо індивідуальних пам'ятей, але не зміщується з ними. Вона розвивається за власним законом, і навіть якщо інколи в неї проникають і деякі індивідуальні спомини, вони

видозмінюються, як тільки вміщуються в ціле, яке вже не є свідомістю особистості” [22].

Історична пам'ять (“колективну пам'ять”, за М. Блоком), французькі дослідники пов'язують з ментальністю, часто ототожнюючи їх. Але найважливіше полягає у тому, що історичну пам'ять вони включають в “тотальну” історію як її необхідний елемент і як засіб дослідження і пояснення менталітету народу, суспільства конкретної історичної епохи. Аналізуючи різні шари історичної свідомості, французькі історики Л. Февр, Ж.Л. Гофф дійшли висновку, що уявити і зрозуміти історичну подію в “чистому вигляді”, як вона відбулася насправді, буде наївною і марною спробою.

Поняття історичної (нерідко соціально-історичної) соціальної, колективної, пам'яті близькі за своїм смисловим змістом. Проте чимало авторів вважають необхідним їх розрізнити і основою розрізнення виступає зміст цих понять чи суб'єкт, носій пам'яті. На відміну від колективної, історична пам'ять тісно пов'язана з феноменом ідеології і, будучи інституалізованою, має чітку структуру і випробовує вплив історичної науки. На думку Л. П. Репіної, “ історична пам'ять розуміється як колективна пам'ять (в тій мірі, в якій вона вписується в історичну свідомість групи), або як соціальна пам'ять (в тій мірі, в якій вона вписується в історичну свідомість суспільства), або в цілому як сукупність донаукових, квазінаукових і позанаукових знань і масових уявлень соціуму про їх спільне минуле” [14].

Вже при співставленні цих двох точок зору стає очевидним, що навряд чи можливо чітко розмежувати означені концепти, оскільки те, що для одного дослідника є основою для їх розрізнення, в іншого постає подібністю.

На наш погляд історична пам'ять – один із вимірів індивідуальної і соціальної пам'яті.

Концепція американського філософа Дж. Овертона “Вікно дискурсу”, яку після його смерті стали називати як “Вікно Овертона”. Це модель існування певних “рамок” допустимого спектру точок зору в публічних висловлюваннях, прийнятих в даний момент в суспільстві. Іншими словами, Вікно Овертона – це спосіб за певний період часу сформулювати лояльне ставлення до якогось явища чи ідеї, які раніше вважалися неприпустимими. Це констатація можливості маніпулювання свідомістю людей: із неможливого зробити спочатку прийнятне, а згодом це прийнятне зробити нормою.

В незалежній Україні проблематика історичної пам'яті набуває все більшої гостроти. Сімдесятирічний період панування радянської ідеології та її падіння в кінці ХХ ст. актуалізувати проблему пошуку національної ідеї, яка сприяла б як ідейній інтеграції суспільства (визначаючи стратегію його розвитку), так і презентувала б Україну в колі світових держав.

Пам'ять, будучи простором, в якому зберігаються спогади про події минулого, і слугуючи умовою формування національної ідентичності, є

невід'ємним феноменом суспільного життя. Інтерес до теми пам'яті значно зріс в період духовної “реабілітації” після вікопомних драматичних подій Другої світової війни: їх висвітлення у працях філософів й істориків стали приводом до переосмислення таких концептів, як “прощення”, “забуття”, “реабілітація”, “вина”, “гріх” тощо і перенесення їх в площину історичного і філософського аналізу.

Поняття історичної пам'яті постає в епіцентрі дослідників у зв'язку з обґрунтуванням тези про нав'язування суспільству “картини світу”, яка створюється шляхом конструювання “потрібних традицій” в офіційній пам'яті суспільства (А. Барт, Ю. Крістева, Ж. Дерріда). Зростання інтересу до дослідження ідеологічного впливу на пам'ять детерміновано не тільки суто науковими, теоретичними передумовами, а й практикою цілеспрямованого конструювання соціальної реальності в сучасних суспільствах.

Колективна пам'ять конвенціональна і являє собою конструкт, який цілеспрямовано формується і реконструюється. З одного боку, вона постає процесом динамічним, що розвивається в результаті культурної комунікації, з іншого – це матеріал для цілеспрямованого ідеологічного конструювання. В сучасному глобалізованому світі з миттєвим поширенням інформації, колосальними можливостями міжкультурних комунікацій і зростанням ролі ЗМІ у формуванні суспільних цінностей, означений характер пам'яті набуває більш чіткі контури.

Колективна пам'ять крім міфів, легенд, переказів містить усю усну народну творчість, звичаї, обряди, витворюючи множину значень, смислів, які зумовлені інтересами, прагненнями людей, конструюючи в такий спосіб життєвий світ спільноти, який за своєю сутністю постає історичним. Тому для індивіда минуле і сприймається як “теперішнє теперішнього”, а історичність буття спільноти постає означеним поняттям “традиція”. Традиція, виражена смислами, зразками спілкування, поведінки, дає індивіду чуття того вічного, що змушує зберегти свою самість, центр власного “Я” у змінному “триванні” речей, подій.

У контексті колективної пам'яті доречними є наведені М. Хайдегером слова Йогана Гебела: “Ми – рослини, які – хочемо ми це усвідомлювати чи ні – мають бути вкоріненими в землі, щоб випроставшись, цвісти в ефірі й давати плоди” [21, 105]. Річ у тім, що сучасні засоби інформації безперестанку атакують людину, підпорядковуючи її чужим стереотипам. Варто наголосити, що сучасна людина, крім реального світу, ще живе в штучному світі симулякрів, який стає навіть ближчим “ніж рілля навколо її двора, ніж небо над землею, ближчий, аніж зміна ночі днем, звичай і звичаєвість її села, ніж легенди її рідного світу” [21, 106].

Пам'ять про минуле – це не лише здатність оберігати від забуття фактуально-подійний шар минулого, але і відношення до минулого, інтерпретаційний (чи “репрезентаційний”) шар. Однією із функцій ідеології є випробування єдиного репрезентативного образу запам'ятування, що

передбачає свідоме колективне віддання забуттю деяких подій минулого чи їх інтерпретацій.

Як, коли і за що (за Далем) розкаюваного вибачають? Відповідний латинський термін “пердонаре”, завершуючи своє утвердження французьким “пардоном”, означає буквально “віддати сповна свій борг”. Тобто, поверни все, що ти морально чи матеріально, “віртуально” чи “акціонально” заборгував, – і отримуй бажане прощення [2]. Не доводиться дивуватися, що в мультисучасному популярному американському словнику Вебстера ця формула подібного прощення набуває такого вигляду: “В Римо-Католицькій Церкві це – звільнення від покарання, тимчасового (прижиттєвого) чи загробного”. Сам же акт прощення можна вважати “офіційним документом, що гарантує списання боргів, юридичне чи церковне” [24, 1062].

Проблема прощення – і по її широті, і по її гостроті, і по тому, що умовиводи коли-небудь закінчуються, то, очевидно доречно лише окреслити коло питань, що чекають більш глибоких суджень. Передовсім це питання перешкоджання самому покаянню. Чи може це бути досяжним – знову-таки, в координатах історії? Якщо спробувати розділити історичну біль якогось народу то це означатиме необхідність також розділяти його історичну вину? І як далеко цю історичну вину пам’ять людей здатна “актуально”, тобто душею, а не умом, утримувати?

Конструктивна роль “політики пам’яті” держави полягає у формуванні цілісного образу минулого з метою згуртування націй, зменшення конфлікту інтерпретацій різних версій пам’яті, що породжує міжетнічні і міжконфесійні протистояння. “Політика пам’яті” – необхідний для держави інструмент підтримки національно-культурної цілісності. Пам’ять і забуття не являються феноменами, що протиставлені один одному. Взаємопроникаючи, вони утворюють діалектичну єдність. Функціонування пам’яті можливе за умови забуття. Згадати – означає відновити втрачене, знову його набути, витягнути із забуття. І, навпаки, забувати можна лише те, що все ж зберігається у глибинах меморіального простору. При цьому, “правильне забуття” володіє позитивним потенціалом (забування як примирення з минулим), що не несе травматичне навантаження.

За характером впливу на ідентичність виділяють нейтральне забуття і забуття як передумова формування нової ідентичності. За змістом матеріалу, що забувається – травматичне (забуттю піддаються травмуючі події минулого: репресії, геноцид, війни тощо. і нетравматичне забуття (забуваються нетравматичні за своїм змістом події).

“Поява навіть одного атому брехні створює щілину між станом правди, в якому знаходяться речі, та їх походженням”. Виникає небезпека помилки. Це та небезпека, яка вже стала зрозумілою в період перед виникненням першої наукової картини світу – ньютонівської картини світу, коли Кромвель, звертаючись до своїх соратників, вигукнув: Брати мої, Христом Богом закликаю вас: пам’ятайте, що ви можете помилитись! Це попередження виявляється особливо важливим у наш час, коли людство

втратило право на помилку, тому що не вистачить часу її виправити [ 4, 167-168].

Аналізуючи зміст понять “пам’ять історії”, “історія пам’яті”, “прощення”, “вина”, “покаяння”, важливо акцентувати увагу на одне відгалуження цієї теми: мотив історичної вини – покаяння – прощення. І лише один ракурс: перетин в цьому мотиві духовного (“вічного”) і соціального (“тимчасового”).

В юриспруденції “вини” протистоїть “невинуватість” (і “знаменита презумція невинуватості”). Передує “вини” “злочин” чи “порушення закону”. За виною слідує спочатку її “визнання” самим винуватим. Далі слідує “покарання”, а в окремих випадках “амністія”. Якщо перевести цей правовий лексикон в етичну площину – терміни доведеться змінити, тому що змінюються життєві ситуації. “Вина” залишається, але інтеріоризується. Визнати себе винуватим стає актом набагато труднішим, зато для етичної свідомості вирішальним. Покарання перетворюється в привселюдне “засудження”, амністія – в привселюдне “прощення”.

Відносини між історією і пам’яттю кардинально змінилися в кінці ХХ ст.: історія донедавна була частиною колективної пам’яті, тепер саме пам’ять стала предметом історії. У Франції ці зміни дали привід для появи обширної літератури, як представників так званої “Нової історії” (П’єр Нора і Жак Ле Гофф), так і філософів (Поль Рікер і франко-поляк Кристоф Поміан).

Означені зміни відносин між історією і пам’яттю обумовлені зростаючою роллю, яку стала відігравати тема “колективної пам’яті”, а також нерозривно пов’язані з нею теми: культ “спогадів”, вимога якогось “боргу пам’яті”, збільшення числа “меморіальних законів”, які передбачали офіційну інтерпретацію деяких історичних подій і забороняли висловлювати інші точки зору. У Франції було прийнято 4 подібних закони [13, 266]. З 1978 р. П’єр Нора протиставляв два терміни: “колективна пам’ять” і “історична пам’ять” як класична психологія протиставляла раніше емоційну пам’ять і пам’ять інтелектуальну. Колективна пам’ять, на його думку “є те”, що залишається від минулого в пережитому певних груп, чи те, що ці групи роблять із минулого”. Історична пам’ять, зі свого боку, є “унітарною”, вона є “плід ученої традиції”. Таким чином, в той час як “історична пам’ять з’єднує, колективна пам’ять роз’єднує”. Раніше пам’ять й історія практично були змішані: здавалось, що історія розвивається “по моделі спогаду, анамнезису і згадування”. Історія проявлялась як колективна пам’ять групи. Але еволюція сучасного світу, під тиском новітньої історії, почасти зовсім недавно сфабрикованою засобами масової інформації, рухається до створення все зростаючого числа колективних пам’ятей. Історія пишеться під тиском цих колективних пам’ятей [10, 239].

Проводячи відмінність між історією і пам’яттю, П. Нора у передмові до книги “Місця пам’яті” звеличує роль пам’яті в житті нації. Він вважає, що пам’яті слід надати загальнонаціональну значущість. Історія і пам’ять

підпорядковуюються різним хронологічним принципам: історія відноситься до минулого, а пам'ять - завжди тільки в теперішньому, вона постійно присутня, живе, нагадує про себе. "Історія – це завжди проблематика і неповна реконструкція того, чого більше немає. Пам'ять – завжди актуальний феномен, зв'язок, що живе у вічно теперішньому. Пам'ять підносить спомин у святиню, тоді як історія витискує спомин і робить його прозаїчним... Пам'ять коріниться в конкретному – в просторі, жесті, образі, прощенні" [13, 239-240].

Співвідношення пам'яті і прощення за нанесене зло амбівалентно. Можна кого-небудь простити, пам'ятаючи колишні теплі стосунки, проте такого роду прощення важко назвати повним, воно неминуче зберігає в собі залишки непогашеної внутрішньої напруги. Ще менш психологічно переконливим є прощення, поєднане зі спомином про те конкретне зло, за яке ніби прощають: так, я пам'ятаю всі неприємності, вчинені тобою, однак заради вимогам християнської моралі я тебе прощаю. Живи і пам'ятай: пам'ятай, що я пам'ятаю. Щоб по-справжньому когось простити, треба в серйозному сенсі забути нанесену образу. Причому це правило стосується не лише відносин між окремими людьми. В постфранкістській Іспанії, наприклад, після другої світової війни цілком усвідомлено проводилася політика "амністії", забуття, яка виявилася достатньо ефективним засобом подолання національного розколу, що спричинила громадянська війна 1936-1939 рр.

Як зазначав П. Рікер, початково прощення – "сама основа буття", "дар існування" як такого [16, 334]. Той, хто нас прощає, насамперед дарує нам можливість певним чином розпочати наші вчинки так би мовити з чистого аркуша. Щоб прощення набуло справжню свою "силу", доводиться дещо забути. "Забути" означає припинити нав'язувати Іншому звичні для нас стереотипи його сприйняття, нашу пам'ять про нього (яка, як вже зазначалось, може бути злою).

Межа, за якою енергія нашої пам'яті стає енергією агресивною, має далеко не тільки метафізичний сенс; нерідко межа ця наочно проявляється в повсякденних обставинах сьогоденного життя. Варто, наприклад, назвати невикорені в пострадянському просторі намагання "переписувати історію": із року в рік можна спостерігати, як одна пам'ять, один її ідеологічно санкціонований варіант всіма правдами і неправдами намагається витіснити, скомпрометувати тих, хто йому протистоїть: на сторінках шкільних підручників, в теле-і радіоефірах, в сфері публічного дискурсу, в усіх засобах впливу на свідомість людей. Причому треба визнати, що у кожного учасника цього непримиренного протистояння, від прибічників УПА до уцілівших прихильників "батька народів", є в кінцевому рахунку своя правда, велика чи менша, але неодмінно своя вистраждана певною спільнотою. А її, цю правду, поспішно бажають зробити єдиною і загальною визнаною.

Найперше, що страждає від цього непримиренного протистояння ідеологізованих проектів соціально-історичної пам'яті, – та атмосфера

відкритості, довіри і взаємної поваги, в яких в принципі і можливе ставлення всезагальних поліфонічних векторів Пам'яті і Правди, дійсно здатних увібрати в себе потенціал сукупного людського досвіду [7, 176]. Разом з пам'яттю, зверненою у минуле, людина здатна пам'ятати те, що таїть для неї майбутнє: неминучою пам'яттю-турботою, пам'яттю-попередженням, пам'яттю-відповідальністю.

Переконаність у благій сутності буття, як зазначає В. Малахов, дарує нам пам'ять-сподівання: пам'ять про те, що життя, орієнтоване на здійснення в світі добра, має смисл. [7, 182]. Минуле надає смисл майбутньому. Людина не відчуває себе самотньою, якщо вона ототожнює себе з успіхами і досягненнями своєї спільноти. Якщо за останньою (національною чи релігійною) стоїть славне минуле, а не міфи, їх деструктивність, їх невідповідність моральних цінностям. В цьому контексті про історичні міфи треба говорити як про деяку спрощену емоційно-наочну картину тих чи інших подій, яка дозволяє носію міфу уникати необхідності суміщати і прийняти у своєму світобаченні непереборні протиріччя. Розповіді про історичні військові перемоги своєї спільноти над сусідами, в яких ми хороші-хорообрі, мужні і гуманні, а вони погані, боягузи і жорстокі – аморальні.

Сама пам'ять, цей базис будь-якої культури, – пам'ять та її молодша сестра, історія, по-різному поєднуються з виною: з її причинами, наслідками і шляхами подолання. По-різному – в різних історичних епохах; по-різному – в різних “картинах світу”. Конкретніше кажучи: бути винуватим в язичницькій традиції означало одне і передбачало певне покарання; бути винуватим по-християнськи – це зовсім інше.

У травні 2014 р. в Україні відзначався скорботний “ювілей”: 70-річчя депортації кримсько-татарського народу. Офіційно наголошувалось, що депортація, здійснена в травні 1944 р. сталінським режимом – це повернення до архаїчних язичницьких звичаїв: вигнання всього населення з території, яку воно займало, і фізичної розправи з цілим народом. І далі зазначалось: в сучасну епоху неприпустимо, щоб дійсна чи вигадана вина окремих людей продукувала колективне покарання.

На наш погляд, оцінюючи цю історичну ситуацію, важливо констатувати: так, були ті, хто співробітничав з нацистами. Доречно було б статистику оголосити. Чесну, достовірну статистику. Чи була реальною проблема “народу-зрадника”? Якщо була, то вирішувати її сьогодні можна було б способами, більш “політкоректними”. Можна здогадатися, якою може бути реакція кримських татар на “формулу” репресивних служб: “Ми засуджуємо способи, якими вирішувалася проблема”. Чому ж дивуватися, якщо у кого-небудь з них не знайдеться співчуття до болі інших народів?

Слова покаянного лексикону викарбовувались упродовж віків. В англійській традиції майже всі вони походять із церковної латини: пенітенція, репенітенція, контриція, реморс і регрет. “Гріх” як предмет покаяння фіксується англійськими словниками лише у половини випадків. В

інших випадках йдеться про “вчинки”, “шкоду”, “помилки”, “збіг обставин”. Що ж тоді “покаяння”?

У багатотомному тлумачному словнику В. Даля акт прощення описується словами: “вибачити”, “відпустити”, “звільнити”, “зняти” – що? Гріх, вину, обов’язок, провину, зобов’язання, кару, стягнення [2, 512].

Людина відчуває перетин двох часів: один належить усталеній, освяченій пам’яті про минуле, другий – історії, що протікає через сьогоднішній день. Не завжди затишно стояти на такому часовому перехресті, звідси – спокуса відійти в бік, відгукнутись закликам часу, або сховатись в минуле як в платонівську печеру, де люди сидять прикованими так, що можуть бачити на протилежній стіні лише тіні реальних людей чи речей.

Внутрішня строгість філософської думки відкидає будь-які містифікації, будь-яке схиляння перед різного роду абстрактними поняттями, тим більше такими, смисловий потенціал яких використовується в цілях маніпулювання свідомістю людини. Сьогодні до таких нав’язливих універсалій доводиться відносити не лише фетишизовані абстракції Нації, Влади, Бізнесу, Користі. Найбільш здавалось значимі в ієрархії цінностей людини поняття Правди, Свободи також потребують в цьому контексті прискіпливого розгляду. До подібних понять відносять і поняття Пам’яті. Нема сенсу перераховувати позитивні аксіологічні конотації останнього. Важливо при цьому нагадати, що буває і зла пам’ять, яка розпалює і підживлює ненависть.

Багато хто в Україні пам’ятає роль у збереженні і поширенні правди, яку відіграв дисидентський театр в радянські часи. Інакомовні, алегоричні виступи акторів, музикантів і поетів, будучи короткими, в силу своєї природи залишаються практично непомітними для прийдешніх поколінь. Вони не запам’ятовуються, тим більше, коли панівний режим намагається замінити правду власною версією історії. За таких умов документи знищуються чи переписуються, а усні традиції поступово втрачаються. Правда про минуле може залишатися похованою десятиріччями, а інколи втрачається назавжди. Результатом такого викривлення історії стає серйозне спотворення уявлення країни про саму себе.

Кожна епоха залишає для своїх нащадків багату історичну спадщину. Кожне покоління зобов’язане прагнути глибоко осмислити і намагатися зрозуміти смисл і значення тих чи інших історичних подій. Сьогодні нерідко можна зустрітися зі спробою кардинально переосмислити ці події і навіть повернути колесо історії назад. Акт пам’яті, на наш погляд, необхідний сучасному суспільству в його нескінченних пошуках єдності і ідентичності. Чи завжди він відкриває для людини і суспільства бажаний шлях їх досягнення? Передовсім зазначимо, що акт пам’яті не обов’язково має бути релігійним актом. Проте його необхідно розглядати в контексті вищих духовних цінностей, які стають предметом віри. Ця система цінностей



повинна включати в себе певну концепцію про сутність людини та її призначення в світі, певний соціальний проєкт.

Цю систему цінностей повинен пронизувати глибокий смисл всеєдності людства. Без цього акт пам'яті обмежить для людини простим пошуком ідентичності, корпоративної чи кланової. Точно так же, коли згадується історія несправедливості чи насилля, акт пам'яті повинен містити в собі можливість прощення. Без можливого прощення, без усвідомлення необхідності прощення – примирення акт пам'яті залишається безплідним. Принцип прощення нагадує, що будь-який акт пам'яті – це акт відповідальності. Коли людина намагається осмислити свою історію, нерідко виникає спокуса виправдати себе і навіть виставити себе як невинну жертву.

Сьогодні “віктимізація” для окремих особистостей і цілих соціальних груп стає улюбленим засобом досягнення самовизнання. В окремих випадках акт пам'яті (наприклад, Шоа чи геноцид цілих народів) може лише вказувати на безрозсудне і безпричинне насилля по відношенню до того чи іншого народу чи соціальної групи. Але в багатьох випадках той, хто переписує свою історію, повинен визнати її складність і що на нас лежить частина відповідальності за те, що було хорошого і поганого в ній. Тільки тоді акт пам'яті може стати актом істини.

Кожен народ і кожна держава визначає і вшановує своїх героїв. Проте існують діячі і соціальні інститути зацікавлені в тому, щоб питання вшанування національних героїв і важливих дат і надалі було предметом розбрату між українцями, а також між різними народами.

19 вересня 2019 р. Європарламент прийняв резолюцію “Про важливість збереження історичної пам'яті для майбутнього Європи”, в якій дається перегляд причин і підсумків другої світової війни. Зокрема, стверджувалось, що найбільш руйнівна війна в історії Європи стала безпосереднім наслідком сумно відомого Договору між СРСР і Німеччиною, також відомого як пакт Молотова – Ріббентропа.

Генеральний директор фонду “Історична пам'ять” Олександр Дюков зазначив: “то, що Європарламент закликає боротися з іншими (такими, що суперечать позиції Європарламенту) історичними точками зору, демонструє, що європейськими депутатами оволоділо специфічне тоталітарне мислення. На його думку, характер даної резолюції незбалансований, політично односторонній, а сама вона спрямована на те, щоб втручатися в історичні суперечки, спотворювати історичні факти і відсікати точку зору, яка ідеологічно не відповідає європейським позиціям.

Широкого резонансу у ЗМІ та соціальних мережах набула нова книга відомого українського історика-медієвіста, археолога, академіка НАН України, директора інституту археології НАНУ (1987-2017рр.) П.П. Толочка “Від Русі до України. Шляхи історичної пам'яті” (російською мовою). – К.:2020 –232с.

В книзі простежується еволюція етнічного і політичного розвитку населення нинішньої території України від Київської Русі (IX-XIII ст.) до

набуття ним державної суверенності. Всебічно аналізуються основні етапи розвитку України, включаючи княжий, польсько-литовський, козацький, радянський та суверенний. П. Толочко висвітлює історичні явища і події, не уживаючи поширеного в українській історіографії методу ретроспекції, коли минуле подається не в ідентичних назвах і поняттях, а в сучасних, яких не знають історичні письмові джерела. Наголошується, що наукова етика дослідника-історика не дає йому права осучаснювати минуле, бо, в даному випадку, замість історичної дійсності він надає читачу псевдопатріотичний фальсифікат [20, 2]

П. Толочко вважає неприйнятною екстраполяцію сучасних понять і термінів, в тому числі й етнічних, в глибину віків. Інакше замість істинної історії з'являється звичайний фальсифікат. Історична пам'ять постає як неперервна пам'ять народу. У різних дослідженнях цей концепт "охоплює" набір історичних подій, міфів, суб'єктивно заломлених рефлексій про минуле, особливо в негативному досвіді. Фактично, йдеться не про адекватну історичну пам'ять у всій її повноті і суперечливості, а про символічну її репрезентацію, яка неминуче виявляється вибірковою [20]. Як зазначає П. Толочко, дивитися в минуле, аналізувати й оцінювати історичні події з позиції сьогодення – це з точки зору науки неправомірно, що неминуче і закономірно призводить до спотворення (спаплюження) історичних явищ і подій, що ми спостерігаємо постійно в реаліях сьогодення.

В літературі наявні й інші визначення історичної пам'яті, як "міфологізованої, спотвореної і анахронічної", що нібито визначається її високою емоційністю [20].

Він також зазначає, що виділяють пам'ять генетичну (народну), що зберігається в переказах, легендах, але вона значною мірою є вибірковою і суб'єктивною і залежить від того в якому соціальному, етнічному і культурному середовищі сформована. Якщо ж говорити про історичну пам'ять як адекватного відображення минулого, то згадане вище визначення важко назвати коректним.

Водночас і з пам'яттю народу не все однозначно. В ній наявні не лише висока суб'єктивність, заломлені рефлексії і акцентування на негативному досвіді, і й героїка виграних битв, перекази, легенди про історичних діячів, билинних богатирях, духовних поводитирях, прославлених церквою.

Виникає питання: чи є така історична пам'ять, яка б дзеркально відображала минуле у всій повноті і складнощах? Безумовно, є. Тільки вона не у переказах і міфах, а в літописах, актових документах, історичних і археологічних артефактах, пам'ятниках архітектури і мистецтва, в академічних дослідженнях. В ідеалі всі види пам'яті – соціальна, культурна, етнічна та інша, якщо вони ґрунтуються на історичних документах і дослідженнях професійних істориків, можна б було вважати історичним. Проте в реальному житті цього нема і ніколи не було. Пам'ять народу формується не лише науковими знаннями, але й державною чи панівною ідеологією, етно-національними упередженнями, політичними обставинами.

У нашому минулому були не лише троянди, але і тернії. Нам ні від чого відмовлятися не можна. Наша пам'ять про минуле повинна бути неділимою.

Концентрація уваги виключно до негативній реальності породжує ту форму пам'яті, яку Ф. Ніцше визначив як ресентимент (фр. – злопам'ятство, злість). Світоглядно вона відображає ідеологію рабів, що протиставляють себе світу, що загрузнув у пороках. Злопам'ятство відкидає діалог, не допускає ніякого різнодумства у поясненні минулого. Це по суті, “найрадикальніше із всіх оголошень війни” [9; 10].

Чимало дипломованих істориків не обтяжують себе професійною честю та совістю і стають на шлях так званого нового прочитання історії, створюючи різні етнонаціональні міфи. Такі псевдоісторики керуються корисливими інтересами, прагненням чимось прославитися. Звідси – епатаж, розвінчування авторитетів, перелицювання подій минулого. Це доволі поширене явище, особливо у часи соціальних і моральних потрясінь у суспільстві. Таке перелицювання історії є соціальним замовленням влади, а також якоїсь частини суспільства [20].

Постає питання: чи повинна історична наука оцінювати минуле, виносити свій суд і вирок історичним подіям, людям, як суб'єктам історичного процесу? Історик, вивчаючи факти і, створюючи теоретичну модель історичного минулого (а інших шляхів відтворення минулого в історичній науці нема), здійснює це відповідно під “тиском” світогляду. Він проектує своє теперішнє на минуле, вихоплює з нього ті частини, елементи, факти, наділяючи їх домінантними характеристиками, які відповідають світогляду вченого. Історик, отже, “нав'язує” сучасному поколінню свої історіософські уявлення. Це означає, що здійснюється викривлення минулої історичної дійсності. “Ціннісне осмислення історичних явищ реально знижує досягнення істинності в історичному пізнанні”, – справедливо зазначає В. С. Шмаков [23, 55].

Якщо ж історик повинен оцінювати минуле, то з яких позицій, за якими критеріями? Якщо ми заперечуємо класово-партійний підхід, то який тоді пропонує історик? Тут ситуація непроста. З одного боку, щоб давати оцінку діяльності людей минулого, то потрібно це робити за “мірками” (світоглядними, культурними, морально-ціннісними тощо) того часу, тієї картини світу, що панували у тому суспільстві. Не можна нав'язувати сучасникам свій світогляд, свої цінності, свої способи мислення. Насамперед тому, що вони віддалені в часі. Історику треба стати сучасником минулих поколінь, перейнятися їхнім “духом”, світоглядом, психологією, ментальністю, щоб бути здатним скласти об'єктивну оцінку історичному минулому. Справедливо пише Г. І. Горак: “Але по-справжньому судити історію можна лише з позицій того соціального середовища (і культури), де мали місце дані події і вчинки, а головне, не можна не бачити в них і таких проявів людського духу, які недосяжні для наступних поколінь” [6, 250].

З іншого боку, без оцінювання історична наука втрачає свій сенс, бо історія тоді нічому не вчить, постає просто літописом без своїх уроків і

покарання за зневагу до них. Який же вихід із цієї суперечливої ситуації?

Людина дивиться в минуле, як в дзеркало, вона бачить там чужі долі, але зіставляє їх зі своєю долею, з тим, що відбувається навкруги. Досвід історії – це орієнтир, яким часто користуються навіть несвідомо. Інколи людина теж несвідомо коригує свою поведінку, керуючись прикладом пережитого, побаченого, почутого.

Отже, історика варто взагалі уникати оцінних моральних суджень про історичні факти, події, вчинки. Історик повинен пояснювати зумовленість, детермінантні зв'язки, їх роль і значення для історії. Вірно писав свого часу Ніцше про те, що не справа історика прокладати моральні мірила в пізнанні минулого, які постійно змінюються [9].

Історичні події, які відтворює і пояснює історична наука, самі по собі є цінність. Вони не можуть піддаватися осуду чи виправданню. Іншими словами неприпустима будь-яка оцінка з боку історичної науки власне історичної пам'яті. Остання сама оцінює, звеличує або засуджує події, що відбувались. Ця оцінка відповідає картині світу, пануючим уявленням, умонастроєм і переживанням учасників та очевидців тогочасних подій. І ніякі ідеологічні міркування, і тим більше політична доцільність, не має права “переоцінювати” ті оцінки, які зробили наші попередники – суб'єкти історичних подій. Тому історичну пам'ять необхідно розглядати такою, якою вона є насправді.

Підсумовуючи, можна констатувати, що внаслідок всепроникливої присутності минулого в сьогоденні, історичній пам'яті належить особливе місце у духовному житті суспільства. Не буде перебільшенням: історична пам'ять посідає таке ж місце в суспільстві, як індивідуальна пам'ять у житті кожної людини. Людина, що втратила пам'ять перестає бути людиною, оскільки вона перестає відчувати себе особистістю, втрачає своє “Я”. Амнезія індивідуальної пам'яті руйнує індивід як особистість. Амнезія історичної пам'яті руйнує народ як етнос. Людина без пам'яті – людиноробот, манкурт. Без історичної пам'яті неможлива соціалізація особистості, оскільки означена пам'ять – основоположний ресурс самовдосконалення індивіда.

У здоровому суспільстві соціальна пам'ять виступає як головний канал передачі суспільного досвіду, і той потенціал, який є в її розпорядженні, великою мірою визначає ступінь соціальної успішності кожного індивіда. Індивідуальна пам'ять людини має властивість “підключатися” до соціальної пам'яті саме тоді, коли індивід відчуває потребу в орієнтації й адаптації у соціальному просторі. Його доля великою мірою залежить від того, які параметри минулого досвіду формують його особистість – жертвовності, гордості чи принижень, здобутків чи постійних втрат. Кулі, спрямовані убік минулого, часто стають бумерангом, який руйнує підвалини цивілізованого співжиття.

Моральним імперативом сучасності є орієнтація на полікультурність і повагу до інакшості. Держава має вибудовувати систему громадянського

виховання у такий спосіб, щоб у фокусі уваги був акцент на багатоманітності культур, взаємоповазі й толерантності. Культура миру як популярне гасло сучасності передбачає оздоровлення морального клімату у суспільстві шляхом зняття стереотипів ворожості і нерозуміння “ІНШОГО” [8].

Полікультурна освіта на різних вікових рівнях має стати засобом виховання непримиренності до будь-яких проявів національної винятковості, переваги над іншими народами, ксенофобії, антисемітських упереджень. Важливо подбати про життєствердну тональність політики пам’яті. Люди втомилися від “страждальницького дискурсу” і дедалі більше звикають усе бачити у негативному світлі.

Насамкінець важливо наголосити на головному: якщо вітчизняна еліта у своїй масі дійсно прагне до європеїзації українського суспільства, вона має докорінно змінити своє ставлення до соціальної й гуманітарної політики. Для останньої однозначно згубна зацикленість лише на системі “своїх” цінностей і нерозуміння складних, взаємозалежностей держав, народів, індивідів у світі, що глобалізується. Така оберненість у минуле привчає до вибудови україноцентричних пріоритетів та сакралізації архаїчних цінностей, постулатах власної непогрішності й за давнених претензіях до сусідів, здатна формувати ущербну свідомість і недієздатність, обеззброювати людину перед складними викликами часу. Тільки в руслі об’єктивного самоосмислення свого історичного минулого і відкритості до загальнокультурних надбань можливе входження України у коло країн, що реально модернізуються на шляху цивілізаційного поступу.

## Література

1. В. Бурега История: между памятью и идеологией // Память и надежда: горизонты и пути осмысления. – К.: Дух і літера, 2010. С.416-423.
2. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. – Т.3. – М.: Гос. изд-во нац. словарей, 1955. – С.512-514.
3. Жадько В.О. Історична пам’ять в розвитку духовності особистості (соціально-філософський аспект). Монографія. – К.: Ніка-Принт, 2006. – 480с.
4. Крымский С. Соблазнение практикой // Память и история: на перекрестке культур. – К.: 2009. – С.167-168.
5. Ле Гофф Ж. История и память. М.: РОССПЭН, 2013. – 327с.
6. Людина в сфері гуманітарного пізнання. Укладач Зелінський М.Ю. – К.: Український центр духовної культури, 1998. – 408с.
7. Малахов В. Вспомнить или забыть? Память при свете совести // Память и история: на перекрестке культур / Сост. Сигов К.Б. – К.: ДУХ і ЛІТЕРА, 2009. – С.173-182.
8. Нагорна Л.П. Історична пам’ять: теорії, дискурси, рефлексії. – К.: ІПІЕНД імені І.Ф. Кураса НАН України, 2012. – 328с.

9. Ницше Ф. К генеалогии морали. Полемическое сочинение. Пер. с нем. // Ницше Ф. Соч. в двух томах. – Т.2. – М.: 1990. – 513с.
10. Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни // Сочинения в 2-х т. – М.: 1990. – т.1.– 385с.
11. Новикова М. Память истории, история памяти: между покаянием и люстрацией // Память и история: на перекрестке культур / Сост. Сигов К.Б. – К.: ДУХ і ЛІТЕРА, 2009. – 392с.
12. Нора П'єр. Теперішнє, нація, пам'ять. Пер. з фр. К.: Вид-во "КЛіО", 2014. – 272с.
13. Память и история: на перекрестке культур / Сост. Сигов К.Б. – К.: ДУХ і ЛІТЕРА, 2009. – 392с.
14. Репина Л. П. Историческая память и современная историография // Новая и новейшая история, 2004. №1, С.33-45.
15. Репина Л. П. Память и историописание // История и память: историческая культура Европы до начала Нового времени. – М.: Круг, 2006.– С.18-23.
16. Рікер П. Прощення і дар.– К.: Дух і літера, 1997. – 334с.
17. Сигов К. Память и история: путь Поля Рикера // Человек. История. Весть. – К.: Дух і літера, 2006. – С.91-103.
18. Стрільчук Л. Війна пам'яті та війни пам'ятників у сучасних українсько-польських відносинах. Монографія. Луцьк: Вежа-Друк, 2019. – 368с.
19. Ткачук Б. Репрезентація культурної пам'яті в процесі збереження ідентичності // Вісник Львівського ун-ту. Серія: філософсько-політологічні студії. Вип. 24. Львів, 2019.– С.120-125.
20. Толочко П. П. От Руси до Украины. Пути исторической памяти. – К. : Издательский дом Дмитрия Бураго, 2020. – 232с.
21. Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге. Избранные статьи позднего периода / Мартин Хайдеггер. – М.: Высшая школа, 1991. – 191с.
22. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. Пер. с фр. – М.: Новое издательство, 2007. – 398с.
23. Шмаков В.С. Структура исторического знания и картина мира. – Новосибирск, Наука, 1990. – 184с.
24. Webster's New World Dictionary of the American Language / College Edition. – The World Publishing Company, Cleveland and New York, 1994. – p.1062.

## РОЗДІЛ X

### ФЕНОМЕН ЖІНОЧОГО МИСТЕЦТВА СКУЛЬПТОРКИ ПРОПЕРЦІ ДЕ РОССІ У РАНЬОМОДЕРНІЙ КУЛЬТУРІ БОЛОНЬ

Феномен жіночого мистецтва у ранньомодерній культурі привернув до себе увагу мистецтвознавців лише наприкінці ХХ ст. Поштовхом стала стаття американської мистецтвознавиці Л. Нохлін «*Why Have There Been No Great Women Artists?*», надрукована 1971 р. у журналі «*Art News*». Формулюючи власні відповіді на поставлене запитання, Л. Нохлін зазначає, що основними факторами стали обмеження жінок у доступі до мистецької освіти, яка була звичною для чоловіків, та суспільні стереотипи маскулінного суспільства. Подібна дискримінація обмежувала перспективи професійного росту жінок-художниць і не давала сформуватись постатям, рівним чоловікам-художникам за майстерністю [40]. Стаття Л. Нохлін стала потужним поштовхом до інтенсивного дискурсу. Розпочались історико-мистецтвознавчі дослідження, результати яких публікувались у статтях і монографіях, захищались у вигляді дисертацій.

У музеях у Болоньї, Флоренції, Кремоні, Відні, Лондоні, Вашингтоні, наприклад, Уффіці, Національний музей жінок у мистецтві дістали із запасників картини і скульптури, створені художницями і скульпторками, провели виставки, присвячені їхній творчості. Національний музей жінок у мистецтві, NMWA відкрив двері виставками жінок художниць і скульпторок [60].

Завдяки меценату та історику мистецтв Д. Фортуне було створено дослідницьку програму «Жінки-художниці в епоху Медичі», яка зосереджена на художницях, що діяли протягом XV–XIX століть. За десять років своєї діяльності програма стала джерелом публікацій, книг, статей, лекцій, цифрових ресурсів та доповідей на конференціях [26].

За останні десятиліття було виявлено, як вважає американська мистецтвознавиця М. Гаррард, що жінки періоду ранньомодерної культури володіли значними культурними агенціями як художники, меценати, так і споживачі мистецтва. Їхні досягнення та діяльність нині займають чільне місце поруч із чоловіками, які раніше представляли культуру і мистецтво в цілому [27, 7]. Компаративний аналіз, проведений Л. Д. Чейні, засвідчує, що у картинах чоловіків і жінок, художників тієї самої епохи: 1) немає відмінностей між жіночим і чоловічим творчим розумом; 2) в жіночих картинах є різні теми, які не зустрічаються в картинах чоловіків, з точки зору материнства, абортів та аспектів пубертатної трансформації [22, 1]. Досліджуючи гендер і візуальне мистецтво, американська мистецтвознавиця Н. Х. Блустоун зауважує, що «жінки-художниці мають більше спільного зі своїми колегами тієї ж національності та одного історичного періоду, ніж

між іншими жінками» [13, 38]. Проте на думку Е. Кроппер, жіноче мистецтво неминуче відрізняється від чоловічого, оскільки статі були соціалізовані до різних вражень у світі [31, 232]. Як вважає Ш. Баркер, біографи від Вазарі до Фрейда і далі розглядали митців як природну категорію, що відзначалася винятковістю, адаптуючи життєві історії чоловіків-митців відповідно до риторичних моделей та міфо-героїчних конструкцій. Жінки-художниці, подвійно вплинули на цю біографічну винятковість, оскільки їх розрив із гендерними стереотипами призвів до додаткової кваліфікації як чудес їхньої статі, так і чудес природи [10,425]. Проаналізувавши гендерну диференціацію художників, американська мистецтвознавиця В. Чедвік зауважила, що «наша мова і очікування щодо мистецтва мають тенденцію оцінювати твори, що створюються жінками, як нижчої «якості», ніж створені чоловіками, що призводить до їх меншої грошової вартості» [19, 21].

Культурологи, мистецтвознавці, історики мистецтв, історики зосереджували свою увагу поміж іншим на жінках-мисткинях у своїх загальних дослідженнях. У XVI-XIX ст. ґрунтовні роботи опублікували І. Буллар, Дж. Вазарі, А. Вентурі, Р. Борґіні, Дж. Біанконі, К. Бонафеді, Дж. Босі, К. Бронзіні, А. К. П. Валері, А. Гатті, Дж. Гуїдічіні, Й. фон Зандрарт, К. Ч. Мальвазія, Ф. Малагуцці Валері, Дж. Маркетті, С. Муцці, Ч. К. Перкінс, Л. М. Регґ, А. Саффі, О. М. Тоселлі, Л. Чиконьяра та ін.

Проте досліджень, присвячених жінкам-художницям і скульпторкам, до ост. чверті ХХ ст. було обмаль. Класиком італійської ренесансної літератури Дж. Бокаччо у 1361–1362 рр. було написано «Про відомих жінок» («*De mulieribus claris*»). Нових відомостей щодо персоналій письменник не повідомляв, проте його твір актуалізовував «Природознавство. Про мистецтво» Плінія Старшого. Дж. Ч. делла Кроче глорифікував Проперцію де Россі та відомих жінок у царині філософії, культури, мистецтва, арифметики, представниць нобілітету в «*La Gloria delle Donne*», опублікованій у Болоньї (1590). Варто відмітити діалоги К. О. Бронзіні (1580–1633) «*Della dignità et della nobiltà delle donne. Dialogo*» (1622), 32-томну працю, присвячену гідності жінок художниць, скульпторок, аристократок, підготовлену під патронатом жінок флорентійської родини Медичі [17]. У монографії італійської історикині мистецтв К. Бонафеді «*Cenni Biografici Ritrattid&apos;Insigni Donne Bolognesi*» (1845) ретельно досліджено біографії, портрети, діяльність та твори 18 відомих жінок Болоньї [14]. Ґрунтовністю відрізняється монографія британської історикині мистецтв Л. М. Регґ «*The Women Artists of Bologna*» (1907), у якій авторка висвітлює життя, творчість і твори 4 мисткинь з Болоньї [43].

Джерельну базу дослідження склали матеріали архівів міста Болоньї, нотаріальні, кримінальні архіви, бухгалтерські книги фабрики Сан-Петроніо, інвентарні книги музеїв, опубліковані та онлайн музейні колекції, стародруки з історії родин міста Болоньї, історії культури і мистецтв, мистецтвознавства [6, 9, 11, 12, 14–18, 20, 24, 25, 28–30, 32, 34–37, 42–46, 48–54, 56–64].



В українській культурології та музеєзнавстві ці ретроспективні перевідкриття пройшли майже не поміченими. Виключенням можна вважати статтю Л. Іваницької «Життєвий шлях та творчість Проперції де Россі в круговерті понять «середньовічна жінка», «мистецтво», «суспільство» [7] і статтю Ю. Романенкової «Амплуа жінки у мистецтві: творець, муза, злий геній», яка акцентує увагу на тому, що «жінки як творці – безумовно талановиті, але не геніальні, це важко заперечувати» [8]. Як зауважує О. Гончарова у статті «Феномен жіночого мистецтва скульпторки Проперції де Россі у культурі чинквеченто Болоньї», твори італійської скульпторки Проперції де Россі уособлюють філософію її жіночого мистецтва, пов'язаного з релігійною тематикою [4, 8]. Семантичний аналіз картин італійських жінок-художниць та творів скульпторки Проперції де Россі був здійснений О. Гончаровою в розділі монографії «Women Artists of the Renaissance and Baroque period in Italy: Cultural Studies discourse». Аналіз творів мисткинь дозволив дійти висновків про характер їх особистісної та професійної еволюції [31, 230–280].

Мета розділу монографії, яку ми ставимо у цьому дослідженні, полягає у тому, аби виявити та заповнити пробіли, що існують у вітчизняній культурології та музеєзнавстві стосовно художньої творчості болонської скульпторки та художниці Проперції де Россі в ранньомодерній культурі.

У монографії використано сукупність методів історичного дослідження: біографічний, історико-хронологічний, історико-порівняльний. До них доєднано іконографічний та іконологічний методи. Дослідження ґрунтується на принципах об'єктивності і логічності у поєднанні з науковими підходами з позицій соціального і антропологічного детермінізму та діалектичного взаємозв'язку історико-культурного контексту і особистісного життєвого світу.

О. Больнов, узагальнюючи методологію антропологічного дослідження, зауважує, що «ми намагаємося визначити один з об'єктивних образів людської культури, виходячи з розуміння людини як його творця; з іншого боку, навпаки, прагнемо зрозуміти людину виходячи з того, чим зумовлене її становлення. Ми також запитуємо: чи здатна й якою мірою, людина за своїм єством, відповідно до внутрішньої потреби створити мистецтво, науку, політику й т. ін.? Що ми знаємо з цих творінь про самого їхнього творця?» [1, 105].

Проблема феміністичного підходу в аналізі творів мистецтв жінок-мисткинь полягає в хибному уявленні про те, що мистецтво є прямим, особистим вираженням індивідуального емоційного досвіду, перекладом особистого життя у візуальні вираження. Мистецтво майже ніколи не буває таким, велике мистецтво ніколи не є таким. Л. Нохлін у монографії «Why Have There Been No Great Women Artists?» (2021), опублікованій до 50-річчя її першої однойменної статті, підкреслює, що створення мистецтва складається з несуперечливої мови форми, більш-менш залежної або вільної від заданих у часі умов, схем чи систем позначень, які необхідно вивчати чи

відпрацьовувати, чи то шляхом навчання, чи тривалого періоду індивідуальних експериментів [41, 28]. Відповідь на те, чому не було видатних жінок-художниць, полягає не в природі індивідуального генія чи його відсутності, а в характері наявних соціальних інститутів і в тому, що вони забороняють чи заохочують у різних класах чи групах осіб [41, 42].

Значною є роль батька-художника, чоловіка, або коханця-художника у професійному становленні багатьох жінок-мисткинь. Однак зрозуміло: щоб жінка взагалі зробила вибір на користь кар'єри, а тим більше, кар'єри в мистецтві, вона мала бути особібно нетрадиційною, особливо у минулому, щоб протистояти чи знаходити силу в ставленні своєї родини, вона у будь-якому випадку повинна мати в собі сильну рису непокори, щоб взагалі пробитися у світ мистецтва, а не підкорятися суспільно схваленій ролі дружини і матері, єдиній ролі, яку їй автоматично приписує кожен соціальний інститут [41, 68].

Аналізуючи історію мистецтв і культури, Л. Нохлін наголошує, що не було видатних жінок-художниць, хоча було багато цікавих і гарних, які залишаються недостатньо дослідженими або оціненими [41, 28]. Проте у життєписах видатних художників, скульпторів та архітекторів італійський історик мистецтв Дж. Вазарі (1511–1574) згадує слова поета Л. Аріосто: «Le Donne son venute in eccellenza / Di ciascun Arte ov&apos;hanno posto cura», «Ті жінки всі досягли досконалості, хто присвятив своє дозвілля мистецтвам» [51, 174], і наводить список жінок-воїнів, поетів, філософів, учених, художників і жінки-скульптора.

Після перших публікацій життєписів Вазарі у 1550 р. і 1568 р. значна кількість жінок-мисткинь залишили мистецьку спадщину, яка потребує ретельного виявлення, вивчення та комплексного аналізу. Втім виникає проблема, кого з митців вважати видатним, який твір вважати найкращим, які критерії оцінювання застосовувати. Н. Х. Блустоун не припускає, що критик може створювати інтерпретації творів, повністю відокремлені від припущень і загальноприйнятих естетичних стандартів свого часу. Як і художники, критики та історики діють з точки зору певного часу [13, 46].

На мою думку, варто заперечити поширений стереотип щодо другорядності мистецтва, створеного жінками.

Першою мисткинею, про яку йдеться у відомих «Життєписах найславетніших живописців, скульпторів та архітекторів» (вид. 1550 р., торрентіана та 1568 р., гіунтіна) Дж. Вазарі, називається Проперція де Россі (1490–1530). Біографом описується життя і творчість «першої відомої жінки-скульптора епохи Відродження, яка, не беручи до уваги існуючі на той час у західноєвропейському суспільстві правила життя і норми поведінки, завдяки своїй залізній волі й непереборному бажанню творити в обраному напрямі мистецтва займалась, як тоді вважалось, виключно чоловічим заняттям – різьбленням по каменю, обробкою мармуру, гравюрою та виготовленням незвичних мініатюр» [7, 36]. Серед 25 жінок, які працювали у 12 містах від Венеції до Неаполя і були зареєстровані як художниці у період чинквеченто в

Італії..., Де&apos; Россі була єдиною скульпторкою [33, 122]. Л. Креспі називає 23 жінки художниці, які працювали у Болоньї у XVI–XVII ст. [19, 96]. Проте Проперція де Россі поєднала в своєму жіночому мистецтві талант художниці, мініатюристики, скульпторки, граверки.

Дж. Вазарі називає Проперцію донькою громадянина Болоньї. Однак Дж. Н. Алідосі заявив у «*Instruzione delle cose notabili della citta di Bologna*» (1621), що вона є донькою Джованні Мартіно Россі да Модена [9, 147]. Інший біограф на початку XIX ст. припустив, що Россі було її прізвиськом за чоловіком, а не дівочим прізвиськом, головним чином на тій підставі, що її зазвичай називають Мадонна Проперція. У 1851 р. М. Гуаланді виявив документи 1514, 1516 і 1518 рр. у архівах MSS., в яких згадується «*Domina Propertia, filia q. Ieronymi de Rubeis Bononiae civis*» (лат.), «Пані Проперція, донька покійного Ієронімі де Рубеїса, громадянина Болоньї» (мій пер. – О.Г.)... Таким чином, ми можемо погодитися з Вазарі, що Проперція була уродженкою Болоньї [43, 168]. Згідно із записом у нотаріальному архіві Болоньї 18 березня 1515 р., зазначається «*Discreta mulier Domina Propertia quondam D.ni Hyeronimi de Rubeis Cap. S. Iosephi etc.*» [49, 80]. Й. фон Зандарт також називав її «*Propertia von Bologna*» [45, 203].

На аверсі медалі (*Рис. 1*), викарбованій в Італії у XVII ст. і присвяченій видатній скульпторці, зображено «*M. PROPERTIA DE RVBEIS. SCVL. BONON*», що перекладається з лат. «Мадонна Проперція де Рубеїс. Скульптор. Болонка» [57].

Завдячуючи своєму батькові, нотаріусу, який був прогресивних поглядів, Проперція змогла отримати освіту. Відомо про її навчання рисунку та гравюрі у болонського гравера Маркантоніо Раймонді [13, 43; 14, 18; 19, 97; 30, 139; 42, 240; 44, 9]. Дж. Вазарі присвятив М. Раймонді, або де Франчі, єдиному граверу, цілий розділ у його книзі «Життя найвидатніших художників, скульпторів і архітекторів» [51, 294–312]. М. Раймонді як гравер відомий своєю тривалою співпрацею з Рафаелем, Дж. Романо та ін.

Болонья була другим за величиною не столичним містом в Європі після Ліона. Місто було розташоване на рівнинах Емілії-Романьї, яка була в руках патріціїв Болоньї. У Болоньї знаходився перший в Європі університет, заснований ще у 1088 р., до якого мали право вступати дівчата. Варто зауважити, що у 1481–1482 рр. ректором Болонського університету був український філософ, астроном, письменник, доктор медицини Г. Дрогобич (Ю. Котермак). Особливо відомий наукою, у XVI ст. університет пережив помітний розквіт освіти, завдяки роботі видатних вчених [39, 18–19].

Як зауважує американська мистецтвознавиця В. Чедвік у монографії «*Women, Art, and Society*» (2020), зв'язки між університетом і мистецтвом Болоньї мають бути задокументовані, але відомо, що видавництва при університеті заохочували роботу груп мініатюристів ще у XIII–XIV ст., серед яких були жінки-мініатюристики... [19, 94]. Більш успішною у професії мисткині могла стати черниця у монастирі, або донька художника у

майстерні батька. Проте доньці нотаріуса доводилося просуватися професійним шляхом без постійної протекції.

У Болоньї не було жодної великої правлячої родини, такої як Гонзага, д'Есте чи Медичі, яка би займалася промоцією візуального мистецтва. Були заможні сім'ї, але жодна з них не вкладала значних коштів у мистецтво, так як це робили вищі ешелони венеційського суспільства, які заохочували художню творчість Белліні, Тиціана, Тінторетто. Талановиті болонські живописці XVI ст., коли їм була надана така можливість, переїхали у регіони, де їм були гарантовані регулярні виплати [39, 28]. На початку XVI ст. болонці обмежили свої живописні замовлення вівтарями для своїх сімейних каплиць у парафіяльних церквах та циклами фресок для прикраси своїх палаців... Ще небагато сімей мали картини і скульптуру вдома, про що свідчать попередні описи майна в інвентарних книгах [39, 291–301]. Було лише кілька будинків, на стінах яких було більше однієї чи двох молитовних картин. Однак пізніші описи майна з середини 1570-х років демонструють дедалі більшу зацікавленість володінням картинами та скульптурами [39, 29–30].

Ранні роботи Проперції були глибокими зображеннями на камені найдрібнішого роду, що вимагали безмежного терпіння і делікатності рук [42, 240]. Також вона гарно рисувала ручкою [45, 203].

Дж. Вазарі зазначає в «Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori» (1568), «sono nel nostro libro alcuni disegni di mano di costei fatti di penna e ritratti dalle cose di Raffaello da Urbino, molto buoni. Ma non è mancato, ancorché ella disegnasse molto bene, chi abbia pareggiato Properzia non solamente nel disegno, ma fatto così bene in pittura, come ella di scultura». «У нашій книзі є кілька дуже гарних рисунків, зроблених рукою цієї Проперції, виконаних пером і скопійованих з робіт Рафаелло да Урбіно. Але хоча вона дуже добре рисувала, не бракувало тих, хто зрівнявся з Проперцією не тільки в рисуванні, але й у живописі, як вона була в скульптурі» [51, 173; 53, 126]. В кінці своєї книги Вазарі розміщує рисунок [51, 1016], авторство якого, на мою думку, можна віднести до Проперції де Россі (Рис. 2). Італійський історик мистецтв А. Саффі у доповіді «Della vita, e delle opere di Maria Properzia de' Rossi, scultrice bolognese: discorso all'Accademia di Belle Arti in Bologna detto il 22 di giugno 1830» (1832), називає Проперцію де Россі «valente disegnatrice» – «вправною рисувальницею», «e indi a poco per la dispostezza della mente a mostrarsi così esperta nell'arte, che le invenzioni di sua mano, e alcune opere in ispecie fatte di penna, e ritratte dalle cose di Raffaello bastarono a darle grido di molto valente disegnatrice», «завдяки готовності розуму показала себе таким експертом у мистецтві, що винаходив її руки і, зокрема, деяких робіт, зроблених пером і зображених з творів Рафаеля, було достатньо, щоб зробити її дуже вправною рисувальницею» [44, 9]. Вона рисувала різні фантазії і складала фігурки людей чи тварин [44, 8].

У каталозі «Catalo Generale della Collezione di Disegni Antichi e Moderni, Raccolti» Е. Сантареллі, скульптора (1870), у кабінеті рисунків і гравюр

галереї Уффіці занотовано, «*Properzia de' Rossi. Reverse figure di donne con putti, dis. a penna, carta bianca. Stima: 30,00 L.*». «Проперція де Россі. Зворотні фігури жінок з херувимами, рис. ручкою, білий папір. Оцінка: 30,00 лір» (*Рис. 3*) [20, 173].

Один з рисунків у картинній галереї Крайст-Черч в Оксфордї, Великобританії дійсно приписують болонській художниці Проперції де Россі (*Рис. 4*) [48]. Ж. Тальман, куратор картинної галереї Крайст-Черч в Оксфордї, звертає увагу на те, що рисунки в більшості випадків були не самостійними закінченими творами мистецтва, а дослідженнями та творчими ідеями в процесі художнього розвитку. Їх ревно оберігали художники та їхні майстерні, оскільки вони зберігали винахідницький блиск і секрети своїх творців. Це те, що зробило їх бажаними для колекціонерів – розуміння, що швидко написане дослідження дало б уявлення про справжній нефільтрований геній розуму художника. Італійське слово для рисування «*disegno*» означає не тільки суто фізичний акт рисування, але й інтелектуальну візуалізацію ідеї [48].

Проперція де Россі вирішила займатися скульптурою. Проте цей вид образотворчого мистецтва вважався виключно чоловічою професією. Тому вона винайшла вихід у тому, що вирізьблювала зображення на вишневих і персикових кісточках.

Описуючи таланти скульпторки і мініатюристики Проперції, італійський історик мистецтв Р. Боргіні в «*Il riposo*» (1584 р.) у розділі «*Propertia de Rossi, scultrice e sua vita*» зазначає, що «*Propertia de' Rossi Bolognese, la quale essendo d'ingegno rarissimo e bellissima di corpo, oltre al cantare, & al sonare che ella fece meglio che donna della sua Città, si diede ancora (essendo da natura inchinata al disegno) ad intagliare noccioli di pesca, sopra i quali facea con grandissima pazienza molte historie si ben condotte configurine gratiose che facea stu pire chiunque le vedea; percioche in su un nociolo fece alcuna volta tutta la passione del Nostro Signore, che era quasi un miracolo à vedere sopra sí picciola cosa sí gran numero di figure, e sí ben compartite*». «Проперція де Россі з Болонї, яка має рідкісний талант і гарне тіло, співає краще, ніж інші жінки її міста, все ще займається (будучи від природи схильною до рисування) різьбленням по каменю, на якому вона зробила багато історій з великим терпінням та добре зробленою конфігурацією, які вражали кожного, хто їх бачив; тому що на волоському горіху вона зробила «Страсті Господа», що було майже дивом побачити у мініатюрі таку велику кількість фігур, і так добре розділених» (мій переклад. – О.Г.) [15, 427]. Французький мистецтвознавець І. Буллар у «*Académie Des Sciences Et Des Arts: Contenant les Vies, & les Eloges Historiques des Hommes Illustres*» (1682) дивується, як Проперція могла дотриматися усіх пропорцій на маленькому просторі кісточки [18, 376]. Зображаючи її майстерність, італійський історик мистецтв Л. Чиконьяра зауважує у «*Storia della scultura dal uo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone: per seuire di continuazione alle opere dinckelmann e di d'Agincourt*» (1816), що, безперечно, було дивом побачити на такому

маленькому ядрі кісточки усі страсті Христа, створені гарним різьбленням з нескінченністю людей на додаток до Розп'яття та апостолів [21, 188–189].

Так було зображено цикл «Страсті Христови». Як описує британська історикinja мистецтв Л. М. Регг у монографії «Жінки-художниці Болоньї» (1907), у довжину Проперція де Россі зробила розп'яття – центральну фігуру, тих, хто спостерігав, плакав, та катів згрупувала у славу композицію, і кожен окрему фігуру обробила з точністю та духовністю – все на одній персиковій кісточці. Витонченість і вишуканість твору Вазарі характеризує як чудову [43, 171]. Як повідомляє Н. Х. Блустоун, даний твір зберігався до 1864 р., проте нині його перебування невідоме [13, 43].

Ціла серія різьблених мініатюр у Museo Civico в Болоньї, безумовно, створені її рукою. Вони були подаровані місту Болонья графом Марсілії, спадкоємцем родини Грассі, перших власників. 11 персикових різьблених кісточок встановлені до хреста з філігранного срібла. Вони оброблені так, щоб було видно обидві сторони кісточок. З одного боку кісточок – 11 апостолів, кожен зі своїм ім'ям та пунктом Апостольського віросповідання; з іншого боку – святі діви, кожна з гаслом, яке уособлює її особливу чесноту, або атрибут [43, 171]. Тому її дуже хвалили за таку витонченість роботи, що вважалася дивом [44, 9]. Герб родини Грассі (бл. 1510–1524 рр.) у вигляді двоголового орла з хрестом зі самшиту, срібло, філігрань, литі деталі, гірський криштал, інкрустований 11 персиковими кісточками (*Рис. 5*), із вигравіруваними на одному боці Св. Апостолами (*Рис. 6 а*), з Св. дівами (*Рис. 6 б*) [14, 19] – з іншого, дотепер знаходиться у музеї Середньовіччя [61].

На думку І. Граціані, професора історії мистецтв з Болоньї, герб родини Грассі вирізьблений з «неоелліністичною елегантністю, як каменя» [25, 54]. На описаних ядрах, продовжуючи зверху вниз і за годинниковою стрілкою, вирізьблені на лицьовій стороні – зворотному боці: Св. Петро – Св. Орсола, Св. Лючія – Св. Євангеліст Іоанн, Св. Яків старший – Св. Сесілія, Св. Фома – Св. Аполлонія, Св. Варфоломій – Св. Юстина, Св. Агата – Св. Фаддей, Св. К&арос;яра – Св. Симон, Св. Матфій – Св. Агнеса, Св. Варвара – Св. Філіпп, Св. Яків молодший – Св. Маргарита, Св. Андрій – Св. Катерина Олександрійська. У хресті в центрі: (втрачено) Голова Спасителя, в овалі: Св. Доротея – Голова Богородиці, (втрачено) в овалі: Св. Павло [25, 64–65].

Оскільки робота Проперції де Россі з дорогоцінними металами не була задокументована, І. Граціані висловлює гіпотезу, що філігранна оправа могла бути виготовлена ювелірами, братами Джакомо і Андреа Джессі, які працювали з 1511 р. на кардинала Ахілле Грассі [25, 55].

Подібні роботи є рідкісними, але подеколи продаються на світових арт-аукціонах. Так 15 липня 2021 р. аукціонний будинок «Сотбіс» продав лот «Рідкісний набір із 13 різьблень на персикових кісточках з головами імператорів і класичними сценами», атрибутуючи його «з кола Проперції де Россі», за 15120 фунтів стерлінгів [47].

Інша прикраса – золотий кулон з вишневою кісточкою із понад 100 різьбленими головами та діамантами, смарагдами і перлами, розміщений в

експозиції музею срібла (Museo degli Argenti, палац Пітті, Флоренція, Італія) (Рис. 7) [62]. Як пише К. Бонафедде, посилаючись на А. Саффі, Проперція де Россі – «inarrivabile intagliatrice», неперевершена різьбярка, вирізала вишневу кісточку, яка показана у Галереї Флоренції в кабінеті коштовних каменів № 6, підвішена на нитці з маркуванням № 318 у зеленому емальованому кільці, прикрашеному чотирма діамантами, схрещеними за золотим злитком. На цій маленькій кулі знову з'являється слава святих і виділяється 65 крихітних голів гідної роботи [14, 19]. Н. Х. Блустоун називає прикрасу «Славою Святих» [13, 43].

Проте І. Граціані відносить дану прикрасу до німецького виробництва XVI ст. [25, 51]. К. П. Ашенгрін висловила припущення «про фламандську чи німецьку руку», знаходила спорідненості з іншими коштовностями закордонного виробництва: знаменитою вишневою кісточкою «зі 185 головами» в Grünes Gewölbe в Дрездені, яка також зроблена як підвіска, і двома подібними каменями, які зберігаються в скарбниці Музею історії мистецтв у Відні [25, 51; 59].

Як пише директор музею «Грюнес Гевольбе» Дрездена Д. Зиндрам, 1-й інвентарний опис кунсткамери було зроблено ще у 1587 р. [6, 8]. В інвентарному описі кунсткамери у 1595 р. зазначається, «1 вишнева кісточка, в оправі золотом, на ній 185 облич. Курфюрст Кристіан (Кристіан I Саксонський. – О. Г.) отримав її у подарунок від Кристофа фон Лоса з Пільница у році 1589» [6, 65]. Отже, прикраса була подарована імператорським радником і рейхспфеннігмейстером, а пізніше маршалом двору Кристофом фон Лоссом (1545–1609) з Пільница. Хоча, як показали останні підрахунки, «облич і голів» представників духовенства та світського стану всього 113 [58]. Разом з тим автор підвіски у інвентарному описі Грюнес Гевольбе не зазначений [58], і нині дана прикраса не атрибується ані Леопольдо Проннеру, ані Проперції де Россі.

Протягом своєї кар'єри Проперції де Россі було доручено працювати в найвідоміших церквах і світських будівлях Болоньї. 1. Церква Санта Марія дель Бараккано (11, 121; 14, 19; 16, 128, 316; 32, 151; 43, 172; 44, 12–13; 50, 121, 142;). 2. Собор Сан-Петроніо (9, 147; 11, 98–99, 265; 14, 21; 15, 427–428; 21, 188–189; 28, 112; 32, 151; 37, 14; 43, 174; 44, 14–17, 18; 50, 121; 53, 125; 54, 606–607). 3. Палаццо Грассі (11, 43–44). 4. Палаццо Болоньїні (11, 145–146; 35, 176, 185). (Рис. 17, 18, 19).

Зовнішні фризи, капітелі колон, вівтарна арка, барельєфи та мармурові скульптури – все вдалося талановитій скульпторці та живописцю.

У 1524 р. віце-легат запросив скульпторку прикрасити арку головного вівтаря в церкві, яку він щойно відновив біля воріт Сан-Стефано. Проперція виконала чудовий екземпляр різьблення періоду Ренесансу, з гарним переплетенням фламбо і пташиних голів, фруктів, листя та сфінксів, що увінчує арку вівтаря в церкві Санта Марія дель Бараккано [43, 172].

Кафедральний собор Сан-Петроніо в Болоньї мав бути прикрашеним барельєфами на фасаді. Адміністратори запросили скульпторів міста взяти

участь у конкурсі та надіслати зразки своєї майстерності. Це був професійний шанс Проперції. Вона стала першою жінкою-скульпторкою у колі професійних скульпторів-чоловіків. Її «контрольною роботою» був мармуровий бюст графа Гвідо Пеполі (батька Алессандро Пеполі, голови Фабрики базиліки Сан-Петроніо. – О. Г.), який нині знаходиться у першій кімнаті музею Сан-Петроніо, або барельєф, виявлений у середині минулого століття на віллі Пеполі [43,173; 18, 376]. Проперція де Россі зобразила його воїном з медаллю, достатньо молодого віку, яким ми милуємося у першій кімнаті Фабрики базиліки Сан-Петроніо. Погляд на бюст і медаль роз'яснює неточність образу. Як пише Дж. Маркетті у «Il ritratto del Conte Guido De&apos; Pepoli scolpito da Properzia De&apos; Rossi» (1842), граф Г. де Пеполі ніколи не воював; також не видається достовірним, що Проперція, яка зробила цей бюст приблизно через 18 років після смерті графа (що відбулася в 1505 р. у віці 63 років), представила його молодого людиною, а не у досвідченому віці, в якому він помер [37, 8]. Ніхто не має розумних підстав сумніватися в тому, що це бюст графа Г. де Пеполі, зображений Проперцією де Россі і описаний з похвалою Дж. Вазарі [37, 13]. Незважаючи на висловлювання Дж. Вазарі, дехто також сумнівався, чи є у Проперції чоловік: але у спогадах про виплати, здійснені їй за твори мистецтва у Сан-Петроніо, записаних В. да Давіа, зазначено, що Проперція була названа *Мадонна*, отже вона була заміжною [37, 14].

А. Саффі високо оцінив професійні навички де Россі, вважаючи, що «цей бюст, як бачимо, хоча в обладунках не показує нічого, окрім голови... але разом націлено на жвавість, на вираз певної великодушності, це... дуже гарний твір. ... Він виконаний з майстерним мистецтвом» [44, 15].

Пропозицію Дж. Маркетті з сумнівом сприймає Ф. фон Шоттмюллер (1913, 178–179) у книзі «Königliche Museen di Berlino» (інв. 314; каррарський мармур, 42x29 см), зазначаючи, що портретний бюст, схоже, походить із резиденції Пеполі під час купівлі в 1875 р. (для Королівського музею Берліну, нині Altes Museum Berlin. – О. Г.). Бюст, що зберігається в музеї базиліки Сан-Петроніо, нині вважається роботою невідомого скульптора [25, 70].

Також Проперція зробила кілька скульптур для порталу західного фасаду собору Сан-Петроніо в Болоньї. Її барельєфи в музеї Сан-Петроніо зображають візит цариці Савської до царя Соломона та сюжет Йосифа і дружини Потіфара. На першому барельєфі бачимо царя, який сидить на своєму троні, його охоронців та великих людей навколо нього. Одна з фігур барельєфу стоїть на колінах біля його ніг, пропонуючи рукоділля. Цариця Савська та її служниці шанобливо стоять осторонь [43, 174; 44, 16–17].

Р. Боргіні високо оцінює професійну майстерність Проперції: «Di sua mano è nella facciata di San Petronio in Bologna quel lo artificioso quadro di marmo, doue è l'istoria di Giuseppe, quando in Egitto lasciando il mantello fugge dalle preghiere, e dalle insidie della innamorata donna; e neila medesima facciata so no pure fatti da lei due Agnoli do marmo di gradissimo rilieuo diligentemente



laorati». «На фасаді Сан-Петроніо в Болоньї є майстерна мармурова картина її руки, на якій зображено історію Йосифа в Єгипті, коли залишаючи плащ, він рятується від благань і пасток закоханої жінки; і на цьому ж фасаді також нею зроблені два мармурові Ангели з поступовим рельєфом, старанно виконані» (мій переклад. – О. Г.) [15, 427–428].

Як зазначає А. Саффі, Якопо Де Марія, професор скульптури Академії образотворчого мистецтва Болоньї [44, 15], ... зробив ретельне спостереження, виявляється, що «*che due soli, secondo ragioni dell'arte, si possano credere di Properzia; quel del Giuseppe cioè, e l'altro allatogli d'una Reina Saba che vien nel cospetto di Salomone*», «лише два барельєфи, згідно з міркуваннями мистецтва, можна вважати, що належать Проперції; тобто Йосифа, а другий – поруч, із царицею Савською, яка приходить до Соломона». «*E veramente mirando bene per entro que' due, l'arie de' visi, l'estremità de' corpi, le capillature, e gli andari de' panni tengono fra loro certa uniformità, che ne' due altri non si ravvisa*». І справді, добре вдивляючись усередину цих двох барельєфів, бачиш, що повітря облич, кінцівки тіла, лінії волосся та візерунки одягу зберігають між собою певну однорідність, яку не можна впізнати у двох інших. Якість роботи, яка показана в обох барельєфах, дуже ретельна, оскільки всі люди з великим рельєфом виділяються з поля. Обидва барельєфи дуже граціозні, над обома працювали з великими навичками та старанністю. З одного боку ми бачимо великого монарха, що сидить на троні з найвеличнішим виглядом, а навколо нього – величні люди королівства, з охороною, озброєною сокирами.

Біля підніжжя трону, дещо схилившись на одне коліно, молода дівчина пропонує одяг дорогоцінної роботи; далі цариця в оточенні служниць... чекає завершення приношення дарів (мій переклад. – О.Г.) [44, 15–16]. Сучасною історіографією сюжет і назву барельєфу роботи Проперції де Россі змінено на «Дружина Потіфара звинувачує Йосифа» (Рис. 8) [25, 23].

Як зауважував О. М. Тоселлі, Проперція та її батько Йєронімі де Рубеїс були парафіянами церкви Св. Йосифа в Болоньї [49, 80]. Тому, на мою думку, образ святого Йосифа, який супроводжував скульпторку з дитинства під час меси та причастя в церкві, був обраний нею не випадково [4, 7].

Барельєф на біблійну історію про Йосифа та дружину Потіфара (Рис. 9) нагадує нам про перемогу праведного єврейського раба Йосифа над пристрасною дружиною начальника охорони Потіфара, єгиптянина, перемогу цнотливості чоловіка над чуттєвістю і переслідуваннями з боку заміжньої жінки, перемога молитви до Бога над наклепами (Буття 39: 7–21). Втім зобразити жінку з оголеними грудьми для фасаду собору Сан-Петроніо у Болоньї було занадто сміливо для жінки-скульптора. Однак центральна фігура знаходиться ліворуч – образ Йосифа, який уособлює цнотливість, непохитність, подолання життєвих спокус, віру в Бога, перемогу над наклепами і, врешті-решт, звільнення (Рис. 10) [64]. Як зазначає Л. М. Регг, Йосиф відвертається від спокусниці, яка, сидячи на краю дивану з балдахіном, намагається затримати чоловіка рукою за плащ, що майорить.

Картина відображає природні, енергійні рухи та дії, але без насильства та викривлення. Жести витончені, гармонія лінії не порушена. Ми розуміємо, що Проперція вивчала класичні моделі [43, 174].

На гравюрі ЛІІ у книзі Л. Чиконьяри «Storia della scultura...» можна побачити барельєф роботи де Россі, що зберігся в залах творів Сан-Петроніо, який уособлює Йосифа цнотливого, що рятується від пасток дружини Потіфара (рис. 12) [21, 188]. Рисунок, офорт роботи Т. Мінарді, гравюра – Б. Мусітеллі [34]. Л. Чиконьяра пов'язує сюжет барельєфу з особистим життям скульпторки, яка, на його думку, тоді була палко закохана в прекрасного юнака, який мало піклувався про неї, висвітлила цю дивну тему, в якій вона натякала на своє нещастя і на невдячність коханого юнака: таким чином вона, частково видихнула («*esalata*», італ. – О. Г.) свою сильну пристрасть [21, 188]. Мармуровий барельєф не поступається іншим прекрасним виробам знаменитих *scarpelli*, які були виготовлені для прикрашання дверей базилики, а композиція настільки ніжна, наскільки й дорогоцінна у виконанні [21, 189].

На відміну від мистецтвознавців, які ототожнювали особисте життя авторки з сюжетом барельєфу, А. Саффі вважає, що на барельєфі було зображено Йосифа через спалах душі; ... і навряд чи жінка такого таланту і тієї слави, якою була Проперція, хотіла зробити з себе видовище публічної провини [44, 17]. Італійський скульптор А. Канова «захоплювався її нечисленними скульптурами, що залишилися» [25, 38].

Італійська мистецтвознавиця В. Фортунаті, професор історії мистецтв з Болоньї, у колективній монографії «*Properzia de' Rossi: una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V*» (2008) проводить художній аналіз, порівнюючи генезу та іконографію барельєфу де Россі з картинами Дж. Романо (VII склепіння лоджій Рафаеля), втраченим циклом Кавалліні у San Paolo fuori le Mura, що зберігається в рукописі у бібліотеці Ватикану, та гравюрою М. Раймонді «Йосиф та дружина Потіфара» (Альбертина, Відень) (рис. 11) [25, 18; 56].

Виявилось, що Проперція глибоко роздумувала над сучасними стилістичними особливостями римської манери, зокрема виявила безпосереднє знання фрески подібного сюжету, написаної Дж. Романо у VII склепінні лоджій Рафаеля, точніше, дослідження його гравюри, зробленої в ті роки М. Раймонді. Для часткового підтвердження гіпотези можна згадати заключні примітки біографії Дж. Вазарі, в яких історик з Ареццо, щоб надати кращу похвалу Проперції, вказує на «деякі її рисунки, зроблені пером, і скопійовані з творів Рафаелло да Урбіно», визначивши їх як «дуже гарні» [25, 18].

Але не тільки культура рафаелеска чітко впливає з анімаційного сценарію барельєфу. Як зазначає В. Фортунаті, фактично, застосовуючи образні моделі рафаелеска до децентралізованої фігури Йосифа, який тікає у своїй відчайдушній цнотливості, Проперція ставить в центр сцени владну агресію жінки, чия «палка пристрасть» формує чітко андрогінний образ,

маленькі груди, показані через широке декольте, руки, одна з яких тягнеться, щоб схопити юнака, відповідають м'язистим рукам Мікеланджело [25, 20].

У 1965 р. М. Ч. Дюпре атрибутувала Проперції інший барельєф «Дружина Потіфара звинувачує Йосифа» (*Рис. 8*), яку вже да Давіа приписував Н. Тріболо (1834) та да Супіно приписував Аміко Аспертіні (1914), як «стилістичне співвідношення з барельєфом» «Цнотливість Йосифа», певною роботою скульпторки» [25, 23]. Раніше, у 1830 р. А. Саффі писав про атрибуцію даних 2 барельєфів руці Проперції, ґрунтуючись на визначенні професора Якопо Де Марія [44, 15]. Проте сучасна історіографія визначає інший сюжет, не цариця Савська відвідує царя Соломона, а дружина Потіфара звинувачує Йосифа.

Фабрика базиліки Сан-Петроніо доручила Мадонні Проперції де Россі виконати кілька мармурових скульптур. Дж. Вазарі високо оцінює її скульптури: «Вона також зробила двох ангелів у сильному рельєфі та красивих пропорціях, які тепер, хоча й проти її бажання, можна побачити в одній будівлі» (*Рис. 13*) [53, 125–126]. Й. фон Зандрайт зазначає у «L'Academia Todesca della architettura, scultura & pittura oder Teutsche Academie der edlen Bau, Bild-und Mahlerey-Künste» (1675): «Знову вона створила двох великих ангелів» [45, 203]. Хоча рельєф та скульптури ангелів вважалися чудовими, за роботу їй заплатили дуже мало.

Як зауважує А. Вентурі, поряд із Н. Тріболо, поруч із великим вівтарним зображенням Ассунти в Сан-Петроніо були два ангели, що моляться, роботи Проперції де Россі (*Рис. 14*), у моделях Тріболо голів фігур є рефлексія Мікеланджело, що суперечить витягнутому візерунку тіл у традиції еміліана парміджаніно та витонченості драпірування. Відчувається, що вплив Н. Тріболо залишається зовнішнім і скульптор продовжує пластичну традицію А. Ломбарді в мармурі з сумнівними результатами. Такі ж візерунки можна знайти в двох видовжених статуях пророків (*Рис. 15*) у Сан-Петроніо, у статуях Адама та Єви (*Рис. 16*) на боках тимпану внутрішніх дверей, створених Проперцією де Россі, і в інших – Гавриїла та Благовіщення у других внутрішніх дверях, де схема Мікеланджело дивно розтягнута в довжину, а також у фігурах тондо в гострих тимпанах. Незважаючи на таку манеру, обидві двері є обдуманим вирішенням проблеми узгодження нового декору з готичною скульптурою церкви, про що також свідчить химерний мотив заплутаного листа [54, 602–607].

Згідно з В. Фортунаті, І. Граціані, лише три роботи атрибутовані Проперції де Россі новітньою історіографією: дві мармурові панелі у музеї Сан-Петроніо та герб-релікварій родини Грассі, що зберігається у музеї Середньовіччя у Болоньї (*Рис. 8, 9, 5*) [38].

Ми не знаємо, яка частина робіт на великому західному фронтоні Сан-Петроніо була доручена Проперції де Россі, і реєстри фабрики нам не дуже допомагають. Однак вони містять такі записи:

1525 р., 8 січня – на цю дату внесена платіжна записка для Проперції де Россі за її роботу на фронтоні Сан-Петроніо [54, 603].

1525 р., 18 січня «Мадонні Проперції ді Руссі, 21 ліра за роботу за скульптуру для дверей», «Da li ditti £ vintiuna de quattrini e per nui a Madona Propertia di Russi schultora a conto de sua merzede de lavorieri / ha a fare per la porte £ XXI», згідно з бухгалтерськими книгами Сан-Петроніо 1520–1527 рр.

1525 р., 22 липня – «Мадонні Проперції де Руссі (у Мандатах – Propertie de Rubeis. – О. Г.), 11 лір за виконану нею скульптуру Сибілу в мармурі». – Мандати; бухгалтерські книги Сан-Петроніо 1520–1527 рр.

1525 р., 16 вересня – 10 лір, 19 сольді для Проперції де Россі «за одного мармурового ангела». – Мандати; бухгалтерські книги Сан-Петроніо 1520–1527 рр. [25, 80–83; 43, 174].

1525 р., 21 жовтня – 3 ліри, 13 сольді Бернардіно да Мілано «pro uno module facto per eum Propertiae de Rubeis», «за один модуль, виготовлений Проперцією де Россі». – Мандати. [28, 112; 54, 603].

1525 р., 4 листопада – «Мадонні Проперції де Руссі (у Мандатах – Propertie de Rubeis. – О. Г.) нарахування 7 лір, 6 сольді» – Мандати; бухгалтерські книги Сан-Петроніо 1520–1527 рр. [25, 80–83].

1526 р., 1 січня – у бухгалтерській книзі рахунків базиліки Сан-Петроніо є звітка про платіж. Гіцарлі наводить повідомлення про оплату, здійснену Н. Тріболо за дві моделі, виготовлені ним за Проперцією де Россі: 1 січня 1526 р. А. М. Ніколо Тріболо 5 лір за дві моделі, які він зробив за Проперцією де Россі», як зазначено в «Мандатах фабрики Сан-Петроніо» [54, 188–189; 25, 80–83].

1526 р., 24 березня – «Мадонні Проперції де Руссі (у Мандатах – Propertie de Rubeis. – О. Г.) нарахування 3 ліри, 13 сольді за моделі, виготовлені для скульптора Альфонсо (Ломбарді. – О. Г.)». – Мандати; бухгалтерські книги Сан-Петроніо [25, 81–83].

1526 р., 20 липня – «Мадонні Проперції, 40 лір та 3 сольді за решту двох Сибіл, одного Ангела та дві картини». – Бухгалтерські книги Сан-Петроніо 1520–1527 рр. [25, 82–83; 43, 174].

Дж. Вазарі зауважує, що її переслідував підлий і ревнивий художник А. Аспертіні, який ганив її перед адміністраторами Сан-Петроніо і спричинив значне зниження ціни за її роботу; і через це вона відмовилася від скульптури і взялася за гравюру на міді, що зробила з великою досконалістю [43, 180]. Проте виплати у бухгалтерських книгах фабрики Сан-Петроніо засвідчують, що скульптори отримували приблизно однакову оплату за роботу [28, 110–113, № 208–227, 99, № 165].

На фабриці базиліки Сан-Петроніо Проперція працювала у соціальному колі скульпторів, які виконали сюжети та декорації малих дверей, враховуючи лише барельєфи: Ніколо Тріболо, Заккарія да Вольтерра і двоє його синів, Якопо ді Франчіа, Франческо і Сімоне да Фіренце, Якопо Тассо, Баттіста і Бернардіно да Каррара, Сігізмондо Барджелезо і Бернардіно да Мілано, Ніколо да Мілано, Джероламо де Колтелліні, Ерколе Секкаденарі, Альфонсо Ломбарді, Аміко Аспертіні, Солосмео да Фіренце [28, 112]. Варто відзначити, що Бернардіно да Мілано, Ніколо Тріболо та Альфонсо Ломбарді

отримують оплату за моделі, призначені для Проперції: перший – за модель 21 жовтня 1525 р.; другий – за дві моделі 3 січня 1526 р.; третій – за моделі 24 березня 1526 р. В. Фортунаті припускає, що це проливає світло на спосіб роботи на будівельному майданчику, де існує співпраця між художниками, які обмінюються формальними ідеями, взаємодіючи один з одним і досягаючи лінгвістичного *койне* [25, 16–17].

Варто проаналізувати також економічну спроможність Проперції упродовж її життя та творчості. Деякі документальні свідчення попереднього періоду, скупі й не зовсім зв'язні також підтверджують винахідливість і певну економічну надійність, що зрозумілі з нотаріальних договорів 1514–1516 рр., які визначають образ непосидючої молодої жінки з незламним характером, розкритим Вазарі і висвітленим подальшою історіографією донині [38].

Будинок на Via Albiroli, ном. 1761, який 29 жовтня 1513 р. належав Г. ді Єванджеліста Сассоні, який у той день надав його в оренду Проперції ді Джироламо Россі за 30 лір на рік, розташований біля вул. С. Мартіно делл'Авеса, між вулицями деі Вененті, деі Вагіні і Де Буої. Відповідно до акту А. Д. Наве [32, 151]. Цей будинок знаходився у центрі Болоньї, де згодом працювала Проперція.

Як зазначалося, 6 жовтня 1514 р. пані Проперція, донька громадянина Болоньї Йєронімі де Рубеїс, купила ділянку землі з будинком у містечку Санта Марія де Какселліс за 750 лір, за допомогою нотаріуса Діонісіо Олександра де Кастеллі [54, 602; 25, 84].

Згідно з нотаріальними та кримінальними архівами Болоньї, опублікованими О. М. Тоселлі в «*Racconti storici estratti dall'archivio Criminale di Bologna*» (1875), 18 березня 1515 р. Проперція, донька Йєронімі де Рубеїс, каплиці Св. Йосифа, стала спадкоємицею дядька по батьковій лінії на ім'я Петроній, також сина Паламідеса де Россі, і отже, брата Джироламо [49, 80].

21 лютого 1516 р. Проперція де Россі купила ділянку землі у каноніка А. Занзаніні, а потім продала її тому ж каноніку за допомогою нотаріуса Д. О. де Кастеллі.

1 березня 1518 р. вона дала позику Дж. Сантеллі з парафії Сан-Лоренцо-ді-Порта-Стієра на будівництво його будинку. Поручителем позики був згаданий нотаріус Д. О. де Кастеллі [54, 602].

Як зазначається в «Актах нотаріусів», у 1518 р. у партнерстві з Д. Кастеллі, представником родини міської аристократії, за допомогою якого вона вела справи з 1514 р., мисткиня взяла участь у фінансуванні реконструкції каплиці Сан-Лоренцо [38].

У 1520 р. Проперція придбала будинок на вул. Сан-Лоренцо, який здавала в оренду, згідно з актами нотаріусів, до 22 червня 1523 р. [25, 87–88; 38].

Проперція де Россі: кохана, коханка чи співмешканка?

Дж. Вазарі співчуває справедливій та обдарованій дамі, яка «мала успіх у всьому, крім любові», і не робить їй ані найменшого звинувачення, не висловлює ані презирство, ані недовіру, ані пом'якшення.

Дослідження М. Гуаланді частково підтверджують розповіді Вазарі про амурні справи скульпторки. У вересні 1520 р. Проперція де Россі має суперечку з сусідом Франческо да Мілано, торговцем оксамитом, через ділянку саду на вул. Сан-Лоренцо, на який вона, очевидно, має права власності [49, 105; 54, 602; 38]. Франческо да Мілано (Francesco di Stefano Crivelli, сусід Проперції та орендар її власного будинку на вулиці Сан-Лоренцо. – О.Г.) подає позов проти Проперції за шкоду, завдану його саду, який прилягає до її власного, про те, що вона зрізала у саду 24 фути виноградних лоз і вишневе дерево мараски [54, 602]. Він описує її як «коханку (concupina) Антона Галеаццо ді Наполеоне Мальвазії» [54, 178]. Хочу звернути увагу на те, що в нотаріальних актах та документах кримінального архіву Болоньї того часу вона записана під своїм дівочим прізвищем «*Dominae Propertiae q. Hieronimi de Rubeis Bononiae civis*». Отже, в цей період вона ще не була заміжньою. Тому двоє молодих неодружених людей могли дружити, спілкуватися, захоплюватися один одним, закохуватися. Їх дружба тривала з 1520 р. до ймовірно 1524 р. [43, 180; 52, 5].

Досліджуючи нотаріальні та кримінальні архіви Болоньї, О. М. Тоселлі висловлює своє обурення через звертання «співмешканка» щодо Проперції по відношенню до Мальвазії, яке заперечується фактами і поясненнями в тому ж обвинуваченні. Він вбачає у такому звертанні лише гнівну помсту сусіда: оскільки співмешканкою є та, яка живе з чоловіком під одним дахом. Проте в документі написано, що вона живе в будинку, розташованому у парафії Сан-Феліче, а її коханий – в іншому місці, в районі Сан-Андреа деллі Ансальді, парафії, які віддалені одна від одної майже на мильо [49, 100–101]. Як довів О. М. Тоселлі, оскільки Проперція де Россі та Антон Галеаццо Мальвазія жили в окремих будинках, її не можна назвати співмешканкою, concupina, як заявив Франческо ді Мілано.

О. М. Тоселлі дослідив також папери та книги Архіву родини Мальвазія, за сприяння графа Петроніо Мальвазія, але не знайшов додаткову інформацію щодо даної цивільної справи [49, 110].

Однак 22 червня 1523 р., після закінчення терміну дії договору оренди, який діяв з 1520 р., Проперція наказала орендареві Франческо ді Стефано Кривеллі звільнити свою власність (Акти нотаріусів, Моранді, 22 червня 1523 р.) [25, 87; 38].

Якщо запитати, навіщо Проперції знадобилася деревина з виноградних лоз і вишневі кісточки дерева мараски, які вона зітнула в саду, то можна згадати її роботу мініатюристики. Можливо, вона мала певне замовлення на різьблення.

За словами А. Саффі, «*ma questa donna, al cui vivissimo ingegno riusci agevole qual si fosse arte difficilissima; questa donna,*

il cui forte animo non oterono abbattere tanti stenti e fatiche...», «але ця жінка, живому генію якої це було так само легко, як і найважче мистецтво; ця жінка, міцна душа якої не змогла подолати стільки труднощів, стільки злості заздрощів, не мала сили викоринити зі свого серця любовну пристрасть, яка, будучи невдалою й відчайдушною, жодним чином не дозволила їй мати відпочинок. Як звали того, хто любив її; як і яким чином вона його полюбила, він не письменник, який про це говорить. Єдине, що ми можемо стверджувати без винятку, – це те, що Проперція перебувала постійно в марній любові, так само як його жорстоке серце залишалося впертим, не звертаючись до неї» [44, 19].

Через три роки після цього інциденту, 25 серпня 1524 р. Антон Галеаццо Мальвазія отримав ступінь з права. Він був обраний до колегії суддів, а також до цивільної і канонічної колегій; і того ж року почав викладати в громадській студії, він не переривав уроків до смерті [24, 148]. У період 1524 р. їхні стосунки були розірвані, ймовірно, розвитком кар'єри добре освіченого юнака з гарної родини [43, 180; 52, 5]. У соціальних умовах XVI ст. син графа не хотів втратити титул і спадщину через нерівний шлюб з донькою нотаріуса.

Проперція стала скульпторкою, мініатюристкою, художницею, граверкою. І зрештою вона вийшла заміж. Ми мало знаємо про її чоловіка. Дж. Вазарі про нього детально не пише, лише використовує щодо Проперції звернення «Мадонна» (заміжня жінка) у назві розділу та на гравюрі, розташованій у життєписах художників, скульпторів та архітекторів [51, 171]. Дж. Вазарі також згадує про її чоловіка, який попросив адміністраторів Сан-Петроніо про частину роботи для Проперції [51, 172]. Дані Дж. Вазарі підтверджує Дж. Маркетті, оскільки у бухгалтерських книгах фабрики Сан-Петроніо, опублікованих В. Давіа, у виплатах, здійснених скульпторці за твори мистецтва, Проперція була названа *Мадонна*, отже вона була заміжньою [37, 14]. Згідно з бухгалтерськими книгами Сан-Петроніо 1520–1527 рр., *Libro Mastro XIX anni 1520–1527*, опублікованих В. Фортунаті, І. Граціані, при оплаті за виконані роботи записано «Мадонна Проперція де Россі» [25, 81–82]. Отже у 1525 р. вона вже була заміжньою.

Антон Галеаццо Мальвазія одружився 10 вересня 1538 р., через 8 років після смерті Проперції. Його дружиною стала Лодовіка Феррі [24, 148; 43, 180; 49, 110–111; 52, 5]. Дж. Фантуцці зазначає, що граф Антон Галеаццо ді Наполеоне Мальвазія та його дружина Лодовіка Феррі народили чотирьох синів: Чезаре, Маркантоніо, Наполеоне та Онофріо [24, 148]. Згодом у 1567 р. він став губернатором Імоли [49, 110–111]. Антон Галеаццо кілька разів давав кошти для магістрату старійшин та трибуни плебсу на своїй батьківщині, і там був суддею форуму купців, і помер, як було відомо в 1570 р. 25-го грудня його поховали в церкві Сан-Якопо Маджоре [24, 148]. Відстань від площі Джоаккіно Россіні до віа Клаватуре, 8/10 складає лише 600 метрів. Відстань, яка розділяє могили колись закоханих людей.

Як мною було з'ясовано, його праонук – Карло Чезаре Мальвазія [24, 148–151, 158], став настоятелем собору Сан-П'єтро у Болоньї та відомим істориком мистецтва. К. Ч. Мальвазія поважав скульпторку Проперцію Россі, друга його прадіда Антона Галеаццо ді Наполеоне Мальвазія [24, 148–151, с. 158], присвятивши їй кілька теплих слів в «*Felsina pittrice*» (1678): «*virtuosa o buona ch&apos;ella fosse*», «доброчесна чи добра, якою вона була» [36, 111].

А. Саффі підкреслює, що серед скульпторів, які конкурували з Проперцією у роботі на фасаді базиліки, також був Маєстро А. Аспертіні, який ніколи не говорив добре особисто, якою б віртуозною й щасливою вона була: ми знаємо, що він завжди втішав її осібно, проте за її спиною він завжди говорив про неї погано через заздрість: насамкінець він сказав стільки капостей адміністраторам фабрики, що нещасній жінці заплатили дуже підлу ціну за її роботу [44, 17].

23 січня 1525 р. художник Вінченцо Міола подав позов проти Проперції та художника на ім'я Доменіко Франчіа. Ці двоє прийшли до нього додому, скаржився Міола, ображали й напали на нього, Проперція подряпала йому обличчя. Одним із свідків обвинувачення був Аміко Аспертіні [43, 180], сусід Міоли. Крім того, курія знала лише з викладення Аспертіні, що Вінченцо був побитий Проперцією, оскільки в обвинуваченні вона не згадувалася. Звідси, можливо, походження розбіжності між Проперцією та Аспертіні та вендетта останнього; оскільки Аспертіні не був людиною, яка спокійно сприймала би докори й легко забувала образи. Про його полум'яний і гнівний характер зберігся документ, написаний 20 роками до того. Згідно з документом, Курії міста було повідомлено, що в грудні 1504 р. Аспертіні розмовляв біля вогню зі своїм батьком і братом Ліонелло, обома художниками, і коли Маффео да Мілано вступив з ним у суперечку, він ударив його ножем у груди та шию [49, 119–120].

Цей конфлікт між В. Міолою, А. Аспертіні, з одного боку, і Д. дель Франчіа, Проперцією де Россі, з іншого боку, може означати: протистояння різних мистецьких майстерень; боротьбу за отримання нових замовлень і оплату праці; особисте протистояння та образи. Ризикну висловити припущення, що Міола міг пустити чутку про те, що героями барельєфу «Йосиф і дружина Потіфара» є не біблійні герої, не повторюваний Рафаелем й М. Раймонді сюжет, а Проперція і Мальвазія. Чутку, яку поширював Аспертіні перед адміністраторами фабрики Сан-Петроніо. Чутку, яка образила Проперцію. Чутку, яку донині обговорюють науковці у своїх статтях.

Як зазначалося, стосунки з Д. Франчіа могли поєднувати Проперцію з майстернею Райболіні, середовищем великої культурної жвавості, в якому на передньому плані виступали не лише художники, а й ювеліри та гравери; з іншого боку, ці внутрішні напруження у світі болонських художників [38]. Таким чином, працюючи в базиліці Сан-Петроніо, митці встановлювали не лише дружні та професійні зв'язки, а й проявляли суперництво та подеколи



ворожнечу. Таким противником Проперції де Россі, як відомо, був А. Аспертіні. М. Фаєтті зауважує, що в базиліці Сан-Петроніо А. Аспертіні працював більше 20 років, головним чином як скульптор і художник, а також як дизайнер вітражів і меблів, які сьогодні, на жаль, втрачені [23, 73].

Проперція де Россі допомагає юридично і фінансово друзям, художникам, які опинилися у скрутному становищі. Згідно з нотаріальним актом від 9 жовтня 1525 р., Проперція стає гарантом художника Донато да Венеція і замовленої йому картини, яку він має написати для Лоренцо дель Піно. Вона гарантувала виконання панно із зображенням Богородиці, яке мало бути доставлене до наступної вігилії Св. Катерини. Якщо Донато не закінчить картину, пані Проперція заплатить усю ціну цього панно, витрати, збитки, відсотки [25, 89].

Упродовж свого життя Проперція декілька разів змінювала своє місце проживання, а відповідно парафії, у яких була прихожанкою. Так 29 жовтня 1513 р. Проперція ді Джироламо Россі орендувала будинок у центрі Болоньї на віа Албіролі, ном. 1761, сплачуючи 30 лір за рік, згідно з нотаріальним актом, складеним А. Далла Наве [32, 151]. Вже 6 жовтня 1514 р. Проперція, донька Йєронімі де Рубеїс, купила землю з будинком у містечку Санта Марія де Какселліс за 750 лір, згідно з нотаріальними архівами міста Болонья [54, 602; 25, 84]. 18 березня 1515 р., згідно з архівами нотаріальних актів, Проперція де Рубеїс була прихожанкою церкви Св. Йосипа у Болоньї, «Discreta mulier Domina Propertia quondam D.ni Hieronimi de Rubeis Cap. S. Iosephi etc.» [49, 80]. У вересні 1520 р. вона вже перебувала у парафії Сан-Феліче [49, 101]. Принаймні у 1520 р., Проперція придбала будинок на вул. Сан-Лоренцо, який здавала в оренду, згідно з актами нотаріусів, до 22 червня 1523 р. [25, 87–88; 38]. 9 жовтня 1525 р. Проперція, донька Йєронімі де Рубеїс, громадянина Болоньї, зазначалася вже у парафії Сан-Катерина-де-Сарагоцца, згідно з нотаріальним актом, що зберігається у Державному архіві Болоньї [25, 89].

Р. Боргіні описує її творчу натуру, чесноти та майстерність: «Si diede ultimamente Propertia ad intagliare stampe di rame, riuscendole ogni cosa felicemente». «Нещодавно Пропертія віддалася різьбленню мідних відбитків, керуючи всім щасливо» (мій переклад. – О.Г.) [15, 428; 44, 10]. І більше вона не отримувала замовлень, бо скульптура вважалася мистецтвом, яким повинні займатися лише чоловіки.

17 квітня 1529 р. Проперція, яка фігурує в документі як донька Джироламо де Россі, визначається як «слабка» («*infirmia*» – лат.); перебуваючи на стаціонарному лікуванні в лікарні Сан-Джоббе, де приймали хворих на чуму, зазначає, що заборгувала певну суму перед нотаріусом Лоренцо да Мусуматіко [25, 78]. Згідно з нотаріальними архівами «Bologna, Archivio di Stato, Notarile, Rogito di Luca Canonici, Busta 4, 1522–1531», «*Domina Propertia quondam Ieronimi de Rubeis de Bononia ad presens habitrix in hospitali Sancti Job, infirma, sciens et cognoscens se fuisse et esse veram debtricem ser Laurentij de Massummatico notari Bononie in summa et quantitate*

libr. Triginta septem, sol. Duodecim et den. Sex bon. Monete currentis pro totidem habitis» [25, 89]. Проперція де Россі домовилася про сплату боргу в розмірі 37 лір, 12 сольді, 6 монет, який вона мала перед болонським нотаріусом, шляхом обмінного листа вищої вартості, що також надає кредитору, з яким він перебував у ділових відносинах деякий час, вказівки на призначення залишкової суми [25,89–90; 38]. Таким чином, Проперція де Россі проводила досить складні нотаріальні операції, що підтверджували її економічну ініціативу, яка не зазнала невдачі, незважаючи на важкий стан здоров'я [38].

Хроніки описують її як вигадливу, непостійну і незламну особистість, яка не бажає переступати диктат офіційного художнього кодексу. Її змагальний дух підказував їй сміливий вибір, завжди заборонений жінкам: практика скульптури з прихильністю до «шорсткості мармуру» та «жорсткості заліза», а також інтерес до «механічних речей» [64]. Дж. Вазарі розмістив портрет талановитої скульпторки, художниці, граверки Проперції де Россі у «Життєписах» (Рис. 20), «її портрет надали мені художники, які були її близькими друзями. Але, хоча Проперція рисувала дуже добре, не бракувало жінок, які могли б не тільки зрівнятися з нею в рисунку, але й так само добре працювати в живописі, як вона в скульптурі» [53, 126]. Ймовірно, її портрет був написаний її другом і вчителем М. Раймонді.

Вазарі міг бути особисто знайомим з болонською скульпторкою, оскільки у 1530 р. був у Болоньї, де з нагоди коронації Карла V споруджувалися розписні тріумфальні арки. Він працював там як художник-декоратор, йому допомагали Триболо, Бандініеллі та ін. [3; 25, 9–10].

Як зауважує Р. Боргіні, слава талановитої жінки поширилася по всій Італії і, нарешті, досягла папи Климента VII, який відразу після коронації імператора Карла V в Базиліці Сан-Петроніо в Болоньї поцікавився нею, але дізнався, що сталося цього дня. Проперція де Россі, обдарована скульпторка і художниця, померла 24 лютого 1530 р. [15, 428; 21, 188; 51. 173; 52, 5]. І була похована на цвинтарі церкви Марія делла Віта при лікарні Мorte (Ospedale della Morte) [15, 428; 25, 78; 30, 147; 32, 151; 42, 241; 43, 183, 186; 44, 21; 49, 72; 51. 173].

Згідно з нотаріальними архівами, Проперція де Россі не залишила заповіту, як було з'ясовано О. М. Тоселлі [49, 73, 77]. На думку Л. М. Регг, перебування Проперції у лікарні della Morte вказує на одну з двох речей – бідність або абсолютну відсутність друзів [43, 184].

Дж. Вазарі співчуває молодій жінці через передчасну смерть, використовуючи в італійському оригіналі (1568 р.) епітет «нешасна жінка», «trouò la misera dóna esser morta» [51, 173], в англійському перекладі – «бідна жінка», «poor woman had died that very week» [53, 126]. Проте даний епітет стосується дочасної смерті Проперції де Россі, а не її майнового становища, як подеколи пишуть науковці. Її смерть засмутила римського папу та співгромадян, які вважали її дивом природи ще за життя. Дж. Вазарі вшанував пам'ять Проперції де Россі епітафією:

«*Si quantum naturae, artique Propertia, «Якби Проперція завдячувала щастю*

*tantum  
Fortunae debeat, muneribusque virum,  
Quae nunc mersa iacet tenebris  
ingloria, laude  
Aequasset celebres marmoris artifices;  
Attamen ingenio vivo quod posset et  
arte  
Foeminea ostendunt marmora sculpta  
manu» [52, 5].*

*й прихильності людей стільки ж,  
скільки природі та вмінню, та, що  
тепер лежить похована в тіні  
безвісності, зрівнялася б у славі зі  
знаменитими майстрами мармуру.  
Незважаючи на це, мармури,  
вирізьблені її рукою, показують, що  
вміє робити жінка з енергійним  
талантом і майстерністю» (пер.  
наш. – О. Г.) [52, 5].*

Вінченціо ді Буонакорсо Пітті написав для неї дану епітафію:

*«Fero splendor di duo begl'  
occhi a crebbe  
Già marmi a marmi, e stupor nuovo e  
strano!  
Ruvidi marmi dilicata mano  
Fea dianzi vivi. Ahi! morte invidia  
n&apos;ebbe» [15, 428].*

*«Зроста пишність двох прекрасних  
очей  
Вже мрамур до мармуру, і нове й  
дивне здивування!  
Розведений вручну грубий мрамур  
Відтепер я був живий. Ой! смерть  
мала задрість» (пер. наш. – О. Г.).  
[15, 428].*

Подеколи науковці пишуть про чуму, як причину смерті Проперції. Чума, що сталася наприкінці 1527 р., зафіксована в рукописах отців-проповідників, які нині зберігаються в державних архівах та архівах Комісаріату [49, 131]. Наприкінці 1529 р. і на початку 1530 р., коли Проперція померла, численні війська Карла V оселилися в будинках мешканців Болоньї. Ймовірно вони були більш люб'язними, ніж під час пограбування Риму у травні 1527 р. (італ. Sacco di Roma). Проте «громадяни скаржилися на образи і знущання нахабних імператорських солдатів» [49, 173]. О. М. Тоселлі натякає на просту здогадку про недугу Проперції, яку ігнорували навіть сучасники, – чуму [49, 135].

Могила скульпторки невідома. Але її образ надихав її друзів, художників, граверів, скульпторів, поетів, письменників, які увічнили її образ в своїх творах. Бюст Проперції з теракоти був зроблений її другом, скульптором А. Ломбарді (1497–1537), з яким вони разом працювали у соборі Сан-Петроніо та палаццо Болоньїні. «Il suo ritratto in busto di creta cotta di mano del Lombardi è presso la famiglia Bianconi», «її бюст з теракоти роботи Ломбарді знаходиться в родині Б'янкони» [11, 265; 30, 139; 32, 151]. Як пише І. Граціані, його сліди нині втратили [25, 37].

Г. Джордані зауважує у «Della venuta e dimora in Bologna del sommo pontifice Clemente VII per la coronazione di Carlo V» (1842), що природний портрет Проперції, змодельований А. Ломбарді або Читтаделла, зберігається у болонської родини Б'янкони, з нього був вигравіруваний її портрет на міді А. Марчі та розміщено у книзі П. Коста «Propertìa de' Rossi, rappresentazione tragica», Bologna, tip. Cardinali e Frulli, 1828, 3 [30, с. 139]. Г. Джордані

розміщає її портрет у своїй книзі на с. 173, рис. IV [30, 173]. Портрет Проперції, офорт проф. А. Марчі (1833–1853), зберігається в Музеї міста Болоньї (*Рис. 26*) [63].

На ньому Проперція зображена з густими кучерями волосся і з великою косою, згорнутою і зтягнутою на голові пов'язкою, що спадає, як вуаль; також декольте плаття, широка сорочка, спущена на плечах, інтерпретує легенду про скульпторку за старомодним стилем. Майже муза чи персонаж міфу [25, 37].

К. Бонафеді присвятила біографіям, портретам та творам відомих жінок Болоньї своє монографічне дослідження «*Cenni Biografici e Ritratti d&apos;Insigni Donne Bolognesi*», розділ якого присвятила болонській скульпторці Проперції де Россі. Портрет Проперції (*Рис. 27*) роботи гравера Беттіні, рисувальника А. Непоті міститься в її книзі на с. 12–13 [14, 12–13].

Бюст Проперції з теракоти, зроблений у 1680–1690 рр. скульптором Будинку Фіббіа (*Casa Fibbia*), нині перебуває у Музеї історії Болоньї в Палаццо Пеполі, Музеї міста (*Рис. 24*) [63].

Г. Джордані описує бюсти видатних болонців у «*Guid per la Pontificia accademia di belle arti in Bologna*» (1846), у вестибюлі академічного корпусу над полицями є бюсти та гіпсові портрети видатних професорів та академіків; а між ними з одного боку – портрет відомої скульпторки Проперції де Россі [29,34–35]. У науковому дослідженні «Промова в Академії образотворчих мистецтв у Болоньї 22 червня 1830 р.» граф А. Саффі вербалізує колективні погляди болонського дворянства щодо видатної скульпторки Проперції де Россі. Він називає її жінкою «зі сміливою душею..., тверда в бажанні, безстрашна у праці, постійна у добрій волі. Ви бачили значні плоди пошані до неї і любові, які вона мала від громадян, від незнайомих, від тих, хто чув її ім'я» [44, 21].

Лише прийнявши «чоловічі» атрибути цілеспрямованості, зосередженості, наполегливості та поглиненості ідеями та майстерністю заради них самих, жінки досягли і продовжують досягати успіхів у світі мистецтва [41, 69]. Послідовники Проперції розвивали антиманьєристські тенденції болонського мистецтва під духовним впливом Контрреформації [19, 97].

Висновки. Згідно з авторською методикою аналізу візуального (образотворчого) мистецтва, розглянуто твори Проперції де Россі з точки зору антропоцентричного підходу, виявлено генезу та іконографію її художньої творчості у стилістиці Рафаеля, Мікеланджело, Маркантоніо Раймонді, що породжує нову культурну реальність. Результати проведеного дослідження не тільки надають інформацію щодо стереотипів соціуму, специфіки ранньомодерної культури Болоньї, але й дають вихід на «авторську особистість» скульпторки. Авторкою розділу монографії заперечено поширений стереотип щодо другорядності мистецтва, створеного жінками.

Соціалізація жінки скульпторки в ранньомодерній культурі Болоньї відбувалася складніше, ніж чоловіка. Значний вплив на соціально-культурний розвиток Болоньї і жінок-мисткинь здійснював Болонський університет (1088 р.), у якому дозволялося вчитися жінкам. Видавництва при університеті заохочували роботу груп мініатюристів ще у XIII–XIV ст., серед яких були жінки-мініатюристки. Більш успішною у професії мисткині могла стати черниця у монастирі, або донька художника у майстерні батька. Вдома жінці дозволяли брати уроки рисування і живопису, займатися різьбленням, але коли це ставало її професією, вона потребувала маркетингу, комерціалізації свого мистецтва, шукала замовників та меценатів серед нобілітету, долаючи їхній скептицизм та отримуючи меншу грошову оплату, ніж художники-чоловіки. Твори італійської скульпторки Проперції де Россі уособлювали філософію її жіночого мистецтва, пов'язаного з релігійною тематикою [5, 53]. Завдяки співпраці Проперції де Россі з різними художниками, зокрема Б. да Мілано, А. Ломбарді, Н. Тріоло, які обмінювалися ідеями, взаємодіяли між собою, вони досягали творчих результатів на будівельних майданчиках Болоньї.

Утім соціальне положення Проперції де Россі (*Рис. 1, 20-27*), видатної скульпторки, художниці, мініатюристки та граверки підвищувалося і наближалося до соціального статусу гуманістичної інтелігенції, ніж до статусу ремісниці. Зразки жіночого мистецтва, досліджені в розділі монографії, можуть слугувати яскравим прикладом професійних знань, вмінь і навичок жінки як мисткині. Їй підвладні будь-які напрями в мистецтві Ренесансу, мініатюрі, скульптурі, живописі, гравюрі. На тлі ранньомодерної культури XVI ст. цей феномен можна вважати показником парадигмальних трансформацій у суспільній свідомості щодо соціальної значимості мистецтва обдарованої болонської скульпторки.

## Література

1. Больнов, О. Ф. Філософська антропологія та її методичні принципи. *Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрями*: хрестоматія; пер. з нім. А. Гордієнка; упоряд. В. В. Лях, В. С. Пазенок. К.: Ваклер, 1996. С. 96–111.
2. Вазарі, Дж. *Життєписи найславетніших художників, скульпторів, архітекторів*; пер. А. О. Перепаді, П. І. Соколовського. Київ: «Мистецтво», 1970. 520 с. (Пам'ятки естетичної думки).
3. Вазари, Дж. *Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих*; пер. с ит. А. Г. Габричевского и А. И. Венедиктова. М.: Альфа-книга, 2008. 1278 с.
4. Гончарова, О. М. Феномен жіночого мистецтва скульпторки Проперції де Россі у культурі чинквеченто Болоньї. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. зб. Упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов. Рівне : РДГУ, 2021. Вип. 39. С. 3–15. Режим доступу: [https://kulturologiya.rv.ua/збірники/item/download/634\\_20f4c2cbe4d8f042c3ac0d122304fc5f.html](https://kulturologiya.rv.ua/збірники/item/download/634_20f4c2cbe4d8f042c3ac0d122304fc5f.html) (24.01.2022).

5. Гончарова, О. М. Філософія жіночого мистецтва Проперції де Россі у ранньомодерній Болоньї. *Філософія подієвої культури: історія та сучасність*: зб. мат. Всеукр. наук.-практ. конф. 25–26 березня 2021 р. Київ: КНУКіМ, 2021. С. 49–54. Режим доступу: [http://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2021/02/Zbirnyk\\_Filosofiya-podiyevoyi-kultury-2021.pdf](http://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2021/02/Zbirnyk_Filosofiya-podiyevoyi-kultury-2021.pdf) (26.03.2021).
6. Зиндрам Д. *Сокровища дрезденского музея «Грюнес Гевельбе*. Лейпциг: E. A. Seeman Verlag, GmbhH&Co; Крань: Gorenjski Tisk storitve, 2013. Изд. 2. 178 с.
7. Іваницька, Л. В. Життєвий шлях та творчість Проперції де Россі в круговерті понять «середньовічна жінка», «мистецтво», «суспільство». *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. Серія Історія, 2018. 4 (139). С. 35–41.
8. Романенкова, Ю. В. Ампула женщины в искусстве: создатель, муза, злой гений. *Научный альманах*. Тамбов: ООО «Консалтинговая компания Юком», 2015. №7 (9). С. 1458–1462.
9. Alidosi, G. N. P. *Instruttione delle cose notabili della citta di Bologna, & altre particolari; con tutte le memorie antiche, che si ritrouano nella citta, e conta, et alcune altre cose curiose*. Bologna: per Nicolo Tebaldini, 1621. 226 p.
10. Barker, S. The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes on Women Artists. *Mitteilungen Des kunsthistorischen institutes in Florenz*, 2018, Vol. 3, pp. 405–435.
11. Bianconi, G. *Guida del forestiere per la citta di Bologna e suoi sobborghi: con 14 tavole in rame*. Bologna: Stamperia di San Tommaso d'Aquino, 1835. 284 p.
12. Biblioteca Salaborsa, Comune di Bologna. Retrieved from: <https://www.bibliotecasalaborsa.it/content/cartigli/?u=74> (accessed 09.04.2021).
13. Bluestone N. H. The Female gaze: Women's interpretations of the life and work of Properzia De' Rossi, Renaissance Sculptor. *Double Vision: Perspectives on Gender and the Visual Arts*. Ed. by N. Harris Bluestone. London and Toronto: Associated University Press. 1995. pp. 38–51.
14. Bonafede, C. *Cenni Biografici e Ritratti d'Insigni Donne Bolognesi*. Bologna: Tipografia Sassi nelle Spaderie, 1845. 184 p. pp. 13–22.
15. Borghini, R. *Il riposo*. Fiorenza: Appresso Giorgio Marescotti, 1584. 648 p.
16. Bosi, G. *Archivio patrio di antiche e moderne rimembranze felsinee ...* Bologna: Tip. Chierici da san Domenico, 1853. Vol. I. 400 p.
17. Bronzini, C. *Della dignità et della nobiltà delle donne. Dialogo*. Firenze: Nella Stamperia di Zanobi Pignoni, 1622. Settimana prima, e Giornata prima. 126 p.
18. Bullart, I. *Académie Des Sciences Et Des Arts: Contenant les Vies, & les Eloges Historiques des Hommes Illustres, qui ont excellé en ces Professions depuis environ quatre Siècles parmi diverses Nations de l'Europe: Avec*

- leurs Portraits tirez sur des Originaux au Naturel*. Divisée En Deux Tomes. Band 1. Paris, 1682. pp. 375–377.
19. Chadwick, W. *Women, Art, and Society*; foreword and epilogue of F. Frigeri. 6 ed. London: Thames & Hudson Ltd., 2020. 602 p.
  20. *Catalo Generale della Collezione di Disegni Antichi e Moderni, Raccolti da E. Santarelli, scultore*. Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi. Florence, 1870. Retrieved from: <https://euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?aut=De+Rossi+Properzia&auts=autografi&autr=> (accessed 09.04.2021).
  21. Cicognara, L. *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone: per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d&apos;Agincourt*. Venezia: Nella tipografia Picotti, 1816. Vol. II. 650 p.
  22. Girolami Cheney, L. Concealments and Revelations in the Self-Portraits of Female Painters. *Forum on Public Policy*. University of Massachusetts Lowell, 2011. pp. 1–21.
  23. Faietti, M. Uno studio di Amico Aspertini per la perduta Resurrezione in San Petronio a Bologna. *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 2003. Vol. 99, pp. 67–80.
  24. Fantuzzi, G. *Notizie degli scrittori bolognesi raccolte*. Bologna: Nella stamperia di San Tommaso D’Aquino, 1786. Tomo V. 392 p.
  25. Fortunati, V. P., Graziani I. *Properzia de&apos; Rossi: una scultrice a Bologna nell&apos;età di Carlo V*. Bologna: Editrice Compositori, 2008. 127 p.
  26. Fortune, J. *Research program on “Women Artists in the age of Medici”*. Retrieved from: <https://www.medici.org/?s=P.+Fortune+> (accessed 07.12.2021).
  27. Garrard, M. D. The Cloister and the Square: Gender Dynamics in Renaissance Florence. *Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal*, 2016. Vol. 10, No. 2, pp. 5–43.
  28. Gatti, A. *La fabbrica di S. Petronio: indagini storiche*. Bologna: Regia Tipografia, 1889. 142 p.
  29. Giordani, G. *Guida per la Pontificia accademia di belle arti in Bologna*. Bologna: Tipografia Sassi nelle Spaderie, 1846. 92 p.
  30. Giordani, G. *Della venuta e dimora in Bologna del sommo pontifice Clemente VII per la coronazione di Carlo V*. Bologna: Publisher tip. "alla Volpe", 1842. 202 p.
  31. Goncharova, O. M. Women Artists of the Renaissance and Baroque period in Italy: Cultural Studies discourse. *Integration of traditional and innovation processes of development of modern science: collective monograph*; ed. by authors. 1st ed. Riga, Latvia : “Baltija Publishing”, 2020. 340 p. pp. 230–280. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-021-6-13>
  32. Guidicini, G. G. B. *Cose notabili della città di Bologna ossia storia cronologica de’ suoi stabili sacri, pubblici e privati*. Opera divisa in Quattro Vol. Bologna: Tipografia dei Compositori, 1870. Includ. già le correz. di L.

- Breventani, pubblicate nel “Supplemento alle Cose Notabili ...”, 1908. Vol. III. 338 p.
33. Jacobs, F. H. The construction of a life: Madonna Properzia De’ Rossi ‘Schultrice’ Bolognese, *Word & Image*, 1993. 9:2, 122–132, DOI: <https://doi.org/10.1080/02666286.1993.10435481>
  34. Laboratorio delle arti visive. Retrieved from: <https://stampeditraduzione.sns.it/indici.php?indice=Incisore&&voce=Musitelli+Benedetto&&idlist=id125&&order=1> (accessed 20.03.2021).
  35. Malaguzzi Valeri, F. *L’architettura a Bologna nel Rinascimento*. Bologna: Rocca S. Casciano, L. Cappelli, 1899. 450 p.
  36. Malvasia, C. C. *Felsina pittrice: vite de’ pittori bolognesi*. Bologna: Publisher Tip. Guidi all’Ancora, 1841. Vol. I. P. I, II, III. 416 p.
  37. Marchetti, G. *Il ritratto del Conte Guido De’ Pepoli scolpito da Properzia De’ Rossi, memoria*. Bologna: Tipografia Sassi e Fonderia Amoretti, 1842. 16 p.
  38. Massimo, G. Properzia de’ Rossi. *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2017. Vol. 88. Retrieved from: [https://www.treccani.it/enciclopedia/properzia-de-rossi\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/properzia-de-rossi_(Dizionario-Biografico)/) (accessed 05.02.2021).
  39. Murphy, C. P. *Lavinia Fontana; an artist and her society in late sixteenth-century Bologna*. Submit. for a PhD in the History of Art, University College, London, March, 1996. 319 p.
  40. Nochlin, L. Why Have There Been No Great Women Artists? *Art News*, January 1971. pp. 22–39.
  41. Nochlin, L. *Why Have There Been No Great Women Artists?* Introd. by C. Grant. 50 anniversary ed. London: Thames & Hudson Ltd, 2021. 112 p.
  42. Perkins, C. C. *Italian sculptors: being a history of sculpture in northern, southern, and eastern Italy*. London: Longmans, Green, and Co, 1868. 326 p.
  43. Ragg, L. M. R. *The Women Artists of Bologna*. London: Methuen&Co, 1907. 320 p.
  44. Saffi, A. *Della vita, e delle opere di Maria Properzia de’ Rossi, scultrice bolognese: discorso all’Accademia di Belle Arti in Bologna detto il 22 di giugno 1830*. Bologna: tip. della Volpe, 1832. 21 p.
  45. Sandrart, J. von. Zweyter Theil, Von der alt- und neu-berühmten Egyptischen, Griechischen, Römischen, Italiänischen, Hoch- und Nied. *L’Academia Todesca della architectura, scultura & pittura oder Teutsche Academie der edlen Bau, Bild- und Mahlerey-Künste*. Nürnberg, 1675. Bd. 1. 388 s. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/sandrart1675d/0100> (accessed 20.01.2021).
  46. *Serie degli uomini i pi u illustri nella pittura, scultura, e architettura: con i loro elogi, e ritratti incisi in rame, cominciando dalla sua prima restaurazione fino ai tempi presenti. Dell’ illustrissimo signore Lorenzo Niccolini*. Firenze: nella stamperia di Domenico Marzi, e compagni, 1772. T. V. 218 p. Sotheby’s Auction House. Retrieved from:



- <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/small-wonders-early-gems-and-jewels/circle-of-properzia-de-rossi-1490-1530-italian> (accessed 18.12.2021).
47. Thalmann, J. Bolognese Women Artists at Christ Church, Oxford. Drawings by Elisabetta Sirani and Properzia de' Rossi in Christ Church, Oxford. *Artherstory*, March 9, 2021.
  48. Toselli, O. M. *Racconti storici estratti dall'archivio criminale di Bologna* ad illustrazione della storia patria. Bologna: Publisher dei tipi di A. Chierici, 1875. T. II. 611 p.
  49. Valery, A. C. P. *Bologne, Ferrare, Modene, Reggio, Parme, Plaisance et leurs environs*. Bruxelles: Societe Belge e Librairie Hauman et Co, 1842. 290 p.
  50. Vasari, G. Vita di Madonna Properzia de' Rossi, scultrice Bolognese. *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*. Fiorenza: Appreso i Giunti, 1568. Vol. I. Parte III. 1016 p. pp. 171–174. Retrieved from: <https://archive.org/details/levitedepiue03vasa1568> (accessed 12.03.2021).
  51. Vasari, G. Madonna Properzia de' Rossi, scultrice Bolognese. *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architetti*; based on the 2nd edition, 1568. Firenze: Felice Le Monnier, 1853. Vol. IX. 300 p. pp. 1–8.
  52. Vasari, G. Life of Madonna Properzia de' Rossi, sculptor of Bologna. *The Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects*, transl. Gaston du C. de Vere. London: Philip Lee Warner, 1912–1914. Vol. V. pp. 123–126.
  53. Venturi, A. La scultura del Cinquecento. *Storia dell'arte Italiana*. Milano: Ulrico Hoepli, Editore Libraio della real Casa, 1901. Vol. X. Parte I. 852 p. pp. 602–607.
  54. Accademia Nazionale di San Luca, Roma, Italia. Retrieved from: [http://www.accademiasanluca.eu/it/collezioni\\_online/ritratti\\_di\\_accademici/archive/cat\\_id/1267/id/2352/properzia-de-rossi](http://www.accademiasanluca.eu/it/collezioni_online/ritratti_di_accademici/archive/cat_id/1267/id/2352/properzia-de-rossi) (accessed 20.01.2022).
  55. Albertina, Vienna, Austria. Retrieved from: <https://www.albertina.at/sammlungen/zeichnung-druckgrafik/> (accessed 20.02.2021).
  56. British museum, London, Great Britain. Retrieved from: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/C\\_1910-0708-2](https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1910-0708-2) (accessed 03.02.2021).
  57. Grünes Gewölbe Museum. Retrieved from: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/117609> <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/117611> (accessed 24.12.2021).
  58. Kunsthistorisches Museum Wien, Österreich. Retrieved from: [www.khm.at/de/object/22900bf8fb/](http://www.khm.at/de/object/22900bf8fb/) (accessed 24.12.2021).
  59. National Museum of Women in the Arts. Retrieved from: <https://nmwa.org/> (accessed 12.12.2020).
  60. Museo Civico Mediavale, Bologna, Italy. Retrieved from: [https://bbcc.ibr.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id\\_card=179873](https://bbcc.ibr.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=179873) (accessed 22.01.2021).

61. Museo degli Argenti, Palazzo Pitti, Florence, Italy. Retrieved from: <http://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1410575/> <http://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccdaut/1388397/> (accessed 15.01.2021).
62. Museo della Storia di Bologna a Palazzo Pepoli, Musei nella Città. Retrieved from: <https://collezioni.genusbononiae.it/products/dettaglio/1671> (accessed 24.02.2022).
63. Museo di San Petronio, Bologna, Italy. Retrieved from: <https://www.basilicadisanpetronio.org/basilica/san-petronio-curiosities/properzia-de-rossi/> (accessed 24.02.2022).

## ІЛЮСТРАЦІЇ



Рис. 1. M. PROPERTIA DE RVBEIS. SCVL. BONON.

Мадонна Проперція де Рубеїс. Скульптор. Болонка. Лита бронзова медаль, аверс, XVII ст., Італія. Інв. ном. 1910,0708.2. Британський музей, Лондон, Великобританія.

© The Trustees of the British Museum [57].



Рис. 2. Проперція де Россі?

Рисунок у книзі Джорджо Вазарі «*Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*». Firenze: Appreso i Giunti, 1568. Vol. I. Parte III. p. 1016. Бібліотека університету Бригам Янг, бібліотека Гарольда Б. Лі, Прово, США [51,



Рис. 3. Де Россі Проперція. Каталог Е. Сантареллі кабінету рисунків і гравюр, 1870, інв. ном. 4210 S. Галерея Уффіці, Флоренція, Італія.

*Catalo Generale della Collezione di Disegni Antichi e Moderni, Raccolti da Emilio Santarelli, scultore. Firenze, 1870. Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi. Inv. nom. 4210 S. p. 173.*

Collez. Sant<sup>o</sup>. № 1. n. 1540 с. – m. 1583. С 52 [20, с. 173].



Рис. 4. Атрибутовано Проперція де Россі. Рисунок скульптурного орнаменту пером і світло-коричневою тушшю. Картинна галерея Крайст-Черч, Оксфорд, Великобританія [48].



Рис. 5. Проперція де Россі.  
*Герб родини Грассі*, ор. 1510–1524.  
 39 см х 22 см, інв. ном. 2135.  
 Середньовічний музей  
 (Civico Medievale), Болонья, Італія  
 [61].



Рис. 6 а. Проперція де Россі.  
 Деталь: Св. Петр, на *Гербі родини*  
*Грассі*, ор. 1510–1524. 39 см х 22  
 см, інв. ном. 2135.  
 Середньовічний музей  
 (Civico Medievale), Болонья,  
 Італія [61].





Рис. 6 б. Проперція де Россі.  
Деталь: Св. Катерина, Св. Сесілія, на  
*Гербі родини Грассі*, ор. 1510–1524.  
39 см х 22 см, інв. ном. 2135.  
Середньовічний музей  
(Civico Medievale), Болонья, Італія  
[61].



Рис. 7. Проперція де Россі.  
*Підвіска, вирізьблена з кісточки  
вишні*, з діамантами, смарагдами і  
перлами. 1520–1530 рр. Інв. ном.  
00646610. Музей срібла  
(Museo degli Argenti), палац Пітті,  
Флоренція, Італія. [62].



Рис. 8. Проперція де Россі. *Дружина  
Потіфара звинувачує Йосифа*,  
бл. 1525–1526 рр. Мармур, 53х54  
см. Музей базилики Сан-Петроніо,

Рис. 9. Проперція де Россі.  
*Йосиф і дружина Потіфара*, бл.  
1525–1526.  
Мармур, 53,5х54 см. Музей

Болонья, Італія [64].



Рис. 10. Проперція де Россі. *Йосиф і дружина Потіфара*, бл. 1525–1526. Мармур, 53,5x54 см. Музей базилики Сан-Петроніо, Болонья, Італія [64].

базилики Сан-Петроніо, Болонья, Італія [64].



Рис. 11. Маркантоніо Раймонді. *Йосиф і дружина Потіфара*, бл. 1518–1522.

Після художника Рафаеля Санті. Гравірування на міді. Інв. ном. DG1970/256. Альбертина, Відень, Австрія. [56].



Рис. 12. Проперція де Россі. *Твір у базиліці Сан-Петроніо в Болоньї*, у книзі Л. Чиконьяра «*Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone e: per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt*». Venezia: Nella tipografia Picotti, 1816. Vol. II. 650 p. Table LII. Бібліотека Дослідницького



Рис. 13. Мадонна Проперція де Россі.

*Два ангели (з Успінням Богородиці, за Н. Триболо)*. Базилика Сан-Петроніо, Болонья. У книзі Дж. Вазарі «*Lives of the most eminent painters, sculptors & architects*». London: Philip Lee Warner Publisher, 1912–1915. p.



інституту Дж. Пола Гетті, Лос Анджелес, США [21, Рис. LII]. Томмазо Мінарді, малюнки, офорт. Бенедетто Мусітеллі, гравюра, 1813–1816 [34].

126. Бібліотека університету Торонто, Канада [53, с. 126].



Рис. 14. Проперція де Россі. *Ангели, що моляться*, бл. 1525–1526 рр. Базилика Сан-Петроніо, внутрішні двері фасаду, Болонья, Італія. У книзі А. Вентурі «La scultura del Cinquecento. Storia de

Рис. 15. Проперція де Россі. *Пророки*, бл. 1525–1526 рр. Базилика Сан-Петроніо, внутрішні двері фасаду, Болонья, Італія. У книзі А. Вентурі «La scultura del Cinquecento. Storia

*l'arte italiana*». Vol. X. P. I. Milano: Ulrico Hoepli, Editore Libraio della real Casa, 1901. p. 605. Библиотека Дослідницького інституту Дж. Пола Гетті, Лос Анджелес, США [54, с. 605].



Fig. 471. — Bologna, San Petronio. Propertio de' Rossi. Porta interna della facciata. (Vol. Alinari).

Рис. 16. Проперція де Россі. *Адам і Єва*, бл. 1525–1526 рр. Базилика Сан-Петроніо, внутрішні двері фасаду, Болонья, Італія. У книзі А. Вентурі «*L'arte italiana*». Vol. X. P. I. Milano: Ulrico Hoepli, Editore Libraio della real Casa, 1901. p. 606. Библиотека Дослідницького інституту Дж. Пола Гетті, Лос Анджелес, США [54, с. 606].

*dell'arte italiana*». Vol. X. P. I. Milano: Ulrico Hoepli, Editore Libraio della real Casa, 1901. p. 605. Библиотека Дослідницького інституту Дж. Пола Гетті, Лос Анджелес, США [54, с. 605].



Fig. 475. — PALAZZO SALINA-AMORINI-BOLOGNINI (1525) con decorazioni di Alfonso Lombardi, del Formignone e di Propertio de' Rossi.

Рис. 17. Палаццо Саліна – Аморіні – Болоньїні (1525 р.) з декором Альфонсо Ломбарді, Форміджині та Проперції де Россі. У книзі Ф. Малагуцці Валері «*L'architettura a Bologna nel Rinascimento*». Bologna: Rocca S. Casciano, L. Cappelli, 1899. p. 185. Библиотека Дослідницького інституту Дж. Пола Гетті, Лос Анджелес, США [35, с. 185].





Рис. 18, 19. Палаццо Саліна – Аморіні – Болоньїні. Капітелі роботи Форміджині та Проперції де Россі. Бібліотека Салаборса, муніципалітет Болоньї [12].



Рис. 20. Портрет Проперції де Россі. Гравюра у книзі Дж. Вазарі «Vita di Madonna Properzia de' Rossi, scultrice Bolognese. Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori». Fiorenza: Appreso i Giunti, 1568. Vol. I. Parte III. 1016 p. p. 171. Бібліотека університету Бригам Янг, бібліотека Гарольда Б. Лі, Прово, США [51, с. 171].



Рис. 21. Ніколя де Лармессен. Портрет Проперції де Россі, скульпторки. Гравюра, 1682. У книзі І. Буллара «Académie Des Sciences Et Des Arts: Contenant les Vies, & les Eloges Historiques des Hommes Illustres, qui ont excellé en ces Professions depuis environ quatre Siècles parmi diverses Nations de l'Europe: Avec leurs Portraits tirez sur des Originaux au Naturel». Dans 2 T. B. 1. Paris,

1682. р. 375. Бібліотека університету Гейдельберга, ФРН [18, с. 375].



Рис. 22. Йоахим фон Зандарт. *Портрет Проперції де Россі*. Гравюра, 1675. У книзі Й. фон Зандарта “Zweyter Theil, Von der alt- und neu-berühmten Egyptischen, Griechischen, Römischen, Italiänischen, Hoch- und Nied. *L&apos; Academia Todesca della architectura, scultura & pittura oder Teutsche Academie der edlen Bau, Bild- und Malherey-Künste*”. Nürnberg, 1675. Bd. [1], 2. 388 s. V. I. 2. Taf. N, Zahl 3. s. 86a. Бібліотека університету Гейдельберга, ФРН [45, Рис. N, фігура 3, с. 86a].



Рис. 23. *Портрет Проперції де Россі, скульпторки*. Автор невідомий. XVII ст. Полотно, олія, 46,5 x 61,5 см. Інв. 0607. Національна академія Сан-Лука, Рим, Італія [55].



Рис. 24. Бюст-портрет Проперції де Россі. Скульптор будинку Фіббіа. Теракота, бл. 1680–1690. 105x70x40 см. Інв. ном. F32503. Propertia Ross [...] Christopho Filia [...] Obiit M[...]. Музей історії Болоньї в Палаццо Пеполі, Музеї міста, Болонья, Італія [63].



Рис. 25. Портрет Проперції де Россі. Гравюра Дж. Баттіста Чеккі, рис. І. Енріко Хагфорд, бл. 1769–1775 рр. У книзі «*Serie degli uomini i pi u illustri ne lla pittura, scultura, e architettura: con i loro elogi, e ritratti incisi in rame, cominciando dalla sua prima restauurazione fino ai tempi presenti. Del l' illustrissimo signore Lorenzo Niccolini*». Firenze: nella stamperia di Domenico Marzi, e compagni, 1772. T. V. Plate 121, p. 181. Бібліотека університету Бригам Янг, бібліотека Гарольда Б. Лі, Прово, США [46, Рис. 121, с. 181].



Рис. 26. *Портрет Проперції де Россі*. Марчі Антоніо (ор. 1833–1853). XIX ст., Болонья. Офорт. 26,6 x 20 см. Інв. F31223. Музей міста Болонья (Museo della Città di Bologna s.r.l.), Італія [63].



Рис. 27. *Портрет Проперції де Россі*. Рис. А. Непоті, літографія Беттіні. У книзі К. Бонафеді «*Cenni Biografici e Ritratti d&apo s;Insigni Donne Bolognesi*». Bologna: Tipografia Sassi nelle Spaderie, 1845. 184 р. pp.12–13. Центральна національна бібліотека Флоренції, Італія. [14, с. 12–13].



## РОЗДІЛ XI

### МИСТЕЦТВО МЕДІА У ПОЛІ ТЕНДЕНЦІЙ СУЧАСНОГО СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ: УКРАЇНСЬКИЙ ДИСКУРС

Поглиблення суперечностей різних соціальних систем і соціальних груп стали сучасним етапом розвитку українського суспільства, предметом обговорення широкого кола суспільства за сприянням засобів масмедіа. Цей своєрідний гарант політико-соціальної стабільності країни займає певну нішу у відтворенні соціально-культурного організму України початку ХХІ століття, а в умовах історичних трансформацій порушує багато проблем культурного життя. Пошуки власної ідентичності, невизначені соціокультурні орієнтири, виокреслюються у громадській свідомості зусиллями масмедіа, програмними концепціями вітчизняних і зарубіжних аналітиків, що представлені ЗМК.

Утвердження української культури, засад соціокультури відкидає традиційність «планування» засобами державних інституцій. Лише соціальна самоорганізація соціокультурної творчості зможе актуалізувати культурологічну специфіку України у сегменті посилення глобалізації громадянського суспільства.

Незалежність України, кардинальні зміни соціуму на політико-економічній карті держави породили хитання у виокремленні рівнів цінностей як громадської думки, так і українського суспільства в сенсі усвідомлення орієнтаційних зв'язків між віком, уподобаннями, освітою і запитом особистості. Телебачення більшість опитаних громадян вважають провідним серед ЗМК. Ця тенденція носить, як ми вже підкреслювали, загальносвітовий характер.

Візуалізація форми подання матеріалів, «спрощений», хоч і інтенсивніший, вміст такої поінформованості залишається привабливішим. Світові комунікаційні конгломерати об'єдналися глобальним інформаційним простором. Неоднозначність такої глобалізації полягає у системності погляду на цю проблему, що поділилася на оптимістичний та критичний типи. Проблема поширеності глобальної масової культури вказує на схильність поширення стандарту масової свідомості на основі культурних зразків. Але для багатьох етнічних спільнот, що успішно створили і поширюють свої власні традиції, вони стають неприйнятними.

Інформаційні та телекомунікаційні технології оперують вирішальними змінами, що відбуваються у соціальній структурі суспільства, інститутах його демократії, у виробництві продуктів і послуг, реалізаційних правах суспільства його членами. Стратегії інформаційного розвитку, що еволюціонують постіндустріальним суспільством у супроводі становлення глобальної індустрії інформації, переживають структурні зміни та сприяють

радикальній трансформації широкомасштабного переходу до інформаційного суспільства.

Соціокультурні норми суспільства, як і норми взагалі, завдяки інформаційним впливам змінили масштаби культури виробництва, так само, як і організації роботи, бізнесу, дозвілля, споживання... Адже інформаційні технології сприяли з'яві нових видів діяльності.

Інформаційна індустрія формує новий трудовий ресурс за рахунок збільшення чисельності зайнятих у тій самій масмедійній індустрії. А це та частка національного продукту, що випереджує промислові показники зайнятості за різними формами опрацювання інформації.

Таким чином, виокреслене означення «інформаційного суспільства» виставляє, найперше, значні інформаційні ресурси, де створення, зберігання, поширення інформаційного ресурсу стає економічною складовою. Переважаючим об'єктом виробництва і споживання такого суспільства стає комплекс інформаційних продуктів. Галузі інформаційної діяльності опираються на економічні засади суспільства, процеси конвергенції набирають швидких темпів; телекомунікаційні ринки стають лідерами інформаційної індустрії. Сучасні технології розвиваються за законами економічного зростання і створюють масив інформації та знань.

Сформованим напрямком сучасного глобалізаційного суспільства є становлення інформаційної індустрії. Її економічний ресурс сприяє не лише конкурентоспроможності, але й її зміцненню. Можливість споживання інформації, інформаційні технології сприяють доступності інформації. Кількість і якість становлять головні критерії формування піраміди інформаційного суспільства. Інформаційні мережі щоразу понятійніші в сенсі утворення інформаційної індустрії. Інформація різного виду об'єднана у своєрідний концерт, що поділяється на види індустрії інформаційної та поширюваної. Вони, у свою чергу, теж перерозподіляються, але в контексті означеної нами теми виділимо напрям «індустрії змісту», що створює інтелектуальну власність. Це царина творчих людей, науковців, промоторів і тих, хто є постачальниками інформації. Невід'ємність цього напрямку в інфраструктурі суспільства сприяє подальшому розвитку демократичних інститутів держави, що пріоритетність здобувають здатністю сприяти і сприймати інформаційну відкритість, можливість активного поширення інформації та доступу до інформації суспільства. Інформаційність стає елементом функціонування суспільства, а ЗМК посередником між журналістами та споживачами у сегменті формування масової свідомості.

Глобалізаційні процеси ставлять державні інститути у ситуацію таких, що втрачають контроль над змістом і поширенням інформаційного простору, що підсилило хвилю відкритості національної інформації. Однак, виникають розрізнення і ускладнення в цілеспрямованості інформаційної політики. Авторитарні режими не просто «втрачають» медіа, але й вплив на формування суспільної думки.

Ця ситуація спрогнозувала наперед утвердження і розвиток нинішніх локальних інформангентств, які враховують специфіку місцевої аудиторії і володіють технічною забезпеченістю.

Зрозуміло, що сучасною визначальною ознакою суспільства щодо політико-економічного, соціального розвитку стає інформаційний стан держави. Сучасна глобалізація підсилила функціонування систем інформаційного спрямування на внутрішньому та зовнішньому ринках, глобальній інфраструктурі масмедіа.

Кордони інформаційного простору визначити складно. Сучасні дослідники щодо аспекту визначають його утвореннями сукупних національних інформаційних систем і ресурсів, що створюють умовний інформаційний простір. Основне його завдання – поширення інформації.

Окремі аспекти функціонування ЗМК досліджувалися як українськими теоретиками, так і зарубіжними. Свої публікації присвятили цій темі В. Бебик, Т. Березовець, С. Квіт, В. Здоровега, І. Крупський, Й. Лось, О. Кузнєцова, О. Мелещенко, Т. Петрів, В. Різун, А. Москаленко, І. Паславський, О. Шахтемірова, А. Чігановський, О. Гриценко, М. Гуревич, М. Дедглір, Е. Кац, Б. Кац, Б. Коген, Г. Ласвел, В. Шрам та інші.

Соціокультурні норми суспільства закладені в саму природу специфіки будь-якого виду комунікації, що загалом окреслені своїм міжособистісним, груповим, публічним, корпоративним видами. Адаже у соціокультурність так чи інакше закладені системність інформаційних, семіотичних, когнітивних, конструктивістських підходів, що тенденційно виокремились у комунікологію [27].

Не ставимо собі за мету досліджувати у даній праці аналіз видів комунікацій, що наведені вище, це вже зроблено [30].

Масові комунікації завжди існували у контексті їхніх стосунків з аудиторією (соціумом). Взаємовпливи їхніх норм ґрунтуються, найперше, на ідеї значного впливу масмедіа на свідомість цього соціуму. Вона ж пробуджує у ньому здатність активізувати свої вчинки та погляди, що результативно веде до відвертості ЗМК як найвищого критерію свободи слова.

Відкритість інформаційних систем у співвідношенні до формування соціокультурних норм суспільства прямо пропорційна розвиткові як самих масмедійних типів (друкованих, ефірних, електронних), так і культурологічних і мистецьких понять суспільства. Стрімкість інтернетного розвитку поширила і утвердила цю позицію з огляду на швидкість поширення, привабливість споживання інформації... Отже, вплив на свідомість забезпечено. Гіперпосилання такого інформаційного продукту з легкістю дає можливість встановити зв'язок почутого і побаченого з будь-яким іншим веб-сайтом. Пошукові системи Google.com, yahoo.com та інші дають змогу ключовими словами чи словосполученнями привабити користувачів інформації.

Сучасна тенденція до кризи традиційних друкованих видань замінена гнучкістю форм поширення електронних масових комунікацій. «Звучання» електронних медіа з соціальними верствами суспільства робить їх привабливими для аудиторії. Такий принцип відкритості інформаційних систем імпонує втіленню в електронних масмедіа просторових засад культурологічного блоку і поширенню його основних положень в «ефір».

Представлення в інтернетному варіанті ЗМК друкованого типу (журналів, газет, бюлетенів та ін.) переслідують ту ж мету створення не просто інтернет-газети, але й веб-сайту для розширеного інтерактивного обміну думок щодо публікацій, особистих висловлювань, голосувань. Суспільство, як довело опитування і дослідження, готове використовувати саме таку технологію оволодіння матеріалом у повсякденному та професійному використанні [18].

Аналізуючи групу показників за критеріями динаміки чисельності, структурності аудиторії, динаміки обсягу в Україні, як показує центр економічних та політичних досліджень імені О. Разумкова, вітчизняний відділок діяльності Інтернету розпочався наприкінці 1990 року, а 1992 – домен «ua» [11].

Взаємозв'язок відкритості інформаційних систем з культурно-мистецькими трансформаціями суспільства за категоріями демократичного державотворення опирається на взаємозв'язок з громадськістю, надання інформаційного матеріалу і публічного висловлювання політичних поглядів. Перехід до ринкової економіки опирається на форму подання матеріалу-інформації, що характеризується якісністю, оперативністю.

Вплив ЗМК на хід формування соціокультурних засад суспільства, найперше, полягає у темах Інтернет видань та продукту TV. Соціально-політичні прямування тут в жодному разі не відсторонені, а набувають нового осмислення та гостроти звучання. Як і в політикумі, соціокультурні норми базуються на принципах соціальної справедливості, правозахисній базі, ринкових перетвореннях, відродженні духовності, об'єктивних оцінках розвитку суспільства, зрештою, поступу в розвитку самих масмедійних механізмів. Саме він забезпечує умови для участі громадян у важливих рішеннях суспільства. Своїм сегментом соціокультура забезпечує важливі рішення опосередкованістю до відкритості суспільної думки, громади; своєю участю соціокультура здатна долучатися до демократичних перетворень. Зрештою, вона не лише споживає і віддає, але й стає джерелом інформаційності. Виокремлення цих послуг змушує споживача контактувати з джерелами творення соціокультурних норм, що формує пріоритет довіри до мистецтва. А це, також, стає основою для формування суспільної думки.

Система одержання і поширення вибудовує послідовну державну політику в галузі інформтехнологій, що ефективно функціонуватиме.

Вплив ЗМК на соціокультурні явища держави залежить від формулювання громадської думки, активності державної інформаційної політики у цій царині. Громадська думка, що сформована суспільством, має



змогу висловлюватися за посередництва ЗМК. Феномен самостійності ЗМК і властиві цьому явищу закономірності, а також регулятивні законодавчі акти просторової діяльності ЗМІ, представляють нам ту правову категорію значущості, згідно з якою можна будувати нову тактику інформаційної взаємодії з культурологічним суспільством. Отже, демократичні трансформації суспільства впливають на соціокультурні та мистецькі явища суспільства. Виступаючи посередником між інституцією громади та її організаціями і соціокультурними явищами, ЗМК виступають гарантом свободи слова і діяльної інформаційної площини у межах чинного законодавства – Конституції України.

Споживча інформація думок реципієнта, що викликані масмедіа, здатна схилитися до модифікації як самої думки, так і певних явищ сучасності. Інститут соціокультурних проблем, як традиційно структурований об'єкт громадської думки, здатен створити прошарки різноманітностей у поглядах. Відомо, що досвід формує думку. Участь мас в управлінських процесах, значимість суспільної формації та її думки окреслені культурним рівнем розвитку, що наповнений осмисленням отриманої інформації, дискурсивними приводами з цієї нагоди. Здатність масмедіа не просто виокремити, а привернути увагу до певної проблематики – важливий момент формування значимої оцінки соціокультурного явища. Обізнана аудиторія з цього приводу викликає ще більший інтерес до даної проблематики. А це дає змогу якісного аналізу теми, коментування і оціночних суджень. Нерідко вони стають початком розвитку певних суспільних явищ, впливають на певні трансформації самої громадської думки. Актуалізуючи стан громадської свідомості, соціальна культура виокремлює певну специфічну сукупність думок, поглядів громадськості, що використовуються у напрямку соціокультурної діяльності. Поняття «соціокультури» визначається масмедіа як сукупність мистецьких і культурологічних цінностей, традицій і норм для створення основи регулятивних відносин у цій галузі.

У контексті даного дослідження соціальна культура як ніколи тісно межує з «культурою соціуму», «культурою громадськості». Концептуальна ідея соціокультурної активності суспільства, що закладена в її основі та опирається на активність пересічного трудового громадянина, діалогічно існує з концепціями впливу «вершків суспільства», що, як правило, несе гіркий присмак деякої частини суспільства від реформаторських соціокультурних ідей.

Формування соціокультури і значення масмедіа у поглядах на усвідомлення взаємовідносин держави і громадянського суспільства можливе лише з усвідомленням рівноцінності цих двох партнерів у політичній комунікації, що окреслене сутністю громадянського суспільства.

До напрацювання його стратегії долучилися українські науковці – В. Безверхий, А. Грамчук, О. Задоянчук. Теоретичні ідеї з цього приводу зароджувалися ще у Г. Гроція, Т. Гобса, Дж. Лока, Ж.-Ж. Руссо, а далі

Г. Гегеля і К. Маркса, у праці Адама Фергюсона «Нариси з історії громадянського суспільства».

«Культура соціуму» тісно пов'язана з концепцією громадянського суспільства, де виокремлюється певний рівень розмежування державних і громадських інститутів.

Еволюція суспільних відносин – продукт, що заклав основу громадянського суспільства. Розвиток системи об'єднань громадян і розвиток місцевого самоврядування поклав основу одночасного процесу національного відродження, утвердження правовідносин у державі, формування громадської думки, соціокультурного відродження.

Сучасні умови яскраво підкреслюють можливість ЗМК впливати на формування соціокультурних норм суспільства. Поширення електронних медіа і домінування усної комунікації наче нагадують нам запропоновану Г.-М. Маклюеном теорію «глобального селища», згідно з якою глобальна комунікація прирівнюється до нервових «вибухів» людської свідомості. Час та інформація створюють відчуття гіперреальності – «дійсності, яка починає набувати для споживача більшого значення, ніж реальне життя» [21].

Завдання комунікацій – сприйняти реальність і відтворити її адекватність засобами мистецтва і літератури. Але постмодернізм ускладнив проблему самої реальності: вона набула філософського концепту, маніпулятивності у людській свідомості, надвладності масмедіа.

Незважаючи на спонтанність гіперреальності, конструювання мислення і думки за ознаками постмодерністської культури створює образи сучасної культури засобом саморефлексії постмодерного суспільства. При цьому масмедіа по-новому представляють блок поінформованості новинами соціокультури. На відміну від структурування соціальних реалій та політичних подій причинно-наслідковою чіткістю викладення, раціональна «зміна парадигм» у реальностях сучасної медіакультури щодо соціокультурного блоку представила метод дослідження їх зсередини, занурення в нелінійну модель часу. Такі зрізи соціокультурної реальності – як відгук на «зміну парадигм» [33] щодо реальностей постмодерної культури.

Ці підкреслені багатомірності сучасної медіакультури, що сприяють збільшеній глибині представлення про соціокультурну інформацію, та нагода отримувати її гіперматеріалами, призвели до потужностей впливу таких блоків на користь моделі реальності, моделі формування вигляду сучасної культури з усіма її інтегрованостями в політику, економіку, бізнесовість, виробництво, споживання тощо.

Реальність медіакультури впливає на формування настроєвості та поведінки, трансформацію символів соціокультури. Останні нововияння таких впливів «будуються» на аудіовізуальних шоу із застосуванням ігрових видовищ, аудіовізуальних спецефектів, інтриг. Конгломерат ЗМК, що впливає на масову свідомість з утворенням поняття «полімедіа», здатен збільшувати свій вплив на формування соціокультури, поєднуючи різні

структурні елементи цього впливу. Найважливіша з них і найоригінальніша – привабливість.

Тут спостерігаємо симбіоз протилежних тенденцій: самотність вільного розвитку культурологічних надбань масмедійною промоцією і досконала технологія маніпулювання надбаннями культури в угоду політико-економічних та «грошових» еліт суспільства. Остання викликає настороженість до розвитку інформаційних технологій.

Інформаційний простір в його глобальному просторі невіддільний від проблематики культури споживання культурологічних надбань. С. Леша справедливо виокремив характерний цьому феномену процес комодифікації, коли продукт культури стає товаром. Якщо модернізм характеризувався декомодифікацією (критиці споживацтва цивілізаційних цінностей буржуазії), то постмодерн наближений до рекомодифікації – створення «середнім класом» легітимної культури нового типу, в якій комодифікація та мистецтво адвертисменту мають провідне значення» [48, 45–50]. Така маркетингова стратегія аудіовізуальної і просто рекламної продукції не тільки інформує рівень знань про те чи інше явище (подію) культури, а й просуває певні соціокультурні стилі. А вони породжують нові відносини як в соціумі, так і в соціокультурних його процесах. Зрештою, це ще один спосіб і для активізації життєздатності медіакультури.

Глобальні процеси життя у своєрідному співдискурсі масмедіа і соціокультури дещо витіснили традиційність представлення культури за формою: аудіовізуальний текст стає впливом на стереотипи побутового життя і його стилю в цілому. Інформаційні системи здатні створити соціокультурний бренд для вироблення свого роду «культурологічного продукту». Так само і за принципом «звертання масмедіа в бік комерційних стратегій стосується не тільки реклами, а і політичного життя, яке було і є сферою конкурентної боротьби між різними силами, внаслідок чого виробляється свого роду «політичний продукт» [2].

Соціологічна культура як чинник формування громадсько-суспільної культури загалом залежить і від політичної влади суспільства і способів прийнятих нею рішень. Актуальність інформації тут визначається не лише політичними вимірами, але і культурологічними програмами.

Інформаційні потреби суспільства, як і культурологічний їх напрямок, виконують функції задоволення та вивчення потреб, обговорення думки, підтримки певних напрямків, пропаганди програму. Але культурологічний напрямок виокремлено схильний до виховання культури громадян, що включає, таким чином, і виховання політичної свідомості. Послідовність і фрагментарна конкретизація цих способів є ефективною потребою в поділі культурної інформації на сегменти для пришвидшення її різнобічного і оперативного подання в «ефір».

Однак, такий зразок поширення інформації в соціокультурному просторі властивий не для всіх. Оскільки більшість реципієнтів не схильні до об'ємного засвоєння інформаційних полотен, телекомунікаційний об'єкт –

телебачення – здатен дозувати цю інформацію щодо різних груп громадян. Так, різним є встановлення контакту щодо визначення об'єкту мистецьких цінностей у програмах спецпроекту телеканалу «Культура» та інформаційні асоціації подачі цього ж матеріалу у відеоряді програми «Новини». А маніпулювання свідомістю, власне, і базується на відборі інформації, що формує певні цінності без їхнього критичного осмислення. Дійсні позиції культурологічних надбань з'являються на базі креативу ціннісних іміджів діячів культури «високого гатунку». Слухачеві, глядачеві, читачеві дано сукупність уявлень про «героя» великих і різноманітних соціальних груп. Такий тип «програми» – ефективний спосіб маніпулювання великими громадськими середовищами. Отже, тут соціокультура характеризується сукупністю соціально-культурних цінностей і світоглядних переконань. Такі моделювання передбачають визначення відносин між інституціями-контролерами, що діють і впливають на свідомість учасників меншої групи людей.

Сучасна медіакультура є представником і виразником різних інтересів різних соціальних верств перед владою. Поширення обізнаності у сфері культурології впливає на вміння і бажання оцінювати події та інформацію у цій царині. Саме метод переконання є найважливішим у даному випадку, особливо, якщо споживачі інформації не усвідомлюють контролю і наче змінюють свої погляди в силу певних соціокультурних подій з власної волі.

Напрацьовані стратегії мають нагоду маніпулювання свідомістю оперативними та стратегічними засобами. Науковці визначають за основу оперативної інформації цінності, потреби, стереотипи, звички, що маніпулюють аудиторією, активізуючи соціальність особи. Стратегічна маніпуляція передбачає поступове, багаторічне накопичення маніпуляцією для підтримки політичного й економічного ладу з потребою його використання в оперативній маніпуляції.

Соціокультурні стандарти всіляко підмінюються у своїх поняттях фабрикацією фактажу, певною тенденційністю в їхньому підборі, навмисною зміною змісту слів, подрібненням, багаторазовим повторенням, сенсаційністю.

Переваги у важливості інформації вважають найголовнішим фактором, що сприяє пізнанню інформації. Завдяки поняттю «важливість» формується свідомість в аудиторії масмедіа. Завдяки дослідженням цієї проблеми вона стала загострюватися, а протистоїть їй лише журналістська професійна етика.

Слушним є погляд на трансформацію блоку повідомлень щодо новин соціокультурного життя громадськості. Дев'яності роки минулого століття показали якісно новий тип передач з новинним циклом, нарисами про яскраві особистості у мистецтві. Їхні імена часто привабливі глядачеві, а подекуди стають знаковими для вирішення статусу привабливості програми.

Інтегративні тенденції у структуризації масмедійного продукту, особливо телевізійного, представили глядацькому розсуду нове поняття у культурологічних сучасних віяннях, що швидше слід застосовувати у сфері

розважальних функцій масмедіа. Йдеться про поширене у сучасній, зокрема, і вітчизняній, медіакulturі поняття «інфотейнмент». Медійний простір цілком віддано слугує розважальному жанрові. «Інфотейнмент», поєднуючи різноманітну жанрову стилістику, стає ефективним впливовим засобом масмедіа на формування запиту споживацької потреби у соціокультурних сферах. Суміш міфічного та реального здатна силою інтриги виступити привабливішою, аніж реальність інформаційних потоків.

«Псевдоподії» – жанрове утворення ЗМК, яке ще донедавна вважали властивістю лише політичних її напрямків. Але винахід придався не лише політичним «розкруткам», а й окремим соціокультурним діячам: соціальна необхідність втриматися «на плаву» і нагадати глядачеві про себе. «Докудрама» – розгортає драматичну будівлю сучасних політреалій, що вдало представлена грою акторів за законами драматургії.

Ієрархія цінностей сприяє виявленню соціокультурних рамок визначеності кожного виду ЗМІ та ЗМК. Стереотипи в культурі або індивідуальна означеність цих цінностей пошуковуються реципієнтом в інформаційній періодиці будь-якого типу. І пошук ведеться особисто, відповідно до підбору зацікавленостей, власної освіченості та рівня мислення. Інтуїція шукатиме свій власний світ.

Сьогоднішні соціокультурні норми у ЗМК спрямовані не стільки на новизну інформації, скільки на утвердження і зміцнення культурологічних і мистецьких стереотипів та позицій глядача. Культурне середовище здатне тут використовувати масовість прийомів, але отримувати «присмак недовіри», двозначності у глядацьких масах. Підтримка балансу суспільства, певних цінностей, стереотипу пошуку кращого і досконалішого на ниві культури сприятиме подоланню дефіциту довіри, за яким породжують чутки, домисли, міфи стосовно творців і діячів культурно-мистецького напрямку ЗМК. Лише «прозора» політика у цій царині забезпечуватиме найефективніший вплив суспільства на культурологічний механізм мистецького висловлювання громадської думки. Ці загальноновизнані критерії є оціночною базою для визначення політико-економічного стану будь-якої держави. І чим вищим буде об'єм первинної інформації, що супроводжуватиметься поширенням інформаційної продукції, тим більшим є коло споживачів і учасників цього процесу. Механізм такої публічності здатен виокремитися вмінням організувати і забезпечити доступ до інформаційних джерел, розвивати суспільні структури суспільства, технологічні діяльності. Відсутність довіри до політики влади з лихвою схиляє глядача до соціокультурного осмислення дійства довкола нашого життя. Ліквідація такого дефіциту мала б захопити і державні, і політичні органи, громадські організації до прозорості у своїй діяльності. Адже саме ці структури є джерелом значимої інформації.

Першим шляхом до вирішення довіреності є не тільки впровадження нових інформаційних технологій, але й розширення кола доступної

громадянам суспільства інформації. Це сприятиме формуванню свідомості мас при умові створення правових систем інформаційного простору.

Відомі міжнародні ініціативи на цю тему – «DevelopmentGateway», що діє за підтримки Всесвітнього банку та Програми розвитку ООН.

А в Україні 2002 року започатковано діяльність Асоціації «Україна – розвиток через Інтернет», яка попри інші важливі напрацювання зуміла сприяти створенню в Україні інфраструктури для активізації діяльності інформаційного суспільства. Некерованість інформаційного поля знижує рівень соціальної безпеки, наптовхуючи громадськість до негараздів соціального характеру, породжує кризу. Зрештою, під загрозою може залишитися інформаційна безпека, суверенність українського поля ЗМК. Місія посередника між суспільно-політичними інституціями, громадським суспільством для ЗМК – шлях не лише на інформування, але і поновлення, і зміни системи ціннісних орієнтацій. Їх формування є не лише силою соціокультурної стратегії у сучасних ЗМІ, але й чинником, що сприятиме формуванню нової політичної культури.

Доступність медійної і соціальної комунікації виокремлює об'єднаність культурою, зменшуючи шанси розмежування. Традиційні джерела ідентичності, наприклад, реальність соціального оточення, реально скорочуються.

Така властивість постмодерну не оминула і соціокультуру, створивши за аналогом «нового комунітаризму» так звану нову соціокультуру, що діє аж допоки не вирішиться проблема виникнення такої ситуації. Інформаційно-комунікативні технології сучасності надають їй шанси «вільного польоту», виникати будь-коли і будь-де. Зростає число учасників таких діалогів, що послаблює постійність щодо збереження тих чи інших соціокультурних традицій. Зрештою, відпадає відповідальність, а реальність дійства – лише витівка гри.

Дестабілізація в ідентичності у час модерну відірвала норми культури від традиційностей соціуму. Індустрія культури за допомогою масмедіа шукає нового виду вкорінення. Такі елементи риторизації суспільства, за висловлюваннями Л. Корпоровича, сприяли пошуку форм локального вкорінення, а також намаганням віднайти зв'язок з регіональним середовищем. На цьому рівні вибудовується соціокультура – продукт спільного досвіду особи.

Вплив масмедіа на стереотипи зразків соціокультури породжує «імпульсивність», що є незмінною константою протягом певного періоду життя людини. С. Бертман з Віндзорського університету (Канада): прискорений темп життя підсилено масмедійним рухом, особливо, телебаченням з його схильністю до поціновування миттєвостей без продовжених перспектив. Канадійський дослідник підкреслює свій песимізм у сучасних гіперкультурних віяннях, що імпульсивно «синхронізують» життя.

Аналіз проблематики наштовхує на з'ясування традиційності культурних зв'язків як опори ідентичності суспільства, що підсилені можливостями масмедіа. Глобальне громадянське суспільство крізь призму соціокультури здатне до діалогу як поміж собою, так і з іншими ідентичностями. Національний інформаційний простір без врахування космополітичних тенденцій у соціокультурі стає за межами, за кордоном, поза грою у політико-економічному житті світового процесу.

Специфіка збереження ідентичності соціокультурного простору та інформаційного простору як неординарного проаналізовано у дослідженнях С. Веселовського, І. Вільчинської, О. Гриценко, Т. Чміль, у науковців Г. Арендт, П. Бергер, У. Білін, М. Вейнер, Е. Вілсон, Д. Сорос, Х. Лінц, В. Баркова, Ю. Беґа, О. Борусевич, О. Донченко, В. Єтух, О. Майборода, С. Макеєв, О. Маруховська, Л. Нагорна, М. Обушний та ін.

І. Вільчинська щодо національної ідентичності стверджує, що вона являє собою «спосіб віднесення людини (та групи) до певної етнічної спільноти на основі усвідомлення таких ознак, як спільність походження, історичної долі, культури, комплексу стереотипів свідомості та поведінки» [4, 7]. Дослідниця підкреслює наслідковість суспільного виховання у понятті «ідентичність».

Із загальним визнанням глобалізаційних процесів завдання збереження соціокультурної ідентичності стає головним, як і роль масмедіа у ньому, що зведено до вирішального значення. Медіапростір формує соціокультурну реальність, що приймається соціумом як нормативність, еталон.

Соціокультура, як певна трансформація суспільства, вносить зміни в суспільні стосунки завдяки масовим комунікаціям. Задіяний процесами світового характеру український суспільний процес, що опирається на інформаційне суспільство, має нагоду отримати новий інформаційний продукт. При цьому, зачіпаючи інтереси національних стереотипів у культурі, сприяючи надпопулярності західної масової культури. Розрив з національними тенденціями у соціокультурі спричинений ідеологічною незаповненістю національної ідеї.

Журналісти і працівники соціокультури об'єднані завданням формування інформаційних ринків. Отримання прибутку помножене на можливості впливу на громадську думку. «Прибуткова ейфорія» охопила механізми ЗМК, вплинула на змістовність культурологічних програм. Проте, цей негатив породив позитив, створивши конкурентність у запровадженні нових медіатехнологій. Інформаційність соціокультури виступає гарантом цінностей тієї ж соціокультури, задоволення потреб соціуму.

Трансляційність «прямого ефіру», що стала надто популярною, сприяла тематичній розмаїтості культурологічних програм, прогнозуванню концептуальної цілісності їхніх тем. Творчий журналістський пошук сприяє відображенню національних, етнічних, культурних меншин та їхніх відносин у соціокультурі держави.

Західна Європа стала прикладом втілення ідей суспільного телерадіомовлення. Глобальність характеру цього процесу ефективно маніпулювала масовою свідомістю і спритно витіснила з неї національно-культурну ідентичність.

Створюючи проєкцію української системи масмедіа, медійники сприяли стрімкому процесу антикомерціалізації суспільного телерадіомовлення. Такі рішення сприяли збереженню та відновленню соціокультурної ідентичності в інформаційному просторі України.

Утворення суспільного телебачення з максимальною доступністю кожному припускає нагоду відкинути все шкідливе для існування соціокультурного суспільства. Його функціонування зумовлене прагненням керуватися і представляти вищі інтереси суспільства, утверджувати його етичні та естетичні засади. Взаємоіснування ЗМК і держави окреслюється моральними цінностями, а створення мережі ЗМК є запорукою національної ідентичності.

Проблематика соціокультурної самобутності, ідентичності впирається у проблематику нівелювання свідомості засобами обміну інформацією. Стандарти та уніфікаційний характер масової свідомості через масмедіа здатне утвердити ціннісні стереотипи соціокультури. «Поп-культура» реально скористалася своїми прагматичними та індивідуальними цілями для задоволення процесу «поглинання» моральних та суспільних цінностей. Але ці закономірності глобалізаційних процесів здатні нівелювати інформаційний привілей ЗМК – відвертість.

А тому збереження соціокультурних засад у вітчизняних ЗМК відкине глобальну масову культуру від претендентства на беззаперечне існування і створить для нього категорію «допустимого існування».

Сучасні ЗМК виокремлюють аудіовізуальні масмедіа, якими трансформаційність соціуму визначають як складнощі перехідного періоду у суспільстві з демократичними засадами. Неосвіченість певного прошарку соціального суспільства сприятиме нівелюванню соціальної ідентифікації. Цей фактор не сприятиме поняттю «соціокультурного простору», який створюється завдяки масмедійному процесу інформатизації суспільства, що сприяє сприйняттю соціальних процесів. Лібералізаційний тандем українських ЗМК разом з демократичними трансформаціями часом приносить і певний негативізм впливу на культуру, моральність соціуму.

«Інформаційна війна» – як засіб збройної сили для держав з соціокультурними трансформаційними процесами – стає засобом тиску для об'єктів споживання інформаційного продукту. Цей новий засіб політичного протистояння здатен не лише впливати на технології міжнародного протистояння правлячих еліт, ідеологічну заангажованість, а й неприхованими впливами переорієнтовувати на чужі для нації цінності, поставити під сумнів як існування України як незалежної держави, так і ознаки її ідентичності – мову, культуру, освіту і т. д. Про це неодноразово стверджували як творці масмедійного простору, так і науковці [28].



У такому випадку виникає заохочення до створення соціокультурної масмедійної продукції, що була б не лише привабливою, а й конкурентоздатною. Без фінансової підтримки і заохочення фінансових угруповань (чи одноосібних випадків) такі наміри стають нереальними.

Надмір інформаційної доступності у нашому суспільстві загострив проблему інформаційної безпеки. І хоч соціокультурний простір наче і не є стратегічним об'єктом, що містить державні таємниці, інтерес збереження важливої інформації на рівні збору, нагромадження та збереження мав би знайти свою «стратегічну» нішу. Національно-культурний суверенітет, а отже, успішні демократичні зрушення, утверджені в законі України «Про інформаційний суверенітет та інформаційну безпеку України», стверджує про захист життєво важливих інтересів суспільства та національно-культурних цінностей України, її культурну ідентифікацію в світовому інформаційному просторі.

Дослідниця Олена Гриценко виокремила об'єкти інформаційно-психологічної безпеки масової свідомості за аспектами консервативної та динамічної її частини. Якщо консервативна готує культурні цінності, що визначають правила поведінки, то динамічна частина виробляє певну лінію поведінки.

Переглянута сентенція основ масової свідомості, її етнічних засад здатна сприяти розпаду фундаментальних духовних цінностей [17].

Дестабілізація певних традицій масової свідомості одразу ж потягне за собою цей самий процес у соціокультурних масмедійних проектах: дестабілізує певні традиції у них, змінить пріоритети, сприятиме здатності маніпулювати, формуватиме певну оцінку, сприятиме впливовості на певні рішення. Така переобтяженість масмедійних ЗМК висвітлена у дослідженнях Сержа Москвичі, де автор виокремлює роль масової комунікації у процесах вибудовування аспектів масової свідомості та громадської думки [20].

Ідея недостатньо сильно сформованої національної самосвідомості, соціокультурної та національної ідентифікації стала проблемою у намаганні зберегти самобутність української культури в масмедійних проектах держави. Але сьогоднішні напрацювання всіляко сприятимуть створенню цілісної загальнокультурної ідеологічної та національної платформи для перебування у нинішніх глобалізаційних процесах на засадах збереження внутрішніх державних та європейських інтересів. Втілення таких аспектів виключить будь-яку ізоляцію держави на світових просторах, підкріпить їх аксіоматичний характер реальними перетвореннями.

Маніпулятивний вплив масової культури на свідомість населення, що не завжди носить ефективний характер, дає широту і демократичність вибору реципієнтом масмедійного продукту.

Можна виокремити декілька причин, що уповільнюють ходу соціокультурних процесів українського суспільства та його національно-культурної ідентичності. Ними є невартісне значення, криза системи радянського суспільства; неякісність суспільних перетворень у системі як

засобів комунікації, так і зневіра у реформуванні соціокультурного простору; заповнення інформаційного простору поп-культурою та підміна понятійності значення «соціокультура»; відсутність стандартів естетичного і мистецького вишколу у соціокультурних процесах поряд з рівнем професіоналізму учасників ЗМК.

Сьогоднішній поступ до відкритості національних інформаційних систем, самобутності у збереженні соціокультурних надбань та їх орієнтація на загальнолюдські цінності гуманізму сприятимуть консолідованості у політико-економічному плюралізмі, правовій свободі громадянина та всього суспільства.

Проблеми ідентичності в умовах впливу глобальної масової культури можна сприймати як співвідношення між державою, громадськими організаціями та суспільством. Посередництво тут масмедіа та соціокультури вибудовує засадничі моменти громадянського суспільства, в основі якого лежить ідея не лише політико-економічної, а й соціокультурної активності громад, що опирається на національне соціокультурне самовизначення. Формування національного інформаційного простору сприяє зняттю ідеологічних обмежень для вирішення цих питань. Глобалізаційні впливи на масову культуру вимагають захисту свідомості соціальних груп від деструктивних впливів.

Інтегративно-регулятивна функція масової комунікації виокремила свій вплив на соціокультуру, хоча, цей процес можна визначити як взаємозворотний.

Соціокультурна комунікація – процес передачі інформації між основними соціокультурними суб'єктами та громадсько-політичними інституціями за усністю ЗМК. Члени суспільства намагаються висловлювати свої потреби так, аби це стало відомо на широкий загал. За Ю. Габермасом та Г. Арендт, які досліджували комунікацію, влада забезпечує відтворення каналів комунікацій між політичними суб'єктами. З огляду на наше дослідження соціокультурних пластів у ЗМІ, те ж саме відбувається між соціокультурними каналами комунікацій та суспільними суб'єктами. Постійне протиборство веде до суперечностей між загальними та приватними інтересами. Гуманність ідей соціокультури призводить до узгодження і задоволення між двома сторонами. Соціокультурна комунікація буде різною при різних політичних режимах: плюралістична при демократії, монополізована в авторитарному режимові.

Вільна соціокультурна комунікація є вільною від критики і небезпечною з точки зору перетворення у догму будь-якої точки зору. Такі переконання не завжди сприяють авторитету довіри між соціокультурними проєкціями та масмедійними засобами. Багато в чому обсяг і наповненість соціокультурної комунікації визначають суспільна активність громади, її небайдужість до конкретних соціальних дій. За допомогою і сприяннями ЗМК здійснюється регуляція культурної поведінки людей, закріплюються стереотипи пізнання.

Впливовість ЗМК у соціокультурній площині полягає в їхній можливості створення іміджу діячів культури і мистецтва з наступним поширенням матеріалу серед конкретних одержувачів інформації.

Функції соціокультурної комунікації можна виділити створенням розгалуженої системи конкретно-правдивої інформації; поширенням знань про реальності соціокультури; індивідуальним закріпленням позитивних цінностей; формуванням громадської думки у соціокультурі; поширенням і збагаченням культури суспільства.

Але глобалізаційним процесам у соціокультурі властиві і ознаки соціальної пасивності, що є наслідковим для специфічних соціокультурних явищ. За оцінкою аналітиків, це явище спостерігається в європейських країнах, американському суспільстві. У політиці цей термін окреслює поняття «політичної відчуженості» [39]. Але у соціокультурі такий термін може означати брак високих ціннісних мистецьких стандартів і аж ніяк не претендує на низький рівень економічного статусу щодо визначень у «політичній відчуженості», що, зрештою, не змінилося із тенденціями зростання статків у 1960–1970 роках.

Сучасні неспокійні і хвилеколиваючі події у політико-економічному суспільному житті наче поширюють усвідомлену думку про зменшення зацікавленості культурою та мистецтвом. Але, на щастя, зростає інтерес до традиційних цінностей високого мистецтва в найвищому розумінні цього значення. У той же час нівелюється поширення низькопробних і «немистецьких» культурологічних проєктів. Владна система намагається відновити достатній рівень підтримки соціокультурних проєктів, коригуючи зміни у цій сфері за сприяння і діяльності ЗМК.

Економічне зростання завжди сприяло обсягам інформаційної діяльності, але трансляції власне соціокультурних потоків швидше зменшуються, аніж збільшуються: зростання обсягу політичних та громадсько-суспільних програм явно монополізує масмедіа. Інформація, як товар медіаіндустрії, фінансується за рахунок податків у державному сегменті виробництва цього товару. Зазначення тенденцій для власників медіапродукту та холдингів, за прикладом європейських країн, не викликає сумнівів. Обсяг продукції ЗМІ соціокультурного спрямування змінюється поряд із методами та впливом журналістики, а також теорією інформаційної цінності. Її автор – Й. Галтунг підкреслив, що наповнена несподіваністю і негативізмом інформація – найконкурентоздатніша на ринку ЗМК. Зближення двох типів ЗМК – громадського з приватним – перетворюють ЗМК на звичайні медіакомпанії з комерціалізованою основою. Здобуття оригінальної інформації стає дорогою «розвагою», копіювання її з інших джерел – простіший спосіб формування матеріалів. Авторське право і використання інформації неврегульовані; глибоко аналітична критика – рідкісна річ. Така тенденційність тяжіє до сенсаційності і розважань у соціокультурних матеріалах сучасних ЗМК. Таким чином, відбувається зміна характеру таких матеріалів: зменшення обсягу правдивої інформації, користь

кількісного зростання розважальних сюжетів, зростання тенденції до негативізму, сенсаційності, зниження критичності у соціокультурних матеріалах.

Соціальна система є сукупністю окремих членів соціуму з різними функціональними обов'язками різних підсистем у ній, що є взаємозалежними. Соціокультурна система у системі ЗМК виробляє певні рішення, пропонує різні розв'язання актуальних питань влади і суспільства, схиляє суспільство до різних інтеграційних проектів.

Соціокультурологія відчуває труднощі у своєму сьогоднішньому існуванні, головне, через недостатню громадську підтримку. А тому покладання сподівань на силу і авторитетність масмедіа у цій ситуації є соціальною реальністю. Дещо перебравши на себе авторитетність державотворчих інституцій, вони впливають на політичну дійсність, моделюючи нагоду виокремити найактуальніші на сьогодні проблеми. Ця тенденція має як загальносвітовий, так і загальноукраїнський масштаб. Усвідомлюючи зростання ЗМК, влада намагається повернути собі підконтрольність персоналіїв цієї гри: соціокультуру та масмедіа. Але тут масмедіа виступає ще і як гарантійний чинник інтегрованого суспільства.

Важливого значення тут набуває концепція соціокультурного суспільства. В ідеї свого існування воно є альтернативою щодо потоків політичної комунікації. Її форма і сутність сприяє культурному і мистецькому інтегруванню суспільства, своєрідним лакмусом для прояву розуміння завдань і проблематики сучасного суспільства. Соціокультурна концепція невіддільна від громадянського суспільства. Юрген Габермас виокремлює громадськість («громада» – порівнян. з укр.) – групу людей, що вступають у комунікацію для спільного обговорення певних проблем і формування спільної думки. Раніше це були невеликі групи, поєднані на основі усної комунікації та особистого знайомства, інтелектуально зацікавлені, читаючі. Ця традиційна громадськість, що існувала до ХХ століття, суттєво розширила кількість учасників комунікації, що формували суспільну думку. Сьогодні цей «проект» втілений ЗМК і носить назву «засобів масової комунікації (інформації)».

Культ індивідуального, індустріалізація і глобалізація суспільства зруйнували традиційність у цьому питанні, атомізацію суспільства. Виключно масмедіа є сьогодні носієм усілякої інформації.

ЗМК є невід'ємною частиною функціонування соціокультурних процесів держави. Нерідко вони впливають на державотворчі рішення, є регулятивним чинником для забезпечення значущих якостей громадян.

Демократичні суспільства, всупереч означення своєю назвою, дедалі активніше маніпулюють поняттям «демократія», а інформаційний тоталітаризм стає самозбереженням образу демократичного суспільства. Це призводить до явища стереотипізації масової свідомості, де особистість втрачає власну точку зору стосовно культурологічної творчості (програми).

Внаслідок образно-візуальної подачі інформації, телебачення є найбільш деталізованим і легким сприйняттям інформації. Проте недостатню поінформованість може давати швидкий перебіг подієвості екранного повідомлення. Але влада прагне використати різноманіття технологій та методів ЗМК для цілеспрямованості керування «телекратією замість демократії» [39].

За результатами Інтернет-ресурсу ([www.isps.by/am/13/htm](http://www.isps.by/am/13/htm)) основну роль у соціокультурній комунікації відіграють ефірні ЗМК і найперше телебачення, за допомогою якого основну суспільно-культурну інформацію отримують 93, 9 % населення; 69, 3 % – отримують з радіотрансляцій, 45 % – газет і журналів, 20 % – знайомих, 14, 5 % – колег, 95 % – щодня дивляться телевізор, 5 % – дивляться телевізор двічі на тиждень; 3 % – дуже рідко дивляться; 1, 5 % – ніколи не дивляться. Але 89 % жителів проводять час у ЗМК, фейсбуках, соціальних мережах щоденно і багатогодинно. Рейтинг програм соціокультурного значення набув 55 %; основними рисами цих програм названо правдивість, наявність цікавого матеріалу, компетентність.

Телебачення – найефектніший засіб соціокультурної комунікації, адже має здатність швидко передавати потрібну інформацію великій кількості людей. Користувачі фейсбуку та Інтернету, сучасна «електронна моль» і немолоді пенсіонери, словом, усі прошарки суспільства в більшій чи меншій кількості є споживачами масмедійного TV продукту. Дієвість цього виду масмедіа вражає глобальними можливостями охоплення. Його інформаційність образно-візуальна та зрозуміла, створює ефект особистої присутності, найоперативніша. ТБ активно впливає на формування соціокультурного світогляду великої кількості людей і є найпотужнішим засобом впливу на громадську думку, формуючим інструментом соціокультурної комунікації. Зміст часом суперечить інтеграційним суспільним процесам, адже заперсоналізованість програм часто не конструює роль повідомлення, «збиває» його на сенсаційність. Диференціація на поняття «офіціозу» і «неофіціозу» є наслідком партійних кланів суспільного життя. Незалежність таких ЗМК виглядає нереальністю, оскільки часто вони доноруються грішми фондів, схилиючись до іншого «цілісного» спрямування – спрямування замовного фонду. Недотримання тут журналістської етики з неякісністю матеріалів «дозволяють» інформаційному продукту зайняти неконструктивну позицію і втілити деструктивні тенденції у телепродукт. Медіакультура змушена все більше впливати на загальний розвиток глобалізаційного інформаційного простору.

Соціокультурна політика і нейтралізація руйнівного впливу на культуру, соціальні цінності сприяють конвергенційним технологіям у системі ЗМК та регулюванню діяльності різних секторів інформаційної індустрії. Ця сфера переживає економічне зростання у періоди економічного занепаду. Тут створюються технології з розвитком людства. Домінування у світовій інформаційній індустрії дає можливості стійкого підвищення добробуту громадян та збереження екологічного довкілля. Рівень розвитку

інформаційної структури є чинником світового лідерства між країнами. Інтернет створив новий тип ЗМК, коли інформація є активним учасником системи, що пов'язана з інформаційним простором.

Сучасні процеси глобалізації найперше проявляються у сфері масмедійного простору. А тому здатність масмедій пропагувати певні культурні зразки є моментом створення глобальної цивілізації нового типу.

Однак, це сприяє і виникненню нових суперечностей, адже диспропорції між різними соціальними групами є зразком глобалізації з грою в одні ворота: поглиблення диференціації, самотності різних культур протистоять культурній єдності.

Яскраво проявляючись саме у сфері масової комунікації, глобалізаційні процеси опираються на економіко-політичні важелі людського існування. Наслідок цього – транснаціональні медіа (насамперед, ТБ).

Здатність швидко поширювати певні ідеї, цінності та соціокультурні надбання посилила ефект цієї швидкості у сьогоднішньому розвої як традиційних ЗМК, так і Інтернету. Особливо Інтернету, користувачі якого миттєво отримують інформацію. Ця специфіка роботи електронних комунікацій не сприяла культурній єдності чи подоланню культурологічних відмінностей. Дослідниця Олена Гриценко стверджує, що специфікою сучасної світової культури є саме її полімодальність (співзвучна парадигмі постмодернізму) і толерантність до різних етнічних ідентичностей. Світова культура нового типу глобальні зразки та стилі, що пропаговані масмедійним мистецтвом поєднуються з ідентичностями локального та регіонального характеру [6].

Опосередковані стереотипи культурного життя сприяють процесу гібридизації і локалізації соціокультурних зв'язків між регіонами, а тому їм також властивий транскордонний характер. Об'єднуючи прошарки громадянського суспільства, масмедіа тим самим сприяють розповсюдженню їх творчої діяльності. Тут враховується ідентичність спільнот, що сприяє створенню соціокультурного простору в інформаційній мережі. Особа здатна створити для себе власну культурно-просторову уяву завдяки ціннісним системам і моральним сповіданням, але такі принципності бувають часто відмінними з системними цінностями масмедійного простору. Суспільні зриви відчужують потяги до прекрасного, але стимулюють потребу пізнання локальних новин, пізнання діючого процесу сучасності на теренах глобальної культури.

Особливості сучасного медіапростору в соціокультурі наповнені культурою різних етнічних груп, схилянням до пошановування культурних традиційностей у світі. Певні їх зразки набувають гібридності, що ставить їх на протилежні щаблі суперечностей, подолання культурних відмінностей.

Принципова якість нового глобального медіапростору, де локальний контекст не поглинає його, а наповнює якісно новим змістом [32, 27].

Відсутність конструктивності в ідеях поляризації соціокультури не створює глобальну медіа культуру, негативно впливає на інформаційне

суспільство. Ці процеси є наслідковими у розгортанні спіральних витків суспільного розвитку.

Здається, що соціокультурна цінність мала б стати основою для збереження ідентичності у технологічних новаціях масмедійного простору. Особливо це актуально в розгляді засад глобальності медіапростору. Тут варто зробити акцент на значущості, неповторності культурологічного наповнення особистості. Паралельно з'являється слідування людській природі часів античного гуманізму та середньовічному гуманізму з першозначеннями ідеалів духовності. Криза сучасності, що розпочалася ХХ сторіччям підвела людство до кризи традиційного гуманізму. Криза демократії відчужила громадськість від системи державних інституцій.

Трансформації українського суспільства виокремили парадигми гуманізму, сприяючи особистісним заявкам на цілісну індивідуальність особистості. Для їх широкої реалізації суспільство запроваджує соціокультурні інституції з привілеями гуманістичних цінностей. Культура соціокультурного мислення передбачає гармонійне поєднання інтересів багатьох соціальних груп, здатність до контролю громадянським суспільством державних інституцій.

Ідея громадянського суспільства виокремлювала особистісну причетність до громади певними зобов'язаннями. Згодом трансформуючись у понятійності цінності індивідуального та удосконалюючи пріоритетність соціальної структури, дослідники відслідковують виокремлення особи і виокремлення соціальної громади. Такі демократичні кризи виробили реалізації громадян на культурне право та лояльність у ставленні до громадських інституцій.

Демократичне суспільство найперше сприяє здатності керувати своїми правами. Культура у такому суспільстві реалізує право на громадянську компетентність. Вільна активність громадян не підлягає державним інституціям.

Культура підтримує демократичні цінності соціокультурними цінностями і вважає їх одною з оптимальних форм правління.

Соціокультура наштовхує громадян на участь у житті держави: створюються певні ради з питань культури тощо. Спроби удосконалення державою соціокультури потерпають фіаско в силу наповненості медіапростору псевдокультурою, забруднення якою веде до зниження рівня культури. Але ця ж «культура», що ще називається «масовою» збільшує соціальні зв'язки, а з другого боку, руйнує форми ідентичності, як сама історія культури ХХ ст. засвідчила історичні і соціокультурні передумови для зневіри в Людину, Просвітництво – віру в Бога, модерн здолав естетичні цінності, а постмодерн – відчуття реальності. Можливо, це сприяло віянням щодо повернення до стилів життя східних культур, де використовуються нетехнологічні шляхи розвитку цивілізації. Сучасний масмедійний простір і медіа культура загалом переживає схильності до обох цих напрямків.

Можливо, це передбачатиме певну інтеграцію до західної цивілізації та багатонаціональних культур.

Суперечності глобальної культури поглиблювалися з появою реалізації ідеї громадянського суспільства. Теорія Ю. Габермаса стверджувала, що між державними інституціями та державно-політичними структурами і приватною сферою життя сформуються самодіяльні об'єднання громадян. Це сприятиме взаєморозумінню різних соціальних верств суспільства, створить сферу комунікативної раціональності за впливовістю аргументованості.

Перетворення сьогодні інформаційного суспільства на об'єкт маніпулювання громади та її свідомості представляє нам тенденцію ілюзорності життя. Її причина прихована і в експансії західної масової культури, а гуманістичні цінності соціокультури в медіапросторі поставлені на конто глобальних проблем заради пошуку «нового гуманізму». Але лише національна ідентичність має змогу протистояння наступові масової культури. Співвідношення соціокультурних цінностей у контексті масмедійного існування її свідчить про глибоку кризу культури.

Останні десятиріччя перебувають в активному пошуку альтернативних засад гуманізму для формування соціокультурної ідентичності на ціннісних мистецьких тенденціях в її конструктивній виразовості.

Соціальні трансформації періоду Незалежної України різко змінили роль українських засобів масової комунікації, а соціокультурний їхній пласт має нагоду реалізуватися в соціумі за сприяння боротьби суперечливих характеристик різних культурологічних напрямків, зберігаючи свою соціокомунікативну цінність засадами національної ідентичності.

Перехідному суспільству властивий знижений інтерес до участі у соціокультурних процесах, зрештою, як і розвиненим європейським країнам. Криза соціального устрою не відобразилася, однак, у всебудові моделі мистецької дійсності та культурологічних напрямків, авторство яких належить ЗМК.

Свобода слова і свобода мистецтва у цих контентах виробила свої механізми, хоча межі легітимного тут досить часто не дотримуються внаслідок тиску виконавчої влади на масмедіа. Оптимальним напрямком розвитку ЗМК є збалансованість між соціокультурними напрямками і гуманізмом їхнього змісту, що сприятиме перспективі їх розвитку в історико-культурному напрямку. Глобалізаційні гібридні культури, що є наслідковими явищами постіндустріального суспільства, потребують нових гуманістичних цінностей, що втілюватимуться в концепціях комунікативної раціональності (за Ю. Габермасом).

Глобалізація процесів світової спільноти лягла в основу діяльності масмедіа і стала передумовою створення глобального інформаційного суспільства.

Новітні інформаційні технології з переважаючим лідерством електронних медіа зробили відкритість привілеєм інформації простору. Зміст



сучасних соціокультурних норм сміло використовують сучасні масмедіа у своїх інтересах.

Таким чином, виникнення нового мистецтва пов'язано з тим, що:

– ХХ ст. продемонструвало симптоми вичерпаності художніх правил відображення життя в мистецтві. Сьогодні, на початку нового тисячоліття, при черговому «повороті століть», стало очевидним, що людина (знайома з трагічною історією доби минулої і сучасної) сприймає картину світу, несхожу на ту, що була у художників класичного і посткласичного періодів. А тому її творчість не може бути схожою на класичні та посткласичні взірці. Сприяли цьому процеси всередині самого мистецтва, які полягали в тому, що авангардне мистецтво поставило собі за мету позбутися межі, яка відділяє його від звичайного життя.

– у сучасному медіапросторі – від мистецтва телебачення до новітніх форм телекомунікації як художньо-образного вислову особистості через «інстаграм» та «селфі», «флешмоб» та «про флеш», «блоги та «блогосферу», «меми» та «ніки», «тролінг» та «холівар» та ін.

– позахудожні елементи та акції займають почасти головне місце, грають провідні ролі. Як наслідок – події реальної дійсності сприймаються та усвідомлюються як явища більш цікаві й значимі в сучасному арт-сенсі, ніж твори мистецтва.

– сьогодні є всі підстави вважати, що новими агентами, формуючими поле сучасної художньої культури, є також користувачі соціальних мереж, які створюють «контекст» новим художнім артефактам; свідомо змішують елементи високої та масової культури, створюючи новий феномен – культуру популярну; абсолютизують будь-який власний жест, акт та витвір у якості унікального та значущого феномену, що надихає пересічну людину випробувати себе у певній Інтернет та мережевій арт-акції чи то арт-діяльності.

– мистецтво телекомунікації постає як форма художньої діяльності (=творчості) епохи глобалізації з такими характерними рисами як: подолання поділу на високе та низьке мистецтво, орієнтування на масову аудиторію, на невербальну комунікацію (тілесність, жест, ритуал), компілятивність, вторинність, гібридність.

– мистецтво телекомунікації – це продукт творчості користувачів і споживачів мереж, в якому міститься духовне послання особистості щодо бачення й власної оцінки світу, в якому вона живе. З цієї точки зору виникнення нової художньої практики – це тотальність людської чуттєвої культури, її творчої природи, яка наближає людину до світу, допомагає сприймати і переживати його розмаїття, конфліктність, суперечливість, трагізм, відкритість до нових форм культуротворення.

## Література

1. Андерсон Б. Уявлені спільноти : Міркування щодо походження й поширення націоналізму / Бенедикт Андерсон ; [пер. з англ. Віктора Морозова]. – К. : Критика, 2001. – 276 с.
2. Бурдьє П. Политическое представление : элементы теории политического поля / Пьер Бурдьє // Социология политики. – М. : Sociologos, 1993. – С. 17–34.
3. Вівчарик М. М. Українська нація : шлях до самовизначення / М. М. Вівчарик, П. П. Панченко, В. І. Чмихова. – К. : Вища школа, 2001. – 288 с.
4. Вільчинська І. Ю. Етнічна національна ідентичність сучасної української молоді : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора політичних наук : 23.00.05 «Етнополітологія і етнодержавознавство» / Ірина Юріївна Вільчинська. – К. : Інститут держави і права ім. В. М. Корецького, 2002. – 20 с.
5. Вірілію П. Інформаційна бомба / Поль Вірілію ; [пер. з фр. Олега Демківа] // Незалежний культурологічний часопис «І». – 2003. – Число 30 : Маніпуляція свідомістю. – С. 164–173.
6. Гриценко О. М. Суспільство, держава, інформація / О. М. Гриценко. – К. : КНУ ім. Тараса Шевченка, 2001. – 165 с.
7. Гриценко О. М. Сучасний інформаційний простір України : зміна пріоритетів / О. М. Гриценко // Наукові записки Інституту журналістики : зб. наук. праць. – К. : КНУ ім. Тараса Шевченка, 2002. – Т. 7. – С. 72–75.
8. Зернецька О. В. Глобальні трансформації систем масової комунікації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора політичних наук : спец. 23.00.04 «Політичні проблеми міжнародних систем» / Ольга Василівна Зернецька. – К. : Інститут світової економіки і міжнародних відносин, 2000. – 34 с.
9. Зернецька О. В. Трансформація типів новинних передач політичної комунікації / О. В. Зерницька // Нова політика. – 2000. – № 1. – С. 194–198.
10. Іванов В. Ф. Масова комунікація / В. Ф. Іванов. – К. : Віпол, 1998. – 334 с.
11. Іванов В. Ф. Соціологія масової комунікації : навч. посібник / В. Ф. Іванов. – К. ВПЦ «Київський університет», 2000. – 210 с.
12. Іванов В. Ф. Украинские медиа : реалии и перспективы // Средства массовой информации в современном мире : материалы межвузовской научно-практической конференции [под ред. В. И. Конькова]. – СПб. : Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2002. – С. 281–283.
13. Кара-Мурза С. Манипуляция сознанием / Сергей Кара-Мурза. – М. : Алгоритм, 2000. – 736 с.
14. Кастельс М. Інтернет-галактика. Міркування щодо Інтернету, бізнесу та суспільства / Мануель Кастельс. – К. : Ваклер, 2007. – 290 с.

15. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура / М. Кастельс; [пер. с англ. под научн. ред. О. И. Шкаратана]. – М. : ГУ-ВШЭ, 2000. – 608 с.
16. Кузьменко О. Чи нові медіа впливають на ідентичність національних меншин? Українсько-польський контекст / О. Кузьменко // Український Альманах. – Варшава, 2012. – С. 101–106.
17. Литвиненко О. В. Забезпечення інформаційної безпеки – важливий пріоритет сучасної держави / О. В. Литвиненко // Актуальні проблеми міжнародних відносин. – К. : РВЦ “Київський університет”, 1996. – Вип. 2, частина 2. – С. 93–96.
18. Макаренко Е. Інформаційно-психологічний захист як чинник збереження політичної ментальності нації / Е. Макаренко // Нова політика. – 1999. – № 2. – С. 50–55.
19. Маринович М. Глобалізація і церковний контекст України [Електронний ресурс] / Мирослав Маринович // Глобалізація, Європейський Союз та Україна : Незалежний культурологічний часопис «І». – 2000. – Число 19. – Режим доступу : <http://www.ji.lviv.ua/n19texts/marynovych.htm>.
20. Москвичи С. Век толп. Исторический трактат по психологии масс / Серж Москвичи ; [пер. с фр. Т. Емельяновой]. – М. : Центр психологии и психотерапии, 1996. – 478 с.
21. Ним Е. Г. Современные масмедиа : создание гиперреальности / Е. Г. Ним // Средства массовой информации в современном мире : Материалы межвузовской научно-практической конференции [под ред. В. И. Конькова]. – СПб. : Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2002. – С. 210–211.
22. Петрик В. М. Сучасні технології та засоби маніпулювання свідомістю, ведення інформаційних війн і спеціальних інформаційних операцій / В. М. Петрик, О. А. Штоквиш, В. І. Полевий. – К. : Росава, 2006. – 208 с.
23. Петрів Т. І. Глобальні пріоритети інформаційної епохи : контекст для України (Технологічна революція та соціокультурні ідеали) / Т. І. Петрів // Вісник Львівського університету : зб. наук. праць. – Львів, 2001. – Вип. 21. – С. 258–268.
24. Слющинський Б. В. Соціологія музичної культури : навч. посібник / Богдан Васильович Слющинський. – Маріуполь, 2002. – 236 с.
25. Сміт Е. Д. Національна ідентичність / Ентоні Д. Сміт ; [пер. з англ. П. Тарашука]. – К. : Основи, 1994. – 224 с.
26. С Новым годом, товарищи // Советское радио и телевидение, 1963. – № 1. – С. 2.
27. Соколов А. В. Общая теория социальной коммуникации : учеб. пособие / Аркадий Васильевич Соколов. – СПб. : Изд-во Михайлова В. А., 2002. – 461 с.
28. Сьомін С. Без пострілів і вибухів / С. Сьомін, І. Лікаренко // Політика і час. – 2000. – № 5–6. – С. 82–89.

29. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории : [в 2-х томах] / Освальд Шпенглер ; [пер. с нем., вступ. ст. и прим. К. А. Свасьяна]. – М. : Мысль, 1993. – Т. 1 : Гештальт и действительность. – 663 с.
30. Яковлев И. П. Теория массовых коммуникаций : структурный анализ / И. П. Яковлев // Средства массовой информации в современном мире : Материалы межвузовской научно-практической конференции [под ред. В. И. Конькова]. – СПб. : Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2002. – С. 179–181.
31. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології / Володимир Янів. – 2-ге вид., переробл. і доп. – К. : Знання, 2006. – С. 242. – (Серія : Підручники / Український вільний університет. Ч. 13).
32. Bauman Z. Globalization : The Human Consequences / Zygmunt Bauman. – New York : Columbia University Press, 2000. – 160 p.
33. Capra F. Turningpoint : Science, Society, and the Rising Culture / Fritjof Capra. – New York : Bantam Books, 1984. – 464 p.
34. Castells M. End of Millennium / Manuel Castells. – Oxford : Blackwell Publishers, 2000. – 452 p.
35. Castells M. The Information Age / Manuel Castells. – Oxford : Blackwell Publishers, 1996. – Vol. 1 : The Rise of the Network Society. – 492 p.
36. Castells M. Information Age : Economy, Society and Culture / Manuel Castells. – Oxford : Blackwell Publishers, 2004. – V. 2 : The Power of Identity. – 538 p.
37. Chatman S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film / Seymour Chatman. – Ithaca : Cornell University Press, 1980. – 288 p.
38. Eco U. Einführung in die Semiotik / Umberto Eco. – München, 1972. – S. 216.
39. Glotz P. Chancen und Gefahren der Telekratie / Peter Glotz // Die Neue Gesellschaft. Frankfurter Hefte. – 1995. – № 1. – S. 32–41.
40. Gunter B. Media research methods : Measuring audience, reactions and impact / Barrie Gunter. – London : Sage, 2000. – 320 p.
41. Habermas J. Between Facts and Norms. Contributions to a Discourse Theory of Law and Democracy / Jürgen Habermas ; [trans. from German by William Rehg]. – Cambridge : MIT Press, 1996. – 675 p.
42. Habermas J. The Structural Transformation of the Public Sphere : An Inquiry into a Category of Bourgeois Society / Jürgen Habermas ; [trans. by Thomas Burger with the assistance of Frederick Lawrence ; introduction by Thomas McCarthy]. – Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 1991. – 326 p.
43. Habermas J. Strukturwandel der Öffentlichkeit : Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft / Jürgen Habermas. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1990. – 391 S.
44. Habermas J. Theorie des kommunikativen Handelns : [in 2 Bände] / Jürgen Habermas. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1995. – 1216 S.

45. Habermas J. The Theory of Communicative Action / Jürgen Habermas ; [trans. from German by Thomas McCarthy]. – London : Beacon Press, 1985. – Vol. 1 : Reason and the Rationalization of Society. – 465 p.
46. Korporowicz L. Osobowość i komunikacja w społeczeństwie transformacji / Leszek Korporowicz. – Warszawa : Wyd. Instytutu Kultury, 1996. – 192 s.
47. Lash S. Critique of information / Scott Lash. – London : SagePublications, 2002. – 256p.
48. Lash S. Sociology of Postmodernism / Scott Lash. – London : Taylor & Francis Group, 1990. – 301 p.

## РОЗДІЛ XII

### МІСЦЕ І РОЛЬ МУЗИЧНОЇ ГАРМОНІЇ У СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ: АКСІОЛОГІЧНИЙ ВИМІР

...тайное бродит вокруг –  
Не звук и не цвет, не цвет и не звук,  
Гранится, меняется, вьется,  
А в руки никак не дается.  
А. Ахматова

Музика є важливим компонентом духовного буття людини. Без неї не існує жодної історичної епохи, жодної людини, яка б не відчула її втаємничену силу. Ця таїна приваблювала увагу багатьох учених з часів Піфагора, Платона і Аристотеля і примушувала заглибитись у роздуми про сутність музики як явища. Інтерес до цієї теми не згас і сьогодні. Більш того, набуває чіткіших абрисів, там, де раціоналізм поступається позараціональним способам осягнення буття, де музиці відводиться особлива роль. Сучасне філософсько-естетичне і культурологічне знання при вивченні сутнісних основ музичного феномена звертається до створення нової концептуальної моделі музики як загальнолюдського і загальнокультурного явища. Не випадково К. Леви-Строс називає музику «найвищою загадкою наук про людину», розгадка якої містить в собі «ключ до подальшого розвитку цих наук» [1, 26].

Втаємниченість музичного співмірне з втаємниченістю людського, вона не обмежується рамками об'єктивності, але й передбачає більш глибоке метафізичне існування, що постає як буття вільне і творче. Музика постає як універсум, являє людське в людині, її цілісний образ, зліпок духу в його інтелектуальній, чуттєвій і вольовій єдності.

Ще з давнини людина завжди намагалася жити в структурованому сакральному світі, у створеному богами Космосі, де часто саме музикантам, музичним інструментам випадало бути посередниками у відтворенні і збереженні гармонійної єдності людини і Всесвіту. Наприклад, у африканської народності лемба зустрічається священний музичний інструмент – санза, який символізує прародителя племені Пітона. Інструмент виготовлявся із полусфери калібаса (гарбуза), який разом із двадцятьма двома пластинками, асоціювався з усім існуючим на землі. Звук цього інструмента подібний до крику народженої дитини, а сам корпус калібаса із чревом жінки, де знаходилось все існуюче на землі, допоки не вивергнулось Пітоном назовні і не дало початок земному життю і людям. Гра на цьому інструменті була покликана відновлювати мир і благоденствіє. Внутрішні пластиночки символізували людей, що знаходяться всередині Пітона; вісім пластинок, які дають високі звуки, - чоловіки, сім пластинок, що дають

низькі звуки, - літні жінки, шкіряними пластинками позначалися сім молодих жінок [2, 102-103].

Гармонізуюча функція музичного інструмента знайшла своє відображення в ідеї всезагального значення музики, що відновлює світову гармонію і згоду, у піфагорійському трактуванні музичних звуків як системи впорядкованих відношень, де число ототожнювало первісну сутність всіх речей і організуючий принцип Всесвіту. У піфагорійських гімнах Геліосу музичні інструменти ліра, кіфара, свирель підтримували гармонію світу:

«О, златолирник, твой бег водворяет гармонию в мире,  
Дел указатель благих, о, юноша, Ор воспитатель,  
Миродержитель, свирельник... (Гимн 8, 9-11)  
О всецветущий, ведь ты кифарой своей полнозвучной  
Ладишь вселенскую ось, то до верхней струны поднимаясь,  
То опускаясь до нижней струны... (Гимн 34;16-23)

Організуюче та структуруюче значення гри на музичних інструментах зафіксовані у біблійських текстах. Світотворча роль музиці відводилась і в китайській культурі - монументальна праця «Юэ цзин» («Канонічна книга про музику», IV-III ст. до н. е), «Книга обрядів» містять важливі думки про те, що музика покликана об'єднувати серця і встановлювати порядок. У давньокитайській традиції вважалося, що світ – це музична система, яка виникає з міри і рівноваги та має коренем Велику єдність. Влада гармонії над природою безмежна, оскільки гармонія є властивістю самої природи. Музика наділялася деміургічною силою і приводила в гармонію всі пори року та людину із Піднебесною. А Плутарх говорив, що найбільш успішні держави великого значення надавали музиці та музичній освіті, співу та грі на музичних інструментах як необхідній умові для одержання хорошої посади в країні. Так, у Давньому Єгипті вважалося, що керівник хору перебуває у родинних зв'язках з фараоном.

Функціонування двох пластів музичного буття: вокальний та інструментальний мислилися так: інструментальна музика, як, власне, мистецтво муз, є визначальною і первісною по відношенню до вокальної, яка розумілась як похідна від інструментального звучання. Співаюча людина, її тіло сприймалося як музичний інструмент, а її голос – звучання цього інструмента (4).

Так, хор античної трагедії розглядався А. Шлегелем як екстракт «ідеального натовпу» глядачів. Але не просто глядачів, але й повноправно діючих осіб трагедії, супутників Вакха. Як стверджує Е. Кассінер, «актор у міфологічній драмі зовсім не грав бога, а був ним, ставав богом», а культова містерія являла собою «не просто наслідуванням події, а самою подією у первозданому вигляді. Ф. Ніцше, говорячи про народження трагедії з духу музики, вказував на засадничу музичність трагедійного [5,101]. Музичний дух постає духом страждаючого і воскресаючого бога. Явленість Вакха (Іакха), виходячи з його імені, полягає у певному звуці, пісні; він, подібно китайському музиканту Куо, одночасно є музикою, а також музичним

інструментом– жертвою, що поєднує світи живих і мертвих. У грецьких трагедіях музика стає не лише засобом, але й метою колективної цілеспрямованості, де кожен здатен творити музику, стає учасником колективної музичної творчості, складовою музичної гармонії. Одним з родоначальників перших експериментальних досліджень і наукових теоретичних обґрунтувань музики був Піфагор. Збереглися свідчення Ямвлиха в «Єгипетських містеріях» про величезний вплив Піфагора і його музики на людей. Адже він кожному з душевних пристрастей з допомогою потрібних мелодій, як специфічні ліки, приводив до умиротворення і добродійності. Піфагор звільняв у такий спосіб своїх учнів від щоденних хвилювань, заспокоював розум, а на ранок звільняв від сонної розслабленості простим поєднанням наспіву та звуків ліри. Ямвлих писав, що Піфагор був здатен сприймати не лише музику, від гри на музичних інструментах, але й чув всезагальну гармонію світу, гармонійну суголосність небесних сфер [6,14, 24, 31].

Складність вираження стану, який називають «музичним налаштуванням душі», полягає в тому, що геніальне творіння говорить про щось глибше, прекрасніше і божественне, ніж може пояснити наш розум чи людське слово і містить в собі невимовність і неспівмірність свого кінцевого смислу [7,42].

Це «невимовне» і складає сутність музичного бачення, яке прагне втілитися в образі. Таким чином, стає очевидним те, що музика, яка звучить, є лише невеликою частиною того феномена, який позначається словом «музика». Вона є лише вершина безформенної криги, що дрейфує по бескраїм просторам нашого безсвідомого. Іншими словами музика в контексті цілісного буття людини повинна і може бути беззвучною. Таким чином, мета музичної творчості значно ширша, ніж ми спостерігаємо у сучасному музичному світі. Вона полягає не лише в тому, щоб створити нове звукове чи ритмічне поєднання, нову оригінальну музику, а й пережити глибинне протиріччя, пов'язане з надприродними джерелами людства і подолання його через гармонізацію, змінити якість духовного життя людини.

Наука ХХ століття визнала за людиною право впливати на пізнавані ним процеси, «конструювати» їх «за своїм образом і подобою», сформулювала «антропний принцип», який став прийнятним для багатьох філософів, які розглядають взаємодію людини і Всесвіту як Мікро – і Макрокосма (8).

Всі культури світу так чи інакше пов'язували музику з гармонією, внутрішня структура якої, власне, уособлює сутність цієї засадничої категорії. Гармонія (гр. Harmonia) – співзвуччя, згода, протилежність хаосу – філософсько-естетична категорія, що означає високий рівень впорядкування багатоманіття, оптимальна взаємовідповідність різного у складі цілого, що відповідає естетичним критеріям досконалості, краси.



Гармонійність – філософський термін, що в наукових джерелах тлумачиться як внутрішня і зовнішня упорядкованість, узгодженість, цілісність явищ і процесів (9).

Філософсько-естетичне поняття гармонії розроблялося з давніх-давен. З V ст. до н. е. поняття «гармонія» використовувалося у спеціальному музично-теоретичному сенсі. У Філолая і Платона "гармонією" називається октавний звукоряд (вид октави), який мислився як з'єднання кварта та квінти. У Арістоксена «гармонією» названий один із трьох – енгармонічних – ладів мелосу. У всіх різних областях зі словом «гармонія» у нас виникає уявлення про узгодженість цілого і частин, уявлення про красу, котра є основою всього досконалого в житті та мистецтві. Музика тут не виняток: гармонією, гармонійністю у широкому художньо-естетичному сенсі характеризується кожен значний музичний твір, авторський стиль. З давніх-давен гармонію музики пов'язували з гармонією космосу. Музика виступала особливим типом моделювання світу і сприймалася як досконала система в якій, за множинністю її змісту лежить постійний каркас музичного синтаксису, що описується математичними структурами. Вже в цьому своєму дуалізмі музика подібна одночасно і світові, і науці, що говорить чіткою мовою математики, але через образ намагається охопити різноманіття мінливого світу.

Музична гармонія є одним із найбільш організованих явищ. Абстрактність звуку потребує концентрованої логіки - інакше музика нічого би не говорила людям. Один погляд до модальних і тональних систем може розкривати варіативні моделі гармонійної організації, де в безмежному акустичному середовищі народжуються інстинкти та прагнення тонів, пронизані людським творчим духом. Справжня музика, починається лише тоді, коли її звуки організуються за законами гармонії - природними законами, яким неминуче підпорядковується музичний твір.

Гармонія, одна з основних сторін музичної мови, де звуки об'єднані одночасно (так би мовити, з вертикальним «розрізом» музичної тканини) та об'єднанням співзвучностей один з одним (горизонтальний «розріз»). Таким чином, гармонія - складна галузь музичної виразності, вона поєднує багато елементів музичної мови - мелодіку, ритм, керує законами розвитку твору.

Термін «гармонія» стосовно музики виник у Стародавній Греції і означав певні співвідношення звуків. А оскільки музика тих часів була одноголосною, то ці закономірні відносини виводилися з мелодії - із звуків одного за іншим згідно мелодійних інтервалів. З розвитком багатоголосся поняття гармонії змінилося, коли постало питання про їхню узгодженість в одночасному звучанні. Музика XX ст. виробила свої підходи до розуміння гармонії, де складний музичний матеріал потребує додаткового теоретичного підґрунтя та відповідного музичного досвіду реципієнта. При цьому сприйняття того чи іншого акорду, як гармонії (тобто співзвуччя), або як набору незв'язаних звуків, залежить від музичного досвіду слухача. Так,

непідготовленому слухачеві гармонія музики ХХ століття може здатися хаотичним набором звуків, взятих одночасно.

Одним з основних моментів у розумінні гармонії, було визнання її об'єктивності, яка полягає в тому, що гармонія відображає закономірний характер розвитку дійсності, внутрішню та зовнішню цілісність, узгодженість, пропорційність форми та змісту об'єктів. Гармонія, як стверджують багато мислителів, існує в світі, що відчувається людиною, але вона «недоступна для наших органів чуття і може бути усвідомлена лише в мисленні людини». Звідси випливає певна двоїстість розуміння гармонії: з одного боку, вона сприймається як об'єктивна властивість реальності, прояв фундаментальної закономірності буття, з іншого боку, гармонія постає як якийсь умоглядний конструкт, умовність, що склалася під час культурно-історичного розвитку, установка, за допомогою якої людина пояснює світ і себе у ньому. Із співвіднесеності гармонії світу з фундаментальною закономірністю походить західноєвропейська традиція її раціоналістичного пояснення та обчислення. Беручи свій початок від піфагорійської ідеї висловлювання гармонії у вигляді числових співвідношень, що становлять її сутність, ця тенденція знайшла продовження у математичному обчисленні перспективи живопису, створення еталона у скульптурі тощо. Як універсальне поняття культури гармонія пов'язана з різними сферами буття, що відчуваються людиною, виявляючись у різних формах - архітектурі, музиці, у соціальних відносинах тощо.

У аксіологічному вимірі гармонія пов'язана з поняттям ідеалу, породженого уявою тієї діалектичної, суперечливої єдності речей, яка називається гармонією. Гармонія відноситься до тих ідеалів, з приводу яких Кант писав, що їх не можна вважати безплідними химерами, оскільки вони є необхідним мірилом досконалого, за яким розум звіряє і оцінює ступінь і недоліки недосконалого. Натомість неможливість реалізації гармонії в абсолютному вигляді зближує її з утопією.

Естетичне розуміння сутності гармонії історично та логічно слідувало за математичним тлумаченням гармонії. На відміну від математичного розуміння гармонії, яке зосереджено насамперед на кількісній визначеності гармонії, естетичне розуміння пов'язане із здатністю гармонії висловлювати внутрішню природу, якості речей і явищ. Тому гармонія пов'язана з естетичним переживанням, з естетичною оцінкою і характеризується такими поняттями, як міра, пропорція, симетрія, ритм, грація.

В античності поряд із традиційним розумінням гармонії як симетрії та пропорції Сократом та Платоном було поставлено питання про зв'язок гармонії та краси. Арістотель розумів гармонію, як внутрішню міру предмета і пов'язував її у цьому значенні з поняттям досконалості та краси на противагу розумінню гармонії як простої арифметичної пропорції. Взагалі ж у давньогрецькій культурі гармонія, особливо естетична, відіграє особливу роль, значною мірою визначаючи специфіку грецького світовідчуття. Прекрасне почуття цієї щасливої гармонії, - наголошував Гегель, - її дух і

сенс проникають усі ті твори, в яких грецька свобода усвідомила саму себе і уявила свою сутність. Тому її світогляд є серединою, в якій краса починає своє справжнє життя і створює своє світле царство.

У середньовічній естетиці поняття гармонії служило основою визначення прекрасного. Основним мотивом різних естетичних поглядів Середньовіччя є розуміння прекрасного як поєднання досконалості, світла та гармонії, або цілісності, ясності та пропорції (*integritas, claritas et consonantia*). Однак оскільки джерелом і світла, і гармонії, і досконалого є Бог, то й прекрасне є Бог.

Найбільш розгорнута концепція краси міститься в естетичних поглядах Еріугени. Тільки гармонія, вважає він, може поєднати всі частини в єдине ціле і створити єдність, яка є однією з головних умов прекрасного. Краса взагалі заснована на гармонії та пропорції, вона полягає не в окремих частинах, а в цілому закінченому.

Просвітницька культура акцентувала увагу на загальному гармонійному розвитку людини як в особистісній так і суспільній царині, на яких бачилася досконала естетична гармонія життя згідно з природою, де панує гармонія свободи і міри.

Гармонія у філософії та естетиці завжди означає пропорційність частин і цілого, злиття різних компонентів об'єкта в єдине органічне ціле. Гармонія проявляється всюди, починаючи від будови Сонячної системи та закінчуючи духовним життям людини та суспільства. Роль феномену гармонії в сучасному суспільстві величезна, адже він відбивається на всіх макро- і мікрорівнях буття.

Гармонія і в класичному, і в некласичному трактуванні є якісною категорією буття культури, вона визначає лише якісний характер відносин космосу, космосу та хаосу чи одного хаосу в системі. Кількісними законами гармонії виступають закони симетрії, дисиметрії, антисиметрії, пропорції, золотого перетину, ритму.

Багато дослідників у пошуках істини ідеї «гармонії» розробили її філософський аналіз у зв'язку з культурним розмаїттям і діалогічними відносинами між культурами, як альтернативу «культурним війнам» та гегемонній глобалізації. Ними розглядаються ідеї діалогу та гармонії виражені в даосизмі, конфуціанстві, індійській та давньогрецькій філософських традиціях, а також у сучасній європейській та латиноамериканській філософії. Спираючись на праці Лаоцзи, Конфуція, Платона, Канта, Ганді та ін., можемо стверджувати важливість міжкультурного діалогу та глобалізації філософії.

Важливо згадати ще одне визначення співзвучне із сучасним становленням речей: *harmonia mundi* - вища краса та музична мелодійність духовного осередку світу. Походження знаходимо – від піфагорійського духовного досвіду, від чуття неземного звучання душею, яка пройшла очищення та духовне опрацювання. Екологісти ХХ ст. нерідко говорять про "гармонію природи" у заниженому значенні - просто як про досконалість

системної узгодженості у біосфері. Більш духовно наснажені автори вважають за краще говорити про гармонійність вищого задуму про світ, а не самого світу як він є: факт світового зла змушує визнати моральну неналежність існуючої форми впорядкованості світу. Отже, міжкультурний діалог повинен мати міжфілософський глобальний діалог як свою гносеологічну та онтологічну основу.

Представники багатьох філософських напрямків пропонують аргументований критичний аналіз світових проблем у сучасному суспільстві. Їхні можливі рішення вимагають більш діалогічно орієнтованої та гуманної трансформації суспільства, спрямованої на космополітичний правопорядок і мир.

У багатоетнічному, багатоконфесійному та полікультурному світі необхідні гармонійні відносини між громадами та суспільствами. Можна сказати, що самому існуванню людства загрожують сили дисгармонії.

Наше суспільство є єдиним організмом. Особливо сьогодні, коли стираються кордони між державами, коли ми можемо спілкуватися з людьми усієї планети. Будь-які неприємності будь-якої точки планети – це глобальні проблеми сучасного суспільства. Тобто, гармонія тут також постає як результат розвитку демократичних засад, таких як рівність, гуманізм, право, свобода особистості, громадянське суспільство та ін., що стали Об'єктивно-історичними підставами саме соціальної гармонії. Фактично, вона і є результатом розвитку демократії як життя.

У духовній сфері суспільства гармонія проявляється, насамперед, у взаємопов'язаних між собою світоглядних установках людської особистості, таких як толерантність, взаємоповага, правова свідомість та ін..

Підсумовуючи сформульовані положення, варто зазначити, що гармонія у людських стосунках можлива лише за наявності основних компонентів любові, доброзичливості, братерства та терпимості.

З аспірантами та асистентами-стажистами НМАУ ім. П. І. Чайковського нами було проведено науковий дискурс на тему: «Місце закону музичної гармонії у сучасному суспільстві», в ході якого було виявлено цікаві думки і сучасні підходи молодих науковців до пошуку і утвердження гармонії у житті та мистецтві. Зокрема, вони зазначають, що суспільство завжди було, є і буде влаштоване за певними законами. Деякі з них прописані як обов'язкові для виконання, деякі ніде не прописані, але всі розуміють, що саме так влаштований світ, серед них і є гармонія.

У музичній гармонії теж є свої закони, на яких вона будується і її правила вже багато десятиліть вивчають студенти музичних училищ, консерваторій та користуються ними у вирішенні спочатку задач (вправ з гармонії), а потім композитори будують по цим законам свої твори. Важливо розуміти, що закони існують досить формально. Провідні композитори минулого і сучасності свідомо робили і роблять помилки у своїх творах з точки зору канонів та правил гармонії. Вони можуть дозволити собі те, що не може дозволити студент, вирішуючи гармонічні задачі і вправи. Чому? Тому

що для порушення цих законів спочатку треба їх знати і вивчити як основу, від якої можна буде відштовхуватись у подальшому. І щоб дозволити собі «красиво» порушити правила – потрібно бути справді досвідченим музикантом. Так, наприклад, відомий композитор Микола Римський-Корсаков писав музику, іноді використовуючи паралельні квінти. А формально це є грубим порушенням законів музичної гармонії. Одна з учасниць дискусії Петренко Оксана пригадує, як будучи студенткою музичного училища, з однокласниками обводили ці «помилки» в нотах і жалілись один одному, що їм так не дозволяють, («Римський-Корсаков аж он скільки помилок наробив і нічого»). Але ці «помилки» були настільки геніальними і доречними, що можна зробити висновок - тільки справжній професіонал своєї справи може дозволити собі відійти від загальноприйнятих канонів. Але не через те, що вони йому не потрібні, а тому що він, досконало знаючи їх, розуміє як саме ці закони можна геніально порушити. Адже звичайний рядовий композитор, відійшовши від правил, зробив би тільки гірше. Так, на її думку, відбувається і в суспільстві. Щоб порушити щось – треба досконало це знати і розуміти як працює певна система, в якій ми знаходимось в конкретний момент.

Насправді, у законах музичної драматургії є багато спільного з життєвими ситуаціями, які виникають у суспільстві. Наприклад, основним елементом музичної гармонії є акорди (співзвуччя). Їх структура (набір звуків, з яких вони складаються) і послідовність цих акордів характеризують гармонію даного твору, його різноманітний характер та настрій. Раптові зміни співзвуч з мажорних на мінорні так подібні до життєвих колізій, змін обставин і настрою з веселого на сумний і навпаки. Наприклад, акорди домінантової групи у музичній гармонії завжди характеризують певне напруження, яке прагне розв'язатись у більш стійкий акорд. Асоціюючи це з теперішньою ситуацією пандемії коронавірусу можна легко співставити її з найбільш напруженою домінантою, де кожен звук акорду прагне розв'язатись і перейти у більш стійкий. Всі ми напружено чекаємо переходу нарешті в тоніку, але, на жаль, ситуація з домінантою затягнулась і ми не знаємо який акорд у даній гармонічній ланці буде наступним... Найбільш очікуваним був би перехід в тоніку (найстійкіше співзвуччя музичного ладу), і дуже хотілось би, щоб ця тоніка була саме мажорною, а не мінорною. Також іноді після напруженої домінанти буває акорд шостого ступеню (за законами музичної драматургії він називається перерваним кадансом – нездійсненим завершенням музичної думки). З перерваним кадансом того «твору», в реаліях якого нині опинилось суспільство, можна асоціювати другу хвилю пандемії – неочікуваний поворот ходу подій, які мали б вже дійти свого логічного завершення. Аспірантка кафедри оперної підготовки та музичної режисури Петренко Оксана, підсумовуючи свої міркування, зауважує: Маю сміливість зробити висновок, що закони музичної гармонії можуть цікаво відобразитись на реаліях сучасного суспільства і, якщо придивитись, у цьому можна побачити великий масштабний і всеохоплюючий закон

вселенської гармонії космосу, про який і говорили античні мудреці та філософи. Адже все закономірно і для гармонії всесвіту усі «домінанти» нинішнього випробовування, яке спіткало людство, мають обов'язково перейти в стабільну і стійку тоніку. І, якщо вірити великому Йогану-Себастьяну Баху, – ця тоніка обов'язково має бути мажорною, на що всі ми і будемо сподіватися.

Аспірантка Руденко Софія помічає, що світ не гармонійний. Він болюче прагне гармонії, та навряд колись досягне. Принаймні суспільство, в якому ми знаходимось зараз з його негативними сторонами, як жадібність та прагнення наживи, бажання бачити нерівність і принижувати один одного, вбачаючи один в одному різне та винищувати тих, хто чимось відрізняється: кольором шкіри, сексуальною орієнтацією, політичними поглядами. Наскільки людське тіло є уособленням гармонії, настільки ж її свідомість є деструктором цієї гармонії. Але найбільшим гріхом, порушувачем світової гармонії є війна. Митці з усіх сил намагаються «залатати» її наслідки своїми творами, описати її як щось жахливе і закономірне одночасно, створюють пам'ятники жахів, що відбувались, щоб люди не забували і одночасно мистецтвом допомагають пережити ті непереносимі емоції, що залишаються в генетичній пам'яті народу. І витвори мистецтва — це не тільки латки на душах та умах людей, ні, вони сцілюють, вони допомагають змиритись з тим, що відбулось. Але буває як і в пісні групи П'ятниця: «Белая вата, красная вата — не лечит солдата». Що ж такого робить мистецтво та музика зокрема з нашими душами та розумом, що виліковує наші духовні та навіть психологічні рани? Вся справа у законах гармонії, яким все підпорядковується. Аспірантка стверджує, що най гармонійнішим проявом, пов'язаним з людиною, є її тіло: все створено настільки точно, настільки гармонійно в нашому тілі, що досить щось порушити і все розсиплеться: всі системи, органи пов'язані одна з одною і не можна нічого рухати, а інакше повний крах. Здоров'я — це гармонія нашого тіла. У китайських цілителів є також розуміння про гармонію енергій у тілі людини та їх взаємодія з енергією всесвіту — їх теж не можна порушувати. А от наша психіка, наш дух не можуть похизуватися подібними якостями: без належної психологічної гігієни розум розбалансовується, думки знаходяться в одвічному дисонансі, бажання бомбардують душу, а неможливість їх втілення призводить до постійної наявної або фонові фрустрації. Мистецтво ж, будучи уособленням гармонії, особливо класичне, що творилось за законами гармонії, якраз і звертається в першу чергу до нашого духу, маючи справу із підсвідомою частиною нашої психіки. Відчуваючи власну неспроможність працювати зі своїм духом, розумом, люди вдавались до філософії, релігії, вигадували правила та догми, але релігії та філософські течії з'являються та відживають, а мистецтво — вічне. Мінливість описаних форм роботи з психікою не може зрівнятися з фундаментальністю мистецтва: вперше намалювавши орнамент на горщику, вставивши кольоровий камінчик у ручку простішого знаряддя, людина задовільнила своє прагнення до

прекрасного, гармонії навколо себе, адже ніякого практичного значення подібні прикраси не мали. Навіть вставлений клик вбитого звіра мав би магичний і таким чином «практичний» аспект для первинної людини. Та навіть зараз — хрестики та іконки ми носимо не тільки заради краси і зовсім не як прикрасу, а як виявлення віри та потреби у захисті, відчуття причетності до чогось більшого і прагнення таким чином ніколи не залишатись наодинці.

Мистецтво — це та сама прикраса, що не має практичного смислу. Але так здається тільки на перший погляд. Ми живемо в чудову епоху, коли психологічному здоров'ю вже починають приділяти трохи більше уваги. Та все ще замало: чомусь ходити до психотерапевта, це щось на грані із соромом. Так, хочеться сказати, але що буде, якщо не ходити до гінеколога чи проктолога (теж дуже некомфортні з точки зору сорому лікарі), але ж ми ходимо, бо буде біда зі здоров'ям. От і психологічна гігієна має бути на належному рівні у сучасної людини, з усіма її стресами та інформаційним перевантаженням. А люди довго намагались знайти сурогат справжній роботі над психікою: релігія та вірування, що знімають симптоми, але не «лікують» причину; філософія, завдяки якій все стає на свої місця, але не зрозуміло що з цим робити. Мистецтво ніколи не претендувало на звання ліків від душевних хвороб, воно завжди було поруч та йшло паралельно як допоміжний засіб, а не основний. Зараз же воно поступово виходить на передній план, бо люди усвідомили його вплив на емоційний стан людини. З'явилась арт-терапія, яку визнають як ефективний інструмент у основній психотерапії. Так, мистецтво не може виступати самотійно, вилікувати причини хвороб душі, та воно на те й не претендує, на відміну від релігії.

Класичне мистецтво має певні, добре досліджені та задокументовані закони гармонії. Як наприклад принцип золотого перетину — його задіють і в музиці, і в образотворчому мистецтві — усюди. Але порушення законів не факт, що призведе до катастрофи, бо іноді, щоб твір був більш гармонійним, конгруентним часу, обставинам, або стану людини, у ньому має з'явитись певна доза дисонансу, що також буде гармонійним. Наприклад, для людини в розбалансованому стані, такому, як скорбота, занадто «стройні» консонантні акорди будуть чужеродними, вони не зможуть «зачепити» та викликати необхідний відлік, встановити необхідний для «лікування» душі контакт. Дисонанс завжди руйнує гармонію, але й викликає рух. Послідовність напруження та розв'язання, дисонансу та консонансу формують психологічний стан. Учасниця дискусії вважає - щоб відчутти щастя, треба знати, що таке є горе. В музиці втілюється цей принцип. Тож, якщо робити висновок, то закони гармонії, не важливо музичної чи образотворчої, так само проєктуються на всесвіт: від законів руху планет до розквіту квітки. Мистецтво має вплив на гармонію духу та психіки, допомагає у лікуванні душевних хвороб завдяки законам гармонії і, якщо їх знати добре, то можна вдало використовувати в конструктивних та деструктивних цілях.

В ході дискусії молоді музиканти і науковці наголошують, що вивчати закони музичної гармонії необхідно. Вони — ефективний інструмент у житті і вдале їх використання призведе до успіху.

Так, Нечесний Ігор зауважує, що для Канта все, що естетичне – це особливий тип духовного досвіду, де центральною стає проблема здатності судити про прекрасне. Такий підхід близький і для нього. Адже в наш час варто повернутись від матеріального до духовного; від тривожності до гармонії. Не дивно, що саме гармонія є важливою категорією естетики (цікаво також, що в давній Греції поняття «гармонія» було аналогічним до поняття «музика»). Відчуття прекрасного завжди зароджується з внутрішнього стану. Лише так людина здатна творити, помічати та ділитись найкращим зі світом. Філософи того часу розуміли важливість цього моменту. Адже ми – люди – не можемо фокусувати увагу на тому, що з нами відбувається поганого. Потрібен якір, який примусить зупинитись і прийти до тями. Естетична складова філософії якомога краще з цим справляється.

Аспірантка кафедри теорії та історії виконавства Микусь Софія, досліджуючи особливості розуміння гармонії в епоху Просвітництва, зауважує, що її теоретики основною причиною недосконалості людського суспільства вважали брак освіти, яка б відкрила істину буття і розсіяла темряву незнання, що дало б людині дороговказ як правильно діяти і жити. Я могла б тут посперечатися із Ідеологами Просвітництва, адже, якщо подивитися на сучасне суспільство, то ми бачимо, що навіть при доступності освіти, ми все так само продовжуємо демонструвати найнижчі, дикунські прояви: ми (маю на увазі людство загалом) воюємо, гвалтуємо, віримо у нісенітницю (прояви магічного мислення). А, з іншого боку, можна задуматися, а чи достатньо тієї освіти, що зараз є, щоб побудувати «здорове, ідеальне» суспільство? Вочевидь, ні. І, не дивлячись на те, що наші «кораблі бороздять простори космосу», ані критичного мислення, ані толерантності та достатньої гуманності, для якої вбивство чи порушення права людини є чимось неприпустимим, ще не спостерігається в загальному обсязі, а є привілеєм певного прошарку суспільства. Вже у XVIII столітті, коли ще не існувало терміну «глобалізація», Ф. Шиллер стверджував: «Я пишу як громадянин світу, який не служить жодному господарю». Зараз наука, філософія, мистецтво належать усьому світу, а доступ до інформації є наріжним каменем для формування загальних суспільних філософських течій та поглядів. «Просвітники стверджували про цінність особистості незалежно від її соціального походження й майнового стану» (Д. Чижевський). Зараз ми можемо додати до цього списку: незалежно від віросповідання, кольору шкіри, гендерної та сексуальної ідентифікації, статі. «Пафос Просвітництва полягає в прагненні оновлення життя, формуванні нової людини, утвердженні нових ідеалів і цінностей» (Д. С. Наливайко). На мій погляд, це саме те, чого прагнуть втілити сучасні культурні, соціальні діячі та вчені кожен у своїй галузі.



Інша учасниця дискурсу аспірантка Трусенко Софія, досліджуючи зародження музикування, вважає, що ще з першої спроби імітування почутого звуку люди намагались його зобразити. Чи то крик дикої тварини, наспів екзотичної пташки, або шум водоспаду, чи лісу. Завдяки першим музичним інструментам імітування стало більш різноманітним, що посприяло розвитку музичної гармонії. Спочатку люди шукали «красиве» звучання звуків, яке згодом придбало термін «консонанс» та уникали «жахливого» – термін «дисонанс». Досить довго композитори створювали музику використовуючи консонанси частіше, а дисонанси рідше. Однак з модернізацією музичних інструментів та появою темперованого ладу музична гармонія ускладнилась, а це посприяло формуванню законів тональності, творення акордів та правильному їх поєднанню. З часів Відродження до сьогодні кожен маестро привносив свої «корективи» стосовно класичної гармонії, що посприяло розвитку в Сучасному часі алеаторики, мікрополіфонії, мінімалізму в музиці, серіалізму, соноріки, теорії сучасної композиції тощо. Однак сучасна культура то є масова культура, і це не тільки духовно піднесене, а й «просто» та «бездумне». З появою поп-музики закони гармонії перестали мати значення тому, що в цьому жанрі можна не бути професійним музикантом. Достатньо мати слух та знати розташування «тоніки», «субдомінанти», «домінанти» (T,S,D). Як будь який творчий напрям він має свої досконалості та недоліки, але творів в цьому жанрі вже мабуть в рази більше, аніж творів академічної музики.

Поп-музика крутиться навколо грошей. Це забезпечує появу все більш яскравих та амбітних виконавців. Та тільки завдяки зацікавленості маси споживачів артисти цього жанру матимуть популярність. В кожній країні безліч таких артистів, вони можуть навіть не мати музичної освіти, все залежить від їхньої харизми. Це шоу-бізнес, або ти підкорюєш, або тобі нема тут місця. Та все більша частина людства цікавиться поп-музикою забуваючи «досконалість» та «духовну силу» академічної музики. Чому на мою думку відбувається саме так? Все починається з виховання естетичних смаків дитини. Цікаво відмітити, що дітей яких змушували займатись музикою в дорослому віці досить прохолодно відносяться до академічної музики, та більш зацікавлені у популярній музиці. І, навпаки, тим дітям яким прищеплювали естетичне ставлення до академічної музики у дорослому віці більше їй цікавляться, ніж популярною.

Та все ж таки хоч музична гармонія в популярній музиці досить примітивна, це не означає що вона не несе естетичну насолоду. Завдяки тому що гармонія «проста» артисти можуть створювати безліч варіантів її комбінування та прийомів її використання. Це є широким полем для фантазії та пошуку нових цікавих співзвучностей. А на будь яку ідею знайдуться свої поціновувачі.

В академічній музиці закони гармонії використовуються за принципом узгодження різнорідних та протилежних елементів композиції для знаходження естетично-позитивного звучання. Наприклад композиції

Стравінського мають особливий склад гармонії, який не всім може бути зрозумілим, та композитор бачить сенс саме у незвичних комбінаціях прийомів композиції – це робить його твори оригінальними, не схожими на інші, та щоб наважитися на такі експерименти потрібно бути генієм.

Можна сказати що музична гармонія має свою історію становлення від «усного», та до «експериментального». Та на кожному етапі розвитку суспільства буде трансформуватись зберігаючи свою естетичну основу. Тож музична гармонія, як і будь яка наука підлаштовується під нові умови сучасного часу. Більшість теоретичних напрямків у мистецтві ХХ-ХХІ ст. звертаються до осмислення гармонії, зокрема і у постромантичному осмисленні іронії як однієї з центральних категорій у сучасному культурно-мистецькому просторі, де духовно-культурний плюралізм заперечує однозначність будь-яких позицій і абсолютизацію певних тверджень. Суть нового розуміння іронії як гармонізуючого механізму у знятті заявленої ідеї іншою прихованою, відобразив Томас Манн у своєму філософсько-естетичному романі «Доктор Фаустус» та теоретичних судженнях. В іронії він бачить «пафос середини», вона грається між контрастами, не поспішаючи стати на чийсь сторону та прийняти рішення, вона сповнена передчуттів, що у великих чи малих питаннях, де мова йде про людину, будь яке рішення може виявитися передчасним і не рішення є метою, а гармонія, яка, оскільки мова йде про вічні суперечності, можливо, лежить десь у вічності, але яку вже несе в собі пустотлива обмовка на ім'я іронія [10, 603-604.]

## Література

1. Леви-Строс К. Мифологии: В 4 т. Том 1: Сырое и приготовленное. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – 406 с.
2. Федорова Л. Н. Африканский танец. Обычаи, ритуалы, традиции. – М.: Наука, 1986. – 128 с.
3. Житомирский С. Античная астрономия и орфизм. – М.: Янус-К, 2001. – 164 с.
4. . Доддс Э. Р. Греки и иррациональное. – М.: Университетская книга, 2000. – 316 с.
5. Ницше Ф. Сочинения. – М.: «Мысль», 1990. – Т. 1. – 829 с.
6. Лосев А. Ф. История античной эстетики: Высокая классика. – М.: Искусство, 1974. – 600 с.
7. Иванов В. И. Родное и вселенское. – М.: Республика, 1994.–428 с.
8. Васильченко Е. В. Музыкальные культуры мира: Культура звука в традиционных восточных цивилизациях. –М.: РУДН, 2001.–408 с.
9. Философский энциклопедический словарь. – М.: ИНФРА, 2000. – 576 с.
10. Манн Т. Соч.: В 10 т. Т. 9. М., 1961.

## РОЗДІЛ XIII

### ФЕСТИВАЛЬ ЯК ФОРМА ВИЯВЛЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ПОТЕНЦІАЛУ МИТЦЯ: РЕГІОНАЛЬНИЙ ДОСВІД

Глобалізаційні виклики нині стають визначальним чинником розвитку світового співтовариства, формуючи й відповідну систему культурних координат, у яких відбуваються найбільш помітні зрушення в його духовному просторі. Відтак міжкультурна комунікація виявляється визначальним сегментом розвитку кожної країни, впливаючи на культурну інфраструктуру і пов'язану з нею систему організації її художньої освіти та інших складових, поглиблення яких змінює культурний рівень художньої інтелігенції і, врешті-решт, – духовний клімат соціуму. Інакше кажучи, світові глобалізаційні процеси стимулюють створення цілісного культурного, інформаційного, економічного та іншого простору, яким опосередковуються шляхи формування нового типу соціуму з відповідними йому особливостями та зв'язками. Тобто, виходячи з сучасних реалій, глобалізація спонукає локальні культури розширити межі власної етнічності, знайти динаміку їх власного розвитку [1, 109]. Адже культура України і культура світу сьогодні мають вже нові взаємозв'язки, які забезпечуються й новими соціально-економічними та політичними механізмами, що призводить до виникнення нових форм і підвищення якості культурних послуг, що пропонуються на різних рівнях такої взаємодії. І в цьому плані фестивальний рух, найбільш характерне культурне явище кінця ХХ – першої третини ХХІ століття, стає важливим сегментом, що акумулює в собі безліч речей, за допомогою яких розв'язується низка проблем як локального характеру (розширення і модернізація культурної інфраструктури, підвищення духовного рівня місцевого населення через формування нової системи його ціннісних орієнтацій, які б відповідали іманентно переважній більшості учасників цього руху), так і проблем міждержавної взаємодії.

Мета розділу – виявити роль сучасного митця у культурному просторі сьогодення крізь призму міжнародних фестивальних заходів. Базою аналізу стане одна з областей Західного Полісся – Рівненщина.

Окреслена вище проблематика має специфічну інформаційну базу, представлена в основному короткими повідомленнями подієвого характеру у періодичній пресі чи мережі Інтернет. Утім, цікавий матеріал для її розробки дають й різноманітні інтерв'ю, проведені під час таких імпрез одним з авторів цієї розвідки, як членом Національної Спілки журналістів України, у матеріалах яких відтворено оригінальне культурне єство кожного виконавця, на підставі чого й виявлено провідні тенденції регіонального фестивального руху, творче «досье» кожного учасника, можливість для наслідування їх (виконавців) художніх та організаційно-культурних принципів для кожного, хто вперше виходить на концертну естраду.

Водночас трансформаційні зміни у вітчизняному соціумі стимулюють появу різноаспектних публіцистичних і монографічних видань, достатньо строкатих за своїм змістом та викладом матеріалу, у яких регіональний культурний простір постає предметом детального фахового студіювання, розширюючи потенціал вітчизняної культурної практики [2]. Сюди віднесемо й вже класичні праці зарубіжних дослідників, що ставлять за мету виявити потенціал культурного простору в системі між культурної комунікації [7]. У даному розділі використано також фрагменти прес-релізів учасників згаданого вище фестивалю [10] та матеріал цільових Програм збереження регіональної культурної спадщини [11], у тематичному змісті яких помітні суттєві зрушення стосовно зміни ставлення до регіональної культури.

Отже фестиваль в регіоні, прийшовши на зміну традиційному концертному сезону, вніс безліч організаційно-технічних та художніх сегментів як у систему культурного обслуговування місцевого населення, так і проблемний ряд їх організації. Але, на загал, він став потужним чинником не лише в практиці змагальності митців, але й зростання виконавської культури учасників, розширив їх потенційні можливості, широко використовуючи міжнародний контент і перенесення на український ґрунт безлічі організаційно-технічних та художніх сегментів, чимало часу застосованих в іноземній практиці, серед яких – висока мобільність виконавців, їх здатність брати участь у численних презентаційних заходах, постійна художня освіта упродовж життя, здобута у різних країнах на різних освітніх рівнях, широка просвітницька діяльність переважно на нижчому рівні (школа-коледж), де й закладаються основи духовності. Тож понад 30-річний досвід подібної організації в Україні, а надто – в її регіонах, допомагає й українським митцям набути чимало з того, що вже багато років є визначальною характеристикою культурної діяльності країн європейського чи світового співтовариства, переносячи це поступово до навчальних аудиторій, національної сцени, в управлінські кабінети.

Спробуємо це довести на прикладі одного з найбільш помітних міжнародних фестивалів, «Органний собор», що проводиться в м. Рівне у новорічно-різдвяний період, тим більше, що його організаторами вироблені вже відповідні форми впливу на аудиторію через використання синтезу мистецтв, просвітницького чинника тощо. Та й сама публіка помітно змінилася, набувши відповідного кваліфікаційного рівня, розширивши та поглибивши свої ціннісні орієнтації, структурувавшись за видами сприйняття мистецтва, стимулюючи у той же час і розширення нових форм представлення культурних здобутків митців, свідченням чого стало розширення гастрольної практики в регіоні, зросла конкуренція, покращилася якість художніх програм.

Отже, найбільш яскравою особистістю в контексті цієї імпрези є Олена Мацелюх (орган) – відома оригінальними концертними програмами не лише в Україні, але й Швейцарії, Німеччині, Франції, Іспанії, Польщі, Чехії, Данії та США, яка постає сьогодні однією з найяскравіших інтерпретаторів

органної творчості І.-С. Баха у Східній Європі. Це помітно виділяє її серед інших виконавців та підвищує рейтинг названого фестивалю. Адже «спеціалізовані» «Бахівські» музичні форуми, проведені в європейських країнах (Брно (Чехія), Вроцлаві (Польща), Єрусалимі, або «Музика у Старому Кракові») із високим міжнародним культурним реноме, в яких вона бере участь або «відкриває» ці престижні мистецькі зібрання, підтверджують її статус як професіонала-інтерпретатора західноєвропейської музики кінця XVII – середини XVIII ст., призначеної для виконання, передовсім, у католицьких храмах. Це, у свою чергу, передбачає й ґрунтовне вивчення джерельної бази музичної творчості, а отже – знання епохи, розмаїтість творів, їх складових, особливостей їхнього створення, форм інтерпретації і ще безлічі того, що включає у собі поняття «професіоналізм».

Водночас у різних країнах власне ставлення митця до творчості, концертної практики і публіки до її репрезентанта, певним чином різняться. Йдеться, зокрема, про те, що економічні обставини змушують українського музиканта (і це притаманне нині представникам усіх художніх професій країни) одночасно виконувати декілька специфічних творчих завдань, реалізуючи їх у різних сферах та формах, до прикладу, бути солісткою двох філармонічних структур (Львівської й Рівненської), Будинку органної та камерної музики у Львові, працювати в інших, уже й не зовсім «музичних» закладах, діяльність у яких лише розширює предметне поле культури. Однак такий підхід, з іншого боку, надає й деякі переваги, оскільки допомагає швидше адаптуватися до різних обставин, творчо використовувати накопичений досвід із різних сфер художньої чи організаційно-культурної діяльності, бути готовим до ситуації, що постійно змінюється.

Характерною особливістю українських музикантів, як свідчить аналіз їх прес-релізів та матеріал інтерв'ю, проведених автором цієї розвідки [10], є їхнє запозичення й творча інтерпретація практики інструментальних європейських шкіл поєднувати виконавську з науково-дослідною та/або просвітницькою діяльністю. Цей творчий «тандем», потрібно наголосити, має чимало переваг, зокрема виконавець занурюється в культурну атмосферу країни, що є предметом його наукової рефлексії, вивчає святково-обрядовий комплекс, музичну спадщину й інші компоненти, притаманні країні його наукового інтересу. А відтак – розширюються міжкультурні контакти музикантів, форми та засоби популяризації культурної спадщини; удосконалюється мовний сегмент. Тому, повертаючись до предмету нашого розгляду, О. Мацелюх сьогодні активно займається й науково-дослідною діяльністю у Львівському музеї історії релігії, виконуючи обов'язки старшого наукового співробітника його музично-просвітницького відділу. Адже саме там концентрується значний пласт необхідної їй джерельної бази духовної музики та безлічі сегментів, пов'язаних із її виконанням. І в цьому плані її науково-мистецька діяльність реалізувалася у досить конкретному напрямі – захисті (2021 р.) докторської дисертації на тему «Сакральне і профанне в органній творчості композиторів України та Чехії», що й

відображає її загальний предмет творчого (наукового та музичного) інтересу і вирізняє її концертні виступи помітною глибиною, надаючи відповідного шарму інтерпретації творів І.-С. Баха. А якщо до цього додати й згадану вище широкую просвітницьку діяльність у музеї серед різних, переважно молодих соціально-демографічних груп відвідувачів, у спілкуванні з якими набувається відповідний досвід стосовно знання предмету майбутнього художнього впливу, то портрет обраного нами для аналізу музиканта буде досить типовим і для західноєвропейської культурної практики.

Розуміючи важливість підвищення духовної культури відвідувачів та ефективності популяризації органних композицій, в її активі є декілька компакт-дисків, зокрема *Benedictus* (Благословенний), *Amazing Grace* (Неймовірна благодать), а також авторських CD, сформованих у результаті творчого спілкування зі ще одним її колегою з львівського музичного оточення, – композитором Б. Котюком – «*Reflections*» & «*Mood and Spirits*», «*Way to Heaven*», твори якого вона виконує і який позиціонується сьогодні в музичному середовищі України як музикант із безліччю стилістично оригінальних опусів.

В її творчому активі є, серед іншого, й спільний CD із виконавцем на унікальному народному інструменті – флейті Пана мультиінструменталістом І. Мацелюхом «*Syrinx*», твори якого не лише розширюють її власний художній світогляд чи потенціал та дають уявлення про простір вітчизняної музичної культури, але й популяризують світову культурну спадщину етнографічного спрямування.

Безсумнівно, що кожен життєвий та творчий етап сучасного художника (хоча подібна практика зберігалася в Європі в усі її історичні періоди) вимагає і відповідної освітньої «підтримки», щоб оволодіти новими, швидше за все, організаційно-технічними (оскільки художнього досвіду вже не бракує) методиками чи отримати необхідну для подальшого збереження себе у культурному просторі кваліфікацію. У зв'язку з цим її навчання, тобто здобуття II освітньо-кваліфікаційного рівня «Магістр» із кваліфікацією «клавесиніст-виконавець» в Інституті мистецтв Київського університету ім. Б. Грінченка (2014-2017 рр.), як і подальше навчання на педагогічному факультеті Університету Палацького в Оломоуці за програмою докторських досліджень (Чехія, 2017-2020 рр.) стають логічним підтвердженням цієї тези.

До вищезазначеного слід додати й сформований організаційно-культурний досвід, творчо інтерпретований в її участі як артистичного директора VI та VII міжнародних фестивалів органної музики «Діапазон», проведених у Львівському Будинку органної та камерної музики (2016-2017 рр.), тоді як безпосередньо у Львівській філармонії вона є засновником та арт-директором п'яти Міжнародних фестивалів літньої пори «*Pizzicato e Cantabile*» та двох «зимових» бахівських фестивалів «*Vach Contemporary International*» [10], позиціонуючи Львів як центр шанування західноєвропейського генія.

Вона – продюсер та співорганізатор двох міжнародних фестивалів органної музики й у м. Рівному – «Musica viva Organum» («Жива музика органу») та «Festival Organ Cathedral» («Органний собор», 2019, 2022 рр.), організатор Міжнародного фестивалю «Lucesk Organum» («Світло Луцького Органу», 2019 р.). Кілька років поспіль вона залишається і співорганізатором Міжнародних органних фестивалів у Чернівцях та Palacký University Olomouc, у Чехії (2021 р.), залучаючи до цієї музики все нових шанувальників.

Ще однією учасницею фестивалю з цього львівського тріо є Ірина Козачук (фортепіано), провідні напрями художньої діяльності якої несуть також значний просвітницький сегмент, а творче її коріння пов'язане з Західним Поліссям. Саме тут, у 1976 році, розпочалася її творча співпраця з камерним оркестром Рівненської обласної філармонії на чолі із заслуженим артистом УРСР Б. Депо, де вона з успіхом виконала II фортепіанний концерт народного артиста СРСР М. Ракова під керівництвом автора у м. Дубно та Рівне.

Як і майже кожен помітний на концертному видноколі митець, вона співпрацює із представниками музичного світу різних художніх уподобань, музичних напрямів та шкіл, заземлюючи наш аналіз на Рівненську область: М. Іванівим, Тріо «МІО». А серед її колег-партнерів у цьому регіоні – І. Козачук, О. Кузьмінчук, Я. Кульчинський, Т. Денисюк, С. Жуковська, О. Кучерук, В. Войналович, Н.-М. Фарина, Б. Косопуд, І. Криворученко, Л. Лінчук, Н. Швидків, Л. Гурова, М. Бобрик, Л. Репета, етно-група «Дуліби», Ю. Стасюк та ін. Вона є учасником звітних концертів Рівненської області на сцені Палацу мистецтв «Україна» у м. Києві. В її активі безліч записів на радіо, телебаченні та CD із різними виконавцями, а отже – музики різних стилів та епох.

До складу цієї львівської групи музикантів входить і згаданий уже Ігор Мацелюх, – не менш яскрава й оригінальна особистість у сучасній вітчизняній виконавській практиці, у репертуарі якого твори на одному з найдавніших європейських музичних інструментів – флейті Пана (До речі, після здобуття освіти у Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка (1996 р.), він продовжує досліджувати її новий якісний вимір у Кишинівській академії музики, театру та образотворчого мистецтва (республіка Молдова). Адже саме там, на його думку, значна увага професорсько-викладацьким складом приділяється регіональній музичній стилістиці, зокрема надзвичайно колористичній народній музиці та інструментарію циган, румун, інших художньо-розмаїтих етнічних груп, що проживають на території європейських Карпат, поглиблюючи при цьому й культурну мозаїку України.

Як і кожна помітна у сфері професійної художньої діяльності особистість, він є автором власних музичних творів, і в цьому плані виконання такої композиції митцем є найкращим варіантом демонстрації музики, адже ніхто, крім її творця, не може так глибоко відтворити зміст

партитури, дух твору, акцентувати увагу на тих аспектах, які не часто помічає будь-який інший виконавець.

Маючи належний концертний досвід, практику спілкування з різними художніми структурами, музикантами та засновниками різноманітних культурних проєктів, він також, спираючись на західноєвропейську організаційно-культурну практику, є ініціатором та організатором циклів концертів «Румунська музика», «Класичні медитації», «Від флейти Пана до органу», «Романтичні голоси», у яких ця яскрава гама музичної творчості розкривається повною мірою. Його репертуар сформований із відомих класичних творів народної музики, авторських композицій та власних аранжувань, з якими він успішно концертує країнами Європи та США [10], популяризуючи народний інструментарій, його носіїв та готуючи публіку до сприйняття художньої мови етнічної музики європейського континенту.

Майже аналогічний шлях у мистецтві торують й ще декілька учасників цього фестивалю, утім, представників уже Київської мистецької Школи, – зокрема й *Станіслав Калінін* – соліст Харківської філармонії, в якій виконує універсальні обов'язки органіста, клавесиніста та піаніста-концертмейстера, а в 2006-2008 рр. обіймав посаду й художнього керівника Будинку органної та камерної музики названої вище структури. Це, при всій, здавалося б розпорошеності творчої уваги, допомагає йому найбільш повно реалізовуватися у музичному просторі, оскільки він не лише зосереджується на власній виконавській практиці, але й має достатньо професійно орієнтуватися у мистецькій палітрі іншої музичної програми, виконуючи функції концертмейстера, тобто допомагаючи максимально розкритися іншому музиканту, створюючи йому лише відповідне музично-культурне тло. І це достатньо складно реалізувати яскравій постаті з великим досвідом власного інструментального виконавства, хоча саме така особистість спроможна краще відчувати творчий потенціал свого колеги.

Поглибимо його творчу характеристику, спираючись на власне спілкування з митцем.

Завершивши навчання на історико-теоретичному факультеті державного університету мистецтв ім. І. Котляревського (1998 р.), він здобув другу вищу освіту за спеціальністю «Орган» у НМА України ім. П. Чайковського (2008 р.) та поглибив професійні навички в магістратурі Санкт-Петербурзького університету (2008 р.), паралельно беручи участь у численних майстер-класах.

Ця форма, відзначимо, є найбільш універсальним засобом для музиканта-інструменталіста, який намагається швидко і суттєво розширити межі власного виконавського досвіду, «добрати», так би мовити, усе те, що пов'язується чи буде здійснено у майбутньому виконанні, адже спілкування з високопрофесійним колегою під час спільного музикування допомагає значно ефективніше збагнути сутність виконуваного твору, відкриває нові шляхи чи підходи для (чи до) можливої його інтерпретації, акумулювавши



інокультурний досвід. Допомагає ця форма й у перейманні та набутті окремих виконавських «таємниць».

Різномпланова якісна освіта й активна концертна практика сприяли здобуттю ним відповідного статусу: він – лауреат I премії Міжнародного конкурсу ім. С. Прокоф'єва в номінації «камерно-інструментальний ансамбль» (2000 р.), стипендіат Вагнерівського фестивалю в м. Байройт (Німеччина, 2002 р.); неодноразово брав участь і відзначений дипломами як кращий концертмейстер на міжнародних конкурсах в Угорщині (м. Варпалота), Росії (Москва, Нижній Новгород), Білорусі (Мінськ), Україні (Київ, Львів, Запоріжжя, Ялта, Харків), Міжнародному конкурсі ім. М. Лисенка (Київ, 2012 р.), де також підтвердив звання «Кращий концертмейстер конкурсу» [10].

Відтак «концертмейстерський клас», як навчальна дисципліна, є не лише потужною складовою підготовки сучасного музиканта; вона становить і важливу форму його позиціонування у просторі сучасної професійної освіти. Утім, ефективність цього курсу лише зростатиме на, так званому, другому етапі становлення професійної кар'єри музиканта, коли до здобутих фахових компетенцій додається відповідний гастрольний досвід і в якості концертмейстера.

Активно концертує С. Калінін в Україні, Росії, Молдові, Польщі, Німеччині, Китаї (Великий Театр Ханчжоу, 2013 р.), США (Національний Собор Вашингтона, 2015 р.), всотуючи в себе слуховий та соціально-культурний досвід людства. У травні 2010 р він брав участь у міжнародному фестивалі «Українська весна в Польщі» (м. Познань), що максимально повно сприяє набуттю інокультурного досвіду, знання відповідних сегментів не лише притаманних регіональним європейським чи світовим мистецьким школам, але й додає до творчого спадку музиканта чимало яскравого з етнокультурного чинника, знання якого допомагає краще орієнтуватися у європейській чи світовій інструментальній практиці загалом. Це, так би мовити, скорочує шлях «вживання» сучасного митця у майбутню композицію, дає виконавцю відповідний алгоритм опанування наступним новим твором.

Як і майже кожен яскравий музикант із широким сальдо творчого виявлення, він є автором власних перекладів інструментальної та вокальної музики для органа, позаяк має свою точку зору не лише на технічний (звуковий) потенціал інструмента, але й відповідний організаційно-культурний чи виконавський досвід. Це підтверджує і його творча практика, зокрема в інтерпретації опери вітчизняного класика В. Губаренка «Монологи Джульєтти».

Узагалі спробувати себе у різних іпостасях художньої інтерпретації власного творчого досвіду – це традиційний шлях у мистецтві для майже кожного помітного музиканта, тим більше, що сучасні глобалізаційні виклики, що стимулюють активну між культурну комунікацію, цьому сприяють повною мірою. Та й нинішній мистецький світ, чи, ширше б

сказати, художня інтелігенція найвищого гатунку, все більше еволюціонує і схиляється не до конфронтації, а максимально повної культурної комунікації, у якій остання вбачає не лише власний шлях до художнього самовиявлення, але й можливий порятунок людства. Адже саме культурний сегмент, так звана «м'яка дипломатія», виходячи з сучасного протистояння, справді зможе врятувати світ, чи, принаймні, суттєво знизити політичну і військову напругу.

У групі учасників цього фестивалю й *Максим Сидоренко* – соліст Національного будинку органної та камерної музики (Київ), заслужений артист України.

Здобувши також професійну освіту в НМАУ ім. П. Чайковського за двома спеціальностями – фортепіано (1995 р.) й орган (2001 р.), поглибивши обрії інструментального виконавства в її аспірантурі (2005 р.), він, за прикладом переважної більшості іноземних колег, продовжує удосконалювати професійну майстерність в Університеті музики і виконавських мистецтв у Відні, беручи участь у майстер-класах провідних музикантів Європи та США, набуваючи вже згаданих там фахових компетенцій. При цьому він і надалі продовжує виявляти високу соціальну активність, зокрема постійно гастролює Україною й за її межами, є учасником численних міжнародних фестивалів, серед яких «Kyiv-Music-Fest», «Organum» (Суми), «Livadia-Fest» (Ялта), «Червона рута» (Чернівці), «Співочі тераси» (Харків), «Гоголь-Fest» та ін. [10], у культурному просторі яких поступово стверджується як активно концертуючий музикант, здатний враховувати художні смаки сучасної публіки, поступово формуючи їх у бажаному напрямі.

До речі, фестиваль, ставши в сучасних умовах «штучним заміником свята» [6], змінивши традиційну систему культурного обслуговування, дає в той же час митцям безліч можливостей для опанування новими техніками, художньою інформацією і згаданою вже між культурною комунікацією. Саме фестиваль зближує не лише виконавців, але й учасників-відвідувачів цього дійства, усуває штучні бар'єри у сприйнятті одне одного, допомагає краще усвідомити просту істину, що Земля – справді наш спільний дім.

Коло його сценічних інтересів – від барокової музики до прем'єрних виконань сучасних українських композиторів, від запису органної музики до кінофільмів та участі в неакадемічних етнопроектах. І це також характерна риса сучасних вітчизняних та й світових митців. І саме це, як одна з глобалізаційних тенденцій, суттєво розширює їх інокультурний досвід, допомагає краще орієнтуватися у мистецтві, легко адаптуватися до культурного простору країн, де вони продовжують поглиблювати власну освітню складову чи здійснюють гастрольні виступи. А потужний мотиваційний сегмент у цьому процесі швидко долає усі організаційно-технічні та мовні бар'єри на обраному шляху.

Ще одна учасниця фестивалю – *Ілона Біргеле* (м. Рига) представляє на окресленому дійстві оригінальну програму «Вишукана грація». Як свідчить

прес-реліз виконавиці [10], вона є видатною органісткою Латвії, що регулярно виступає у країнах Балтії, Європи, Скандинавії, а також на іншому «музичному полюсі» – Ізраїлі й Казахстані. Творча манера виконання, традиційна прибалтійська стриманість, як і концертний репертуар також вирізняють її з поміж інших інструменталістів аналізованого заходу.

Чималий час перебуваючи у просторі органного музикування, західноєвропейської виконавської традиції, а надто – власного інструментального репертуару, вона здобула реноме оригінального інтерпретатора значної кількості сучасних композицій. Тож завдячуючи високій виконавській майстерності, професійній репутації та специфічній культурі художнього вияву, чимало нинішніх композиторів присвятили їй свої твори, вирізняючи її серед багатьох сучасних інструменталістів, а відтак саме вона дає їй певний «кут зору» на сучасну органну музику. Окреслимо її окремі організаційно-культурні характеристики.

Закінчивши Латвійську музичну академію ім. Я. Вітолса у видатного професора органу Т. Декніса, продовжила навчання у музичній консерваторії Енсхеде в Нідерландах у професора Гійса ван Шонховена. брала участь у численних майстер-класах, організованих у Німеччині, Австрії, Нідерландах, Швеції, Фінляндії, Латвії та Литві [10], що дало їй можливість глибше відчувати музику різних епох та континентів, її символічний і семантичний вимір.

Маючи різноаспектний виконавський досвід, вона неодноразово долучалася до підготовки й фондових записів, серед яких музика для Лієпайської церкви Свято-Троїцького собору (2015 р.), ювілейний концерт Ромуальдса Єрмакса – «Гравюри Старої Риги» (2016 р.), записаний у Ризькому Домському соборі, низка зразків сучасних інструментальних опусів тощо.

Залишаючись помітною постаттю у сучасній культурній практиці, вона, як і чимало її колег, що також мають власне слово у мистецтві, є засновником та керівником декількох яскравих художніх проєктів, зокрема Фестивалю історичного органу в Латвії; учасницею органного дуету Riga Organum Duo та партнером SIA Impro Ceļojumi.

Як і фактично кожен музикант певної організаційної структури, особливо країн колишньої соціалістичної орієнтації, вона виконує чимало громадських обов'язків, зокрема є членом правління Товариства музичної діяльності Pleno, художнім керівником концертів у католицькому соборі Святого Якова у Ризі, а також *педагогом Ризької кафедральної хорової школи*. Відтак зазначеним педагогічним сегментом вона фактично не відрізняється від своїх європейських колег, основне творче кредо яких, окрім зростання власних професійних чинників, – готувати майбутню публіку до сприйняття мистецтва в усіх його формах і вимірах, а відтак – активно впливати на духовний рівень своєї країни.

Тотожними у плані здобуття концертного досвіду та фахового становлення як музикантів-інструменталістів із широким концертним амплуа

є й інші, менш відомі поки що в культурному просторі виконавці-учасники «Органного собору-2022» – Ю. Ландау (м. Славутич) та І. Харечко. Остання – солістка Національного Будинку органної та камерної музики (Київ), заслужена артистка України, дипломантка низки міжнародних конкурсів. Однак загальний напрям їх художнього та організаційно-культурного досвіду чи формування в принципі вже викристалізувався і можна прогнозувати, що буде розвиватися в аналогічних вищенаведених напрямках і формах.

Це теж одна з помітних представників київської інструментальної школи, що здобула професійну освіту в НМАУ ім. П. Чайковського (клас фортепіано проф. А. Снегір'ова), органа (проф. Г. Булибенко) й аспірантуру (1999 р.); успішно захистила європейський диплом соліста-органіста під керівництвом проф. Дороті де Рой (Голландія, 1996 р.). Вдосконалювала техніку виконавства на майстер-класах відомих європейських музикантів: проф. Ф. Клінди (Словаччина), Й. Труммера (Австрія), Б. Біллетера (Швейцарія), ректора Вищої музичної школи ім. Ф. Мендельсона Х. Круммахера (Німеччина), а також у міжнародній школі «Мистецтво та освіта XXI століття» [10].

Етапним на творчому шляху органістки стала участь у міжнародних фестивалях старовинної музики в Брюгге (Бельгія), що розширила потенціал форм її виконавської інтерпретації. Сьогодні вона успішно концертує з солістами-вокалістами, інструментальними ансамблями, хоровими колективами, серед яких і Ансамблем класичної музики ім. Б. Лятошинського, веде активну гастрольну діяльність в Україні та за її межами (Бельгія, Голландія, Німеччина, Польща), долучаючись фактично до усіх тих аспектів культурного життя, які сповідують її колеги.

Одним словом, аналіз проведених нами фестивальних заходів, організованих у регіоні [4], засвідчив, що форма підготовки сучасного музиканта, незалежно від країни його походження чи творчої самореалізації, залишається майже тотожною, засвідчуючи сформовану у світовому духовному просторі систему «культурних координат», яка, поглиблюючись і розширюючись із кожним новим музикантом, який з'являється на професійній сцені і пропонує власну «символічну» чи організаційно-культурну систему, водночас має сталі принципи її організації, які змушують кожного, хто хоче втриматися у цьому просторі, сповідувати ці правила.

Тож навіть побіжний аналіз репрезентативного реноме найбільш помітних учасників цього представницького мистецького фестивалю, рівня їх фахової освіти, організаційно-культурної та концертної діяльності й соціальної активності, незалежно від країни їх дислокації (в різні роки в заході брали участь і музиканти Чехії, Польщі, США, Болгарії), засвідчує майже аналогічний шлях у мистецтві та формах здобуття професіонального досвіду й гастрольної практики зокрема, її потужну мотиваційну складову, що стимулює митця шукати саме тих освітніх чи культурних форм, які найбільше відповідають його власному амплуа. А це зайвий раз підтверджує, що світовий культурний простір функціонує за майже тотожними

принципами і кожен виконавець чи художній колектив, підкреслимо ще раз, який хоче брати участь у подібних резиденціях, повинен мати аналогічний культурно-мистецький багаж та творчий досвід.

Не торкаючись аналізу концертного репертуару, який в принципі є достатньо відомим фахівцям і найбільш художньо освіченій публіці та відповідає на пряму фестивалю (при цьому спадщина Й.-С. Баха, природно, залишається домінуючою), а саме сакральній проблематиці, що й має звучати в усьому світі у новорічно-різдвяні свята, а також окремі «родзинки», що оригінально виокремлюють реноме кожного виконавця та країну, яку він представляє, їх професійний рівень і на цей раз виявився на висоті та вкотре засвідчив, що європейське культурне співтовариство, оминаючи численні організаційні проблеми майже в усіх його сферах, виробило стійкий духовний імунітет, в основі якого лежить широка міжкультурна комунікація, якісна і глибока різноаспектна художня освіта, висока соціальна активність та безліч іншого, що й вирізняє це інтелектуальне середовище, в якому українські музиканти почуваються достатньо комфортно і впевнено, підтверджуючи реноме національної музичної Школи, у результаті чого й формується їх високий професіоналізм та духовна культура, здатні зберегти соціум від можливих потрясінь у майбутньому.

Засвідчив цей фестиваль, як і низка інших аналогічних художніх імпрез, проведених, до прикладу, у західно-поліському етнорегіоні [4], активний пошук нових форм художньої презентації, широку співпрацю установ культури чи організаторів із бізнесом, свідченням чого є участь у міжнародних джазових фестивалях «Art-jazz», проведених у регіоні, провідних зірок світового мистецтва (Н. Катамадзе, Ф. Паркера, К. Данн).

Це підтверджує і мережа нових культурно-мистецьких структур, що сформувалися тут останнім часом (галерея європейського живопису «Євро-Арт», виставкові центри обласного відділення НСХ України, обласної наукової універсальної бібліотеки, МБК, КЗ «РОКМ») навіть у цьому регіоні, як і реакція місцевої публіки на виступи столичних митців, що продукують оригінальні хореографічні та театральні програми на регіональній сцені [3], так само, як і широка підтримка гастрольної діяльності провідних художніх колективів інших країн, що місцеве населення має уже новий вимір культурний потреб і саме воно здатне стимулювати якісні культурні сегменти, які мають бути чи вже організовуються в регіонах, виходячи із загальної тенденції гуманізації світу чи, принаймні, прагнення до цього цивілізованої більшості. І саме це має стати на заваді будь-яким іншим негативним чинникам, поки що наявним у просторі сучасної України.

А все це помітно змінюватиме не лише ставлення молоді до розмаїття форм художньої освіти в регіоні, але й керівників гуманітарних навчальних закладів, які повною мірою усвідомлюють, що її трансформація і набуття нових ознак – це вимога часу. І саме ЗВО різних рівнів акредитації мають стати лідерами в еволюції ціннісного ряду сучасної молоді, запропонувавши

їй новий алгоритм навчання через широкий спектр зразків неформальної освіти та її художнього вектора зокрема, яка швидко набуватиме інституалізованих форм. Це помітно в розгортанні міжкультурних і міждержавних контактів навчальних закладів, розширення потенціалу «Семестрового навчання за кордоном», програми «Подвійний диплом» тощо, залучаючи до організації навчального процесу і простору яскравих представників європейських ЗВО, які, принаймні, мають запропонувати нові моделі ознайомлення зі світовою культурної спадщиною, надати зразки її тамтешніх форм популяризації через сучасну систему установ культури і мистецтв, якими можуть стати в Україні музеї, виставкові майданчики художніх галерей чи бібліотек, театрів, або спеціально побудованих для цього приміщень, як це вже є, до прикладу, у м. Рівне (ресторанні комплекси «Блюз» чи «Art jazz»), що сьогодні також швидко змінюють не лише власні форми діяльності, перетворюючись із традиційних закладів харчування на оригінальні структури, в основі роботи яких лежить активний мистецький сегмент (проведення численних джазових сейшенів під час організації міжнародних джазових фестивалів), але й їх зовнішній вигляд, беруть активну участь у міжнародних грантових програмах тощо, перетворюючи обласні чи районні центри регіону на привабливі осередки туристичних дестинацій у рамках всеукраїнської програми «Малі міста – великі враження», засвідчуючи, що проблеми духовного розвитку населення є спільними для усіх земель. І саме музиканти, чи ширше б сказати, митці, дають у цьому добрий приклад.

Це з різним сальдо культурного розголосу здійснює й «Театр їжі» середньовічного замку «Краснодвір» у Надвірній, що на Івано-Франківщині [9], творчий актив художньої інтелігенції якого також шукає себе у культурному просторі сьогодення крізь призму креативних індустрій, підтриманий територіальною громадою.

Подібне можна стверджувати і про інші виміри творчого пошуку в регіоні, зокрема створення Музею родинних професій [8] заслуженого журналіста України Р.М. Фабрики, в основі організації якого – еволюція професійної діяльності членів лише однієї родини (150 професій за останні 200 років), чи оригінальні структури «зеленого туризму» на Рівненщині, засновані у садибах відомих майстрів народної творчості [2], серед асортименту послуг яких етнокультурний чинник є домінуючим. І саме він забезпечує не лише покращення фінансового стану місцевому населенню, але й помітні надходження до місцевих бюджетів територіальних громад, не кажучи вже про потужний емоційний сегмент, який отримують діти різних країн, перебуваючи там на відпочинку.

І сьогодні ці оселі, технічно оснащені за відповідною цільовою програмою Управління культури і туризму обласної державної адміністрації [11], є надзвичайно популярними не лише в регіоні, але й серед іноземців, оскільки такого розмаїття гастрономічно-культурного сенсу, базованого на місцевому святково-обрядовому комплексі, унікальній локальній кухні,

природному сегменті не надає жодна ресторанно-готельна структура в світі, потенціал ефективності послуг якої лише посилюється природно-кліматичними вимірами. І саме цим розмаїттям ініціативи вони вирізняються у просторі сьогодення, стають важливим показником ефективною реалізації креативних індустрій, як на пряму державної культурної політики, розвиток яких убереже працівників галузі культури та й бізнесу від зайвих надуманих речей і допоможе творчо реалізувати наявний регіональний етнокультурний потенціал, яким цікаві ми світу.

А все це має нівелювати численні ідеологічні непорозуміння й соціально-політичну напругу, сприяти професіоналізації усіх форм та сфер людської життєдіяльності і лише у такий спосіб надати нового стимулу в розгортанні територіальної реформи, а на загал – змусити прокинутися переважну більшість місцевого населення, яке дарма сподівається лише на центральну владу, навіть не плануючи змінювати все навколо чи самого себе.

Це має структурувати й систему сучасної спеціальної освіти в країні, зробити її більш диференційованою, виходячи з наявного регіонального досвіду, місцевих традицій, усунути не рентабельні сьогодні та безглузді дублювання однорідних освітньо-професійних програм у закладах вищої освіти навіть у межах одного міста, які, будучи вилученими з відповідного контексту (кадрового корпусу, матеріально-технічної бази освіти, культурних традицій ЗВО, харизми найбільш яскравих представників педагогічного складу, урешті-решт), призводять лише до накопичення соціальних проблем на сучасному ринку праці і в суспільстві.

*Висновки.* Тож глобалізаційні впливи, широка міжкультурна комунікація, як результат їх розгортання, забезпечує рух, а відтак і трансформацію кожному суб'єкту цього процесу, починаючи від людини і завершуючи конкретно країною, а скільки вони візьмуть від цього – повністю залежить лише від них самих.

Творцем історії (і культури зокрема) в розмаїтті її виявів є виключно Особистість і *впливати* на її становлення (позаяк формувати талант майже неможливо) сьогодні цілком реально, більш того – навіть конче потрібно. А вже вона буде поступово консолідувати власне культурне середовище, яке також діятиме (будемо сподіватися на це, оскільки алгоритм будь-якого вмотивованого руху майже завжди прогнозований і тотожний) за аналогічним принципом. Адже майбутній результат того вартує!

## Література

1. Бойко О. С. Культура дозвілля в суспільстві ризику: монографія. Суми : ДВНЗ «УАБС НБУ», 2011. 285 с.
2. Виткалов С. В. Рівненщина туристична («зелений туризм» як фактор оптимізації життєдіяльності місцевого населення). *Рівненщина: культурно-мистецький потенціал в парадигмах сучасності*: монографія. Рівне : ПП ДМ, 2012. С.303-316 [416 с., іл.].

3. Виткалов С. В. Український театр крізь призму регіонального глядача. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.* Вип. 38 (мистецтвознавство). Рівне : РДГУ, 2021. С. 170-174 [195 с.].
4. Виткалов С. В. Шанс для формування власних культурних форм: про новий формат міжнародного джазового фестивалю в Рівному. *День* (Київ), 2020. № 171-172. 11 верес. С. 13.
5. Виткалов С. В. MUSICA VIVA ORGANUM: роздуми після проведення міжнародних імпрез «Україна і США: Партнерство за органом». *Волинь*, 2019. № (33). 6 верес. С. 7.
6. Жигульський К. Праздник и культура / Пер. с польск. Москва : Прогресс, 1985. 382 с.
7. Лефевр А. Производство пространства / Пер. с фр. Москва : Strelka Press, 2015. 432 с.
8. Музей родинних професій / Упоряд. Р. Фабрика. Вид. друге, доповн. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2021. 122 с., іл.
9. Плитус О. С., Гриніщак В. Ю. Інтерпретація спадщини замку «Краснодвір»: від руїни до театру їжі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.* Рівне : РДГУ, 2021. Вип. 39. С. 86-94 [179 с.].
10. Прес-реліз учасників міжнародного фестивалю органної музики «Органний собор-2022» та інтерв'ю з ними, проведені С. Виткаловим. *Приватний архів автора*.
11. Цільова Програма розвитку «Зеленого туризму» на Рівненщині. *Нові маршрути «зеленого туризму» запропонує Рівненщина у 2022 р.* – <https://zruchno.travel/News/New/6114?lang=ua>; *Країні агроадиби Рівненщини для відпочинку* <https://news.agro-center.com.ua/eco-farming/krashhi-agrosadibi-rivnenshhini.html>.



## РОЗДІЛ XIV

### МОДЕРН І ЙОГО РІЗНОВИДИ

Для філософського, а особливо для соціально-гуманітарного мислення 20-21 ст. характерною ознакою є рецепція історичного досвіду як основи його конститування в сучасних умовах. Вивчення історії не самоціль; вона є засобом кращого розуміння реальності, в якій ми живемо, виступає, за Фуко, проявом «турботи про сучасність» [9]. Адже на зламі 19-20 ст. формується нове, відмінне від попереднього, бачення людської самості – воно вибудовується не на основі самовизначення, а передбачає рефлексивне самовідношення, яке опосередковується присутністю «значущого іншого». Водночас у цьому баченні акцентується увага на спільності моменту рефлексивності для мислення обох епох. А це у свою чергу є підставою для бачення сучасності чи то як «радикализованого модерну», чи як «комунікативної раціональності», або ж як прояву модернізму. У цьому контексті постає питання визначення концепту «модерн/сучасність» в ряду понять «минуле» та «постсучасність/постмодернізм». Подібне розрізнення, у свою чергу, слугуватиме методологічним підґрунтям для більш глибокого розуміння історичності людського досвіду, зокрема, при викладанні філософських та соціально-гуманітарних наук в навчальному процесі.

Очевидно, що саме критика «модерну», ініційована постмодерністами, була суттєвим стимулом для розгортання дискусії про сутність модерну/сучасності як у філософських, так, зокрема, і в соціальних науках. Аналізуючи теоретичні підвалини уявлень про сучасність, репрезентовані такими знаковими фігурами європейської філософії як Габермас та Ліотар, погляди яких на сутність модерну різняться, ми намагалися доповнити їх дещо абстрактні положення соціологічними викладками. Так, зокрема, в дослідженні аналізуються творчі доробки англійського соціолога Гіденса, що розглядає сучасність як радикализовану форму модерну, та німецького соціального дослідника Бека з його концепцією модерну як суспільства ризику.

Нашою метою є спроба типологізації підходів бачення феномену модерну та з'ясування його суті шляхом аналізу поглядів щодо сучасності, репрезентованих такими представниками філософської та соціологічної традиції як Габермас, Ліотар, Гіденс, Бек.

Поняття «сучасність», «модерн» мають декілька значень. По-перше слово «модерн» з'являється в 5 сторіччі н.е. і описує ситуацію протиставлення християнської сучасності, що виникла, римсько-язичницькому минулому. З тих пір «сучасною» іменувала себе будь-яка сучасність, що усвідомлювала свою відмінність від попереднього минулого. Люди вважали себе «сучасними» і в епоху Карла Великого, і в 12 сторіччі, і в

період Просвітництва. Однак, при цьому аж до класицизму 17 сторіччя античні зразки «правильного» смаку вважалися еталонними [8,7-31].

По-друге, розуміння «сучасності» загострилося в епоху Просвітництва, коли античний ідеал «довершеності» став проблематичним. Пов'язане з розвитком природознавства прогресистське бачення процесу пізнання і пов'язане з ним уявлення про краще соціальне майбутнє стало основою абстрактного протиставлення «сучасності» традиції, «водночас звільняючись від всіх історичних зав'язків» [8,9]. Яскравим втіленням цієї нової опозиції стала знаменита полеміка «древніх» та «нових» у французькій естетиці 17-18 ст. – ідея «довершеності» виявила свою несумісність з ідеєю «нового» в мистецтві [1,14].

Під «сучасністю» в філософії та культурології 20 ст. найчастіше розуміється «Новий час» (17-20 ст.) і передусім період Просвітництва з його гуманістичними ідеалізаціями, або метанаративами. Термін «метанаратив» використовує Ліотар, який розглядає проект модерну завершеним, на відміну від Гіденса чи Хабермаса.

Аналізуючи феномен знання в сучасному суспільстві, Ліотар доходить висновку, що зазначене поняття виникло в кінці 19 сторіччя як реакція на тогочасні зміни в науці, літературі та мистецтві. Причину еволюції знання Ліотар вбачає в кризі метанаративів, тобто головних ідей людства на зразок Діалектики Духу Гегеля, емансипації особистості, зростання багатства, які виступають визначальними маркерами суспільства модерну. Всі ці наративи корелюють з гегелівською настановою на реалізацію всезагальності «побудови соціокультурної єдності, в лоні якої всі елементи повсякденного життя та мислення знайдуть собі місце як в певному органічному цілому» [7,33].

Суспільство ж постмодерну характеризується недовірою щодо подібних метанаративів, тобто віра в панівне становище розуму, соціальний прогрес втрачається. Така втрата є наслідком науково-технічного прогресу (машини поширюють знання, так само як звук поширюють медіа). Очевидно, з появою нових технологій наші знання змінюються і нам потрібна нова логіка сприйняття цього знання. Адже класичний принцип, за яким отримання знання було невід'ємне від формування розуму і навіть від формування особистості, буде виходити із вжитку. Знання перестає бути самоціллю, воно виробляється для продажу. В подальшому в суспільстві основною цінністю буде виступати інформація, що стане об'єктом в світовому суперництві за владу.

Розглядаючи такий вид знання як наратив, Ліотар стверджує, що знання – це не наука і воно не зводиться до пізнання. Останнє можна тлумачити як сукупність висловлювань щодо предметів з огляду на їх істинність чи неістинність. Наративна ж форма (форма оповіді), на відміну від наукового дискурсу, визначає, про що мовиться і здійснюється в культурі.

Вивчаючи зворотний бік знання, передусім, його викладання у вузах, ми ставимо безліч запитань: Хто передає знання? Кому? За допомоги чого? В

якій формі? Філософ зазначає, що університетська політика формується як певний ансамбль відповідей на ці питання. Але сучасна університетська освіта не виглядає як те, що покликане формувати еліту. В дійсності вища освіта вже відчула на собі певні перетворення, що визначаються як адміністративними мірама, так і соціальним запитом, який, за відсутності належного контролю, породжує лише нових споживачів.

Щодо інформатизації суспільства і управління знанням, то воно може стати «бажаним» інструментом контролю і регуляції системи.

Таким чином, за Ліотаром, зміна знання, що відбулася з розвитком науково-технічного прогресу, зачіпає сферу культури, літератури, науки, безпосередньо впливає на свідомість людей в суспільстві, де головною цінністю постає інформація. В такому світі людина постає заручником інформаційних процесів, які спроможні спрямовувати його свідомість в русло, необхідне для існування системи суспільства. При цьому питання корисності чи не корисності слідування цим правилам лишається невизначеним.

По-третє, розуміння модерну як естетичного явища, проявом чого постають авангардистські течії у мистецтві (Бодлер, зокрема). Сучасність тут – «в цінності ефемерного...торжестві динамізму» [8,10]. На думку Габермаса, модернізм є самосвідомістю модерну.

Теза про те, що естетичний модернізм проник і є дієвим не лише в сфері художньої діяльності, а й поза її межами, тобто в царині економічній, політичній і т. п., аргументується американським соціологом Данієлом Беллом [3, 645-665].

Прибічники теорії постіндустріального суспільства справедливо вказують, що основним виробничим ресурсом все більше стає кваліфікація людей. Цього можна досягти лише через збільшення інвестицій в людину та інтенсифікацію споживання – у тому числі споживання освітніх послуг, вкладення в здоров'я людини тощо. Окрім цього, зростання споживання дозволяє задовільнити насущні потреби людини, результатом чого є поява у людей часу на особистісне зростання, розвиток творчих здібностей, тобто поява якостей, яких потребує постіндустріальна економіка. На сьогодні при реалізації великих проєктів передбачаються значні ресурси не лише на будівництво, але і на навчання персоналу, тренінги, надання комплексу соціальних послуг. Підкреслюється, що характерною рисою постіндустріального суспільства стає пріоритетність знань перед капіталом. На перших етапах індустріального суспільства, маючи капітал, практично можна було завжди організувати масове виробництво будь-якого товару і зайняти свою нішу на ринку. З розвитком конкуренції, особливо міжнародної, розмір капіталу не гарантує захист від банкрутства. Для успіху обов'язково потрібна інновація. Капітал не може автоматично забезпечити появу ноу-хау, необхідних для економічного успіху. І навпаки, в постіндустріальних секторах економіки наявність ноу-хау дозволяє легко залучати необхідний капітал навіть за відсутності власного. Вартість

корпорацій в постіндустріальному суспільстві обумовлена, головним чином, нематеріальними активами – ноу-хау, кваліфікацією працівників, ефективністю бізнес-структури тощо. Наприклад, капіталізація фірми Microsoft відповідає капіталізації найбільш великих добувних компаній, хоча Microsoft володіє значно меншими матеріальними активами.

Белл Д. зазначає, що на межі 19-20 ст. відбувається зміна методологічного ракурсу. Якщо наука про суспільство в 19 ст. розглядала структурні компоненти суспільства як єдине ціле, то в 20 сторіччі відбувається розподіл суспільства на соціальну та культурну складову. При цьому змінюються погляди щодо мотивів функціонування зазначених сфер: якщо перша ідентифікується з процесами раціоналізації та калькулювання, то друга – з розвитком особистості, її свобод, культивуванням насолод, перевазі статусної символіки володіння багатствами над цінністю праці. Відповідно, якщо сучасна соціальна структура, що базується на найостанніших досягненнях техніки, є її новою формою, то у сфері розвитку людського «я» відбуваються події, спрямовані на несприйняття сучасного суспільства. Витоки подібного «антиномічного сприйняття культури» є приналежністю людської самості, вони вкорінені в обмеженості людської природи, в намаганні здолати реальність смерті. Ці настрої проявляли себе в давні часи в діонісійських оргіях, а в період раннього християнства в гностицизмі, який нехтував моральним законом. В сучасному суспільстві цей психологічний соліпсизм найбільш ревно реагував на спроби буржуазного суспільства накласти репресивні обмеження на прояви імпульсивних бажань. В 19 сторіччі цей імпульс знайшов свій вираз лише в творчості окремих особистостей (Бодлер, Рембо), а також в таких антибуржуазних течіях, як романтизм, «естетизм», що протиставляли «я» суспільству. Якщо все зазначене в 19 сторіччі було глибоко особистісним, то в світлі модернізму 20 сторіччя перетворилося в суспільне й ідеологічне. З настанням модернізму сучасна культура стала антиінституційною та антиномічною.

Белл обґрунтовує утвердження таких настанов зростанням класу інтелектуалів, що породжують «критичні ідеї», а також з виникненням молодіжного руху, яке шукає самовираження в культурному бунті та необмеженій особистій свободі. Дослідник має на увазі рух Контркультури, що охопив в 60 роки США.

Белл акцентує увагу на тому, що епоха Контркультури є рубіжною для західних суспільств. Власне Контркультура перетворила цінність самореалізації особистості із елітарної (що раніше було притаманне лише «богемі» і частині інтелектуалів) в цінність «масову», одну із основних для культури епохи постмодернізму. В епоху постіндустріалізму розрив між «культурою» і «структурою» набуває катастрофічного виміру, оскільки культура суспільства втрачає будь-яке культурне обґрунтування. Іншими словами, культура втрачає функцію легітимації соціального порядку, яка є базовою для неї. Адже однією із глибинних рушійних сил людини є прагнення освятити соціальні інститути і системи вірувань, що, відповідно,

надає життю сенс і дозволяє заперечувати абсурдність смерті. Постіндустріальне суспільство не в змозі забезпечити трансцендентальну етику (окрім тих вибраних, хто присвятив себе служінню науці). Очевидно, що антиномічні настрої призводять до радикального зречення від всього земного, які, у свою чергу, знищують скріплення, які об'єднують суспільство. Відсутність сталої системи моральних імперативів є, на думку дослідника, найбільшим викликом для сучасного суспільства.

Англійський соціолог Е. Гіденс виділяє чотири інституційні ознаки сучасності: капіталізм (характеризується товарним виробництвом, приватною власністю на капітал, найманою працею та класовою системою), індустріалізм (передбачає використання для виробництва товарів неодолюваних джерел енергії та машинного спорядження), нові практики контролю над людьми (передбачає спостереження за діями населення передусім в політичній сфері), державна монополія на легітимне насильство. Все це характеризує сучасність як епоху стрімких змін (у порівнянні з попередніми).

Наступним джерелом динамізму сучасності є вивільнення, тобто «винесення соціальних відносин за межі локальних контекстів взаємодії та їх реструктуризація на необмежених просторово-часових проміжках» [4,135]. Провідну роль в сучасних суспільствах відіграють два різновиди механізмів вивільнення: символічні знаки (передусім гроші) та експертні системи (юристи, лікарі); обидва дають гарантії дії поверх простору та часу. Третім виміром сучасного життя є рефлексивність, яка полягає «в постійному дослідженні та реформуванні соціальних практик у світлі інформації, що надходить» [4,156].

Конкретизуючі свої макросоціологічні положення, в роботі, присвяченій дослідженню трансформації інтимності, Гіденс висуває думку про те, що зміни, які зачіпають сферу людської чуттєвості (зокрема, сексуальність) передбачають «крупномасштабну демократизацію міжособистісної сфери у такий спосіб, який сумісний з демократизацією публічної сфери» [5,38]. Це пов'язано з тим, що на нинішньому етапі сучасності емоція стає питанням життєво важливим.

Спираючись на соціологічні дослідження Гейл Рубін та Альфреда Кінсі, праці Мішеля Фуко, автор демонструє, як близькі взаємини із соціального інституту перетворюються в інструмент емоційної самореалізації індивіда, звільняються від норм та рольових приписів і починають регулюватися потребами індивіда в задоволенні. За Гіденсом, на сьогодні інтимні відносини рухаються у бік «чистих взаємин», тобто до ситуації, за якої в соціальні стосунки вступають заради них самих.

Подібні взаємостосунки стають тривалими, якщо партнери налаштовані підтримувати їх і надалі. Ніщо, окрім потягу і бажань, не забезпечує їх міцність. Більше того, подібні відносини не мають якогось сталого вектору розвитку, адже не регулюються традиціями і соціальними інститутами. Інституційна відсутність зазначених взаємин обумовлює,

очевидно, їх крихкість, що знаходить свій вираз у зростаючій кількості розлучень.

В подібній трансформації інтимності автор виділяє декілька ключових моментів: по-перше, виникнення романтичної любові, яка передуює відносинам у чистому вигляді; по-друге, становлення «пластичної сексуальності», тобто диференціація репродуктивної і сексуальної поведінки. Результатом зазначених змін відбулася демократизація інтимних стосунків.

Тезу Гіденса про те, що ми живемо в суспільстві ризику, розвиває німецький дослідник Уріх Бек. Діагностуючи сучасність як таку, що характеризується зміною епох (але є ситуацією модерну, хоч і радикалізованого), наводить на користь зазначеної тези наступні аргументи. Бек називає нову форму, що виникає, рефлексивною сучасністю. В західному суспільстві відбувся процес індивідуалізації. Це означає, що соціальні агенти стають все більш незалежними від структурних обмежень, результатом чого є більша спроможність щодо рефлексивного творення не лише самих себе, але і суспільств, в якому вони живуть. Наприклад, для того щоб знаходитися під впливом свого класового положення, люди діють все більш незалежно. Бек демонструє значення рефлексивності на прикладі соціальних відносин в світі: «Тільки но утворені соціальні відносини та соціальні мережі тепер необхідно вибирати індивідуально; соціальні зв'язки теж стають рефлексивними, так що повинні постійно обновлюватися індивідами» [2, 97].

Бек стверджує, що класового суспільства 19 ст. – поч. 20 ст., з характерними для нього класовими суперечками, вже не існує. Сьогодні ми живемо в «суспільстві ризику», в якому попередні (класові) конфлікти перекриваються іншими ризиками, такими, що зачіпають не лише окремих класи, а всі прошарки.

Один із найбільш авторитетних соціальних теоретиків сучасності Юрген Габермас, критично переосмислюючи марксистське поняття практики кризь призму концепту інтеракції, доходить висновку, що «сам по собі розвиток продуктивних сил не гарантує суспільний прогрес тому, що звільнення від голоду та тяжкої праці не обов'язково співпадає зі звільненням від кабали та приниження, оскільки між трудом та інтеракцією не існує автоматичного зв'язку» [9,46]. Тим рішенням, що нібито розуміються як очевидні, а саме поясненням єдності через цінності, релігію, через віру в значущість конституційних прав людини, або ж в політичну перевагу своєї нації Габермас не довіряє, оскільки всі цінності не є доступними для раціональної дискусії (а саме її – комунікативну раціональність - він вважає запорукою взаєморозуміння) і тому не годяться як підґрунтя для суспільного консенсусу. Габермас виходить з того, що приписує цю інтегративну дію праву, оскільки саме право займає центральне місце між системою та життєвим світом. Завдяки раціональному потенціалу комунікативного розуму, право стає тим засобом, яке спроможне поєднати різні інтереси в сучасних фрагментарних суспільствах. За Габермасом,

колективна ідентичність не може забезпечуватися сьогодні за рахунок загальних цінностей, оскільки сучасні суспільства занадто диференційовані. Основою для об'єднання може слугувати лише усвідомлення обов'язків перед лицем конституційної раціональності і тих раціональних юридичних процедур, що з неї випливають.

Висновки. Поняття "сучасність", "модерн" мають кілька значень. По-перше, слово "модерн" з'являється в 5 столітті до н. і описує ситуацію християнської опозиції щодо римського язичницького минулого. З того часу "модерним" називає себе будь-яке сьогодення, усвідомлюючи його відмінність від попереднього минулого. Люди вважали себе "сучасними" і в епоху Карла Великого, і в 12 столітті, і в епоху Просвітництва. Однак аж до 17 століття класичні античні зразки "правильного" смаку вважалися стандартними.

З іншого боку, розуміння "сучасності" змінилося в епоху Просвітництва, коли античний ідеал "досконалості" виявився проблематичним. Пов'язане з розвитком науки прогресивістське бачення процесу пізнання та пов'язана з ним ідея кращого соціального майбутнього стали основою абстрактного протиставлення "сучасності" традиції "при звільненні від усіх історичних зв'язків". Яскравим втіленням нової опозиції стала знаменита полеміка "давнього" та "нового" у французькій естетиці 17-18 століть. Ідея "досконалості" виявила свою несумісність з ідеєю "нового" у мистецтві. "Нове", в основі якого лежить філософія Декарта, наполягало на свободі суджень не лише у вивченні природи, а й у галузі естетичного смаку. Критикуючи противників некритичної та догматичної прихильності античним авторам, вони наполягали на ідеї прогресу. "Ми повинні визнати, - писав Огюст Комте, - що ідея прогресу як щось необхідне почало набувати певного філософського звучання і фактично привернула увагу до себе лише після знаменитої "Суперечки між давніми і новими». Ця суперечка є саме тією подією, яка підготувала загальну історію людського розуму, який першим наважився сказати, що він значно прогресував.

Під "сучасністю-модерном" у філософії та культурології 20 ст. часто мають на увазі Новий час, який виразно проявляється у 16-17ст. Модерн постає одночасно з новим типом особистості, який став першим втіленням автономії віруючого, досягнутої та обґрунтованої протестантизмом. Хоча на межі 19-20 ст. формується дещо відмінний від колишнього погляд на людську самість - він будується не на основі саморефлексії, а включає в себе самого себе, який опосередкований присутністю "значного іншого", - все ж таки момент рефлексивності є тим ланцюгом, який об'єднує дві позиції. Саме на цьому засноване бачення сучасності або як "радикализованого модерну" (Гіденс), або як "комунікативної раціональності" (Хабермас), або ж як прояв модернізму (Белл).

## Література

1. Бахмутский В.Я. На рубеже двух веков / Спор о древних и новых: антология // Пер. с фр. Н.А.Наумова; М., Искусство, 1985. – С. 7-41.
2. Бек У. Общество риска. На пути к другому модерну / Ульрих Бек - Пер. с нем. В.Сидельникова и Н. Федоровой. М.: Прогресс-Традиция, 2000. – 383 с.
3. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования / Дэниел Белл - Пер. с английского В.Л. Иноземцева — М.: Academia, 2004. - 940 с.
4. Гидденс Э. Последствия современности / Энтони Гидденс - пер. с англ. Г. Ольховикова, Д. Кибальчича. – М.: Праксис, 2011. – 352 с.
5. Гидденс. Э. Трансформация интимности. Сексуальность, любовь и эротизм в современных обществах / Энтони Гидденс - Пер. с англ. В. Анурина. — СПб.: Питер, 2004. – 208 с.
6. Лиотар Ж-Ф. Состояние постмодерна / Жан-Франсуа Лиотар - Пер. с фран. Н.А. Шматко. - Москва: "Институт экспериментальной социологии"; СПб.: Издательство "АЛЕТЕЙЯ", 1998. – 160 с.
7. Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект. 7-31 с. / Юрген Хабермас Политические работы // Сост. А. В. Денежкина; пер. с нем. Б. М. Скуратова. — М.: Праксис, 2005. — С. 7 -31.
8. Хабермас Ю. Труд и интеракция. Заметки к гегелевской „философии духа“ йенского периода /Юрген Хабермас Техника и наука как «идеология» / /Пер. с нем. М. Л. Хорькова. М.: Праксис, 2007. С. 8-49.
9. М.Фуко Озабоченность современностью / Мишель Фуко - «Неприкосновенный запас », №2, 2013. – Режим доступа: <http://www.intelros.ru/readroom/nz/n2-2013/18923-ozabochennost-sovremennostyu.html>



## РОЗДІЛ XV

### ПЕРФОРМАТИВНІСТЬ ТА ІНСЦЕНУВАННЯ ПОВСЯКДЕННОСТІ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД

Інсценувальний характер явищ сьогочасної культури є занадто очевидним, а відтак, не потребує особливих переконань щодо актуалізації його присутності. Стилізація, демонстрація дійсності, розгляд «культури як вистави» спрямовує дослідницькі пошуки в бік динаміки соціальних процесів, де культура постає відкритим, орієнтованим на мінливість процесом. Акцентування на аргументі постійного розширення меж соціального аналізу, в якому домінує «аналогія драми» симптоматично прочитується у праці Кліфорда Гірца «Розмиті жанри». Подібне розширення актуалізувало такі маркери культури як тілесність, дієвість, матеріальність, медіальність, фестивація, які постають оперативними поняттями сьогочасної культури, а не лише описовими. І на думку німецького філософа-сучасника Вольфгана Вельша: «як й інші поняття щодо самоусвідомлення (такі, як ідентичність, особистість, людина) впливають на свій предмет, змінюють його. <...> За подібного розуміння "реальність" культури завжди постає наслідком наших концепцій культури» [25, 20].

Відповідно, формується і вводиться до дослідницького обігу власний інноваційний словник, про що зазначає Андреас Реквіц у праці, присвяченій трансформації культурних теорій: «культурологічний поворот знаменує в соціальних науках те, що в термінології Гастона Башляра можна назвати «епістемологічним розривом» – впровадженням і поширенням нового керуючого пізнанням словника, який відкриває аналітичні перспективи нового типу» [20, 644]. Такий підхід, на думку А. Реквіца, передбачає розвиток наук про культуру, базуючись не стільки на зміні парадигм, а їх трансформації, своєрідній переробці теорій попередників з інтенцією на конвергенцію, а не радикальну заміну. Так, концепція «епістемологічного розриву» французького філософа Г. Башляра дає нам підставу вважати, що наукове абстрагування як процес ніколи не завершиться.

Дедалі частіше теперішні культура й суспільство «сприймаються не як розроблений механізм чи організм, а як серйозна гра, драма чи поведінковий текст» [19, 23]. Виходячи з міркувань К. Гірца, спадає на думку «аналогія з грою» (Ірвінг Гофман), де соціальне життя розглядається у форматі рольової гри з фрагментами симуляції, перевтілень, театральністю, масок та «аналогії з драмою», де світ постає як арена, сцена, «соціальна драма». Незважаючи на багатогранність людських інтересів у просторі повсякденного життя, почасти їх тяжінню до прагматичного характеру, інтенції щодо вибірковості та селективності запитів сприяють конструюванню світу в межах певних відповідностей та адекватій. Так, конструювання лакун відповідності

відбувається, завдячуючи вибору людини (соціальної ролі чи ситуації) щодо пріоритетних та прийнятних напрямів на даний момент, цим самим, впорядковуючи світ. Сама повсякденність формує навколо себе символічний простір: «культурна семантика значень і оцінок, смислів і конотацій супроводжує різні боки людської екзистенції, будучи невіддільною від неї. Всі вони утримують соціальне забарвлення, що визначається специфікою соціальної групи, до якої належить суб'єкт, близьким сприйняттям ситуативного ряду всіма учасниками, оскільки побут, побутова реальність є основною сферою концентрації профанних смислів» [18, 52].

Аналіз означеної проблеми спрямовує звернення до неklasичного дискурсу дослідження, а саме, залучення культурологічних поворотів (відомих як Cultural Turn) як певних парадигмальних ракурсів та пояснювальних моделей перформативного, інсценувального характеру повсякденності. Остання (повсякденність), будучи однією з найбільш історично стійких культурних універсалій, не завжди однозначно сприймається та оцінюється в гуманітарних дискурсах. Однією з можливих причин такої неоднозначності є той факт, що повсякденність тривалий час знаходилася на периферії мейнстрімних інтересів і дискурсів, оскільки повсякденні практики, будучи самоочевидними, непримітними, зазвичай, займали сторонню позицію як нетипових, неключових із огляду історичного розвитку, що, в свою чергу, не могло повною мірою активізувати дослідницькі рефлексії. Повсякденність існує, «наділена буттєвістю, наявністю, але не усвідомлюється нами подібно тому, як не усвідомлюються приховані змісти позасвідомого, структури мови, архетипові форми» [7, 4]. Відтак, не дивно, що повсякденність як царица ще до недавнього часу «невідрефлексованого блаженства» (С. К'еркегор), сьогодні повною мірою зазнає гіперболізованого дослідницького інтересу, а її маркером нерідко постає прагматична складова універсальних структурних елементів.

Враховуючи той факт, що феноменологія в ХХ столітті вже виявила деякі лакуни, сформулювавши певні ідеї, якими характеризується наше звичне життя, – сама тема повсякденності ще більше загострила увагу і стала предметом найрізноманітніших дискурсів. Зокрема, послідовники Альфреда Шюца, етнометодологи, представники символічного інтеракціонізму поділяють тему повсякденності на два сектори: перший, пов'язаний з соціальним менеджментом, що тяжіє до методології науки та прагматично орієнтованої соціології; другий, пов'язаний з історією культури, представники якого досліджують конкретну повсякденність певної епохи крізь призму школи «Анналів», описуючи багатомірні прошарки життя (Ф. Бродель, Ф. Ар'єс, А. Гуревич). За останнього підходу відбувається не просто опис повсякдення, наслідуючи ідеї таких теоретиків як Анрі Лефевр, Мішель де Серто, Юрій Лотман, а здійснюється розкриття його «поетики», тобто «різноманітних правил та принципів, які визначають повсякденне життя в різних місцях у різні часи» [5, ххі].

До прикладу, дослідник популярної культури в ранньомодерній Європі Пітер Берк, звертаючись до проблеми повсякденного життя, визначав культуру в термінах світоглядних настанов та цінностей, якими вони виражаються та втілюються в артефактах та діях, виконавстві, видах діяльності тощо. До поняття «артефакт» він включає наступні «категорії хвороби, бруду, статі, політики, а до поняття "виконавства" – такі культурно стереотипізовані форми поведінки, як святкування та насильство» [5, xxii].

Феномени повсякденної культури поставали полем дослідницького інтересу німецького історика Ганса Медіка, здійсненого в контексті впливу щодо способів прилюдного споживання їжі чи одягання вбрання у XVIII столітті, що «служували як засоби плебейського самоусвідомлення» [5, 97]. Подібні дослідження матеріальної культури спостерігаються у свідченнях археологів щодо зміни в похованнях, організації простору житла, споживання їжі в Північній Америці середини XVIII століття, і знову таки засвідчують трансформацію ціннісних інтенцій. Безперечно, подібні зміни були спричинені зростанням індивідуалізму «й "privacy", що виявляється в більшій кількості стільців (замість лав), супових чашок (замість спільних мисок) та спальних кімнат (замість ліжок у вітальнях) [5, xxii]. Тут варто звернути увагу на смислові аберації та розмежування поняття культурного та суспільного, які застосовуються майже повсюдно. Змістовні описи дослідників царини повсякденності дозволяли виявити її типові ознаки, що надалі допомагало їх практичному аналізу. Історична ретроспектива повсякденності є одним з непростих завдань дослідників культурологічної царини в тому сенсі, що складно піддається реконструкції, оскільки емпірична джерельна база, будучи дослідницьким підґрунтям, вимагає тривалого процесу декодування та інтерпретації явищ.

Ціннісною є думка вітчизняної дослідниці, науковця О. І. Оніщенко щодо розуміння вищезначеного поняття крізь призму категорії «буттєвості», «структурними складовими якої можуть виступати і повсякденність, і буденність. Проте сьогодні важко уявити як ця складна формально-логічна структура буде "вписана" у міждисциплінарний контекст сучасної гуманітаристики» [10, 10-11].

Звертаючись до ключової дослідницької категорії – повсякденності, варто зауважити, що вона корелює з буденністю, навіть більше, остання є невід'ємною її складовою. Нерідко повсякденність розуміється в контексті «побутової» повсякденності як заданої буттєвої константи в часопросторі, виявом якої є щоденні поведінкові моделі, звички людини, наділені ціннісними конотаціями, які надалі постають у формі традицій, звичаїв, максимум людського буття. Щодо розуміння буденності, то, здебільшого, вона виступає процесом рутинізації самої повсякденності, що характеризується одноманітністю й монотонністю, почасти навіть втратою справжньої ідентичності з природою й соціальним середовищем, притлумленим емоційно-психологічним станом людини й суспільства.

Буденна культура характеризується виконанням рутинних обов'язків, стандартних процедур, які постійно відтворюються в щоденних практиках, у той час, як повсякденна культура постає акумуляцією всього обсягу культури в повсякденній практиці, що, в свою чергу, дозволило дослідникам диференціювати останню на релігійну, політичну, світську складові культури. Всі вони здатні поєднуватися в межах одного дня, заявляючи про себе як актуальні. За подібних обставин, повсякденність постає інтерсуб'єктивною реальністю, де «Я» конституює «Іншого» за допомогою комунікації, таким чином, забезпечуючи процес соціалізації та адаптації актора завдяки власній репрезентації як узвичаєній моделі взаємодії «віч-на-віч» (А. Щюц). Особистісні тлумачення інтерсуб'єктивної діяльності утримують як раціональні осмислення, так і позасвідомі інтенції, емоційні переживання, що сприяють подальшій рефлексії.

Конструктивними конотаціями щодо розуміння буденного життя постають ідеї Н. В. Хамітова, який визначає буденність як «категорію, що окреслює вимір людського буття, у межах якого відтворюється родове та цивілізаційне буття людини. Якщо усвідомлювати буденне буття людини лише як результат реалізації волі до самозбереження і волі до продовження роду, то в цьому контексті ставлення до буденного буття як самоцінності гальмує актуалізацію неповторноособистісного начала», з її суб'єктивними всесвітами [16, 28]. Відтак, культура повсякденності не лише не виключає зі свого життєвого топосу такої структурної складової як буденна культура, а й постає її своєрідною *Alma mater*, в межах якої остання розгортається та здатна то актуалізуватися, то послаблюватися, поступаючись місцем іншій реальності, до прикладу, фестивалній (святковій).

Так чи інакше концепція повсякденності доповнює розвиток філософської теорії культури тим фактом, що визначає статус нових сфер її об'єктів – феноменів повсякденного життя крізь оптику предметності культурологічного знання. Іntenція на перформативність фокусується в культурі повсякденності, не виключаючи при цьому, безперечно, витоків із царини мистецтва та теоретичних конструктів, що проникають до інсценування наукових текстів. Так, Д. Кліффорд слушно зауважує, що перформативний підхід постає саморефлексією наукової дослідницької діяльності та репрезентацією: «Ніхто інший, з тих, хто сьогодні пише, не вміщує перформативну перспективу так глибоко до контексту політики польових досліджень і наукових публікацій» [2, 87]. Примітним є факт, що увага тут зміщується з тексту й значення на демонстрацію (*Darstellung*) та перформативну практику, оскільки концептом «культури як тексту» повною мірою не враховувались такі модуси як матеріальність, культурна динаміка, ситуативні умови, діалогічні процеси обміну тощо. Таким чином, тілесність, дієвість постають актуальними тією самою мірою, як і дослідницька увага до історії акторів, конфліктів, трансгресій та культурних диверсій.

Перформативна оптика, яка зароджується ще в інтерпретативному повороті з концепції «культури як тексту», особливо помітно унаочнюється в

таких формах представлення, як свята, карнавали, ритуали, ігри тощо. Традиційні святкування як перманентний процес «світу догори дном», поставали трансгресією, переходом з одного стану до іншого завдяки присутності ряджених, кульмінаційною точкою суспільного життя, почасти єднальним підґрунтям не достатньо міцного суспільства. Адже, свято, зазвичай, зміцнювало соціальну згуртованість, нестійку й таку, що навряд чи підтримувалася б поза межами періодичних вибухів, які водночас зближують, гуртують і здійснюють причетність індивідів, занурених решту часу в приватні справи та турботи.

Перформативним явищем сучасної культури є фестивалі як процес тотального освяткування дійсності, будучи активованою сьогочасністю, утримує давні витoki, щоправда, раніше характеризувалась локальною, перманентною присутністю, на відміну від гіпертрофованого й тотального – сьгодні, де спрощується часовий проміжок «від» і «до», що виникав під час святкувань. Фестивалі, в основі якої лежить процесуальність є симптоматичним виявом перформативної моделі розуміння ключової ідеї соціального «процесу»: «Перформанс є парадигма процесу» [22, 8]. Словник культурного перформансу чи понятійного апарату є достатньою мірою різноплановим щодо джерельних звернень. Наразі він не обмежується лише моделями театральних постановок чи інсценувань у мистецтві, політиці, повсякденному житті, а поповнюється із етнологічних підходів до аналізу ритуалів, концепцій мови, мовленнєвих актів та новітніми підходами щодо гендерних досліджень та медіатеорій.

Фестивалі як процес освяткування дійсності була притаманною ще первісним суспільствам за різними формами прояву чи то освячення, жертвопринесення, ритуального танку, сакральних змагань, вистави та містерії, одягання масок тощо. Зокрема, за класичною традицією маска з'являлася під час святкувань, коли світопорядок на певний час відмінявся для відновлення буття.

Асиметричною постає подібна паралель щодо неklasичної традиції, оскільки раніше людина маскувалась у строго відведених святкових днях, а сьогочасна маска трансформувалась до повноцінного лика людини. В буденності людина послуговується маскою обов'язкового, а в святі скидає її й постає сама собою: «Індивід ніби виходить із берегів звичної поведінки, експериментуючи з собою, намагаючись постати в іншому образі. У той самий час сенс святкового перевтілення полягає в тому, щоб не просто покинути тісні форми своєї самості, а перевтілитися до божественного предку» [17, 224].

Присутність масок у первісних спільнотах виконувала функцію зміцнення та омолодження як природи, так і суспільства. Звернення до культури масок засвідчувало вторгнення тих сил, котрих людина побоюється і, за її відчуттями, немає влади чи впливу на неї. На думку, французького вченого Р. Кайуа, людина «тимчасово втілює в собі ці страшні сили, імітує їх, ототожнює себе з ними, і незабаром, збожеволівши в своєму маренні, й

справді вважає себе богом, яким до тих пір лише прикидалася за допомогою ретельного й убогого маскараду. Ситуація перевертається навиворіт: вона сама лякає інших, вона сама постає грізною і нелюдською силою» [8, 108]. Симуляція дії призводить до одержимості, яка вже не є вдаваною. До прикладу, у свідченнях Кабали зауважується, що, граючись в примару, можна нею стати. Спадає на думку висловлювання К. Поппера щодо цивілізації, а саме її переходу від племінного або «закритого суспільства» з його підвладністю магічним силам, до «відкритого суспільства», яке вивільняє критичні здібності.

Іntenція на культуру як представлення, виставу дозволяє дослідникам наблизитись до динаміки соціальних процесів, зокрема, символізації. Зв'язок створення символів із діями й практиками, наочно демонструє феномен ритуалу. Сьогодні розуміння поняття ритуалу дедалі частіше піддається науковій інфляції, тяжіючи до маркувань стереотипності, формалізації, циклічності, нормативності поведінкових практик. Оперуючи в дослідженні поняттям «ритуал», варто з'ясувати його смислове навантаження. Етимологічне походження поняття ритуалу бере початки від латинського «ritualis», що за перекладом означає обрядовий, «ritus» – урочиста церемонія, культовий обряд. Новітній філософський словник утримує визначення ритуалу як «одного з основних понять етнології та культурної антропології, що дозволяє адекватно відтворити своєрідність людської поведінки в "далеких" культурах (передовсім, архаїчних та традиційних)» [15, 575]. На семантику лінгвістичних позначень ритуалу вказує В. Фурс щодо спорідненості двох основних його референцій, а саме, «"священнодійства" й "порядку ритуалу" як священнодійства, пов'язаного зі встановленням або підтриманням вселенської й соціальної впорядкованості» [15, 575]. Зокрема, соціальний досвід архаїчних колективів він представляє як «чергування двох основних станів: а) життєдіяльності в упорядкованому й стабільному космосі, священні центри якого забезпечують надійний захист від сил хаосу, витіснених за межі впорядкованого світу; б) періодичної хаотизації космосу при проходженні ним критичних точок свого існування (фази "структури" і "комунітас", за В. Тернером)» [15, 576].

Для класичного етнологічного розуміння характерним є проникнення сакральної царини за допомогою ритуалів. Французький соціолог Е. Дюркгейм вважав, що саме ритуали втілюють сакральний вимір в секуляризованому світі. Теорія Е. Дюркгейма (трансформація колективних уявлень) відбилася на дослідженнях свята, в яких розкривається його символічний зміст (М. Мосс). Осмислення ритуальної складової свята, характерні для дослідників Р. Бенедикта, А. Ван-Геннепа, Б. Малиновського, М. Міда, М. Мосса, А. Радкліфф-Браун, В. Тернера, В. Топорова. Вони розглядають соціальну роль ритуалів щодо інтеграції суспільства; за теорією О. Конта, свято постає інструментом соціального управління, а його зв'язок із ритуалом розглядається як гарант соціального порядку.

Ритуал, як і гра є неперепустними імперативами, які існували впродовж всієї історії людства. Водночас вони виступають різновидами поведінкових практик людства окремих суспільств, пов'язаних з розквітом в ХХ столітті «тотальних ідеологій» (К. Маннгейм). Корпусом традиційних культур постають саме системи ритуалізованої поведінки, забезпечуючи безперервне відтворення сакрального порядку речей.

Ритуал у початковому розумінні визначається як священнодійство, засноване на моделі наділення речей символічними властивостями. Примітно, що Пітер Берк визначає ритуал як «дійство, призначене передовсім для вираження особливого сенсу, на противагу більш утилітарним цілям, а також на означення процесу вираження понять за допомогою особливих слів чи зображень» [5, 194]. Пізніше в філософії культури він тлумачився як несуттєве для досягнення практичного результату «обрамлення» здорового технологічного рецепту, породжене дефіцитом позитивних знань, відтак, заміною справжніх причин вигаданими. Сьогочасне історико-культурне дослідження, що реконструює специфічні типи людської поведінки, базуючись на ціннісних засадах досліджуваних культур, часто підмінює місцями звичне співвідношення ритуального і прагматичного.

В архаїчних культурах ритуал постає основою повсякденної трудової діяльності людини. Первинні форми свят виявлялися в священних архаїчних ритуалах, які відбувалися з метою сакралізації буття. Подібні ритуальні дійства супроводжувалися колективним почуттям радості з нагоди будь-яких подій. Тимчасова позаструктурність світу, що виявляється в архаїчному святі поставала продуктивною, оскільки забезпечувала оновлення могутності сакральних об'єктів. Формою обов'язкової людської участі в святковому оновленні світу й постає архаїчний ритуал. Механізм дієвості ритуалу засвідчує підкреслений характер суперечності загальноприйнятим нормам: асоціативно, занурюючи застарілий космос в плідний хаос, і цим самим відновлюючи споконвічний порядок речей. Природа архаїчного ритуалу є синкретичною, до нього в процесі раціоналізації міфічної свідомості підіймаються більш пізні спеціалізовані форми діяльності: виробничо-економічна, військово-політична, релігійно-культува, художня. Відтак, ритуал слугує засобом інтеграції та підтримки цілісності людських колективів (за Б. К. Малиновським, Е. Дюркгаймом), а також знімає психологічну напругу і гармонізує людську психіку (за К.-Г. Юнгом).

Примітно, що архаїчний ритуал часто плутають з релігійним культом: відмінність останнього полягає в надмірній етизації сакральних об'єктів, збільшеням дистанції між людьми і богами, затвердженям серйозного й урочистого їх шанування. Ритуал має першорядне значення не лише в архаїчних культурах, але і в традиційних суспільствах пізнього часу. Дослідження свята періоду панування християнської традиції, під покровом якої ховалися елементи дохристиянської магії, ритуалів, жертвопринесення «перевертали соціальний порядок і руйнували сувору номенклатуру ролей і

їх жорстку субординацію, що дало змогу узагальнити думку щодо наявності деякого стійкого архаїчного ядра, яке дозволяє ті чи інші події в різних епохи й в різних країнах називати святом» [12, 46]. Варто зазначити, що тут ритуал пов'язаний не зі святковим руйнуванням-відновленням, а з підтримкою вже міцно встановленого порядку. Людська дія, визначаючись проходженням певних зразків поведінки, ритуалізується і вписується в модель ідеальної рівноваги космосу.

Гра є одним з ключових понять сучасної культурології. У науковий обіг увійшла значною мірою завдяки класичній праці Й. Гейзінги «Homo Ludens». У «Новітньому філософському словнику» поняття гри подається як особливий адогматичний тип світобачення, також сукупність певних форм людської діяльності. За подібного розуміння гра тлумачиться як форма існування людської свободи (Ж.-П. Сартр), вища пристрасть, доступна в повній мірі лише еліті (Х. Ортега-і-Гассет), самоцінна діяльність, що залучає індивіда в свою орбіту як «таку, що перевершує його дійсність» (Г.-Г. Гадамер). І. Гофман розглядав соціальне життя як соціальну гру.

Дослідницькі студіювання поділяють наступні точки зору на дану проблему, з одного боку, гра породжує ритуал; з іншого, ритуал передує грі, де достатньою мірою очевидним постає їх взаємозв'язок. Простір, час, символи, учасники постають єдиним складовим базисом як для гри, так і ритуалу. За звичай, відсутність чітких уявлень щодо природи цих явищ, призводять до розширення царини гри за рахунок ритуальних форм поведінки.

Дослідження виявів «гри» і «ритуалу» спонукає звернення до наступних складових: а) просторово-часових меж, у яких ритуал та гра розігруються в певному місці та часі. Адже, гра як культурний факт виокремлюється із загального процесу екзистенції просторово-часовими межами. Обидва феномени утримують початок і кінець, рухову динаміку вперед, назад, черговість тощо; б) гра в святі не є безцільною, іншими словами, існує не просто як засіб розваги, а як спосіб розігрування міфу, звідси, її наближеність до ритуалу. Святкове дійство, утримуючи ритуальну форму, здатне надавати учасникам величезне емоційне задоволення; в) психоемоційний стан задоволеності та напруженості у грі та від неї самої, де присутні особлива налаштованість та настрої, радість, піднесеність, супроводжувані змішанням уявного й реального, свободою, спонтанністю й непередбачуваністю вчинків тощо. Очікування свята є своєрідним апробаційним проектом випробування задоволення, його передчуттям, своєрідним джерелом щастя: у неї немає ніякої мети, її мета і сенс – в ній самій. Гра – не заради майбутнього блаженства, вона сама собою є «щастям», за висловлюванням німецького філософа Ойгена Фінка; г) незважаючи на те, що гра утримує сенс сама в собі, наявність правил як структурно організуючого принципу священнодійства ритуалу та гри є обов'язковими й не підлягають сумніву, оскільки гра проживає життя за «... добровільно прийнятими, але абсолютно обов'язковим правилам ...» [21, 41]. Варто тільки



відійти від правил, і світ гри чи ритуалу негайно руйнується. Для класичної традиції святкування характерні правила, які постають обов'язковими щодо всіх учасників та діють впродовж часу святкування, частково обмежуючи поведінку в ритуально-ігровому дійстві, водночас надаючи певної свободи вибору дій. Коректура чи зміна правил уможливлується лише після закінчення або перед початком нового святкування, що підкреслює достатньо константну природу свята; д) жодне святкування не обходиться поза певних перевтілень, що реалізуються за допомогою використання переодягань та атрибутів, залученні ритуалів, церемоній, таємних знаків, маскувань, естетичних оформлень та символіки як інобуття. Конструювання образу Іншого як «можливого себе» шляхом перевтілення, учасник дійства проживає власне святкове життя; е) єдність ритуалу та гри створює простір свята для учасників дійства, які проходять процедуру входження до співтовариства. Ритуально-ігровий простір свята передбачає знайомство учасників із умовами святкування, де вони «визначають свою роль (добровільно приймають запропоновані правила) щодо розкриття святкової події (постають частиною міфічної історії свята), що дозволяє їм "вискочити" з буденності та отримати максимальне почуття задоволення, радості тощо.

Цінність гри полягає в самій ігровій процесуальності, де результативність не акцентується. Для неї притаманні два начала, перше, пов'язане з гострими емоційними переживаннями гравців і спостерігачів, досягненням збуджено-екстатичного стану; друге, навпаки, раціональне за природою, в межах якого визначаються правила гри та потреба в їх дотриманні. Система правил створює специфічний ігровий простір, що моделює реальність, доповнює чи то протистоїть їй. Звідси, виникають «інші світи», позбавляють ореола сакральності наявне становище справ, парадоксально поєднують відтворення актуальних стереотипів культури з їх іронічним, ігровим переосмисленням.

Гра вмирає тоді, коли зникає межа умовності й життя. При цьому можливі як вторгнення реальності до світу мрій, які підміняють «магічну реальність» примітивною прагматикою, так і експансія умоглядних побудов до реальної дійсності, містифікуються практичний досвід і підміняється раціональні програми діяльності відволікаючими гаслами й нездійсненими обіцянками. Свавільля уяви, яке покинуло чітко позначені межі простору гри, породжує, поряд з іншими проблемами, ризиковані соціальні експерименти і одержиму міфотворчість.

Щодо класифікації ігор у науковій літературі виокремлюють складові, які відкривають перспективи розуміння сучасного ритуалізованого перформансу:

а) змагань, ігор, заснованих на імітації, наслідуванні (театр, релігійні ритуали тощо).

б) азартних ігор з ймовірнісним результатом (лотерея, рулетка, карти).

в) продуктивної гри людської уяви. Й. Гейзінга, звертаючись до історії життя середньовіччя, відзначає, що «жорстоке порушення та груба участь,

викликані видовищем ешафота, були важливою складовою духовної їжі народу. Це спектаклі з мораллю. Для жахливих злочинів винаходяться жахливі покарання» [21, 9]. Це були криваві свята. Пізніше потреба «в сильних емоціях» реалізовувала себе в тому, що «всупереч правилам дуелі на поєдинок нерідко збиралася публіка, як на видовище» [12, 101].

Гра є цариною емоційно насиченої комунікації, яка об'єднує людей з різним соціальним становищем і професійним досвідом. Окрім того, простір гри зберігає і відтворює архаїчні навички та цінності, що втратили з ходом часу свій первісний практичний сенс. Свобода від праці та буденності, подолання роз'єднаності відбуваються не безформно, а утримують ритм, логіку. Саме тут розкриває себе режисура свята, яка виходить із особливості психіки людини, яка охочіше впаде в піднесений стан серйозної урочистості, або страху, розчулення, жалю, від якого відбувається перехід до радості, веселощів, єднання в колективності, відсутньої в буденності. Ритуал проводить людину певними психофізіологічними станами, домагаючись відкриття прихованого, неявного, таємного і появи невідомого досі їй стану. В. Савчук зауважує, що «під час релігійних свят і карнавалів, похоронів американських негрів епохи виникнення джазу можна побачити одну й ту саму схему: від піднесеної урочистості події, від серйозності і винятковості моменту, до розуміння і відчуття того, що відбувається збирання, згущення людей до певної маси, спільності, яка живе за своїми законами, пульсує в ритмі, який недоступний відокремленій від роду, від святкового стану людини» [12, 53]. Отже, свято виникає в символічному просторі ритуалу, який має організуюче й регулятивне значення. Так, ритуал задає в святі безпосередньо межі, правила святкування, символічне вираження й постає засобом передачі святкової традиції. Безперечно, це зріз структурно-функціоналістської оптики інтерпретації ритуалу.

Ігрова природа святкового ритуалу дозволяє зберегти встановлені межі й одночасно надає його учасникам певної свободи вибору. Святковий ритуал – це особливий механізм гри свята, всередині якого учасник має можливість вибору ролі й міри участі в ньому. Структура святкового ритуалу постає системою обов'язкових та додаткових кодів. Водночас іманентність творчого пошуку, вивільняє свідомість із ангажованості стереотипів, гра сприяє побудові ймовірнісних моделей досліджуваних явищ, конструювання нових художніх або філософських систем чи то спонтанного самовираження індивіда. Сьогочасні інтенції гуманітарних наук активно співпрацюють із «новітньою художньою практикою, все більше і більше всерйоз налаштовуються на ігровий характер в душі "гри в бісер", готують ґрунт для виникнення однієї з її модифікацій. Гра як естетичний феномен знаходить у сучасній культурі та цивілізації в цілому статус одного з найбільш значущих компонентів» [1, 410].

Так і фестивалі, будучи одним із сьогочасних виявів культури, як і будь-яка інновація, початково виникає як своєрідна гра смислами і значеннями, як нетривіальне осмислення культурного матеріалу й спроба

виявити варіанти її подальшої еволюції. Їй непотрібне визнання, оскільки вона є наслідувальною і вторинною стосовно реальних подій, займаючи власну нішу ритуалізованого перформансу.

Тут варто згадати Віктора Тернера як дослідницького лідера, який вперше і першим (пізніше Арнольд ван Ганнеп) наділив ритуальну стадію лімінальності здатністю до культурної рефлексії та проголосив її прогресивною культурною інновацією. На відміну від структурно-функціоналістського тлумачення ритуалу, В. Тернер вважає, що ритуали володіють потенціалом щодо продукування змін в культурі, і не є стабілізаторами суспільства. Вочевидь, автор займався розвитком «крос-культурної типології процесуальних одиниць», таких як ритуал та соціальна драма [23, 172]. На думку В. Тернера, «соціальна драма – це опис ряду унікальних подій, де приватні особи, котрі рухомі всіма видами мотивів і приватними цілями, взаємодіють найрізноманітнішими способами. Однак сама унікальність цих подій висвічує структурні закономірності, які їх пронизують. Відновлювальний звичай вбирає в себе приватні особливості поведінки, заново встановлює, нехай і на короткий термін, верховенство регулятивного звичаю» [23, 63].

Під час соціальних драм призупиняються усталені повсякденні рольові ігри, переривається звичний хід життя та відбувається переосмислення особистості / групи своєї поведінки щодо власних цінностей, періодично піддаючи сумніву цінність самих сповідуваних цінностей. Іншими словами, на думку В. Тернера, «драми викликають і утримують рефлексивні процеси та породжують культурні межі, в котрих рефлексія може віднайти законне місце» [23, 92].

В. Тернер аналізує структуру ритуалу в чотирьох аспектах, а саме, символічному, ціннісному, телеологічному, рольовому. Перший аспект подає ритуал у контексті «збору символів», а останній як «найдрібнішу одиницю ритуалу, що зберігає специфічні особливості ритуальної поведінки» [22, 4]. Другий аспект – ціннісний як трансляцію «інформації щодо найважливіших цінностей та їх ієрархій. Третя точка зору – це погляд на ритуал як на систему цілей і засобів, які не утримують релігійного смислу. Зрештою, четверта точка зору дозволяє розглядати ритуал як продукт взаємодії різних соціальних статусів і положень. Кожна з цих точок зору здатна схопити лише один з аспектів структури ритуалу, яка може бути описана повністю лише при поєднанні всіх чотирьох точок зору» [22, 4]. Водночас автор виокремлює три способи символічної референції: «1) явний сенс, що відноситься до експліцитних цілей ритуалу та повністю усвідомлюваний виконавцями; 2) латентний зміст, що знаходиться на межі свідомості суб'єкта, але здатний повністю усвідомлюватися; 3) прихований сенс, повністю несвідомий і відноситься до базового (інфантильного) досвіду, спільного для всіх людських істот» [22, 4]. Подібна класифікація ритуалу, за В. Тернером, допомагає досліднику проникнути в «культурний код» самого ритуалу й розглядає його в конкретних історичних умовах.

Відмінність ритуалу від гри полягала в наступному: по-перше, ритуал виконувався та реалізував своє призначення виключно в екстремальних ситуаціях. Програма ритуалів була строго регламентована і співвідносилася з кризовими моментами та драмами в житті колективу, викликаними в соціальній структурі (народження, ініціації, весілля, смерть), або трансформаціями в повсякденному світі (епідемії, стихійні лиха). Подолання будь-яких ситуацій відбувалося виключно за допомогою ритуалів, оскільки іншого сценарію, неритуального події не мали. Іншими словами, ритуал можна визначити як єдино можливий спосіб поведінки людини і колективу в тих ситуаціях, які розцінюються даними колективом як кризові, відтак, вимагають спеціальних поведінкових практик.

Дослідницька оптика даного дослідження цінна врахуванням методу соціальної прагматики, що безпосередньо пов'язаний з механізмами формування соціальності, генезисом соціального, тобто форм практичної взаємодії, які формують і утримують її як складову в структурі життєустрою повсякдення. М. М. Бахтін в есе «До філософії вчинку» виокремлював поняття «святкової події» як співпричетності буття з іншим, де «найважливіші акти, що конструюють особистість, визначаються ставленням до іншого» [3, 186]. Продукуючи теорію карнавалу та діалогу, М. Бахтіна справедливо вважати провісником перформативного та продовжувачем лінгвістичного підходів у культурі. По-перше, мова йде про гротескню концепцію тілесності, яка є зразком неklasичної моделі культури, оскільки постає «не цілісною», «виродливою» на відміну від класичної моделі «готового», «завершеного» образу. Так, гротескні образи є надто приземленими, життєвими, що демонструють життя «в його амбівалентному, внутрішньо суперечливому процесі», зв'язки з іншими тілами, трансгресії, тимчасові зміни, трансгресії, в той самий час як класичні постають відсорбованими від «шляків народження та становлення». По-друге, заміщує концепцію мови як абстрактну лінгвосистему на історичну практику, підтвердженням чого є введення категорії конфлікту, випробуванням за допомогою Іншого, що формує простір критичного діалогу.

Незважаючи на присутність усталених підходів щодо проблеми походження соціальності, а саме, трудової теорії, психологічної, антропологічної, соціокультурної, магічної, ігрової тощо, сьогодні актуалізується проблема достатньо драматичного формування людських спільнот, точніше їх співбуття. Це зумовлено парадоксом сучасності, динамічним розвитком засобів комунікації, інформаційних і цифрових технологій, комунікативною апропріацією, яка, всупереч базовій інтенції повідомляти, дедалі відчутніше відчужує й створює дистанцію між людьми. Так, К. Вульф зауважує, що соціальне складається в ритуальних взаємодіях між людьми, а їх тілесність є суттєвою частиною його специфічного характеру, тому перформативність постає важливою умовою генезису соціального. Перформативність соціальної дії означає той факт, що соціальна

поведінка здійснюється в тілесних інсценуваннях і уявленнях, значення яких не зводиться ані до інтенціональності, ані до функціональності.

Метод прагматики водночас пов'язаний з презентацією та аналізом комунікативних повідомлень текстових, екранних, візуальних тощо, які характеризують перформативність культури. Симптоматичним є звернення також до ідей Р. Коллінза у праці «Програма теорії ритуалу інтеракції», де автор зауважує, що «магічна концепція походження соціальності, культури, свідомості відстоюється американським культурологом Т. Роззаком, (який багато в чому повторював ідеї Ф. Шиллера щодо гри, що поставала прообразом форм культури й свідомості), котрий вважав, що містичні співи й танці висловлювали сутність людської природи задовго до того, як перший оброблений став сокирою. У первісній людини символи передували знаряддям праці. Початково були створені мандала, а лише потім колесо, священний вогонь для жертвоприношень, а вже потім вогонь використовувався для приготування їжі, компас для орієнтування в країні померлих, а пізніше – для мандрівників. Зв'язок, що встановлюється культом, сходять не до логіки причинно-наслідкових відносин, а до ширшого контексту взаємодії людини й природи, що розвивається сьогодні численними прихильниками екологічної свідомості» [9, 29].

Дедалі частіше в гуманітарних науках використовується словник перформансу, який є вмістилищем найрізноманітніших джерел на просторах міждисциплінарності, а саме, з царин театрознавства, моделей інсценування в політиці, мистецтві, повсякденному житті, мовних актів, етнологічних аспектів щодо аналізу ритуалів, медіатеорій, гендерних розвідок тощо. Феномен перформансу (франц.: *performance*; англ.: *performance*; нем.: *Performance*), або перформенс арт, викликав інтерес у багатьох дослідників різних царин гуманітаристики. Так, в «Словнику театру» П. Паві, він означає «театр візуальних мистецтв», час виникнення якого припадає на 60-ті роки. Перформанс близький до хепенінгу, відтак їх складно відрізнити один від одного. На нього вплинули твори композитора Джона Кейджа, хореографа Мерсі Каннінгема, фахівця із відео Нейма Джюно Парк, скульптора Аллана Кепроу. Перформанс здатен уніфікувати найрізноманітніші візуальні мистецтва, зокрема, поезію, театр, танець, музику, кіно, відео, що розігрується як певне дійство в музеях чи художніх галереях. Олександр Верт називав його «калейдоскопічним багатотемовим дискурсом», у якому передовсім підкреслюється сам процес творчості, аніж завершеність твору мистецтва». Сам виконавець – перформер – не зобов'язаний бути актором, що відіграє роль, однак він почергово постає оповідачем, художником, танцівником і, при необхідності, сценічним автобіографом, який має безпосереднє відношення до репрезентованих об'єктів і ситуацій висловлювання.

Українська дослідниця мистецько-видовищних форм сучасної культури К. Станіславська, вважає, що перформанс постає «коротким дійством (маленькою виставою), що виконується за визначеним планом (сценарієм,

програмою) одним або кількома учасниками (автором та/або статистами) в художній галереї (музеї, залі) перед запрошеною публікою. Інколи перформанси можуть проводитися на відкритому просторі (так званий пейзажний перформанс). Перформанс являє собою живу візуально-процесуальну композицію із символічними атрибутами, позами, жестами, діями» [13, 57]. До прикладу, предтечею перформансу можна вважати діонісійський культ в давньогрецькій трагедії, а також дифірамб. Саме тут вже відтворюються елементи прототеатральної культури: шати служителів культу і принесених в жертву людей і тварин; символічні предмети – сокира або меч, за допомогою яких відбувалися жертвоприношення; символізація священного простору, космічного і міфічного часу тощо. Важливим аспектом проведення дійств є місце, де воно відбувається. Якщо раніше це була сцена (театральна), яка слугувала певною капсулою для акторів, що зберігала внутрішній простір, рятівний для актора й глядача, то сьогочасна сцена проектується на урізноманітненні місця дії, які розширюють межі театральної сцени як виключно архітектурної споруди, всередині якої розташовувалася публіка.

Андреа Нуріє виокремлює наступні тенденції перформансу: «1) Боді арт (мистецтво пластики) використовує тіло перформера для того, щоб піддати його небезпеці (В. Аккончі, Ч. Бьордн, Д. Пейн), виставити напоказ або аналізувати його образ. 2) Дослідження простору і часу уповільненими рухами, фігурами, як в «Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square» Рінке (1968). 3) Автобіографічний уявлення, де артист розповідає про реальні події свого життя (Л. Монтано. Смерть Мітчелл; або Сполдінг Грей. *A Personal History of the American Theater*, 1980). 4) Ритуальна і міфічна церемонія, наприклад «Оргії і Містерії» Г. Нітша. 5) Соціальний коментар, як у відеохудожника Боба Ешлі, який розповідає про сучасні міфології, або у Лорі Андерсон у «Сполучених Штатах I і II (1979- 1982)», де поєднується поезія, електронна музика, кіно і діапозитиви» [11, 233].

Примітним є те, що ключовим у перформансі виступає орієнтація на візуальний, а не вербальний характер сприйняття. Дійство мовлення, вербальні знаки також використовуються у ньому, однак не несуть пріоритетного навантаження, подаються, за звичай, у довільній інформативній формі або наділяються символічним сенсом. Так, містерія організовує тіло і мову як мімезис, на що вказував ще Арістотель у своїй «Поетиці». В ритуалі відбувається єднання містеріального тіла з рухом символу. На думку К. Станіславської, «культурним корінням, стильовими джерелами перформансу являються архаїчний релігійний ритуал, стародавні й середньовічні видовища, езотеричні практики, творчість футуристів, дадаїстів та сюрреалістів ...» [13, 58]. До прикладу, Альфред Метро, аналізуючи розвиток і природу випадку в «культові вуду», продемонстрував, що останній насамперед включає до себе свідоме бажання суб'єкта пережити його, надалі спеціальні засоби для провокування та ритуальну стилізацію його проходження. Роль, яку відіграють тут

навіювання і просто симуляція, не підлягає сумніву; але, зазвичай, вони самі проявляють нетерпеливість бажання майбутньої одержимості й слугують йому засобом, щоб прискорити наступ одержимості. З одного боку, це схоже на невинну дитячу імітацію, злету фантазії, увінчаної маскарадним одягом та аксесуарами, однак, з іншого, «подібне мімісту не є грою: вона приводить до головокружіння, складає частину релігійного світу та виконує певну соціальну функцію» [8, 115].

Відтак, маска здатна поставати соціальними узами й носить інституціональний характер. Так, у африканського племені догонів, відмічалася справжня культура масок, якою просякнуте все публічне життя колективу і в цей момент починають спостерігатися дещо хиткі, але започаткування політичної влади в чоловічих ініціативних спільнотах із характерними масками. Адже маска – це знаряддя таємних орденів, що слугувала залякуванням непосвячених та водночас приховуванням особистості побратимів. Обряди ініціації полягають у тому, що новачкам розкривають суто людську природу масок. На думку Роже Кайуя, ініціація за таких обставин – це «атеїстичне, агностичне, негативне виховання, яке розкриває обман і змушує співпрацювати з ним. До цих пір підлітки лякались появи масок. І ось одна із них в погоні за ними з батою. Спонукувані керівником ініціації, вони хватають її, скручують, забирають батіг, зривають маску – і впізнають одного із старших представників племені. Віднині вони й самі переходять до іншого табору. Тепер вони самі навіюють страх» [8, 116]. Отже, зазначена ініціація дозволяє посвяченим здійснювати різноманітні утиски щодо необізнаної масовості, де непримітно «симуляція» та «транс», маючи за «сценічну платформу» видовище, здатна обернутися свідомою сумішшю омани й залякування. В подібний спосіб відбуваються початки конструювання політичної влади. Цілком очевидно, що доля цих спільнот є неоднаковою, одні залишаються на позиціях виконувачів певних магічних обрядів, танців або містерій, інші – карателями за крадіжку, зраду, отруєння. Прикладом може слугувати спільнота воїнів у Сьєрра-Леоні, що складається з місцевих відділень, які виносять вирок і приводять його до дії, влаштовуючи каральні експедиції проти непокірних поселень. Відтак, страхітлива міміка й забобонний страх постають вже далеко не ціннісно-придбаними елементами первісної культури, а швидше фундаментальними силовими двигунами, які здатні прояснити силовий механізм за зразком «порядку дискурсу» М. Фуко.

Колективна праця щодо здійснення подібних дій, на думку М. Фуко, здійснюється завдяки ритуальності в сенсі «порядку дискурсу»: «Ритуальність визначає ті якості, якими повинні володіти індивідууми, які промовляють (і в ході будь-якого діалогу, питання, читання напам'ять повинні займати ту чи іншу позицію та формулювати той чи інший тип висловлювання); ритуальністю визначаються жести, поведінка, обставини і вся сукупність знаків, які повинні супроводжувати дискурс; зрештою, вона

фіксує передбачувану й нав'язливу ефективність слів, їх впливу на тих, до кого вони звернені, межі їх примусової значимості» [14, 182].

Перехід до цивілізації потребує поступового усунення домінування імітаційності та трансформації її на певну змагальність і фарт. Відтак, Р. Кайуа зауважує, що повсякчас, коли з початкового хаосу вдається виникнути високій культурі, як причина чи то наслідок цього відмічається помітне усування, зменшення влади симуляції.

Завдяки святу, грі у перформансі відбувається вихід за межі норми, що створює певну провокативність, епатаж, звільнення від претензій на унікальність. Адже свята поставали ареною викиду різної енергії, зокрема й деструктивної, коли Homo Sapiens, за суттю, усувався Homo Naturalis. Психоаналітичні теорії щодо ритуальних дій у святі засвідчують факт унікальної властивості психіки людини – творення заради руйнування. Як процес руйнування, так і творення в культурі контролюється подієвістю і легітимністю святкових днів, що з очевидністю виявляється саме в ритуальній частині свята. Роль свята як засобу зняття напруги, гармонізації емоційно-психологічного стану людини і суспільства, повернення справжньої ідентичності з природою і соціальним середовищем, умови примирення з буднями, їх одноманітністю і монотонністю, відновлення світу з обмеженим простором і часом «стрибка в справжнє першоджерело ідентичностей» незаперечна [12, 46]. На це звернув увагу Конфуцій, який вважав, що правителі повинні організовувати і санкціонувати свято, мотивуючи це тим, що «не можна тримати тятиву постійно натягнутою, не розслабляючи її [час від часу], як і не можна тримати постійно розслабленою, чи не натягуючи її» [12, 41-42]. З одного боку, свято, поєднує механізми прийняття дійсності, адаптації до неї, дає можливість змиритися з об'єктивно сформованими обставинами, а з іншого – допомагає народитися новому.

Симптоматичною є думка українського філософа М. М. Бровка, який вважає, що «наявність перетворювального модусу в усіх видах діяльності людини є однією з найголовніших причин, котра на рівні і антропогенезу, і соціогенезу сприяла утворенню нової форми людського освоєння світу – мистецтва, в якій активно-перетворювальний потенціал із самого початку відіграв надзвичайно велику роль. При цьому обов'язково необхідно відзначити, що мистецтво активно-перетворювальний аспект людського освоєння світу здійснювало досить своєрідним чином» [6, 108-109].

Так, перформативний підхід модифікує розуміння свята, розширюючи його в бік тенденцій залучення рольових моделей для аналізу соціальних дій. Свято як перформенс викликає до життя фестивацію як процесуальну модель освяткування дійсності, конструювання сьогочасних фестивалних практик під час лімінальності чи періоду соціальних драм. Примітно, що остання починається тоді, коли мирне усталене суспільне життя, що регулюється нормативністю, переривається і призводить до кризового стану, який згодом здатен розділити суспільство на протиборчі сили. Якщо криза носить ендемічний характер, наступний етап соціальної драми вступає до гри,



передбачаючи альтернативні вирішення проблеми. Перформанс зберігає топос хаосу в культурі способом, закодованим у містерії, святі, карнавалі. Розчиняючись у хаосі, віддачу себе йому, фестивалні практики здатні пробудити механізми самоорганізації. Зрештою, перформанс з ритуальною напористістю відривається від повсякденного, оскільки в просторі останнього, не здатен заявити про себе без втрати образу нормальної людини. Перформанс не тільки інтерпретує життя як драму, але й «повертає граничну серйозність і архаїчну вагомість сакрального жесту. Працюючи з негативними станами: страхом, невпевненістю, абсурдністю, перформанс дає надійність на зцілення, на цілісне повнокровне відчуття життя» [12, 344].

Примітно, що глобалізаційні проекти сучасності, незважаючи на властивий їм механізм фундаментальної інтеграції, здебільшого характеризуються нігілістичним відношенням до ритуалу, і передовсім, продукують прагматично-утилітарну інтенцію автономного індивіда. Історико-культурологічні рефлексії сучасних дослідників, які вдаються до реконструкцій специфічних типів людської поведінки, нерідко непомітно для самих себе підмінюють місцями звичне співвідношення ритуального й прагматичного. Це зумовлено ще впливом постмодерністської інтонації подвійного кодування, коли будь-яка культурна практика стає амбівалентною, де ритуальне й прагматичне трансгресують одна до одної, обмінюються місцями. З іншого боку, це проблема підміни смислу ритуалу церемонією. Відмінність одного від іншого полягає в наступному: ритуали позбавлені принципу корисності, оскільки постають чергуванням символічно-експресивних, культових дій, сакральних проміжків у просторі повсякденного життя або навантажені культурною символікою конвенційні образи дій. Подібні смислові навантаження відсутні у церемоній, на що вказує думка В. Тернера, «церемонія вказує, ритуал трансформує» [22, 80].

Отже, ритуал на відміну від церемонії володіє культурною наддетермінацією, трансформативним та трансгресивним характером, що регулює переходи з одного стану до іншого. В. Тернер зауважує, що це можуть бути зміни пори року чи то кризи життєвих циклів, переходи між періодами життя окремих суб'єктів, як, наприклад, пубертатні, весільні та похоронні ритуали в процесі індивідуальної соціалізації. Тобто, ключовими щодо розуміння ритуалу завжди постають феномени ініціації й переходу. Церемонія, навпаки, слугує в якості знаків і виконує функцію вказування «на щось»: офіційно-державні церемонії (інавгурації, паради, зустрічі), урочисті оформлення подій, пов'язані зі змінами в цивільному стані, статусі. А от світські ритуали позначені важливістю залучення індивіда до соціальної спільноти й переходу від індивідуальних цінностей до колективних. Залежно від сприйняття світського ритуалу учасниками, він може виступати і як чиста умовність (свого роду групова гра), і як засіб масової екзальтації, елемент квазісакрального політичного чи іншого групового культу. Сформовані в процесі секуляризації суспільної відповідальності та приватного життя

світські ритуали, значною мірою успадкували зовнішню, психологічну структуру відповідних культових актів, позбавивши їх сакрального змісту.

Важливим елементом святкового ритуалу є подія або дедалі частіше зараз можна почути – Event. Івент або святкова подія як спеціальний захід є інструментом подієвого маркетингу, який припускає маніпуляційні практики свідомості, поведінки щодо запрошеної аудиторії. Трансгресивність ритуалу до театральної події відбувається в процесі поділу учасників на акторів і глядачів, створення міфу-оповідання, вибору спеціального місця, призначеного для подібних зустрічей, де публіка вибирається для того, щоб «на відстані» дивитися на подання відомого їй міфу, на акторів в масках, котрі його демонструють. Святкова подія виступає співбуттям двох і більше індивідуумів, груп, роду, як правило, заснована на загальноприйнятому міфі, який розгортається в сакральному просторі-часі. Розкриття події / «псевдоподії» здійснюється за допомогою міфу. Міф є структурним компонентом свята, дозволяє зробити святкове співбуття традиційним, оскільки останнє конституювалось частиною виробничого життєвого циклу людей. Щодо сучасного свята – це, передовсім, інтенція на консюмеризм, маркетингову сучасної культури. Потреба в споживанні постає основоположною. На основі події формується фестивалізація як перформанс, що реалізується на підмостках сцени, а не всередині самого життя. Сьогодні до таких фестивалізованих форм можна віднести, в тому числі, й акції, хепенінги, флеш-моби тощо. На думку, німецької театрознавиці Еріки Фішер-Ліхте, «мистецтво перформансу 1960-х років – акціонізм, хепенінг та експериментальний театр – превалює над ключовими аренами «стирання кордонів мистецтв», яке підкреслює постановочний характер естетичного й виводить на сцену замість витворів – події» [24, 22]. Найбільш репрезентативною формою є перформанс, який не вимагає тривалої й масштабної підготовки, рухливий в своєму вираженні. Привабливість перформансу полягає в творенні видовища, театральної вистави, шоу. Безперечно, що з моменту проведення першого перформансу його форма зазнала трансформацій. Він, як і раніше протікає за заздалегідь прописаним сценарієм, однак із включенням ігрового компоненту, що є механізмом залучення до перформансу глядача. Зближується з традиційною культурою свята в тому сенсі, що дозволяє і надає глядачам певного роду свободу вибору дій і ролі, які в первинній формі перформансу були відсутніми. Звісно, варто розрізняти природу перформансів: політичний – орієнтований на дії політичних акцій, утримує прагматичні інтереси; художній, піддаючи сумніву усталену модель, окреслює проблему в новому контексті за допомогою художнього образу. Так, ключовим для перформансу постає художній образ; політики – влада; актора – переконлива гра. Владні структури, за звичай, використовують свята як метод формування системи політичних, правових, релігійних та інших поглядів суспільства, оскільки масовий характер свят і принципи їхньої театралізації обумовлюють високий ступінь емоційного включення оточуючих. Відтак, перформанс, з одного

боку, як спосіб творення святкового івенту надає можливості видовищам, розвагам тощо. З іншого, утримуючи ритуально-ігрову основу, постає своєрідною культурною технікою подолання криз, переломів, перехідних станів тощо.

Фестивація тут постає унікальною ареною можливості перевтілювати власну природу, враховуючи просторові умови історичної, соціальної та політичної дій. Стимулювання гри, експерименту, іронії, загалом, зміни статусу є ціннісно-інноваційним уже в тому розумінні, що зміна чуттєвого досвіду за допомогою звернення до практики апробує нові образи дій, комбінацій символів, які згодом або приймаються або відкидаються.

## Література

1. Андрущенко Т. І. Естетичне як соціокультурний феномен (філософсько-історичний аналіз): дис... д-ра наук: 09.00.03. Національний педагогічний ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2008. 371 с.
2. Бахман-Медик Д. Культурные повороты / пер. с нем. С. Ташкенова. Москва : Новое литературное обозрение, 2017. 504 с.
3. Бахтин М. М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники : ежегодник. Москва : 1986. С. 80-138.
4. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. Москва : "Медиум", 1995. 323 с.
5. Берк П. Популярна культура в ранньомодерній Європі / пер. з англ. О. Гриценка. Київ : УЦКД, 2001. 376 с.
6. Бровко М. М. Мистецтво: філософсько-культурологічні виміри. Київ : Видавничий центр КНЛУ, 2008. 237 с.
7. Золотухина-Аболина Е. В. Повседневность: философские загадки. Киев : Ника-Центр, 2006. 256 с.
8. Кайуа Р. Игры и люди: статьи и эссе по социологии культуры. Москва : ОГИ, 2007. 304 с.
9. Коллинз Р. Программа теории ритуала интеракции // Журнал социологии и социальной антропологии. 2004. № 1. С. 27-39.
10. Оніщенко О. І. Культурологічний потенціал епістолярію: європейський досвід другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття: монографія. Київ : Видавництво Ліра-К, 2017. 268 с.
11. Пави П. Словарь театра / пер. с фр. Москва : Прогресс, 1991. 504 с.
12. Савчук В. В. Кровь и культура. Санкт-Петербург : Издательство С.-Петербургского университета, 1995. 180 с.
13. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія. Київ : НАКККіМ, 2012. 320 с.
14. Фуко М. Археологія знання. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 326 с.
15. Фурс В. Н. Ритуал / Новейший философский словарь под ред. А. А. Грицанова. Минск : Изд. В. М. Скакун. 1998. С. 575.

16. Хамітов Н. В. Самотність як феномен людського життя : дис. д-ра філос. наук : 09.00.04. Київ, 1998. 412 с.
17. Хренов Н. А. «Человек играющий» в русской культуре. Санкт-Петербург : «Алетейя», 2005. 604 с.
18. Шюц А., Лукман Т. Структури життєсвіту / пер. з нім. та післямова В. Кебуладзе. Київ : Український Центр духовної культури, 2004. 560 с.
19. Geertz K. Blurred Genres: The Reconfiguration of Social Thought, in Local Knowledge: New York : Further Essays in Interpretative Anthropology. Basic Books, 1983. Pp. 19-35.
20. Reckwitz A. Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms. Velbrück Wissenschaft, Weilerswist 2000. 704 S.
21. Huizinga J. Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture Angelico Press, 2016. 232 p.
22. Turner V. Anthropology of Performance. New York, 1987, p. 7-20.
23. Turner V. Social Dramas and Stories About Them // Idem. From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play. New York, 1982, p. 61-88.
24. Fischer-Lichte E. Performativität: Eine Einführung. Transcript. 240 p.
25. Welsch W. Transkulturalität // Universitas 52, 607 (1997), S. 16-24.

## РОЗДІЛ ХУІ

### ТОТАЛІТАРИЗМ І ЗАХІДНА КУЛЬТУРА

Тоталітаризм – це історично безпрецедентний політичний режим, унікальне явище ХХ ст., над розгадкою таємниці якого б'ються найкращі інтелектуальні сили людства. В межах тоталітаризму державна бюрократична машина, отримавши нічим не обмежені повноваження та владу, проникає в усі сфери людської життєдіяльності, як громадської, так і приватної, і, використовуючи насилля, залякування і терор, знищує будь-які паростки індивідуального, своєрідного, унікального, - всього того, що не підкоряється офіційній державній ідеології. Але які світоглядні передумови цього явища?

Якщо спробувати відійти від політологічної конкретики і зробити філософське узагальнення, тоталітаризм в своїй основі передбачає домінування всезагального та універсального над одиничним та особливим, позбавляючи останнє «права голосу». Підґрунтям тоталітаризму є ситуація безособової «тотальності», про яку писав Е. Левінас [16], де тотальним може виступати, у широкому сенсі слова, певна метафізична ідея, «мета-нарратив». Проте, не будь-яка культура, побудована на мета-нарративах, служіння яким оголошується найвищим суспільним ідеалом та благом для життя окремих індивідів, в своїй основі репресивна. І навряд чи можливо побудувати культуру взагалі без мета-нарративів (універсальних норм, цінностей, принципів тощо), навіть якщо ми відмовляємося від ідеологій. Але за яких умов культура, побудована на універсальних цінностях, стає «злоякісною», тобто не просто «тотальною», а саме «тоталітарною»?

#### **Вороги відкритого суспільства**

Карл Поппер записує до ворогів ліберального суспільства дуже різних і подекуди несумісних між собою Платона і Гегеля, Маркса і Ніцше саме тому, що вони одержимі метанарративами, яким повинна служити особистість. В платонізмі та неоплатонізмі ілюзорному матеріальному світу, даному в нашому чуттєвому досвіді, протиставляється вічне Єдине, в якому розчиняється множинність індивідуального. Відповідно мета філософії – підготовка людини до вічності, у жертву якій приносяться земні радощі і тілесні насолоди, а спосіб повернення до Єдиного - екстаз, вищий духовний стан злиття душі з над-сущим першоначалом. У прямому зв'язку з цією метафізичною картиною світу – концепція ідеальної держави, що за духом і структурою нагадує, як влучно зауважує О. Ф. Лосєв, середньовічний монастир з його ідеалами аскези, самозречення, відсутності приватного майна у ченців. Далі в логіці історико-культурного процесу слідує тисячолітній богословський пласт Середньовіччя, в межах якого індивідуальний розум та воля також мало значать. Заражена гординою, «сліпотою розуму» і «окам'янілим серцем», особа повинна слухати і довіряти

не собі, а дороговказам Матері-Церкви, її богонатхненному соборному розуму. Покаянною молитвою і аскетичними практиками християнин - силою божественної благодаті - очищається від скверни гріховної плоті, зрікається себе, своєї «самості» (в аскетичній літературі цю «самість» часто називають «ветхою людиною»). Метою життя є досягнення святості, або обоження (грецьк. «теозис») - духовного стану, коли, за словами апостола, «вже не Я живу, але живе в мені Христос» (Гал. 2:20). Г. Гегель, натхненний християнською пантеїстичною містикою, також далекий від ліберальної ідеї атомарного суспільства. Адже він пропонує концепцію Абсолютного Духу, що розгортається в історії, яка напряду поєднана із вченням про державу як етичну спільноту, пронизану всезагальним альтруїзмом, вище втілення ідей свободи, розуму і права, всезагальну розумну волю, якій повинні бути підпорядковані всі інші суб'єкти соціального і політичного життя. У К. Маркса і Ф. Енгельса царина індивідуального підпорядкована колективному, де в перспективі утопічного безкласового суспільства буде відсутнє відчуження та експлуатація, досягнуті справедливність, єдність та благо для всіх («від кожного по можливостям – кожному по потребі»). І нарешті, у філософії Ф. Ніцше індивідуальне як людський матеріал («людське, занадто людське») повинно бути подолане задля появи нової над-людської якості, заснованої на діонісійському оргіастичному началі, в екстатичному божевіллі якого розчиняється раціональність окремих суб'єктів.

У всіх вищезгаданих мислителів ми бачимо смислове напруження між сушим і належним, між існуванням та сутністю («поняттям»), між індивідуальним і над-індивідуальним, де людина та її базові антропологічні характеристики, у т.ч. свобода - це не даність, а заданість, тобто проект або «смислове майбутнє» (М. Бахтін), яке потрібно осмислити, досягти, вибороти, так чи інакше жертвуючи собою. У цих ідеалізованих філософських світах, побудованих на принципі «онто-тео-телео-фалологоцентризму» (Ж. Дерріда), панує ієрархія, тобто нерівність індивідів, в першу чергу по відношенню до ступеню реалізації/наближення до цього ідеального принципу. Природно, що всі вищезазначені мислителі презирливо ставляться до демократії. Адже для них індивідуальність, як щось незначуще, має бути принесене в жертву загальному (спільному благу, державі, над-людині, Абсолютному духу, Єдиному тощо) як вищій цінності.

Недолік підходу К. Поппера, з нашої точки зору, полягає в тому, що тут на основі одного критерію, в «синонімічний ряд» ворогів атомарного суспільства потрапляють і ліві, і праві, і матеріалісти, і ідеалісти, і домодерні, і модерні мислителі, що будують свої системи на абсолютно різних концептуальних чи навіть парадигмальних основах. Очевидно, не всі метанаративи (суспільні ідеали, смисложиттєві орієнтири, базові цінності), що пропонуються в цих системах, будуть мати однаковий рівень репресивності чи тоталітарності. Більш того, втрачається розуміння того, що філософським підґрунтям цих систем є положення «ціле - завжди більше, аніж сума його частин»: класичний метафізичний принцип, що впливає із

самої природи речей. Принцип сам по собі нейтральний і його практичне застосування в політичній площині, на перший погляд, не містить нічого небезпечного. Основною політичною задачею тут виступає оптимальна організація суспільного організму як цілого, а це означає, що досягнення вищої справедливості і спільного блага не обов'язково враховує права чи інтереси окремо взятих членів цього організму. Люди народжуються і помирають – метафізичне «ціле» (Бог, історія, держава, раса, народ, клас, стать тощо) продовжує існувати. За аналогією до китайської традиційної медицини, противники демократії, поставивши діагноз небезпечних соціальних хвороб (корупція, жебрацтво, невігластво, злочинність тощо), збираються лікувати не окремі «органи», а весь соціальний організм цілеспрямованою державною політикою, вдаючись до жорстоких дисциплінарних засобів контролю та надзору. Адже без системного і часто-густо неприємного «лікування», що неминуче передбачає суворі покарання за відхилення від норми, соціальний організм помирає.

Повторімося: верховенство цілого над частинами, всезагального над одиничним – це всього лише принцип, необхідний для соціально-політичної, економічної, релігійної і т. д. організації життя, який сам по собі не є достатньою умовою для створення тоталітарного режиму. (Інакше ми би дійшли до абсурдного висновку, що тоталітарним є практично все – починаючи від «диктату» граматичних структур у «мові, яка є фашистом» (Р. Барт), і закінчуючи містичними східними практиками з їх принципом анігіляції індивідуального в абсолютному. Наприклад, невже комусь прийде в голову аналізувати індуїстську формулу «атман є брахман» на предмет порушення в ній прав людини?). Тут бракує якогось елемента, який би каталізував процес, перетворив нормальне функціонування соціального тіла на злорякний процес, трансформував «живий» організм на «мертву» машину.

Протилежною крайністю до патерналізму авторитарних/тоталітарних режимів, де індивідуальне сховане за надійною стіною всезагального, є соціал-дарвіністська система *laissez-faire* капіталізму, в якій у конкурентній економічній боротьбі виживають найсильніші атоми-індивідууми, в той час як держава - всього лише «нічний сторож». Але знову ж таки: сама по собі мінімальна присутність держави ще не є достатньою умовою суспільства свободи, безпеки, збереження й недоторканості приватного життя (*privacy*). Хіба ми не бачимо сьогодні, як усюди суцільно око інтернету, транс-національні корпорації на кшталт Google, декларуючи безпеку, ефективність, швидкість, збирають таку величезну кількість даних про користувачів, що можуть легко знищити приватність і свободу - набагато більш ефективно, ніж це зробила би громіздка державна тоталітарна машина («казус Едварда Сноудена»).

Отже, існуючий політичний спектр затиснутий між двох ідеологічних полюсів. На ліберальному полюсі торжествує принцип свободи (в тому числі, свободи від будь-якої метафізики цілого), зворотнім боком чого є

«онтологічна бездомність» (вираз М. Бубера), де у особи немає свого «місця» в абсурдному світі, а відтак вона приречена на самотність, відчуження та екзистенційну тривогу, передусім «тривогу небуття» і «тривогу відсутності смислу» (термінологія Пауля Тіллха). На іншому, тоталітарному полюсі - «втеча від свободи», але водночас онтологічна та екзистенційна захищеність, світ, в якому є вищий порядок і смисл, в жертву яким може бути принесена індивідуальність як дещо незначуще.

### **Раціональність і тоталітаризм**

Основною гіпотезою нашої роботи є те, що Просвітництво (ширше – філософський Модерн) є епохою-вододілом, адже саме у цю епоху з'являється специфічним чином інтерпретована раціональність. Не розум, духовну велич і силу якого оспівували Сократ, Декарт чи Кант. Ні! А саме раціональність у вузькому розумінні цього слова, - у тому розумінні, що з'являється у 17-18 ст. у класичній фізиці. Як зазначає П.П. Гайденко [6], саме у ці часи, коли наука перетворилася на інструмент зміни і вдосконалення дійсності, з'являється поняття «наукова раціональність». Йдеться про математичний і механістичний характер пояснення природи, що фокусується на діючих, але не на кінцевих (цільових) причинах, як було передбачено, наприклад, у фізиці Аристотеля. Таким чином, з наукової картини світу доби Просвітництва поступово усуваються поняття «смысл», «мета», «задум», «вище благо». Залишається лише «техніка» підбору засобів під досягнення конкретного результату. Як зазначає П. Гайденко, в результаті засилля наукової раціональності людина розучилася «розуміти смисловий зв'язок людських дій, душевних рухів, явищ природи, взятих в цілісності та єдності – в їх живому зв'язку» [6, 91].

Отже, наукова раціональність розглядає весь світ як гігантський механізм. Водночас її пронизує віра у всемогутність технологій, у здатність знайти «технічне» рішення для ліквідації будь-яких соціальних проблем, криз, політичних чи економічних потрясінь. Звідси з'являється ще один різновид раціональності – інструментальний (його ще називають технологічний, або функціональний). В філософській літературі можна також зустріти синонімічні поняття: «геометричний розум» (Х. Ортега), «евклідовий розум» (Ф. Достоєвський), «техніка» (М. Гайдеггер, М. Бердяєв) тощо. Всі вони, очевидно, несуть відбиток паскалівської критики «раціо» як нездатного проникати в сутнісну глибину речей, в світ моральних та естетичних якостей, і приреченого ковати по кількісній «поверхні суцього». Макс Хоркхаймер пише: «Інструментальною раціональністю і відповідним розумом засновується інстанція калькулюючого мислення, що підлаштовує світ під цілі самозбереження і не знає жодних інших функцій, аніж препарування предмету, перетворення його з чуттєвого матеріалу в матеріал поневолений» [28, 107]. На відміну від класичного гегелівського розуміння розуму, орієнтованого на ціль, інструментальний розум є «органом калькулювання, планування, по відношенню до цілей він нейтральний, його стихією є координація» [28,112]. Інструментальне мислення виражається в



принципі панування і придушення, що передбачає суб'єкт-об'єктні відносини. Як зазначає відома дослідниця Франкфуртської школи Грета Соловейова, «суб'єкт-об'єктні зв'язки передбачають однозначний кут зору. Природа розглядається виключно в аспекті придушення і насильства. Речі самі по собі змовкають, багатобарвність блідніє. Сутність речей розкриває себе лише як субстрат панування, тобто однобічно і спотворено ... Паралельно цьому суб'єкт, що пригнічує зовнішню природу, повинен приборкати внутрішню природу, утворити самість, що не знає сумнівів, здатну стати суб'єктом влади і панування. Людина відрікається від своєї цілісності, життєвості, природності на догоду раціонально організованій самості» [23, 52–53]. Тобто, можна сказати, що інструментальна раціональність починається з нігілістичного відкидання буттєвої повноти особистості, з редукції її виключно до «волі до влади».

«Техніка» (ширше - технічне мислення) дегуманізувала людину, «стерла» і зробила непотрібною особистість, перетворила на свій придатак, запчастину. Микола Бердяєв з цього приводу пише: «Машина і техніка завдають страшної поразки душевному життю людини і перш за все життю емоційному, людським почуттям. Душевно-емоційна стихія згасає в сучасній цивілізації» [5, 30]. А ось як Мартин Гайдеггер на прикладі зміни онтологічного статусу ріки Рейн критично осмислює техніку: «На Рейні поставлена гідроелектростанція. Вона ставить річку на створення гідравлічного напору, що змушує обертатися турбіни, чие обертання пускає в хід машини, які постачають електричний струм, для передачі якого встановлені енергосистеми з їх електромережею. В системі взаємопов'язаних результатів поставки електричної енергії сам рейнський потік постає чимось нібито спеціально наданим якраз для цього. Гідроелектростанція не вбудована в річку так, як вбудований старий дерев'яний міст, що століттями зв'язує один берег з іншим. Швидше, річка вбудована в гідроелектростанцію. Рейн є тим, чим він тепер є в якості річки, а саме постачальник гідравлічного напору, завдяки існуванню гідроелектростанції» [27,68]. Гайдеггер змушує нас задуматись над різким контрастом між «Рейном», вбудований в гідроелектростанцію для виробництва енергії, і «Рейном», що оспівується у гімні Фрідріха Гельдерліна, тобто показує небезпеку сучасного технічного виробничого відношення у порівнянні із духовним («посутнісним», не-утилітарним, споглядальним) світорозумінням. Екологічні кризи, техногенні, антропогенні, гуманітарні катастрофи – все це, якщо вдуматись, результат технічного мислення.

Цілком закономірно, що технічне, інструментальне мислення також лежить в основі державних бюрократичних машин тоталітарних режимів. Спроектований в соціальну площину, «евклідовий розум» з необхідністю породжує «мурашник з примусовою гармонією» (Ф. М. Достоевський), де все націлене на здійснення соціального контролю поведінки, настроїв, думок громадян та обмеження їх свободи. В такому мурашнику, свобода розуміється як щось ірраціональне, а відтак небезпечне і непередбачуване.

Вона повинна бути елімінована, а її місце зайняте раціональним плануванням і математичним розрахунком найкращих сценаріїв розвитку. Ніщо так не заважає «інструментальному раціо» як спонтанність свободи і ціннісне «навантаження» – той ірраціональний залишок, що не піддається калькуляції (жалість, каяття, сором, провина, благоговіння, вдячність, вірність). Отже, тоталітарне суспільство повинно бути виключно раціональним з точки зору поведінки її носіїв.

Як пише дослідник Є. Головін, справа «раціо» (йдеться знову ж таки про інструментальну, технічну раціональність, а не повноту розуму) – володарювати, обчислювати, критикувати. При чому, егоїстичне раціо суб`єкту, яке прагне до самоствердження власної волі та сили, не сприймає протиріч та опозицій, взагалі будь-яких амбівалентностей. Носій цього раціо – особливий людський психотип, так звана «авторитарна особистість» (Адорно, Фромм). «Як вирішується проблема протилежностей? Дуже елементарно: вигнати, знищити, завоювати. Раціо не визнає рівноцінність опозицій» [7, 24]. Що це за істота, яка, будучи не здатною мислити діалектично, тобто шукати «зняття» протиріч у вищому синтезі, не визнає рівноправність опозицій і обирає щось одне? І чи залишилось щось людське в такій людині? Негативна відповідь, що напрошується, відсилає нас до образу досконалої «людини-машини» (Ламетрі), що ідеально пасує для побудови тоталітарного суспільства закритого (табірного) типу: «Чи це істота? Ні, механічна конструкція, реалізація абстрактних узагальнень раціо, машина» [7, 26].

Небезпека раціо полягає в тому, що воно націлене на правильне і своєчасне виконання завдань, наказів чи інструкцій, не беручи до уваги додатковий ціннісний і смисловий контекст, врахування якого потребує трансценденції раціо за власні межі. «Людина раціональна» надмірно захоплюється тими соціальними ролями, які вона має успішно відігравати, і викреслює зі свого життя «зайві» риторичні питання, у вирішенні яких раціо безпорадне. Навіть пам`ять, ностальгія за минулим та уява про прийдешнє тут будуть зайвими. Адже раціо стосується техніки життя, а не того, чому ця техніка служить.

Одним з аспектів всевладного раціо є анонімність, здатність персони бути ким завгодно, але не собою. Якщо раціо притаманне всім і кожному, воно ігнорує індивідуальні особливості. Якщо це безособова сила, що зобов`язує всіх силою свого авторитету слідувати апріорі встановленим правилам, то абсолютно раціональна людина – анонім, здатний виступати від імені іншої інстанції, перетворившись на чисту функцію соціальної системи. (Сьогодні ми би сказали, що прикладом такої безособової анонімної сили є інтернет програма – «бот»).

*Тепер продовжимо наш смисловий ланцюг: раціо – анонімність – безвідповідальність.* Породжені анонімністю, безвідповідальністю та конформізмом, рух за інерцією, здатність бути кимось іншим, а не собою, коли «кожен виявляється іншим, жоден – він сам» (М. Гайдеггер), вельми зручна

при скоєнні злочинів, взагалі будь-якого зла, навіть якщо це «мовчазна згода». Відомий факт: коли вбивцю-кілера чи терориста розпитують щодо мотивів, зазвичай лунає стандартна фраза-виправдання: «нічого особистого», або «я виконував наказ». Іншими словами, в злочині бере участь не жива людина, а програма, алгоритм, чиста математика «плюсів» і «мінусів», де робити добро (наприклад, проявити свій нон-конформізм всупереч злочинним діям більшості) не вигідно, небезпечно, неприбутково, а відтак - недоцільно (нераціонально).

### **Етика як метафізика: небезпека позитивістської редукції**

Вище ми говорили про інструментальну раціональність як основу тоталітарного мислення. Зараз підкреслимо ще раз, що така редукована раціональність з'являється саме у «секулярну добу» (Е. Тейлор), на фоні тенденції «розчаклування світу», яка почалася в Новий Час і досягла свого апогею у Просвітництві, на хвилі богоборства і нігілізму французьких революціонерів. Велика Французька революція блискуче продемонструвала, як «свобода від» (liberty) може обернутися кривавим терором, і як у жертву ідеалам прогресу, розуму, емансипації можуть бути принесені самі революціонери. Як пише в передмові до своєї книги «Стережіться, боги прагнуть» історик і письменник-драматург Е. Радзінський: «Карамзін був вражений французькою революцією: «Вік просвітництва у полум'ї, крові – не впізнаю тебе, – писав він. І йому практично відповів вождь великої французької революції Робесп'єр, який відкрив закон революції: “Великі революції породжують велику кров... Великі революції відкривають звірячі запаси жорстокості, які скуті в людині цивілізацією» [21, 50]. Уявімо собі, з одного боку, богохульний нігілістичний перформанс «Фестиваль свободи», в ході якого артистку Паризької Опери коронували в богиню Розуму в соборі Нотр-Дам. А з іншого боку, кривавий терор і масове вбивство населення (аристократів, духовенства), що їх ця «богиня» не лише легітимізує, але й вимагає в якості жертви. Заборона церковних богослужінь, культ розуму, вбивства – ланки одного ланцюга. Згадуються міркування академіка А. Гусейнова з приводу заповіді «не вбий»: «виходячи з досвіду, в межах звичайного пізнавального *розсудкового акту* неможливо довести, що не можна вбивати людину. Як тільки ця проблема переводиться в *пізнавально-прагматичний контекст*, кидається на важелі *раціональної калькуляції*, щоб підрахувати плюси і мінуси, вигоди і втрати, то виявляється, що вбити можна!...Як тільки ми починаємо розмірковувати про те, чому не можна вбивати, ми вже припускаємо вбивство. Бо це не предмет міркування і знання. Більш того, положення «не вбий» виводиться з-під компетенції логічного закону достатньої підстави [курсив наш]» [8, 12].

Можна розвинути думку А. Гусейнова ще далі – в контексті критики позитивістської програми, яка є по суті нігілістичною (про що вказує М. Гайдеггер у роботі «Європейський нігілізм»). Те, що дано в чуттєвому досвіді чи експериментально підтверджено, є «фактом». Позитивістський ідеал полягає в тому, що наука повинна ґрунтуватися виключно на фактах;

все решта – метафізика, яка має бути відкинута. Факти, з логічної точки зору, є ціннісно нейтральними. Щодо сфери моральних та естетичних цінностей (добра, милосердя, любові, віри, краси, смислу життя), чи приписів («не вбий», «возлюби ближнього свого, як самого себе» тощо), то вони не є «фактами» в строгому, науковому сенсі цього слова. Це контр-фактичні, над-емпіричні, трансцендентальні об'єкти. Можна виразитись по-іншому: цінності не є і не можуть бути предметом строгої науки. Це принципова не-наукова сфера компетентності. Л. Вітгенштейн в «Логіко-філософському трактаті» пише: «Сенс світу має перебувати поза ним. У світі все таке, як воно є, і все діється, як діється, у ньому немає жодної вартості, а якби була, не мала би вартості. Якщо є якась вартість, що має вартість, то вона має перебувати поза всім, що діється і так-існує. Бо все, що діється і так-існує – випадкове» (афоризм 6.41). «Якщо стануть відомими всі факти світу, головні питання життя (етичні, світоглядні питання. — Прим. А.М., А.К.) не будуть навіть порушені». Якщо моральні цінності контр-фактичні, то про них наука нічого не може сказати. Про цінності можна лише мовчати, вказуючи на їхнє місце в логічній структурі світу та пізнавальному процесі: «Етика трансцендентальна» (афоризм 6.421) [11, 83-84].

Все було би прекрасно, якби сфера науки, що займається фактами, і не-науки (містики, поезії, музики, метафізики), що виражає контр-фактичне, «не-світове» («не-мировое»), оголошувалися рівноправними та рівноцінними. Але парадокс полягає в тому, що позитивізм і сцієнтизм, претендуючи на ціннісну нейтральність логічної картини світу, насправді встановлюють імпліцитну ціннісну субординацію: наука краща, аніж не-наука. «Краща» – тобто більш адекватна, достовірна, логічна, раціональна в осмисленні світу, у здобутті істинного знання. А відтак - ієрархічно «вища». Лиш наукове знання є істинним, і тому цінним. Усе не-наукове настільки примарне і неясне, що воно втрачає цінність (передусім цінність чогось істинного). Встановлення монополії на строгу науковість, де все не-наукове опиняється в «епістемологічному гетто», вбиває все математично нестроге – тобто мораль і естетику (універсальність добра, краси і навіть гарного смаку), залишаючи пустелю ціннісно-нейтральних фактів. Особливо гостро це відчувається тоді, коли цим фактам потрібно дати моральну оцінку. Однак, оціночні судження в позитивістській картині світу апріорі не є науковими. Відтоді оцінка фактів стає чимось необов'язковим, відносним, таким, що виражає чийсь суб'єктивну думку, що не має «ваги» (значущості) з точку зору вищого арбітра - науки. Більш того, якщо цінність ненаукова (не є «фактом»), відтоді вона втрачає будь-який логічний сенс. Сенс мають лише факти. *Твердження «політика Гітлера в 1930-ті роки по відношенню до євреїв полягала в «остаточному вирішенні» єврейського питання» має смисл, адже містить факти. Тоді як твердження «політика Гітлера в 1930-ті роки по відношенню до євреїв є моральним злом і злочином проти людяності» вже не є фактом, а відтак не має логічного смислу, адже*

*науково недоведеними/непроясненими залишаються ключові метафізичні поняття: «зло», «добро», «людяність», «моральне» тощо.*

Водночас, возвеличивши рацію і досвід, поставивши знак рівності між науковим та істинним, зруйнувавши можливість будь-якого наукового раціонального дискурсу про безумовні моральні цінності (останні оголошуються «метафізикою»), нігілістична культура загнала себе в глухий кут. Адже якщо універсальних моральних цінностей в позитивістській (як зрештою і в пост-позитивістській, пост-модерністській) картинах світу не існує, то і злочинів проти людяності без строку давнини також не існує. *Якщо добро і зло суть метафізичні поняття, то музеї пам'яті Голокосту чи жертв Хіросіми та Нагасакі можна закривати.*

Тут варто звернути увагу на те, що послідовний європейський нігілізм піддав забуттю і витіснив на маргінес велику духовну традицію філософію серця, що протягнулася на тисячі з лишнім років від св. Августина через Паскаля і плеяду блискучих слов'янських мислителів – Сковороди, Юркевича, Соловйова, Вишеславцева, Флоренського – аж до Шелера і пізнього Гайдеггера. На наш погляд, якби «європейське людство» (вираз Е. Гуссерля) пішло по запропонованому цими мудрецами споглядальному шляху невтручання і «посутнісного» вдивляння в священну таємницю буття, шляху софійності і кордоцентризму, ісихії (молитовної тиші) та благоговіння, шляху очищення серця аскетичними вправами, багатьох ексцесів тоталітаризму вдалося б уникнути. Але Модерн і Просвітництво пішли тернистим шляхом руйнації того, що Макс Вебер називав «субстантивною єдністю розуму», яка в домодерні часи поєднувала естетичну, моральну та релігійну сфери. Як слушно зазначає Ю. Габермас, в добу філософського Модерну ця метафізична духовна єдність стала розпадатися: моральне відокремилася від релігійного, а естетичне – від морального [26]. Модерний дух нігілізму породив, з одного боку, релятивізацію моралі, а з іншого боку – естетизацію зла (пафос романтизму), без яких би не з'явилися тоталітарні режими. І поки ми не подолаємо метафізичний нігілізм і не відмовимося від звуженого інструментально-позитивістського розуміння раціональності, залишається високим ризик безкінечного повтору все нових і нових трагедій, геноцидів і злочинів проти людськості.

Ретельний аналіз дослідників франкфуртської школи (Т. Адорно, М. Хоркхаймер) показав, що Просвітництво створило навколо себе міфи, які до сих пір не дають ясно і тверезо подивитися на його справжню сутність. Міфи Просвітництва – безкінечний прогрес розуму і науки, за допомогою яких планувалося звільнити людство і зробити його щасливим («найбільше щастя для найбільшої кількості людей»). Проте, зі всемогутнього і справді вільного, розум став інструментальним і цинічним, його знання не стало силою, його поняття і норми не стали інструментами звільнення. Навпаки: розум став засобом поневолення і відчуження. Як говорить Т. Адорно, «люди сплячують розширення своєї влади відчуженням від того, над чим володарюють» [1,

14]. На думку мислителя, ідеологія Просвітництва є системою ідей, що возвеличує в ранг абсолюту певні абстрактні принципи. Наука і філософія Просвітництва цікавляться не неповторними особливими процесами, а загальним і повторювальним, підводять одиничне під математичні стандарти. За фасадом міфології сцієнтизму, з її прагматизмом та утилітаризмом, абсолютизацією корисності та ефективності, приховується конкретні соціальні цілі - володарювання одних людей над іншими та моральний занепад. Зворотною стороною сцієнтизму стало те, що прогрес науки був використаний для створення зброї масового знищення та її подальшого застосування: «Технічний прогрес в створенні інструментів насилля зробив «злочинну» війну неминучою» [2, 27]. Цілераціональність, про яку писав Вебер, описуючи добу Модерну, прекрасно підходить для ведення господарства. Але коли у капіталістичній системі економічний підхід розповсюджується на всі аспекти людського буття, в тому числі на етику, в результаті ми отримуємо вульгарне ототожнення цінності і вартості. «Тут... не існує жодної різниці між людиною та її економічною долею. Кожен вартий рівно стільки, скільки він заробляє, кожен заробляє рівно стільки, чого він вартий» [1, 42]. А це вже прямий шлях до подальшої моральної деградації і розбещеності розуму – від «інструментального» до «цинічного» (П. Слотердайк). Адже тільки цинік, як колись підмітив О. Уайльд, всьому знає ціну, але ніщо не здатний оцінити.

#### **Раціо і трагедія Голокосту**

Існує ще один «темний бік» Просвітницької раціональності – його ідейний зв'язок з расистськими теоріями націонал-соціалізму та антисемітизмом, піком яких стала трагедія Голокосту. Дійсно, що може бути більш раціональним, ніж штучно сконструйована державна машина, репресивний апарат, газова камера? «Сучасна цивілізація не була достатньою умовою Голокоста, однак, поза всяким сумнівом, вона була його необхідною умовою. Без неї Голокост був би немислимий. Раціональний світ сучасної цивілізації – ось що зробило Голокост можливим» - зазначає Зігмунт Бауман [4, 30]. Так, наприклад, вельми показово, що відділ СС, діяльність якого напряму стосувалася масового вбивства євреїв, називався «адміністративно-економічним відділом», методи і принципи якого не відрізнялися від будь-якої організованої діяльності, яку зазвичай виконують чи планують подібні структури. Цей відділ цілком відповідав критеріям раціональної бюрократичної машини управління (адміністрування): «Точність, швидкість, однозначність, знання діловодства, безперервність, обачність, єдність, строга субординація, зниження матеріальних і персональних витрат – все це доведено до оптимальної точки в строго бюрократичній адміністрації... «Об'єктивне» виконання функцій в першу чергу означає виконання функцій у відповідності з підрахованими правилами і безвідносно до особистості» [4, 31]. Злочинці-німці не були якимись особливими німцями, парадокс в тому, що вони були звичайними пересічними людьми, але за певних умов перетворилися на злочинців, провина яких полягає в участі у геноциді.

Ще задовго до Баумана подібні міркування висловлювала Х. Арендт. Для неї джерелом морального зла виступає не конкретна демонічна особа, а деперсоналізована система як така, що оперує безособовими наказами-інструкціями. Тобто знову ж таки йдеться про чисту, «рафіновану» раціональність, з якої вигнали ірраціональний (в даному випадку - ціннісний) елемент. Злочинець Ейхман просто робив свою роботу як добропорядний громадянин, не замислюючись про наслідки. Він був провідником певної державної політики. «Проблема з Ейхманом полягала саме в тому, що таких, як він, було багато, і більшість з них не були ані збоченцями, ані садистами – вони були і є жахливо і страхітливо нормальними» [3, 39]. У цій державній політиці співпало декілька факторів: «узаконене насилля» (дія наказу від уповноваженої особи), «рутинізація дії» (чіткі правила і розподіл функцій дій виконанців), ідеологічна пропаганда (позбавлення євреїв людського статусу), ідеальна дисципліна тоталітарного суспільства (ототожнення цілей особи з цілями організації/країни і, як наслідок, зникнення персональної ідентичності та відповідальності).

Отже, зло зароджується в соціальній системі, заснованій на раціональності у звуженому розуміння цього слова: коли ціль виправдовує засоби, ігноруючи ціннісну складову, і коли моральна норма еквівалентна нормі закону. Як відмічає Х. Арендт, нацистські злочинці змінили формулювання кантівського імперативу наступним чином: «Чини так, щоб норми твоїх вчинків були такими самими, як у тих, хто пише закони, або у самих законів твоєї країни» [3, 50]. Будучи філософським продовженням європейській ідеї універсалізму, кантівський імператив став зручним для виправдання злочинів націонал-соціалізму внаслідок власного формалізму, в якому, власне, й містилася найбільша небезпека. Первинна етична формула Канта («дій тільки відповідно до такої максими, керуючись якою ти в той же час можеш побажати, щоб вона стала загальним законом») при певних політичних обставинах легко трансформувалася у нову формулу, де наголос був зроблений не на свободі волі, а на законслухняності.

Німеччина 1930-х стала прикладом того, як формальний універсалізм без «матеріальної етики цінностей» (М. Шелер), джерелом якої для європейської культури традиційно була Нагорна проповідь, служить основою соціального конформізму і готовності суспільства до виправдання репресій, масових вбивств і переслідувань інакомислячих. У ситуації ціннісного вакууму, забуття християнського нарративу любові до ближнього як до образу Божого, в бездушній репресивній державній машині залишається лише інструментальна суб'єкт-об'єктна орієнтація. Юрген Габермас в роботі «Моральна свідомість і комунікативна дія» [26] називає її «стратегічною дією» на противагу «комунікативній» суб'єкт-суб'єктній дії. Вона спрямована не на намагання зрозуміти, почути Іншого, проникнути в те, що Шпенглер називав «душею культури», а навпаки на підкорення і панування, на об'єктивізацію. Така орієнтація унеможливорює толерантність і повагу,

формує страх, підозру і ненависть до «іншості», «відмінності», «нетотожності, уможливлуючи тоталітарний режим.

Що ж до теоретиків нацистських расистських теорій, то вони, як слушно зауважує З. Бауман [4], є прямими ідейними нащадками філософів епохи Просвітництва. Через те, що фокусі уваги просвітників опиняється природа (замість Бога), то наука, що посіла місце релігії, опиняється кращим способом об'єктивно пізнати і підкорити природу, визначити місце людини в природі через спостереження та експеримент, вимірювання та порівняння. Сцієнтизм стає релігією Просвітництва, а Раціо – його Божеством, що вимагає віри в закони природи. (Як пише про це Л. Вітгенштейн, «сучасні люди дивляться на закони природи, як на щось непорушне, як стародавні – на Бога і долю» (афоризм 6.372) [11]. Відтоді закономірною, з точки зору Баумана, була поява таких наук, як френологія (здатність визначати характер людини по формі його черепа) і фізіогноміка (здатність визначати характер людини по рисам її обличчя) та їхня шалена популярність в ХІХ – на поч. ХХ ст. На тлі цих ідей закономірним є виникнення расизму і евгеніки, метою яких є «систематичний і генетично репродукований розподіл матеріальних властивостей людського організму задля формування *потрібних поглядів і якостей*» [4, 91]. Бауман називає це «інженерним» підходом до природи і до людини, який означає, що соціальне життя, форми співжиття стали об'єктами планування, адміністрування та управління.

### **Імперіалізм та расизм як джерела тоталітаризму**

Тоталітарний потенціал інструментального раціо був би неповний, якби ми не додали сюди європоцентризм та супутні йому імперіалізм та расизм (якщо не біологічний, то культурний) – утвердження права на володарювання однієї раси (народу, цивілізації) над іншими. І тут ми підходимо до другого, ірраціонального виміру інструментальної раціональності. В своєму дослідженні «Джерела тоталітаризму» Ханна Арендт багато уваги приділяє імперіалізму як джерелу тоталітарних режимів ХХ ст.: німецького фашизму та радянського комунізму (часів правління Й. Сталіна). Імперіалізм передбачає колоніальну експансію, захоплення колоній з метою перетворення інших країн на сировинний чи енергетичний придатак. Імперія відрізняється від національної держави тим, що створює, як пише Арендт, «міфічну самоідентифікацію». Колоніальна політика, яку здійснювали такі імперії, як Австро-Угорщина, Німеччина і Росія, була тісно пов'язана із ідейними течіями панславізму і пангерманізму. Тут з'являється ідея спільної слов'янської чи германської душі, деякої особливої властивості чи метафізичної сутності, яка притаманна кожному індивіду, де б він не жив.

З нашої точки зору, романтичні уявлення про містичну «душу/дух народу», які ретельно аналізує Ханна Арендт, самі по собі не є небезпечними з точки зору наявного в них тоталітарного потенціалу, адже це – чиста метафізика, речі, здавалося б, цілком умоглядні. Небезпека починається як раз тоді, коли «високі» ідеї втілюються в політичну практику вождів, що неминуче призводить до їх вульгаризації, спрощення, перекручення,



спотворення. Врешті-решт, що поганого в тому, що брати Грімм збирають і записують народний фольклор, а композитор Р. Вагнер прагне увіковічнити легенди про Нібелунгів чи валькірій в своїх безсмертних операх? Моральне зло з'являється у той момент, коли конструюється (фабрикується) зрозумілий для широких мас тротиловий еквівалент метафізики, коли пропагується проста ідея, що неодмінно знаходить відгук і симпатію, психічно «заражаючи» натовп. Далі в дію вступають психологічні механізми масової свідомості (сугестія, наслідування, цепна реакція), ретельно вивчені та описані Г. Лебоном, Г. Тардом, Б. Поршневим та ін.

Отже, декларація духовної єдності слов'ян та германців - сама по собі, абстрактна метафізика чи містика. Коли ж ця єдність повинна бути на практиці здійснена у імперському утворенні, що постійно розширюється, а на шляху до цієї вищої мети стоять конкретні вороги, яких треба розпізнати, нейтралізувати, фізично ліквідувати – тут як раз включається «інженерний підхід», про який пише Бауман: інструментально-раціональна суб'єкт-об'єктна стратегія. Можна назвати це екзистенційною установкою на «володіння», «привласнення» - все те, що Еріх Фромм узагальнив під рубрикою «мати» (to have), протиставивши її рубриці «бути» (to be). Фроммівське «володіння» в політичному контексті означає лише одне – війну, геноцид та експансію. Далі з цієї установки логічно випливає те, що носії міфічної самоідентифікації виправдовують приєднання найближчих територій, де мешкають такі самі слов'яни та германці, тільки під чужим ярмом.

Таким чином, у тоталітаризмі маємо поєднання двох факторів: ірраціонального та раціонального. З одного боку, є особлива місія народу, уявлення про обраність, про право безкінечно розширюватися заради здійснення своєї мети. Народ, відокремлений серед інших народів світу, повинен нести щось таке особливе світу, що притаманне лише йому – в кінцевому рахунку він обраний для того, щоб «спасати». І це спасіння певним чином пов'язане з есхатологічними пророцтвами про кінець світу. З іншого боку, є імперська політика з її декретами і облавами, жорстка тоталітарна/авторитарна влада як інструмент реалізації особливої місії цього обраного народу. І маккіавелівське: «Ціль виправдовує засіб», яке означає наступне: інструментальна раціональність починає служити ірраціональним цілям. За таких умов раціональність втрачає свій раціональний характер і сама стає ірраціональною.

### **Релігійні підґрунтя концепції «обраності»**

Ідея обраності сягає корінням у ветхозавітні часи, коли Іегова уклав завіт з Давнім Ізраїлем. В іудейській традиції поняття «богообраний народ» передбачає ієрархію та дистанцію від всіх інших народів («гоїв»). Низка цитат з «Талмуду», яку наводить Флавіан Берн'є у книзі «Євреї і Талмуд» [25], при всій палітрі альтернативних інтерпретацій, так чи інакше наштовхують нас на теорію розподілу людства на духовно вищі і нижчі раси. Навіть якщо це погляди окремих рабинів, що не мають нормативної чи

догматичної сили для іудаїзму в цілому. Втім, ми не маємо наміру зараз на цьому спеціально зупинятися. Серед історично більш близьких прикладів, що з'явилися порівняно недавно, можна вказати на дві концепції: «народу-богоносця» (М. Данилевський, Ф. Достоевський, В. Розанов) і «арійської раси» (А. Гобіно, О. Блаватська, Х. Чемберлен). Суттєві відмінності між цими концепціями, можливо, допоможуть з'ясувати, чому комунізм і фашизм можна лише формально класифікувати під однією рубрикою.

Очевидно, у російських слов'янофілів все обмежувалося містичним розуміння свого народу як такого, що вказує іншим народам православний шлях спасіння і повинен готувати своїм праведним життям друге пришествя Христа-Спасителя. Шатов у етапному романі Ф. Достоевського «Біси» говорить: «Народ русский есть на всей земле единственный народ-богоносец, грядущий обновить и спасти мир именем нового бога... ему одному даны ключи жизни и нового слова» [10, 184]. При цьому, у Ф. Достоевського богоносність не дана, а скоріше задана як ідеальний горизонт належного, як моральний орієнтир праведності і святості, що, однак, не виключає можливості вибору рухатись в протилежному напрямку. Не гарантована ніяким етнічним походженням (кров'ю), не підкріплена жодними науковими чи псевдо-науковими теоріями, така богоносність знаходиться на вагах між світлом божественного і чорною прірвою нігілізму, що по черзі переважають один одного: «Диявол з Богом бореться, а поле битви серця людей» (Ф.М. Достоевський). Але, знову ж таки, концепція Достоевського сама по собі є чистою метафізикою, далекою від політичних реалій. Майбутній радянський тоталітарний режим Сталіна, що з'явиться приблизно через 30 років після смерті письменника, народжується у момент цього таємничого сполучення ірраціонального месіанства та інструментально-раціональних задач колективізації та індустріалізації з їх прагматичною націленістю на збільшення прибутку, розрахунку ефективності виробництва та господарства, підготовки до майбутньої війни з нацистською Германією. Тільки у цьому ірраціонально-раціональному сплаві могла народитися досконала машина репресій та Гулагу, яку описав Олександр Солженіцин. Водночас, ми бачимо, що кількість жертв сталінських репресій (якщо довіряти офіційній статистиці) не просто вражаюча – вона безглуздо велика, тобто раціонально нічим і ніяк не виправдана, навіть якщо ми припустимо, що ці жертви могли би якимось чином сприяти досягненню поставлених задач індустріалізації та колективізації. Таким чином, ми бачимо, як раціональність обертається на власну протилежність - на абсурд, відсутність внутрішньої логіки.

### **Расова антропологія**

Містицизм німців має зовсім інший, расово-біологічний характер. Небезпека саме цієї, німецької версії расизму криється у його псевдо-науковій базі, що раціональна по своїй формі. Можна вказати на два його ідейних джерела. З одного боку, це псевдо-наукові теорії французьких соціологів XIX ст. Ж. Габіно («Есе про нерівність людських рас») і Ж. Ляпужа («Арієць»), а також німецького лінгвіста та антрополога Г. Гюнтера

(«Расова наука німецького народу»). Згідно цій расовій теорії, найвищою в духовному плані оголошується «нордична» (північна) раса; саме арійський (нордичний) дух створив всі видатні культурні і цивілізаційні досягнення. З іншого боку, не в останню роль у формуванні нацистської політики зіграло щире захоплення Гітлера ідеями Томаса Карлайла та Х'юстона Чемберлена, яким він очевидно симпатизував.

Письменник і публіцист вікторіанської епохи Т. Карлайл був відомий своїми консервативними поглядами, в яких ідеалізував минулі часи. В стародавні часи, на його думку, існували кращі, ніж сьогодні, умови для появи героїв та видатних людей. Останні є справжніми рушіями історичного прогресу, на відміну від інертної, сірої маси пересічних людей. Карлайл романтизував значення героя в історії, особливо симпатизував Кромвелю та Наполеону, схвалював диктатуру, дуже критично ставився до демократії, егалітаризму та парламентаризму. Не проходив він осторонь й актуальної тоді теми емансипації чорношкірих. Процитуємо характерний пасаж з праці Карлайла «The Nigger Question» («Питання про чорношкірих») (1849), у якій автор, серед іншого, пише, що «негр - це єдиний бовдур (blockhead), єдиний дикун з усіх представників кольорових рас, яка не вимирає, зіткнувшись з білою людиною». І далі йде низка цитат, що говорять самі за себе: «Всевишній призначив неграм долю рабів тих, хто народив їх – пасаж з праці Карлайла «The Nigger Question» («Питання про чорношкірих») (1849), у якій автор, серед іншого, пише, що «негр - це єдиний панами ... щоб благочинний бич примушував їх працювати»; «Чорний має безперечне право - бути примушеним до роботи всупереч своїй природній лінії. Найгірший пан (для нього) краще, ніж взагалі ніякого пана» [цит. за 14, 91-92]. Таким чином, з точки зору Карлайла, поневолення негрів є природнім, і якщо громадянська війна звільнить їх, то вони неминуче загинуть. (В дужках зазначимо, що для Англії того часу, особливо для її консервативних кіл, подібні шовіністичні погляди були звичною справою). Можна сказати, що Карлейл - своєрідний британський аналог Ф. Ніцше (тільки у ролі надлюдини у нього виступає героїчний білий колонізатор). Цікаво, що Бертран Рассел в «Історії Західної філософії» простежує своєрідну філософську лінію, що через Карлейля і Ніцше призводить до тоталітарного режиму: «З часів Руссо і Канта існують дві школи лібералізму, які можна визначити як школу твердоголових і школу м'якосердих. Твердоголові через Бентама, Рікардо, Маркса пройшовши певні логічні етапи, розвинулись у Сталіна, м'якосерді, пройшовши інші логічні етапи, через Фіхте, Байрона, Карлейля і Ніцше розвинулись у Гітлера... Стадії розвитку ідей майже цілком відповідають гегелівській діалектиці: доктрини, проходячи етапи, які всім видаються природними, обертаються на свою протилежність» [28, 536].

Другою, не менш колоритною фігурою, що вплинула на націонал-соціалістичну расову пропаганду, був англійський письменник Х'юстон Чемберлен. Він вважав, що людина творить добро або зло в залежності від того, яка у них кров. Знищення зла, втіленням якого є єврейство, врятує

людство. Саме Чемберлен дав містичне трактування культурної і політичної конфронтації між семітською та нордичною расами, презентувавши її як останню апокаліптичну битву між добром і злом. Як зазначає Мануель Саркісянц в роботі «Англійські коріння німецького фашизму», «цілі уривки «Mein Kampf» Гітлера, не кажучи вже про «Міфі двадцятого століття» Розенберга, є переказом «Основ дев'ятнадцятого століття» Чемберлена. Саме з цієї праці почерпнуті такі ідеї як: примат вітального над моральним, селекція, ієрархія рас, расова обраність для світового панування - іншими словами, це була «онімечена» форма ув'язки расизму, що використовує прийом «біологізації», з вченням про вибраність, що має риси теологічної доктрини» [курсив наш – А.М.]» [22, 10]. Залишилося тільки спроектувати академічні праці Карлайла з його культом героїзму та расове трактування історії європейської культури Чемберлена в суто політичну площину, що і зробив Гітлер. Ось дві характерні цитати самого фюрера, де коротко підсумована «романтична» расова антропологія ХІХ – поч. ХХ ст.: «Вся людська культура, всі досягнення мистецтва, науки і техніки, свідками яких ми сьогодні є, - плоди творчості арійців ... Він [арієць] - Прометей людства; «Німецький народ - втілення достоїнств арійської раси, він покликаний в якості раси панів підпорядковувати собі менш цінні народи, вдаючись до будь-яких засобів примусу» [цит. за: 22, 81].

І знову ми бачимо, що нацистські євгенічні практики (наприклад, процедури вимірювання форми черепа, щоб з'ясувати, хто справжній арієць, чи знищення гомосексуалістів та божевільних з метою покращення біологічної породи тощо) обслуговують псевдо-наукові положення про ієрархію рас, обраність німців. Звірина жорстокість і фанатизм нацистських катів - продукт саме цього намагання поставити раціональність (розрахунок, планування, прогнозування) на службу містиці. В такій ситуації німців не врятувало навіть те дорогоцінне, що їхня культура дала світу як одне з своїх найвидатніших досягнень, а саме: кантівський категоричний імператив. Адже і його зуміли «пристосувати» до потреб режиму, про що ми вже зазначали вище.

### **Економічна раціональність, фундаменталізм і доктрина Manifest Destiny**

Тепер хотілося б зупинитися на ще деяких прикладах того, як інструментальна раціональність на службі у містики дає вкрай небезпечний з точки зору демократії результат. Візьмемо західне християнство в його протестантській версії. Як писав М. Вебер, кожна віруюча людина усвідомлює своє бажання бути врятованою, вже в цьому полягає раціональність релігії. Протестантизм спрямований на «розчаклування природи», на звільнення її від покрову таємничості, містичності, відчуття священного, що проявляється, зокрема, у запереченні церковних таїнств. У цілому, західна протестантська культура тісно пов'язана із специфічним розумінням раціональності як принципу організації матеріальних економічних процесів, а саме: із т. зв. «економічною раціональністю»,

ознаками якої є контроль, координація, ініціатива. На формування цієї економічної раціональності вплинуло багато факторів. По-перше, якщо брати історично, біля витоків протестантського раціонального «світського аскетизму» (М. Вебер) лежать католицькі аскетичні монастирські практики з їх акцентом на самостереженні і самоконтролі подвижника за своїми думками, відчуттями, пристрастями-афектами, «рухами душі», що мають бути приборкані розумом. По-друге, це європейське урбаністичне середовище як основа протестантської культури, яке породжує специфічну психологію мешканця міста, ремісника, який на відміну від селянина, відчуває себе незалежним від природи (її сезонних циклів), і сприймає її не із страхом і трепетом, не як священну таємницю, а як джерело сировини, що потрібно раціонально (=економно) використовувати у праці. По-третє, у протестантизмі відбувається зміна самого розуміння праці не як божественного покарання за первородний гріх, а як діяльності, що уподібнює нас до Творця (аналогія Бог – ремісник). Відповідно працелюбність – єдине легальне і етичне джерело прибутку і наживи. Протестантизм став благодатним підґрунтям для появи капіталістичного світорозуміння, «духу капіталізму».

Водночас «економічна раціональність» протестантів у поєднанні з есхатологізмом та месіанством породжує специфічні культурні форми, які також можна було б дослідити на предмет виявлення в них тоталітарного потенціалу. Мова піде про есхатологічні та месіанські ідеї європейських націй, які за певних обставин, були переведені в політичну площину, що призвело їх до спрощення і викривлення. Спочатку, за доби Середньовіччя, ці ідеї мали католицько-схоластичне забарвлення. Йшлося про те, що романо-германський світ завершить євангелізацію варварів та єретиків, що прискорить друге пришествя Христа на землю. (До речі, іспанська колонізація Америки, окрім інших, суто економічних факторів, була продиктована не в останню чергу бажанням спасати «заблудші душі» місцевого населення, обертаючи їх у віру Христову). У часи Реформації традиційний західний католицький есхатологізм трансформувався та певним чином радикалізувався, що знайшло своє відображення в деяких протестантській та нео-протестантських доктринах. Тут можна пунктирно вказати на кальвіністську концепцію наперед-визначеності (pre-destination), коли Творцем вже заздалегідь встановлено, хто спасеться, а кого чекає вічна загибель, та есхатологію Свідків Іегови, в якій йдеться про 144 тисяч обраних, що врятуються під час Армагеддону. Звернемо увагу на те, що в цих протестантських доктринах спасаються не добрими справами, а лише вірою - при чому йдеться про відносно невелику «ексклюзивну» групу людей, спасіння яких вже наперед вирішено від початку світу.

Варто згадати й надзвичайно впливову на Заході містичну доктрину «втрачених колін» (т. зв. «Британський ізраїлізм»). Згідно цієї доктрини, англосаксонці (етнічно, расово, лінгвістично) є нащадками десяти втрачених колін Ізраїлю, що не повернулися з Вавилонського полону, а британська

монархія – продовження династії царя Давида. Істинними ізраїльтянами, «обраним народом» є англосаксонці, золоте зерно романо-германського світу, які рано чи пізно встановлять панування над всіма іншими народами світу. У цьому доволі екстремальному вченні чітко простежується претензія Заходу на світове панування та універсалізм. Рабин Макс Даймонт в своїй книзі «Євреї, Бог та історія» відмічав з цього приводу, що «англоізраїліти зробили з Біблії посібник національної манії величчя, обґрунтовуючи за її допомогою расове і культурне домінування англо-саксонців» [9, 106]. Цей ідеологічний рух мав досить багато прихильників і відображав месіанські настрої британських інтелектуалів та політиків, що бачили знак Божого благословення у тому, що саме Великобританія робить індустріальний ривок, що вона однією з перших очолює промислову революцію, вступає у капіталістичну фазу розвитку, підкорює морські простори планети, перемагаючи голландців та іспанців. Далі ініціативу Великобританії перехоплює її колишня колонія - США, політика якої у перші роки свого існування також побудована на принципах протестантського фундаменталізму і мислиться отцями-засновниками як простір утопії, обітована земля, де історія повинна завершитися планетарним тріумфом десяти втрачених колін.

Ідейно спорідненою з ідеями британського ізраїлізму є протестантська концепція Manifest Destiny (в перекладі - «визначення долі», або «Божественне призначення»), в якій американська нація постає ідеальною людською спільнотою, апофеозом світової історії народів. Ця концепція, запропонована американським журналістом і публіцистом Дж. О'Саліваном у далекому 1839 році, являє собою характерне для американців XIX сторіччя культурне вірування, переконання у необхідності і виправданості експансії на Дикий Захід. Цей термін активно використовується і зараз, коли говорять про американську місію просування демократії у всьому світі. Без перебільшення, ідея Божественного призначення, завжди впливала на ідеологію правлячих кіл Америки. Як зазначає американський дослідник Вільям Вікс (W. Weeks), основними лейтмотивами цієї доктрини є: 1. Особливі чесноти (virtues) американського народу та американських інституцій; 2. Місія Сполучених Штатів Америки як Богом обраної країни побудувати «Місто на пагорбі» (City upon the hill) – Новий Єрусалим, врятувати Старий Світ і перебудувати його за образом США; 3. Віра в долю (божественне провидіння), щоб здійснити цю місію [див. 32].

Витоки Маніфесту сягають корінням в знамениту проповідь пуританського проповідника Дж. Уінтропа (Winthrop) «Місто на пагорбі» 1630 року, в якій він закликав до утвердження благочестивої спільноти, що була б прикладом для Старого світу [33]. В памфлеті 1776 року «Здоровий глузд» (Common sense) письменника та ідеолога Американської революції Томаса Пейна ця теза була повторена. Боротьба за незалежність США запроваджує можливість для створення нового, кращого і щасливого суспільства: «Це в наших силах розпочати світ знову. Ситуації, схожої на

сьогоднішню, не було з часів Ноя. Народження нового світу не за горами» [19, 44]. За Пейном, головна чеснота Америки є свобода. Але водночас американці дають світові зобов'язання *поширювати* і *зберігати* віру в свободу і «права людини»: якщо потрібно, то й військовим шляхом. «Кожен клаптик Старого світу пригнічено гнобленням. Свободу травлять по всьому світу. Азія і Африка давно вигнали її. Європа вважає її чужинкою, Англія ж затребувала її висилки. О, прийміть втікачку і заздалегідь готуйте притулок для всього людства» [19,48]. Американці обрані Богом для підтримки північноамериканського континенту. В своєму зверненні «Громадянам Сполучених штатів» (1805), Томас Пейн пише про всесвітню місію Америки: «Незалежність Америки додала б їй лише децицю щастя і не стала би благом для людства, якщо б її управління було сформоване згідно до корумпованих державних устроїв старого світу. Саме можливість розпочати заново створення нового світу, як це і відбулося, і висунення нової системи правління, при якій права всіх людей повинні бути гарантовані, – визначили сенс і значення незалежності» [19,55].

Треба віддати належне твердості і послідовності моральних переконань Томаса Пейна, який, взявши участь в судовому засіданні над заарештованим французькими революціонерами королем Людовиком XVI, один з небагатьох заступився за нього. В той час як якобінці на чолі з Робесп'єром вимагали смертної кари, Пейн (не зважаючи на свої анти-монархічні погляди) виступав за те, щоб відправити короля у вигнання в Америку – острів свободи, де він міг би продовжувати жити як звичайний громадянин. За свою хоробру позицію Пейн потрапив до в'язниці, де ледве уникнув гільйотини. Цю маленьку ілюстрацію наводимо тут для того, щоб показати рівень політичної культури тодішніх американських демократів, що проявився, зокрема, у толерантному відношенні до своїх ідеологічних опонентів, чого не скажеш про нинішній американський політичний дискурс (згадаймо реакцію Х. Клінтон на звістку про загибель М. Каддафі).

#### **«Тягар білої людини»**

Навіть у такої здавалося б шляхетної ідеї як Manifest Destiny є «тіньові» (в юнгіанському сенсі) сторони. По-перше, доктрина «Божественне призначення» часто-густо була і продовжує бути ідеологічним підкріпленням американського експансіонізму. Зокрема, вона використовувалася для виправдання претензій США у Тихоокеанському регіоні. Сюди прекрасно вписуються трагічні, – абсолютно зайві з військової точки зору - події бомбардування японських міст Хіросіма і Нагасакі. В другій половині ХХ ст. концепція Manifest Destiny набуває яскраво анти-комуністичного характеру. Під час Холодної Війни і Карибської кризи, коли світ опинився на порозі ядерної війни двох над-держав, вона сприймається як священний обов'язок США боротися з СРСР як «Імперією зла». Згодом, після розвалу Радянського Союзу, вектор священної боротьби переключається на країни «Вісі зла» (Іран, Ірак, Сирія, Корея), з якими США веде «хрестовий похід» (термінологія Дж. Буша). У економічних та інформаційних війнах з Китаєм ця концепція

також певною мірою задіяна як елемент або «фон» інформаційного дискурсу.

По-друге, зворотнім боком концепції Manifest destiny є расова домінація, переконання в тому, що англосаксонська раса була «окремою, природно вищою» і «призначеною для забезпечення належного уряду, комерційного процвітання та розповсюдження християнства на американських континентах та у світі». Згідно цій точці зору «нижчі раси були приречені на статус підлеглих або зникнення» [33, 12]. Таким чином, ідея «божественного призначення» була використана для виправдання "поневолення чорношкірих та вигнання і можливого знищення індіанців" [31, 77]. Рабовласницький устрій, работоргівля, сегрегація, колонізація - все це прекрасно співіснувало в тодішній Америці з Конституцією та «Біллем про права», вписувалося в концепцію Manifest Destiny. Невдовзі після захоплення Сполученими Штатами Філіппін, Пуерто-Ріко та інших іспанських колоній Редьярд Кіплінг написав свій знаменитий вірш «Тягар білої людини», де поетизував політику колонізації і виступив своєрідним апологетом імперіалізму. У цьому вірші, серед іншого, змальовується образ неєвропейських народів: апріорі дикунських, темних, «лінивих та дурних», потребуючих влади й опіки білих європейців:

Беріть тягар той Білих,  
Зішліть туди свій цвіт,  
Синів, щоб торували  
Новим підданцям слід;  
Служили за поденне —  
Завжди напоготів —  
*Юрбі хистких, похмурих*  
*Дітей-напівчортів. [курсив наш. 15]*

Колонізатор відчуває себе носієм вищої ідеї, відчуває власну обраність і месіанство. Він втілює вищий закон, служить силам порядку у боротьбі з хаосом, несе свободу і просвітництво, світло розуму темним ірраціональним варварам, яким він відмовляє навіть в людськості. А вони, «невдячні», чинять опір своїм «благодійникам»:

Беріть тягар той Білих —  
І жніть платню стару:  
Докори — за зусилля,  
Ненависть — за весь труд,  
Крик юрб, яких до світла  
(Повільно так!) тягли:  
"Нащо ви нас з Єгипту?..  
Ми любо там жили..." [31, 77]

Отже, бачимо, що у подібного цивілізаційного європоцентричного підходу до розуміння своєї виключної ролі у всесвітньо-історичному процесі,



очевидно є негативні, потенційно анти-демократичні риси. Однак цей підхід можна помістити в ще ширший культурологічний контекст, що з успіхом робить сучасна феміністична критика: Kate Millett, Carol Hanisch, Gloria Jean Watkins (bell hooks) та інші [див. 31]. Для цих дослідниць т.зв. «другої» і «третьої» хвилі фемінізму, шовінізм, расизм і сексизм взаємопов'язані речі – вони свідчать про глибоко вкорінену у владні структури, у суспільну ментальність ідею культурної, політичної, економічної, класової нерівності, що призводить до відчуження, поневолення, експлуатації. На думку сучасних борців за права людини, біла чоловіча гетеросексуальна культура, що колонізує і поневолює інші народи, перетворюючи їх на об'єкт власних цілей і позбавляючи їх суб'єктності, те саме робить і всередині свого власного суспільства, придушуючи права і свободи релігійних і національних меншин, жінок, переслідуючи інакомислячих, людей з нетрадиційною сексуальною орієнтацією тощо.

З вуст активістів іншого політичного руху за права чорношкірих «Black lives matter» часто лунає схожа думка, але з акцентом не на гендерній, а на расовій нерівності: якщо нацистська пропаганда позбавляла євреїв людського статусу, то європейські колонізатори-місіонери робили те ж саме по відношенню до інших, неєвропейських народів. Ця паралель стане яснішою, якщо ми пригадаємо гітлерівську концепцію Lebensraum (життєвого простору). Симптоматично, що в авторитетній багатотомній «Енциклопедії Американського меморіального музею жертв Холокосту», прямо зазначається, що Lebensraum є німецьким аналогом англосаксонської концепції Manifest Destiny: «Lebensraum був "Manifest Destiny" для романтизації Німеччини і імперіалістичного завоювання Східної Європи. Гітлер порівнював нацистську експансію з американською експансією на захід, говорячи “є тільки один обов'язок: германізувати цю країну [Росію] імміграцією німців і дивитися на місцевих жителів як на червоношкірих”» [30, 110]. Відомо, що «життєвий простір» – гітлерівський план, що полягав у заселенні германськими народами («арійцями») територій в Східній Європі, а також передбачав депортацію расово небажаного населення, його поневолення та економічну експлуатацію. Проте, подібний геноцид та експлуатація мали місце й під час колонізації європейцями Америки, Австралії, Африки, коли на фоні промов про «тягар білої людини» і «призначення долі» відбулася демографічна катастрофа корінного населення цих країн, їхнє фізичне знищення або вимирання внаслідок зараження хворобами, принесеними європейцями. Парадоксально, але здавалося б ідеологічно полярні концепції Lebensraum й Manifest destiny призводили до однакового результату: раціонально спланованого геноциду. В їх основі - описана нами вище суб'єкт-об'єктна орієнтована «стратегічна дія» (Ю. Габермас), технічна раціональність, у якій окремі стигматизовані групи суспільства чи цілі народи виступають «сировиною», «матеріалом», «полем експерименту» в руках цинічних політиків.

## Соціал-дарвінізм, євгеніка і мальтузіанство

Якщо залишити осторонь містичний компонент, ідейний виток доктрини Lebensraum був так званий «соціал-дарвінізм», згідно з яким закономірності природного добору і боротьби за існування в природі поширюються на людське суспільство. Відносини між народами і державами розглядалися автором концепції Lebensraum Фрідріхом Ратцелем як постійна боротьба за свій «життєвий простір», від наявності якого залежить подальше їхнє існування. Вільного простору на всіх не вистачить, тому якісь народи приречені на фізичне/культурне (сьогодні б сказали – інформаційне) зникнення або знищення: природне, чи штучне, тобто раціонально сплановане. Герберт Спенсер, щирий послідовник Дарвіна, суть еволюційного процесу виражав коротко: «виживання найбільш пристосованих» (survival of the fittest). Ратцель перетворює це на закон історії. І тут ми повертаємося до того, з чого розпочали. По-перше, якщо це соціальне пристосування, воно не є інстинктивним чи стихійним (хоча, безумовно, цей елемент може бути присутнім). Пристосування ґрунтується на розрахунку і плануванні, на цілераціональності, де ми очікуємо бажаний свідомий результат (вижити, отримати конкурентні переваги над іншими тощо). По-друге, у цьому пристосуванні, від якого залежить біологічне виживання, імпліцитно криється нехтування моральними цінностями: цинічний розрахунок, конформізм («страх бути собою»), нічим не стримана конкуренція, де звичною стає дилема «або ти, або тебе» - тобто іншими словами, ідеальне живильне середовище для тоталітарного режиму, де людські стосунки втрачають свій онтологічний статус, уподібнюються в своєму статусі до скотських. Тому не випадково у своїх крайніх проявах соціал-дарвінізм служить підставою євгеніки і расизму, обґрунтовує переваги спадкових властивостей панівних класів, груп або рас. Очевидно, тоталітарний режим Третього Рейху знаходився під сильним впливом соціал-дарвіністських ідей, про що зазначає Ханна Арендт, коли простежує трансформацію політично нейтрального наукового дарвінізму через соціал-дарвіністську етику до расистської ідеології [див. 2;3].

Менш очевидним є те, що соціал-дарвінізм пов'язаний також із деякими суто ліберальними економічними теоріями. А вони, як це не парадоксально прозвучить, при більш детальному аналізі, також виявляють свій небезпечний (тоталітарний і анти-гуманістичний) характер. Візьмемо для прикладу створену наприкінці XVIII століття (тобто ще до соціал-дарвінізму) англійським вченим Томасом Мальтусом теорію, що стосувалася проблем демографічного вибуху та економічного забезпечення народонаселення. В ній описується ситуація, коли зростання населення, яке відбувається у геометричній прогресії (послідовний ряд чисел 2,4,8,16,32...) випереджає зростання виробництва засобів існування, яке йде у арифметичній прогресії (числовий ряд 2,4,6,8,10...). Щоб уникнути цієї «мальтузіанської пастки», ріст народонаселення слід гальмувати. Мальтус вважав, що голод і війни – необхідно благо для людства, адже вони

допомагають скорочувати населення планети, що стрімко зростає. "Все народы, об истории которых имеются достоверные данные, были столь плодовиты, что увеличение их численности оказалось бы стремительным и непрерывным, если бы оно не задерживалось либо нехваткой средств существования, либо ... болезнями, войнами, убийствами новорожденных или, наконец, добровольным воздержанием" [17, 41]. Мальтус був переконаний, що селяни і робітники своїм нерозумним народженням багатьох дітей позбавляють себе джерел засобів існування, провокуючи бунти, революції, соціальне напруження. Тому він вважав, що не має сенсу платити робітникам більше прожиткового мінімуму, адже зростання добробуту лише збільшить їх народжуваність і знову приведе їх сім'ї до порочного колу голоду і злиднів. Звідси випливає, що гуманістичні християнські ідеї милосердя-любові та патерналізму, з точки зору Мальтуса, не приносять користі, оскільки призводять лише до збільшення числа бідних.

Очевидно, мальтузіанство – своєрідна точка перетину між ідеями соціал-дарвінізму та еugenіки. Адже під приводом запобігання мальтузіанської катастрофи, нам пропонують раціональне планомірне скорочення населення, ідею «гуманного» (?) відбору за допомогою контролю над народжуваністю. За розрахунком мальтузіанців, якщо владі вдається знизити рівень народжуваності, то його починає перевищувати рівень смертності, і починається природне зменшення населення. По мірі зменшення кількості населення починає зростати рівень добробуту, що викликає зниження рівня смертності. Система повинна прийти в точку рівноваги, в якій низькі показники рівня народжуваності і смертності та низька чисельність населення поєднані з великим доходом на душу населення.

Доведені до свого логічного екстремуму, ідеї Т. Мальтуса були з успіхом втілені у часи нацистських експериментів над людьми під проводом головного лікаря Освенцима Йозефа Менгеле. Тільки у ролі бідних, про яких не треба дбати і народжуваність яких потрібно скорочувати, опинилися євреї чи політв'язні. Вже після Другої Світової Війни, у звільненій Європі, коли запанувала ліберально-демократична модель, соціал-дарвіністські принципи мальтузіанства знову стало актуальними. Так, наприклад, обґрунтуванню необхідності скорочення приросту населення для вирішення глобальних проблем була присвячена доповідь міжнародної організації Римського Клубу «Межі зростання» [див. 18], а сучасний економіст Клаус Шваб, що просуває ідею влади корпорацій та зникнення держав, у своїй книзі «Ковід-19: велике перезавантаження» фактично повторює основні тези цієї доповіді, коли пише про «зелену енергетику» і необхідність оптимізації навантаження на екосферу, з чого випливає зниження демографічного росту і скорочення чисельності населення. По суті, все це парафраз Мальтуса: епідемія стала благом в контексті зменшення навантаження на планету, використання її природних ресурсів, зручним приводом для продовження тенденцій цифровізації і роботизації економіки тощо. (Більш того, виникає навіть

крамольна думка про те, що вірус був штучно створений в лабораторії задля реалізації стратегічних планів по зменшенню населення планети. До речі, такої точки зору на походження коронавірусу дотримується нобелівський лауреат з медицини Люк Монтан'є).

У мальтузіанстві та його сучасних модифікаціях ми бачимо інженерний, «технічний» підхід до суспільства (планування, розрахунок, контроль, очікуваний економічний прибуток) у поєднанні з релігійною ідеєю винятковості та вищості західного світу. Академік Сергій Капіца у книзі «Загальна теорія зростання людства» звертає уваги на те, що під впливом ідей неомальтузіанства були розроблені урядові заходи по скороченню народжуваності [див. 12]. Достатньо згадати політику «одна сім'я - одна дитина», розпочату урядом Ден Сяопіна в кінці 1970-х років, чи аналогічну програму в Індії, ініційовану урядом Раджива Ганді в середині 1980-х років. (До речі, історичним фактом є те, що в рамках цих програм проводилася масова стерилізація індійських жінок: подекуди, примусова). Сьогодні програми по скороченню народжуваності діють в багатьох африканських чи азійських країнах, що розвиваються.

Висновки. Існуючий аналіз джерельних витоків тоталітаризму зараховує до прихильників останнього ті режими чи їх світоглядно-філософські теоретичні підвалини, в яких наявні сильно виражені метанаративи «тео-телео-фало-логоцентризму» (Ж. Дерріда), тобто певні над-завдання, всезагальні ідеї, в яких одиничне та індивідуальне повинно розчинитися чи бути принесеним в жертву. Йдеться про метафізичний принцип цілого, що перевищує суму власних частин. Таким «цілим» може бути Бог, Абсолютний дух, історія, держава, партія, народ, клас, стать тощо. Однак лише одного цього принципу недостатньо для формування тоталітарного режиму. Для цього потрібні додаткові умови, які з'являються в певний момент європейської історії – а саме у добу Просвітництва (ширше – філософського Модерну), що є епохою-вододілом. Йдеться про звужене розуміння раціональності, виражене цілою низкою понять (наукова раціональність, економічна раціональність, інструментальний розум, цинічний розум, технічне мислення, стратегічна дія, тощо), які характеризуються безособовістю, анонімністю, ціннісною нейтральністю. Ця особлива суб'єкт-об'єктна «безсердечна раціональність», в якій ціль виправдовує засоби, є нігілістичним відкиданням потужної кордоцентричної духовної традиції, результатом розпаду «субстантивної єдності розуму» (М. Вебер), що призводить до релятивізації моралі та естетизації зла. Саме така редукована раціональність породжує відчужені бюрократичні машини тоталітарних держав. На основі праць Х. Арендт та З. Баумана проводиться ідейний зв'язок між просвітницьким розумінням «раціо» як алгоритму, математичного розрахунку «по той бік добра і зла», і тими суспільно-політичними практиками, що призвели до трагедії Голокосту. Підкреслюється, що особливо небезпечним «евклідовий», «технічний» розум (Ф. Достоевський, М. Бердяєв, Х. Ортега, М. Гайдеггер, Т. Адорно, Ю.

Габермас) стає тоді, коли доповнюється релігійним фундаменталізмом – продуктом протестантської Реформації. Де раціональні інструментальні засоби і містичні цілі об'єднуються разом, там виникають реальні передумови для виникнення тоталітарного режиму. Яскравий приклад: націонал-соціалістичний режим, в якому раціональні методи управління служили містичним цілям володарювання арійської раси. Особлива увага приділяється генезису расистських ідей Третього Рейху, що своїми коріннями сягають не лише в псевдо-наукові теорії 19-поч. 20 ст., але й англійську філософську та культурологічну думку (Т. Карлайл, Х. Чемберлен). Проводиться паралель між доктринами Lebensraum, British Israelism та Manifest destiny, що оперують месіанськими та есхатологічними сюжетами, в яких виправдовується культурна, політична, економічна, расова, гендерна нерівність.

Розумною альтернативою цим потенційно тоталітарним доктринам, з нашої точки зору, є остаточна відмова від європоцентризму на засадах ідей багатополлярності, геополітичної багатовекторності та множинності різних самобутніх культур, що не можуть бути підведені під універсальний «спільний знаменник» (М. Данилевський, О. Шпенглер, А. Тойнбі, К. Леві-Стросс). Для цього необхідно переосмислити глибинні коріння монологічної суб'єкт-об'єктної установки з її орієнтацією на «тотальність» (Е. Левінас) і стирання відмінностей. Антигуманістичний потенціал цінностей інструментальної («технічної», «економічної») раціональності може бути «знятий» чи принаймні компенсований у діалогічній суб'єкт-суб'єктній «комунікативній дії» (Ю. Габермас), в якій на засадах рівності і толерантності до Іншого всім учасникам дискурсу буде надано право голосу і можливість бути почутим.

## Література

1. Адорно Т. Негативная диалектика /Т. Адорно [пер. на русск. яз. Е. Л. Петренко]. – М., 2003. // Інтернет-ресурс. [Электронный ресурс]. – Режим доступу: <https://gtmarket.ru/library/basis/5512>
2. Арндт Х. Джерела тоталітаризму /Х. Арндт [пер. з англ. В. Верлоки, Дм. Горчакова]. – К., Дух і Літера, 2005. – 584 с.
3. Арндт Х. Банальність зла. Суд над Айхманом в Єрусалимі / Х. Арндт; [пер. з англ. А. Котенка]. – К., Дух і Літера, 2013. – 367 с.
4. Бауман З. Актуальность Холокоста / З. Бауман. – М.: Европа, 2010. – 316 с.
5. Бердяев Н. Человек и машина. (Проблемы социологии и метафизики техники) //Путь. – №38. – 1933. С. 3–37.
6. Гайденко П.П. Научная рациональность и философский разум / П.П. Гайденко. – М.: Прогресс-Традиция, 2003. – 528 с.
7. Головин Е. Ради триумфа ложного идеала роз/ Е. Головин // Волшебная гора. Альманах. 2002. – Вып. 8. – С. 24–26.

8. Гусейнов А. Этика доброй воли. / А. Гусейнов // Кант И. Лекции по этике. – М.: Изд-во МГУ, 2000. – С. 5–36.
9. Даймонт, Макс. Евреи, Бог и история / М. Даймонт. - М.: Изд-во Мосты культуры/ Гешарим, 2015. – 570 с.
10. Достоевский Ф.М. Бесы. // Ф.М. Достоевский. Собр. Соч. в 12 т. Т. 9. – М., 1982
11. Вітгенштейн Л. Tractatus logico-philosophicus. Філософські дослідження / Л. Вітгенштейн. – К.: Основи, 1995. – 145 с.
12. Капица С. П. Общая теория роста человечества: Сколько людей жило, живёт и будет жить на Земле / С.П. Капица. - М.: Наука, 1999. – 130 с.
13. Кара-Мурза С. Концепция «золотого миллиарда» и Новый мировой порядок. / С. Кара-Мурза. – М., 1999 // Интернет-ресурс. Режим доступа: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000698/index.shtml>
14. Кареев Н.И. Томас Карлейль. Его жизнь, его личность, его произведения, его идеи. / Н. И. Кареев. - Петербург, изд-во Брокгауз-Ефрон, 1923 // [http://az.lib.ru/k/kareew\\_n\\_i/text\\_1923\\_karleyl.shtml](http://az.lib.ru/k/kareew_n_i/text_1923_karleyl.shtml)
15. Кіплінг, Джозеф-Редьярд. Тягар білих. Пер. Є.Сверстюк // Антологія зарубіжної поезії другої половини ХІХ — ХХ сторіччя (укладач Д.С.Наливайко).— К.: "Навчальна книга", 2002.
16. Левинас Э. Избранное: тотальность и бесконечное. // Э. Левинас. СПб, Университетская книга, 2000. – 416 с.
17. Мальтус Т. Опыт о законе народонаселения / Т. Мальтус. – М., 1895. // <http://www.demoscope.ru/weekly/znigi/maltus/maltus.html>
18. Медоуз Д. и др. Пределы роста. 30 лет спустя. Limits to growth. The 30-year update. - М.: Академкнига, 2007. — 342 с.
19. Пейн, Томас. Избранные сочинения / Томас Пейн. - М., Академия наук СССР, 1959.- 420 с.
20. Поппер К. Відкрите суспільство та його вороги / Пер. з англ. О.Коваленко/ К. Поппер. - К. : Основи, 1994. — С. 444
21. Радзинский Э. Берегитесь, боги жаждут / Э. Радзинский. – М., 2015. – 315 с.
22. Саркисянц Мануэль. Английские корни немецкого фашизма: от британской к австро-баварской «расе господ». [Пер. с нем] / Мануэль Саркисянц. – СПб.: Академический проект, 2003. – 600 с.
23. Соловьева Г. Г. Негативная диалектика. Два образа критической теории Т. Адорно / Г. Г. Соловьева. – Алма-Ата : Гылым, 1990. – 194 с.
24. Чемберлен Х. Основания девятнадцатого столетия. Перевод с немецкого: Е.Б. Колесниковой. / Хьюстон Стюарт Чемберлен. - Санкт-Петербург, 2012. – 370 с.
25. Флавиан Бренье. Евреи и Талмуд. Нравственное учение и общественные основы еврейского народа по его священной книге Талмуду с обзором исторических обстоятельств при которых еврейский народ отступил от закона Моисея. // <http://rus-sky.com/history/library/talmud.htm>

26. Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие // Ю. Хабермас. - СПб, Университетская книга, 2000. – 410 с.
27. Хайдеггер М. Вопрос о технике // М. Хайдеггер. «Время и бытие» (статьи и выступления). - М.: Республика, 1993
28. Хоркхаймер М. Диалектика просвещения. Философские фрагменты / М. Хоркхаймер ; пер. с нем. М. Кузнецова. – М. ; СПб. : Медиум : Ювента, 1997. – 312 с.
29. Russell, Bertrand. (1967). A History of Western Philosophy. - Simon & Schuster/Touchstone. – 895 p.
30. Encyclopedia of camps and ghettos, 1933-1945 (2009). – The United States Holocaust memorial museum. New York, HarperCollins. – 980 p.
31. Feminist Theory: A Philosophical Anthology. (2005). Edited by Ann Cudd, Robin Andreasen. Wiley-Blackwell. – 442 p.
32. Weeks, William Earl (1996). *Building the continental empire: American expansion from the Revolution to the Civil War*. University of California press. – 410 p.
33. Winthrop, John. Model of Christian Charity // [https://www.winthropsociety.com/doc\\_charity.php](https://www.winthropsociety.com/doc_charity.php)
34. Hietala, Thomas R. (2003). *Manifest Design: American Exceptionalism and Empire*. Cornell University Press. – 328 p.

## РОЗДІЛ XVII

### ПОСТКУЛЬТУРА В УМОВАХ ТЕХНОЛОГІЗАЦІЇ СУСПІЛЬСТВА

Початок ХХІ століття характеризується стрімким розвитком комп'ютерно-мережових, інформаційно-медійних та інших технологій. Саме вони роблять сучасне суспільство новим етапом цивілізаційного поступу, що у науковій літературі позначається як постлюдський час, де людина перетворюється із суб'єкта на об'єкт техносфери. Науковий розвиток у сфері медицини, нанотехнологій, генної інженерії дає людям можливість кардинально змінювати своє природне тіло на штучний конструкт. Наприклад, намагання подолати недоліки людської організації, використовуючи новітні досягнення: використання чіпів-імплантів для збільшення об'єму пам'яті, сповільнення процесів старіння, втілення різноманітних бажаних образів. Генна інженерія уможливила планування дітей з бажаним кольором очей, розумовими здібностями, потрібної статі тощо. Зазначене у новому світлі актуалізує проблему відношення «Людина – Техніка», де вектор наукових досліджень зміщується на вивчення соціокультурних і антропологічних наслідків прогресу.

Відтак, сучасне людство стає одночасно свідком й учасником процесу переходу від культури до посткультури, основними характеристиками якої є фрагментарність, відсутність чіткої ціннісної ієрархії, деконструктивізм, криза креативності, тотальне проникнення в культуру ЗМІ, комп'ютерних технологій тощо. На думку вітчизняної вченої І. Куриленко: «Посткультура – це деконструктивістська культура «мовчання» зі своїми неоднозначною мовою і словесними іграми, з метафізичної точки зору, вона нічого не може сказати про «кінцеві істини» буття» [11, 71]. Тобто, посткультура є імітацією культури, своєрідним продовженням останньої, маскуючись під неї і поступово витісняючи її з розвитку сучасної цивілізації. Іншими словами, посткультура являє собою «мільну бульбашку», яка має оболонку, а всередині – порожнечу. Разом з тим, посткультура – це синтез безлічі віртуальних можливостей, які, з однієї сторони, є відмовою від попередніх естетичних взірців, а з іншої – постають проривом нового естетичного відчуття талановитих митців в арт-практиках, масовій культурі, відеокліпах, кінофільмах тощо.

Сьогодні, на противагу традиційним моральним цінностям (добро, співчуття, порядність, відповідальність, чесність, гідність, толерантність, скромність та ін.), пропагує соматичні та утилітарні категорії, зокрема корисливість, влада, гламур, консюмеризм, нетерпимість, егоїзм, симуляція, зухвалість тощо. Саме на таких принципах і вибудовуються новітні практики арт-діяльності. У цьому контексті цілком доречними є слова згадуваної нами І. Куриленко: «Посткультура характеризується змінами атрибутивних



складників: духовного світу людини, зокрема її психіки, менталітету, системи цінностей. Більше того, у такій культурі зникає смисловий детермінуючий центр (суб'єкт), навколо якого й розвивалися сама культура, пізнання, суспільне життя» [11, 71].

Варто зазначити, що трансформація аксіологічних систем є закономірним процесом, адже розвиток соціуму завжди супроводжувався зміною ціннісних орієнтацій поколінь і смисловим наповненням концепту «культура». Наприклад, у другій половині XIX ст. утверджується неklasичний підхід до розуміння змісту поняття «культура». Провідною її характеристикою постає дисконтинуальність (перервність), що пояснювалась в концепціях М. Данилевського, О. Шпенглера, А. Тойнбі, а також в межах таких філософських течій, як філософія життя, феноменологія, екзистенціалізм, філософська антропологія. Відповідно до цієї атрибутивної характеристики культурно-історичний процес розглядається не як пряма лінія історичного поступу, а як поліцентричне утворення, що являє собою сукупність співіснуючих культур – історичних суб'єктів. Отже, культура постає не як спосіб та взірць життя, а як особливого роду реальність, буттєвий вимір суб'єктів історії (особистостей, спільнот, націй, цивілізацій тощо). Розвиток культури на межі XX-XXI століть науковці характеризують ще термінами «медіакультура», «інформаційна культура», «кіберкультура». Емпіричним підґрунтям появи таких концептів є те, що сучасна людина не мислить свого існування без телебачення, кіно, соціальних мереж, мобільного та Інтернет зв'язку. Тому медіакультура – це культура передачі інформації та культура її сприйняття, вона може бути й системою рівнів розвитку особистості, здатної читати, аналізувати, оцінювати медіатекст, здобувати нові знання за допомогою аудіовізуальних медіа. Тобто, медіакультура є процесом симбіотичного існування масового і елітарного, глобального і локального, індивідуального і суспільного, віртуального і дійсного в соціалізації сучасної людини.

Інтернет давно став одним із суттєвих і визначальних атрибутів сучасності, що зумовило появу нового феномену – Інтернет-культури. Сутність останньої дослідниками пояснюється як «культура творців Інтернету», яку складають цінності і переживання, що визначають поведінку людини у всесвітній інформаційній комп'ютерній мережі. Вона має таку структуру: «техномеритократична культура, культура хакерів, культура віртуальної спільноти та підприємницька культура» [11, 73]. Отже, культура не обов'язково має бути прив'язана до відповідного місця, часу епохи, століття. Сьогодні вона долає вказані межі, зазнаючи сутнісних і смислових трансформацій, що супроводжуються зміною традиційних цінностей, заміщенням культури на технології, які людство використовує для власного винищення не стільки фізичного, скільки духовного.

Життя сучасної людини наповнене багатьма суперечностями, вона постійно відчуває стрес, тривогу, її світогляд формується під натиском боротьби різносторонніх інтересів в суспільстві. Завдяки впровадженню в усі

сфери життєдіяльності людини новітніх інформаційних здобутків індивід не завжди може самостійно розібратися в ситуації, раціонально та своєчасно протидіяти негативним наслідкам глобалізації, чи хоча б встигнути до них вдало пристосуватися. Прикро, що сучасна молодь не прикладає достатньо зусиль до пошуку відповідей на питання чи розв'язання певних проблем, вони звертаються до Google і сприймають надані в мережі відповіді як належне, істинне, беззаперечне. За соціологічним опитуванням шести тисяч респондентів – 83% починають збір інформації з пошукових систем, а решта звертається до авторитетних видань і до інформаційних ресурсів бібліотек [23, 48].

Окрім цього, технічні засоби дозволяють досить швидко реалізовувати бажане, що спричиняє докорінний поворот у продуктивності праці. За твердженням М. Бердяєва, мрії і утопії людини стали занадто здійсненими. У результаті здійснюються одночасно два сценарії: перший – несе добро та прогрес, а другий – є втіленням зла, дегуманізації, руйнування. Так, сучасний розвиток техносфери, не тільки забезпечує комфортне життя людини, але й поглинає та заміщує її природну сферу буття. Людина відчужується від природи, занурюється у штучний, ілюзорний світ.

Початок ХХІ століття є тим періодом в історії розвитку людства, коли воно, на думку сучасних дослідників, черговий раз відмовляється від гуманізму. «Ряди гуманістів рідшають, молоде покоління теоретиків *in toto* відмовляються від землі та моря, натомість записуються на віртуальні космічні мандрівки» [5, 119]. Отже, під натиском технологій людина перестає бути суб'єктом, вона поступово перетворюється на об'єкт, який можна і потрібно змінювати, удосконалювати шляхом збільшення своїх можливостей і здібностей. З точки зору сучасного дослідника В. Кутирьова, «заради цієї високої цілі треба перестати боятися «бути людиною», навпаки необхідно здолати її, перетворившись в більш досконалу істоту» [12, 120]. Це вдосконалення, в кінцевому рахунку, призведе до того, що все людське заміниться на технологічне, робота подібне, штучне. Більше того, «прогрес техніки робить замовлення на те, щоб не техніку підганяти під людину, а людину під наростаючі можливості техносфери. Він вимагає «переступити через людину», традиційного *Homo sapiens*, штовхаючи до створення мислячої істоти або нейро-комунікативного комплексу» [12, 120-121]. За таких умов сучасне людство не тільки відмовляється від гуманізму, воно одночасно відмовляється й від антропологізму. І така позиція свідчить про те, що людина перетворюється на фактор технологічного прогресу, який повністю поглинає її.

Варто зазначити, що у людства є шанс не тільки для фізичного виживання і збереження своєї природної сутності, а й для подальшого розвитку. Для сучасного суспільства є декілька варіантів розвитку: перший – паралельне існування світів (Культури та Техносу); другий – їх боротьба, протистояння і намагання знищити, поглинути один одного. Людина повинна чітко усвідомлювати той факт, що вона потребує змін, вдосконалення, але не

шляхом технологізації власного ества, а через постійне заперечення одних цінностей новими, дієвими, тими, що відповідають сьогоденню і формують її активну життєву позицію. «Діставшись до пункту, з якого чітко видно кінець шляху розвитку традиційної людини, важливо в цьому зізнатися самим собі, та шукати шляхи, які врятують нас, і прикласти максимум зусиль для самозбереження» [14, 131]. В. Кутирьов пропонує шлях «консервативного повороту», основою якого є виявлення в минулому і сьогоденні тих установок, які можуть прогресивно впливати на життя людини. При цьому потрібно враховувати, що сучасний етап розвитку культури значною мірою є інформаційно залежним. «Принципи інтернет-комунікації, такі, як швидкість і глобальність охоплення аудиторії, віртуальність та анонімність, інтерактивність, гіпертекстуальність, семантична множинність, а також симулятивність, у повній мірі виявилися обумовленими та «вписаними» в контекст постмодерної парадигми сенсовизначень та сприйняття світу і реальності як єдиного тексту, з можливістю гри сенсами, цінностями і значеннями як культури, так і в цілому людського буття» [4, 8]. Вони постають медійними засобами поширення інформації, оцінювання подій, діяльності політиків, партій, організацій, а також потужними інститутами соціалізації індивіда.

У цих умовах відбувається переосмислення значення таких людських винаходів, як книга, художній твір тощо. Сьогодні людство вже використовує так звані посткниги. Це інтерактивна, медійна книга на електронних носіях. Не зважаючи на досить високу вартість, ці «книги» користуються попитом. Люди все активніше освоюють цей продукт науково-технічного прогресу. Основними критеріями вибору виступають – доступність, зручність та практичність. Художній твір теж набуває нового змісту. Він вже не стільки є пошуком соціальної значимості, цінності, а скоріше розглядається як комерційна успішність, тобто сприймається як товар. Виникають жорсткі товарно-грошові відносини, в основі яких лежать утилітаризм та практицизм, консюмеризм.

Постмодернізм пропонує говорити про постлюдину в рамках постантропології. Основними категоріями якої є хаос, вакуум, віртуальність, штучність, а базовим принципом є повторення. «Замість онтології граматиологія, тобто замість буття, яке завжди визначало свідомість, «буття», яке замінюють на його програму, впритул до «зняття» [9, 94]. Отже, відбувається не тільки симуляція культури, заміна її на арт-проекти та арт-практики, а й симуляція реальності, де з'являється так званий «гаутер», синтез людини і комп'ютера, а існування людини в інформаційному просторі зводиться до персонажу. «Персонаж – це емпіричний концепт особистості, який позначає те, що від неї залишилось після зняття тілесності і зникнення з реальних соціальних зв'язків. Особистість має тіло, а персонаж «тіло думки». Особистість передбачає внутрішній центр, «самість», а персона є символічним позначенням зовнішньої сторони особистості. Це маска, яка приховує дійсну природу людини, або, зважаючи на сучасну ситуацію,

маскує її відсутність» [9, 97]. Особистість формувалась в суспільстві, персона ж не потребує реальних соціальних відносин, сценою його зародження і розвитку є кіно, персональний комп'ютер, безмежні простори Інтернету тощо. «Персонажі – це, свого роду, активність, яка наділена свідомістю. Вони відносяться до людей умовно, «співвідносяться» з ними, але за умови, що людина «забажає» приписати їх собі, як істоті предметного світу» [9, 97].

Сучасний етап розвитку посткультури, зокрема кіноіндустрії, комп'ютерних технологій дозволяють створювати фантастичні світи з відповідними персонажами, атмосферою, мовою та доволі непоганими фінансовими прибутками. Наприклад, «Гра престолів», що захопила чи не все людство, як у вигляді книги Дж. Мартіна, так і серіалу. Фільми Ендрю та Лоуренса Вачовскі «Матриця», Дж. Кемерона «Аватар», Д. Джонса «Результуючий код», Н. Тейлора «Геймер» створили симбіотичні світи людини і нових технологій, які тісно «вплітаються» в сучасне природне і духовне буття.

Отже, розвиток нанотехнологій, біотехнологій, інформаційних технологій не тільки трансформує подальший поступ культури, а й змінює саму сутність людини, перетворює її на частину технологічного, віртуального світу. Іншими словами, найвищий етап у розвитку живих істот стає одним із етапів розвитку штучного. Сама людина поступово перетворюється із суб'єкта дії, забуваючи значення таких слів як любов, страх, надія, віра, на об'єкт техносфери. Це не констатація факту, а застереження соціуму від здійснення такого сценарію, як «апокаліпсис» культури і людства. Справді, перед нами стоїть досить складне завдання. А саме, віднайти відповідь на питання – хто така сучасна людина? В чому її сутність? В якому напрямку розвивається культура? При пошуку відповіді варто звернути увагу на те, що можна віднести до випадковостей, залежності змін від обставин місця та часу, а що віднести до необхідності і стверджувати та відстоювати природу людини, її сутність, ідентичність тощо.

Якщо розглянути історичний розвиток людини, то можна сказати, що це історія вдосконалення. У міфологічному періоді розвитку все було усім, у тому числі й людина. З переходом до віри, де все було створено Богом, в тому числі і людина, яка прагнула до ідеалу. При цьому людина обирала шлях духовного вдосконалення. Через духовні практики, через очищення душі, молитву, діяти відповідно до божественних заповідей. Розвиток науки вніс свої корективи щодо розгляду питання людської природи. Суть яких, в порівнянні з попередніми етапами розвитку, зводиться до того, що люди, у своїй діяльності вийшли за межі предметної реальності. Зокрема те, що люди навчилися розділяти до цього неділимі частини (атоми); проникли в мікро- та мегасвіти; діють в тих сферах, де немає життя; використовують швидкості, за допомогою яких не може рухатись ні одна жива істота на Землі. «Навколишній світ перестав бути рівним їх дому. Сам дім стає все більш штучним, технічним, відчуженим від чуттєвої природи людини, замість стін – екрани, замість життєвих, предметних подій так звані медіафакти та

інформація» [16, 5]. Можна сказати, що предметна реальність поступово витісняється і замінюється на штучну, віртуальну, яка діє за власними законами розвитку.

Таким чином, з другої половини ХХ століття виникає новий історичний тип людини, яка залишається носієм раціональності як поступового прагнення реалізації цілі. Але ця нова раціональність трансформована. Така людина втрачає «смак» життя – у неї почуття, спілкування, переживання втрачають смисл і цінність. Душевні переживання сприймаються тепер як перешкода до отримання результату. «Активність актора спричинена не стільки його безпосередніми потребами, скільки нав'язаними йому в соціальних відносинах та сприйнятими розумом. Максимально скорочує фазу образно-естетичного сприйняття світу, він одразу опирається на концепти або просто мітить його знаками. Тому він байдужий до поезії, живопису, яке зберігається в суспільстві як спадок. Він не здатний до любові і практикує секс як позбавлену душі любов. Актор – це людина без серця. Якщо говорити етично – без цінностей. Він знає тільки ціну Всьому» [17, 92]. Особистість неухильно трансформується у дещо технологізоване. Це обумовлено докорінною зміною, швидкістю та складністю соціальних взаємодій як наслідок науково-технічної революції. Як зазначав М. Бердяєв, «людська душа не може витримати тієї швидкості, яку від неї вимагає сучасна цивілізація. Ця вимога має тенденцію перетворювати людину на машину. Техногенна цивілізація, по своїй сутності, імперсоналістична. Вона не хоче знати особистості. Вона вимагає активності людини, але не хоче, щоб вона ставала особистістю» [2, 149]. Справді, попередній етап розвитку людської цивілізації плекав розвиток особистості, як носія духовності. Такій особистості притаманне почуття альтруїзму, самопожертви в ім'я іншого. Сучасний цивілізаційний поступ має інші пріоритети. «Головне, щоб було більше речей, продуктів, щоб з комфортом пересуватися від столу до унітазу. Ставлячись з презирством до всього піднесеного еґо-техно-центристи все, окрім «користі», крім «ефективності» вважають зайвим, традиціоналізмом та ідеологією» [17, 93]. Звісно, сучасна цивілізація проживає проміжний етап і не всі люди, що добре, стають такими техно-центристами. Але тих, хто ще любить, переживає, довіряє, спілкується витісняють на узбіччя. Вони оголошуються лузерами. А «актора» возвеличують, надаючи йому статус – «успішної людини».

Отже, ознакою культурної кризи сьогодні є те, що цінності замінюються на технології і їм надається статус всезагальності. Внаслідок цього може відбутися те, що не людина буде управляти машиною, а навпаки. Людина «розчиняється» в технологіях, а тому перетворюється у дещо техноподібне. Людина перестає жити, вона починає функціонувати. «Основне протиріччя нашого часу – це конфлікт між культурою та цивілізацією. Він загрожує, перш за все, особистості, тобто власне людському в людині. З цього слідує, що протистояти натиску буде сама

особистість, яка не зможе змиритись, в першу чергу, з перевагою безликих сил, які перетворюють людину на вузькопрофільну машину» [16, 47].

Сучасне людство умовно можна поділити на дві групи. Представники першої – люди-особистості, розглядають сучасний цивілізаційний поступ як постісторію, в розумінні того, що відбувається поступова смерть людини. Знецінення і втрата культури, душі, духовності тощо. І друга група – постлюди, або актори, які все ще зберігають сутнісні ознаки людини – суб'єктивність, самототожність, самостійність, свободу вибору тощо. Але це сприймається як спадок. Вони не мертві і, в той же час, неживі. Вони перетворюються у дещо механізоване, роботоподібне, малочутливе.

З огляду на це, варто сказати, що людству слід боротись за себе, але дивитись тверезо на сучасні реалії розвитку. Оскільки те, що ми маємо є наслідком нашої діяльності, а саме, що сучасна фаза розвитку науково-технічної революції – соціотехнічна, спричинила такі нові умови розвитку сучасної людини. Сьогодні перестало бути виключно людським. Воно є симбіозом людини і машини. «Людино-машинним його можна вважати з моменту, коли техніка починає замінити не тільки фізичну, але й розумову силу людини» [17, 96]. Ці тенденції мають глобальний вимір існування і саме суспільство перетворюється на Мережу, Систему або, ще можна сказати, Технос, де людина починає діяти за логікою технологій.

З другої половини ХХ століття в науковий обіг (особливо в соціології) вводиться термін «фактор» замість поняття «особистість», «людина». «Основна відмінність людського фактору від особистості і актора в тому, що він втрачає самототожність, фрагментується, «розмазується» по системі-мережі...Ініціатива і остаточне вирішення питань у взаємодії із зовнішнім середовищем, один з одним переходять до техніки» [17, 96]. Внаслідок цього виходить, що людині стає не потрібен Інший, наприклад, відвідувачі Інтернет-кафе. Вони не спілкуються між собою, а «занурені» у віртуальний простір.

Характеризуючи епоху пост – ми констатуємо ті сутнісні трансформації не тільки усіх сфер людської життєдіяльності, а й загрозливі тенденції в існуванні і розвитку людини. Відбувається руйнація єдності душі і тіла, заміна його на технічні характеристики, що дозволяє людині відриватися від часу і місця знаходження її тіла. «У віртуальній реальності, коли в уяві і функціональних відправленнях можна стрімко нестись з вершин засніжених гір і обіймати першу красуню світу, а тілесно розкладатися на дивані, інформаційне і реальне буття не узгоджуються по всім параметрам. Нове штучне середовище «сканує», приймає тільки інформаційний аспект людини» [17, 99]. Саме це спричиняє кризу у цілісності сприйняття людини. Тіло розглядається як перешкода, прикрий пережиток минулого.

Поява постлюдини сприймається по різному. У більшості випадків трансформація людини відбувається непомітно, її не розуміють. А є і ті, кому не байдуже майбутнє людини і саме вони б'ють на сполох, вказуючи на антропологічну катастрофу. Впустивши в своє життя технології, людина, за

визначенням В. Кутирьова, перетворюється на зомбі. І, визначаючи індекс «зомбізації» того чи іншого суспільства, автор виокремлює так званих – слабких (легких) і сильних (важких) зомбі. «Слабкий (легкий, частковий) зомбі – мислячий зомбі. Він мислить і діє, але відповідає тільки на питання «як», не цікавлячись чому, навіщо, що робить, до яких наслідків веде його мислення. Він мислить без усвідомлення наслідків» [17, 101]. Про це свідчить сучасний етап розвитку науки, яка також стала постлюдською, вона вийшла за межі людського світу. Головною цінністю на сьогодні стає лише те, що варто впроваджувати новації, не зважаючи на наслідки. «Мислити без смислу. Найбільш розповсюджені місця розташування інтелектуальних зомбі – «силіконові долини», технопарки, комп'ютерні лабораторії – інкубатори досягнень постлюдського прогресу. Вже існують висунуті цим середовищем зомбі-міністри. Замість модерніської трійці: «особистість – суб'єкт – свідомість» світ все більше населяють постмодерніський тип людини-деграданта. Homo intellectus: актор – слабкий зомбі – мислення» [15, 102]. Отже, поступово втрачаючи свідомість, слабкий зомбі все ще зберігає здатність не тільки мислити, а й усвідомлювати.

На відміну від них сильні зомбі, а це переважно представники когнітивно-інформаційного знання, все більше перебувають у віртуальному просторі. «Їх мислення на пів або повністю формалізоване, вони не звертаються до смислу взагалі...Якщо слабкі зомбі не бажають думати про наслідки своєї діяльності, то сильні втрачають здатність думати (в людському смислі) взагалі. Це (за) програмовані зомбі. Вони сортують, комбінують і оброблюють інформацію» [15, 102]. У зв'язку з цим, виникає інша трійця «Homo computus: агент – сильний зомбі – вирахування» [15, 102]. Втрата смислів, суб'єктивності призведе людство до загибелі Самості, власного Я. Наростаюча швидкість постлюдських технологій призведе до появи кіборгів та штучного інтелекту, до, так званого, інобуття, яке люди оманливо називають безсмертям.

Отже, технології поступово та кардинально змінили життя сучасної людини. Варто сказати про те, що вони суттєвим чином змінили і стиль мислення. На сьогодні у науковому дискурсі досить часто використовується термін «покоління Google». Це вже не діти, а молоді люди, які народилися після 1993 року. Тобто ті, які мають досвід мережевого існування, тому виникає новий термін для їх позначення – «людина, що клікає». Спорт, дитячі рухливі ігри, розваги замінив їм комп'ютер, прогулянка та ігри з однолітками – екранні зображення. Навчання в школі, університеті супроводжується з гаджетами в руках. Вільний доступ до інформації, з одного боку, полегшив життя людині, а, з іншого – позбавив її почуття задоволеності пошуком. Є готова відповідь майже на всі питання. Н. Карр у своїй роботі «Пустушка. Що Інтернет робить з нашими мізками?» говорить про те, що до використання Інтернету у своїй діяльності він був майстерним аквалангістом, який занурювався у безмежний простір смислів і значень, намагався розглядіти інші речі і як вони взаємодіють один з одним. Зараз же,

використовуючи Інтернет, він перетворився на серфінгіста, який несеся по поверхні гребеня хвилі. Цей приклад свідчить про те, що ми втрачаємо смисл, «глибину», сутність, концентруємо свою увагу на поверхові значення, або й зовсім не шукаємо їх. Справді, комп'ютери увірвались у сферу людського і суттєвим чином трансформують його. Внаслідок цих процесів у більшості розвинутих країн світу розгортається наймасштабніша криза – культурно-антропологічна. Це є наслідком впровадження в усі сфери життєдіяльності суспільств техніки, особливо комп'ютерів. Людина при цьому починає втрачати себе: душевну, духовну означеність, природну й соціальну. Вона починає існувати віртуально. Виходячи з цього, варто зробити декілька узагальнень: по-перше, людина втрачає поступово всі соціальні зв'язки з іншими людьми, що обумовлює заміну ціннісних орієнтацій на технології; по-друге, виникає питання про наслідки взаємодії людини і машини. Хто на сьогодні управляє ким? Людина машиною чи навпаки. Оскільки комп'ютер не тільки перемагає людину у грі в шахи, а й в такій грі як «Го»; по-третє, людина розчиняється в технологічному просторі і сама набуває нового виміру існування – стає фактором технососу. Якщо раніше, зокрема Е. Фромм, визначав існування людини у двох таких вимірах як – мати чи бути, то зараз цілком очевидним постає наступна дихотомія – жити чи функціонувати.

Варто звернути увагу й на такий вид постлюдини як – штучне тіло-аватар, в яке можна «перенести» людську свідомість (як у цифровій формі, так і за допомогою пересадки органічного мозку). Таким чином, люди досягають давно поставленої мети, а саме досягти безсмертя. Насправді сучасний науковий та філософський дискурс не обмежуються наведеними прикладами щодо характеристики образу постлюдини, але всіх їх об'єднує одне, що людина змінюється під натиском технологій і яким буде результат поки що може описувати тільки фантастична література та нові апокаліптичні кінострічки.

Адептами становлення постлюдини та постлюдства виступає течія трансгуманізму. Саме в руслі розвитку ідей трансгуманізму й народжується постлюдина. У цієї течії з'явилися як її прибічники, так й опоненти. Послідовним та впливовим критиком трансгуманізму є відомий американський політолог Ф. Фукуяма. Він доволі детально розглядає можливі наслідки ідеологічної перемоги трансгуманістів над урядами світу. Автор наводить цілу низку висновків, які ставлять під сумнів не лише трансгуманістичні цінності, але й спрямування розвитку сучасної науки.

Так, наприклад, у своїй роботі «Наше постлюдське майбутнє» він наголошує на тому, що «наука сама по собі не здатна встановити ті цілі і межі, для досягнення яких вона призначена» [13, 93]. Ф. Фукуяма досить скептично розглядає ідеї трансгуманізму, тому автор наголошує на тому, що ці тенденції є загрозливими та небезпечними для розвитку людства. Серед всіх висловлених ідей, стосовно впливу трансгуманізму на подальший розвиток людства, варто звернути особливу увагу на дві основні тези. Перша,



людина досить повільно розвивалася еволюційним шляхом. Це містить у собі як безліч позитивних, так і негативних рис. Але, варто визнати, що саме таке складне поєднання й робить нас людьми і дозволяє, в свою чергу, розвиватися як виду. На думку Ф. Фукуями, якщо радикально втрутитись в цей процес, за допомогою технологій, це, скоріше за все, не прославить людину, а дегуманізує її.

Друга проблема, на думку автора, є найбільш очевидною. Це пов'язано з появою перших постлюдей. Це автоматично розділить людей за безпрецедентним раніше принципом і створить величезний конфлікт в соціальній, економічній і політичній сферах. Наслідки цього конфлікту неможливо передбачити, оскільки людство не має у своєму досвіді ніяких чинників, які могли б регулювати ці відносини. Наприклад, у сфері права виникнуть питання щодо того які права має постлюдина; чи є постлюдина людиною та ін. Наслідки такої штучно створеної нерівності будуть безпрецедентними, тому що раніше, незважаючи на усі відмінності, людей об'єднувала одна важлива обставина – вони були єдиним видом *Homo Sapiens*. Тепер же людство розділиться на два табори. Поява постлюдей фактично може зруйнувати усю систему ліберальної демократії, яка існує в даний момент в країнах Заходу, фундаментом якої, наприклад, є концепція природного права, а саме люди народжені рівними в правах і від народження наділені правами. Але ця ідея втратить свій сенс з появою першої постлюдини. Цілком очевидно, що виникає питання: якщо люди розділяться на декілька видів і не розділятимуть загальну людську природу? У попередніх історичних етапах розвитку, коли людина тільки-тільки вибралася з нерівності, що панувала упродовж майже усієї попередньої історії. Людина ризикує опинитися у ще більш несправедливішому світі, ніж була будь-коли раніше. Ці небезпеки обумовлені пришвидшеним розвитком біотехнологій та їх впровадженням в усі сфери людської життєдіяльності. Отже, наслідки культурно-антропологічної кризи, яку переживає сучасне людство, є загрозливими та навіть катастрофічними для існування і розвитку самої людини. Справді, поява постлюдей не є довгостроковою перспективою. Ми є свідками настання постлюдського. Техніка поступово та неухильно заміняє людське. Людство має віднайти баланс взаємодії людина-техніка для власного виживання, не тільки як виду, а й плеканням та розвитком людського в собі. Оскільки трансформація людини у постлюдину, скоріше характеризує загибель людини як такої (у традиційному розумінні як душевно-духовно означеної природно-соціальної істоти); не її вдосконалення, а радше дегуманізацію, заміну ціннісних орієнтацій та взірців на технології.

Але варто зауважити, що ще задовго до теоретичного окреслення процесів віртуалізації іспанський філософ Х. Ортега-і-Гассет зазначав: «Те, що ми називаємо реальністю, або ж «зовнішнім» світом, - не є ще первинною й вільною від будь-якої інтерпретації людини реальністю, але це те, у що ми віримо твердо та непохитно, як у реальне буття. Сукупність усього того, що в

цьому реальному світі ми знаходимо як сумнівне або недостатньо повне, змушує нас відтворювати ідеї про нього. Ці ідеї формують «внутрішні світи», у яких ми живимо, усвідомлюючи, що вони – наш винахід, подібно тому, як ми під час подорожі ми зв'язуємо наше життя з мапою місцевості, якою подорожуємо» [19, 432]. Мислитель акцентує увагу на існуванні множинності світів, так званих «внутрішніх світів», які розташовані всередині реального, утворюючи тим самим гігантське сполучення. Такий дослідник, як В. Джеймс вважав, що існують так звані «підсвіти», які входять до «загального» світу, але при цьому, автор стверджує, що будь-яка реальність є суб'єктивною, тому що реальним є лише те, що викликає наш інтерес, і коли ми річ називаємо, що вона реально існує, це означає не що інше як те, що вона певним чином пов'язана з нами [20, 401]. Історико-філософський дискурс, щодо трактування множинності реальностей, має свою традицію, яка сягає ще часів Парменіда та Платона. Плин часу не те, що актуалізує, а вимагає нового переосмислення та обґрунтування розуміння реальності, що обумовлено сучасним етапом розвитку людства.

Філософія ХХІ століття обумовлена проблематизацією множинності світів, які, з одного боку, є створеними людиною, а, з іншого – обумовлені суб'єктивністю її сприйняття. Внаслідок цього філософський дискурс збагатився такими термінами, які мають відповідне смислове навантаження: «підсвіти» В. Джеймс; «символічні поля» П. Бурдьє; «виробництво соціального» К. Вульф; «простір гри» Й. Гейзінга; «людські проекти» Х. Ортега-і-Гассет; «симулякри» Ж. Бодрійяр тощо. Особливу увагу в рамках даного дослідження ми приділимо аспектам віртуалізації суспільства.

На сучасному етапі розвитку поняття «віртуальна реальність» є багатозначним. Наприклад, цим поняттям можна позначати елементарні часточки та об'єкти в космічній системі; фантазії; сні тощо. Однак досить часто його використовують як ознаку розвитку комп'ютерних технологій. На сьогодні існує досить велика кількість публікацій, які присвячені 3 D-шлемам, окулярам, комбінезонам, які допомагають людині занурюватись у віртуальну реальність.

Сам термін «віртуальна реальність» був уведений Ж. Ланьє наприкінці 80-х рр. минулого століття. В його розумінні «електронні пристрої вводять користувача в новий вимір існування, у світ інформації, в абсолютно невизначене для людини дигітальне й інтерактивне середовище технологічно продукованих симулякрів всього того, що тільки може бути їй дане в досвіді сенсорного сприйняття дійсності» [11, 54]. Даний термін дуже швидко поширився у філософському дискурсі і на сьогодні існує безліч робіт, які висвітлюють даний феномен.

Не має й однозначного тлумачення поняття «кіберпростір». Воно було введене У. Гібсоном, канадським письменником-фантастом, у 80-х роках ХХ століття. В його роботах, існування особистості визначається в умовах тотальної комп'ютеризації. У. Гібсон, характеризуючи кіберпростір, зробив акцент на бутті особистості, на її взаємодії з іншими особистостями та

суспільством в цілому в нових умовах. Ці умови характеризуються сукупністю проявів ІТ-індустрії, які, в свою чергу, створюють принципово інші технології міжособистісних взаємодій. «Кіберпростір – простір комунікації в мережі, враховуючи «повноцінне» існування суб'єкта у віртуальному світі» [2, 16]. Отже, кіберпростір виступає віртуальним соціальним полем буття людини, який себе проявляє в рамках взаємодії комп'ютер – мережі – людина.

Проблема становлення особистості в кіберпросторі не є новою. Вона починається з появою в домі персонального комп'ютера, розвитком мережі Інтернет, постійного ускладнення обчислювальних можливостей ПК тощо, цим самим вона захоплює все нові сфери соціальної діяльності людини. «Однак, потрапляючи в кіберпростір, особистість стає віртуальною, відбувається віртуалізація всіх її сторін, атрибутів, всі соціальні зв'язки теж набувають віртуального характеру» [2, 16].

У кіберпросторі відбувається трансформація особистості, що простежуються у міжособистісних комунікаціях за посередництвом мереж. Особистість в мережі створює собі прототип, тобто віртуалізується, вона починає нове життя у кіберпросторі: обирає собі нове ім'я (Nick); може мати безліч обличч і при цьому жодне з них може й не відповідати їй самій (реальній людині). «Особистість в кіберпросторі в силу властивостей мережі Інтернет – це віртуальна, всюдисуща, більш творча та анонімна особистість, і однозначної відповіді на питання, як розглядати віртуальні особистості: як благо чи як деструктивну мутацію – не існує» [2, 16].

Віртуалізація особистості відбувається через віртуалізацію всіх її сторін: свободи, волі, гідності, совісті тощо вони також набувають віртуальної форми існування. Наслідки таких трансформацій можуть носити як конструктивні, так і деструктивні аспекти. Саме анонімність та абсолютна свобода, як відсутність відповідальності в Мережі викликає у людини почуття вседозволеності. Як наслідок цього виникають деструктивні віртуальні особистості, які порушують свободу та волю іншого, а також вчиняючи злочини в Мережі (хакери, інтернет-шахраї тощо).

Іншою стороною реалізації особистості у кіберпросторі є те, що їй надається більш нові та до цього часу недоступні можливості, а саме: постійна та довільна зміна «масок»; анонімність, багатолікість тощо. Але, існуючи у віртуальному просторі, віртуальні образи непомітно замінюють світ реального, посилюючи проблему відчуження особистості.

Отже, безперечно сучасний етап розвитку людства якісно відрізняється від усіх попередніх і має свої особливості. Ці трансформації створили штучну реальність, яка, в свою чергу, змінює не тільки спосіб спілкування людей, а й характер сприйняття дійсності. Відносини, спосіб спілкування в «просторі симуляції» зводиться до гри, симуляції розмови тощо. «Тут грають в те, як ніби то говорять один з одним, слухають один одного, спілкуються, тут розігруються самі тонкі механізми постановки комунікації. Контакт за ради контакту стає родом порожньої самоспокуси мови, коли їй вже немає

про що говорити» [8, 5]. Інший відомий автор теорії віртуального суспільства А. Бюль, стверджує, що «процес заміщення, за посередництвом комп'ютерів, реального простору – як місця відтворення суспільства – простором віртуальним є нічим іншим як віртуалізацією суспільства» [12, 24]. Віртуалізація, на думку А. Крокера та М. Вейнстейна, це новий тип відчуження: відчуження людини від власної плоті в процесі використання комп'ютера і перетворення його на потоки електронної інформації [12, 24-25].

Зважаючи на вище сказане, варто зробити декілька узагальнень: сам процес віртуалізації має подвійний характер існування. З одного боку, він є чисто технологічним процесом, а, з іншого – має цілком відчутні соціальні наслідки. Але, характеристика процесу віртуалізації, виключно як наслідку технологічного прогресу передбачає, що процес віртуалізації суспільства можливий тільки через посередництво комп'ютерів. Основним моментом в цьому є те, що, створюючи віртуальну реальність, світ реального існує паралельно з ним. При цьому віртуалізація не вичерпується тільки прогресивними досягненнями в області техніки та технологій. «Віртуалізація – це будь-яке заміщення реальності її симуляцією / образом – не обов'язково за допомогою комп'ютерної техніки, але із застосуванням логіки віртуальної реальності» [12, 30]. З приводу цього визначення віртуалізації є декілька, на нашу думку, суттєвих зауважень. По-перше, щодо застосування терміну «симуляція». Адже фундатором даного терміну вважається Ж. Бодрійяр і, на його думку, симулювати означає робити вигляд, що маєш на увазі те, чого насправді не існує. Це означає, що сама реальність перетворюється на модель, протиставлення між дійсністю та знаками повністю стирається, тобто перетворюється на симулякр. Більше не існує меж між реальним та уявним, реальність перетворюється в гіперреальність. «Симулякр ніколи не є тим, що приховує істину – це істина, яка приховує те, що її не існує» [8, 16]. Отже, такий перехід свідчить про те, що симулякр ніякого відношення не має ні до реальності, ні до істини, епоха симуляції знищує всі референти і штучним чином відроджує їх. Але, при цьому це не пародія, не копіювання і не дублікат. Тобто, відбувається заміна реального знаками реального, проте його операціональним дублікатом, метастабільною знаковою машиною.

У роботі Ж. Бодрійяра «Симулякри та симуляція» автор надає стадіальну схему еволюції симулякрів, яка складається з трьох стадій. Однак пізніше у праці «Прозорість зла» він розгортає надану ним же схему і вводить четверту стадію. Третя та четверта стадії є самими сучасними і відповідають теперішньому стану речей. Саме з них і розпочинається виробництво нематеріальних процесуальних симулякрів, моральних. Відповідно до цих двох останніх стадій сама реальність постає вторинною по відношенню до симулякрів. «Відтепер все, включаючи соціальні відносини, регулюється кодом. На цій стадії симуляції знаходить своє завершення довготривалий процес коли один за одним померли Бог, Людина, Прогрес, сама Історія, поступившись місцем коду, коли померла трансцендентність,

поступившись іманентності, відповідно значно більш високій стадії приголомшуючого маніпулювання суспільними відносинами» [4, 130]. Іншими словами, на думку Ж. Бодрийяра, симуляція являє собою імітацію неіснуючого, на відміну від приховування чого-небудь. «Приховувати значить робити вигляд, що не маєш того, що є насправді. Симулювати значить робити вигляд, що маєш те, чого немає насправді. Перше – характеризує присутність, інше – відсутність» [8, 12]. Отже, симуляція це не заміщення реальності і не її копіювання, а перетворення реальності на модель, яка вже сприймається і мислиться як реальне. Тобто, віртуалізація – це процес творення штучного світу, який намагається замінити реальний світ, а також одночасно намагається створювати й штучну людину.

Наступне наше зауваження стосується логіки віртуальної реальності. За визначенням Д. Іванова, універсальні властивості віртуальної реальності можна описати трьома основними характеристиками: по-перше, нематеріальність дії (зображувальне відповідає дійсному); по-друге, умовність параметрів (об'єкти штучні і піддаються змінам); ефемерність (свобода входу / виходу забезпечує можливість переривання і відновлення існування) [9, 30].

Для подальшого осмислення процесів віртуалізації необхідно звернути увагу і на наступне тлумачення віртуальної реальності. В даному підході виокремлюється декілька смислових узагальнень: «по-перше, поняття «віртуальне» фіксує онтологічний статус реальності, відмінної від природної, поза-людської – тієї, що опирається людині, не залежить від її волі, об'єктивної» [13, 97]. Тобто, віртуальна реальність в цьому визначенні характеризується як «недо-реальність», яка має буття, але не існування. Виходячи з цього, віртуальне є протилежним реальному. «По-друге, віртуальну реальність визначає так званий ефект занурення» [13, 97]. Це означає, що коли людина опиняється всередині вона перестає усвідомлювати умовність цієї реальності, її примарність. «По-третє, поняття «віртуальна реальність» передбачає бінарну логіку включення – виключення. По-четверте, віртуальна реальність дозволяє працювати із символами та смислами, нівелюючи початковий момент творіння й персону творця» [13, 97-98].

Таким чином, віртуальна реальність є нематеріальним утворенням, але зображувальне не відображає дійсність. Вона несе загрозливую тенденцію для розвитку людини, оскільки занурення у віртуальну реальність передбачає появу так званих геймерів, кіберпанків, хакерів, «зомбі» тощо, які вважають, що буття в предметному світі – це прикра перешкода. Також віртуалізація має соціальні наслідки, при цьому відбувається симуляція інституціонального ладу суспільства. Виходячи з цього, технічні наслідки віртуалізації є вторинними по відношенню до симуляції соціального, оскільки не комп'ютеризація віртуалізує суспільство, а віртуалізація комп'ютеризує життя. «Розповсюдження віртуальної реальності відбувається як кіберпротезування. Воно викликає намагання компенсувати за допомогою

комп'ютерних симуляцій відсутність соціальної реальності» [12, 31]. Тобто, технологізація та комп'ютеризація суспільства виступають засобом для віртуалізації суспільства. Все це з необхідністю викликає суттєві зміни в самій людині та її душевному світі. «В епоху Постмодерну сутність людини відчужується вже не в соціальну, а в віртуальну реальність» [12, 32]. Основною відмінністю між людиною епохи Модерн та людиною Постмодерн це те, що перша сприймає реальність як природну даність, в якій і відбувається життя, а друга, занурена у віртуальну реальність, перебуває в ній, усвідомлюючи її умовність та керованість, можливість довільного виходу з неї. Характеризуючи наслідки віртуалізації для розвитку людини, сучасна українська дослідниця В. Корабльова називає людину «віртуальним креатором» [10, 98]. Тут сутність людини зводиться до здатності вибудовувати власні реальності, які авторка називає, віртуальними. Вона також надає власне визначення віртуальної реальності. «Віртуальна реальність – це інтерсуб'єктивна реальність, що не має речового існування і не піддається фізичним вимірюванням. Як інтерсуб'єктивна реальність вона не збігається з психічною реальністю, хоча і має з нею багато спільних ознак. Як нематеріальна реальність вона не тотожна феноменальній, оскільки в нашому досвіді присутній і віртуал (наш світ), і світ для нас» [10, 100].

Це загрозові тенденції в існуванні та розвитку людини, оскільки однією із сутнісних ознак самої людини було те, що вона наділена свідомістю, з її сумнівами, неоднозначністю висновків, суб'єктивними оцінками тощо. Більше це не потрібно. Людина цілком може жити і функціонувати без цього. У такому розумінні людина перетворюється на агента мереж, геймерів та кіборгів. «В міру зростання швидкості в гонці постлюдських технологій, зомбіальна орієнтація стає все більш впливовою та агресивною. Шизоїди наступають. Вони найближча перехідна сходинка до кіборгів та штучного інтелекту. До інобуття, яке для самообману називають безсмертям» [14, 67]. Тобто, відбувається перетворення людини на агента або зомбі, відмова людини на користь роботоподібного.

Отже, віртуалізація і технологізація всіх сфер життєдіяльності людини призвели до того, що виникли віртуальні суспільства, які стали альтернативними реальному соціуму. Людина ніби «відривається» від усталених, традиційних зв'язків, способів взаємодії з реальними друзями, родичами, колегами, сусідами тощо і все більше стає орієнтованою на комунікацію з такими ж віртуальними партнерами як і вона сама. Взаємодія за посередництвом технологій знеособлює людину, відбувається деперсоніфікація її, що, у свою чергу, відкриває можливості все більш довільного конструювання та трансформації віртуальної особистості. Якщо в традиційному суспільстві свобода обумовлювалась відповідальністю, то у віртуальній реальності анонімність агента позбавляє свободу від відповідальності за порушення рольових очікувань, які обумовлені статусом агента. Ще однією суттєвою відмінністю людини реальної та віртуальної є свобода ідентифікації. Це означає, що особа може мати інше віртуальне ім'я,

віртуальне тіло, віртуальний статус, віртуальні звички, віртуальні вади тощо. «Індивід може симулювати приналежність до будь-якої соціальної спільноти і за рахунок цього радикально розширити сферу можливих взаємодій. Такого роду свобода від інституціональності відкриває можливість існувати віртуальним співтовариствам, у випадку яких «віртуальність» означає, перш за все, «гіперреальність» [13, 137 – 138]. Тут варто сказати, що віртуальне не є гіперреальністю, оскільки на відміну від ефемерних віртуальних спільностей, гіперреальні віртуальні співтовариства існують, навіть якщо вони виникли в режимі online, і тоді, коли взаємодія відбувається безпосередньо між особистостями, але при цьому ці співтовариства не перестають бути соціально віртуальними (наприклад, Facebook, TikTok). Тобто, співтовариства такого типу існують до тих пір, поки їх члени підтримують взаємозв'язки між тими образами, які створили особистості у віртуальній реальності.

Відтак, можна сказати, що сучасний етап розвитку людства характеризується зростаючим ступенем віртуалізації. Завдяки своїй діяльній природі людина створила техніку, чим остаточно перетворила свою природну сутність: тілесну та душевну означеність. Тіло традиційно розглядалось як дар природи, Бога. Проте на сьогодні тіло розглядається як костюм, який можна змінювати, «кроїти» тощо. Пластична хірургія сьогодні покликана не рятувати тіла від потворності, які заважають жити і розвиватись людині, а втілювати сміливі фантазії клієнтів. Варто наголосити на тому, що не всі роблять пластичні операції, але всеохоплюючого характеру набувають тенденції вихвалитись набутим, ненатуральним, штучно створеним. Все це ознаки стрімкого формування і розвитку посткультури, в якій людина позиціонується як безликий споживач сучасних технологій.

## Література

1. Барышев Р.А. Личность в контексте киберпространства. *Вестник Челябинского государственного университета*. 2011. № 2 (217). Философия. Социология. Культурология. Вып. 20. С. 15 – 18.
2. Бердяев Н. Человек и машина. *Вопросы философии*. 1989. № 2. с. 149.
3. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. [пер. с фр. Л.Любарской, Е.Марковской]. М.:Добросвет. 2000. 258 с.
4. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. [пер. с фр. И вступ. статья О.А.Печенкиной]. Тула. 2013. 204 с.
5. Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма: *Избранные произведения*. М., 1990. С. 207.
6. Грамши А. Искусство и политика: в 2-х т. [пер. с итал.] М.: Искусство, 1991. Т.1. 432 с.
7. Гуманізм: Філософський енциклопедичний словник / за ред. В.І.Шинкарука. К.: «Абрис», 2002. 742 с. С 134.

8. Денисюк Ж.З. Ігровий компонент постфольклору в середовищі інтернет-комунікації. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 1. С.8 – 12.
9. Иванов Д.В. Виртуализация общества. Версия 2.0. СПб «Петербургское Востоковедение». 2002. 224 с.
10. Корабльова В. Соціальні смисли ідеології [Монографія]. К.:VADEX. 2014. 350 с.
11. Куриленко І.А. Посткультура / медіакультура / кіберкультура / транскультура / протокультура: аспекти термінологічної семантики. *Культурологія*. 2018. Випуск 60. С.68 – 76.
12. Кутырёв В. *Время Mortido*. С-Пб.: Алетея. 2012. 336 с.
13. Кутырёв В. Наша цивилизация в эпоху трансмодерна. *Философия и культура*. № 12 (48). 2011. С 10 – 19.
14. Кутырёв В. Унесенные прогрессом. Эсхатология жизни в техногенном мире. С-Пб.:Алетея. 2016. 230 с.
15. Кутырев В.А. Здравствуйте, зомби! *Вестник российского философского общества* № 1 (73). М. С.63 – 67.
16. Кутырёв В.А. Культура и технология: борьба миров. Новгород, 1994. 235 с.
17. Кутырёв В.А. Последнее целование. Человек как традиция: (Серия «Тела мысли»). СПб.: Алетея. 2015. 312 с.
18. Кутырёв В.А. Разум против человека (Философия выживания в эпоху постмодернизма). Москва-Берлин: Директ-Медиа, 2015. 102 с.
19. Ортега-и-Гассет Х. Идеи и верования. Избранные труды; [Сост., предисл. и общ. ред. А.М.Руткевич]. М.: Изд-во «Весь мир». 1997. 704 с.
20. Ржеуський А.В. Меделі, методи та засоби надання інформаційних послуг у сервіс-орієнтованих бібліотечних системах: дис. канд. наук із соціальних комунікацій: 27.00.03. Національний університет «Львівська політехніка». Львів, 2016. 201 с.
21. Сартр Ж.П. Экзистенциализм – это гуманизм. Сумерки богов. М.: Политиздат, 1989. С. 319 – 344.
22. Фукуяма Ф. Наше постчеловеческое будущее: Последствия биотехнологической революции / Пер. с англ. М.Б. Левина. М.: ООО «Издательство АСТ»: ОАО «ЛЮКС». 2004. 349 с.
23. Шютц А. Избранное: мир, светящийся смыслом. [пер. с нем. и англ.: В.Г.Николаев и др.; сост.: Н.М.Смирнова; общ. и науч.ред., послесл. Н.М.Смирновой]. М.:РОССПЭН. 2004. 1056 с.
24. Эпштейн М.Н. Творческое исчезновение человека. Философские науки. 2009. № 2.
25. Althusser Louis. *Ideology and Ideological State Apparatuses. Mapping Ideology*. ed. by Slavoj Zizek. London, New York: Verso. 1997.
26. Buhl A. *Die virtuelle Gesellschaft. ukonomie, Politik und Kultur im Zeichen des Cyberspace*. Opladen. 1997



27. Hayles K. *How We Became Posthuman / Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. K.: Nik-center. 2013. 426 p.

## РОЗДІЛ XVIII

### АБСОЛЮТ В МУЗИЦІ

#### *1. Про дескрипцію Абсолюту*

Проблема Абсолюту взагалі, Абсолюту в філософії, культурі, релігії, мистецтві та особливо музиці є нагальною, актуальною в своєму бажанні охопити безмежне, наблизитися до його кордонів і якось зіткнутися з тим, що більше людини або менше її. Дефініція «більше-менше», звичайно, є умовною, свідчить про те, що людина завжди проблематизує межі свого буття, свого «Я», виходить за межі свого світу і завжди знаходиться між світами. Всі приставки з префіксом «мета» – метафізика, метакультурні цінності, а зараз вже метамодерн базуються на двох підставах: просторових, коли Арістотель позначив метафізику як «післяфізику» і на часовому модусі або локусі, коли префікс «мета» свідчить про те, що їм намагаються все осягнути, все охопити в усі часи і в усіх просторових вимірах.

Така всеохоплююча мультиреальність співприродна категорії «Абсолют». Актуальність цієї категорії, особливо в наш час, є надзвичайною, тому що людина в ХХ столітті, переживши величезні катастрофічні зміни свого буття, зараз модно говорити – трансформації, хоче змінити межі цього буття. Всі сфери культури змінюються ззовні, задаються тими чи іншими модними або немодними імперативами, гіперактивними постулатами, умовами, але щось залишається незмінним, належить абсолютному виміру, що не можна прокреслити як теоморфний, антропоморфний, териоморфний проект або якісь інші виміри Універсуму.

Людина завжди шукає інструмент вимірювання світу. Всі метрики пов'язані як з екстенсивним виміром, залученим в діяльність людини буттям, так і вимірюванням інтенсивним, яке частіше за все від людини не залежить, свідчить про світовий дух, світову волю та ін., свідчить про Абсолют, про бажання виміряти те, що вимірюванню не піддається. В якісь кризові, екзистенційні моменти свого буття людина, нехай, такий філософ, як Сократ, перед стратою абсолютно абстрактно міркує про добро і зло, або, як Данте, пише в напів-прозі, напів-віршованому метро-ритмі про Любов. Цей дивний напів речитатив, напів поезія, напів музика вривається в наш час і змушує думати.

Ні музика, ні поезія, ні філософія самі по собі нікого не врятують і нікому не допоможуть, але вони залишають ілюзію всеспасіння, як і релігія, дають надію. Поворот, як зараз стало модно говорити, чи бажання все почати по-новому, з нової підстави – це улюблена тема рефлексії в усі часи. Західники, східняки, пошук основи на Русі, іншого початку ... Все почалося з Петра I-го, потім більшовики відтворили «новий початок», хоча дуже

невдало. Зараз теж шукають нове, намагаються вибудувати якусь будівлю, нову Вавилонську вежу в пустелі. Ця парадигма нового модерну змушує звучати по-новому всі струни, всі оркестри, всі утворення – і музичні, і немюзичні, які в одній і тій же мірі – і архітектура, і живопис, і скульптура, і пластика, архітектоніка духу-матерії, щастя і безчестя, і все інше разом ... Моральний Абсолют або естетичний як якийсь шлях, Абсолют як даність присутності ідеалу завжди – це вічний шлях надії.

Антропологічний поворот показав, що людина винайшла стільки знарядь, інструментів самознищення, людина після Освенціуму, людина після Хіросіми і Нагасакі, музика людини постмодерної – завжди якийсь загальний хор (ода) радості Бетховена, який сам себе не чує. Людство стомилося від звуків. Музика стала все менше звучати, все менше і менше залишається звучної матерії, і все більше і більше вщухають звуки в якійсь далекій тиші. Голос набрид людству. Вже багато тисячоліть воно намагається саме себе почути, саме себе відтворити в звуці і здебільшого інтонує цезури, те, що проривається між словами, смислами, між концептами, імперативами, іміджами, якими завгодно спонуками, збудниками суггестивного, надмірно чуттєвого і байдужого буття.

Семіотичний або семіологічний поворот позначив стан, коли всі втомилися від онтології, від пошуку людської гармонії як цілісності, звернулися до мови, дискурсу, стали витрушувати з них щось, «викип'ячувати якесь вариво», за Маяковським, і швидко вчаділи в топці перепалювання словесного вугілля. Всі знов втомилися шукати підставу. І Вітгенштейн, і Хомський, Ново-віденська школа в музиці, потрапивши в якусь нову тектонічну і тоністическую глибину протослів, протоміфу, раптом зрозуміли, що мова – це лише спосіб комунікації, спосіб бути почутим, але не сутність, не саме буття.

Йдеться про те, що після походу в глибину слова, словесний універсум, всесвіт Слова, за Г. Шпетом, походу в країну слова, «яке рухає народами», Слово-Ім'я, за О. Лосєвим, всі стали шукати щось інше. І знайшли – картинку, гештальт, окуляцентризм, візуальний поворот, довіру до побаченого. Людина повернулася до початку світобачення – коло замкнулося. Людина потрапляє в новий міф. Отже, Абсолют в музиці неможливий без міфу, як міф неможливий без музики, якщо її розуміти космологічно, розуміти світобудівно, цілісно. Ми будемо говорити про міф натуральний, нерелективний, первинний і про міф – сконструйований рефлексивно. Міфологія Лосєва, де горизонтом міфу є інтелігенція, особистість, – це міфологія філософська, а семіологічна міфологія Ролана Барта, де горизонтом є знак, концепт, примус – це міфологія суто семіотично-рефлексивна.

Відтак, Абсолют неможливий без міфу, і релігія неможлива без міфу, про що тонко і дуже проникливо пише Лосєв. Без міфу неможлива особистість, без міфу неможлива культура. Все є міф, як і життя, поки людина є живою, а вона ще живе і досі. Це важливе бачення міфу і

Абсолюту. Простір і час міфу і Абсолюту тотожні. Діахронія Абсолюту – це його осягнення як перманентне наближення до онтологічних меж, відсування від межі, яка весь час вислизає з рефлексії. Це трансгресія, перехід, стрибок в смерть, самогубство, стрибок у прірву, або причащення, слізне розчулення, або обмін натурами, те що називається синергією. Все це добре описано. Про це, безумовно, варто говорити як про якийсь шлях, і варто говорити про музику як шлях осягнення Абсолюту. Але у нас інша проблема. Абсолют в музиці – це іманентний аналіз, іманентний підхід, а краще сказати іманентистській. Іманентне все ж таки не виходить за музику, а якщо виходить, то в певних межах – необхідних і достатніх для опису музики.

Іманентистська рефлексія – це метапозиція, яка свідчить про те, що предметом дослідження є іманентна сутність Абсолюту в музиці. Але як можлива ця сутність? Як явлений Абсолют, як якийсь всебуття або відсутність буття, небуття. Іманентистській підхід є метарефлексивним, відповідає сьогоднішній системі метамодерну, проблематизує ситуацію в різних ракурсах. Його можна означити психологічно як трансгранічне, філософськи – як метафізичне, трансцендентне, трансцендентальне, і вже в постмодерному просторі – як перехід всіх можливих і неможливих меж.

Універсум музичного буття – в самій межі, над межею, біля межі. Буття у всіх межах і над усіма межами – це і є та трансгресія, яка дає можливість відкритися Абсолюту в музиці в його іманентистському вигляді як всеграничне буття або як відсутність буття – музичної тканини. Метод дескрипції Абсолюту – в його апофатичному осягненні як, наприклад, в «Діалектиці міфу» у О. Лосєва. Міф не є щось ... Дається ряд дефініцій, що не є міф і дуже послідовно доводиться, що міф є дещо інше. Метод катафатичний або позитивний, коли Абсолют подається у всіх його можливих модусах, предикатах, метод інтуїтивний як прозріння, інсайт, осягнення характерний для мистецтва. Метод візіонерський, приблизно такий, коли Вол. Соловйов захотів побачити Софію і щоночі ходив у пустелю, чекав. Дочекався ... Все ж таки Вона з'явилася, «вся в блакиті з'явилася цариця моя». Фінал цього віршу – «а в далечині, догоряючи димилося зле полум'я земного вогню».

Абсолюту вже немає, але зле полум'я ще димить, і ще звучить слово-вірш про Софію. Софійність, візіонерство софійності, яку можна по-різному сприймати, нехай в таких містичних формах або, навпаки, рефлексивних, платоністичних, будемо говорити, – деструктивних, деградаційних тонах, де з Єдиного неоплатників еманують всі сутності, – перетворюється в море. Музичне море. Вся ця тема, безумовно, є великою розумовою школою, допомагає підійти плечем до плеча, стикнутися, вдаритися об стіну, відійти і знову йти до якоїсь нової стіни... І раптом побачити на горизонті величезний образ Софії. Це саме і є іманентний метод або шлях осягнення істини. Тобто, шлях осягнення як образ умоглядних, наукових, світоглядних конструкцій, які знаходять поетичну, філософську, споглядальну цінність.

Всі ці конструктивні ходи говорять про темпоральність самого шляху, образного, інтуїтивного, апофатичного осягнення сутнього, що є реаліями дескрипції, описом, анотацією та ін. Якщо говорити про Абсолют в тих чи інших реаліях його осягнення, то слід говорити про синхронію Абсолюту як цілісність світу «Я». Актор рівноваги знаходиться поза, біля Абсолюту, в самому Абсолюті, над Абсолютом. Таке схоплення всіх можливостей бути і не бути біля, над ним свідчить про можливу гармонію, гармонію наявну, втрачену і гармонію неможливу. Вся ця синхронна розгортка буття свідчить про те, що людина шукає місце в бутті, шукає іншого – Великого Іншого. Того, що ми називаємо – Бог, Абсолют. Той, хто шукає, не задовольняється пошуками руху, хоче бути завжди ідентичним з Великим Іншим.

Метод дескрипції такого синхронічного осягнення суто рефлексивний, арефлексивний і нерефлексивний. Чим же вони відрізняються? Рефлексивний намагається вибудувати світ в самій рефлексії як мисленнєвий, ідеальний об'єкт. Цей іманентний підхід або іманентистській як саме поле мислення задається як філософське або культурологічне бачення предмету дослідження. Арефлексивний намагається відсунути будь-яку рефлексію, спертися на те, що не піддається осмисленню і звернутися до інтуїції, прозріння, одкровення і всього того, що є контрпозицією рефлексії. Нерефлексивний – просто можливість жити, відчувати, вірити. Це ювеналізм, дорефлексивна свідомість, яка є не поганою і не хорошою, вона просто – інша.

Світ синхронії Абсолюту – в рефлексії і післярефлексії, арефлексії. Полісистемний підхід щодо дескрипції одномоментного осягнення єднання або відокремлення від Абсолюту допомагає уникнути догматизму. Таким чином, можна стверджувати, що Абсолют в музиці осягається в просторі і в часові. У часові – як шлях тривалості, як діахронія, в синхронії – як усталена єдність гармонії або дисгармонії, як щось те, що вже є в наявності, не вимагає ніякого шляху, ніякого обґрунтування і ніякого додаткового бачення. Бажання все відрефлектувати або, навпаки, позбутися рефлексії пов'язане з тим, що нерефлексивний або міфологічний, наївноміфологічний шлях почуття і думки є головним в розумінні Абсолюту.

Абсолют неможливий без контрпозиції, без антитетички Абсолюту і не-Абсолюту. Так, не-Абсолютом є абстракція «Я» – це той нерелектуючий, невіруючий Фома, що лише відчуває, але не рефлектує як суб'єкт, продуцент, який вже відчув себе Всім (Das All), за Шеллінгом, описав свою єдність з Абсолютом як «зв'язку» Я – Абсолют. Ця диспозиція або диспозитив, тобто примирення позицій становить певну композицію. Дуже важливо знайти горизонт цього диспозитиву. Тут можна шукати багато підстав. Світ як загальна єдність усіх «Я» і «не-Я», добро, благо, абсолютне наявне буття, в якому гаснуть всі дефініції, будь-яка діяльність, будь-яка рефлексія.

Це може бути культура в її об'єктному і суб'єктному вимірі. Суб'єктний – це єдність діяння, праксеології, еросу або естезису, чуттєвого

виміру, моральної поведінки. Об'єктний – це все створене людством, твори мистецтва, особисті та культурні цінності, інститути та інституції, все те, що формує, організовує людське буття. Культуру можна зрозуміти як горизонт відносини «Я» і Абсолюту. У субстанційному вимірі культура є носієм Абсолюту. Це антропологічна межа, за якою Абсолют досягається шляхом трансгресії, трансценденції, що йде з того боку, від Абсолюту, входить в наш світ. Так, можлива ідеальна краса, що так прекрасно описує Платон і Плотін, а пізніше Кант, Гегель і Шеллінг, вся російська і українська філософія.

Все це призводить до того, що рефлексивні світи відносин «Я» і Абсолюту створюють певні практики, паломництво, ходіння до Абсолюту, мистецтво як таке, вміння і творчість, споглядання. Можна говорити про те, що рефлексія зсередини практики – це рефлексія з самого процесу перебування біля Абсолюту, над ним, або в його стані. Рефлексія над практикою – це дискурсивний аналіз, який описує всі можливі способи практичного втілення відношення до Абсолюту, його реалізацію в синергії, перетинанні антропологічної межі. Цією проблемою успішно займається С. Хоружий, описуючи енергію в плані синергетичному, тобто як обмін натурами. Ця еквивокація, двоосмисленість, про яку пише С. Неретіна, починається в Середньовіччі, коли одна і та ж реальність осмислюється з різних позицій, тобто з позиції Абсолюту і з позиції звичайного «Я».

Співвідношення цих світів, локацій рефлексії зсередини практики і над практикою стане методом в нашій роботі. Так, кажучи про Абсолют, ми візьмемо два рефлексивних міфи: міф О. Лосева, його ідею абсолютної міфології і міфологію Р. Барта, його ідею редуکتивної сучасної міфології семіологічного спрямування. Рефлексія в інше або інобуття в Абсолюті, інобуття Абсолюту в «Я» – це теж своєрідний шлях, який веде до арефлексивного, рефлексивного або нереліктивного шляху досягнення Абсолюту.

Це музика, що звучить в незвучній матерії, яка продукує звук або незвук, проміжки між звуками. Феноменологічно можна музику облаштувати як певний дискурс незвучної матерії, над якою надбудовується кілька шарів інтенсивного або екстенсивного засвоєння звуку. Дискретна модель звучної матерії свідчить про те, що виникають цезури, умовчання, паузи, саме в них вривається тиша, вона приголомшує, вона є більшою, ніж всі дискрети звуку. Коли потік звучної матерії відзвучав, виникає прозоріння, музика народжується знову, але вже у внутрішньому зорі, внутрішньому слуханні, внутрішньому спогляданні.

Рефлексія в собі – це інобуття «Я» як Абсолюту, коли «Я» несе в собі Абсолют. Це може призвести до того, що християни називають прекрасним. Можна згадати Ніцше з його деконструкцією надлюдини. Рефлексія в себе може призвести до божевілья, як це сталося з Антоненом Арто. Можна вибудувати якусь неоплатоністичну систему запитувань, яку відтворює Данте, питаючи любов, – «... ти субстанція або людина?». У розпачі він говорить, що смерть люта, а потім змиряється і каже, що вона є всеблагою.

Всі ці метаморфози «Я» і занурення в світ всіх можливих інших – буттєвих і небуттєвих світів (в тому числі й іншого «Я») як відношення «Я» і Абсолюту свідчить про те, що рефлексія в себе – це рефлексія втомленої людини або, навпаки, людини, що тільки починає жити. Цю рефлексію О. Лосєв позначив прекрасним словом – відчуженість.

О. Лосєв буквально, захлинаючись говорить про відчуженість міфу і, напевно, цим словом все описує. Міф – не інтелігенція, не особистість, не ноєма, не енергема. Міф є відчуженість. Але відчуженість можлива тоді, коли є рефлексія в себе, коли Абсолют занурюється або розчиняється в своєму іншому «Я». Методи дескрипції – рефлексивної, арефлексивної синтетичної з'єднують в собі критицизм, віру і знання, місіонерство, Абсолют як креацію – перехід від небуття до буття; творчість – перехід з буття в буття; самогубство, що не один раз показували актори постмодерністських акцій, падали з високих поверхів на полотно та ін. Убієнних багато, лик іншого Бога ми бачили не тільки в атеїзмі, але і в страшних війнах релігійних конфесій, зафіксованих в боротьбі католицизму проти протестантизму у Брейгеля, наприклад, та ін.

Міф музики можливий як деструкція, декомпозиція, деконструкція, перефрагментування об'єктів, де деструктурована цінність звучить у незвучній матерії. Рефлексивний світ відносин «Я» і Абсолюту – це те поле, в якому осмислюється світ відчуження, всеєдності, за Вол. Соловйовим, єдиного, Бога у всіх релігіях, в тому числі і християнстві, і Абсолюту як гаранту, як вічного початку, який завжди був, завжди є, перебуває і є підставою будь якого інобуття.

Починати будувати з Абсолюту дано не всім, втіха філософією – останній ступінь, який переступив Боецій. Однак навряд чи він втішився, він помер не своєю смертю, як і Сократ. Всі ці трансграничні світи, світи на піску, де викладено величезну будівлю без фундаменту, свідчать про те, що будь-яка рефлексія є марною і всі виміри осягнення Абсолюту зсередини практики, над практикою, рефлексія в інше, вертикаль гегелівського типу, вертикаль всіх великих релігій, та й, взагалі, європейського універсалізму як такого зупиняється перед відчуженістю, рефлексію в себе людини, яка завтра переступить останню межу, або її насильно виведуть, понесуть і, як холодний труп, кинуть в рів. Добре описав цей момент Гете, коли йому риють могилу, а він думає, що це фундамент нового граду. Аж ніяк ні, ця могила добре облаштована людством, яке навчилося копати ями і продовжує це успішно робити не одне сторіччя.

Світ музичного Абсолюту – це диференціація шляху і диференціація топосу, хронотопу. Ми будемо структурувати цю позицію, коли філософія, культурологія, мистецтвознавство, архітектура, дизайн, музикологія описується як якийсь шлях осягнення Абсолюту. Любов до музики – софіологія, епістеміологія – це профетизм, наприклад, підміна цих понять імперативами фрейдизму, релігійної філософії, коли сама софійність

підміняється religare, бажанням будь-що-будь зв'язатися з Великим Іншим, а самі лігатури, сполучні скріпи віддаються на відкуп бажанням.

Все це і дає можливість тієї диференціації, того структурування Абсолюту, яке не проходить безслідно, редукує його, специфікує і разом з тим виділяє іманентні константи музики. Це музичний Абсолют, імагінативної (образний) Абсолют, за Я. Голосовкером, естетичний та ін. Мистецтвознавство як дескрипція імагінативної Абсолюту – це дуже важливе питання. Образ Абсолюту в мистецтвознавстві препарується і стає культурним, музичним, мальовничим, архітектурним абрисом. Можна шукати зв'язки між різними видами мистецтва, зв'язки імагінативної сутності мистецтва, але це шлях веде в нікуди. Шеллінг говорить про конструювання універсуму, у нього імагінативного Абсолюту – це Абсолют, який залишається незмінним в своєму образі. Такий шеллінгіанець, як О. Лосєв, повторює його ідею в прекрасному есе, визначаючи міф як «концентроване ім'я».

Отже, будь-яке знання або вчене незнання, за Кузанським, про Абсолют – це завжди абсолютне інобуття або радикальний апофатизм, який схожий на диво, включається в певний момент в рефлексію. Все це можна простежити у Лосєва як диференційну культурологію, яка також позначена в психології і філософії С. Рубінштейна як диференційна онтологія. Якщо апофатики говорять про неможливість зустрічі з Абсолютом, то диференційні теоретики пишуть про марність приреченості жити в своєму світі. Іманентистській підхід об'єднує апофатизм і катафатизм. Іманентистській підхід є суто диференційним. Диференційна культурологія як метод, підхід свідчать про те, що культурологія специфікується, якщо знову-таки використовувати термінологію марксизму, на сутнісних силах культури, якими є мораль, ерос і діяння. Знання і абсолютне незнання – це те, що відкриває шлях до фідейзму, віри, і в той же час говорить про додатковість віри і знання.

Абсурд і вищі цінності, смерть і любов, як у Данте, субстанція або людяність, особистість, інтелігенція – це Абсолютний міф. Всі ці категорії у Лосєва походять з неоплатонізму, свідчать про те, що неоплатоністичний шлях – шлях деградації (еманації, стікання з Єдиного). Але йому протистоїть зворотний шлях, інтенсивна модель сходження до єдиного, логіка осягнення Абсолюту або опису (дескрипції, причащення), єдності з Абсолютом, що весь час прагне обернутися декомпозицією, деконструкцією тощо. Це вже постмодерністський хід. А мета-мета-постмодерн – це остання модель, яка свідчить про те, що в широкій реляційній палітрі осцилюючій людина завжди шукає близький їй шлях граничних специфікацій, диференціації етики, естетики, культурології, онтології як шлях наївної, піднесеної ідентичності, що передбачає неререфлексивний синергетичний обмін натурами, віру як таку.

Музика, що звучить і незвучна матерія – це цікава транскрипція в музиці, пов'язана з передачею досвіду гри, інтерпретацією досвіду виконавства. Однак онтологія музики не є виконанням твору – це щось



більше. Ця єдність звучного і незвучного Абсолюту і «Я», яке завжди виражається тим, хто створив музичний твір, його озвучив, виконав. Абсолютна музика – це модель, яка не завжди веде до Абсолюту, це може бути шлях до «Я», яке піднесло і представило себе як Абсолют (варто згадати досвід Нововіденської школи). Тут можливо багато різних ходів. Важливо, що абсолютна музика не є якимось придумане нововведення або неологізм віденської школи, швидше за все – це та внутрішня іманентна конструкція Абсолюту, яка не помічає «Я», а говорить про абсолютну музику, як О. Лосєв говорить про абсолютну міфологію, не помічаючи, що абсолютний міф, ним створений рефлексивний міф, він представляє як міфологію в цілому.

Системи нотацій Абсолюту і музики збігаються в тому сенсі, що це завжди слід. Це втрачений час. Це завжди світ постфактум. Це завжди фото або плащаниця, це завжди те, що прийшло після часу, після звучної матерії. Абсолют в музиці як креативна одиниця – це дуже важливий момент, який говорить про те, що креація або перехід з небуття до буття, якщо вже фіксувати те, що створено, завжди має своє продовження в іншому бутті. А повний креативності цикл Абсолюту – це перехід з одного небуття в інше небуття через буття, котре фіксується як предбуття постбуття. Музика можлива, музика виявлена, музика та, яка вже замовкла, музика постфактум – це одна музика. Абсолют можливий, Абсолют явлений, Абсолют втрачений, що існує за межею (антропологічною, етичною, естетичною) – це Абсолют, який вже пролунав.

Ідеальна модель соціуму як Абсолюту завжди була і буде нереалізованим світом. Геніально це описав І. Кант як ідею вічного миру. Це світ Євангелій, релігія ресентимент, за Ніцше, рефлексія андеграунду, нонконформістів, бунтарів, які протиставили гордому світу гідного рабовласника свого поруганого Бога. Це війна всіх проти всіх, за Гоббсом, що завжди існувала й існує в музиці як трансформація, перехід з одного буття в інше. Це інобуття стилю, інобуття «Я», інобуття Абсолюту і, навпаки, інобуття Абсолюту у всілякому «Я». Війна як музика, музика як війна – всі ці марші «прощання слов'янки» як один похоронний дзвін – це занадто абсолютна, занадто велика Друга соната Шопена. Все це війна всіх проти всіх, це той Абсолют, який ворожий всьому на світі, собі в тому числі і людині, людству і світу, всім всесвітам. Цікава музика війни. І Гоббс тут ні при чому, він лише назвав, лише підшукав слово. Це унікальна модель, яка зараз стала домінуючою. Всі стали на останню сходинку, але не чекають катарсису. Стали і стоять на останній сходинці, охолоті, втомилися... Ідея змагальності Локка теж є шляхом осягнення Абсолюту, шляхом ідентифікації з Абсолютом. Тільки в змагальності, тільки в агональній трансформації «Я» і Абсолюту формується можливість синергії, усунення всілякої неповноти і, навпаки, деструкція всіх можливих світів.

Останній або передостанній хід, який дуже важливий, без якого будь-які розмови про Абсолют в музиці будуть неповними. Образи гармонії в культурі і музиці, в філософії як такої, яка, як певна метархітектура, як

модель світу змушує всі звуки бути музикою, примусово робить їх гармонійними, примусово формує межі світу і змушує задуматися, що в інтервалах цих позначок тексту проривається небуття, або проривається та протосубстанція, яка дає всеспасіння, дає милість порятунку, яка є всеблагою, відкриває інший шлях. Шлях бездіяльного споглядання, що було ідеалом у древніх греків, шлях нестримного апофатизму ранніх християн, який зв'язувався з милістю всепрощення – це пошук гармонії як перманентне осягнення Абсолюту. Отже, гармонія можлива – трансценденталізм, неможлива – апофатизм, наявна – феноменологія гармонізація сутнього є проблемою. Сучасна гармонія – це та тотальна порожнеча, метафізичне зло, яке чіпляється за метафізичну провину і боїться назвати добро метафізичним, тому що воно завжди більше будь-якої метафізики, воно є благом, є Абсолютом.

Про це говорить вся філософія, починаючи з Платона, а Плотін посилив, диференціював благо як Єдине і змусив редукувати його у всіх наступних імплікаціях неоплатоністичних студій. О. Лосєв, напевно, останній неоплатонік, говорить про неоплатонізм без берегів, про неоплатонізм середньовічний, ренесансний, навіть про неоплатонізм ХХ-го століття, що так явно виразилося в його роботах. Музична гармонія як Абсолют – це інтонаційні, субстанційні, феноменологічні моделі темпоральності часу як такого.

І тут ми підходимо до дуже важливого радикального пункту нашого дослідження, що Абсолют – це і є простір пережитого, відчутного людиною буття, є чуттєвим, культурним, емпатичним буттям, яке здатне до емпатії, вчування, ідентифікації. Абсолют в музиці є шляхом осягнення цього емпатичного буття, що заснуло в нотаційних системах долінейного, лінійного та нелінійного фіксування звуку. Ці системи дуже різні. Нотний текст всіх часів вимагає все нового і нового інтонування, інтерпретації, розшифровки.

Людина тягнеться до субституції, заміни Абсолюту, персоніфікації Абсолюту в собі. Наявною моделлю гармонії є світло, що не дає тіней, виходить з ока ізуграфа. Абсолют – це завжди якась персона, особистість, інтелігенція, як його намагається описати О. Лосєв. Це завжди якась сума, тотожність ідеї і форми. І це завжди дещо відкрите, яке є відчуттям, є рефлексія, є свідомість. Це завжди є якесь покладання, завжди є якийсь проект, завжди є якесь поглинання, поїдання – в чому суть будьякого причащення, втілення в інше.

Тіло космічне, низка смертей, народжень – все це добре описано в міфології і філософії, особливо східній. Субстанціалізм і трансценденталізм, трансгресія, апологія і онтологія Абсолюту як певний вічний зір, як трансцендентальна метафізика або метаметафізика суть нігілістична модель Абсолюту, яка народилася відразу ж, як і народився апофатизм. Все це ті світи, які музика адаптувала в своїх нотаційних системах, починаючи від буквеної, лінійної, а потім вже нелінійної системи. Все це свідчить про те, що

життя без Абсолюту призводить до смерті музики. Людина може і буде жити, вона вмирає і вічно народжується в духовній низці трансформацій духу. Людина народжується згори, стікаючи з Абсолюту, стає низкою деградаційних стратегій, відпадає у вічне ніщо в обіймах якогось нового постмодерного Освенціму.

Сон антропології в епістемі гуманітарного знання Мішеля Фуко свідчить про те, що це не амнезис – згадування про інше, а це нова смерть, але не смерть Абсолюту і не смерть музики, не смерть космосу і не смерть всесвіту. Це смерть філософська, рефлексивна. Ми потрапляємо у великий і цікавий світ, де «Я» і Абсолют як диспозитів, як контрпозиція є взаємодоповнюючими, взаємозалежними. Онтологія музики, онтологія Абсолюту, виконавства, інтонування суть виконання абсолютне, неабсолютне, вдале, невдале (помилки – це феноменологія всіх майданчиків і сцен тут і завжди). Абсолютна музика звучить поза виконавством. У культурі горизонт цього звучання позначається як софійність, епістема і технема. Остання дефініція належить Г. Майорову, хоча він не відкрив нічого нового, він просто означив софіологію Абсолюту. Епістема Абсолюту – це все сліди, зафіксовані в диференційних онтологіях культури, а технема Абсолюту – інтонаційна, виконавська, риторична сутність презентації абсолютних вимірювань цінностей, даностей і абсолютної цілісності як гармонії в світі, культурі, в тому числі – в музиці.

## ***2. Абсолют в музичній культурі***

Як дається світ в музичній культурі стародавнього грека, в середньовічній культурі, культурі Відродження, культурі Нового та Новітнього часу? Це панорама різних образів Абсолюту, які виражені як світова цілісність, космос Давньої Греції, теоцентричний універсум Середньовіччя, антропоцентричний світ Відродження. Людина-тростина Б. Паскаля, людина часів зародження буржуазного суспільства – це космос Нового часу. Космос Новітнього часу – це вже постмодерністський етос, тому що модерн в чистому вигляді як те, що відповідає людині Нового часу і авангарду, який вписується у весь цей перспективізм, перетворюється в інше, в абсолютну поліфонію іронічного світу алюзій, відсилань, самозсилок, світ радикальної еkleктики або еkleктики стриманої. Але, у всякому разі, музика є не креативною, а в більшій мірі деструктивною гармонією.

Антична концепція музики свідчить про те, що космологічність і Абсолют фактично дорівнюють космосу. Хоча вже неоплатонізм, особливо пізній неоплатонізм, який існував за часів формування ствердження християнської релігії, робить космос не настільки центричним. Світ як космос, космос як етос облаштованих звучань простору переймається ритмами, а ритми залежать від чисел. Числа стають тими константами, які фіксують гармонію сфер у піфагорійців. Вже Піфагор зазначає, що музика є гармонійне поєднання протилежних начал, де гармонія в цілому, фактично, виносить світ людини, світ космосу, світ музики в простір всього того, що потім назвуть «космоцентризмом», розгорнутою гармонією універсуму.

Ямвліх, який інтерпретував Піфагора, писав, що музика й інтервали, октави, тони і півтони так чи інакше визначаються числовим континуумом, який належить до четверици. За цим стоїть ясно виражена релігійна доктрина: один – це єдине, початок – це фактично і є Абсолют, виток. Друге – це подвоєння, поділ, протиставлення. Три – це вже поєднане протиставлень, а четвериця або тетрактида, яка стала тетрактидою як універсальною діалектичною матрицею у Лосева в постфеноменологічному синтезі, – образ цілого. У піфагорійців четвериця мала певне символічне значення, яке можна назвати алгоритмом, що висловлював закон гармонії, яка у всесвіті була божественним, рівноважним, герметичним і разом з тим благим світом.

Число розумілося онтологічно. Боги були числами, а фігурність, структурність, пневматологія – дихання універсуму – переутворюють число в якусь абсолютну божественну реальність. Однак єдине – це надчисло, це надбог, це було щось те, що є неподільним. Можна сказати, що сам сенс гармонії, який відкрили піфагорійці, гармонії як числа, як богів, які несуть числа і продукують еманацию, витікання, в музиці завжди був, є, завжди культивується і всіляко заохочується. Однак не завжди віддають належне цим вихідним метафізичним засадам, але ці початки так чи інакше виражаються в дуже багатьох концепціях, не кажучи про О. Лосева, про саму ідею межі і безмежного, пневматологію, дихання універсуму. Пневматологія, звичайно, є суто музичної категорією. Фактично порядок існує як лад, будова, гармонія, число, світова душа, яка плавно витікає зі світового нусу (розуму), породжує космос, який розгортається статуарно як світ звуків, світ звучних космічних тіл.

Гераклітів потік діалектичних імплікацій не просто звеличує діалектику, він показує транспозитив сутнього як перехід в інше, свідчить про плинність усього сутнього: речей, звуків, перш за все, зображень. Краса космосу – це краса богів, людини, краса природи в цілому, космосу. Гармонія естетична, вона є естезис, є чуттєвим єднанням диспозитиву і транспозитиву, перехід з однієї позиції на іншу.

У Арістотеля музика більшою мірою належить певному риторичному універсуму, якщо розуміти риторику не в суто службовому, а саме у субстантивному сенсі як онтологічні предикації змін темпоральностей вічного. Музика – це творче заняття, яке несе в собі те, що можна означити як ентелехія, що породжує закладений в цільовій причині рух. Музика божественна, пов'язана з числами, є благом і сприяє таким властивостям душі і тіла, як гідність, здоров'я, сила, краса. Тобто ми бачимо певний праксис музики, її праксиологію або, як зараз кажуть, прагматику, де вже намічається певна ієрархія видів мистецтв, яка у Гегеля стає ледве не демонологічною. Трагедія, за Арістотелем, – це квінтесенція, кращий з видів мистецтв, який несе в собі збудження, катарсис, очищення почуттів і всі можливості відкриття світу, відкриття душі.

Плотінівська модель світу, безумовно, вертикалізує гармонію і Абсолют наділений нескінченною активністю як Єдине, а еманативна, тобто

пасивна, споглядальна сутність світів, що виникають з стікання, призводить до того, що ми можемо чітко визначити музику, як і людину, як глибоко страждальне ество, залежне від деградаційної гармонії. Але найголовніше, що можливо сходження вгору, як сходами Якова, але пізніше. Єдине чекає людину, воно виразно свідчить про те, що в людині вже виражено духовне начало.

Середньовічна музична картина світу продовжує неоплатоністичні інтенції. Музика, будучи рефлексом божественного начала, Абсолюту, звернена до Бога. Тут реалізується та ж сама тетрактида, і той же самий числовий універсум, де число чотири суть символ досконалої гармонії, а сім отримує певне значення, дев'ять завершує середньовічний цифровий континуум. Северин Боецій в трактаті «Повчання до музики» висловлюється як послідовний неоплатонік з піфагорійською традиційною вишуканістю. У нього домінують все ті ж імплікації, які говорять про гармонію світу людського, божественного витоку.

Відродження в таких трактатах, як «Встановлення гармонії» Джозеффо Царліно, продовжує платоністичну лінію. Музична гармонія несе в собі два початки світової душі: космос як макрокосм і світ людський, мікрокосм. Світ музики інструментально розгорнутий у вічному опосередкуванні Духу, де звучна матерія розуміється знову ж таки як рефлекс гармонії і як епіцентр субстрату звучання – універсуму. Відродження нібито завершило великий алгоритм розуміння єдності світової гармонії і гармонії музичної, де музичний мікрокосм виражається як макрокосм неоплатоністичного зразка. Тобто, музика, будучи частиною єдиної світової душі, космосу, виражена через число, через тетрактиду, через весь той космологізм, який формалізується, структурується і в Новому часові піддається структурній і досить витонченій трансформації.

У Ляйбніця передусталена гармонія задана Абсолютом, Богом, є підставою формування всіх монад, які суть малі світи, а перцепція вже пізніше через перцепцію Канта, що являє собою систему ретрансляції божественного начала. Гармонійні зв'язки монад і субстанційних сутностей, які презентують Абсолют, дають можливість говорити, що кожна монада – це епіцентр буття, а краса світу виражається як наперед заданий порядок, який в музиці стає певним алгоритмом, системою ритмічного пізнання світового цілого. Як відомо, Бах був близький в своїх дослідженнях до неоплатонізму, хоча він не залишив ніяких теоретичних праць. Втім, гармонія всесвіту і порядок, який походить від божественного Абсолюту, у Баха був виражений чітко, лапідарно в формі фуги, яка визначається специфічною концертною формою звучання.

Концерт стає малим епіцентром музичного Всесвіту Нового часу, тією ж монадою, стає носієм абсолютного цілого, яке так довго, так складно шукає себе. Рефлексивна тканина музичної культури дозволяє сказати, що музика не мала своєї окремої рефлексії поза рефлексією філософською, культурологічною, естетичною. Вона в трактатах естетиків, трактатів тих,

хто безпосередньо створював музику, досягає своєрідного епіцентру, який завершує час модерну.

А це, безумовно, естезис німецької класичної філософії, особливо Канта, Гегеля, Шеллінга. Трансцендентальний суб'єкт Канта – це загальний розум, який, за Лосєвим, суть згусток неоплатонізму і космологічних імплікацій, він все обіймає як загальна свідомість культури. Всі інші малі світи, монади утворюють диференційну онтологію усілякого роблення і в розумі, і в почутті, і в суто ремісничих, художніх заняттях, що дає можливість розкритися феномену, ноуменом і речі в собі. Феномен – це наявний світ, ноумен – світ розумового конструювання, а річ у собі – це те потаємне, закрите, яке інтерпретують дуже-дуже по-різному. Ми зараз не будемо цим займатися, але головне, що це глибинне, закрите несе в собі Абсолют. Кажуть, що великі непізнавані системи свідчать про божественний початок, кажуть про Абсолют, який не може бути ані феноменом, ані ноуменом.

Гегель в якійсь мірі спростив континуум диспозицій, атиномій Канта і створив ієрархію мистецтв, де архітектура як найбільш матеріальна, символічна конструкція належить фундаменту мистецтва, а потім вже виникають більш духовні культурні практики: музика, живопис і поезія. Поезія завершує континуум мистецтва як ієрархічну цілісність. Наскільки це так? Це чисто гегелівське трактування єдності видів мистецтв. Можна сказати, що зараз ми спостерігаємо перевернуту парадигму. Так, як раз музика, живопис, поезія перетворюються в щось символічне, яке Гегель віддав архітектурі, а архітектура просувається уперед як мистецтво життєбудування, орієнтоване на природні алгоритми, генетичний алгоритм, побачений в природному світі.

Відбувається перекомбінування субстанційних основ. Можна сказати, що Кант є більшим неоплатоніком, ніж Гегель. Гегель створює окреме царство Абсолютного духу, яке ближче до того, що називається онтичне. Тобто антропологія стає епіцентром культури, адже трансцендентальний суб'єкт замінюється Абсолютним духом. Все це знову-таки перекомбінує категоріальну матрицю опису Абсолюту. Абсолют в музиці у Гегеля, однак, є не менш традиційним, ніж він був у Боеція, Арістотеля, Плотіна. Г.Майоров прямо називає Гегеля неоплатоніком, який виклав своє вчення в неадекватній формі.

Фактично ми потрапляємо в нову міфологію: доступ до трансцендентального суб'єкта можливий через індивідуальну свідомість, доступ в Абсолютний дух можливий вже через форми культури. У цьому, напевно, найголовніша роль Гегеля. Шеллінг доводить цю імплікацію форм культури до універсально значимого принципу. В його принципі конструювання універсуму, в тому числі і художнього універсуму, фактично місце Абсолюту займає сам універсум, який, однак, конструюється не просто людиною, а людиною, яка є субституттом Абсолюту. У цьому, напевно, і є

суть нової міфології, за Шеллінгом, суть модерну як Нового часу. Свідомість або самосвідомість, Абсолютний дух стає вже не космологічним.

Так, тихо і мирно відбувається десакралізація культури, музики. А за великим рахунком, – Абсолют виганяється. Він відсутній вже в трансцендентальному суб'єкті. Абсолютний дух – це не Абсолют, не персона, а безособистісний початок. Це знову-таки не єдине, з якого еманують числа, боги, а щось інше. Це абстракція, а абстрагування виносить на перший план не ейдос, не образ, імагінативної Абсолют, а той початок, який є інтелігенцією. Лосєв об'єднує інтелігенцію з неоплатонізмом. Швидше за все, це так і є, якщо неоплатонізм розуміти широко, як примат духовного над матеріальним. Фактично Шеллінг презентує універсум як твір мистецтва. Якщо це так, то краса стає основою трансценденції як тип єднання з Абсолютом. Втім, тут вже немає розвиненого вертикалізму, як у Плотіна, Гегеля з його верхівкою-ідеєю.

Однак категорія «геній», яка виникає в ці ж часи в романтизмі – це і є той Абсолют, який персоніфікується і цілком належить культурі, належить новій міфології. Все це, за Шеллінгом, суть мистецтво. Шеллінгіанство, його платоністичні інтенції, безумовно, вплинули на всю філософію, культуру і, напевно, на Лосєва, тому що неоплатонізм О. Лосєва все більше скорегований німецької класикою, особливо Шеллінгом. О. Лосєв розробляє ідею музичного універсуму, виділяє таку першокатегорію, як ритм. Тобто, визначається першопринцип, а потім модуляції – звуковий ряд, мелодія як завершуюча, об'єднуюча ритм і модуляцію музична тканина.

Звичайно все це досить уможлядно і досить перейнято неоплатонізмом, але головне, що ритм – це креативний виток, який породжує принцип, а модуляція – це вже форма «созіжденна». Ідеї Шеллінга були розвинені і доведені до певного Абсолюту у Ріхарда Вагнера з його ідеєю *Gesamtkunstwerk*, загального твору мистецтва, яка втілилася в операх, особливо в «Кільці Нібелунга». Це і є той художній універсум, який у О. Скрыбіна виникає вже більш процесуально, як синтез мистецтв, а у Ф. Ніцше, навпаки, трансформується в дихотомію аполлонівського і діонісійського. Цю тему підхоплює Вяч. Іванов і А. Білий, і багато інших. Вона дуже проста, виразна, емоційна, екстатично трансформативна, логічно упорядкована як число. В античній світобудові музики немає такого світу, як його сформулював і описав Ніцше. Імена Діоніса і Аполлона в античності не були настільки полярними. Вони були тілесними, пластичними, за Лосєвим, де екстаз є періодичним, а лад, пластика були домінуючими інтенціями.

О. Лосєв працював в той час, коли музичний Абсолют вимагає свого синтетичного підходу, підходу складного, облаштованого вже на нових горизонтах – філософських, музикологічних, мистецтвознавчих, естетичних. Інструментарій описування музичної тканини у Лосєва описується категоріями «прототипу», «ейдосу», «сенсу», «становлення», «факту», «числа», «діалектики». Все це дуже складно трансформується в більш диференціальні дослідження. Саме такими роботами є дослідження

Ю. Холопова. Вони позначають горизонти дещо інші, ніж у Б. Астаф'єва, де все ж таки сенс домінує, образ ідеологізується, що є своєрідною редукцією музики. Перш за все, інтонування ніби скасовує весь цей ідеологізм, але воно є своєрідною системою спрощення. Не дарма Б. Астаф'єв писав наклепи на Глазунова і Прокоф'єва ... Це цькування забули, а теорію «інтонування» абсолютизували.

У Ю. Холопова все трохи інакше, він уже більш пізній дослідник, тут синтез більш всеосяжний. Він знову-таки тяжіє до неоплатонізму. Від О. Лосєва він бере більше, у всякому разі, у нього ідея музики більш національно-космоцентрична, якщо знов-таки космос розуміти в плані субстанційності Абсолюту. Тобто, єдність людини і нескінченності, єдність людини і вічності, єдність людини і Абсолюту у Ю. Холопова виражені досить традиційно, він в якійсь мірі спирається на піфагорійський синтез числа, але знову-таки за числом стоять всі ті ж боги, носії або, будемо говорити, артефакти або субститути Абсолюту. Ю. Холопов в більшій мірі той теоретик музики, який показував, що музика не руйнує колишні системи. Це дуже важливо. Важливо, тому що, коли втрачається наслідування (так, вважається, що сучасна музика повністю порвала з музикою класичною), то ми потрапляємо в якийсь метапростір, метамодерн, де людина музична – той же трансцендентальний суб'єкт постмодерну в музиці, якого можна сконструювати як універсум, широко мімікрує між трансценденталіями класичної парадигми і універсалами постмодерну.

Отже, можна сказати, що виникає досить цікава конструкція, в якій музикологія досягає свого апогею. Традиціоналізм, і разом з тим, диференційні дослідження поєднуються, людина музична описується в рамках всіх можливих трансформацій, таких, наприклад, як додекофонія Нововіденської школи з її ідеалом абсолютної музики, який реконструюється в світі Абсолюту. Всі відкриття, пов'язані зі Скрябіним, синтезом мистецтв і з потужним потоком синтезу метакультурних, метахудожніх взаємодій, де виникає дуже складний музичний звуковий простір, тяжіють до так званого фрактального романтизму, що вимагає вже не нового позитивізму, а досить складних технологічних імплікацій аналізу.

Однак важливо відзначити, що світ музики, світ Абсолюту народжується в музичній культурі як перманентно-скануюча гармонія. Вона є космологічною, передзаданою, за Ляйбніцем, є антропологічною, вкоріненою в божественному Абсолюті, а сам імагінативний принцип музики, як би він не спирався на всі емоції, зміни, трансформації звуковидобування, потрапляє у складну систему біфуркацій музичної культури. Це дає можливість говорити, що картина світу змінюється, змінюється світ сам по собі. Імагінативної Абсолют в музиці – це образний Абсолют, який обіймає в собі аудіальні, динамічні реалії створення музики. Музика визначається в складній феноменологічній конструкції, яка так чи інакше апелює до незвучної матерії, якою є нотація, передусім. Музика як незвучна матерія – це нотаційний комплекс, прописаним на основі деяких



правил, які не суперечать звуковидобуванню і структурується як система нотаційного письма.

Можна музику визначити як різні структури. За О. Лосєвим, – це динаміка, алогізм, генетичний імпульс. Всі традиційні концепції пов'язані з тим, що знову-таки за тим, що звучить, лежить незвучна музика, яку можна назвати, за Діонісієм, вічною темрявою. Ця незвучна матерія музики проривається в паузах, цезурах, умовчаннях. Культура є потіком діяння і його відсутністю. Іноді тиша означає більше, ніж всі сказані слова в століттях. І музика, до речі, сучасна музика, дуже сильно акцентує дихотомію звучання і незвучання, мовчання і тиші, експресивного звуковидобивання і сонорики, семплингу.

Можна констатувати, що музична культура в її феноменологічному сенсі – це щось ту, в чому людині дається світ музики. Світ людини як звучна матерія, як музична культура в її субстанційному значенні – це те, що так чи інакше існує в усіх пластах музичної тканини. Є звучання глибинне, а є звучання трансформативне, яке залежить від аранжування, сучасних способів музичного техноценозу.

Музична культура еволюціонує, але і завжди в ній відбувається певне згасання, відмирання деяких пластів духовності, які були абсолютними, оживляли і створювали такі універсалії абсолютного світу, як дух, душа, образ. Це Абсолютний дух, або світовий розум, світова душа, космос, звучні сфери. Перш за все – це далекі горизонти, які завжди резонує музика і які завжди відкриті для будь-яких нових звершень.

## Література

1. Барт.Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика. Москва : Прогресс, 1994. 616 с.
2. Бычков В. В. Эстетика. Москва : Гардарика, 2002. 556 с.
2. Голосовкер Я. Логика мифа. Москва : Наука, 1987. 220 с.
3. Дюрер А. Трактаты. Дневники. Письма. Санкт-Петербург : Азбука, 2000. 663 с.
4. Жмудь Л.Я. Наука, философия и религия в раннем пифагореизме. Санкт Петербург : ВГК, Алетея, 1994.376 с.
5. Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве. Санкт-Петербург : Азбука, 2001. 704 с.
6. Лосев А.Ф. Мир. Число. Сущность. Москва: Мысль, 1994. 919 с.
7. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. Москва : Мысль, 1978. 623 с.
9. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. *Лосев А.Ф. Форма.Стиль. Выражение.* Москва: Мысль, 1993. С. 405 – 603.
10. Лосский В. Боговидение / пер. с фр. В.А. Рещиковой. Москва : АСТ, 2006. 759 с.
11. Майоров Г.Г. Философия как искание абсолюта: Опыт теоретические и исторические. Москва : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2017. 416 с.

12. Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. *Проблемы традиции и новаторства в современной музыке*. Москва, 1982. С. 83 – 108.
13. Ямвлих. О пифагоровой жизни. Санкт-Петербург : Алетейя, 2002. 386 с.

## РОЗДІЛ ХІХ

### КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ВИМІР НАРАТИВІВ ХОРМЕЙСТЕРСЬКОЇ І ВИКЛАДАЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ П. І. МУРАВСЬКОГО ТА Л. М. ВЕНЕДИКТОВА

Словники визначають поняття культурології як науку, що вивчає культурні особливості світу. Також, можемо апелювати до цього поняття, як до самого процесу або вже реалізованого вияву через соціальні та мистецькі форми буття людини.

Важливим завданням науки культурології є виявлення напряму культури у ставленні до людини як такої, що живе в тісному контакті зі світом, відтворює його в собі й себе у ньому, бо це поняття пов'язане зі спільними рисами національних традицій, з глибоким проникненням у соціальну суть явищ і характерів. Оскільки, культура завжди є емоційним висловленням економічної сутності цивілізації, цілої епохи, то і обриси культурології віддзеркалюються в економічних уявленнях людей про навколишнє середовище.

Фундатором досліджень у напрямку української культурології слід вважати сподвижника і друга Т. Г. Шевченка – Пантелеймона Куліша. У пізніші роки цю тему досліджували Д. Антонович, М. Грушевський, Ю. Липа, Є. Маланюк, І. Нечуй-Левицький, І. Огієнко та інші. В наш час цієї теми торкалися В. Горський, І. Дзюба, С. Кримський, М. Попович, М. Русин, Т. Чайка, В. Личкова та багато інших. За їх визначенням, сутністю культурології є філософія культури як системи, в якій розглядаються процеси функціонування культурних цінностей окремих груп населення. Наративістська теорія історії та психології розроблена низкою провідних вітчизняних та закордонних і вітчизняних науковців, таких як М. Бахтін, К. Гемпель, А. Данто, П. Оппенгейм, Ч. Тейлор, Н. Чепелева тощо. Увага дослідників зосереджується на триєдиному зв'язку мови, комунікації та соціальної складової. Вказані науковці фокусуються не лише на проблемі інформування, у якому є логічний виклад події, але й на проблемі особистісного психологічного сприйняття в умовах певного стану соціуму. Це питання розглядається ними не лише з точки зору наукової теорії наративу як структури висловлення, але й наративної теорії впливу на суб'єкт сприйняття.

Мета дослідження полягає у визначенні культурологічної складової творчої діяльності двох видатних хормейстерів і викладачів П. І. Муравського та Л. М. Венедиктова в контексті соціальних та мистецьких виявів буттєвого простору України; розкритті впливу ідей сакральності у творчості цих двох хормейстерів, на противагу матеріалістичній установці соціокультурного середовища;

визначенні сутності творчих напрямів їх хорової та викладацької діяльності, сформованих у процесі практичної діяльності.

Рідкісний досвід 100-річного життя й 80-річної мистецько-педагогічної діяльності Павла Івановича Муравського (1914–2014) — патріарха української хорової культури, змушує все прискіпливіше розглядати його у ракурсі загально-цивілізаційного поступу України як держави.

Збереження власної ідентичності та державності, внутрішні та зовнішні загрози національним традиціям українського життя й формування сучасної ментальності далекої навіть від загально-гуманістичних, все це не могло не турбувати непересічну особистість Павла Івановича Муравського, основним постулатом хорової школи якого була установка: «Чистота співу — чистота життя» [8].

У своїх дитячих спогадах Маестро з пієтетом згадує Великодні свята в церкві, а особливо щемливим спомином є оповідь про те, як одного разу мама залишила його вдома, а сама пішла до сусіднього села в церкву. «Мені стало скучно й жалісно» — пише він у спогадах і п'ятилітнім хлопчиком вирушає у багатокілометрову подорож до мами [7, 8].

Цей епізод слід вважати символічним знаком його руху у життєвому просторі до своєї зоряної мрії — образу Матері, як сакрального символу національної й культурної основи, що у М. Гайдеггера іменується: «Дім, Поле, Храм». Значення особистого, родового національного існування, у якому «Дім» означає місце родинної вкоріненості, «Поле» життєвий творчий шлях, а «Храм» — сакральне святовідношення до світу [10, 105].

За визначенням науковців, культурно-історичний сенс родового буття звершується в ментальності, етнічному самоусвідомленні, в неповторних стереотипах поведінки особистості [6, 9]. Звертає на себе увагу, з якою точністю у своїх спогадах П. І. Муравський описує матеріально-побутові умови існування їх села, роду, звичок місцевого населення, наводить вислови односельців тощо. Така укоріненість зацікавленості у процесах соціуму, визначальна риса його особистості протягом всього життя.

Філософ В. А. Личковах визначає націю як «біосоціальну єдність, що формується як природою, так і історією, як кривно-генетичними, так і ментально-психологічними характеристиками» [6, 9]. Однією з визначних категорій цього напрямку є культурна ментальність, що у повсякденності і життєтворчості П. І. Муравського висловлюється як незборима ідея світла і добра.

Молодим хлопцем, вихованим на народних традиціях, опрацьовані народні пісні для хору земляком Миколою Дмитровичем Леонтовичем, сприймаються як невід'ємна частина буття свого роду, українського етносу. Павло Іванович згадує, що його старший брат Дмитро співав у хорі під орудою М. Леонтовича і повернувшись до рідного села організував хор, у якому співав ще хлопчиком партію альта і Павло. Звісно, репертуар

колективу складався тоді з народних пісень й аранжувань самого М. Леонтовича [7, 210].

Тож, пройшовши драматичний шлях засилля більшовицького проекту «діктатури робочих і крест'ян», як хормейстер і професор Київської консерваторії імені П. І. Чайковського, Павло Іванович звертається до монодійних співів Києво-Печерської Лаври і здійснює їх записи на українському радіо. У подальшому, доля подарувала Маестро ще один знак повернення до своєї заповітної зірки — здійснення записів народних пісень у опрацюванні М. Леонтовича з хором студентів Київської консерваторії і був удостоєний за цю роботу звання лауреата Національної премії ім. Т. Шевченка.

Принагідно пригадаємо, що О. Кошиць вважав монодійний київський розспів XVI століття повністю адаптованим до мелодики давніх обрядових співів Київської Русі, що говорить про збережені в ньому глибинні соціопсихологічні шари світовідношення українського духу, так іменованого, колективного позасвідомого. Пригадаємо також, що М. Леонтович отримав освіту в духовній семінарії і був разом з К. Стеценком серед перших композиторів, що у певний період фокусували свою увагу на створенні літургійних піснеспівів для новоутвореної тоді автокефальної української церкви у національній співочій традиції.

Згадуючи ставлення П. І. Муравського до музики К. Стеценка і М. Леонтовича, можна констатувати спорідненість його культурної ментальності з їх творчістю, закріпленою у переживаннях форм руху мелодики, відчутті просторовості й емоційності музики як «життєвого світу» українського етносу. У цьому сенсі, у словах: «Кожну хорову партію в творах Леонтовича можна виконувати як сольний твір» висловлено квінтесенцію ставлення Маестро до співу *a cappella* (без супроводу), як феєрії «монодійного дійства». Підтверджує цей постулат і неймовірно за своєю емоційною силою трактування одного з духовних концертів К. Стеценка 90-річним Маестро у Національній філармонії, в якому кожна партія була пережита так, що здається й самі студенти-хористи відчули себе тоді «в іншому вимірі».

Важливим принципом української етноментальності є й кордоцентризм, що виявляється у перевагах емоційно-вольового принципу над раціональним і збігається з ідеалом «цільного знання», характерного для філософії культури ще праслов'янської доби. У єднанні думки, почуття, волі і віри проявляється синкретизм духу «святості» і «спасіння». Крім того, в характері українців це пов'язано із поетичністю світосприйняття й постійним очікуванням чуда [6, 3].

П. І. Муравський у своїй діяльності хормейстера орієнтується саме на такий образ учасника хорового дійства. Висловлюючись про чистоту співу, Маестро прирівнює її до чистоти душі й повторює цю думку у найрізноманітніших варіантах, але найважливішою, з точки зору психології кордоцентризму, є така його позиція: «Тільки чистий спів, як чиста вода,

чисте повітря, чиста душа може зворушити людину й задовольнити її духовне прагнення» [7, 176].

Чистота співу й чистота душі — є квінтесенцією хорової школи П. І. Муравського, тим духовним п'ятим елементом, що його мислили ще давньогрецькі філософи, у порівнянні з чотирма земними: водою, вогнем, землею, повітрям. Можна порівняти з процесами соціуму напрям мислення Маестро, коли він висловлюється так: «Нечисті звуки завжди розсіюються й викликають різке, крикливе звучання. А чисті звуки об'єднуються й породжують приємне звучання...» [7, 178]. Тож, Павло Іванович мудрим серцем відчуває, що «розсіювання» і «об'єднання» є нагальною проблемою соціуму й екстраполює її вирішення до рівня єдино можливого правила своєї хорової школи у пориваннях до того самого синкретизму духу «святості» як ідеалу «цілісного знання», характерного для Правічної філософії культури Матері-України [6, 15].

Тут ми торкаємося ще одного напрямку української ментальності, що проглядається у правилах хорової школи П. І. Муравського — софійності як принципу мудрої організації життя людей, довершеності й гармонії. «Єдність Землі і Неба», «перемога Добра над Злом», «Віра, Надія і Любов», ці постулати об'єднують в українській ментальності інтелектуальні, моральні та естетичні виміри й визначають їх найвищою цінністю, у порівнянні з науковим знанням або раціональністю.

Можна подивуватися тому, як в українській душі, що проходить горнило більшовицьких експериментів, залишається Вічне Світло Софійної Мудрості. Морально-естетичні позиції Маестро, вписані у його хоріві правила — тому підтвердження. Назвемо деякі з них: «До музики і взагалі до мистецтва, як і до життя, треба ставитися дуже відповідально» [7, 175], «У музиці, як в архітектурі, один принцип — міцність, користь, краса» [7, 176], «уся краса — в чистоті. А у чистоті має бути основа — світло» [7, 176], «У справжнього професіонала музика повинна спочатку оживати в душі...» [7, 176].

Особливо сповненими болем є висловлювання П. І. Муравського з приводу занепаду в Україні не лише хорової культури, але й моралі. Його влучні зауваження про те, що «Необхідно не тільки чисто співати, а й вільно висловлювати свої правдиві думки...», «Особливий занепад хорового мистецтва спостерігався у період адміністративно-командної системи й спостерігається тепер», «У теперішньому житті створилися “ножиці”: мораль опустилася вниз, а техніка пішла вгору...» [7, 192], «Україна тільки тоді розбагатіє матеріально, коли ми всі розбагатіємо морально, культурно, духовно» [7, 193], «Дух живе в серці, в душі, а не в словах» [7, 194]. А сконцентруються всі ці напрями в єдиний вузол етнокультурної сутності українського соціуму, на думку Маестро, у такій сентенції: «Мають бути створені такі умови, за яких культура могла б визначати політику, а не політика культуру» [7, 194].

Зрозуміло, у чому сутність розуміння П. І. Муравським поняття «культура». Однак, у дуалістичному світі існує дві протилежності, дисгармонійність яких з часом стає все більш загостреною. Україна поглинається процесами глобалізації і сутність їх у створенні технізованого суспільства. Адепти цієї ідеології, цілком очевидно, впевнені, що такою цивілізацією буде так же легко управляти, як і сучасними комп'ютерами. Гонитва за «технічним прогресом» у суспільстві через електронні засоби спілкування призвела до створення, так іменованого, «віртуального простору», у якому перебуває сучасна людина.

Візьмемо для прикладу, хоча б, розрекламовану ідеологію дизайну (англ. *Design* — конструювати), що ним захоплюються зараз і українські мистецькі кола. В свідомості сучасної людини він зосереджується лише на зовнішніх, візуальних ознаках, внутрішній підтекст такої творчості досить часто залишається утаємниченим, однак, і зовнішніх ознак достатньо, щоб зрозуміти устремління дизайнерів до «космічного», «інопланетного» й містичного. Наприклад, скидається на те, що в середовищі дизайнерів макіяжу панує «естетика моргу», улюбленим персонажем модельєрів є «жінка-вамп», а для дизайну архітектурних форм «літаюча тарілка», «піраміда», «парус» тощо — виглядають дуже «сучасно».

Але на завершення розділу «Набута на віку мудрість» у книзі «Моя хорова школа» П. І. Муравський цитує слова Т. Шевченка: «Борітеся, поборете!..» [11, 194], у яких є продовження: «Вам Бог помагає! За вас правда, за вас слава і воля святая!» [5, 175]. І вся діяльність Маестро, постулати його хорової школи висловлюють ще одну сутність української етноментальності — антеїзм як принцип зв'язку з рідною землею, «вкоріненості» у рідний ґрунт і «життєвий світ», за М. Гайдеггером, свого Дому, Поля і Храму [10, 106].

Згадаємо його біль з приводу того, що за кордоном Україну вважають частиною Росії, а найталановитіші діячі музичної культури протягом XVIII–XX століть опинялися в імперських столицях — Петербурзі й Москві і славили їх своїми талантами. Однак, висновок П. І. Муравський робить саме на користь ідеї боротьби за національне відродження: «...Зважаючи на наш талановитий від природи народ, з його чесністю й працьовитістю, з його багатою, мелодійною мовою, з його музичними й співочими здібностями, фахівці музичної культури зобов'язані робити все, щоб якомога швидше підняти нашу виконавську музичну культуру й національну культуру в цілому» [7, 229]. Нагадаємо принагідно, що Антей — син матінки-землі Геї у давньогрецькій міфології міг бути переможеним лише відірваним від неї. Знаємо, що складний життєвий і творчий шлях П. І. Муравського багато разів спокушав його покинути Україну, але не здолав його патріотизму й любові до рідної землі.

Таким був видатний Маестро у житті й таким лишається у своїй хоровій школі.

Спілкування творчої особистості з соціумом відбувається шляхом формування наративів, які є висловленням власного бачення мистецьких шляхів й цивілізаційного поступу суспільства. Особливо це стосується педагогічної діяльності, а поєднання творчої креативності з викладацькою обдарованістю – особливий щасливий випадок для висловлення власних творчих ідей, що зможуть підтримати й розвинути наступні покоління творчої молоді. Тож, зафіксовані у пам'яті особистості, творчі наративи викладача стають основою мистецького шляху учня, хоча і підлягають постійному оновленню й осмисленню. Стрімкий розвиток культури, тим не менше, не може поколихнути важливих основ творчої школи видатного викладача, що із вдячністю іменується Вчителем з великої букви.

Тож, розгляд викладацької діяльності, у контексті теорії історичного та психологічного наративу, є спробою розглянути педагогічну школу викладача як спосіб систематизації індивідом історичного досвіду й передавання його учневі на основі психологічного наративу.

Видатний Маестро, Герой України, професор кафедри хорового диригування Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського – Лев Миколайович Венедиктов, за спогадами багатьох його учнів, виховував необхідні компетентності у студентів, засновані на умінні майбутніх митців конструктивно мислити, розуміти і, найголовніше, любити музику.

Можна з упевненістю стверджувати, що ці речі взаємопов'язані, адже, об'єкт нашої закоханості і є ідеальним конструктом, хоча ми визнаємо у ньому лише прекрасний образ. Але Господом Богом так створено світ, що його життєдайність є точно розрахованою константою, якою ми повинні не просто користуватися у повсякденні, а захоплюватися нею й вивчати.

Саме на оцих трьох складових і було засновано педагогічну методику викладання Л. М. Венедиктова. Власне, методика, це слово занадто теоретизовано може розглядати живий виконавський процес, за яким Маестро проводив заняття зі студентами. Багато поколінь учнів висловлюють свої враження від його наративних установок у ставленні до музики, як до витонченої архітектурної форми, в яку вкладено душу і серце творця-композитора.

«Любов і розуміння», ці слова досить часто виникають у процесі обговорення наративів педагогічної методики Льва Миколайовича Венедиктова з його колишніми учнями. І дехто з них висловлює своє здивування тим, що для усвідомлення такої простої думки їм знадобилося багато років. Цей факт можна трактувати так, що у стрімко змінюваному світі досить важко знайти рецепти порозуміння. Наростання особистісного психологічного детермінізму, почасти, нерозуміння багатьох чинників, що відбуваються в соціумі, не дозволяє спілкуванню на рівні «вчитель-учень» бути безхмарним і належить пройти багатьом рокам власної мистецької діяльності, щоб учень усвідомив і збагнув толерантну сутність особистості свого вчителя.



Науковці стверджують, що спілкування оповідача і слухача має бути пов'язаним із базовою культурно-історичною ситуацією в країні, щоб можна було співвідносити наративні форми з тим порядком, «хто, яку історію розповідає, де, коли й кому». [1] Але існує незаперечний факт, що в наш час зростає відчуженість поколінь. Як завжди, вона є результатом зміни пріоритетів, викривлення кута зору особистості під дією міфологічних наративів, нав'язаних суспільству. Відбулася зміна епохи і неймовірно важко буває усвідомлювати, що світ не став кращим, що любов у стосунках між людьми стає розмінною монетою, а розуміння перетворюється на корисливість.

Один із колишніх учнів Л. М. Венедиктова згадує, як довго професор умовляв його вибачитися перед директором Оперної студії Київської консерваторії, якого студент вважав винуватцем їх конфлікту. Л. М. Венедиктов у подробицях пояснював учневі усі складності адміністративної посади, адже сам він довгий час працював директором Київського театру опери і балету. Цей епізод можна трактувати, як психологічний наратив, спрямований на допомогу студентові у вирішенні складних соціальних проблем, адже через свою нетерпимість молода особистість могла мати серйозні проблеми у подальшому житті та творчості.

Аналізуючи стосунки Л. М. Венедиктова зі своїми студентами, не можна їх ідеалізувати, але у наративному контексті, перед нами постає образ людини зацікавленої у студентові, вибагливої до його професійного зростання, але цілеспрямованої у своєму бажанні зрозуміти молоду особистість і допомогти їй у духовному зростанні. Технічне забезпечення диригента на заняттях наголошувалося лише як засіб для головної мети хорового мистецтва – філософського осмислення буття через художній образ.

Може виглядати дивним, що Л. М. Венедиктов, видатний музикант, у своєму пієтетному ставленні до композитора як творця музики, різко негативно поставився до бажання одного зі своїх студентів навчатися одразу на двох факультетах – диригентсько-хоровому та композиторському. Однак, його побоювання справдилися пізніше у тому, що студент дійсно серйозно ослабив свою підготовку до занять з диригування у класі Л. М. Венедиктова, якого це дуже ображало. Знову ж таки, і сам студент зізнавався, що до нього набагато пізніше прийшло розуміння усіх труднощів, які чекали на цьому шляху і про які професор знав наперед.

Відомо, що композитор і диригент, це протилежності одного і того ж світу мистецтва. За твердженням видатних митців, реалізація задуму є його спростуванням. Тож, шлях “фізичного” народження твору є складним і суперечливим, а світ зовсім не випадково знає багато прикладів психічної невірноваженості творців музики і сухої черствості диригентів-формалістів. У той час, як наративний шлях композитора концентрується на інтенційних порухах внутрішнього неусвідомленого «Я», завдання диригента – сформуванню екстраверсійний наратив даного твору, спрямований у світ соціуму. Композитор висловлює свою залюбленість до власного «Я» у

“поліфонії”, за М. Бахтіним, зі своїм внутрішнім «Я», а диригент має сформувати наратив любові до Всесвіту, на рівні розуміння задуму композитора, врахування можливостей виконавця і задоволення потреб слухача.

У цьому сенсі, Л. М. Венедиктов був тим острівцем любові між двома творчими полюсами і можна було дивуватися його налаштованості віднайти найпотаємніші порухи душі композитора, які є започаткованими у засобах музичної виразності. І саме з уст видатного Маестро початківці-студенти могли почути історію про Артуро Тосканіні, котрий якийсь після важкого репетиційного процесу сказав оркестрантам: «Ну ось, тепер задоволений і я, і Бетховен!». Ця наративна історія на все життя запала студентам до душі, як свідчення глибокої пошани до творця, яким є композитор.

Маститий Маестро, Л. М. Венедиктов був знайомий із багатьма видатними композиторами і виконавцями. У наративних історіях про них завжди звучав мотив любові, розуміння, толерантності й захвату їх титанічною працею. Наприклад, згадують історії, повідані студентам, про якогось блискучого італійського тенора-гастролера, якому український диригент порадив «не викладатися» повністю на репетиції, на що той відповів: «По-іншому я не вмію!», історію психологічного наративу іншого диригента, що м'яко й толерантно, довго і наполегливо вимагав від виконавців найвитонченішої майстерності, в результаті чого музиканти самі просили його: «Ви краще крикніть на нас!». Отож, блискучі оповіді про видатних диригентів, композиторів і виконавців, з якими професору доводилося спілкуватися на творчому шляху, вражали студентів і залишилися у їх пам'яті на все життя.

Як вже зазначалося, ставлення Л. М. Венедиктова до твору визначалося суто філософсько-психологічними категоріями, що завжди є першопричиною будь-якого творчого задуму. Адже, не можна скажімо структурно вибудувати у виконавському плані «Сцену під Кромами» з опери «Борис Годунов» Модеста Мусоргського, не розуміючи соціального розмаїття люду, що знаходиться у даний момент на площі. Інший приклад, хоровий твір Георгія Свиридова «Душа прагне до небес» («Душа стремится к небесам») на слова Сергія Єсеніна, що його не можна правильно трактувати, не розуміючи суті Православної віри. Саме на таких принципах засновувалися наративні установки школи професора Л. М. Венедиктова.

Прив'язаність Маестро до класико-романтичного мистецтва викликала його насторожене ставлення до авангардної творчості сучасних композиторів. Цілком ймовірно, що вже згадувана історія про студента, що забажав навчатися на композиторському і диригентсько-хоровому факультетах одночасно, саме тому викликала у професора неймовірний спротив. Однак, у класі Л. М. Венедиктова постійно розучувалися й диригувалися твори духовної спрямованості, незважаючи на офіційне несприйняття релігії комуністичною владою того часу. У цьому сенсі слід

згадати, наприклад, релігійні твори Г. Свиридова, що справляли на студентів відповідне враження і впливали на їх самостійну творчість у подальшому.

Повертаючись до виголошеного нарративу життєвої і викладацької школи Л. М. Венедиктова «любов і розуміння», слід сказати, що пройшовши горнило більшовицьких змагань від диригента фронтового військового ансамблю, до головного хормейстера Національної опери України та професора Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського, Маєстро втілював цей принцип у життя легко і невимушено, що очевидно було закладено його батьком, відомим у Санкт-Петербурзі регентом та і всією інтелігентною родиною.

Наукова новизна роботи у виявленні культурологічної складової творчого методу і викладацької діяльності видатних митців Павла Івановича Муравського і Льва Миколайовича Венедиктова, розкритті нарративних концептів їх школи і розумінні хорового мистецтва, як національної культурологічної ідеї святовідношення в українській філософії мистецтва. Розглянуто нарративи української ментальності, що проглядається у правилах викладацької діяльності П. І. Муравського і Л. М. Венедиктова: а) софійності як принципу мудрої організації життя людей, довершеності і гармонії; б) психології кордоцентризму як віри у чистоту душі людини; в) антеїзму як патріотизму й любові до рідної землі у ракурсі загально-цивілізаційного поступу України. Вперше розглянуто викладацьку діяльність, у контексті теорії історичного та психологічного нарративу, проаналізовано педагогічну школу викладачів як спосіб систематизації індивідом історичного досвіду й передавання його учням на основі психологічного нарративу, виявлено різноспрямованість зусиль викладачів у комбінуванні мовного контенту різних рівнів спрямованості: інтелектуальної, емоційної, сенсорної, візуальної тощо.

Висновки. Правила хорової школи Маєстро Муравського, що керував студентським хором Національної музичної академії України (Державної консерваторії) ґрунтуються на національній традиції співу, що сповідує споконвічну красу вокальної мелодики і сакральну значимість гуртового виконавства як вияв культурологічної єдності суспільства. Ментальний антеїзм такої непересічної особистості як П. І. Муравський, зароджений у хліборобському характері його селянської родини, від образу матері, що постійно жила поруч із ним до свого переходу у Вічність, екстраполюється в архетип Матері-Землі, Маґма-Матер (Великої Богині), аж до образу Пресвятої Богородиці й Богородиці-Оранти, що є «Непорушною стіною», захисницею українського народу.

Л. М. Венедиктов працював у Київському оперному театрі й викладав у НМАУ більше 40 років. Це складні часи засилля більшовицької ідеології й пафосного прославлення “вождів”. Потрібно було мати велику витримку, толерантність і розуміння необхідності продовжувати улюблену справу, що проявилось у досягненні колосальних успіхів хору Національної опери на світовій арені. А викладацька діяльність видатних Маєстро увінчалася

вихованням цілої плеяди митців, що працюють зараз у багатьох країнах світу й в Україні. Як представники мистецької еліти, що проповідувала у своїй діяльності величні традиції естетики класико-романтичного музичного мистецтва, наративи людяності, любові й розуміння, особистості П. І. Муравського і Л. М. Венедиктова є знаковими для України.

### Література

1. Брокмейер И. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы / И. Брокмейер, Р. Харре // Вопросы философии. - 2000. - № 3. - С. 29-42., с. 31.
2. Гемпель К. Г. Логика объяснения / К. Г. Гемпель. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1998.
3. Данто. Артур. Що таке мистецтво? Вид. Ад Маргінем. 2016. Ел. ресурс <https://www.yakaboo.ua/chto-takoe-iskusstvo.html>.
4. Долгочуб А. Ю. «Наративи секуляризації» в концепції Ч. Тейлора. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук (доктора філософії) за спеціальністю 09.00.02 «Діалектика та методологія пізнання» (033 – Філософія). – Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, Одеса, 2014
5. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ковалів Ю. І.]. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т. 2. – 2007. – 624 с.
6. Личковах В. А. Філософія етнокультури. Київ: ПАРАПАН, 2011. 196 с.
7. Муравський П. І. Моя хорова школа / ред.-упорядник О. А. Шокало. Київ: Просвіта, 2014. 381 с.
8. Муравський П. І. Чистота співу — чистота життя / упорядник О. А. Шокало. Київ: Просвіта, 2012. 831 с.
9. Соціально-психологічні чинники розуміння та інтерпретації особистого досвіду: монографія /Н. В. Чепелева, Т. М. Титаренко, М. Л. Смульсон [та ін.]; за ред. Н. В. Чепелевої. – Київ: Пед. думка. – 2008. – 256 с.
10. Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге. Москва: Высшая школа, 1991. 192 с.
11. Шевченко Т. Кобзар / ред.-упорядник М. І. Преварська. Київ: Велес, 2009. 303 с.
12. Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия «Философия, Культурология. Политология. Социология». Том 27 (66). 2014. №1. Об особенностях научного объяснения в гуманитарном знании. Ратников В. С., Краснонос Н. А.

## РОЗДІЛ XX

### СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ОБРАЗ ЦИФРОВОГО ПОКОЛІННЯ

На рівні соціокультурної та філософської рефлексії значну увагу привертають проблеми, пов'язані зі способом життя та ціннісними орієнтаціями нового покоління, що сформувалося в епоху інформаційної революції та бурхливого розвитку комп'ютерних і комунікативних технологій, утворення кіберпростору та цифрового суспільства, а також розвитку нанотехнологій, штучного інтелекту, біоінженерії та інших явищ, які істотно впливають на зміну аксіологічних аттитюдів соціуму і його онтологічних векторів. Нове покоління мобільного зв'язку, планшетні комп'ютери, хмарне програмування та хмарні бази даних, хмарні обчислення (Cloud Computing) та основані на них SaaS/PaaS/IaaS-рішення на початку XXI століття успішно посіли своє місце у ландшафті суспільних відносин. IP-телефонія, онлайн ERP- і CRM-продукція з модулями предиктивної аналітики (predictive analytics) нині must-have будь-яка організація. На місце локальних рішень приходять хмарні сервіси, а IT-гіганти відкривають вихідні коди своїх програм, підтримуючи вільне програмне забезпечення. Нинішню епоху справедливо можна назвати епохою Big Data, технології яких є основою 4-ї науково-технічної революції.

Сучасний етап суспільного розвитку, що зафарбований в тони інформаційних систем, по-новому ставить питання про шляхи реалізації індивідуальних інтересів людини зі збереженням загальнолюдських цінностей за допомогою формування глобальних соціальних інститутів. Завдяки розвитку інститутів масової комунікації стало можливим створення нового соціального простору, який французький дослідник Жан Бодріяр назвав «гіперреальністю» [3]. Вона перевершує можливості нашого раціонального її розуміння і це реальність, яку ми сприймаємо як найможливішу. «Її відірваність від «звичайної» реальності відкриває простір для будь-яких спекуляцій (не тільки економічних, а й політичних, моральних та культурних), створення так званих «симулякрів», принаймні у свідомості членів суспільства, тобто зображень без оригіналу, того, що існує тільки в удаваній гіперреальності, а в реальності звичайній має тільки свої «ярлики». Так, «віртуальна економіка» підвладна власним законам більшою мірою, ніж «реальна економіка», що породила їх» [4, 6].

Але що ж означають ці процеси? Як вони співвідносяться один з одним? У чому полягає їхній сенс у наш час? На жаль, аналіз зазначених проблем є недостатнім. Та особлива смуга історії, якою зараз проходить світ, вимагає творчого підходу до оцінки сучасного етапу, вміння вийти за межі звичних уявлень. За останні десятиліття сформувалася дуже складна система протиріч сучасного світу, яка дедалі виразніше виявляє рушійні сили подальшого розвитку суспільства в нових реаліях. Поява

«віртуального простору» завдяки цифровим комунікаційним технологіям, створює нові умови соціокультурної реальності, в якій складний, суперечливий і неоднорідний глобальний соціум під впливом інформаційних та комунікаційних технологій стрімко перетворюється на єдиний багатогранний світ, з ілюзією єдності та неподільності кордонів, повний протиріч, конфліктів, ризиків та спокус, які створюють загрозу перетворення соціальної реальності, соціальних інститутів на симулякри. А це означає зростання ризику трансляції симулятивного досвіду, своєрідної «комодизації» соціальної реальності, в якій людина здійснює свою життєдіяльність, занурену у простір глобальної мережі Інтернет, смартфонів, планшетів, аватарів. Цей простір життєдіяльності у його електронно-цифровому, мережевому вимірі має як позитивні, так і негативні наслідки для соціуму. Інформаційно-комунікаційні технології відкривають для людини небачені перспективи, надають можливості доступу до різновекторної інформації, накопичення соціального досвіду, формування життєвих перспектив, реалізацію особистісного потенціалу в найкоротші терміни. Водночас, глибока залученість до цифрових, інформаційних, мережевих технологій згодом привносить численні ризики та небезпеки в життя людини – відбувається заміна справжніх цінностей, отриманих у реальному соціальному досвіді, симулятивними, завдяки віртуальним технологіям, які використовуються як засіб. За аналогією з комп'ютерними іграми людина майстерно опановує свої соціальні ролі і виконує їх легко, немов граючись. Дійсних результатів вона досягає тим, що ігрову реальність починає сприймати як життя (своє буття) і насправді намагається робити вчинки, які легко даються у віртуальній грі. Але, «один із найнебезпечніших аспектів такої заміни реальності полягає в тому, що у віртуальному просторі легко встановити режим відновлення вихідних позицій гри, тоді як насправді більшість подій незворотні: звикаючи легко втрачати у віртуальному світі, людина ризикує у реальному втратити те, що ніколи не зможе повернути» [4,7]. Видимість реальності подій у кіберпросторі посилюється завдяки участі у його створенні, функціонуванні та розвитку комунікативних спільнот, які надають хибного почуття реальності симулятивним об'єктам, що використовуються. Тому в означених умовах потребує соціального та культурного осмислення образ молоді, який формується у віртуальному просторі. Цей образ, що увібрав у себе культуру цифрового, мережевого світу, відображає тенденції трансформації уявлень особистості про своє «Я» на основі «Я-електронного».

Формування так званого «цифрового покоління» є характерною особливістю нинішньої ситуації. Про новизну цього феномена свідчить той факт, що на сьогоднішній день немає його стійкої дефініції. Одні дослідники називають це покоління «І-поколінням» або «І-генерацією», інші застосовують назву «цифрові аборигени», «покоління гаджетів», «мережеве покоління», покоління міленіуму, покоління net. Єдиною основою виокремлення зазначених поколінь є глибока включеність їх представників у

цифрові, інформаційні, мережеві технології, які вони активно і легко освоюють, занурюючись у них настільки, що часом губиться грань між реальним та віртуальним світами. Їхній ціннісний світ формується на межі цих світів, визначаючи відмінність сформованого під впливом соціальних мереж покоління від усіх попередніх поколінь.

Поняття «цифрове покоління» вперше було використане письменником та популяризатором технологій навчання та освіти Марком Пренськи у роботі «Digital Natives, Digital Immigrants» (2001). Він так називав студентів-абітурієнтів 2000-х років, оскільки саме для них віртуальне середовище стало природним середовищем соціалізації та буття. Означене поняття сформульовано аналогічно англійському терміну «native», що у перекладі означає корінний житель, абориген. Цифрові аборигени, згідно з Пренським, – це технологічні генії, які мислять та обробляють інформацію зовсім інакше, ніж їхні вчителі (цифрові іммігранти). Тому цифрова людина – це корінний мешканець цифрового суспільства, цифрової цивілізації чи епохи цифрових технологій. Іншою назвою цієї спільноти стало «покоління Z» [8].

Науковці «Беркманського центру з вивчення Інтернету та суспільства» (Berkman Internet and Society center) Джон Полфрі та Урс Гассер, описуючи «цифрове покоління» вважають за краще називати його племенем, діти якого народилися в епоху цифрових технологій [25, 7]. На їх думку, соціологічний портрет означеного покоління утворюють такі якості, як тотальна креативність, інноваційність, інформованість, багатозадачність (одночасне сприйняття інформації з декількох джерел). У багатьох публікаціях та медіа-джерелах багатозадачність проголошується стилем сучасного життя та суперздатністю молодого покоління, яке обмінюється повідомленнями, завантажує інформацію або використовує інші електронні засоби не тільки у вільний час. Сучасна молодь швидко переробляє інформацію, вважає за краще спочатку побачити графічне зображення, а потім текст, а не навпаки; вибирає довільний (рандомний) доступ до інформації – гіпертекст. Молоді люди ефективніше працюють online, ніж offline.

Дослідники також визначають і проблемні зони «цифрового покоління»: інформаційна перевантаженість і, як наслідок – зниження здатності формувати та оперувати знаннями (тобто систематизувати інформацію, послідовно її освоювати, вибудовувати логічні зв'язки, структурувати матеріал), інтернет-залежність, контакти зі зловмисниками та доступ до «небезпечного» контенту (прояви агресії, домагання, заклики до насильства, порнографія), трансформація (іноді руйнівна) понять особистого простору, захисту особистих даних, авторських прав, орієнтування на часті нагороди та задоволення «тут і тепер»; надання переваги он-лайн іграм, а не серйозній роботі. Старшому поколінню, яке назавжди залишиться емігрантами в Інтернеті, та взагалі у цифровому світі, такі молоді люди можуть здатися надмірно складними і одночасно обмеженими. Численні

дослідження, проведені в Австралії, США, Канаді, Австрії, Швейцарії, свідчать, що цифрові навички покоління net, частіше обмежуються використанням стандартного пакету Office, соціальних мереж (Instargarm, Facebook, TikTok), месенджерів, електронної пошти та серфінгом в Інтернеті, а перелік цифрових технологій, які використовуються в навчанні, дуже обмежений [21].

Це покоління суттєво відрізняється від усіх попередніх. Ще у 60-ті роки минулого століття Франкфуртська філософська школа означила появу «одномірної людини» та лінійного суспільства. Один із її представників Юрген Хабермас основну проблему сучасного часу бачить в експансії системного світу, що інтегрується за допомогою грошей і влади, у вторгненні його у сферу життєвого світу, що інтегрується комунікативними засобами [12, 91]. Соціальна реальність перестала розумітися як щільний континуум, створений за єдиною схемою. Формується цифрове світове суспільство. Нинішній глобалізований світ, на думку М. Кастельса, – це «архітектура з мінливою геометрією, яка є умовою можливого соціального порядку, комбінацією елементів системи, мінливого характеру відносин» [9, 310]. Його атрибутами є присвоєння кожній людині та її електронному файлу-досьє у базі даних унікального, незмінного цифрового ідентифікатора особистості, а також постійне використання його людиною у процесі своєї життєдіяльності.

Оскільки сучасні суспільства піддаються структурним трансформаціям, то за допомогою нескінченної кількості потоків капіталу, інформації та технологій виникають нові просторові форми та процеси. М. Кастельс визначає ці потоки як «цілеспрямовані, повторювані, програмовані послідовності обмінів та взаємодій між фізично роз'єднаними позиціями, які займають соціальні актори в економічних, політичних та символічних структурах суспільства» [10]. Дослідник виокремлює чотири матеріальні пласти простору потоків. Перший складає ланцюг електронних імпульсів – технологічна інфраструктура інформаційних систем, телекомунікаційних систем та транспортних ліній. Другий пласт складається з вузлів, хабів (місць комунікації) та комунікаційних центрів. Третій пласт простору потоків – це просторова організація панівних менеджерських еліт. Четвертий – електронні простори, такі як веб-сайти в Інтернеті, месенджери (це можуть бути як одновекторні, так й інтерактивні потоки) [1]. Саме останній пласт сьогодні має визначальний вплив на процеси прийняття рішень, виробництво інформації та комунікацію. Згідно з концепцією М. Кастельса мережа Інтернет та комп'ютерні технології загалом, є фундаментом усіх сучасних суспільств і умовою для виникнення та розвитку мережевого (цифрового) суспільства. Відповідно до його вчення, означене суспільство функціонує завдяки цифровим комунікаційним технологіям, що дозволяє йому ефективно адаптуватися до умов нової, складної та суперечливої соціокультурної реальності.



Сучасне суспільство неможливо уявити без величезних масивів інформації, які за допомогою комп'ютерних технологій активно циркулюють у різних галузях людської життєдіяльності. Це радикально змінило динаміку соціальних процесів, характер людського спілкування, процеси формування особистості, форми та способи пізнання та перетворення світу. Можна сміливо сказати, що сучасний етап у суспільному розвитку – це період кардинального зміщення акцентів у системі цінностей і норм соціальної поведінки.

Потрібно пам'ятати, що за словом «інформація» сьогодні криється саме включеність людини до комунікації, а не володіння ресурсом знання. Сучасна більш поінформована людина – це не та, яка більше «знає», а та, яка бере активну участь у великій кількості комунікацій. За допомогою комунікаційних мереж громадське життя особистості починає швидко переміщатися у технологічну віртуальну реальність. Індивід прагне за допомогою віртуальних симуляцій замінити реальне соціокультурне життя. А оскільки простір мережі Інтернет є аналогом справжнього світу, то й значна частина життя може проводитись людиною за умов віртуальної реальності.

Особливості соціалізації в суспільстві дедалі більше залежать від впливу симуляційних утворень, які спотворюють дійсні соціальні зв'язки та відносини. Ми бачимо, що соціальні мережі перетворилися не просто на невід'ємний атрибут життя сучасного суспільства, а стали фактором, що змінює соціокультурне життя в цілому: збільшився обсяг інформації, відповідно, і швидкість обробки цієї інформації значно вища. Збільшилася кількість соціальних взаємодій, відповідно розширився вибір моделей та мотивів поведінки, з'явилися нові способи трансляції та засвоєння соціального досвіду. Живе безпосереднє спілкування легко підмінюється розмовою у соціальних мережах. В результаті безпосередній контакт людини з людиною, яка розвиває емоційну сферу, замінюється якоюсь механічною взаємодією, створює лише ілюзію спілкування. Стрімкий розвиток інформаційно-комунікаційних технологій вплинув на трансформацію внутрішнього світу сучасної молоді, яка народилася і виросла в інформаційному суспільстві.

Питання впливу інформаційних технологій на еволюцію людини виникало ще з другої половини ХХ століття. Польський письменник-фантаст, соціальний філософ та футуролог Станіслав Лем у своєму творі «Сума технологій» (*Summa Technologiae*, 1963), здійснив прогностичний аналіз науково-технічних, морально-етичних та філософських проблем, пов'язаних із функціонуванням цивілізації. У книзі домінує питання: «Навіщо майбутнє?». Даючи на нього відповідь, С. Лем спробував розмірковувати про шляхи розвитку науки, технічного прогресу, людства, суспільства та моралі. Багато з порушених фантастом питань про віртуальну реальність, технологічну сингулярність, нанотехнології, про штучний інтелект нині

перейшли в розряд наукових проблем, що активно розробляються і обговорюються [13].

На початку ХХІ століття вийшла книга американського теоретика архітектури та дизайну Вільяма Дж. Мітчелла «Я++: Людина, місто, мережі», яка була присвячена впливу бездротових технологій, глобальної комунікації та мініатюризації техніки на повсякденне життя сучасної людини – її тіло та одяг, способи пересування, уявлення про час та простір [15]. На думку У. Мітчелла, бездротові мережі не просто роблять наше життя насиченим інформаційними потоками, вони роблять його зручним і тим самим змінюють фундаментальним чином. Згідно з дослідником, індивід, що належить до мережевого покоління, є біологічним ядром, яке знаходиться в структурі, що складається зі штучних рамок і мереж системи (топологічна та функціональна пара), яка підключена до глобальних інформаційних магістралей, у тому числі й мережі Інтернет. Цифрове покоління завдяки діяльності індивідів створює новітні високі технології, зокрема й інформаційні, комунікаційні, цифрові технології, які, у свою чергу, формують мережевих покупців (покоління Z) і визначають тим самим соціальне середовище. Найважливішою умовою їх соціалізації є конструювання соціальної реальності, що включає адаптацію до умов середовища (через поняття «наше»), його символізація (добудовування або побудова символічного універсуму), виділення зони «свого світу», переструктурування умов середовища відповідно до тезаурусу – індивідуальної конфігурації орієнтаційної інформації (знань, установок), що вибудовується під впливом макро- та мікросоціальних факторів, а також діяльність поза «своїм світом» відповідно до свого символічного універсуму.

Розвиток інформаційно-комунікаційних технологій суттєво вплинув на формування внутрішнього світу сучасної молоді. Вони менш активно проводять час, ніж їхні однолітки попередніх поколінь. Їм не притаманне прагнення якомога швидше стати дорослими, відчуті всі переваги дорослого життя, піти працювати, відійти від батьків, здійснювати поїздки та подорожі, бути відповідальними за свої дії та вчинки. Вони активні у соціальних мережах, де відбувається жваве спілкування, визначається їх статус, здійснюються процеси ідентифікації та соціалізації. Мережева ідентичність, як відображення габітуса мережевого покоління з його складом світосприйняття та системою цінностей, становить основу соціокультурного образу цифрового покоління та виявляється у їх ціннісних орієнтаціях, що становлять їх соціокультурний потенціал.

Варто зазначити, що цифрова реальність безпосередньо впливає і на фізіологічні процеси, які відбуваються в організмі покоління Z. Молодь, у більшості випадків, не може більше півтори хвилини відповідати на поставлені питання. Їм потрібна пауза, «перезавантаження». Вони не можуть запам'ятовувати великі тексти, сприймати інформацію класичної півторагодинної лекції. Спосіб передачі та сприйняття інформації змінює свідомість та поведінку молоді. Інформаційно-цифрове та мережеве

середовище в силу своєї віртуальної природи стає фактором віртуалізації свідомості [12]. Молода людина може усвідомити величезний обсяг інформації фрагментарно, «шматочками» та за запитом, оскільки різні кар'єрні очікування. У покоління Z поступово знижується якість пам'яті, адже індивід дедалі більше делегує цю функцію електронному пристрою. Молодь не набирається необхідного досвіду, щоб розвивати важливі ділянки мозку, які відповідають за відтворення інформації, а також самоконтроль, прийняття рішень тощо. Їм не властиве аналітичне мислення (логічне, критичне, аналіз даних). Вони не здатні систематизувати інформацію, послідовно освоювати її, вибудовувати логічні зв'язки, структурувати матеріал. Формується «кліпове» мислення (здатність сприймати та переробляти інформацію лише маленькими порціями) з яким значно знижується здатність до аналізу та концентрації уваги. Відсутня розгорнута мова: рубані фрази у твітерському стилі. Пам'ять не розвивається. Покоління Z не звикло запам'ятовувати інформацію – їм простіше знайти її у пошукових системах. Відсутня запорука розвитку пам'яті – тренування. Індивід функціонує як «машиннолюдський» комплекс зі специфікою мислення нового образу мережевої людини – «людини, яка клікає» – протипагу образу «людини, яка читає». Вчені стверджують, що у покоління Z тривалість уваги скоротилася до 8 секунд. Вони не можуть зосередитися ні на чому триваліший час [8], оскільки вирости у світі «безмежних можливостей» із дефіцитом часу. Тому молодь пристосувалася до потреби дуже швидко шукати та «просіювати» величезні обсяги інформації. У мережі Інтернет та своїх мобільних додатках вони покладаються на вкладки, секції, де зібрано найновіший та найпопулярніший контент. При взаємодії з цифровими технологіями багато чого перетворюється на оперативну площину. «Вже не потрібно мати систему знань, щоб продукувати її зі своєї пам'яті, важливіше вміти натискати на курсор. Занурення у цифрову реальність вимагає й вироблення особливої мови, в якій, як ми бачимо це вже сьогодні, слова можуть виявитися непотрібними. Цифрове покоління цілком обходиться гіфками (анімаційними рухливими картинками), смайлами, стікерами і набором скріншотів улюбленого серіалу, що передають потрібну емоцію. Специфічний стиль розмови та часте вживання скорочень: (:-, -(, -/), )))», а також смайликів, з часом може призвести до проблем формулювання думки.

Змінюються взаємини між соціальними інститутами та молоддю, змінюються авторитети, заперечуються існуючі норми, цінності, відбувається раціоналізація їхнього власного життя, а суспільно-політичне життя нівелюється. Молодь сьогодні не живе у суспільстві, а лише присутня у ньому. Це покоління характеризується індивідуалізмом (який не поєднується із суспільним обов'язком та громадянською відповідальністю); пасивністю як відображенням низького рівня участі у суспільному житті та конструюванням власного буття. Її не цікавить соціальна, гуманітарна сфери, але «проявляється фанатизм у тих сферах, які від них залежать, переважно – це сфера дозвілля» [12, 94). Сучасні молоді люди легковажно ставляться до

необхідності здобуття фундаментальної освіти, головне, щоб робота була прибутковою, легкою та розважальною, а проблеми вирішуватимуться у міру їх виникнення. Оскільки інформаційно-комунікаційні технології відкривають для людини широкі перспективи, надають можливості доступу до різновекторної інформації, накопичення соціального досвіду, реалізації особистісного потенціалу в найкоротші терміни. В умовах колосальних обсягів інформації, світогляд покоління Z, визначається мережею Інтернет, зокрема, пошуковою системою Google, що виконує функції філософської машини та замінює собою традиційну філософію та світогляд. Для заповнення недоліків пошукової машини Google необхідно використовувати змішану реальність (mixed reality), яка включає особистість з її ірраціональною стороною екзистенції.

Реальне емоційне життя кожної особистості має бути побудоване на тактильності та експресії (вираженні почуттів, переживань). Однак у роботі з комп'ютером здійснюється депривація тактильних та емоційних відчуттів. Емоції виражаються не словами чи мімікою, а смайликами та «лайками» («Він мене лайкав»). Головне – визнання, оцінка особи з боку суспільства. Автор посту чи відео висловлює свою думку для того, щоб отримувати лайки (набрати їх якомога більше). Однак, незважаючи на штучність смайликів – адже в них жива усмішка не дана – для сучасного покоління ці емоції є справжніми («Ми познайомилися в Інтернеті. У нас кохання» (якого априорі в соцмережах не може бути). Замість того, щоб реально зустрічатися один з одним, юнаки та дівчата проводять час наодинці зі смартфоном та опиняються в ізоляції, що, у свою чергу, породжує емоційну холодність. Притому, що ми можемо бачити захоплення на їхніх обличчях, воно викликане часто не безпосереднім спілкуванням, а комунікацією у віртуальному світі. Нове покоління – це «холодні» юнаки та дівчата, які «збирають візерунки з крижинок». «Цифрове життя» створює ілюзію «легкості ковзання», що може призвести до подальшої соціальної дезадаптації «цифрових людей», які не зможуть поводитися адекватно в реальному суспільстві. З позиції філософської рефлексії можна дійти висновку, що проблема повноцінної реалізації сучасної молоді пов'язана з її здатністю/нездатністю самореалізуватися в особистісному плані. У молодіжному середовищі домінує філософія настрою на успіх, який для них стає головним мірилом, а про стан невдачі, неуспіху ніхто не замислюється. Підрастаюче покоління – і є члени суспільства майбутнього, а їх пубертатний період, що пов'язаний з психічними змінами, затягується до повноліття. На даний час вісімнадцятирічний юнак веде себе як тринадцятирічний підліток. І незважаючи на те, що батьки поряд – «цифрові діти» самотні, як жодне покоління. «Нинішня молодь – це покоління iGen, тобто покоління айфонів-айпадів». Таких висновків приходять у своїх наукових працях та популярних книгах професор Університету штату Каліфорнія в Сан-Дієго Джин Твенге (Jean M. Twenge). Смартфони роблять юних користувачів нещасними. Твенге стверджує, що смартфони вганяють молодих людей у тугу, депресію, роблять

нудними, апатичними домосідами-егоїстами. «Суперпідключені діти ростуть менш схильними до бунту, більш толерантними та слухняними, але менш щасливими та абсолютно неготовими до дорослого життя» [22]. Гаджети шкідливо впливають на ціле покоління. У світі, що має численні протиріччя та конфлікти, переважає депресивна атмосфера, яка посилилася за останні роки. Всі віч-на-віч з гаджетами, від яких отримують лише на певний час позитивну енергію для функціонування у суспільстві.

Епоха гаджетів породжує нову генерацію – замкнене в навушники «покоління з опущеною головою». Перебуваючи наодинці з гаджетом, ізолюючись від зовнішнього світу за допомогою навушників у представників цього покоління розвивається приглухуватість. Адже навушники чинять сильний тиск на слуховий аналізатор. У вухах постійний шум. У зв'язку з цим неминуче відбувається зниження слуху на 10-20 дБ. Дратуючим порогом протягом 30 хвилин є звук у 80 дБ. До прикладу, перебуваючи у метрополітені понад 30 хвилин, людина отримує акустичну травму. Закономірно може виникнути питання про те, щоб заборонити використання навушників з високим рівнем децибел, або хоча б попереджати, що зазначена цифра – це поріг, за яким відбувається зниження слуху. Ще одна особливість молодих користувачів, на яку звертає увагу директор Ініціативи Технології та особистості при Массачусетському технологічному інституті (MIT Initiative on Technology and Self), яка вивчає проблеми взаємодії людини та технологій Шеррі Теркл, – це тривога невідключеності, що для деяких досягає рівня паніки. І в цьому ми могли переконатись, коли стався збій у роботі сервісів Facebook. Не було доступів до соцмереж Facebook, Instagram, а також до месенджерів Facebook Messenger та WhatsApp (жовтень 2021 р.). Для деяких це було дуже суттєвою втратою. Завжди бути в Мережі сучасній людині є загальноприйнятим. На зміну чітко обмеженій території приходить мережа, акцент із кордонів перемикається на точки доступу, підключення до цієї мережі [5, 246].

Іншою рисою покоління Z, що викликає тривогу, як вважають вчені, є схильність до аутизації. Йдеться не про аутизм як тяжкий психічний розлад. Аутизація постає як захист від проблем сучасного способу життя, як спосіб взаємодії зі світом людей, які від народження заглиблені в себе й не здатні спілкуватися з оточуючими. Мережеве покоління поєднує в собі біологічне та технологічне, перебуває із зовнішнім світом у відносинах дифузії. Воно характеризується особливим сприйняттям, способом взаємодії з оточуючими та здатністю сприймати себе. Воно активно створює та користується діджитальними об'єктами – цифровими версіями реальних об'єктів. Такими версіями є профілі у різних соціальних мережах. На думку низки дослідників, соцмережі роблять нещасними як молодих людей, так і всіх, хто ними зловживає. Більшість молодих людей виходять у мережу кілька разів на день (66%) або майже завжди перебувають у мережі (46%). Основною мотивацією молоді при виході в Інтернет є пошук інформації з будь-якої теми, у тому числі для навчання (78%) та підтримки зв'язку зі знайомими (85%). За

рейтингом занять у вільний час на першому місці – перебування в Інтернеті. Найбільш затребувана соцмережа – "Instagram" – 99%.

Таким чином, саме комунікативний простір соціальних мереж є найважливішим механізмом соціалізації у суспільстві. А саме, у віртуальному просторі людина входить до безліч елементарних груп, звертається до різних віртуальних співрозмовників, які ведуть один з одним діалог та ініціюють у людині нові сенси. Тим самим, індивід засвоює зразки поведінки, культурні норми та цінності того чи іншого мережевого суспільства. Віртуальні співрозмовники дозволяють випробувати різноманітні почуття та настрої, збагачуючи життєвий досвід людини, розширюючи межі її світобачення. У віртуальній комунікації стає можливим вираз заборонених у реальності агресивних тенденцій, висловлювання поглядів, які неможливо висловити насправді навіть найближчим людям.

Потрапляючи в нове комунікаційне середовище, людина починає засвоювати нові норми та цінності, тому що колишні застарівають. Ця соціалізація носить назву кіберсоціалізації. Термін був уведений в науковий обіг членом-кореспондентом Міжнародної академії наук педагогічної освіти, кандидатом педагогічних наук, доцентом В. Плешаковим у 2005 році. Протягом останніх п'яти років визначення поняття «кіберсоціалізація» зазнавала своїх змін.

Кіберсоціалізація через Інтернет відбувається з уже частково соціалізованим індивідом. Цей процес має принципову відмінність від первинної соціалізації, що полягає в тому, що для індивіда найближче його оточення – мережеве співтовариство, а також реальне суспільство, та й сам індивід у його ж уявленні виявляється «іншим» з урахуванням освоєної ним раніше об'єктивної реальності. Новий вид соціальної активності, виявляється як у негативних патологічних, так і в позитивних форматах. Завдяки Інтернет людина шукає задоволення своїх потреб і самореалізації.

Саме мережеві спільноти надають унікальну можливість вільного проектування себе як соціокультурного суб'єкта, члена тієї чи іншої мережевої спільноти. Інтернет-середовище забезпечує відмінні від реального життя можливості приналежності до певних соціальних категорій, референтних груп; а також експериментування з ідентичністю. Постає факт того, що в кіберпросторі досить часто відбувається уявна кіберсоціалізація користувачів. Найчастіше люди захоплюються уявними успіхами, досягненнями, спілкуванням, щоб уникнути невдач в реальному житті.

Варто відзначити, що кіберсоціалізація несе за собою ризики як психологічні: кібервуайеризм (вуайеризм – сексуальне відхилення, яке проявляється у нездоровому прагненні до підглядання за оголеними людьми, інтимними або сексуальними діями. Слово походить від французького дієслова, що позначає «дивитися»), кіберексгібіціонізм, кібербулінг, мобінг, харасмент (приставання, словесні образи), «тролінг»: саме так називається особлива форма соціальної провокації, що застосовується, як правило, при спілкуванні в мережі. Це зумисне підбурювання і свідоме введення опонента

в оману. Яскравий приклад троллінгу – провокаційна фраза, яка ніби ненароком відпущена в загальному чаті, або такого ж зразку коментар під опублікованим у мережі матеріалом. Тролінг – «гра в підробку особистості». У цьому випадку людина отримує практично безмежні можливості для троллінгу, оскільки відсутній фізичний і візуальний контакт, що дозволив би викрити або контролювати «тролів». Можна створити абсолютно будь-який віртуальний образ і користуватися ним.

До соціальних ризиків віртуальної соціалізації можна віднести: по-перше, порушення основних функцій соціалізації – забезпечення наступності у розвитку, трансмісії культури з покоління в покоління. Це, у свою чергу, позначається на культурному і духовному розвитку сучасного покоління, відбувається відхід від традицій і порушення етнічної ідентичності особистості. Розмиваються межі таких понять як моральність і аморальність, совість і обов'язок. По-друге, віртуальна соціалізація (зокрема мережеві ігри) сприяє виникненню у окремих індивідів агресивних форм поведінки. По-третє, у просторі Інтернету багато несистематизованої інформації. Відкрито культивуються тваринні інстинкти, насаджується культ насилля, жорстокості, красивого безтурботного легкого життя. Можна знайти величезну кількість інформації, яка навчить нас, до прикладу, виробляти наркотики в домашніх умовах чи інформації порнографічного змісту. Звичайно, сама людина є виробником і розповсюджувачем цієї інформації і вона понесе відповідне покарання, але інформація вже потрапила в Інтернет і встигла негативно вплинути на соціум. По-четверте, порушується процес включення індивіда як дієздатного суб'єкта у систему суспільних відносин. Людина у віртуальному світі може задовольнити свої потреби, не витрачаючи на це великих зусиль.

Психологічні особливості користувачів соціальних мереж перебувають у тісному зв'язку з мотивами спілкування, комунікативною компетентністю та рівнями самоактуалізації. Аналіз різних джерел дослідження показав, що більшість молодих людей виходять у мережу кілька разів на день або практично постійно перебувають у мережі. Основною мотивацією молоді при виході в Інтернет є пошук інформації з будь-якої теми, у тому числі для навчання та підтримки зв'язку зі знайомими. Соціальні мережі допомагають у вирішенні питань, які у реальному світі вирішити важко чи неможливо. Віртуальна реальність впливає на життєву позицію молоді. Пріоритетними є прагнення респондентів до творчої активності, соціальної корисності, загальної активності, отримання задоволення від роботи (навчання), висока включеність у робочий процес, тобто переважає загальножиттєва спрямованість. Молоді подобається спілкуватися у соціальних мережах, оскільки у віртуальному світі простіше сформулювати свої думки, можна спокійно комунікувати, можна відкласти у часі своє рішення, за необхідності завершити розмову, а також соціальні мережі допомагають зайняти вільний час, познайомитися з новими людьми, приєднатися до різних груп людей з іншими культурами, світоглядом. Отже,

можна констатувати, що у сучасному світі віртуальні соціальні мережі – звичні супутники життя практично будь-якої людини: вони дозволяють бути в курсі останніх загальносвітових та національних подій та новин про життя друзів та знайомих; вони дозволяють дізнаватися більше про те, що цікавить індивіда: існує більше мільйона різноманітних спільнот за різними видами хобі. За допомогою соціальних мереж люди знайомляться, призначають зустрічі та можуть спілкуватися зі своїми друзями, знайомими та колегами, які перебувають за кілька сотень кілометрів. Однак надмірна інформатизація свідомості молоді створює небезпеку остаточної інформатизації соціального простору, в якому гуманістичне начало може бути повністю витіснене технологічним, символізуючи зміну суспільної парадигми розвитку та перехід до стадії розвитку постлюдства. Відповідно актуалізується філософський дискурс про людину. Відоме питання «кантівського чотирикутника» «що таке людина?» вже трансформується у питання «що таке постлюдина?». У сучасній філософії ідея постлюдини обговорюється з позицій трансгуманізму та постгуманізму. Варто зазначити, що криза гуманізму безпосередньо пов'язана з кризою розуміння суб'єкта. Суб'єкт, що існує виключно як *Homo rationalis*, перестає існувати. Постгуманістичний світогляд характеризується відмовою від будь-яких бінарних опозицій та від будь-яких ієрархій. Суб'єкт вже розуміється у вигляді тілесних потоків різних віртуальностей. Центральною темою постгуманізму є ідея постлюдини, і в цьому є ілюзорна схожість із трансгуманізмом. З точки зору останнього, людина розуміється не як концепт, а як конструкт [11, 139]. Погляд на людину майбутнього – це пошук слабких складових цього конструкту з метою їх заміни більш технологічними складовими. Щоб цього не сталося, необхідно повернути сучасну молодь (як суб'єкта) у соціальний простір, у той реальний світ, який набагато цікавіший за віртуальний, де все справжнє і здійснюється живе спілкування, справжні емоції та почуття. Реальний світ активно інформатизується, втрачаючи гуманістичні засади свого функціонування. Тому потрібне серйозне осмислення ситуації, що склалася, оскільки подальше майбутнє людства закладається саме зараз – у віртуальному світі, в якому соціалізується і виростає мережеве покоління, і в реальному, вкрай дегуманізованому та небезпечному світі, порівняно з яким віртуальний для молоді виглядає кращим.

Розвиток зазначених тенденцій у житті сучасного суперечливого, але взаємозалежного та все більш цілісного світу ставить нові складні завдання перед людством. По-перше, формування керованого цифрового об'єкта в цифровому суспільстві та «оцифрованого громадянина», кожна дія якого може бути індикатором лояльності до сучасної системи та прийняття її світоглядних та ідеологічних установок. Інформаційно-цифрова цивілізація змінює ментальні особливості покоління Z. По-друге, молодь сприймає цифровізацію життя як природне доквілля. В той же час, не можна обминути і позитивні моменти занурення в інформаційний простір. Насамперед, це –



глобалізація мислення. У сьогоднішній молоді набагато більше спільного з їхніми однолітками з іншої півкулі Землі, ніж із дорослими в їхньому оточенні. Їм властива орієнтація в Інтернеті, самостійність, індивідуалізм, свобода, креативність як вияв творчості. Професор психології з університету Темпл (Філадельфія) Джордан Шапіро звертає увагу на результати дослідження молоді, що проводиться Varkey Foundation. Він наголошує на основних характеристиках, якими сьогодні описують тінейджерів у будь-якій країні світу – широкий кругозір, оптимізм як життєву установку і толерантність. Фахівці вважають, що завдяки активності в мережі вони відчують себе швидше «громадянами світу», ніж власної країни. З самого народження вони звикають жити у світі без кордонів, проте цей світ часто обмежений екраном. І все-таки це свідчить про невідворотність виникнення планетарної цивілізації.

По-третє, зазначена вище цивілізація породжує космополітичну світову спільноту як альтернативну, яка відрізняється від основної міжнародної спільноти, створює власну логіку комунікації та взаємодії. Позитивною стороною інформаційної сфери можна назвати великі змоги культурного діалогу, обміну цінностями, традиціями, формування єдиного глобального соціуму. Транснаціональні цифрові мережі комунікації (TDCN), такі як Instagram, TikTok, Facebook, Twitter, WhatsApp, Telegram та Viber – «є неформальними, егалітарними, високо інклюзивними та відкритими для багатомовного представлення та альтернативних форм розвитку здібностей людини» [12]. Швидкий обмін інформацією за допомогою таких сервісів сприяв експонентному збільшенню глобальної взаємодії. Ці нові засоби масової комунікації приводять мільйони користувачів у постійний, практично миттєвий контакт один з одним і формують людину з космополітичним мисленням та світоглядом.

Сучасні інформаційні технології роблять кордони політичною умовністю, а поява нових форм транскордонної соціалізації (завдяки розвагам, роботі, приналежності до різних субкультур, груп за інтересами тощо) робить зв'язок із «рідною землею» дедалі більш примарним. Формується людина байдужа до територіальних зв'язків, до «зову предків», культурної традиції. Території для неї виступають лише як джерело ресурсів та лише як простір. Усе це сформувало «кочівників» технічної цивілізації, позбавлених територіальної культурної ідентичності. Оскільки сучасному поколінню необхідно шукати свій шлях освоєння суспільства, інституціоналізований світ якого ще не доступний, воно має пройти шлях від об'єкта соціалізованого впливу до суб'єкта соціальної дії. Поступове освоєння простору реального світу, що оточує людину, виробляє у молоді такі механізми його освоєння, як конструювання соціальної реальності та її проектування, згідно з тезаурусною концепцією молоді. Ці конструкції та проекти можуть бути різними і динамічно змінюватися. Особливість покоління Z в тому, що вони можуть поєднувати кілька тезаурусних

генералізацій, які ведуть до подійної гіперболізації тієї, яка найбільше підходить у даній життєвій ситуації.

Такий перебіг подій здатний вплинути на спосіб організації суспільства загалом. Так, закордонний дослідник Герард О'Туатайл зазначає, що взаємопов'язані процеси глобалізації, інформаціоналізації суспільства безпосередньо кидають виклик сучасній міждержавній системі, створюючи нові режими взаємопов'язаності між просторами на всій земній кулі, трансформуючи скалярні відносини між локальним, національним та глобальним [17]. Впроваджуючи безпрецедентні швидкості взаємодії та комунікації і створюючи посилену взаємозалежність та вразливість від небезпек у всьому світі. А оскільки інформатизація суспільства є соціальним процесом виробництва та повсюдного використання інформації як суспільного ресурсу, то вона перетворилася з об'єкта теоретичного аналізу вчених у критерій оцінки могутності держав, стала найважливішим фактором у боротьбі тієї чи іншої країни за економічну, політичну, культурну та військову перевагу, а також фактором виживання всього людства» [16].

Сьогодні практично всі сфери життя пронизані інформаційними та віртуальними «інтервенціями». Технічні розробки призвели до інтенсивного розпаду уявлень про національні держави як замкнуті структури. Виявляється симбіоз космополітичної та національної, глобальної та національної ідентичності. Постійна входження громадян національної держави до мережі та сформоване на цій підставі глобальне світосприйняття виступають ідентифікаторами глобального цифрового покоління, що виходить за межі конкретної держави та суспільства, що не знає етнічних кордонів та мовних бар'єрів, релігійних, культурних та інших обмежень.

Нині існує гостра потреба у критичному аналізі дискусії між прихильниками глобалізованого космополітичного світового порядку та виступаючими за ренесанс проєкту «національна держава». Саме космополітизм з його ідеями світового громадянства, глобальності та глобальної взаємопов'язаності, принципами універсалізму та цілісності досить затребуваний. Космополітизм як світогляд та ідеологія передбачає впровадження демократичних цінностей у культуру, навчання, науку, право, медицину, релігійні організації. Визначаються цілі новітнього космополітизму на початку третього тисячоліття: забезпечити виживання людства; зробити вклад у досягнення його єдності; домогтися відповідності нового космополітизму результатам «четвертої технологічної революції»; змінити роль народних мас у всесвітній історії; домогтися без'ядерного світу; здійснити всесвітню демілітаризацію і подолати сецесіоністські конфлікти; не допустити, щоб міжнародний тероризм став способом життя; створити творчий науково-технічний прогрес; домогтися справедливого використання ресурсів Землі та Космосу; утворити глобальну систему з порятунку людей при природних і техногенних катастрофах; перетворити біосферу в ноосферу.

На даний час ті дослідники, які розглядають процеси глобалізації як об'єктивні та багатовимірні, визнають правомірність існування феномена

космополітизму та схильні вивчити його особливості на цьому етапі еволюції світової культури. Адже людство – єдина істота і кожна людина відповідає за безсмертя людського роду. Космополітичний устрій не може бути просто порожньою ідеєю, тому що космополітизм жив і живе у нас зараз, а тому ймовірно саме він у найближчому майбутньому стане тією перспективною, справедливою моделлю світу, якої зараз всі так потребують, тобто єдиним світом з різноманітністю культур, етносів і релігій.

Підсумовуючи варто зазначити, що сформоване на перетині двох світів – реального та віртуального – покоління Z увібрало в себе цінності та норми цих світів, а тому має відмінні риси: інформаційну грамотність (швидкість отримання та освоєння інформації), пасивність у прояві соціальної, політичної су'єктності та суспільної участі, пошук нового та цікавого (переважно у дозвіллі) як прояв ставлення до життя, гедоністична спрямованість духовних практик, орієнтація на успіх та конформізм, знижений рівень рефлексії та критичного мислення, романтизму при домінуючому впливі прагматичних установок. Цифровому поколінню властиво трансформувати реальність завдяки конструюванню та реконструюванню, за допомогою іманентного уявлення у свідомості розуміння віртуального середовища та його нових технологій, постійної включеності до Мережі та глобального способу мислення, що сприяє трансформації суспільства та життєдіяльності.

В епоху централізованого Інтернету можна говорити про «гуглізацію» нашого життя та про те, що соціальність стає технологічною. Нові інформаційно-цифрові системи конструюють світ, об'єднують раніше не пов'язані групи, створюють умови для транснаціональної комунікації. «Громадяни світу», якими є покоління Z, мають двомірну онтологію, оскільки одночасно існують у двох спільнотах: у власному габітусі, як представники того чи іншого полісу, та у просторі людських суджень та цінностей, що насправді виступають спільним топосом для всього людства.

В недалекому майбутньому глобальні системи вимушені будуть співіснувати у політизованій етнічності в різноманітних її формах. Нова історична реальність суспільства полягає в тому, що жодна нація не здатна впоратися зі своїми проблемами самотужки. Космополітизм не закликає до того, щоб жертвувати власними інтересами або віддавати перевагу виключно високим ідеям та ідеалам. Навпаки, космополітична Realpolitik визнає, що політичні дії здебільшого засновані на партикулярних інтересах. Космополітизм мобілізує індивідуальні, групові, національно-етнічні цілі, мультиплікує їх і робить взаємозалежними.

## Література

1. Баева Л.В. Виртуальная коммуникация: особенности и этические принципы. *Философские науки*. 2015. № (10). С. 94–110.

2. Бек У. Что такое глобализация? Ошибки глобализма – ответы на глобализацию [Пер. с нем. А. Григорьева, В. Седельника; Общ. ред. и послесл. А. Филиппова]. Москва : Прогресс-Традиция. 2001. 304 с.
3. Бодрийяр Ж. Симулякри і симуляція / Жан Бодрийяр; [Пер. з фр. В.Ховхун]. - К.: Основи, 2004. 230 с.
4. Бойченко М.І. Інституційні витоки глобалізації. Науковий вісник. Серія "Філософія". – Харків: ХНПУ, 2016. – Вип.47 (частина І) С. 3–13.
5. Возьянов А. Рец. на кн. : Уильям Митчелл. Я++: Человек, город, сети. *Антропологический форум*. 2014. № 23. С. 245–250.
6. Гіденс Е. Нестримний світ. Як глобалізація перетворює наше життя [пер. з англ.]. Київ: Альтерпрес, 2004. 100 с.
7. Ершова Р.В. Цифровое поколение: между мифом и реальностью. *Философские науки*. № 62(2). 2019. С. 96–108.
8. Зеленев Є. А. Цифрове покоління: ризики, переваги, засоби взаємодії. *Духовність особистості: методологія, теорія, практика* : зб. наук. пр. Сєверодонецьк : Вид-во СНУ ім. Володимира Даля. Вип. 5 (86). 2018. С. 67–82.
9. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура [пер.с англ. О. Шкаратана]. Москва : ГУВЭШ, 2000. 608 с.
10. Кастельс М. Власть коммуникации. пер. с англ. Н.М. Тылевич; под науч. ред. А.И. Черных ; Нац. исслед. ун-т "Высшая школа экономики". 2-е изд., доп. Москва : Изд. дом Высш. шк. экономики, 2017. 590 с.
11. Криман А.И. Идея постчеловека: сравнительный анализ трансгуманизма и постгуманизма. *Философские науки*. № 62(4). 2019. С. 132–147.
12. Кугай А.И., Михайлова В.В. «Цифровое поколение»: угрозы и надежды в эпоху информационно-цифровой цивилизации. *Управленческое консультирование*. № (7). 2019. С. 90–99.
13. Лем С. Сумма технологии / Редакция и послесловие: Б. В. Бирюкова и Ф. В. Широкова. Перевод с польского: А. Г. Громова, Д. И. Иорданский, Р. И. Нудельман, Б. Н. Пановкина, Л. Р. Плинер, Р. А. Трофимова, Ю. А. Ярошевский. Москва : «Мир». 1968. Электронная публикация: Центр гуманитарных технологий. 01.06.2012. URL: <https://gtmarket.ru/library/basis/4511/4512> (дата обращения 24.01.2022).
14. Луков В. А. Теории молодежи: Междисциплинарный анализ. Москва : Канон + РООИ «Реабилитация», 2012. 528 с.
15. Митчелл У. Я++ [Я плюс плюс]: Человек, город, сети. Пер. с англ. Москва : Strelka Press, 2012. 328 с.
16. Момот А. С. Інформаційні чинники впливу на сталий розвиток світосистеми. *Нова парадигма*. Вип. 104. 2011. С. 68–69.
17. О’Туатайл Г. Геополитические условия постмодерна: государства, государственное управление и безопасность в новом тысячелетии URL

- : <http://www.geopolitica.ru/article/geopoliticheskie-usloviya-postmodernogo-nagodarstva-gosudarstvennoe-upravlenie-i-bezopasnost-v#UgxGIawRTDd>. (дата звернення 12.09.2021).
18. Фукуяма Ф. Конец истории и последний человек. [пер. с англ.]. Москва : АСТ; Ермак, 2004. 488 с.
  19. Хабермас Ю. Проблема легитимации позднего капитализма / пер. с нем. Л. Воропай, Москва : Праксис, 2010. 264с.
  20. Bauman Z., Tester K. On the Postmodern Debate // Postmodernism: What Moment? / ed. by P. Goulimari. Manchester : Manchester University Press, 2007. P. 22–31.
  21. Bullen M., Morgan T., & Qayyum A. (2011) Digital Learners in Higher Education: Generation Is Not the Issue. *Canadian Journal of Learning and Technology* = *La revue canadienne de l'apprentissage et de la technologie*. Vol. 37, no. 1, pp. 132–143
  22. Digital Demands: The Challenges of Constant Connectivity. URL: <https://niemanreports.org/articles/digital-demands-the-challenges-of-constant-connectivity/>
  23. Habermas J. *Technic und Wissenschaft also "Ideologie"*. Frankfurt-a-M. 1974.
  24. Kennedy D.M. & Fox B. (2013) "Digital Natives": An Asian Perspective for Using Learning Technologies. *International Journal of Education and Development using Information and Communication Technology*. Vol. 9, no 1, pp. 65–79
  25. Palfrey John, Gasser Urs. *Born Digital. Understanding the first generation of digital natives*. N.Y., 2008. P. 7.

## РОЗДІЛ XXI

### ПОСТАДЕКВАЦІЇ СЦЕНІЧНОГО СИНТЕЗУ В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Сценічний синтез мистецтв в контексті сценографічних ідей, ідеалів, образів сезонів С. Дягілева знайшов своїх прихильників в Україні. Є багато причин і багато спонук, які дають можливість провести паралелі між сценічним симбіозом паризької студій та українськими формотворчими інтенціями в сценографії.

По-перше, це доля того симбіозу, який виникав і виник на сцені Дягілева. Це зародок пост-культури, якщо вже використовувати термін В. Бичкова. Це надзвичайно експресивний, динамічний синтез (музичний, хореографічний, сценографічний), але доля його трагічна. Рано сходить з помосту В. Ніжинський, уходить не за своєю волею М. Фокін, уходить Г.Баланчин... Ідея активного, тотального, навіть тоталітарного синтетизму за орудою С. Дягілева є еквівалентною, хотіли б ми чи не хотіли, з тоталітаризмом, який сформувався в надрах культури СРСР. Зокрема, трагічним фінал сценографічного універсалізму був в Україні.

Сцена як композиційний, комунікативний феномен – це сцена постатей художників. Це ті окремі помости, які розбудовували Лесь Курбас і Олександра Екстер, Анатолій Петрицький і Вадим Меллер, Борис Косарев, Данило Лідер. Усі ці сцени як феномен ХХ століття створюють той феномен сценізму, який є справжнім синтетизмом, синтезом мистецтв, який формується, виникає на перетині діалогу культур, розсіювання ідеалів, жертвності, а інколи просто знищенні художників, як це відбувалося в Україні. Ми відносимо до інтегрального сценізму доби досвід Михайла Бойчука, досвід багатьох інших художників.

Важливим є не корпоративний цех, а та комунікативна сцена, сценізм як синтез мистецтв, який утворював кожний художник, власне, на свій страх і ризик. Так, Михайло Бойчук здійснив свій образ сценізму української культури, хоча в театрі він не працював. Мова йде про арт-сцену як феномен комунікації та самоздійснення художника. Це монументальний живопис на підставі візантізму, вивчення візантійської культури, а також Єгипту й інших давніх культур. Бойчук провів свої молоді роки в Парижі, там сформувався неовізантійський гурт, який відповідав ретро-архаїзуючим інтенціям, що протистояли кубізму, потім здійснює свої ідеї на Західній Україні і, зрештою, в Києві. В 37-му році вся школа Бойчука, який викладав в Академії мистецтв, за виключенням Олександри Павленко, була розстріляна. Це Іван Падалка, Василь Седляр та ін. Ця трагедія, звичайно, належить до того загального, будемо казати, «досвіду» культури, який трагічно виборював себе в рамках тоталітаризму. Не менш складною була доля і

композитора Сергія Прокоф'єва. Але він уник таких жорстоких тортур. Власне, такими жорстокими вони були лише на Україні. Важливо відмітити, що всі актори культурно-історичних метаморфоз так чи інакше були причетними до того «плавильного тігля», яким була в той час культура Франції, зокрема синтетизм сцени сезонів С. Дягілева.

Синтез як персональна відповідальність за художні ідеї, ідеї синестезії, синкрези, могутні образи нового світу, про який писав Василь Чекригін в його статтях, виданих в «Маковці» [13], – це образ, більший, ніж мистецтво в цілому. Чекригін – художник української іконописної школи. На Маковці художники-авангардисти утворили часопис, де описували свої ідеї бачення майбутнього синтезу. Втім, це вже інший період, пострефлексія після праці художників, представників різних видів мистецтв, які здійснили свій вчинок в Парижі, зокрема в просторі сезонів Дягілева. Це більше проект, більше фрески, як у Василя Чекригіна, зроблені вугіллям за християнськими мотивами.

Олександра Екстер нібито існувала між Парижем і Києвом, її творчість розвивалася паралельно в просторі театральних синтезів і синкрезів в авангардних трансформаціях образу світу в цілому. Екстер фактично є засновником української новітньої сценографії, як пострефлексії, що успадкувала досвід всіх стильових інтроверсій початку ХХ століття. Перебувавши в Парижі, Екстер, звичайно, була оздоблена всіма кубістичними образними інноваціями, адже згодом зробила свій власний імагінативний синтез сценічного простору. На неї впливала творчість народної майстрині Ганни Собачко. Цей дивний перетин українського орнаменту з його нескінченною космічністю, яка так чудово була визначена в ранній творчості Ганни Собачко, у Екстер набув надзвичайно епатажної і драматичної експресії.

В роботах Анатолія Петрицького, Вадима Меллера, Бориса Косарева, пізніше Данила Лідера можна побачити той образ сцени, який надихався ранньою волею авангарду, що походить від синтезу мистецтв еkleктичного зразка. Отже, еkleктику варто розуміти не в бульварному, примітивному контексті, а як специфічний термін теорії, де розбудовувалися концепти стильового симбіозу – це той же неовізантійський, неоруський простір, неоготика та ін. І кожен з художників сцени створив свій синтез. Косарев намагався поєднати інтенції стилю модерн і авангарду. Меллер – теж ж саме. Петрицький поєднував ідеї кубізму з національними запозиченнями, алюзіями зі стилем бароко. Лідер утворив вже пізній синтез, що пережив тоталітаризм, і, звичайно, теж створив своєрідну, дивну і цікаву школу, навіть філософську теорію сценічного простору.

Трагічні події 37-го року, які по-плакатному описуються як «розстріляне Відродження», несуть в собі присмак того великого «плакату» доби, коли все, що не робили художники, було реалізованою метафорою, надцінністю дискурсу, побудованого на підставі, що підвищувала синекдохи (риторичної фігури промови, де вербальний та зображувальний образ

формувалися як заміна частини повідомлення цілим, наприклад, коли замість «квітка» говорили «рослина», замість «робітник» – «пролетаріат» та ін.). Ті образні концепти, які сформувалися як тотальний синтез, тобто, єдність, яка, з одного боку, корелює з синкретизмом міфологічного зразка, а з іншого – з тим, що можна зазначити як системність, тобто, вже відрефлектований синтез мистецтв, сформували тотальність художнього симбіозу, зокрема сценічного дискурсу, коли політика настільки втручається в мистецтво, що здійснюється один тотальний проект, який корелює з авангардом.

Якщо у ранньому періоді сценічного синтезу це була авангардна естетика, то у пізньому – це естетика еkleктична, яку Б. Гройс описує як «Gesamtkunstwerk Сталін». Отже, варто говорити про тоталогію, тобто, рефлексивну систему тотальності сценічного простору, який сформувався після Дягілева. Ця тоталогія не є однорідною, тут не можна знайти якогось одного знаменника чи одного визначника, який би давав ключ. Синтетизм образних систем формується як персональна відповідь, персональний образ, персональні синтези тих майстрів, де кожен проводив свою лінію і здійснював свою місію діалогу культур і розсіювання, які були сконцентровані в достатньо вузькому діапазоні хронологічних рамок творчості, а інколи розтягнуті, як у Б. Косарева, на все життя (художник жив довго – дев'яносто п'ять років). Всі ці долі, весь цей образ синтезу мистецтв як тотальності духу здійснює складний динамічний формотворчий простір, за О. Габричевським, який можна зазначити в рефлексивному визначенні як тоталогію сценічного простору культури ХХ-го століття.

Антитоталітаризм, нонконформізм, андеграунд на офіційній сцені були суто імпліцитними явищами. Їх дуже важко було артикулювати в рамках тотального контролю і тотальної дисципліни конструювання образів. Власне, сценізм тотального терору, тотальної культури ставав надуніверсалією культури, де масові чистки, свята, паради, театральність культури повсякдення як така, формували своєрідний тип публічності, який можна назвати сценічним, але сцена тут, власне, є комунікативним середовищем, яке анігілює свято помосту, піднятого над землею. Це поміст, занурений в землю, в могилу дуже багатьох, які теж були акторами всіх «сценічних вистав» доби. Посттоталітаристська сцена, мас-медійний дискурс, який зараз формується, – це майже знищення вольного духу театру, перетворення лабораторних експериментів на своєрідні алюзії постмодерністського театального дискурсу трансформації культурного виміру сцени, який раптом стає теж проблематичним.

Звернення до творчості Сергія Дягілева є актуальним, бо ситуація дуже схожа. Єдине, що було більше молодих, здорових сил, які пройшли виучку класичної культури, класичної музики, класичного балету, класичної сценографії. А зараз ця школа майже втрачена, і дух абсолютно не інший. Якщо Дягілев все ж таки формував свою ойкумену, якщо можна так сказати, острівну онтологію сцени як своєрідний образ опери неокласики, то «класика» стала висхідним стрижнем соцреалізму. Якщо позбавитися всіх



рефлексійних нашарувань, то зараз неокласика зовсім не в моді. Те, що зветься постмодернізмом, вже позбулося будь-якого класичного ореолу, сцена знаходиться в стадії мас-медійної деформації, деструкції і своєрідної анігіляції культури і мистецтва як такого.

Стає потрібним простір образних верифікацій, образних констеляцій, образ синтетичний. Цей простір має бути задіяний не просто як комунікативна сцена, простір єднання, який має свої жанрові особистості, а як персоніфікація інформації, де, власне, досвід того ж М. Бойчука й інших акторів авангарду стає своєрідним засобом реконструкції вже специфічного, диференційного сценізму театральної сцени, тобто, широкого комунікативного бачення сцени сучасного театру. Фактично, це є той підхід підіймання від абстрактного до конкретного, який дає можливість узагальнити і осмислити досвід синтезу мистецтв та його долі в культурі ХХ–ХХІ століть.

Отже, в Україні «Молодий театр», заснований Курбасом, став тими вільними підмостками, які певний час давали можливість дихати всім настановам і всім можливостям новітнього конструктивного сценізму. Анатолій Петрицький, один із оригінальних і надзвичайно орієнтований на неокласику, стилізацію і своєрідну етнокультурну реконструкцію високої атмосфери людських піднесень образу художник. В його творах сценографічного простору, таких, як «Цар Едіп», «Ельга» тощо, широко вживаються ремінісценції з античної культури. Так, тло і всі оздоблюючі елементи, архітектурні споруди є своєрідними цитатами архітектурної реальності Давньої Греції. Це свідчить про стилістику, яку можна назвати реконструктивно-етнографічною [6].

Сценографія «Молодого театру» була здебільшого уособлена академічною творчістю Петрицького, який весь свій «академізм» розумів як національну традицію, орієнтовану на сучасне мистецтво. Наскільки вона є авангардною? Якщо говорити з точки зору іконографії, то цей авангардизм все ж таки є синтетичним, він більше орієнтований на конструкцію образу, а не на конструкцію простору як такого. Простір цілком належав сцені, а сцена формувалася режисерським вчинком. І тут Петрицький міг існувати вже не на правах аранжувальника, а на правах того медіума, який резонував і трансформував конфігурації образів, завданих режисером.

«Північні велетні» Г. Ібсена, власне, показують, наскільки тут ескіз костюму вже стає символічним та періодичним знаком. «Ельга» Г. Гауптмана – ескіз декорації – теж відсилає до протокубістичних візій. «Північні велетні» Ібсена з декораціями Петрицького – це своєрідні мізансцени предметів, які грають не менш активно, ніж люди. «Камінний господар» Лесі Українки – це 1921-й рік, який став доленосним для початку формування іконографії української сцени, показує, наскільки синтетично тут живе іконографія, навіть синтез предметного, візуального і, будемо казати, віртуального ряду декорацій.

Розмиваються предметні алюзії, ми бачимо намальовану архітектуру, навіть завіса теж намальована, і все це презентується як своєрідний, піднесений і завершений Gesamtkunstwerk. «Вавілонський полон» Лесі Українки має блискучі декорації, які напряду корелюють з творами Михайла Бойчука. Ми бачимо, наскільки силуетні плями, колорит ікони і відразу ж давньогрецькі образи, стихія Візантії поєднуються в сферичному просторі насиченого колориту. Все свідчить про те, що цей художник уникнув тієї деструкції, яка навіть прочитувалась у Екстер й інших художників. У Петрицького не прочитується динаміка кубістичних інтроверсій, і якихось інших, чисто французьких або західноєвропейських змін. Семантична тканина його творів є в більшості геральдичною, несе в собі емблему жанрових, драматичних і поетичних містифікацій, візій, які оживають у сучасному просторі тої історії, яка стає екзистенційною драмою переживання часу.

«На полі крові» Лесі Українки, 1921 рік, здійснена як монументальна декорація, що свідчить про те, що Анатолій Петрицький поєднував в собі монументальний імпульс, який походив від Михайла Бойчука, візантійську сферичність, колорит фрески, мозаїки Давньої Русі, і водночас – декоративно-широку манеру стилізації, яка була синтетичною і ні в якому разі не корелювала напряду з авангардними субструктурами і композиціями, які були широко вживані як візуальні артефакти тих часів.

Якщо говорити про Вадима Меллера, фігуру, яка, фактично, стояла поруч в цьому просторі як надзвичайно синтетичний і динамічний художник, то у нього прочитується більша орієнтація на стилізацію, власне, авангардного типу. Меллер – художник, який і в більш пізні роки (наприклад, в 33-му році в «Загибелі ескадри» Корнійчука) вводить поетику авангардних конструкцій, яка в певній мірі відповідає тому конструктивізму, який взагалі був поширеним. Меллер поетично структурував поліфонію горизонтальних нашарувань сценічного дискурсу. Фактично, – це архаїзація, це ті ж горизонтальні нашарування, які відомі з часів Єгипту в орнаменті, навіть в архітектурі, згадайте піраміду Джосера, потім в зиккуратах. Але тут інтенсивна метрика як поліфонія рознесених в просторі куп мізансцен стала, будемо казати, загальним місцем сценічного простору.

У А. Петрицького в сценографії до вистави «Кадри» І. Микитенка, 1930 рік, можна побачити той же самий мотив розшарування. В. Меллер, в «Дев'яносто сім» М. Куліша, сцена вистави театру «Березіль» теж здійснює майже порівняння етнографічних і водночас авангардних рішень сцени. «Диктатура» Микитенка теж вирішується В. Меллером у кубістично-конструктивістській манері.

Тобто, можна стверджувати, що українська сценографія уникла авангардного конструювання, на кшталт «Великодушного рогносця» Л.Попової, і тих вставок, які мали паліативний характер, власне, в Сезонах Дягілева. Тут сцена була більш розшарованою як поліфонічний дискурс горизонтального простору, а водночас сформована, як своєрідна поетична

реальність, орієнтована на декоративне мистецтво, що наслідував сценізм бароко, фресок розписів XVII-го – XVIII-го століть.

Виділяється і окремо стоїть досвід О. Екстер. Так, наприклад, її роботи до «Ромео і Джульєтта» 1921-го року мають більш визначений характер авангардного простору. Екстер взагалі була більш експресивно-авангардним художником сцени, ніж інші. Але потрібно сказати, що цей період нас особливо цікавить. Він був дотичним до творчості П. Пікассо (здійснювався в один і той же час), власне, Сезонів Дягілева. Трошки пізніше вже, коли Сезони Дягілева йшли до свого фіналу, а потім вже, в 1929-му році, взагалі припинилися, сформувалася посткубістична поетика Екстер. В Україні вона (поетика) сформувалася раніше, ніж на Заході. Це поетика, будемо говорити, етнографічно стилізованого, культурологічного зразка.

Так, Петрицький ще у «Вії» Остапа Вишні, за М. Гоголем, в 1925-му році, презентує парсуни, або іконнописні персональні фрески, які здійснені в костюмах, визначалися як своєрідна презентація образів культури. Те ж саме він здійснює в «Князі Ігорі» Бородіна», де ескіз костюма (це вже 1929-й рік) більш орієнтований на наївну ікону, барочний простір іконопису, який так чи інакше характеризує оригінальний досвід наївного живопису. Петрицький в «Князі Ігорі» й інших роботах, а також О. Хвостенко-Хвостов в роботах «Кармен» Ж. Бізе, 1924-й рік, «Фауст» Ш. Гуно, 1924-й рік, фактично, дуже близькі за цією іконографією до синтетичного типу сценічного простору, що поєднує в собі, з одного боку, барочні іконописні традиції, монументалізм, фреску, а з іншого – авангард і образи ХХ-го століття. Ці алюзії можна побачити й у Малевича, і у інших. Якщо взяти творчість В. Меллера, його роботу «Газ» Г. Кайзера, ескізи костюмів 1927-го року, то вони майже ієрогліфічні. Тут він наближується до Ель Лисицького, його ескізів для опери «Перемога над Сонцем».

Тобто, існував певний потенціал ідей – сценографічних, сценічних, який був маловаріативним. Вони тяжіли до конструктивізму і до архітектоніки, будемо казати, неопластики, орнаменталізму. Тут виділялися роботи О. Хвостенко-Хвостова, Б. Косарева. Так, у Хвостенко-Хвостова ескізи до «Любові до трьох апельсинів» С. Прокоф'єва, в 1927-му році – це буквальна орнаменталізація костюма. В. Меллер в ескізах до «Джиммі Хігінс», за Е. Сінклером, в театрі «Березіль» 1923-го року, продовжує той же конструктивізм і ту ж динамізацію, діагоналізацію, яка походить від архітектури павільйонного типу, зокрема, від павільйону в Парижі, здійснену Костянтином Мельниковим.

Тотальний синтетизм творчості, перифрази, цитати з різних видів мистецтв дають уявлення про синтетизм доби. В. Меллер в його ескізах до «Мазепи» Ю. Словацького, театр імені Шевченка, 1920-й рік, визначає своєрідну модельну реконструкцію парсунно-геральдичного типу. Це ясно визначена «поетична геральдика», за Б. Косаревим, її конструкції, що походять від парсуни, образів портретів, орієнтованих на постбарочний період (в бароко це були портрети гетьманів, полковників, сотників), і

водночас – це застосування іконографії і поетики авангарду 1920-х років, що переводить сценічний простір в контекст синтетичних поліфонічних композицій.

В. Меллер сценографію (макет декорації) робить дуже схожу на увражі Фернана Леже. Легко прочитуються монтажні атрактори, або атракціони, які входять в контекст сценографічних реалій, де сцена розбивається на декілька конфігурацій. Поліфонія горизонтального дискурсу і нашарування мізансцен по вертикалі, конструктивістське рішення сцени взагалі, експресивно-динамічний задник, або вирішення декорацій, яке теж часто поєднувало намальовану архітектуру, лубок, елементи орнаменту, – все утворювало той симбіоз, де домінантним ставала графіка, колір, динаміка пластичних мас і все те, що можна зазначити, як поставангардний, або постмодерний синтез.

Так, у того ж А. Петрицького в ескізах до твору «Камінний господар» явно відчуваються алюзії, які походять від Сезонів Дягілева, і взагалі, від часів стилю модерн. Отже, ми бачимо, що в 1921-му році сценографія до твору «Камінний господар» – це буквально цитати з Головіна, Миколи Реріха, навіть Коровіна, рефлекс сценізму і сценографії стилю модерн, які були універсальною мовою простору тих часів.

Згодом все спрощується. З'являється конструктивний пафос оздоблення сцени. Але цей період був паралельним і реконструктивно міметичним. Можна говорити, що всі українські художники пройшли через цей період. У когось більше домінував сценізм, власне, модерного типу, а це Косарев, Меллер, Екстер, а хтось адаптував конструктивізм архітектурного простору. Атрактори, або атракціони сценічного виміру були універсальними, імперсональними і буквально переходили з одної вистави в іншу. Навіть, коли ми дивимся суто хронологічно, то чим ближче підходимо до 1937-го, 1939-го років, тим більше іконографія втрачає кубофутуристичний, конструктивістський пафос, тим більше стає натуралістичною, а сценографія перетворюється на своєрідну конструкцію аранжувального типу.

Наскільки це явище, власне, українське, чи залежить від доби тоталітаризму? Не можна дати якоїсь однозначної відповіді. Так, у О. Хвостенко-Хвостова в 1930-му році, в 1929-му році ми бачимо національні мотиви, тут національне, власне, стає генералізуючим принципом відходу від поетики авангарду. Якщо в «Любові до трьох апельсинів» – це суто орнаментальний геометричний візерунок, то вже в аранжуванні «Лебединого озера» Чайковського, 1926-й рік, ми бачимо своєрідну графіку, майже запозичену із стилю модерн. У ескізах до «Червоного маку» Р. Глієра в Київському театрі, 28-й рік знову драма кубізму поєднується з плакатними ходами ЮГРОСТА та ін.

О. Хвостенко-Хвостов вже в роботі «Беркут», або «Золотий обруч» Б.Лятошинського, 30-й рік, чітко орієнтований на етнографічний костюм, який знов-таки подається в контексті барочної і синтетичної авангардної іконографії. Отже, дуже довго в Україні зберігається поліфонічний та

синтетичний простір сценографічного образу. Якщо подивитись на досвід В. Меллера, то він буквально типологічно, інваріантно повторює синкрези і синтези, які формуються як своєрідний конструктивний пафос простору, який був сценічно-інваріантним, модифікаційним і драматично піднесеним.

Те ж саме можна говорити про Б. Косарева. Його ескізи до твору «За двома зайцями» М. Старицького, Червонозаводський театр, 1928-й рік – це театр буфо. Взагалі, у нього буфонада є своєрідним епатажем і неочікуваним вирішенням костюмів, які мають гострі орнаментальні ходи, а саме вирішення костюма виглядає гротескним, комбінаторним, конфігуративним, що є цікавим за своєю поетикою, яку можна назвати епатажно-геральдичною, якщо вже вживати слово «геральдика», як поетичний код, за визначенням самого Косарева [8].

«Комсомольці» Л. Первомайського, Червонозаводський театр, театр 1930-х років – це теж своєрідна поезія симбіозу бароко і авангарду. Знов ми бачимо горизонтальне розшарування дискурсу і своєрідні локальні монтажні атракціони, де кожна конфігурація живе на правах самодостатнього атрактору. Це вагони, це накладені предметні ряди зліва і справа, це навіть образ неба у вигляді локальної вставки як своєрідної віртуальної хмари. Особливо цікаві костюми до «Коммольців» Первомайського. В ескізах костюма Косарев досягає того гротеску, який стає буфонадно-драматично піднесеним. «Марко у пеклі» Бориса Косарева, Червонозаводський театр 29-го року – це ще більше експресивна і презентативна композиція.

В. Меллер в 1930-х роках, в ескізах до «Диктатури» І. Микитенка дивно поєднує конструктивні елементи сцени і етнографізму. Фактично, це і відповідало поетиці спектаклю. Анатолій Петрицький в оформленні «Коммольців» Л. Первомайського, театр імені Франка, 1930-й рік, знову виводить на сцену надконструкцію із машиноподібних конфігурацій, які є буквально прозорими цитатами із Фернана Леже, або із більш ранніх робіт, які були здійснені на сцені в Москві, у Мейерхольда. Проте, можна сказати, що таке коливання і така динаміка між механоцентризмом, механопрєдикаціями простору, де людина-гвинтик, людина-елемент – це вже соціум, це вже суто тоталітарний образ уніфікації і гетеротопії, свідчить про те, що весь простір був вже іншим. Тобто, він (простір), з одного боку, був тотально-гомогенним, а з іншого – кожна гомогенна складова цієї тотальності так чи інакше належала окремій людині. Таке самоподвоєння призводило до катастрофи, яку драматизувала ситуація творчості як реакція на ідеологічний тиск зовні, звинувачення в націоналізмі, звинувачення в формалізмі та багато інших звинувачень.

Косарев знаходить паліатив вже в 1937-му році, у виставі «Скупий» Ж. Мольєра, Харківський ТЮЗ, робить виставу в поетиці барочних алюзій. Ми бачимо прекрасні пастелі. Костюми мають образ автентичних барочних візій, які характеризують якщо не цитати, то перифраз традиційного костюма доби. Сама поетика ескізу вже не має нічого спільного з лапідарним

розфарбуванням фарбою, гуашшю, як ми бачили раніше в його ж ескізах і ескізах багатьох інших художників.

Тобто, от такий побіжний і достатньо, будемо казати, лапідарний огляд сценографічного простору свідчить про те, що формується предтоталітарний, а потім вже тоталітарний простір сценізму, який має достатньо типологічні ходи оформлення сцени, які зазначаються як архітектоніка, архітектура простору – візуального, віртуального; простору сценічного, власне, у онтологічному розумінні; і простору, який є антропоморфним – це костюм. Неспівмірність ескізів костюмів і здійснення їх в натурі, що ми вже побачили в Сезонах Дягілева, особливо в таких віртуальних ескізах, як твори Лева Бакста, твори М. Реріха, стає особливо драматичною. Ескізи костюма в просторі матеріалізації ідеї стають більш уподібненими і більш схожими один на одного.

Чи можна сказати це про таких художників, як, власне, українська плеяда, когорта 1920-х років? І можна, і не можна. Бо, звичайно, все те, що здійснювалося в ті часи, існувало в просторі тих візуальних артефактів. Але той же Борис Васильович Косарєв ще в 1920-му році робив надзвичайно поетичні і цікаві ходи. Так, ескіз декорації до другої дії, та ескізи ляльок для вистави «Цвіркун на печі», за Чарльзом Діккенсом, – це робота, яку можна описати, як поетичну геральдику. Декорації і ляльки підняті вгору і знаходяться в ірреальному просторі, є наміряними віртуальними істотами. Коли ми дивимся на ескізи цих ляльок як окремі персонажі, вони жестиально-конфігуративно визначені як своєрідний ієрогліф, маска, кліше, як витончена стилістична конструкція.

Декорації до дії вистави «Цвіркун на печі» мають характер, як Косарєв описував, легкого прозорого акварельного візерунка. Борис Васильович казав, що він захоплювався акварелістами Великобританії, які працювали на змивку: до десяти разів наносили акварель, потім змивали, залишки цієї фарби легко прописувалися. Так, виникав рельєф, де зерно паперу грало велику роль, папір «дихав», а звучна фактура цього дихання давала поетику шаруватого кольору, який виглядав, як своєрідний палімпсест.

Косарєв дуже ретельно ставився до національного костюма. Так, ескізи костюмів Мустабе і дроворуба до вистави «АльНур», за О.Уайльдом, буквально є реконструкцією культурно-історичного простору. Маски – особлива, будемо казати, поетична конфігурація творчості Косарева. Грім персонажів до вистави «Хубеане» Р. Победимського, а також вся поетика презентації образів, були своєрідними маскоподібними конструкціями. Ескіз декорації четвертої частини дії до вистави «Хубеане» – це вже архітектоніка, конструкція динамічних, діагональних ритмів, які легко поєднуються з конструкціями архітектури Костянтина Мельникова, тобто, є своєрідними паралельними світами. Ескіз до вистави «Хубеане» Р. Победимського говорить про вертикальну партитуру простору, де нашарування горизонталей і мізансценування по вертикалі давало злет вгору, що свідчить про своєрідну архаїзацію сценічного простору.

Надзвичайно образні механіко-детерміністичні конструкції – ескізи декорацій до другої і шостої картин першої дії вистави «Шторм» В. Білль-Білоцерковського, 1926-й рік, зроблені олівцем як своєрідні, будемо казати, монтажні конструкції, що дуже нагадують кінематографічний підхід. Важливо відмітити, що Косарєв працював в кіно, був асистентом у оператора Д. Демуцького на зйомках «Землі» Довженка. Кінематографічне бачення компоновки кадру, звичайно, відобразилося в його роботах. І хоча ці роботи, ескізи декорацій восьмої картини третьої дії до вистави «Шторм» В. Білль-Білоцерковського, 1926-й рік, а також ескіз костюма перукаря до вистави «За двома зайцями», за М. Старицьким, 1928-й рік, передують цьому кінематографічному досвіду, можна сказати, що кінематографічний досвід Косарєв набув раніше праці над фільмом. Він здійснився в кінематографі, але бачення кінематографа як самодостатньої театральної поетики у Косарєва існувало з самого початку.

Блискучі ескізи костюмів Голохвастова, Субчика, диякона і режисера до вистави «За двома зайцями», за М. Старицьким, 1928-й рік, акварель. Вони є надзвичайно конфігуративними та орнаментально витончено-динамічними, несуть в собі симетричну конструкцію, яка доповнюється симетричними воланами, складками, нашаруваннями, що дає образи нескінченної варіативної поліфонії. Ескіз гриму персонажів до вистави «Марко в пеклі» Івана Кочерги, 1928-го року, ще більше свідчить про те, що існує розгорнута іконографія динамізації обличчя як своєрідної застиглої маски. Її важко порівняти з античною маскою, але ефект близькодії відбувається. Це діалог багатьох культурних нашарувань, де через багато спокус і багато вибіркового локальних трансформацій утворюється трансформативна поетика образу. Відчувається, що це похід в античність, але збагачений японським театром, китайськими образними імплікаціями, взагалі всім тим образом Сходу, який, раптом, перетворює обличчя на візерунок, на єднання плям, на орнаментальну ритмічну фразу.

Ескізи костюмів для «Комсомольців» Л. Первомайського, 1929-го року, – це теж чітко визначений силует, з явно гіпертрофованими конфігураціями ліній костюма. Так, руки інколи набагато довші, ніж потрібні бути. Це не просто гротеск, а силуетний гіперпростір інсталяції, де кінцівки грають роль, будемо говорити, орнаментальної «геральдичної» конфігурації. Так, ескізи костюма матері Лева Ольги, Лева і Гнатюка особливо цікаві тим, що костюм Лева – це буквально літера А, або літера Т з впавшими горизонталіями. Костюм Гнатюка – це теж своєрідна літера, де можна вичитати образ чаші, літеру Ч. Костюм Ольги – це буквально літера Ф. Тобто, такий літерний геральдичний образ характерний для Косарєва, як для символіста і водночас своєрідного шифрувальника, де він створює свою власну «азбуку Морзе» візуального гатунку.

Якщо подивитися на його роботи декоративного орнаментального типу для вистави «Аул Гідже» М. Шестакова, 30-й рік, то це теж своєрідна візуальна симфонія, де цитати із стилю модерн, зокрема із творів Ларіонова,

із творів, пов'язаних з семантикою і стилістикою «Світу мистецтв», явно прочитуються. Можна говорити, що ці роботи є синтетичними за своїм напрямом і за образом зчитування інформації. Монументальність та силуетність прочитуються і в більш пізніх роботах, коли художник починає працювати в ТЮЗі. Знакові декорації до вистави «Ярослав Мудрий» Івана Кочерги, за яку він отримав Сталінську премію, фактично відкрило йому дорогу до викладання в Харківському художньо-промисловому інституті (раніше це був Художній інститут) на факультеті театрального мистецтва. Втім, образний стрій ескізів свідчить про те, що ця вистава є компромісно-модерною. Тут вже нема навіть ніякого натяку на авангардну іконографію.

Ескізи костюмів негра Томмі та приймальника негрів до вистави «Ім'ям закону» С. Роснянського – це знову гротеск, знову якась явно визначена буфонада. Декорації до вистави «Мартин Боруля» І. Карпенко-Карого – вже український гротеск, українська національна буфонада, якщо так можна сказати. Отже, скрізь прочитуються своєрідні, прості імплікації, які, з одного боку, тяжіють до етнореконструктивних візій, з іншого – це майже сучасна іконографія, орієнтована на мас-медіа, на дискурс, відомий, як своєрідні гротески, що характерні до аплікацій. Саме так виконані ескізи декорацій до першої дії вистави «Бременські комедіанти», за братами Грім, 1941-й рік.

Можна сказати, що Борис Косарев не закінчив свою роботу в театрі після того, як вийшов зі штату робітників харківських театрів. Він продовжував повторювати і відновлювати старі вистави, здійснювати їх версії майже все своє життя. Художник повертався до старих візій своєї графіки, особливо графіки молодих років, групи «Сіми». Це гротескно орнаментальний, авангардний і це надзвичайно цікавий динамічний простір.

Що ж це за досвід повернення в минуле? Можна сказати, що це похід до метафізичних витоків, похід до тієї, будемо говорити, образної конфігурації, яка була зазначена як злам стилів, злам століть і водночас їх синтез у часових і просторових імплікаціях сценічного простору культури.

Закінчити цей розділ хотілося б своєрідними розвідками із пізньої іконографії Данила Лідера, художника, який сформував школу синтетичної сценографії в Києві, в театрі І. Франка. Данило Лідер – той художник, який здійснив своєрідний образ поетики бачення, який можна зазначити, як світ над світом, світ, який асоціюється з пустими, фіктивними вимірами буття, більше того, – запитування онтологічних глибин сцени, сценізму як такого. Лідер утворив особливу поетику, яка все частіше і частіше стає проектом, в якому поєднуються філософські, етичні та естетичні максими театру, що визначаються езоповою мовою в просторі соцреалізму. Д. Лідер більше проєктант, більше дизайнер сцени. Але не в сучасному техногенному розумінні дизайну, а проєктант як мрійник, проєктант як метафізик.

«Те, про що я думаю в житті і мистецтві в своєму початку різко спрямовується в так званий Малий світ буття – не ввєрх, а вниз. Я називаю це



розчленуванням буття на Малий і Великий світ. Таке розташування здається мені природним для Космосу, Соціуму, Мистецтва, Політики і Економіки.

Звільнення себе від верху – Великого світу і устремління в «кореневий низ» – Малий світ, визначає те, що я намагаюсь зрозуміти в усіх сферах буття і мистецтва. Це теорія про способи проникнення у визначні категорії буття. Малий світ, в котрому природа закладає нові, невідомі проблеми-істини, і про світ Великий, в котрому людство не бере у розрахунок ці малі проблеми-істини. Всі чаяння світу Великого без світу Малого потерпають від катастроф. Природа в Малому світі творить всі задуми для всіх видів мистецтв, творить початок життя. Простота і наїв цих двох категорій, Малого і Великого світів, і власне, перебування в межах Малого світу, можуть викликати певну іронію. Але я прийшов до розуміння цього багато років тому, і зараз це є моєю стоїчною аксіомою», – пише Д. Лідер [9, 18].

Тобто, максими, стоїчні аксіоми: Великий світ і Малий, природа, натура – все це формулюється як рефлексія зсередини практики, зсередини образних конфігурацій сцени. Сцена у художника має такі маркери: відродження, культура, національне мистецтво, авангард, зміна, надія. «Відродження в мистецтві можливе від поєднання сучасного і глибоких давніх витоків його. Часто одна із сторін для відродження не розвинута – частіше всього це стосується сучасності.

Єднання це відбувається, за звичаєм, на межі суспільних побудов, коли старі установами ще не пішли, а нові – не сформувалися. Положення це конфліктне, і лише воно забезпечує справжню свободу особистості.

Така свобода, майже в чистому вигляді, стає можливою на зіткненні двох епох. Саме на цьому конфліктному зіткненні стимулюється стрибок. Так відбулося в добу Ренесансу, і у нас, в нашій країні в 20-ті роки.

Можливо, що власне, сьогодні можна було б намітити нове відродження, але, звичайно, в суспільній розбудові людей культура являє собою таку тонку плівку, що швидше всього, вона підлегла поривам і кавернам, а каверни сьогодні настільки розповсюджені, що думати про відродження досить важко» [9, 20].

Наскільки ці слова є актуальними зараз! Книга вийшла в 2004-му році, хоча писалася вона раніше. Дамо ще витримку про національне в мистецтві і про надію.

«Необхідно глибоко входити в національні особливості іносказання і звільнення світу, але знову ж, при розвинутій освіченості і культурі. Це єдина і вічна конфліктна енергія, що напитає національну образну творчість. Але національне, на жаль, сприймається однобоко, частіше всього звернення до минулого обмежується, або замирає на стилях, найближчих по часу, і на стилі національної етнографії. При цьому немає сучасного пильного вглядування і засвоєння всезагального світового культурного процесу» [9, 20]. Ці слова дуже нагадують слова Михайла Бойчука, який говорив, що за плечами художника стоїть вся світова культура.

«Надії. Щоб надіятися – потрібна віра. Віра в те, що наше людство – не помилка природи, а розумне єство, що розуміє хоча б одною звивиною, в якому космічному раю вона знаходиться, і що приготований для неї кимось-то Дім гріховно руйнувати. От якщо б можна було б на хвилину уявити, що населення цього прекрасного божественного дому прозріє, навчиться читати залишені йому Заповіти, тоді б і можна було б говорити про надії наших Малих» [9, 21].

Тобто, ми бачимо афористичну форму винесення думок, які є більше максими, більше образи, де думка дуже складно знаходить камертони комунікації і обертони визначення себе в контексті інших реалій сценічного синтезу. Цікаві його ідеї про повсякденність, про речі, предмети, творчий процес, який в театрі характеризують, власне, добу, час і образні констеляції людських відношень. Д. Лідер пише: «Часто виникає таке питання: чи можна взагалі в звичайне, повсякденне життя включати у творчій процес? Мені здається – є всі засади думати, що саме повсякдення включає нас в творчій процес. Впускаючи нас в себе, повсякденність сприяє вживанню в те, що відбувається, допомагає поставити себе в чужі обставини, (життя персонажів п'єс, наприклад).

Пам'ятаю, я запропонував студентці, що працювала над п'єсою «Солдатська вдова» про важку долю чотирьох солдаток, стати «п'ятою вдовою», увійти в їх повсякденність. В результаті, їй з'явилася блага вість про форму, про те, як розказати про це в ескізі і макеті. Весь процес повсякденності можна умовно розкласти в певну систему.

1. повсякденність в природі (об'єктивна реальність)
2. повсякденність в суспільному житті людей
3. повсякденність у житті предметів і речей
4. повсякденність у п'єсі і в людині-персонажі
5. повсякденність художника-творця» [9, 32].

Відтак, повсякденність – це не просто «гомо нормаліс», це людина, яка стає медіумом, несе в собі виміри природи, суспільства, життя в цілому, драми і творця. Цей синтетичний підхід цікавий оригінальністю мислення і, звичайно, цей аспект ще не знайшов свого розкриття. Герменевтика повсякдення могла б стати одним з підходів щодо осмислення синтезу мистецтв, хоча рефлексія Д. Лідера є натуралістично-наївною з точки зору домінант повсякденного. Мистецтво ніколи не може зробити повсякденне домінантним, як воно не може зробити бутафорію геральдиком, як і не може зробити схеми і задуми образами. Потрібен якийсь посередник, комунікант, ланцюг перекладу одної мови на іншу, одного культурного коду сприйняття презентації інформації – на інший.

Усе це в певній мірі в поезії Д. Лідера не має своїх самовизначень, таких лапідарних і гострих, як графічний силует монтажних атракціонів, які існували в 20-ті роки. Перед нами більше начерки на полях, думки-нариси, більше ідеї, більше схеми – інколи наївні, інколи проектно-універсальні. В принципі, це театр пунктиром, це ескіз пунктиром, це сцена, здійснена

пунктиром в одній динамічній рефлексії, яка є філософською і осмислюється як філософські синтези бачення світу.

Отже, можна в якійсь мірі підсумувати і сказати, що сценографічний епілог, який сформувався у культурі ХХ-го століття, – це не просто полісценізм, який можна споглядати, як алюзії, монтаж, трансформацію постмодерних конструкцій, це не просто запозичення авангардних, модерних й інших конфігурацій. Це, передусім, персональна доля самоздійснення образу «Я» в просторі всіх інших можливих конфігурацій «Ти» як Великого Іншого – Сцени. Недарма Д. Лідер говорить про повсякдення творчості. Повсякдення творчості – це або її повна втрата, або переведення в ранг буття в іншому, буття іншого, як буття, власне, тебе. Все це свідчить, що такі синтези, такі образи є бажаними, структурними і насиченими думкою художника, актуальними для розуміння пострефлексій того синтезу, який здійснився на підставі аналізу сценографії в просторі Дягілєвських Сезонів.

### Література

1. Базанов В. В. Сцена, техніки, спектакль. Ленинград : Искусство, 1863. 120 с.
2. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра: От истоков до середины XX века. Москва : Эдиториал УРСС, 1997. 544 с.
3. Боулт Э. Дж. Художники русского театра : 1880 – 1930. Москва : Искусство, 1990. 201 с.
4. Вериківська І. М. Становлення української радянської сценографії. Київ : Наук. думка, 1981. 208 с.
5. Гайдабура В. Театральні автографи часу. Київ : Факт, 2007. 292 с.
6. Горбачов Д. Е. Анатолий Галактионович Петрицкий. Москва: Сов. художник, 1971. 152 с.
7. Легенький Ю. Г. Театр без рампы. *Український театр*. № 2. 1990. С. 24–26.
8. Легенький Ю. Г. Культурология изображения: (опыт композиционного синтеза). Киев : ГАЛПУ, 1995. 412 с.
9. Лідер Данііл: Театр для себе. Київ : Факт, 2004. 104 с.
10. Петрицький А. Г. Оформлення сцени сучасного театру. *Нова генерація*. 1930. № 1. С. 40–42.
11. Черкашин Р. Ми – березильці: Театральні спогади-роздуми. Київ : Акта, 2008. 336 с.
12. Чернова М. В. Борис Васильович Косарєв : Нарис життя і творчості. Київ : Мистецтво, 1969. 67 с.
13. Чекрытин В. О намечающемся новом этапе общеевропейского искусства. *Маковец*. 1922. № 2. С. 10–12.
14. Эфрос А. М. Художник и сцена. *Культура театра*. 1921. № 1. С. 11–12.

## РОЗДІЛ XXII

### СЦЕНІЧНИЙ ПРОСТІР ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРИ

Еволюція сценічного простору культури завжди несе в собі глибинні, фундаментальні міфологічні ознаки, пов'язані з видовишно-презентативними акціями функціонування соціуму. Протягом ХХ століття категоріальний статус сцени, сценізму як певної якості культурного будівництва змінився. «Сцена» як категорія втрачає онтологічний статус помосту, піднятого над землею і перетворюється в комунікативний феномен. Так, широко вживаються поняття «арт-сцена», «рок-сцена», «панк-сцена», «рейв-сцена» та ін.

Втім, як визначити сучасний сценізм як якість буття і творчості людини, не нехтуючи онтологічними характеристиками сцени, тоді як онтологія сцени радикально змінюється? Сцена все більше звужує, або розширює просторові характеристики в екранних, віртуальних реаліях культури, не менш змінюються і події, часові ознаки сценічної гри. Формуються нові сценічні темпоральності реклами, мошн-дизайну, які структуруються в межах 30-секундного ролика. Тридцять секунд рекламного ролика продається за величезні гроші, неспівмірні з ціною білета в театр. Формується зворотний вплив, коли сцена рекламного ролика впливає на театральну сцену. Всім відомі театральні вистави опер у вокзальних рекреаціях, в ленд-артних констеляціях. Виникає проблема визначення сутнісного, субстанційного виміру сценізму як феномена культури.

Якщо звернутися до словників, то в словнику Патріса Паві можемо прочитати, що поняття сцена походить від грец. *skene* – балаган, поміст. «За доби зародження грецького театру *skene* була кліткою або палаткою, прибудованою позаду *orchestra*. *Skene*, *orchestra*, *theatron* складають три висхідних сценографічних елементи давньогрецького спектаклю; оркестр або ігрова площадка пов'язують сцену і публіку.

*Skene* розгортається у висоту, включаючи *theologeion* або ігрову площадку богів і героїв, і на поверхні разом з просценіумом, архітектурним фасадом, що передує стінному декору, котрий пізніше створює простір авансцени. Протягом історії смисл терміну «сцена» постійно розширюється. Декорації, ігрова площадка, місце події, часовий відрізок акту і, зрештою, у метафоричному сенсі – раптова і яскрава видовишна подія («побудувати комусь сцену»)» [10, 336].

Цього достатньо, щоб збагнути, наскільки в цьому словнику, який витриманий в досить жорсткому режимі дискурсивного аналізу, сценоведення, сцена як феномен культури показується як абсолютний культурний феномен. Сцена – це намет, шатро, де актори готувалися до вистави, а також досить розгорнутий простір, в якому структуруються певні зони: зона центральна, погранична – це авансцена, або просценіум і все те,

що можна визначити як достатньо конструктивний вимір дії, переддії, завершеної дії, що презентує достатньо складні конфігурації гри.

Сцена масового публічного простору пов'язана з добою великих імперій – це фейєрверки, це кінні балети, паради на майданах за доби тоталітаризму та ін., це сцена культури як широка, могутня стихія свята. Можна сказати, що в головних рисах театр, сцена, починаючи з римської імперії, наслідувала грецькі зразки, а грецькі зразки наслідували ще більш давні – міфологічні. Але вважалося, що найголовнішим було те, що визначалося онтологічно та антропологічно – бути героєм, ставити акценти, тобто те, що зазначили як своєрідну подієвість, характеристику дії в її зафіксованому і фінально екстремальному вигляді.

Втім, театральна сцена пережила страшенні катаклізми. Можна згадати театр, де «ролі грали» декорації П. Гонзаго, накручені на вал. Театр був суто архітектурним. Це провінція, Підмосков'я. Один із блискучих геніальних архітекторів здійснював свої декорації, які показувались у вигляді архітектурних сцен. Тобто ми можемо сказати, що сцена – це своєрідна реальність, яка несе в собі час як зображення дії, часовість дієву, часовість буфо, як це ми бачимо в театрі картин. Про це добре пише Юрій Лотман, характеризуючи театральність культури майже кінематографічно [7]. Тобто, кінематографічна сцена, яка раптом входить в простір кінема, набуваючи екранного сценізму – це та сцена, яка формувалась в архітектурному вимірі за доби бароко. Але доба бароко існувала в слов'янській культурі аж до XVIII століття.

Суть драми сценізму в його саморозгортанні, це свідчить про те, що сцена – коробка, сцена, яка має портал, має певне дзеркало, тобто оточуючий простір, несе в собі ігрову частину, яка настільки трансформується і змінює свої функції, що бокові пристрої, просценіум стають епіцентром гри без героя і без акцентування події. Шодо створення гри, то і вона раптом відходить, а щось залишається. Лишається те, що сценою може і не бути, що завгодно. І оце «що завгодно» апелює до якихось глибинних, фундаментальних реалій сценізму культури як епіфеномуна гри – універсалії культуротворення. Ми стаємо перед досить цікавою проблемою, яка визначається наступним чином – як можлива сцена взагалі.

Якщо ми візьмемо простір «Рігведи» давніх часів, коли неба ще не було, коли землі ще не було, то побачимо, що все ж таки сцена була. Сцена, як місце в бутті людини, яка свідчить про буття як таке, висловлює свої думки в міфотворчому оточенні домислів, і так само свідчить про те, що вона є. Тобто, якщо задатися трансцендентальним питанням, як можлива сцена, то вона можлива лише як вимовлення, як дискурс, як подія, як дія, як життя, яке здійснюється тут і зараз. Сцена можлива в локально самовизначеному та вираженому просторі, але сцена як можливість бути існує як трансценденталія людського буття «до» неба і землі. Простір сцени може культивуватися, може бути класичним, бароковим, романтичним, яким

завгодно, але цей простір є сценічним тому, що він вже є сформованим як система артикуляції, система донесення змісту і почуття в комунікації.

Наступне питання феноменологічне, як з'являється можливість сценізму взагалі, як з'являється можливість вимовлення сцени? Це може бути абсолютно державний шлях конструювання і здійснення театрів, може бути альтердержавний або недержавний шлях підвалів, льохів, де виникає сцена пабів, арт-кафе, всього того, що пов'язується з естрадою камерного типу тощо. Тобто, феноменологія сцени, її розгортання, її образність свідчить про те, що образ сцени не може бути єдиним раз і назавжди, він має свої модифікації. Сцена з'явилася, сформувався, трансформується, і зараз ми бачимо інші потоки і реалії сценізму. Наступний метод аналізу – діалектичний, що дає можливість запитати і відповісти на питання, як сцена перетворюється в щось інше, що є не сцена?

Тут виникає найскладніша, найгірша відповідь: людина вмерла, але пам'ять про неї існує. Існує сцена пам'яті. Що є не-сценою в житті людини, бо, якщо людство існує, все є сцена? Сцену не можна вигнати з життя взагалі, не можна її уникнути. Тут діалектика пасує і відходить у бік. Але рід людини є трансценденталія, яка сама не діє, діють живі люди-актори. Ми потрапляємо в дивну ситуацію: театр є життя, за У. Шекспіром. Сцена як частина театру визначає дієвий, експресивний, комунікативний аспект, вона не зникне ніколи, поки є людство. Втім, сцена в певному сенсі є більшою, ніж театр і всі засоби гри в просторі культури. Сцена як фрагмент театру просто лишається рудиментом давньогрецької культури, як і взагалі розподіл сцени на всі ті градації, про які ми говорили, – на поміст, театрон тощо.

Сцена в більш широкому, культурологічному, філософському розумінні стає місцем буття людини, яке є локалізованим, яке так чи інакше залежить від акторального вчинку, того, хто здійснює акт подій і дії, тобто презентацію інформації, і того, хто цю інформацію доносить до інших людей. Сцена в такому широкому, будемо говорити – онтологічному, трансформативному вимірі, дає нам надію говорити про те, що вона має свою феноменологію, тобто сферу образного визначення і має свою проектну модальність. Коли ми запитуємо, як можлива сцена завтра, післязавтра? Як традиція сценізму культуротворення.

Сцена – це завжди почуття іншого, ця велика дорога, узбіччя на всіх дорогах буття. Можна сказати більш категорично, що сцена – це і є дорога, шлях, який людина проходить від самого дитинства і до смерті, перебуваючи в одному, двох, або трьох театрах, граючи сотні або десятки ролей. Сцена є дорогою звичайної людини, яку просто тихо відносить певний час, коли її вже нема на світі. Тобто, родові поняття театру як категорію життя не можна від'єднати від сцени. Театр як образ життя, театр як модель життя, сцена, як місце презентації акту дії, події людського життя невід'ємні, їх синкретизм подолати неможливо.

Сцена неможлива без дії, події і, звичайно, неможлива без гри, а гра – це поєднання досвіду знаходження в різних світах – тут і там. Тут, – це те, що

відбувається в просторі і часові, а там пов'язане з далеким часом, що є непідвладним людині. Можна побачити декілька вимірів сценізму. Перший – це ландшафтно-магічний, коли люди збиралися щодо здійснення магічних дійств навколо річок, дерев, проводили обряди, ритуали. Ігри здійснювались як своєрідний обмін світами, утворювалася певна реальність спільності гравців, яка їх поєднувала в рамках тої загальної події, яка окреслювала початок і кінець ритуалу. Можна сказати, що магічний простір зберігся в обрядах переходу в етнокультурі, а в професійно зазначених культурах (театральній, музичній, художній тощо), коли людина стає більш диференційованою, ритуал перетворюється на драматургію події.

Можна говорити про ті магічні події, які здійснюються у вигляді обрядів, ритуалів в їх регіональних ознаках. Зокрема, це похорон, це родини, це весілля, це ті свята, які супроводжували людину завжди. Недарма Лесь Курбас казав, що український театр народився в хаті – великому мегасвіті української культури [4]. Степ, поле, дорога, храм – універсалії української культури, про це добре писав О. Потебня [8]. Втім, хата була, за Курбасом, образом храму – театру буття.

Можна стверджувати, що такий образ говорить про образ шляху. Людина народжується, вмирає, проходить через певні верстви буття, інколи змінює буття в архаїчних обрядах, інколи не змінює, але образ дороги є образом театру, є образом сцени, а сцена є образом шляху. Сцену не можна обмежити якимись прямокутниками, колом. Як би ми не розглядали римські амфітеатри, сцена – це простір, відчинений в небо. Театр просто неба – це один театр, театр в зачиненому просторі – це трошки інше, але там є своє небо символічне, є ліве і праве, що розуміються як антитеза, є те, що попереду, те, що передує людині, те, що пішло від неї. Всі модальності сцени, так чи інакше, трансформуються в одному замкненому колі буття, яке можна назвати сценізмом, можна назвати – подієвість, можна назвати шляхом (шлях життя, шлях буття людини).

Якщо людина має місце в бутті, то це не потрібно розуміти суто статично. Місце – це можливість бути на шляху. Місце – це можливість перебувати в динаміці подій, яка створює сценізм буття, створює ту загальну сцену, яку не можна іменувати. Її можна по-різному окреслювати, сцена по-різному відображується в засобах інформації – в сучасних, не сучасних, старовинних, міфологічних, які корелюють, взаємодіють, але за цим всім стоїть одне – шлях, рух, людина, яка змінюється.

Зміни буття досягають тієї образності, яка зветься самодостатною, коли вона (образність) не потребує нічого іншого, коли сама впевнює всіх, навіть коли окрім неї нікого немає, людини немає, а є лише образність як така, що свідчить про те, що людина стала людиною, померла, або народилась, вийшла заміж... Це і є той театр, в якому існує і початок, і кінець. Існують якісь епіцентри, які дають можливість відчувати, що людина не може бути скульптурою, хоча стоїки просила милостиню у скульптури, щоб виробити в собі можливість терплячості, сталості, милостивого споглядання

світу. Ще немає християнства, але вони вже намагалися не суперечити діям, не суперечити долі. Хай буде так, як Бог управить, але всі грецькі трагедії – це вирок долі і певна антитеза того, що здійснюється долею і не-долею.

Первинний архетип сцени – коло як рушійний простір. Так, «Коло оркестри (площадки для танцю), – пише Вяч. Вс. Іванов, – на котрому в античному театрі виступав хор, в більш давній період, вірогідно, і актори, ховав явні сліди свого походження від ритуального кола для культових танків. Про це свідчить і сама її назва, що пов'язує її з висхідним заняттям таких міфологічних театральних поетів-танцюристів, як Феспіс (про це говориться в відомому місці в “Осах” Аристофана 1478-1479, ще більш явно свідчить Ахінея, як показала в більш ранній своїй роботі О. М. Фрейденберг, кругла форма оркестри і амфітеатру дозволяє пов'язати з іншими аналогічними колоподібними структурами давніх культових приміщень, наприклад, в храмі елевсинських містерій). Соціологія просторових структур виявляє закономірні співвідношення круглої форми оркестри і ролі хору, що виступав на ній» [3, 7].

Коло завжди є напруженим, сповненим протиріч. В'яч. Вс. Іванов зазначає: «Історія театру визначається бінарністю або амбівалентністю двох частин хору, які розпадаються на дві групи, спочатку, що співають по черзі («антифон» в античному театрі, звідки і пояснюється амбійський спів), є також історично визначеним, як гримірування, переряжування тваринами або чудовиськами було пізнім ускладненням цього первинного дійства. Наявність двох груп і переряжування є досвідом театрів давніх ритуалів дуалістичного типу, де тварина або чудовисько було одним із класифікаційних символів» [3, 6].

Коли ми починаємо бачити людину – актора, актора, її тілесні імплікації, її динаміку, хай це будуть останні покази «Кавказького крейдяного кола», хай це будуть «П'ять вечорів», то за всім стоїть щось фундаментальне, що свідчить про тіло людини як космос. Фактично космос довіряє тілу людини, про це говорить Лосєв і багато міфологів. Важливо зазначити, що тіло не є просто сома, не є те, що ми сприймаємо на дотик, – це ментальна і космологічна єдність людини і всього іншого, що асоціюється з її тілом, а це обов'язково просторово-часові модальності. Тіло людини – це образ, а образ не існує в середині свідомості. Образ нібито займає місце предмету в просторовому континуумі. Психологи доводять, що зчитування образної інформації не може визначатися, як чисто внутрішній акт свідомості. І те, що людина займає місце іншого, хай це буде глядач, хай це буде інший світ, хай це буде інша сцена, хай це буде все, що можливо уявити собі, свідчить про те, що сценічний образ, театральний образ є предметним, він належить не людині, він належить тому часу і простору культури, в якому він виник.

Така достатньо проста і реальна констатація свідчить про те, що тіло в давніх культурах міфологізувалося. Наведемо фрагмент з давньоведійського гімну:



«Ким були підібрані обідві п'яти людини?

Ким була зібрана плоть? Ким обідві щиколотки?

Ким пальці виліплені? Ким – отвори?

Ким – обідві виступаючі кривизни посередині? Хто опору створив їй?

Ці запитування свідчать, що світ наданий людині в почутті, наданий в можливостях її тілесної ідентичності з іншим світом, виникає у можливості створювати інші світи. Але хто ж вона, хто її створив?

«Хто розтушував в ній води, що обертаються в усіх напрямках,

Що багаторазово обертаються, породжені, щоб розлитися потоками

Їдкі, червоно-коричньові, червоні, темно-димні

Спрямовані в людину вгору, вниз і поперек?»

Це досить цікавий фундаментальний панегірик, коли ще не було богів, було тіло. Була матерія, яка має розмисел, яка має сцену в бутті. Ця сцена є безмежною, не обмежена ні зліва, ні справа. Про це пише О. Шпенглер, в давніх культурах не було обмежень по горизонталі. В Єгипті, наприклад, домінувала інтенсивна метрика вертикалі, піраміди є образом цього радикалізму.

За цим усім стоїть досить цікава реальність. Колись знаходять міру руху людини, колись сцена звужується і її бокові кишені, сповнені всіх технічних приладів, породжують можливості обмежити рух людини. А як же він обмежують? Назад не можна, бо там задники, попереду не можна, бо там просценіум і глядачі. Куди йти? В себе.

Образ сцени – це образ інвертованого занурення в себе. Так, про це говорив К. Станіславський, але своєю мовою, яку ніхто не міг розшифрувати. Всі говорили, що це мова психологічного невротика, який орієнтований на сугестію емоційного в образі. Хоча він говорив абсолютно про інше. Про це говорив й Вс. Мейерхольд, адже теж своєю мовою, в якій хотів з'єднати всі образні синтези – пластичні, архітектонічні, що пов'язані з керуванням сценічного образу, тобто сценізму як такого. Про це говорив Лесь Курбас, який писав, що образ має бути полівалентним. Ми перекладаємо своїми словами те, що він назвав «перетворенням» [4], яке, звичайно, можна по-різному розуміти, але за цим стоїть образ як багатосутнісна модальність буття.

Лесь Курбас, за визначенням Бориса Косарева, який працював в його театрі «Березіль» в Харкові разом з О. Екстер і В. Меллером (мені пощастило вчитися у Косарева в Харкові) казав, що Курбас доведе виставу до «генералки», тобто до генеральної репетиції, і зніме, не ставить. Чому? Курбас ці «експерименти» називав «лабораторією». Це лабораторний театр, це версія як здійснення театру, гри в собі, як сцена в своїй душі, а не для всіх, не для глядача. Це одна із глибинних, фундаментальних реальій Театру як такого, яка починається з давніх часів «Рігведи».

Людина заглядає в своє «Я», вона ще не розуміє, що «Я» є «Я», і вона не відчуває, що вона є людиною, але вона своїм тілом збагачує всю іншу

тілесність світу таким чином, що дає можливість почути, що людина артикулює архе, найголовніше – танок, слово, поезис, музику тощо.

Хотілось би надати ще один пасаж, ще одну ремінесценцію, здійснити алюзію з розумінням сцени як шляху. Про це писав один із могутніх, українських і російських письменників – Михайло Булгаков. «Все пройде. Страждання, муки, кров, голод і мор. Меч зникне, а ось зірки залишаться, коли і тіні наших тіл і справ не залишаться на землі. Немає жодної людини, яка би цього не знала. Так чому ж ми не хочемо звернути свій погляд на них? Чому?»

Чумацький шлях, шлях як образ дії, події долі має свій дім. Якщо М.Гайдеггер прекрасно зазначив мову як дім буття, то можна зазначити і сцену як дім буття. Театр не потребує ніяких онтологічних атрибуцій, а сцена потребує, бо вона змінюється, як протей уходить з театральних підмостків і нескінченно варіюється у культурі. Дім буття традиційно визначається як дім, з якого виходять люди, а в театрі все це можна зазначити як літературний сценарій, ролі, що виконують актори. Дім стоїть при дорозі. Дім, який здійснюється на сцені, отам в ядерному етосі, в ядерному просторі сценізму, дім цей суть – чумацький шлях. За українською легендою цей шлях виник з солі чумаків, які вночі посипали сіллю стежину, щоб інші, хто їде слідом бачили дорогу. Коли солі стало багато, а дорога вже була прокладена, Господь кинув сіль в небо. Український Чумацький шлях солоний, як, до речі, і театр.

У представника європейського Відродження Максима Грека, що приїхав в Росію на межі XVI століття, є виразний за своєю образністю опис, де він пише про Росію, як про жінку, що сидить біля дороги в задумливій позі. Жінка вдягнена в чорне, вона відчуває себе наприкінці часів, вона не думає про своє майбутнє, вона плаче... Максим Грек, якому судилося закінчити своє життя у в'язниці в Росії, ніби передбачав цю останню сцену свого буття. Жінка при дорозі – це не тільки Росія, це вся слов'янська культура. В порівнянні з європейською (французькою) радістю буття, де «жити до речі», як про це писав М. Мамардашвілі, є усталеною нормою, життя всупереч, вічний плач (плачі козацькі, козацькі думи, плачі на дорозі, дорога, як ухід в нікуди, ухід без повернення) є долею української культури.

Тобто, все свідчить про те, що образ сцени як шляху, образ початку і кінця має свою темпоральність і має свою культурно-історичну значущість. В словнику Даля, дорога визначається як їдова частина, підготовлена різним чином, прилаштована для їзди місцем, для проїзду, для проходу: «...їдова смуга; накатана або навмисно підготовлена різним чином протяжність для їзди, для проїзду або проходу; шлях, стезя; напрямок і відстань від місця до місця» [2]. Можна сказати, що це чисто просторовий вимір дороги, він не характерний для ознак сцени. Сцена може бути квадратною, круглою, колисковою, мати різні аксесуари, але за цим стоять певні семантичні елементи – протяжність сцени як шляху, присутність людини в цьому просторі. Якщо немає людини, то немає і сцени, якщо сцени немає, то і

людини немає. Ця тотальна єдність, або дихотомія людини і сцени створює культурно-історичний образ сценізму.

Дорога несе в собі життя і образ думок, долю, вона також є слід, колія. Ольга Фрейденберг пише про пил землі, глибину занурення в спокій буття. Все минає, залишається лише дорога, її слід, її пам'ять. Тут же виникає питання, а що ж таке сцена як слід і пам'ять? Дорога оновлюється, потребує свята, видовища. Потребує освітлення, потребує різних мізансцен пам'яті. У Вяч. Іванова, є прекрасні слова: «... вже 500 років мандрує світом Дон Кіхот», зараз можна додати ще століття. Але не змінюються одні й ті самі прості істини, як висловив Санчо Панса, зокрема – сон солодкий, але дуже схожий на смерть... Людина щодня вмирає і прокидається. Втім, вона може прокинутись, а може і не прокинутись.

Цей загадковий, драматичний, будемо казати, «снотворний» ефект театру визначив Антонен Арто, коли порівнює театр з чумою. В есе «театр-чума» Арто пише «Останній, хто залишається живим, втрачає голову від відчаю: син, раніше слухняний і благородний, вбиває батька; людина стримана позбавляє честі найближчого; ласолуб стає невинним. Скупий викидає у вікно жменями золото. Войовничий герой підпалює місто, яке колись рятував, жертвуючи власним життям. Франт одягає кращий одяг і йде гуляти на бойню. Думка про безконтрольність або близькість смерті сама по собі недостатня, щоб пояснити такі безглузді й немотивовані вчинки людей, не розуміючих, що смерть може дечому покласти край» [1, 114].

Це екстремальний образ, який дорівнює смисловим абераціям на межі життя і смерті. Театр як чума, дає можливість оздоровлення, освітлення і катарсису, оновлення людини. Можна сказати, що Арто в певній мірі абсолютизував хворобу, театр не може бути образом хвороби, адже можна сказати, що театр завжди в своїх екстремальних фазах наближується до тої емоційної чуми, яку зазначив Антонен Арто, який говорить, що людина має бути людиною за будь-яких умов. Є дещо подібне між хворим на чуму, котрий з криком біжить за своїми баченнями, і актором, котрий біжить за своїми почуттями. Між людиною, що живе серед створених нею образів, і образами, котрі в певних обставинах ніколи б не прийшли їй в голову серед мертв'яків і безумців, є та порожнеча, тінь, перехід (це архетипи східних культур, якими захоплювався А. Арто), що виникають між людиною-глядачем і поетом-актором, який завжди несвоєчасно породжує своїх героїв.

Отже, есе фіксує екстремальні точки, коли людина виходить за межі врівноваженого, спокійного буття і небуття. Можна спитати, – театр і є цією можливістю виходу за межі рівноваги? Театр є синдромом хвороби? Театр є потребою в підживленні аналогій людських почуттів, не будемо казати, яких, добрих чи поганих.

Дорога – це певна зміна всередині людини, всередині її психіки, не обов'язково така катастрофічна, як у Арто, але дорога – це певний вихід за межі свого «Я». Вихід на шлях інобуття. Звичайно, театр в цій площині, в банальній площині інновацій, дає такі зміни. Проте, дорога у вимірі часу є

певне почуття іншого, всього того, що не можна відчутти вдома. Тут існує схильність до свободи, розкріпачення, до часу як відкритих можливостей і часу як можливості бути іншим.

Звичайно, що дорога є невпізнанною, яку можна розуміти, як своєрідне інше буття в тих, чи інших – технічних, технологічних, образних й інших характеристик. Важливо зазначити, що такі підходи щодо визначення сцени, як метафора дороги, шляху мають декілька векторів: від глядача в глибину сцени (це вектор глядача, саме так він сприймає гру) і, навпаки, від актора в зал. Інколи актори виходять в зал, фамільярно спілкуються, цілуються з підсадними, так званими, качками, глядачами. Це техніка гри, її не варто обговорювати. Але векторність комунікації (вперед і назад) має свої часові модальності, які є надзвичайно не простими.

Щоб їх пояснити, розглянемо зовсім не театральний приклад – сцену «Тайна Вечеря», намальовану на стіні Леонардо да Вінчі. Якщо ми її дивимось поза аксесуарами архітектури, інтер'єру, то бачимо досить експресивний простір, де просценіум, будемо так говорити, має статуру столу, всі актори зсунуті на глядача. Це апостоли, Христос. Ми потрапляємо в час, коли Христос запитує, або виголошує: «Хто з вас мене зрадить?». Всі шоковані – хто? Ця подія презентується міметично, жестуально. Згодом ми бачимо, що цей епізод з євангельської історії стихає, заспокоюється, ритмічно врівноважується всіма засобами композиції. Наше око звертається до стелі, а там ми бачимо буквально «залізну дорогу» – перспективні ходи, які ведуть око до прорізів вікон і «викидають» всіх акторів біблійної сцени на сцену землі і неба. Зображення зростають до ментальних розмірів, які вже уявити не можна.

Це театр візуальний, можна так сказати, віртуальний, якщо вже використовувати сучасну термінологію, але він свідчить про те, що відбувається трансформація натуральної відображуваної реальності. Освітлення сцени статичне – зліва направо, Леонардо чітко слідує цьому люмінізму. Тут немає іконописної глибини, коли світло виходить з ока того, хто здійснює зображення. Художник і глядач є абсолютно анонімним спостерігачем, який бачить сцену чисто відсторонено, без будь-яких власних алюзій.

Смерть автора, як говорять в сучасному постмодерністському дискурсі, існує вже навіть в цій роботі. Автора майже немає, він намалював, здійснив метаморфоз двох сцен: перша зсунута на глядача, інша виходить у простір землі і неба, ландшафт за вікнами. Це сцена, яка існує на авансцені або просценіумі, і сцена, яка існує вдалечині. Здавалось би, ця інтерпретація є суто метафоричною, в ній випадає одна ланка. Автор-інтерпретатор говорить, що візуальна дія здійснюється системою прямої перспективи. Адже це зовсім не так. Чому не так? Тому, що пряма перспектива тут маркується агресивним, будем казати, механодетермінізмом руху в глибину історичного шляху Христа, який поглинає сцену. Людина вже не існує на авансцені, тобто на просценіумі, і більше того, ця глибинна механіка стає настільки

рішучою, що вбиває будь-яку особистість, вбиває саме бачення, вбиває саму євангельську сцену. Тому стають можливими такі інтерпретації, як «Код да Вінчі». Так, відома книга американського письменника Дена Брауна стала бестселером, де доводиться абсолютно абсурдна інформація про масонство художника, багато того, що автор просто спроектував на сцену творчості Леонардо. Взагалі, Леонардо є одним з найзагадковіших авторів доби Відродження.

Так, О. Лосєв говорить, що Мона Ліза Леонардо є злою, а її посмішка є «блюзнірською», і взагалі – це автопортрет Леонардо. Можна продовжувати, можна звернутися до опусу Фрейда, який пише, що Леонардо був ідеальним гомосексуалістом, тобто не мав реальної гомосексуальної практики, але сублімував її в живописі. Комусь подобається така маячня і такі інтерпретації. Так, утворюється ще один театр – інтерпретативний образ творчості екзистенційної драми автора, який тихо вмирає у Франції. Зараз реконструювали останню майстерню художника. Є фото ліжка, де художник закінчив останні дні свого життя в шістдесят п'ять років, тоді як Мікеланджело дожив до дев'яноста років і зробив набагато більше.

У кожного своя доля, свій шлях, у кожного своя сцена, адже сцена Леонардо є дивною. Якщо ми трошки розсунемо архітектурні рамки цього простору, то побачимо, що наполеонівські солдати в той час прорубали в стіні з фрескою отвір для дверей, щоб утворити конюшню. У них вистачило розуму знищити фреску. Зараз закрили цей отвір і ми маємо два прориви в глибину, один зачинений і забитий наглухо. Це сцена брутальної, антикультурної реальності, яка проектується на цей просценіум, а інша сцена суть механодетерміністична динаміка, яка робить людей формульними схемами, втрачає будь-яку людяність і перетворює їх на ментальні примари, які величезні, могутні, але вони не люди. Лосєв не жаліючи фарб, говорить, що Леонардо не був християнином, що він ніс в собі присмак натуралізму [5, 413]. Адже це не зовсім так. Тобто ми маємо мінімум дві сцени: одну ментальну за прорізами в стіні, яка існує як можливість бути. Інша сцена, зсунута на просценіум, сцена апостолів. Ця сцена намальована, яка виноситься на автора, фактично вона виходить із архітектури назовні, і весь простір архітектури не утримує цього виходу.

Можна побачити часовий хронотоп: час, коли Христос сказав, що один з вас мене зрадить; час, коли Леонардо малював фреску; час, коли робили отвір наполеонівські солдати; час, коли ми бачимо цю подію; мегачас, який усуває будь-яку темпоральність цієї сцени, яка є ментальною, на якому є і не існує зображення. Це «коливання» сцен є дуже близьким феномену сфумато – розмитого простору, взагалі, алузій світлоносного часово-просторового буття. Тобто, ми бачимо, наскільки є динамічним, імпульсивним, катастрофічним простір цієї фрески.

Ми привели цей приклад для того, щоб показати, що не можна описати сцену в театрі якось плоско, лінійно, як шлях від і до. Це життя і смерть в дорозі, яка маркується пам'ятками, перед дорогою на рідному

кладовищі і після дороги. Ми бачимо, що життя в театрі не є нескінченним, воно має народження і смерть. Чого більше в театрі – життя або смерті? Ми не знаємо, не можемо сказати, але сцена завжди свідчить про те, що життя не вічне. Кожна мить справжнього театрального спектаклю говорить «*momento mori*» – пам'ятай про смерть. Сорок трупів, кинутих на підлогу сцени у творі Шекспіра, – це не просто сорок смертей, це одна смерть, помножена на сорок можливостей бути, або не бути. Це та нумерологія, яка свідчила про певну заданість долі.

Можна сказати, що еволюція сцени в своєму образному вираженні феноменологічно пройшла декілька стадій. Першу стадію можна назвати міфопоетичною, О. Лосєв характеризує як міфологічну образність. Він наводить цікавий приклад з портретом Доріана Грея, коли портрет старів, а сам портретант залишався вічно молодим, потім він образився на портрет і вдарив його ножом, постарів і помер, а портрет залишився молодим. Така інверсивність, імпульсивність, експресивність є суто театральною, видовищною, будем казати, сценічною. Сценою міфу Доріана Грея є полотно, яке бере на себе ознаки міфотворчої, культуротворчої реальності. Міфологічна образність не розрізняла глядача і її виконавця, в фольклорі це називають гуртовим способом здійснення дійства, танку, а також співу. Суть полягає в тому, що сцена тут не була формально означеною, фактично вона була ленд-артом, природно сформованою.

Наступна стадія характеризує театр, коли сцена інституалізується, пов'язується з символічною образністю. Символ – це розгорнуте ім'я, це той самий міф, але доведений до дихотомічного відношення з навколишнім середовищем. Символ – квінтесенція реальності, яка визначається в релігійних, міфологічних і інших ознаках. Театр ставав теоцентричним, тут ще не існує події, час ще не розподілявся, ніхто не міг його ділити, окрім Бога, але дія існувала, більше того, вона існувала настільки експресивно, що вписувалась в контекст долі. Втім, доля означувала подію як певний алгоритм давньогрецької драми, або контекст середньовічного театру, де формується образ сценізму.

Новий час надає інші образні засоби і нову феноменологію сценізму. Зокрема, це емблема і метафора. Емблема – це пов'язування з певним культурним колом тих чи інших зображувальних ознак, які визначалися в геральдичних конструкціях, гербах та ін. Театр ставав носієм емблематики в її владних імперативах часу. Це вже достатньо пізній час, частіше всього його пов'язують з великими імперіями – Людовіком XIV та іншими королями. Це час формування великих синтез мистецтва, виникає опера, балет. Можна сказати, що емблематизм формується двома систематичними центрами, які в образному вимірі визначаються як синекдоха (такий риторичний троп, коли загальне описується частиною, або частина описується загальним). Наприклад, коли говорять замість дівчина – маленька жінка, або замість квітки – рослина, то тут ясно, що частина описується

загальним. Або навпаки, коли говорять замість парусник – парус, то ми бачимо, що великий корабель-парусник описується частиною, парусом.

Цей образний устрій гри надзвичайно важливий для того, щоб зрозуміти, наскільки в театрі починає грати деталь, частина. Так, у Гоголя ніс виходить на Невський проспект та має ознаки дійсного статського радника, Таке не було можливим у XVIII столітті. Чому? Тому, що деталь починає грати самостійну роль досить пізно. Коли ми починаємо дивитися в словнику Даля, що таке ніс, то – це місце на морді у тварини, або на обличчі у людини. Ніс, до речі, – фалічний символ. Міфотворчі інтеції театрално визначають новий тип сценізму. Сценізм окремо означеного, маргінального явища, хоча воно зовсім не маргінальне, а, навпаки, є креативно продуктивним.

Якщо говорити про метафору, то метафора як перенос якостей з одного об'єкта на інший не виникає сама по собі. Р. Якобсон пише, що метафорі передувала метонімія, співскладеність речей у просторі, близькість просторових ознак, які свідчили про близькість їх образних і суттєвих реалій [11]. Так, вислів «стояти в головах» означає мати близькість до того, хто має владу та ін. Ми надаємо розгортку образності, за О. Лосєвим, яка доводить нас суто до інформативного образу, який не має вже ніяких образних ознак [6]. О. Лосєв називає цей образ аніконічним, тобто позбавленим образності. Він приводить приклад – «підощва гори». Втрата образності – агресивний феномен девальвації культури, зокрема в сучасному інформаційному просторі. Отже, багато сучасних новин, теленовин тощо мають нестійкий, невиразний образний контекст, який визначається, як позбавлений культурних образних матриць образ, про який йшлося.

Тобто, еволюція сцени – це феноменологічна, образна цілісність, яка визначається як міфогенний, символічний, метафорогенний, емблематичний, або нейтральний комунікативний простір. Якщо це так, то це свідчить про те, що можна визначити генеалогію сценізму або сцени, яку ми намагалися описати в її образних та культуротворчих конструкціях.

Як можлива сцена? Сцена можлива як дія, подія, як дієвий простір, що має означені образні характеристики. Як сцена з'являється в культурному просторі? Як образ-міф, образ-символ, образ-метафора, образ-емблема, як образ, позбавлений будь-якої образності. Безобразний театр – це теж театр, це теж сцена, сцена сучасних теленовин, зокрема. Втім, ми перебільшуємо значення категорії «образ», його необхідно все ж таки нівелювати, або якимось зазначити більш релевантно. В феноменології існує категорія «феномен». Феномен – явище як конституативна реальність. Сценічний образ є феноменом. Тобто, сценічний феномен може бути позбавленим образності, зокрема в тому ж ТБ просторі, ТБ сцені. Адже сутність сценізму полягає в тому, що найважливішим, найтрагічнішим феноменом є сцена, яка перестає бути сценою. Чи можливо таке взагалі? Вмирає актор, але він продовжує жити, є копія, є сліди на дорозі. А чи може взагалі зникнути сцена? Ні, не може. Сцена – це особливе місце в бутті людини.

Категорія діалектики тут є не актуальною, але необхідно зробити поправку. Вона (діалектика) можлива, коли ми переходимо на рівень диференційної сцени. Сцени, яка має стильові і жанрові ознаки. Тут феномени вмирають і з'являються, швидко змінюють один одного, і, власне, тут діалектика сцени вирує і визначає себе як самодостатня цілісність. Дамо невеличкий перелік атракціонів сучасного телебачення, які визначаються, як своєрідна абетка переходу в інше, трансформації сценічних алгоритмів, або атракціонів екранного сценізму.

О. Ліпков описує низку атракціонів відеопростору на ТБ:

1. атракціон-несподіванка (тобто, атракціони з ефектом непередбачуваності, непередбачуваності того, хто сприймає інформацію, свідком або учасником чого стане);
1. атракціон-рекорд (основу атракціону становить перебільшення норми, відхилення від неї, розширення звичних меж, що дає можливість усвідомити їх відносність);
2. атракціон-краса (привабливість краси очевидна, хоча вона також є відхиленням від норми до прекрасного і сприяє осмисленню норми);
3. атракціон-потворність – відхилення від норми до потворного, механізм впливу потворного укорінений в людській психіці також, як і механізм впливу прекрасного);
4. атракціон-дивина (цей тип атракціонів поєднує всі можливі види курйозів, раритетів, аномалій);
5. атракціон-чудо (якщо «дивина» перебуває на межі можливого, то «чудо» цю межу переступає, це те, чого не може трапитись ніколи);
6. атракціон-казус (дивина – це матеріальний об'єкт, а казус – це випадок, подія, те що виходить за межі звичного і життєвого буття);
7. атракціон-таємниця (те, що перебуває поза межами нашого знання, загадка, яку потрібно розгадати);
8. атракціон-заборона (пов'язаний з порушенням норм суспільної моралі);
9. атракціон-скандал (логічне продовження атракціону-заборони, будь-яке порушення заборони може набути форми скандалу, сварки або її неприйняття);
10. атракціон-ризик (пов'язаний з межевою ситуацією, вихід з якої – загроза програшу чи втрати);
11. атракціон-смерть (тяжіння до цього видовища укорінене в глибинах людської психіки);
12. атракціон-жорстокість (випробування людських сил на межі і за межами можливого, привабливість і відраза видовища насильства);
13. атракціон-катастрофа (події пов'язані з раптовими трагедіями, катастрофами, масовими жертвами)» [Цит. за: 9, 10].

Це достатньо структурована реальність, яка є образною начинкою сучасних арт-феноменів ТБ. Майже всі новини несуть в собі ці атракціони, які створюють поліфонію сцени, можливостей бути людиною або не-людиною, отримувати насолоду від насильства, вбивства, або, навпаки,



страждати. Несуть в собі феноменологію розгорнутого дійства, події, краси, гламуру, треш-культури, а також несуть в собі діалектику переходу в інше, коли людина, що переглядає новини, перетворюється в кіборга, робота сучасної відеосцени, коли ми можемо запитати: «А ти не автомат?», «Ти не машина, яка дивиться новини?», «Ти людина, взагалі, чи ні?», як це запитує сучасний комп'ютер в певних програмах.

Тобто, в просторі культури формується досить складна систематика трансформації сцени від міфологічного образу до образу аніконічного. Втім, знайти якісь загально сценічні ознаки театрального образу, який би характеризував театр, неможливо. Він (образ або феномен) лише свідчить про присутність людини в світі, присутність життя, дії, події, присутність енергії перевтіленн, її трансформації, переходу із одного в інше, що може бути реаліями і буття і не-буття, які в рівній мірі є самодостатніми на сцені.

Отже, еволюція сцени, сценізму – це еволюція суб'єктивації локального виміру театру, сцени як такої, і одночасно її універсалізація, уніфікація, роботизація. Більше того, – формалізація, доведення до формульних штампів і схем, які сприймаються як завданий формат, до якого звикли, який викликає почуття жалю, страху, надії і безнадії.

Колись один із французьких письменників писав, що він завжди дивувався, коли його служанка плакала, коли читала звичайний довідник про хвороби. Тобто звичайні симптоми тої чи іншої хвороби викликали людські почуття. Зараз ми бачимо інший ефект, коли людина не здатна заплакати над катастрофою, над трагедією, подією, які в цю хвилину в режимі онлайн подаються на екрані. Про що це свідчить? Про втрату чутливості, або театральність і абсолютність дії аніконічного образу? Про те й інше. Образ театру не змінюється, але змінюється сцена. Змінюється сценізм як якість місця в бутті людини, яка грає, людини – актора, режисера, продюсера, протагоніста, глядача.

## Література

1. Арто А. Театр и его двойник. Санкт-Петербург : Симпозиум, 2000. 440 с.
2. Дорога. *Словарь Даля*. URL: <http://endic.ru/dal/Doroga-6980.html>
3. Иванов В. В. Пространственная структура раннего театра и асимметрия сценического пространства. *Театральное пространство: материалы научной конференции (1978)*. Москва : Сов. художник, 1979. С. 5–34.
4. Курбас О. С. Березіль: Із творчої спадщини; Під ред. М.Н. Москаленко; Упорядн. Та автор приміток: М. Г. Лабінський. К.: Дніпро, 1988. 518 с.
5. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. Москва : Мысль, 1978. 623 с.
6. Лосев А.Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе. *Литература и живопись*. Ленинград: Наука, 1982. С. 31 – 65.
7. Лотман Ю. М. Об искусстве. Санкт-Петербург : Искусство – СПб, 1998. 704 с.
8. Потебня А. Мысль и язык. Слово и миф. Москва : Правда, 1989. С. 17– 200.

9. Новикова А. Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия. Санкт-Петербург : Алетейя, 2008. 208 с.
10. Сцена. *Пави П. Словарь театра*. Москва : Прогресс, 1991. С. 336.
11. Якобсон Р. Работы по поэтике. Москва : Прогресс, 1987. 462 с.

## РОЗДІЛ XXIII

### ФЕНОМЕН ІНФОРМАЦІЇ У ВИМІРІ ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ РЕФЛЕКСІЇ

Інформаційний простір культури в цілому та культурних практик, пов'язаних з концентрацією, трансформацією та збереженням інформації як ресурсу носіїв гуманітарних знань (бібліотеки, архіви, музеї, виставко-презентативні комплекси) стає самодостатнім предметом наукових досліджень з інформатики, кібернетики, соціології, культурної екології, комунікології. Адже в контексті диференційних досліджень концепт інформації або надмірно універсалізується (моделі „інформаційного суспільства”, „інформаційного уряду”, „глобальних інформаційних мереж”), міфологізується, або зводиться до кількісних моделей вимірювання інформації, чим постулюється її „нейтральність”, „абстрактність”.

Так, Д. Белл продукує міфогенну позицію щодо ролі інформації в утворенні інформаційного суспільства як і „постіндустріальної цивілізації”, який відмічає, що на відміну від товарного виробництва виникає виробництво послуг: „Поняття постіндустріального суспільства стосується переважно змін у соціальній структурі, способу, на який перетворюється економіка і змінюється система зайнятості, а також нових співвідношень між теорією та емпірією, особливо між наукою і технологією” [2, 206]. Критерієм визначення новітньої формації інформаційного суспільства стає спосіб передачі інформації як домінанта культуротворчості. Той факт, що виробники інформаційних технологій працюють автономно, стає конституативним для визначення типу соціальної спільноти.

Д. Белл пише: „Використовуючи термін „послуги” як родові поняття, ми наражаємося на ризик припуститися помилки стосовно справжніх тенденцій суспільства. Багатьом аграрним суспільствам, таким є суспільство Індії, властива висока частка осіб, зайнятих у сфері послуг (наприклад, домашні послуги), позаяк праця тут дешева і, звичайно, не знаходить на себе попиту. В індустріальному суспільстві різним типам послуг властива тенденція до зростання внаслідок потреби в додатковій допомозі виробництву, наприклад, перевезеннями та розподілом. Але й у постіндустріальному суспільстві акцент робиться на різноманітних типах обслуговування. Якщо ми розподіляємо послуги за групами на особистісні (магазини дрібної торгівлі, пральні, гаражі, косметичні кабінети); ділова батьківська справа і фінанси, нерухоме майно, страхування); перевезення, зв'язок і комунальні підприємства, охорона здоров'я, освіта, науково-дослідні роботи й управління; тоді ми побачимо зростання останньої категорії послуг, яке є вирішальним для постіндустріального суспільства. І вона є тією категорією, що уособлює зростання нової інтелігенції – в

університетах, науково-дослідних організаціях, професіях та управлінні” [2, 210–211]. Втім, така аргументація отримала відповідну критику, зокрема Ф. Уебстер доводить, що емпіричні факти з надання послуг в інформаційному просторі не призводять до зміни типу суспільних відносин, ідеальна модель інформаційного уряду є лише віртуальною абстракцією спільності, а не регулятивним механізмом за доби капіталістичного виробництва.

„Виділені в особливий сектор послуги, – відмічає. Ф. Уебстер, – це уможливлена категорія статистиків, які займаються з’ясуванням зайнятості в економічних секторах і яким потрібно виокремити всі, що не є первинним і вторинним секторами, описати кошик найрізноманітніших занять, від нерухомості до масажних і комп’ютерних салонів, від транспорту і адміністрування до індустрії розваг. Підкреслення відокремленого характеру індустрії послуг є лише умовністю класифікації, яка відділяє третинний сектор від двох інших, і це вводить в оману. Цей соціальний конструкт – виділення категорії послуги як окремої, яка хоча і залежить від сільського господарства і промисловості сфери, – дозволяє Беллу, при всій поверховості його нібито сильних аргументів, стверджувати, що сфера послуг буде зростати, спираючись на зростаючу продуктивність в первинному і вторинному секторах. Однак лише на суто теоретичному рівні можна розглядати сектор послуг як окрему, хоча і залежну від двох інших сфер” [19, 65]. Також вказується на наївність визначення відмінностей між природою товару (матеріальною) і послуги, яка нібито є „нематеріальною”, як „нематеріальною” вважається і інформація в цілому.

Втім, дихотомією категоріального диспозитиву „товар – послуга” проблема не вичерпується. Потрібно вийти за межі соціологічних, економічних, комунікативних та соціальних моделей інформаційного простору культури та визначити більш широку парадигму поза інтерпретативними рамками „ідеальне – матеріальне”, „технологія – виробництво” та інше. Мова йде про онтологічні предикати універсалії „інформація” як культурного феномена. Відразу ж відмітимо, мова йде про інформацію як певну трансценденталію культуротворчості, яка визначає онтологію способу „завдання” соціуму інформаційного повідомлення. Трансцендентальний модус інформації як категорії культури продукує питання, як можлива інформація в просторі культури, феноменологічний – як ця можливість з’являється в світ, діалектичний – як інформація переутворюється в свою протилежність. По суті, онтологія інформації презентується як можлива, наявна, постнаявна, переутворена в іншу реальність.

Щоб наблизитися до процесуально-системного, культурологічного розуміння інформації потрібно, на наш погляд, не конструювати апріорні інформаційні моделі соціуму, культури, цивілізації, виробництва тощо, а реконструювати культурну онтологію феномена інформації, його культурну „самоданність”, щоби потім намітити трансцендентальний

(ідеальний) контекст цієї “самоданності” та визначити поріг (онтологічний трансцензус) переходження феномена інформації в інше (інший феномен як реальність культури, який вже не є інформаційним).

Феноменологічні ознаки інформації систематизовані та описані за технологічними, економічними, корпоративними, просторовими, культурними означуваними. Так, інформація розуміється як певне „абстрактне судження”, що набуває своїх ознак в контексті функціонування. Цей тип „підйому від абстрактного до конкретного” піддає гіперкритиці Ф.Уебстер: „Пропонуємо зупинитися на значенні і змісті інформації. Перше визначення інформації, яке приходить в голову, – семантичне: інформація має сенс; у неї є предмет; це або відомості про когось або про щось, або спонука до дії. <...> У пошуках кількісного підходу до визначення інформації можна звернутися до класичної теорії інформації Клода Шеннона і Уоррена Уівера (1949), де використовується визначення інформації, що різко відрізняється від звичайного семантичного. За цією теорією, інформація є кількістю, яка вимірюється в «бітах», визначається як ймовірність частотності символів. Ця дефініція виникла із потреби інженерів комунікаційних технологій, які зацікавлені у вимірі збережених і переданих символів, заснованих на системі двоїчного обчислення (включити-вимкнути, так-ні, 0-1). <...> У повсякденному житті, отримуючи інформацію або обмінюючись нею, ми в першу чергу оцінюємо її значення і цінність: чи істотна вона, чи є точною, безглуздою, цікавою, компетентною або корисною? Але для теорії інформації, яка лежить в основі багатьох вимірів інформаційного вибуху, ці параметри не істотні. Ця теорія дає визначення інформації незалежно від її змісту, розглядає її як частину фізичного світу на кшталт енергії або матерії” [19, 34 – 35].

Відверто міфологічну онтологію інформації відстоює Т. Стонер: „Інформація існує. Щоб існувати, вона не потребує того, щоб її сприймали. Щоб існувати, вона не потребує того, щоб її розуміли. Вона не вимагає розумових зусиль для своєї інтерпретації. Щоб існувати, їй не потрібно мати сенс. Вона існує” [25, 21].

„Таке визначення інформації властиво, відповідає не тільки технологічним та просторовим концепціям інформаційного суспільства (коли кількість збереженої, оброблюваної і переданої інформації служать показниками продуктивності), адже і в економічній концепції ми стикаємося з подібним ігноруванням змісту інформації”, – відмічає Ф. Уебстер [19, 35]. Адже ігнорується не лише зміст, ігнорується культурна онтологія феномена інформації, її трансцендентальність постулюється апріорі як одвічне ідеальне буття. Нагадаємо, що етимологія поняття „інформація” походить від лат. *informātiō* – „тлумачення, уявлення, поняття про що-небудь», *informare* – „надавати вид, форму, навчати; мислити, уявляти”[7]. Феномен інформації визначається за засобом сприйняття як: візуальна, звукова, тактильна, нюхова, смакова; за формою подання:

текстова, числова, графічна, аудіо-візуальна; за призначенням: масова, спеціальна, секретна, особиста; за значенням: актуальна, достовірна, зрозуміла, повна, корисна; відповідно істинності: справжня, хибна; за типом подання: місце виникнення, стадія обробки, режим огляду, стабільність, функція управління [7]. Навести ці дані варто, щоби побачити онтологію культурного феномена інформації як ознаку переходу в інше – іншу модальність сприйняття: комунікативну, семантичну модальність тощо. Відтак, виникають диференційні онтології феномена інформації, що призводить до апіорного онтологізму, за Т. Стонером, або до суто інструментального визначення інформації як цілісності культури.

Потрібно здійснити культурологічну реконструкцію інформації, яку можна уявити як певний модельний синтез – проєкцію моделей культури та рефлексії на визначений феноменологічно контекст *informātiō*, що дасть можливість фіксувати не множину феноменологічних ознак трансформації інформації, зокрема переходу в інше – інший позаінформаційний феномен культури, а її специфічну онтологічну реальність, яку можна визначити як єдність феноменологічної та есенційної реальностей *informātiō*, що можна відслідкувати в феноменологічних та семіотичних імплікаціях.

Почнемо з характеристики рефлексії як своєрідного „обертання” інформації. Ю. Легенький так характеризує типологію рефлексії як феномена культури: „Рефлексія несе в собі думку, осмислення, несе рефлекс, діяльність, її можна топологічно облаштувати як чотирьохвекторну систему. Це рефлексія з середини практики, звичайний спосіб мислення у художника, який став теоретиком, пише трактати, який не дуже піклується про те, щоби осмислити трактати інших художників або осмислити вже напрацьовані думки в контексті інших розумових практик. Так писав Малевич, так писав Вітрувій, так писав Леонардо да Вінчі. Рефлексія над практикою – це вже рефлексія спеціалізована, яка належить теоретикам. Це мистецтвознавці, філософи, естетики, культурології, які спеціально працюють в світі ідей, по горизонталі порівнюють одну теорію з іншою і в контексті різних парадигм вибудовують свою парадигму. Рефлексія фахівців-теоретиків в меншій мірі є продуктивною, але в більшій мірі репродуктивною. Якщо рефлексія, що йде з практики, є продуктивною, креативною та еманативною як вираз певного джерела думки, що належав богу Стародавньої Греції – Деміургу або Богу середньовічному, богу постмодерну, то рефлексія над практикою – це більш замкнута, узагальнююча рефлексія.

Якщо ж розглянути інший вектор або іншу зв'язку рефлексивних осей, то тут наявні інші відносини: рефлексія в себе і рефлексія в інше. Рефлексія в себе – це осмислення чогось, повернене в світ свідомості. Саме свідомість стає єдиним, повним і великим світом. <...> Рефлексія в інше – це тип імперативної, трансцендентальної рефлексії” [12, 36–37].

Цю матрицю рефлексивного простору культуротворчості можна співвіднести з провідними константами культурного діалогу як

конституативного фактору моделювання в культурі світозабудови. Ю. Легенький пише: «Ми розглядаємо культуру як систему, яка складається з підсистем поведінки, стану, діяльності (синхронний аспект); як універсальний тричлен культуротворчості, який складається з головних конституативних відносин "природа-культура", "культура-культура", "природа – (культура – культура) – культура" – діахронний аспект. Тобто, ми стверджуємо, що кожна культура як цілісність в кожную хвилину її існування вміщує в себе сферу стану (феноменологічний аспект культуротворчості), поведінки (аспект управління діяльністю за допомогою аксіологічної орієнтації), сферу діяльності (аспект самореалізації, адаптації, опредмечування дії людини в творчості).

Кожна культура має свій певний діалог культурних відносин (наприклад, Середньовіччя і Відродження освоїли відношення "культура – культура", що виглядало як відношення "античність – Середньовіччя", "античність – Відродження", архаїчні культури цілком вписувалися в межі відносини "природа – культура" , сучасна культура ґрунтується на відношенні "природа – (культура – культура) – культура", для якого характерне повернення до природи як до надцінності людського існування» [11, 179]. Додамо до цієї триади ще одну модель „метакультурного полілогу” (комунікативного універсуму культуротворення як мультикультуралізму), що стає провідним рефлексивним регулятивом інтерпретації культури постмодернізму.

Так, діалогу „культура – природа” (технологічному розумінню культури) відповідає модель рефлексії „рефлексія в себе” як певне рефлексивне обертання на себе межової ситуації розподілу культури та природи; діалогу „культура – культура” як неґації попередньої культури (античності) в середньовіччі, відродження цінностей античності за доби Відродження та виникнення креативізму як „породження з нічого” відповідає модель „рефлексія в інше”; діалогу „культура – (культура – культура) – природа” (екосистемному розумінню культури) відповідає модель рефлексії „рефлексія над практикою”; моделі „метакультурного полілогу” відповідає модель рефлексії „рефлексія з середини практики”, тобто конституювання універсуму культури в кожній окремії практиці.

Наступний крок реконструкції культурної цілісності *informātiō* – визначення суб'єктів культуротворення як певних продуцентів діалогу культур. Знов звернемося до розвідки Ю. Легенького: „Рефлектуючого суб'єкта в історії культури можна уявити як:

– могутнє абсолютне ество, яке входить в свідомість всіх можливих співучасників діалогу, розбудовуючи в собі багатоголосну тканину агон, діалектику рефлексії в інше, не виходячи із кола своєї свідомості (такою є формула вираження думки від першої особи у культурі Давнього Єгипту, наприклад: «Я – той, хто існував як Хепра (бог сонця ), існував я та існувало все існуюче»). Цей тип рефлексії характеризується узагальненням у формулі «Я – той» всіх можливих «Я»;

– діалогізує ество, де «той» ніби має доступ у свідомість рефлектуючого та агон розгортається між двома (і більше) іпостасями «Я» (це трансцендентальний суб'єкт класики і всі діалогічні концепти суб'єкта культури). Трансцендентальний суб'єкт має «доступ» до своєї свідомості лише із свідомості індивіда, але конструюється як певне надіндивідуальне «Я», котре рефлектує в себе іншу свідомість;

– діалогізуючий суб'єкт, що конструює свідомістю світ, котрий завжди є іманентним свідомості (гуссерлівський варіант рефлексії);

– роздріблений діалогізуючий суб'єкт, який «збирається» у різних варіантах рефлексії над певним «безструктурним» культурним цілим (постмодерністська філософська практика)” [10, 25].

Відтак, легко бачити, що за визначеними моделями культурних суб'єктів та рефлексії „ховається” певна модель *informātiō*: абсолютний трансценденталізм як міфологічна настанова (безосновна онтологія інформаційного Абсолюту) – інформація існує, не зважаючи на те, чи використовує, сприймає, розуміє її людина; гносеологічний трансценденталізм, де онтологія *informātiō* є суто ідеальною тканиною культуротворення; інформація як конституативна данність свідомості математика, програміста, соціолога, художника тощо; інформація як деконструктивна данність постмодерних алізій, що, зокрема визначаються як „інформаційне суспільство” за домінантою послуг, „інформаційний уряд” як ідеальний світ у топосі соціологічної рефлексії.

Наступний крок культурологічної реконструкції – потреба відреконструувати *informātiō* як цілісність культуротворення в модусах можливого (трансцендентальний метод), наявного (феноменологічний метод) та постнаявного (діалектичний метод). Річ в тім, що рефлектуючий суб'єкт культури є не лише продуцентом знань, думки, цінностей культури, а й носієм культурно-історичного потенціалу певної доби, який виражається, зокрема у відповідному інформаційному універсумі.

Отже, культурне ціле слід змодельовати як певну цілісність її суб'єктних інтенцій. Так, архаїчним культурам, культурі античності, діалогу культуротворчості „культура – природа” відповідає поведінка як моральний регулятив табу, заборонів, етичних максимум; середньовічній культурі, діалогу „культура – культура” відповідає стан як цілісність екстатичного сприйняття світу в дихотомії тварного та нетварного світу, Бога і людини; культурі раннього та класичного модерну, діалогу „культура – (культура – культура) – природа” відповідає діяльність як єдність цілепокладання та цілездійснення; культурі постмодернізму, сучасному стану мультикультуралізму відповідає симбіоз діяльності, стану, поведінки за домінантою стану.

Відтак, здійснені модельні кореляції дають можливість говорити про еволюцію інформаційної культури як певної цілісності *informātiō* – тлумачення, уявлення, поняття про що-небудь та *informare* – здатність надавати вид, форму, навчати, мислити, уявляти. В архаїчних культурах та



античності (першій хвилі цивілізаційного розвитку, за А. Тоффлером) догмат поведінки (міфологізованої, релігійно визначеної) продукує інформаційну цілісність культури за моністичною онтологією космологічного типу; у середньовічній культурі (друга хвиля, за А. Тоффлером) екстатика стану продукує інформаційні повідомлення як Богом об'явлені, причащення, літургію; доба модерну та постмодерну (третья хвиля) актуалізує діяльність за домінантою бізнесу, де феномен інформації знов міфологізується та перетворюється у певну світську релігію корпоративного типу, диференційну онтологію для обраних за умови кореляції еліталізму та егалітаризму.

Цього достатньо, щоб визначити комунікативне суспільство не як наміряний конструкт апіорної поетики постмодерного типу, а як феномен культури, що акумулює в собі інтенції культуротворення архаїчних культур, античності (новітня міфотворчість), середньовіччя та раннього модерну (креативність, інформаційний романтизм), класичного модерну та постмодерну (вестернізація, модернізація інформаційної культури). В наше завдання входить інтерпретувати провідні концепції інформаційно-комунікативного суспільства як феномена культури.

Ф. Уебстер відмічає: „Зростання кількості інформації в умовах нинішніх змін означає багато більше, ніж просте збільшення кількості „повідомлень” для публіки. Наприклад, з'явилося багато нових, інформаційно насичених, якщо можна так висловитися, професій, які вимагають не навичок ручної праці і фізичних зусиль, а вміння говорити, писати, розповідати, що можна прекрасно проілюструвати на прикладі колишніх шахтарів, які тепер працюють екскурсоводами і показують відновлені шахти відвідувачам промислових музеїв на кшталт Біміш в графстві Дерхем. Відомо, що розвиток інформаційно-комунікативних технологій посилює тривогу і сум'яття в умах: застосування комп'ютерів у фабричному виробництві означає, що збільшення робочих місць там чекати не доводиться, в майбутньому ж з'являться інші робочі місця, які зажадають комп'ютерної грамотності. Більш того, комп'ютеризація прискорює постійні зміни тут і зараз, а значить, в майбутньому відбудеться ще більша адаптація робочої сили до нових умов. Поширення телекомунікацій по всьому світу означає не тільки те, що стало легко спілкуватися з друзями та родичами на всій планеті, якщо десь неподалік є телефон, Інтернет-кафе або комп'ютерний термінал, а й те, що економічні та політичні стратегії можуть, точніше повинні, розроблятися і здійснюватися з урахуванням глобальних чинників” [19, 83].

Концепції феномена інформації у просторі культури презентуються як перехідний етап від індустріального до постіндустріального суспільства, як перехід від модерну до постмодерну, як перехід від організованого до дезорганізованого капіталізму, інформаційний поворот оголює „кінець історії”, за Ф. Фукуямою та іншими. Так звана „школа регулювання” занята

визначенням регенерації систем капіталістичного виробництва за умови глобалізації.

Ф.Уебстер робить таке зауваження щодо школи регулювання: „Коротко кажучи, це був період експансії, коли масове виробництво і споживання перебували в більш-менш збалансованому стані, коли участь держави в економіці підтримувала гармонію, коли державні заходи по соціальному забезпеченню сприяли економічній рівновазі і соціальній стабільності.

Форд був зачинателем того способу виробництва, який давав можливість масового випуску товарів за ціною, стимулюючої масове споживання, він же одним з перших став виплачувати високу (відносно) заробітну плату, що також сприяло придбанню товарів, і тому його ім'ям позначається вся система в цілому. Однак було б помилкою вважати, наче фордовські методи були впроваджені всюди і однаково. Швидше цей термін позначає те, що корпорація Форда стала архетиповою, особливо на злеті її розвитку в період після Другої світової війни, коли в ній були представлені всі ключові елементи передового капіталістичного підприємства” [19, 87]. Глобалізація призвела до занепаду фордизму. Процеси модернізації, експансія транснаціональних корпорацій, кластеризація виробництва та надання послуг призводять до глобалізації ринку, „ринком стає весь світ”, за Ф. Уебстером [19, 94].

„Постфордизм” як реальність культуротворення – це стадія виникнення постмодерних моделей регулювання, сутність котрих Ф. Уебстер визначає наступним чином: „Тісно пов'язаною з вищевказаним з'явилася тенденція позбавлення від робочої сили, що було необхідною реакцією корпорацій на стагнацію ринку, але ця тенденція виявилася довгостроковою в двох напрямках. По-перше, те, що евфемістично називалося скороченнями, тривало до 1990-х років і далі, при тому що більш успішні корпорації виявилися здатні на зростання «при скороченні робочих місць». Зростання продуктивності в результаті інтенсифікації праці і застосування нових технологій – характерне явище для постфордистського режиму. <....> По-друге, для постфордистських організацій, як часто вважають, є характерною тенденція до вертикальної дезінтеграції. Це означає, що, замість того, щоб виробляти якомога більше в одній структурі (яка не може не бути вертикально інтегрованою), фірма прагне укласти якомога більше контрактів зі сторонніми підприємствами. Така стратегія аутсорсингу добре поєднується зі скороченнями персоналу, так як вона вимагає меншого числа працівників в центральній організації і полегшує процес позбавлення від робочої сили, коли вона стає надмірною (замість скорочення штату просто не поновлюються контракти)” [19, 103].

Економічна реальність спонукає до легітимізації новітніх тенденцій регулювання економікою, диктат ринку залишається непохитним і за умови децентралізації виробництва. Експліцитно товар підміняється послугою, інформаційними технологіями. Модель „інформаційного капіталізму” М

Кастельса швидко набула прихильників. „Деякі оглядачі поставили Кастельса в один ряд з Карлом Марксом, Максом Вебером і Емілем Дюркгеймом. Я поділяю цю думку, оскільки переконаний, що праця Кастельса – найяскравіший опис основних характеристик і динаміки розвитку сучасного світу, сповнена знань, уяви та інтелектуальної строгості. Той, хто прагне вивчити роль і особливості інформації, – що передбачає спробу зрозуміти основні рушійні сили соціального життя, – а також те, яким чином інформація вбудована в зміни і прискорення цих змін, не може не звернутися до праці Мануеля Кастельса” – стверджує Ф. Уебстер [19, 130].

Отже, інформаційна доба, як й інформаційне суспільство виникають завдяки експансії мереж інформаційно-комунікативних технологій. Економічний детермінізм підмінюється мережевими технологіями. „Мережеві спільноти” спонукають до „мережевого підприємництва” у транснаціональних корпораціях. Проте Ф. Уебстер швидко відкриває вестерн Кастельса: „Доводи Кастельса зводяться до наступного: як телебачення в політиці грає головну роль не через конкретний зміст, а тому, що не можна займатися політикою, не маючи справи з телебаченням, так і роль мереж – не в їх утриманні, а в самому факті доступу до мереж. Якщо ви не в мережі, ви не можете повноцінно брати участь в житті мережевого суспільства. Комп’ютерні мережі, в свою чергу, мабуть, покладуть край таким масовим системам комунікацій, як телебачення (централізоване виробництво і мовлення на гомогенізовану аудиторію), оскільки вони індивідуалізують комунікацію і роблять її інтерактивною. Тому найважливішим для культури стає питання про доступ до мережі, бо тільки це дає можливість комунікацій та інтерактивного спілкування з ким завгодно і коли завгодно” [19, 141].

Модель Кастельса має характер вестернізації постфордівського капіталізму, як і модель Ю. Габермаса, яка явно „хворіє” на постмодерну романтизацію інформаційно-комунікативних технологій. Ю. Габермас визначав ідеальні умови комунікації:

„1. Кожен, здатний до мови та діяльності, суб’єкт може брати участь у дискурсі.

2 а) Кожен може проблематизувати будь-яке твердження.

б) Кожен може виступати в дискурсі з будь-яким твердженням.

в) Кожен може висловлювати свої погляди, бажання, потреби.

3. Ніхто з тих, хто бере участь у дискурсі, не має зазнавати як внутрішніх, так і зовнішніх перешкод у вигляді зумовленого відносинами панування примусу” [ 6, 38]. Культурний підтекст імплікацій і першого, і другого автора – та свобода, яку отримує споживач інформації від участі в дискурсі. Ми вже не говоримо, що культура інтерпретується як низка співкладених дискурсів, а предмет-товар заміщується послугою, мережевими технологіями. Найголовніший результат – виникнення

віртуальних мережеских спільнот, які легко створюються і легко зникають з горизонту культуротворення.

Г. Шіллер позбавляється романтизації феномена інформації за доби глобалізації та в свою чергу універсалізує інформаційну модель ринку, постулює модель „інформаційної імперії” [24]. „Його увага прикута до того, як корпоративний капіталізм зростає в цей період, охоплюючи все нові регіони, а також формуючи щось, що варто було б назвати транснаціональною імперією. Може бути, це занадто сильно сказано, якщо врахувати, що термін «імперія» викликає негативні асоціації, але в будь-якому випадку ми, безсумнівно, стали свідками того, як виникає глобальний ринок і як на ньому затверджуються американські корпорації (хоча не можна, звичайно, скидати з рахунків корпорації європейські і японські). <...> Існує кілька причин, за якими ці корпорації сприяють поширенню інформації та інформаційних технологій, а самі ці технології життєво необхідні для існування цих корпорацій. Одна з них безпосередньо пов’язана з масштабом їх діяльності: розміщуючи свої філії по всій земній кулі, ці фірми не можуть обійтися без комунікаційної та обчислювальної інфраструктури для забезпечення своєї повсякденної діяльності”, – відмічає Ф. Уебстер [19, 173]. Від інформаційного романтизму немає і залишків, адже постулюється універсальність, тотальність, імперська реальність інформаційно-комунікативних технологій. Г. Шилер по суті – є теоретиком споживацького капіталізму та споживацької культури як „імперії” мережевого суспільства.

Е. Гідденс по праву вважається батьком рефлексивної теорії інформації. Ф. Уебстер констатує: „Гідденс вважає себе продовжувачем справи класичних теоретиків суспільства, перш за все Карла Маркса, Еміля Дюркгейма і Макса Вебера. Як і ця велика трійця, Гідденс прагне пояснити сукупність змін, що сталися десь в середині XVII ст., які зазвичай називають переходом до нового часу. Мета соціології і саме її виникнення пов’язана саме з цим розривом; тоді на місці «традиційного» суспільства виникло нове з його промисловим виробництвом, бюрократією, урбанізацією, наукою, новим ставленням до природи, тобто з безліччю новацій в громадських інститутах і суспільних відносинах, які ми зараз називаємо модернізацією.

Однак Гідденс вважає неадекватними ці пояснення, надане щодо цього феномена батьками-засновниками соціології. Маркс вважав, що новий час ознаменовано появою капіталізму, для Дюркгейма ключовим поняттям була індустріалізація, розвиток промисловості, для Вебера – раціоналізм. Все це, з точки зору Гідденса, не лише не вірно, а надто просто. Ми повинні, як він вважає, визнати, що існують і інші чинники, які класики або не дооцінили, або прогледіли. Гідденс виділяє дві особливості сучасного світу, які класики не помітили: відстеження і насильство, з одного боку, а з іншого – війна і національна держава” [19, 276]. Організація, споглядання та контроль – ці функції Гідденас відводить інформаційно-комунікативним технологіям. „Сучасні суспільства з моменту їх виникнення були «інформаційними товариствами». У своїй основі всі держави – «інформаційні суспільства»,

оскільки державна влада має на увазі рефлексивний збір, зберігання і управління інформацією, яка необхідна для адміністрування. Але особливістю національної держави є високий ступінь інтеграції його адміністративних функцій, а це в свою чергу вимагає більш високого рівня інформаційного забезпечення”, – відмічає Е. Гідденс [21, 178]. Втім, глобалізація руйнує традиційний режим сприйняття інформації, ще менш дієвим стає „режим прав людини”, діяльність транснаціональних корпорацій відслідковується лише в режимі сегментації інформації, бо її інакше не можна уявити як цілісність. Отже, „рефлексивна модернізація стає дволиким Янусом”, – стверджує Ф. Уебстер [19, 309].

Постмодерні інтерпретації феномена інформації межують з його запереченням не на феноменологічному, а на субстантивному рівні. Надамо перелік опису особливостей інформаційно-комунікативних технологій постмодернізму, за Ф. Уебстером. „Ось ці особливості:

- неприйняття способу мислення, властивого Новому часові, його цінностей і звичаїв;
- неприйняття будь-яких претензій на встановлення істини, так як існують тільки її версії;
- несприйняття прагнення до уточнення сенсу, оскільки смислів існує незлічена кількість, і це робить безнадійним сам пошук сенсу;
- задоволення від констатації відмінностей між суб'єктами: в інтерпретаціях, цінностях і стилях;
- особлива увага до отримання задоволення, невідрефлексованого життєвого досвіду, до сублімації та чистої аперцепції;
- задоволення від поверхневої видимості, різноманітності, змін, пародій і стилізацій;
- визнання існування творчого початку і гри уяви у звичайної людини засноване на нехтуванні детерміністськими теоріями людської поведінки” [19, 330-331]. Так, Ж. Бодріяр вважає, що культура постмодернізму – це культура знаків, адже знаків так багато, що культура втрачає сенс означування [3]. Ж.-Ф. Ліотар стверджує, що інформація стає товаром, в інформаційній сфері працюють ринкові механізми [22].

Особливим локусом функціонування інформаційно-комунікативних технологій є культура посткомуністичного простору з її непротими кореляціями автохтонного капіталізму та інформації, яка циркулює у публічному просторі як відверта пропаганда. Н. Федотова та В. Колпаков Н. Федотова визначають декілька періодів трансформації в сучасному соціумі: «Змінам типів сучасності відповідало історичне послаблення конструювання соціальної ідентичності: від передзавданих і природних до соціально досягнутих, квазіприродних і до тих, що можна обрати і соціально удосконалювати. Трьом типам сучасності Першої (ліберальної), Другої (організаційної), Третьої (яку можна характеризувати як друга глобалізація і встановлення Вестфальської системи національних країн) відповідає три типи ідентичності.

Автономний відповідальний індивід – модульна людина – економічна людина Першої сучасності; масова людина, якою маніпулюють організації, техноструктури, що здобули справедливості розподілу через соціал-демократичні інститути – які стали споживачами в споживацькому суспільстві – бунтарями в момент його кризи. Третя сучасність ще не сформувалася, вона починається з 1990 років ХХ століття, і людина тут спочатку намагалася засвоїти риси Першої сучасності – бути економічною, залишаючись масовим споживачем, що для Першої сучасності не є властивим. Динаміка цих властивостей є надзвичайно тривожною. Зростає відчуження, самотність, егоїзм та нарцисцизм, масова людина формується ЗМІ, не маючи тих рис масовості (пересічності), котрі знаходили в ній Х. Ортега-і-Гассет, М. Блумер. Ж. Бодрійяр визначає її як усереднену людину, котру сформував телевізор» [20, 387]. Ці зміни так чи інакше мають підґрунття інформаційних реалій, що формують ідентичність суб'єкта посткомуністичної культури.

В.Федотова, В. Колпаков, Н. Федотова відмічають кризу ідентичності як:

« - співвідношення минулих та нових ідентичностей там, де вони виникають, не залежить від їх кількості, а є певним інтегралом особистості, спільноти, корпорації або країни. У цьому сенсі важко говорити про мультиідентичність, тоді як мультикультуралізм є цілком можливим;

- можлива мультиідентичність, але вона складає суть проблеми ідентичності (С. Хантінгтон);

- складається мультиідентичність, але цим проблема ідентичності знімається. Інколи ця позиція доводиться до твердження, що ідентичність сьогодні просто не має значення.

Проблеми переростають в кризу, якщо між різними тлумаченнями сенсу особистості не виникає певного пересічення, ніякого консенсусу» [20, 397]. Відтак, ідентичність людини як мультиідентичність за доби глобалізації стає одним із визначних факторів сприйняття, поширення та трансформації інформації.

Є. Бистрицький зазначає єдність посткомуністичної та постмодерністської ідентичності людини: «Стрижень такої системи припущень, що ми її, вдаючись до поняття Ю. Габермаса, будемо називати проектом Модерну, складає припущення щодо історичного розвитку. Йдеться насамперед про розуміння історії прогресу у самосвідомості людства, про ідею емансипації через прогрес Розуму, науки (або суспільну дію, скеровану науковим знанням – марксизм), а також про досягнення на цьому шляху максимального матеріального та духовного добробуту. Ця ідейне підґрунття (починаючи зі Спінози, Гоббса, мислителів Просвітництва й до Гегеля, Маркса, Конта, Спенсера і далі, при всіх їхніх відмінностях), визначає засади політичної думки – політичну онтології проекту Модерну. Саме крах цих засад, посткомуністична «політична людина» переживає власним досвідом передусім як руйнацію ідеології та теорії раціонально-

свідомої (науково- планової) організації суспільно-політичного буття людини» [4, 18].

В культурі посткомуністичного простору домінує комунікативний локус інформації. Інформаційні повідомлення, програми новин на ТБ задають формат ексклюзивної реальності ознайомлення з подіями у світі, орієнтовану на експресивну фактуальність екранного повідомлення, яке поступово перетворюється на шоу у різних його конфігураціях, починаючи від шоу-реаліті і закінчуючи політичними дебатами. А. Новікова констатує: "Синтезуючи в своїй структурі різні жанри, методи впливу на аудиторію, телевізійні шоу всіх мастей намагаються дійти однієї мети – викликати у глядача сплески емоції. Заради здійснення цієї мети, "витискування" сліз або сміху, творці шоу ідуть на все, нехтують мораллю суспільства або, навпаки, викликають із надр пам'яті спомин про давно забуті традиції, порушують етичні норми або навпаки, сумлінно дотримуються майже королівського етикету. Вони готові на все заради ефекту, заради задоволення споживацьких потреб глядача. І глядачі платять їм за це всенародним визнанням, що виражається в цифрах рейтингів і доларів. Отже, ані митці, ані глядачі не приховують, що все, що відбувається на екранах в ході того чи іншого шоу, є ніщо інше, ніж гра, але емоції й азарт нічого від цього не втрачають" [14, 160].

Відтак, можна стверджувати, що феномен інформації як реальності культури має онтологію традиційних архаїчних культур та античності, що визначається імперативом рефлексії „я той, хто...”, онтологію розгорнутого діалогу культур середньовічної культури як креативних спонук до творчості, онтологію модерного та постмодерного мислення як ігрової, рефлексивно-спонукальної іронічної рефлексії із середини практики, рефлексії над практикою, рефлексії в інше та рефлексії в себе. Інформаційно-комунікативна реальність культури є аналогом людиновимірних констант цієї культури: міфологічних, теологічних, антропоцентричних, гносеологічних, онтологічних. Феномен інформації не є ані моністичним онтологічним простором культуротворення, ані дифузним симулякривим полем втрати смислу інформаційного повідомлення. Інформаційна цілісність культури формується як культурно-історична реальність діяльності, поведінки та стану людини.

## Література

1. Бауман З. От пилигрима к туристу, или краткая история идентичности. URL: <http://www.leg-urbanistes.blogspot.com/2008/11/blog-post.html>
2. Белл Д. Культурні суперечності капіталізму // Сучасна зарубіжна соціальна філософія. Київ: Либідь, 1996. С. 251–275.
3. Бодрияр Ж. Символический обмен и смерть / пер. с фр. С. Н. Зенкина. Москва : Добросвет, 2000. 387 с.
4. Бистрицький Е. Посткомуністична філософія посткомуністичної доби // Політологія посткомунізму. Київ.: Політична думка, 1995. С. 13 – 67.

5. Винер Н. Кибернетика, или управление и связь в животном и машине; или Кибернетика и общество / 2-е издание. Москва : Наука; Главная редакция изданий для зарубежных стран, 1983. 344 с.
6. Ермоленко А. М. Комуникативна практична філософія. Київ : Лібра, 1999. 488 с.
7. Інформація. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki>
8. Кастельс М. Інтернет-галактика : Міркування щодо Інтернету, бізнесу і суспільства. Київ : Ваклер, 2007. 304 с.
9. Когаловский М. Р. и др. Глоссарий по информационному обществу / Под общ. ред. Ю. Е. Хохлова. Москва : Институт развития информационного общества, 2009. 160 с.
10. Легенький Ю.Г. Зображення як культура: філософський аналіз/ автореф. дис...доктора філософських наук: спец. 09. 00. 04 – філософська антропологія та філософія культури. Київ, 1997. 46 с.
11. Легенький Ю.Г. Культурологія зображення (опыт композиционного синтеза). Киев, ДАЛПУ, 1966. 412 с.
12. Легенький Ю.Г. Об архитектуре (очерки теории дизайна интерьера). Киев. КНУКиМ, 2005. 690 с.
13. Мелик-Гайказян И. В. Информационные процессы и реальность. Москва : Наука, Физматлит, 1997. 192 с.
14. Новикова А. Современные телевизионные зрелища : истоки, формы и методы воздействия. СанктПетербург : Алетейя, 2008. 208 с.
15. Носов Н. Виртуальная психология. Москва : АГРАФ, 2015. 432 с.
16. Пітерс Дж. Д. Слова на вітрі : історія ідей комунікації / пер. с англ. А.Щенка. Київ : Вид. дім "КМ Академія", 2004. 302 с.
17. Тоффлер О. Третя хвиля // Сучасна зарубіжна соціальна філософія. Київ : Либідь, 1996. С. 275–335.
18. Урсул А. Д. Проблемы информации в современной науке : Философские очерки. Москва : Наука, 1975. 464 с.
19. Уэбстер Ф. Теории информационного общества / пер. с англ. В.В. Арапова, Н.В. Малыхиной. Москва, Аспект Пресс, 2003. 400 с.
20. Федотова Н.Г., Колпаков В.Г., Федотова В.Г. Глобальный капитализм: три великих трансформации. Москва : Культурная революция, 2008. 608 с.
21. Giddens, Anthony (1985), *The Nation State and Violence: Volume Two of a Contemporary Critique of Historical Materialism*. Cambridge: Polity.
22. Lyotard, Jean-Francois (1993), *Political Writings*. Translated by Bill Readings and Kevin Paul Geiman. UCL Press.
23. Roszak, Theodore (1986), *The Cult of Information: The Folklore of Computers and the True Art of Thinking*. Cambridge: Lulterworth.
24. Schiller, Dan (1999), *Digital Capitalism: Networking the Global Market System*, Cambridge, MA: MIT Press.
25. Stonier, Tom (1990), *Information and the Internal Structure of the Universe: An Exploration into Information Physics*. Springer-Verlag.



## ЗМІСТ

<b>ПЕРЕДМОВА</b>		<b>(Бровко М. М.) .....3</b>
<b>РОЗДІЛ І.</b>	<b>МЕТОДОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ЯК НАУКИ</b>	<b>(Бровко М. М.) .....5</b>
<b>РОЗДІЛ ІІ.</b>	<b>КУЛЬТУРОТВОЧЕ БУТТЯ ЛЮДИНИ ЯК НАУКОВА ПРОБЛЕМА</b>	<b>(Федь В. А.) .....22</b>
<b>РОЗДІЛ ІІІ .</b>	<b>РЕЦИПІЄНТ ЯК СКЛАДОВА МИСТЕЦЬКОГО ПРОЦЕСУ: ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОЇ МОЛОДІЖНОЇ КУЛЬТУРИ</b>	<b>(Андрущенко Т. І., Андрущенко Т. В.)....33</b>
<b>РОЗДІЛ ІV.</b>	<b>КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ФЕНОМЕНА ФЕСТИВАЦІЇ</b>	<b>(Бабушка Л. Д., Сапіга О. В).....51</b>
<b>РОЗДІЛ V.</b>	<b>НЕКЛАСИЧНА КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ЧУТТЄВОЇ КУЛЬТУРИ: НУДЬГА ТА ІНТЕРЕСНЕ</b>	<b>(Кривошея Т. О.).....68</b>
<b>РОЗДІЛ VI.</b>	<b>ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА ІДЕНТИЧНІСТЬ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ</b>	<b>(Герчанівська П. Е.).....86</b>
<b>РОЗДІЛ VII.</b>	<b>БІОГРАФІЗМ – МЕТОДОЛОГІЧНІ ВИМІРИ</b>	<b>(Бондарчук В.О.)....103</b>
<b>РОЗДІЛ VIII.</b>	<b>КУЛЬТУРОЛОГІЯ В КОНТЕКСТІ КОГНІТИВНИХ ФОРМ ОСВОЄННЯ СВІТУ</b>	<b>(Бровко М. М.) ...119</b>

<b>РОЗДІЛ ІХ.</b>	<b>ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТЬ: НА ПЕРЕХРЕСТІ КУЛЬТУР І ТРАДИЦІЙ</b> (Драпогуз В.П.) .....126
<b>РОЗДІЛ Х.</b>	<b>ФЕНОМЕН ЖІНОЧОГО МИСТЕЦТВА СКУЛЬПТОРКИ ПРОПЕРЦІ ДЕ РОССІ У РАНЬОМОДЕРНІЙ КУЛЬТУРІ БОЛОНЬ</b> (Гончарова О. М.) .....143
<b>РОЗДІЛ ХІ.</b>	<b>МИСТЕЦТВО МЕДІА У ПОЛІ ТЕНДЕНЦІЙ СУЧАСНОГО СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ: УКРАЇНСЬКИЙ ДИСКУРС</b> (Скорик А.Я.) ..... 181
<b>РОЗДІЛ ХІІ.</b>	<b>МІСЦЕ І РОЛЬ МУЗИЧНОЇ ГАРМОНІЇ У СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ: АКСІОЛОГІЧНИЙ ВИМІР</b> (Андрущенко Т.І., Андрущенко Т.В.) .....206
<b>РОЗДІЛ ХІІІ.</b>	<b>ФЕСТИВАЛЬ ЯК ФОРМА ВИЯВЛЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ПОТЕНЦІАЛУ МИТЦЯ: РЕГІОНАЛЬНИЙ ДОСВІД</b> (Виткалов С., Виткалов В.) ....219
<b>РОЗДІЛ ХІV.</b>	<b>МОДЕРН І ЙОГО РІЗНОВИДИ</b> (Федоренко М.О.) .....233
<b>РОЗДІЛ ХV.</b>	<b>ПЕРФОРМАТИВНІСТЬ ТА ІНСЦЕНУВАННЯ ПОВСЯКДЕННОСТІ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД</b> (Бабушка Л. Д.) .....241
<b>РОЗДІЛ ХVІ.</b>	<b>ТОТАЛІТАРИЗМ І ЗАХІДНА КУЛЬТУРА</b> (Морозов А.Ю.) .....261

<b>РОЗДІЛ XVII.</b>	<b>ПОСТКУЛЬТУРА В УМОВАХ ТЕХНОЛОГІЗАЦІЇ СУСПІЛЬСТВА</b>	<b>(Власенко Ф. П., Левченко Є. В.) .....288</b>
<b>РОЗДІЛ XVIII.</b>	<b>АБСОЛЮТ В МУЗИЦІ</b>	<b>(Легенький І. Ю.) .....306</b>
<b>РОЗДІЛ XIX.</b>	<b>КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ВИМІР НАРАТИВІВ ХОРМЕЙСТЕРСЬКОЇ І ВИКЛАДАЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ П. І. МУРАВСЬКОГО ТА Л. М. ВЕНЕДИКТОВА</b>	<b>(Степурко В. І.) .....323</b>
<b>РОЗДІЛ XX.</b>	<b>СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ОБРАЗ ЦИФРОВОГО ПОКОЛІННЯ</b>	<b>(Саракун Л.П.) .....333</b>
<b>РОЗДІЛ XXI.</b>	<b>ПОСТАДЕКВАЦІЇ СЦЕНІЧНОГО СИНТЕЗУ В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ XX СТОЛІТТЯ</b>	<b>(Ареф'єва А. Ю.) .....350</b>
<b>РОЗДІЛ XXII.</b>	<b>СЦЕНІЧНИЙ ПРОСТІР ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРИ</b>	<b>(Легенький Ю. Г.) .....364</b>
<b>РОЗДІЛ XXIII.</b>	<b>ФЕНОМЕН ІНФОРМАЦІЇ У ВИМІРІ ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ РЕФЛЕКСІЇ</b>	<b>(Барна Н. В.) .....379</b>
<b>ЗМІСТ.....</b>		<b>.....392</b>

## Список авторів

**Бровко М. М.** – доктор філософських наук, професор, професор кафедри суспільних наук Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

**Андрущенко Т. І.** – доктор філософських наук, професор, Заслужений працівник культури України, завідувач кафедрою суспільних наук Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

**Андрущенко Т. В.** – доктор політичних наук, професор, Заслужений працівник освіти України, вчений секретар Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

**Бабушка Л. Д.** – доктор культурології, доцент, професор кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

**Бондарчук В. О.** – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з навчальної роботи, професор кафедри баяна та акордеона Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

**Федь В. А.** – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри філософії, історії та соціально-гуманітарних дисциплін, ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет» (м. Слов'янськ)

**Кривошея Т. О.** – доктор культурології, професор, завідувач кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

**Герчанівська П. Е.** – доктор культурології, професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

**Гончарова О. М.** – доктор культурології, професор, професор Науково-навчального інституту Київського національного університету культури і мистецтв

**Драпогуз В.П.** – кандидат філософських наук, доцент, заступник директора з наукової роботи Центру гуманітарної освіти НАН України

**Скорик А.Я.** – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

**Виткалов С.** – доктор культурології, професор, професор кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне

**Виткалов В.** кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне

**Федоренко М.О.** – кандидат філософських наук доцент кафедри суспільних наук Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

**Морозов А.Ю.** – доктор філософських наук, професор кафедри філософії, соціології та політології Київського національного торговельно-економічного університету

**Власенко Ф. П.** – кандидат філософських наук, доцент, завідувач кафедри філософії гуманітарних наук Київського національного університету імені Тараса Шевченка

**Левченко Є. В.** – кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії гуманітарних наук Київського національного університету імені Тараса Шевченка

**Легенький І. Ю.** – кандидат філософських наук, асистент кафедри дизайну Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова

**Стенурко В. І.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, композитор, Заслужений діяч мистецтв України, лауреат Національної премії імені Тараса Шевченка, професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

**Саракун Л.П.** – кандидат філософських наук, доцент кафедри соціально-гуманітарних дисциплін Національного університету фізичного виховання і спорту України

**Санига О. В.** – Заслужений працівник освіти України, доцент кафедри теорії та історії культури НМАУ ім. П. І. Чайковського

**Ареф'єва А. Ю.** – кандидат філософських наук, докторант Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова

**Легенький Ю. Г.** – доктор філософських наук, професор кафедри дизайну і технологій Київського національного університету культури і мистецтв

**Барна Н. В.** – доктор філософських наук, професор, Директор інституту філології та масових комунікацій університету «Україна»

**Наукове видання**

**КУЛЬТУРА В КОНТЕКСТІ ПРАКТИЧНИХ  
ФОРМ БУТТЯ ЛЮДИНИ**

**Колективна монографія**

**За редакцією доктора філософських наук, професора Бровка М.М.**

**Відповідальний редактор**

**Доктор філософських наук, професор Бровка М. М.**

Технічне редагування та комп'ютерна верстка

Лук'яненко П. В.

Дизайн обкладинки