

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
СХІДНОУКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ДАЛЯ**

**КУЛЬТУРА В ХХІ СТОЛІТТІ:
ДОСЛІДЖЕННЯ, ЗБЕРЕЖЕННЯ,
РОЗВИТОК**

**THE XXI CENTURY CULTURE:
RESEARCH, MEMORIZATION,
DEVELOPMENT**

**Збірник наукових статей
за матеріалами Всеукраїнської науково-
практичної конференції**

8-9 грудня 2022 року

**Київ
2023**

УДК 7.01:008 "21"
К88

Рекомендовано Вченою радою Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля (протокол № 7 від 28.02.2023 р.)

Рецензенти:

- Сабадаш Ю.* — доктор культурології, професор, завідувачка кафедри культурології, Маріупольський державний університет (м. Київ)
- Холодинська С.* — доктор культурології, доцент, завідувачка кафедри філософських наук та історії України, ДВНЗ "Приазовський державний технічний університет" (м. Дніпро)

К88 КУЛЬТУРА В ХХІ СТОЛІТТІ: ДОСЛІДЖЕННЯ, ЗБЕРЕЖЕННЯ, РОЗВИТОК. THE XXI CENTURY CULTURE: RESEARCH, MEMORIZATION, DEVELOPMENT : збірник наукових статей за матеріалами Всеукраїнської науково-практичної конференції 8–9 грудня 2022 року / за заг. ред. О. Смоліної, І. Сілютіної. Київ : вид-во СНУ ім. В. Даля, 2023. — 228 с.

ISBN 978-617-11-0222-4

У збірнику наукових статей за матеріалами Всеукраїнської науково-практичної конференції "Культура в ХХІ столітті: дослідження, збереження, розвиток. The XXI century culture: research, memorization, development", яка відбулася у Східноукраїнському національному університеті імені Володимира Даля 8–9 грудня 2022 року, представлені статті провідних учених у галузі досліджень про культуру та мистецтво з України, США, Болгарії, Італії, Польщі, а також аспірантів та молодих науковців. Основний акцент зроблено на проблемах сучасного етапу розвитку культури та мистецтва, так само як і інтерпретацій минулого з позицій сучасного розуміння та через призму цінностей людини ХХІ століття. Збірник складається з трьох частин: «Теоретичні та історичні аспекти дослідження культури», «Мистецтво в контексті культури» та «Інформаційно-діяльнісний аспект культури. Культура і мистецтво як сфери практичної діяльності».

Для культурологів, мистецтвознавців, філософів та всіх, хто цікавиться проблемами розвитку української та світової культури.

Українською, англійською та болгарською мовами. Друкується в авторській редакції.

УДК 7.01:008 "21"

© Східноукраїнський національний
університет імені Володимира Даля, 2023

ISBN 978-617-11-0222-4

ЗМІСТ

Частина перша

ТЕОРЕТИЧНІ ТА ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ КУЛЬТУРИ

Golebiewska, M.

Philosophy of Culture — Normative Traditions and Perspectives 5

Eрstein, M.

Information Trauma, Postmodernism and Beyond 14

Леонтєва В.

Проблема особистісного начала в культурологічному дослідженні 33

Панков Г.

Щастя як аттрактор екзистенційного пошуку у філософії Г. Сковороди
(по мотивам твору «Розмова п'яти подорожніх про істинне щастя в житті») 39

Смоліна О.

Національна велич як культурний феномен 49

Царенок А.

Філософія культури та естетика 56

Шаповал В.

Культура vs природа: головні протиріччя та способи їх можливого
подолання 60

Торгіка М.

Культурна спадщина та проблема масової культури у сучасному
постіндустріальному суспільстві 67

Гололобов С.

Освітня складова державної політики у сфері культури на сучасному етапі
національного державотворення 73

Андрусинин В.

Політичні карикатури і анекдоти як феномен сучасної політичної
культури в Україні 80

Демідко О.

Розвиток театральної культури приазов'я в умовах воєнного стану 87

Шелковая Н.

«Бідна релігія»: концепція М. Епштейна 92

Пархоменко А., наук. керівник Щербина М.

Цифрові візуалізації як культурні репрезентації 101

Плужник С., наук. керівник Леонтєва В.

«Смарт»-побут і повсякденна культура сучасності 109

Сумягін С., наук. керівник Леонтєва В.

«Культурологічність» інформаційних технологій як методологічна
проблема 115

Частина друга
МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ

Sergeev, M.	Twentieth-Century Modern Art: Evolution and Main Trends.....	123
Шило О.	Концепції реальності, картини світу і умовності пластичної мови в образотворчому мистецтві Європи (досвід систематизації).....	132
Kubas, M. M.	The Spatial Representation of the Blessed Mary in 20th-century Italian and European Poetry.....	142
Печеранський І.	Становище аудіовізуального мистецтва у мережевому та ліквідному суспільстві XXI століття.....	148
Куцир Т.	Вишитий декор західноукраїнських та литовських рушників: порівняльний аспект.....	153
Савчин Л.	Танцювальні традиції як духовна цінність етнокультури України.....	157
Ланчак Я.	Імерсивний театр як феномен сучасної української культури.....	167
Телушкіна О., наук. керівник Смоліна О.	Стильові напрямки національного образотворчого мистецтва України..	170
Хлистул Ю., наук. керівник Смоліна О.	Сучасні тенденції у розписах православних храмів.....	174

Частина третя
ІНФОРМАЦІЙНО-ДІЯЛЬНІСНИЙ АСПЕКТ КУЛЬТУРИ.
КУЛЬТУРА І МИСТЕЦТВО ЯК СФЕРИ ПРАКТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Чурсін М.	Про роль і функції інформаційної діяльності в сфері культури і мистецтва	180
Стефанова С.	Культурно наследство и культурен туризъм в Северозападна България	186
Соколова К., Сілютіна І.	Картографічний документ: минуле та сьогодніня	195
Рибаченко В.	Іміджологія в контексті культурології.....	201
Дьяченко Р.	Інтер'єрний простір візуальної комунікації в ресторанних закладах: культурно-історичний ракурс.....	210
Берест П., наук. керівник Дичковський С.	Культурологічні дослідження туристичних дестинацій як інструмент їх сталого розвитку.....	215
Кабанова І., наук. керівник Леонтєва В.	Обдаровані діти в театральній студії: практичний досвід та культурологічна рефлексія.....	221

Частина перша

ТЕОРЕТИЧНІ ТА ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ КУЛЬТУРИ

Maria Golebiewska

*Dr. Hab, Associate Professor at the Institute of Philosophy and Sociology
of the Polish Academy of Sciences,
the Research Group on Philosophy of Culture*

PHILOSOPHY OF CULTURE — NORMATIVE TRADITIONS AND PERSPECTIVES

The philosophy of culture may be considered as one of the disciplines of philosophy, that combines a reflection of philosophical anthropology with semantic, semiotic examinations, and the arrangements of methodology, concerning the culturalistic stance in humanities and social sciences in general, as well as, epistemological claims. One may say that the philosophy of culture is the knowledge of culture which this philosophical discipline is attempting to systematise, and characterise its various forms — anthropological knowledge, historical knowledge, axiology as the knowledge regarding values and valuation (i.a. ethical and aesthetic), knowledge concerning particular artefacts of culture, as well as, individual and social behaviour. Such broad scope of examinations and inquiries of the philosophy of culture, allows to consider this discipline of philosophy which expands — in the search for answers and scholarly solutions, rather than in questions — beyond philosophy towards the social sciences, linguistics, history, as well as, political sciences. Philosophy of culture in broad strokes, possesses exactly this interdisciplinary character regarding the reflection on the cultural-centric conditions of human life, cognition and action. Simultaneously, one may speak of a more precise definition of the philosophy of culture, which would be a type of knowledge concerning culture that determines cognition and knowledge themselves. This requires a differentiation of knowledge on culture and knowledge within culture.

The philosophy of culture seems to be — as one may say — a boundary discipline of philosophy itself, and — paradoxically — a discipline that considers methodological issues, the most general matters in philosophy itself, including: the conditions of conducting philosophy, the methodological legitimacy and validation of its conclusions, the authorisation to change the state of knowledge, not only philosophical. Therefore, the issue of the cultural normativity and normativeness seems to be of such significance, including the matters of cultural authorisation and legitimisation, the semiotic and semantic issues related to the “bestowal of meaning” and the “revelation of sense” (Martin Heidegger).

Cultural normativity

Cultural normativity is very important in the context of its entanglement in moral and legal norms, but simultaneously, it should not be reduced to them, just because the norms relating to individual conduct and activity are rooted in the extra-individually created common world. It is a world defined, as per Samuel von Pufendorf and John Locke, as a social world of culture proper to human being. Cultural normativity — as Jean-François Lyotard demonstrates — has a considerably wider range of applications and obligations than moral and legal normativity. Some authorisations granted by cultural normativity are more discreet, but also strongly internalised — so their exposure and exploration is the task of various currents in the anthropology of culture, in communication research, as well as in psychology. In order to more closely characterise cultural normativity as a condition of cultural authorisation, one should refer to the distinction between the two concepts of culture — transcendentally and immanently motivated. I propose to compare the theses of Ernst Cassirer, known from his book *The Logic of the Cultural Sciences*, and Edmund Husserl’s theses on normativity with the most current considerations of cultural legitimacy — of the cultural, obligatory validity of rules.

The principal questions are therefore these: where does the cultural authorisation draw its power from, and what makes a cultural rule the basis of authorisation, justification, given orders or dictates? It should be emphasised that our consideration does not concern the matter decided by cultural or social anthropology — that is, in what way does a given behaviour become accepted and even a rule, and what is the state of norms? The considered theme relates to when and why a given rule becomes valid and obligatory, gains power and strength of obligatory validity — even before its institutional legislative acceptance, or when the legislation does not concern itself with this rule because it is too trivial. When the rule becomes cultural normativity, for example the normativity of certain social games or the normativity of admitting lies as “deviating from the truth” or “bluffing” (not giving false testimo-

ny, which is legally regulated). Such normativity is obligatory when we can appeal to it for legitimisation of past actions and for authorisation of present and future activities.

The distinction between cultural normativity and normativity in culture is grounded in a presupposition concerning a primal, basic instance — extra-cultural, but not extra-human, transcendent towards human products and the human world, but in relation with human faculties, with features specific to human being and existence. Such a transcendent issue, exceeding the cultural human world, would characterise cultural normativity and would be the point of reference for human being and human creations, defined by Samuel von Pufendorf as the products of culture confronted with creatures of nature, which are only encountered by human beings, but not produced. One finds such a concept of culture and its proper normativity, rooted in the primal transcendent instance and authority, in the concept of culture developed by Georg W. F. Hegel, Wilhelm Dilthey and neo-Kantian philosophers, among others in the philosophy of Ernst Cassirer, but also in Husserlian phenomenology.

It would be a cultural normativity as such, closely joined with a normativity of reason and logic, but applied in practice. Culture and its rules, often identified with customs, the normativity of mythical thinking, tradition or popular thinking, find here the source of their legitimacy, their obligatory validity at the transcendent instance: 1) in the Absolute Spirit whose manifestations are given to us in historically changing figures of civilisation and culture (Hegel), 2) in the spiritual order described due to “sciences of spirit” (Dilthey), 3) in the order of reason together with its transcendent and transcendental, formal and a priori rules (neo-Kantianism and phenomenology). Modern cultural normativity characterised in this way finds its essentialist sources — external and transcendent in relation to the world of culture, created by humanity, but at the same time found in a certain faculty of the essentially comprehended human being — in its features, first of all in the rationality of the human individual as the subject of cognition and action. Consequently, cultural normativity is immanent to human as a specific being. One may say that it would be an a priori condition of the designation of specific rules of human conduct and actions within a given culture.

On the other hand, these designated rules of conduct and actions, proclaimed within a given culture and realised there, comprise the above mentioned “normativity in culture”, i.e. the normativity, which is contained in the written and unwritten norms, realised in the social and cultural practices. The specific type of this “normativity in culture” would be normativity as a state of norms, duly reconstructed through observation and description of particular events as social and cultural facts. These facts also create the possibility of reconstructing cultural normativity, implicitly written there as a priori condi-

tions of implemented and practiced normativity. In other words, cultural normativity is a set of a priori conditions of the designated, established and implemented normativity in a given culture (called here “normativity in culture”). In their conceptions, Cassirer and Husserl presupposed the essential, durable conditions of cultural normativity, while more contemporarily John L. Austin and Jean-François Lyotard, in their theses, reconstruct the conditions of cultural normativity on the basis of observed and described social and cultural facts with special references to legal norms and practices.

Already in his *Logical Investigations* Edmund Husserl indicated logical necessities as the basis of normativity (e.g. chapters “Logic as a Normative and, in particular, as a Practical Discipline”, “Theoretical Disciplines as the Foundation of Normative Disciplines”, particularly “The concept of a normative science”, and “Normative disciplines and technologies”). Furthermore, according to Husserl and his followers, normativity, including legal norms, is connected with some subjective need for rules that derive from and are conditional upon transcendental subjectivity — the transcendental function of consciousness. Simultaneously, this subjective need for rules would constitute the basis for establishment of and respect for other people’s rights within the borders of one common social and cultural world called intersubjectivity (*Lebenswelt*). Simon Goyard-Fabre stresses that Husserl’s phenomenology is something in which one finds the need for rules and respect for human dignity as some aprioristic structures of consciousness that are also essential for law — for what is intersubjective and experienced. The constitutive activity of the transcendental ego would be fulfilled in practice — in social life with its norms, in the constitution of its meanings and senses.

How can culturally, socially and politically relative characteristics of normativity be reconciled with supracultural anthropological determinants? In many modern concepts of law and morality, philosophers have referred to mutual relations of freedom and necessity — to free or necessary choices of the subject having free will. Following Husserl, Goyard-Fabre indicates the communal social establishment of law as a condition for an agreement that is relative and changeable. The variability and relativity of legal rules is, therefore, connected with their conventionality — with the continuing establishment of the common sphere of intersubjectivity and its meanings. And the anthropological need and necessity of normativity (including legal normativeness as a state of legal norms) is the foundation of the act itself of establishing and fulfilling norms, including the said “legal experience”. The need for normativity also concerns social agreement as such — i.e., acting in accordance with certain rules of communication and one finds this argument in Husserl’s basic theses concerning intersubjectivity.

In turn, Ernst Cassirer, as it is known, questioned the substantial treatment of being and mind, introducing in its place the separate category of

function (beside the contemporary functionalism in sociology and anthropology). He applied the transcendental method, used for science by Kantians and neo-Kantians, to the research and description of the specific human universe of culture. He framed culture as an assemblage of some ideal worlds (art, morality, religion, myth, language), designated by human being as analogical to the creation of the science. A human being expresses his own nature of animal symbolicism in those “symbolic forms” specific to him. In *The Logic of the Cultural Sciences*, which reviews his work, Cassirer defines this logic as a transcendental one, i.e. a logic that makes it possible to objectivise the knowledge concerning originally subjective works of human beings, which comprises culture. He writes: “The individual «symbolic forms» — myth, language, art, and knowledge — constitute the indispensable precondition for this process [after Hegel — of freeing “the spirit” in comparison with “the nature” ; *M.G.*]. They are the specific media that human has created in order to separate himself from the world through them, and in this very separation bind him all the closer to it. This trait of mediation characterises all human knowledge, as well as being distinctive and typical of all human action”, so self-cognition also requires this mediation, i.e. going beyond the topicality of being towards the preliminary founding spiritual possibility, which is found in the works created by ourselves (mediation distinguishes human beings from animals). The transcendent primality conditions also legalise human activities in culture, constituting the source and the condition of norms appointed and realised within the culture.

Normativity in culture and normativeness as a state of norms

However, one finds different presuppositions and foundations in the case of the majority of 20th century theses concerning human beings and culture as a world created by people. The world of culture is created by humankind based on the strength of the features characteristic of the human being, and its existence, which is considered to be confirmed and even exposed post factum in the human creations (the concept of alienation, developed by the thinkers of the Frankfurt school, and some psychoanalytic concepts). Culture together with its rules would have its sources in the thought, conduct and actions specific to human as a being. The human creations change together with the development of the human being, the norms of conduct are shaped and refined as a result of the accumulation of knowledge — of experiences and considerations. One may consider such an anthropocentric approach to culture as the area of accumulation of human knowledge, among others, in the evolutionist foundations, in the naturalistic conceptions recognising the human cultural works as an after-effect of the human physiological equipment and the changing “natural” conditions of human life (cognitivism), but also in

the consistently culturalist attitude (structuralism, post-structuralism, new hermeneutics).

In the case of the concepts mentioned, often with considerably different theses, a common element is this presupposition concerning the intra-species conditions of creation of the rules, which are found as valid and obligatory within a given human community. Such rules would not be obviously characteristic of cultural normativity, with the external, transcendent instance as its source, but they would be consistently located inside the culture itself — having their sources only and as much as in the human being. Due to the anthropogenic argument, these anthropocentric sources would give authorisation for the immanent settlements and statements of culture as the world of human life (*Lebenswelt*) with the horizon of civilisation. That is why I define this kind of normativity as “normativity in culture” and the intra-cultural state of norms, which determines their consideration as a whole. The “normativity in culture” is often reduced to a certain state of norms — “normativeness” created, declared and realised by the participants of a culture. However, these internalised norms are often not declared directly, because they are recognised as “obvious” or — though realised — they require the exposure or reconstruction by the participants of a culture, because they are frequently not conscious of the norms of their own practices.

The structure exposed in various acts of cultural communication (structuralism), the semiotic and semantic rules recognised in human works as durable but changing (post-structuralism), the physiological and corporal conditioning of the painters’ and sculptors’ gestures, disclosed due to the discreet and subtle analyses (phenomenology of “life”, focused on corporality, but also the cognitive sciences) — these are some examples of contemporary concepts, proposing to grasp the normativity constituted and exposed in human acts as just a quality — consistently internal and immanent. Such an investigative solution is close to the consideration of a law established not so much in reference to the requirements of reason in general (the modern concept of natural law as the law of transcendent Reason, realised by human beings, according to Hugo Grotius), but as an “established” law — laid down here and now based on the strength of worldly necessity, noticed in a given community and at a given time. One should add that it is a necessity, which shall most likely undergo changes itself. In this case, the changing conditions of human existence mark the conditions of that necessity, framed then as a rule — as the obvious and socially obligatory norm.

In the first case, that of cultural normativity, one looks for its source in a certain transcendence of norm and measure in general, while in the second case, normativity in culture is most often framed as the state of norms of a given community and its culture, called “normativeness”. Such a definition of normativeness is very frequently found in contemporary dictionaries. How-

ever, in the second case, one can indicate also some differentiations. The structuralist theses frame human cultural works as entangled in some structural (also functional) networks, and they do not ask — or ask cautiously (Ferdinand de Saussure) — about the cultural legitimacy — about the basis of obligation of given rules. They sceptically accept that our knowledge and our cognitive abilities are already exhausted to a certain degree in the recognition of those structural (and functional) rules itself. It may be illustrated by the well-known thesis of Claude Lévi-Strauss about the unconscious character of those structures, reconstructed only secondarily as certain models of mythical and scientific knowledge in the given culture. However, the post-structuralists, for example Jacques Derrida in his reference to the eidetic phenomenology of Husserl, or Jean-François Lyotard, referring many times to the philosophy of Immanuel Kant and Kantianism, unite both mentioned positions in some measure. The scepticism in their theses concerns the instability of methodological statements, but it should be emphasised that it combines with the noted necessity to embed the methodology, research principles and uncovered regularities (i.e. norms postulated, constituted and established) in the instances, which themselves would not be submitted to the human, free establishing, but which would be transcendent.

That is why post-structuralism sceptically captures the possibility of indication of this permanent and certain transcendence, showing simultaneously the human need for this instance as a constitutive need. This is the need for a durable and solid structure — for the normativity towards which one could always turn. The transcendent instance — the source and the basis of legitimacy and legality of the normative rules — thus remains in the domain of needs or desires, which we fruitlessly and endlessly try to satisfy. Ultimately, what is left for us is the species legitimacy of the anthropogenic normativity — the norms established on the strength of arbitrary choices and conventions, received as valid and obligatory. Their obligatory validity seems to be only and as much as the product of community, of the intersubjectivity as the sphere of objectivisation of individual subjective endeavours.

Cultural authorisation and legitimisation

Jean-François Lyotard proposes to connect the investigative task of epistemology and the philosophy of science with reflections upon culture (especially anthropological, historical and sociological), i.e. he proposes to ask about the cultural conditions of the limits of knowledge and about the cultural legitimisation of knowledge. One can recognise that he replaces the question about structure — with a question about the laws or rules (or what is synchronic) of events and about the cultural processes (what is diachronic). Lyotard asks this question, referring to the works of Immanuel Kant and to the issues of law being one of the basic problems of modernity, among others of

the Enlightenment. It should be emphasised that this reference concerns established law, not the law considered to be “natural”. This is the consequence of Lyotardian assumptions, which are consistently culturalist. Thus he asks about the cultural legitimisation of the law itself (penal, civil, etc.), about the strategies of cultural legitimisation, which are also connected to the possibilities of cognition on the basis of a given culture. To a certain degree, those strategies of legitimisation are the conditions of the possibility of cognition — of the legitimised establishment of the object of cognition, of the verification and acceptance of the results of the research, of the institutions concerned with the verification of knowledge, of the confirmation and maintenance of the current state of knowledge, or its changes in a given community and culture. However, according to Lyotard, the basic order governing language and the establishment of rules in a given culture — would be the economic order of exchange, among others, of the symbolic exchange of signs and meanings.

What would cultural legitimisation be according to Lyotard? It would be the a priori accepted rules (normativity) that constitute a point of reference for meanings, values and norms obligatory in a given culture, i.e. the given, clearly recognised state of norms (normativeness). Following Claude Lévi-Strauss’s concepts, Lyotard reveals the synchronic order of rules as the necessary, a priori condition of the diachronic constitution of the set of norms, which change temporarily and geographically. The structuralist argument is completed by the transcendental presuppositions adopted from Kantian philosophy and the phenomenology of Edmund Husserl and Maurice Merleau-Ponty. Lyotard finds the basis of the cultural normative relativism in the anthropological need for normativity, i.e. for some a priori norms of reason, which can be recognised by a human being. Therefore, Lyotard goes beyond the cultural and historical relativism, indicating its anthropological, normative conditioning, i.e. the a priori normativity appearing and manifesting itself in culture, in the works of rational human beings. Cultural legitimisation requires the reference not only to the present state of norms — to the contemporary “normativity in culture” — but it also demands the primary, a priori normativity, called “cultural normativity”.

It may be said that the cultural legitimacy (i.e. the authorisations, legitimisations, justifications) is connected with the indications of conduct, accepted in a given culture, which are defined as “conventions” by John L. Austin (in particular the conventions of speech as activity). According to Austin, the social and cultural conventions find their equalised complement in the individual, subjective intentions — rational and also affective. Austin requires cognition and action from the performing subject — the sense of agency and responsibility for its own decisions and acts. However, we need to focus on the Austinian cultural (linguistic and semiotic in general) conven-

tions, specifically because they relate closely to the question of cultural normativity. The cultural authorisations and legitimisations are founded on the current thinking of “common sense”, typical of a given culture, and legal settlements are among their results and complements, also being the products of given culture. One can find just such a foundation in the works of Austin.

Conclusion

Since the year 2000, which is at times presented as a certain caesura, a number of subsequent “turns” in humanities and social sciences had appeared, including philosophy: receptive, visual (iconic), performative, corporeal, and animal turns. These turns enabled to weaken the oppositional character of the relation between naturalism and culturalism, because they examined, i.a. a field that combined naturalistic and culturalistic elements (particularly, the corporeal and animal studies). Such redefined status of culture itself and of the human condition, is — in my opinion — a very interesting challenge of the contemporary philosophy of culture. Therefore, the contemporary philosophy of culture is so close to philosophical anthropology — they both are dedicated, i.a. to the differentiation between the human nature and the human condition (e.g. the conceptions of Hannah Arendt and Helmuth Plessner).

The current investigative turns refer to the tradition of phenomenological, hermeneutic, and structuralist research, particularly, to the semiotic and semantic issues. The aim of the future philosophy of culture will be to define the role of the subject in the establishment of meanings and values, i.a. the existential, axiological and ethical effects of the visual and verbal performative acts, as well as, to consider the semantic issues in the philosophy of existence. As it seems, the aim of the philosophy of culture, is, and shall be in the nearby future, the education of individuals to exist in culture as a common world co-created by individuals from various societies, as well as an answer to the questions as follow: how to be aware of the conditions of own life due to the knowledge of culture, how to shape culture, how to be critical and to recognise the conditions of the “cultural legitimisation” in the context of the political democracy and the cultural relativity?

Mikhail Epstein

*Professor Department of Cultural Theory and Russian Literature
Emory University, Atlanta, GA, USA*

INFORMATION TRAUMA, POSTMODERNISM AND BEYOND

The gap between humans and humanity

220 years ago, in 1798, Thomas Malthus published *An Essay on the Principle of Population, as it Affects the Future Improvement of Society*, in which he formulated the law of disproportion between the population growth and the available resources of food. According to Malthus, population grows in geometric progression, whereas the increase in the supply of food is merely arithmetic. He predicted a demographic explosion, which indeed took place in the twentieth century, especially in the Third World countries, causing food shortages, starvation, and social tensions.

The intensity of this crisis decreased by the end of the twentieth century as a result of new technological developments in agriculture and more effective means of birth control and family planning. However, today the world faces a new disproportion — no longer demographic yet potentially as explosive. This new disproportion is between the collective producer of information and its consumers; in other words, between humanity and human beings.

Various thinkers, such as Vico and Malthus, Hegel and Marx, Oswald Spengler and Pitirim Sorokin, have attempted to formulate what might be called “the basic law” of human history and development. My modest proposal for a basic law can be formulated as follows: *Individuals fail to keep pace with the evolution of our species*. In other words, *humans are lagging far behind humanity*. This law does not pretend to be universal; I offer it only to explain some contradictions and paradoxes of our times. The development of individual human beings is limited by their biological ages, whereas the social and technological development of humanity as a whole has no time limitations. The increasing age of *Homo Sapiens* as a species is not accompanied with a commensurate increase in the life span of individuals. With each new generation, therefore, individuals have to cope with an increasingly heavy load of knowledge and experience accumulated by their ancestors.

The progression from Marxism to existentialism to poststructuralism, despite their wide differences, makes it clear how the gap between human species and individuals has widened. For Marxism, all individuals

share the same reality in the form of labor and resources of human consciousness. This common possession of humanity, despite the perversity of private ownership, can eventually be reappropriated through social revolution. In their turn, by the early and mid- twentieth century, existentialists regarded alienation as *inherently* human and thus irresolvable by any kind of reform or revolution. Existentialists see individuals as doomed to freedom and loneliness, losing their authenticity in society, which imposes unsuitable roles upon everyone. While Marxism still tried to bridge the gap between individual and human species, existentialism found the abyss between them impassable. Finally, in the late twentieth century, post-structuralism dismissed the very idea of reality: there is nothing to be alienated *from*. Reality is not temporarily *alienated* from us (as argued by Marxists) or eternally *alien* (as argued by existentialists); instead, reality is delusional, fabricated and infinitely deferred. In poststructuralism, the idea of humanity as a species is rejected and replaced by an array of local social and cultural constructs. Each race, gender, age, place, culture, and individual creates its own reality. The words *mankind*, *humankind*, and *humanity* rarely appear in poststructuralist texts without scare quotes or question marks. Placing *humanity* and *reality* in scare quotes, however, was perhaps no more than reality taking revenge on humans, i.e. individuals grumbling about a civilization that needs them less and less. The alienation of reality from the individual and its subsequent “disappearance” are the two stages in the process by which reality — the sum total of information accumulated by humanity — becomes increasingly inaccessible to individuals.

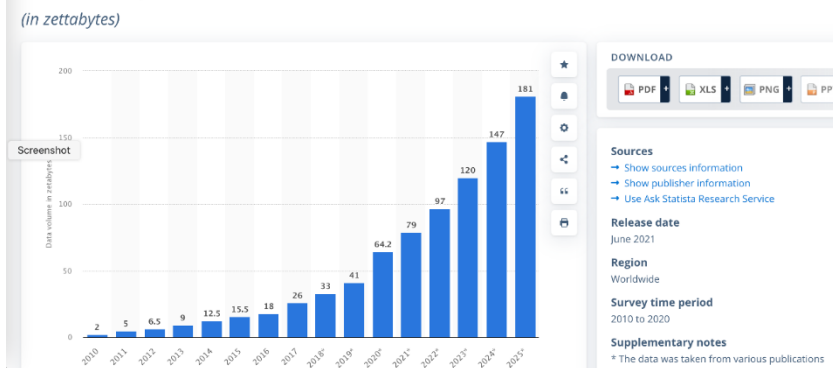
The development of information and information technology has accelerated exponentially. In the past 30 years, more new information was produced than in the previous 5,000 years. A single daily edition of the *New York Times* contains more information today than an average person in the seventeenth century encountered in a lifetime. The world’s largest libraries double their resources every 14 years — in other words, they grow about 130 times larger in the course of each century.¹

In the early thirteenth century, the library of the Sorbonne was considered to be the largest one in Europe: it contained 1,338 volumes. According to recent calculations cited in the *Encyclopedia Britannica*, the number of

¹ I take these striking statistics from Richard Wurman’s book *Information Anxiety*. The very concept of information anxiety as introduced by Wurman suggests the disproportion between our craving for information and our capacity to absorb it: “Information anxiety is produced by the ever-widening gap between what we understand and what we think we should understand. Information anxiety is the black hole between data and knowledge. It happens when information doesn’t tell us what we want or need to know” (1989, p. 14).

books published in Europe in the sixteenth century doubled every seven years. Thus, by the year 1600, only a century and a half after Gutenberg's first printing press was in operation, about 35,000 books had been printed, with the total number of copies estimated at 20,000,000. Other calculations show that, in the twentieth century, the global volume of literature in science and technology grew at about the same speed, doubling every seven or eight years (Large, 1984). Since 1970, with the growth of computer technologies, the number of bits of information transmitted has doubled every 1.1 years (Kurzweil, 2005). While in 5,000 years of its existence, humankind has created about 5 exabytes of data (1 exabyte = 1,073,741,824 gigabytes), in 2006 alone this figure had reached 280 exabytes. With the spread of high-resolution user-generated content, the amount of information created by humankind in one year is expected to exceed 1,000 exabytes. Traffic networks will grow by tens and hundreds of times. Meanwhile, the average life expectancy in the last 400 years has only doubled, growing in arithmetic, not geometric, progression. Thus, the volume of data is increasing, while our ability to adjust to this information environment is decreasing.

Volume of data/information created, captured, copied, and consumed worldwide from 2010 to 2020, with forecasts from 2021 to 2025
(in zettabytes)



One zettabyte is equal to 1000 exabytes

1 exabyte is equal to one million of terabytes and one billion of gigabytes

The Zettabyte Era or Zettabyte Zone is a period of human history that started in the mid-2010s. The precise starting date depends on whether it is defined as when the global IP traffic first exceeded one zettabyte, which happened in 2016, or when the amount of digital data in the world first exceeded a zettabyte, which happened in 2012. A zettabyte is a multiple of the unit byte that measures digital storage, and it is equivalent to 1,000,000,000,000,000,000 (10²¹) bytes.

Postmodern traumatic symptoms

Postmodern sensibility, while famously open to everything, perceives everything superficially. The postmodern individual appreciates surfaces and signifiers, traces and simulacra, while resisting depth and meaning. Postmodern culture is a culture of fast and fleeting touches and appearances. In other words, postmodern culture shows the symptoms of an acutely traumatic experience. According to the theory of trauma, which is among the most dynamic current divisions of cultural studies and psychology, trauma has two distinct features: first, trauma is brought on by experiences so difficult and painful that one is unable to assimilate them and therefore must repress them; and, second, the effect of trauma is delayed and unfolds in a sequence of reactions not directly connected to its source. Such delayed reactions are often inadequate, absurd, and monotonous repetitions that appear meaningless as they re-enact a repressed memory. In the words of Michael Herr,

it took the war to teach it, that you were *as responsible for everything you saw as you were for everything you did*. The problem was that you didn't always know what you were seeing until later, maybe years later, that a lot of it never made it in at all, it just stayed stored there in your eyes (cited in Caruth, 1996, p. 10).

A striking example of how postmodern sensibility has developed in response to cultural trauma is Russian conceptualism, which from the 1970s–90s was preoccupied with clichés of totalitarian ideology. The Soviet state incessantly bombarded citizens with stereotypes that traumatized the consciousness of several generations. These stereotypes later surfaced in the poetry and visual art of Russian postmodernism, whose aesthetics was purposefully mechanical, distant, and insensitive. A “concept” (*kontsept* in Russian) is a unit of conceptual art, a cliché, or a scheme intended to demonstrate its own semantic and affective emptiness. Such concepts as ‘Proud Muscovites’, “a humanistic militiaman”, “a communal apartment”, or “the evil and stupid Reagan” regularly appeared in the art of Ilya Kabakov and Eric Bulatov, and in the poetry of Dmitry Prigov, Lev Rubinshtein, and Timur Kibirov — the most popular conceptualists of the late Soviet and post-Soviet periods.

A traumatized consciousness works with surface images impressed on the retina or the eardrum without really affecting the mind and the heart, which are represented in conceptualist art as the signs constructed out of, or modelled on, statements like one of the most intrusive clichés of Soviet propaganda: “the [Communist] party is the mind, the honor and the conscience of

our epoch”¹. It is noteworthy that conceptualism did not appear during the decades of the most aggressive ideological pressure on the public mind (1920s–50s); it appeared later, when the Soviet ideology was no longer taken seriously. A delayed rehearsal of images and concepts accumulated through the eye and the ear, while repelled by the membrane of consciousness, is typical of trauma. The senses are overwhelmed with signs and images, but the intellect can no longer admit and process them.

A similar traumatic situation emerged in Western culture as a result of the increasing assault of mass media on the senses of at least two recent generations. For instance, the experience of watching television with its hundreds of channels can be paralyzing: its excessive diversity can be as traumatizing as repetition and monotony. Screens, monitors, texts, graphs, and images multiply, inundate, and influence people, but there is nothing behind them. By the turn of the 1960s, in the East and the West alike, the information trauma of one kind or the other had already helped to shape the postmodernist mentality, which processes sense data on the level of signifiers because that level is the only one with which it can cope.

Postmodern images are the residual traces of the pressure exerted on our senses by ideology and the media. Postmodern art disseminates signifiers without any critical charge or depth. Even the theoretical concepts of post-structuralism, such as *trace* or *différance* in Derrida’s writings, can be seen as evidence of trauma. The trace differs from the sign in that the former is not representational and has no connection to the signified, which is always deferred, postponed, and never manifested “as real”. *Différance* as deferral is typical of traumatic response, which blocks every access to the original stimulus. Trauma itself is a trace of the original, while the original is regarded as lost or, rather, never existent. In sum, the trace is understood as non-referential — related to other signs rather than to any signified. Following this logic of deconstruction can be fatal, for example, in case of following the traffic lights, as signs, and ignoring the actual traffic. One reason why America, otherwise so pragmatic a society, has so eagerly embraced postmodern theory is that the information explosion has occurred in the US on a larger scale than elsewhere. Average Americans, who spend one-third of their lives in front of a television and/or a computer screen, are ready to take the flickering of signifiers for an ultimate reality. Sophisticated poststructuralist terms such as “the chain of signifiers”, “the play of signifiers”, “simulacra”, and “hyperreality” reflect a mentality that, traumatized by an excess of information, no longer believes in the “signifier–signified” axis, having lost

¹ In his celebrated phrase, Lenin called the Bolshevik party the “Mind, Honor and Conscience of our Epoch”. The phrase became a widespread propaganda slogan, especially in the Brezhnev era of stagnation (Editor’s Note).

both the intuition of depth and the will for transcendence. The postmodernism — euphoric, playful, and permissive — is often said to be oblivious to tragedy. However, euphoria can also be the consequence of a trauma that retains its pain unconsciously. Trauma is healed anesthetically: since the pain does not subside, the sensitivity to it is numbed. Melanie Klein offered the notion of the ‘manic defence’, an ego-defence mechanism in which pseudo-euphoria masks feelings of depression and emptiness in an agitated denial of inner reality through a flurry of activity or with the opposite, jubilant thoughts or feelings.¹ The traumatized consciousness glides easily over the surface of things and into the bliss of thoughtlessness. In this condition, one is stimulated and intoxicated by diversity for its own sake — a feast of unending differences.

Negative reference

Jean Baudrillard, among other theoreticians, holds that postmodern mentality has abandoned reality and all referential connection with it. However, reference does still occur — though negatively. The nerve endings in a human hand are capable of feeling an object and transmitting an adequate impression of it. If a hand were to lose its sensitivity, it would fail to feel an object, yet the referential connection to it would not be lost. For example, a frostbitten hand is the evidence that the frost causing the trauma to the hand is real. As Cathy Caruth points out, “the attempt to gain access to a traumatic history is also the project of listening beyond the pathology of individual suffering, to the reality of a history that in its crises can only be perceived in unassimilable forms” (1996, p. 156). While, in one sense, interrupting the referential process and rendering further experience of reality distorted or even impossible, trauma still permits *negative* reference when reality can be indicated through a failure to register it. Various physical handicaps (blindness and deafness, notably) may prevent a person from developing an undistorted image of the world, but the body may still bear witness to the accident that has incapacitated it. Burned skin may not feel heat, and blinded eyes do not see light, but burned skin and blinded eyes still convey adequately the reality of an explosion. Indeed, insensibility may reflect the event behind the interruption of the senses more truthfully than any representation of that event. Would not loss of vision be a more adequate evidence of a nuclear attack than its meticulous observation? Speaking at the opening of a Holocaust archive, Geoffrey Hartman (1996) said this on behalf of its victims: “My mind forgets, but my body keeps the score. The body is bleeding history.”

¹ See Klein, Melanie. (1940). Mourning and its relation to manic-depressive states. *International Journal of Psychoanalysis*, 21 : 125-153.

Trauma theory can stimulate insights into the theory of cognition and genesis of culture. According to Kant's famous agnostic postulate, we cannot perceive reality as it is, cf. his concept of "things-in-themselves". In that sense, we are all epistemologically handicapped and perhaps traumatized. Could it be that things-in-themselves have a shell-shocking quality that incapacitates cognition? We cannot rule out that culture resulted from a prehistorical trauma splitting reality into things-for-us (signifiers) and things-in-themselves (signifieds), the latter hidden from our senses. Signifiers may be the scars preventing us from immediate perception of signifieds yet referring to something absent from the here and now. If we can access reality only through signs, it may be that they are the marks of insensitivity inflicted long ago upon our senses.

From this perspective, postmodernism signals the emergence of mature self-awareness on the part of a handicapped culture. Only by accepting that our knowledge is constructed and insurmountably semiotic can we come to terms with the limitations of our condition, which helps to explain why cripples, prostheses, organs without bodies, and bodies without organs are so prevalent in postmodern discourse: "We must, in short, consider our limbs, hands, toes, breasts in themselves, severed from the organic unity of the body we must, in other words, disarticulate, mutilate the body" (de Man, 1984, p. 19). Our handicapped culture requires, more and more, that we rely on external devices and technological enhancements in order to integrate us as individuals into its grand informational systems. Between my hand, which presses a key on a computer keyboard, and my eyes, which look at the monitor, there are dozens of hardware and software mediators: wires, gigabites of electronic memory, and multitudes of microprocessors. The body itself appears as a more or less effective natural surrogate for more perfect wires and microprocessors; the body has become prosthesis for prostheses. In the fragmentary, aggregate body of postmodern theory, all our parts can be disassembled, enhanced with prostheses, and reassembled in a different order. Gilles Deleuze and Felix Guattari maintain in *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* that the dismembered body is a revolutionary challenge to late capitalist civilization. However, our state of affairs is more likely just the opposite: the information culture dismembers us, separating eyes from hands, ears from legs, and consciousness from the body. The human being is not the head and brains of the information culture, but rather its beheaded victim. We are now facing the challenge of *reassembling* the human being, disassembled and disabled by postmodern culture.

To assess the panhuman informational resources required to bridge the gap between humanity and individual humans, we can take Nietzsche's idea of the *Übermensch*. For this Superman is an individual actually commensurable with the entire species. But Nietzsche's Superman would be universal

and unified in ways that would impede the specialized and prosthetized future that postmodernism predicts and prefers. Every move toward integration and wholeness meets with strong opposition from postmodern intellectuals who view such tendencies as potentially threatening us with ideological intolerance and, ultimately, totalitarianism.

Specialization and disintegration

One can imagine a time when only exceptional individuals — superhumans equipped with supercomputers — can keep up with the information age. Sooner or later, however, even they will fall behind, and civilization will rush ahead uncontrollably and incomprehensibly. One way to decrease the gap between humans and humankind is to compress the material that needs learning: this way, the volume of information accumulated by humankind can be absorbed within an individual life span. Voltaire noted the already increasing significance of anthologies, digests of excerpts, and encyclopedias as the summaries of knowledge that the previous generations had received in extensive and raw form. Today, fewer and fewer people read the classics (even the classics of the eighteenth and nineteenth centuries, such as Voltaire and Rousseau): instead, we learn about them mainly from screen versions, or from articles and (occasionally) lectures. The reading list of modern classics, for example, now includes Proust, Woolf, and Nabokov, whereas the canon for our great-grandparents would have extended from Voltaire and Austen to no one later than Tolstoy. At the same time, our life span has not increased sufficiently to compensate for the expanded reading list. If we could miraculously increase the average life span to a thousand years, we could leisurely read Tolstoy and Homer in the original, and university courses could dedicate ten years to the study of antiquity alone. As matters stand, however, in postmodern education even of the most elite varieties, criticism and theory increasingly predominate over literature and metadiscourses over primary sources.

To meet the intensifying needs for compression, high technologies have been developed for the storage and transmission of information. Since this process simultaneously complicates and compresses, it can be termed “involution” as opposed to, but parallel with, evolution. Anything that humanity develops historically, humans condense symbolically. In 1937, inspired by the “involutionary” potential of microfilm, H. G. Wells wrote optimistically that there is no practical obstacle whatever now to the creation of an efficient index to all human knowledge, ideas and achievement, to the creation, that is, of a complete planetary memory for all mankind. And not simply an index. It foreshadows a real intellectual unification of our race. The whole human memory can

be, and probably in a short time will be, made accessible to every individual (1937, p. 58).

Yet, even involutory technologies and techniques themselves are subject to evolutionary proliferation. Criticism, for instance, condenses literary material, but the material of criticism itself increases incessantly; even the critical literature in a relatively narrow subject area is by now impossible to keep up with, let alone master. Metalanguages proliferate, and new languages of higher discursive levels are being created upon them.

Involution still lags behind evolution, with further fragmentation of cultures and specialization of subcultures. Individuals identify less and less with humanity at large, and more and more with a local culture or a narrow discipline. By the end of the twentieth century, the problem of multiculturalism had become central to both intellectual and political discourse: a variety of subcultures claimed the status of fully developed and self-sufficient cultures, without any connection to a universal culture or any comprehensive idea of humanity. The ideas of humanity and universality became as ridiculous among postmodern intellectuals as they had been in Marxist party cells at the turn of the twentieth century. According to such divisionary logic, there are men and women, hetero- and homo-, white and black, people with income above and below the average, and dwellers in large and small cities, whereas the human being, as such, is a harmful myth or naive abstraction promoted by utopians and totalitarians. In much the same way, all forms of human knowledge and activity are becoming increasingly particularized. It is still possible to be a specialist in Leibniz or Hegel today; one simply needs to read a few hundred books by and about them. In a century or two, however, even such narrow specialization will be considered inadmissibly broad. As a result, there will be specialists on Leibniz's or Hegel's individual themes or works.

The main result of the disproportion between a panhuman culture and its individual reception may eventually be information trauma so extreme as to occasion mental illness. R. Buckminster Fuller, a thinker and scientist of a rare Renaissance kind, went so far as to speculate that information trauma could result in human extinction. In the introduction to *Synergetics* — his magnum opus — Fuller wrote:

Advancing science has now discovered that all the known cases of biological extinction have been caused by overspecialization, whose concentration of only selected genes sacrifices general adaptivity. ... In the meantime, humanity has been deprived of comprehensive understanding. Specialization has bred feelings of isolation, futility, and confusion in individuals. It also resulted in the individual's leaving responsibility for thinking and social action to others. Specialization breeds bi-

ases that ultimately aggregate as international and ideological discord, which, in turn, leads to war. Only a comprehensive switch from the narrowing specialization and toward an ever more inclusive and refining comprehension by all humanity — regarding all the factors governing omnicontinuing life aboard our spaceship Earth — can bring about reorientation from the self-extinction-bound human trending, and do so within the critical time remaining before we have passed the point of chemical process irretrievability (Fuller, 1975, pp. xxv, xxvii).

The dangers of the information explosion are as real as the demographic ones predicted by Malthus. Malthus pointed out the disproportion between the biological and economic productivity of humankind, indicating the threats involved. Humanity as a whole still has a better chance of competing with itself successfully compared to an individual human being competing with humankind.

A century of new catastrophes?

Paradoxically, in the sphere of material production, consumption is much easier and faster than manufacturing, whereas in the realm of information the situation is reversed. In other words, the consumption of information by individuals lags drastically behind the production of information by humanity. With concerted efforts, humanity can feed itself; but can it understand itself, however great the efforts made? Can an individual mind ever encompass what the mind of the species creates? Given the possibility of failure, individuals will continue to diversify and specialize: they will narrow their scope until the words *humans* and *humanity* have almost nothing in common.

Among the first to see this kind of diversity as disintegration was a German philosopher Wilhelm Windelband:

Culture has grown too much for an individual to view it as a whole. This impossibility harbors a great social danger. The awareness of universal connectedness that should dominate the whole of cultural life is gradually lost, and society is threatened by the danger of falling apart into groups and atoms, linked by external need and necessity rather than by spiritual understanding. Unable to penetrate into the depths, the specifics, and the contents of other areas of knowledge, a contemporary man is satisfied by superficial dilettantism, skimming the cream from everything without touching the essence (1919, pp. 254–5).

Given our current taste for surfaces and diversity, we naturally dismiss this warning, written in 1878, about an impending “great social danger”. If more than a century and a quarter have passed without any incident, surely we must be safe. But then we think again: passed without any incident? Were

not the world wars and revolutions of the last century consequences of the conditions that Windelband described? Is it accidental that a nation that had for many years led in the progress of humanity also initiated both world wars? As Max Horkheimer and Theodor Adorno said of the nazification of Germany, “the progress toward the new order has been carried out largely by people whose consciousness progress has left behind — bankrupts, sectarians, fools. The ‘dialectics of Enlightenment’ had turned those in Germany who could not keep up with it toward a violent simplification” (2002, p. 174).

One can only speculate about what catastrophes may yet ensue as epiphenomena of the information explosion. It is easy for the Internet smart alecks to unite in contempt for those who cannot handle traffic on the information highway. And yet, Horkheimer and Adorno’s caution is still apt:

One of the lessons of the Hitler period is the stupidity of cleverness. Clever people have always made things easy for barbarians, because they are so stupid. It is the well-informed, farsighted judgments, the prognoses based on statistics and experience, the observations that begin: ‘I happen to be an expert in this field,’ it is the well-founded, conclusive statements which are untrue. Hitler was against intellect and humanity. But there is also an intellect which is against humanity: it is distinguished by well informed superiority (2002, p. 173).

Among the “idiots of progress” are some who are formidably intelligent and cunning. Those left behind are led by the *professional* idiots of progress who are not infrequently geniuses and who, on behalf of the idiots they lead, can make quick work of any smart aleck. For instance, as Horkheimer and Adorno note, “those who came to power in Germany were smarter than liberals and more stupid” (Horkheimer and Adorno, 2002, p. 174). This insight about stupidity and intelligence in Nazi Germany is applicable to Bolsheviks in Russia as well. The Hitlers, Lenins, and Stalins may fail to understand dialectics and the products of the Enlightenment, but the intelligence of such people is adequate to their task. Now that the main types of wealth and capital are more informational than material, we can expect revolutionary unrest among those who are informationally deprived. Informational impoverishment may prove to be even more explosive than material poverty. The revolutions of the twentieth century would appear to be mere street pranks in comparison with those that may take place in the twenty-first century.

Is there any connection between the growth of Islamic fundamentalism, the turn of Russia towards the Middle Ages, the Brexit and the current success of Trump in the US? It seems that all this is a diverse reaction to the accelerated intellectual and technological progress of society and the reciprocal hostile rallying of those who feel excluded from the information age. A new rearguard is formed — people lagging behind humanity, thrown

back to its periphery. The division line is not so much between the rich and the poor, as between the "smart" and "stupid", those who fit in modern civilization — and those who for various reasons can not or do not want to integrate into it. The militant rearguard is both Islamic fundamentalism, and North Korean "Jucheism", Russian "Eurasianism," European nationalists, and isolationist trends in the United States.

Societal disproportions, if ignored, will sooner or later find cataclysmic outlets, as demonstrated by the experience of the twentieth century, when the brown plague and the red plague ran their course, taking millions of lives. Such cataclysms are usually followed by periods of sobering up, during which peaceful resolutions are sought. Slowly, the demographic crisis is also being resolved, though not without millions of starving and starved as its own victims. The most pronounced disproportion of all is now upon us and should be treated as promptly and as seriously as possible. The overwhelming majority of us are becoming more and more idiotic in relation to our species' accumulated knowledge. In the nineteenth century, the materially dispossessed were called *proletarians*. In the twenty-first century, the growing new class of dispossessed can be called *infoprols*.

Many branches of not only physical, but also routine-mental work quickly disappear at present: miners, loaders, postmen, watchmen, salesmen and cashiers, accountants, travel agents, the so-called "blue collars" — and in the observable future also drivers, farmers... What will these people do if they are thrown out of the usual work cells? How will the "stupid people of this world" take revenge for the growing gap with the intellectual avant-garde? A lot of people are becoming more and more foolish vis-a-vis the accumulated mind of mankind. And over time, all of humanity is at risk of being in the rearguard position in comparison with the artificial intelligence of electronic networks and quantum systems capable of self-management. All of humanity can "lose its job" in the civilization of the future (see the last section). So, the information explosion acquires not only a political but also an apocalyptic dimension.

However counterintuitive it may seem, informational wealth is more difficult to distribute than material wealth. In order to feed five people with one piece of bread, we must divide it into five parts, and each person will have sufficient food. In order to transmit one idea to five people, one cannot simply divide it; on the contrary, the idea will in a sense multiply by five, differently perceived by each individual. Informational capital increases easily, and, as a rule, no deficit occurs when information circulates. However, its circulation occasions a new problem — that of inconsumable excess. A mind unable to process information and grasp a given idea is a deprived and potentially destructive mind. Incomprehension is a graver predicament than undernourishment: a hungry person can be fed, but an informationally de-

prived one is like a starving person without any digestive system. The informational deficiency is internal. The lack is not of informational resources to distribute, but of the intellectual ability to consume them. In various degrees, everyone is informationally deprived because, as individuals, we all lag behind the advancement of our common knowledge, which is both everyone's and no one's. This disproportion, unlike that between the rich and the poor, to some degree separates everyone from all. Consequently, the wrath of this growing majority can be vented only on itself.

Hyper-informational society

There are some who believe that the dangers I am describing are illusory because computers can solve the problem of any informational excess. The Internet, after all, permits us to access and sort through a vast amount of data very quickly, so no matter how much information we produce, computers should be able to help us store, organize, and use it. But, by moving to solve one set of problems, the computer has brought on a set of new ones. With the Internet, each consumer of information becomes potentially also its producer. Further, the information produced in this way tends to be of very inferior quality, yet must still be taken into account. In the past, the deficiency of printing materials limited the author's access to publication by imposing professional, editorial, educational, and stylistic standards. Manuscript culture, over the previous centuries, had created its own rigorous criteria of selection of information; it was mostly the Holy Scriptures and canonical literary works that were copied. The criteria of print culture have been less rigid but still usefully exclusive. With the spread of digital literacy, most selective criteria for publishing have become obsolete. The sound waves of the Internet are now everywhere, but these sounds are mostly noise. Though the production of information is accelerating, the capacities for its transmission are growing even faster, and the widening gap between them might be termed informational noise. The catastrophe of the information explosion is that many people cannot absorb the information that they need, whereas the catastrophe of informational noise is that at least as many people can spread information that is not needed.

To filter out all noise is a practical impossibility. Since most of us have ten fingers, we are en route to developing a para-informational society, in which any meaningful phrase that is uttered drowns quickly in insignificant sound. The result is close to Borges's *Library of Babel*, a universal treasury/dumpster that contains everything that ever was, will be, or can be written:

For every rational line or forthright statement there are leagues of senseless cacophony, verbal nonsense, and incoherency. Infidels claim that the rule in the Library is not 'sense', but 'nonsense', and that 'rationali-

ty' (even humble, pure coherence) is an almost miraculous exception (2000, pp. 22, 32).

Can this development be called "progress"? The literacy of an all-encompassing library does not differ much from the illiteracy of the Bronze Age. In order to produce Shakespeare's plays or Tolstoy's novels, it took humans several millennia of language and literary refinement. It would take millions of years to locate these plays or novels in a true Library of Babel, one containing all possible combinations of signs. Paradoxical as it may seem, it is easier to create something out of nothing than to locate something amid everything. This rule of thumb is equally valid for scientific research, as observed by John Naisbitt, a leading analyst of social megatrends:

Uncontrolled and unorganized information is no longer a resource in an information society. Instead, it becomes the enemy of the information worker. Scientists who are overwhelmed with technical data complain of information pollution and charge that it takes less time to do an experiment than to find out whether or not it has already been done (1982, p. 24).

One of the most noticeable effects of today's infosystems is the spread of fake news which increases exponentially the traumatic effect of information by augmenting its quantity and obliterating its content. "In the past, censorship worked by blocking the flow of information. As the twenty-first century censorship works by flooding people with irrelevant information".¹ Thus *fake news* is a more powerful way of hiding information than a simple lack of it. No industry can contaminate the natural environment as noxiously as our words can pollute the informational one. To build an ecologically dirty factory or machine in real space is expensive and time-consuming. Yet, the purity of virtual space is as precious as that of the natural environment. What we take in from the Internet is impressed upon our brains, occupying megabytes of our personal memory. If the individual lags disastrously behind humanity at large, a way must be found to protect mental space, and that is a task for the "ecology of consciousness". The dregs of verbal entropy grow in geometric progression, as does the growth of information itself, and both are clogging mental space. The effect is an intellectual numbness that Orrin Klapp described as boredom: While we tend to think of boredom as arising from a deficit of stimuli (information underload), it also (and, in fact, more commonly) arises from excessive stimulation (information overload). Information, like energy, tends to degrade

¹ Yuval Noah Harari. *Homo Deus. A Brief History of Tomorrow*. London: Vintage, 2017, p. 462.

into entropy—into noise, redundancy, and banality—as the fast horse of information outstrips the slow horse of meaning (see Wurman, 1989, p. 38).

Dataism and information trauma

Alexey Andreevich Lyapunov (1911–1973), a Soviet mathematician and an early pioneer of computer science, alerted in the early 1970s that the excess of information can lead to neuroses both in animals and in humans. He wrote:

"...in living nature there are other factors that limit the possibility of concentration of information. For example, too much information, arriving in a short span of time, can not be assimilated by a human being. In the experiments of the famous physiologist L.V. Krushinsky a very interesting fact was recorded. If the experimental animal received too much information or too complicated information during the experiment, then it fell into a state of neurosis. This also indicates the presence of some physiological restriction of the ability to concentrate information in the consciousness of living beings for a certain limited time. It is clear that the disclosure of the content of this restriction requires special experiments"¹.

Too much information causes a neurosis, or, even a trauma, in contemporary psychological terms. At the same time it is clear that the main resources of common wealth today are now precisely informational rather than industrial or agricultural. The more information, the better for humanity. However the intensity of traumatic experience also grows with the progress of civilization. This explains some of the most sinister consequences of informational explosion that we could observe in the XX c. and that can have even a heavier impact on the 21st c.

It would seem that modern technologies allow us to compress information so much that its assimilation by the human mind is less and less laborious. You do not need to run around the libraries and dig in the filings of old newspapers or leaf through the heavy multi-volume encyclopedias. All information is on the computer monitor. Google immediately responds to any information request.

¹ Lyapunov A. A. About the relationship of concepts of matter, energy and information. The theses of the report, written for the International Congress on Philosophy. Varna. 1973. Published in the book: A.A. Lyapunov. *Problemy teoreticheskoi i prikladnoi kibernetiki* (Problems of theoretical and applied cybernetics). M. : Nauka, 1980. — P. 167.
<http://elibr.sbras.ru:8080/jspui/bitstream/SBRAS/5742/4/Lyapunov7.pdf>

Indeed, that trauma of consciousness, which marked the postmodern era, i.e. the last third of the 20th century, began to go away with the development of the Internet in the late 1990s. It would seem that the signified return to the world of signifiers, and an individual, remaining within his relatively short lifespan, can keep pace with humankind through improved ways of collecting and processing information. Communication channels expanded, first the Encyclopedia Britannica and all masterpieces of world literature could be placed on the floppy disk; and then even disks became superfluous — all information can be obtained from an i-phone.

But this moment of informational euphoria at the turn of the century was only a prelude to a new disproportion, accelerating in recent years. If earlier a human being lagged behind humankind, now all humankind, as the bearer of natural intelligence, falls behind the explosive growth of artificial intelligence. Humanity finds itself in the arrièr-garde position in which an individual once abided. Humanity collectively becomes unable to comprehend the goals and ways of its development, since it is controlled by the so-called "big data," i.e. such an amount of information that even the communities of the highest experts cannot perceive and master it. This phenomenon is described by the Israeli historian Yuval Noah Harari in his sensational book *Homo Deus*:

"...High-tech gurus and Silicon Valley prophets are creating a new universal narrative that legitimises the authority of algorithms and Big Data. This novel creed may be called "Dataism". In its extreme form, proponents of the Dataist worldview perceive the entire universe as a flow of data, see organisms as little more than biochemical algorithms and believe that humanity's cosmic vocation is to create an all-encompassing data-processing system — and then merge into it. We are already becoming tiny chips inside a giant system that nobody really understands. Every day I absorb countless data bits through emails, phone calls and articles; process the data; and transmit back new bits through more emails, phone calls and articles. I don't really know where I fit into the great scheme of things, and how my bits of data connect with the bits produced by billions of other humans and computers. I don't have time to find out, because I am too busy answering emails. This relentless dataflow sparks new inventions and disruptions that nobody plans, controls or comprehends."¹

¹ Yuval Noah Harari on big data, Google and the end of free will. *Financial Times*. August 26, 2016. <https://www.ft.com/content/50bb4830-6a4c-11e6-ae5b-a7cc5dd5a28c>

Programs and their algorithms have potentially a deeper knowledge of any individual than he or she know themselves. While he has not yet made up his mind on what he wants to do today, what clothes to wear, what to eat, etc., algorithms can predict his entire mode of behavior because they register in real time the actions of neurons of his brain and contain full information about his habits and preferences throughout his life. The algorithm grows into Fate.

"Dataists further believe that given enough biometric data and computing power, this all-encompassing system could understand humans much better than we understand ourselves. Once that happens, humans will lose their authority, and humanist practices such as democratic elections will become as obsolete as rain dances and flint knives."¹

What does a person feel while operating as a cog in this huge information machine, the actions of which he fails to manage and even does not have time to perceive and reflect on them? Psychological trauma is the result of an overwhelming amount of stress that exceeds one's ability to cope, or integrate the emotions and thoughts involved with that experience. In the perspective of "dataism", the cause of trauma is not just a one-time event but a permanent condition of being overwhelmed by the power of superhuman intelligence. Formerly intelligence was integrated with human consciousness and with purposeful activity of the subject. Now a human being will fall under the full control of this superintelligence while still retaining one's individual consciousness. If there would be no consciousness, there would be no trauma. As they used to say in Stalin's days, no person — no problem (*net cheloveka — net problema*). But under the control of artificial intelligence humans still survive physically and psychically, even only as inhabitants of the noopark, where they will be exposed to the higher technological intelligence, as animals now are exhibited in the zoo. Though humans will not lose their consciousness, it will be doomed to become permanently inflicted, traumatic consciousness. The entire life of humans, incapable of absorbing "what", "how" and "why" of their own existence, becomes a continuous trauma, a post-stress disorder. The very process of existence, as determined by the big data, becomes difficult to endure, as it is less and less correlated with persons' ability to understand their place in history and civilization.

In this paper, I have tried not to move beyond the limits of alarmist discourse. The foundations of secular alarmism, as opposed to religious alarmism, e.g. the biblical prophets, were laid by Malthus at the end of the Enlightenment, and received a powerful new impetus from ecologists and pacifists in

¹ Yuval Noah Harari. Ibid.

the second half of the twentieth century. Alarmist discourse should be distinguished from revolutionary and utopian discourse, although their elements sometimes overlap, as in Marxism. Alarmist discourse warns of a possible danger, but does not point to a specific remedy, nor does it necessarily envision the possibility of deliverance. Two hundred years after Malthus sounded his alarm about the perils of overpopulation, an alarm ought to be sounded about the perils of overinformation. Fortunately, the pessimistic prophecies of Malthus have not been fulfilled, so we have reason to hope that the informational crisis too will be overcome. Hölderlin writes in his poem "Patmos" that where danger is, there arises salvation also (see Haverkamp, 1996, p. 48). The poem evokes a crisis of apocalyptic proportions; an encounter with the Divine in its darkest, most destructive manifestation, impels an agonized quest for meaning. The informational crisis also impels a quest for meaning unprecedented in history. If in previous epochs the meaning was perceived as almost identical to knowledge, now it is increasingly focused on the quest for human identity and the value of subjectivity in the world of depersonalized knowledge.

Harari prophesizes about the foreseeable future: "once the Internet-of-All-Things is up and running, humans might be reduced from engineers to chips, then to data, and eventually we might dissolve within the torrent of data.../.../ Looking back, humanity will turn out to have been just a ripple within the cosmic dataflow" (2016, p. 460).

Of course, as sentient and sapient subjects we cannot but feel traumatized by the process of being reduced to data. Yet it is precisely the painful experience of trauma that nurtures our subjectivity and warrants our salvation as humans. The trauma is a deeply personal experience unavailable to chips and algorithms. So far we have discussed trauma mostly in negative terms, as a frustration, but in the face (or facelessness) of dataism, it is the suffering that makes us human and allows us to affirm our difference from the cosmic dataflow. Recognizing our traumatic experience and living it out through pain and various forms of defence, we attest our subjectivity and our capacity to overcome this frustration. This is a constructive way of transforming trauma into an expansion of self-consciousness. The informational crisis prompts us to challenge big data with bigger personality, bigger humanness, bigger empathy and creativity. The history of humanity is the history of dangers turned into opportunities for growth.

References

- Borges, J. L. (2000). *The library of Babel* (trans. A. Hurley). Boston, MA: David R. Godiner.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

de Man, P. (1984). "Phenomenality and materiality in Kant". In G. Shapiro and A. Sica (eds) *Hermeneutics: Questions and prospects*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press.

Fuller, R. B. (1975). *Synergetics: Explorations in the geometry of thinking*. New York: Macmillan.

Haverkamp, A. (1996). *Leaves of mourning: Hölderlin's late work*. New York: SUNY Press.

Horkheimer, M. and T. W. Adorno (2002). *Dialectic of Enlightenment: Philosophical fragments*, (trans. E. Jephcott; ed. G. Noerr), Stanford, CA: Stanford University Press.

Klein, Melanie. (1940). Mourning and its relation to manic-depressive states. *International Journal of Psychoanalysis*, 21 : 125-153.

Kurzweil, R. (2005). *The singularity is near. When humans transcend biology*. New York: Viking.

Large, P. (1984). *The micro revolution revisited*. Totowa, NJ: Rowman and Allanheld.

Naisbitt, J. (1982). *Megatrends: Ten new directions transforming our lives*. New York: Warner.

Wells, H. G. (1937). *World brain: The idea of a permanent world encyclopedia. Contribution to the new Encyclopédie Française, August*. Retrieved from https://sherlock.ischool.berkeley.edu/wells/world_brain.html. May 3, 2012.

Windelband, W. (1919). "Über Friedrich Hölderlin und sein Geschick". In W. Windelband, *Präludien: Aufsätze und Reden zur Philosophie und ihrer Geschichte* (SS. 254–5). Tübingen: J. C. B. Mohr.

Wurman, R. S. (1989). *Information anxiety*. New York: Doubleday.

Yuval Noah Harari on big data, Google and the end of free will. *Financial Times*. August 26, 2016. <https://www.ft.com/content/50bb4830-6a4c-11e6-ae5b-a7cc5dd5a28c>

Yuval Noah Harari. (2017). *Homo Deus. A Brief History of Tomorrow*. London: Vintage.

ПРОБЛЕМА ОСОБИСТІСНОГО НАЧАЛА В КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ДОСЛІДЖЕННІ

Функціонування науки як соціального інституту з виробництва достовірного знання передбачає дотримання членами наукового співтовариства специфічної системи цінностей і норм поведінки, тобто втілення/утвердження науковцями певного *етосу науки*, зокрема, неухильного дотримання вимог академічної доброчесності. Культурологічні дослідження, будучи відповідним чином організованою науково-пізнавальною діяльністю, також мають задовольняти цим — як загальнонауковим — нормам і вимогам, але існує ще дещо стосовно культурологів й їхньої професійної діяльності, що, співпадаючи з вимогами до діяльності фахівців, зайнятих в інших галузях науки, деякою мірою перевищує ці вимоги, що, власне, і оголює проблему особистісного начала саме у *науках про культуру*, які відіграють усе більш помітну роль у системі наук. Це обумовлено, передусім, тим, що епістемологічні студії останніх років підтверджують глибинний — не лише формально-функціональний, а й онтологічний — зв'язок усього корпусу наукового знання та наукової діяльності як такої із станом культури, а відтак — і з культурологією. Цей зв'язок можна знайти майже у кожній наведеній нижче позиції — в узагальнених рисах «ядра» постнекласичної епістемології, що характеризують сучасну постнекласичну науку як з боку процесу дослідницької діяльності, так і з боку її результатів (за С.О. Лебедевим):

- 1) конструктивність наукового пізнання і знання (наукове знання — то є особливий вид артефактичної реальності, створюваної вченими);
- 2) контекстуальність наукового знання (кожна одиниця наукового знання завжди є елементом або частиною більш широкої системи знання — її контексту, який ніколи повністю не визначений);
- 3) культурологічність реальної науково-пізнавальної діяльності та її результатів (наукове пізнання і наукове знання завжди є частинами існуючого типу культури і тому залежать від неї);
- 4) комунікативність наукового пізнання (комунікації між вченими є найважливішою складовою процесу наукового пізнання, що впливає як

на виробництво наукового знання, так і на оцінку отриманих результатів);

5) своєрідне «як би» наукового знання (наукове знання істотним чином є метафоричним і умовним);

б) консенсуальність наукових істин (прийняття рішення про істинність тієї чи іншої одиниці наукового знання завжди має консенсуально-експертний характер, будучи прерогативою дисциплінарного наукового співтовариства як головного суб'єкта наукової діяльності) [див.: 1].

Етос науковця, вписаного в проблематику постнекласичної науки, є етосом становлення, відкритості та комунікативного діалогу. У такій ситуації визнання особливої (підвищеної) відповідальності фахівців-культурологів «ззовні» є прозоро-зрозумілим. Але необхідним є визнання цього «зсередини», причому, визнання кожним дослідником культури — визнання своєї особистої професійної відповідальності, а культурологічною науковою спільнотою — визнання наявної проблеми взаємовпливу особистості культуролога і процесу дослідження, що ним/нею проводиться.

До того ж, треба враховувати і особливості епохи — час, в якому ми живемо. Нинішня, обтяжена війною та протистоянням цивілізацій, глобальна криза, на відміну від тих, що траплялися раніше, зачіпає практично всі аспекти життя та діяльності всього людства. І не просто «зачіпає», а кардинально їх змінює. Дехто стверджує, що насправді це не одна криза, а величезна «піраміда» (і навіть *лавина*) взаємопов'язаних і взаємозалежних криз. Головне ж — у тому, що після завершення цієї кризи наш світ не повернеться «на круги своя», не стане знову таким, яким він був до цієї кризи, тобто сучасні культурологи мають справу саме з трансформаційними процесами: вони (ми) — сучасники, свідки й учасники глобальної соціокультурної трансформації, безпрецедентної та вже безальтернативної. Цей факт також накладає відбиток і на предметно-проблемне поле сучасних досліджень, і на особистості дослідників/-ць. Тому дослідник-культуролог, маючи справу з трансформаційними процесами, має враховувати об'єктивну та повсякчасну можливість *аберації близькості*. — Так Л.М. Гумільов назвав «спотворене сприйняття істориком недавніх подій. Оскільки всі наслідки того чи іншого явища ще не зрозумілі повністю, дослідник, який сприймає великий потік відомостей, неспроможний відрізнити у ньому головне від другорядного; події втрачають масштабність... З іншого боку, значення багатьох недавніх подій роздмухується пропагандою або суспільною думкою, які впливають і на історика» [2]. З цього випливають, принаймні, два методологічні обмеження, про які — хоча, як пише С.М. Гатальська, «Позаісторичність є форма (нехай не завжди коректна) загально продуктивного культурологічного методу» [3] — культуролог має пам'ятати:

1) аналізуючи щось зі своєї власної «сучасності», не варто прагнути досягти будь-якої «остаточності» і «правильності» в плані визначення суті та значущості якогось факту соціокультурного буття/культурної свідомості, оскільки сучасникам (навіть коли чітко і «безпристрасно» розуміються всі причини й обставини появи культурного явища/події — саме цього/цієї, саме тут і саме у цей час) не завжди вдається зрозуміти, а подеколи й побачити його наслідки, що спричинено, в тому числі, емоційною причетністю до переживання відповідного культурного факту.

2) Завжди (і не тільки з приводу «близьких» за часом подій) існує небезпека/спокуса «піти на поводу» у так званого соціального/політичного замовлення і на перевірку опинитися (трапляється, несвідомо або навіть проти своєї волі) ангажованим, тенденційним «дослідником» (у лапках). Бо цілком імовірно, що те знання, що нині вражає своєю «об'єктивністю» (і тому реальною новизною), з плином часу теж перетвориться на черговий «міф» або буде визнано помилкою...

Існує безліч способів переконатися в неелімінованості, а відтак — і в обов'язковості *ціннісного аспекту* (який часто називають *аксіологічним*) будь-якого культурологічного аналізу і надзвичайній важливості, знов-таки, у будь-якому культурологічному дослідженні *особистісного начала*, яке безпосередньо впливає і на розуміння мети й завдань дослідження, і на організацію дослідницького процесу: те, *хто саме* є дослідником/-цею, багато у чому визначає і результати. І річ не лише у вже доведений залежності ходу та результату дослідження від «позиції спостерігача», — йдеться про можливість такої *етичної позиції*, яка б орієнтувала вченого не тільки на «об'єктивне» пізнання зовнішніх реалій, а й на виявлення тих особистісних, часом таких, що важко а то й зовсім не підлягають вербалізації, аспектів наукової творчості (вкорінених у контекст відкриття), які дають життя самому процесу пізнання. Живе пізнання має на увазі власну унікальність і особливо проявляє себе при взаємодії з унікальними об'єктами світу культури.

Думається, найважливішим для культуролога є правильне (адекватне/коректне і аргументоване) розмежування «наукового» й «ідеологічного», що на рівні індивідуальної свідомості дослідника не є легким завданням, оскільки найчастіше «ідеологічне», навіть коли були/є спроби відрефлексувати його в собі самому/-ій (тобто з приводу свого Я), прихованим чином все одно залишається, нікуди не зникає: воно існує в зрощеному, в злитому з емоційно-оцінним ставленням до дійсності вигляді і являє собою індивідуально-конкретний прояв так званої *перетвореної форми свідомості* (це поняття є родовим для *ідеології* як такої), яка безпосередньо пов'язана із власними потребами та інтересами (в тому числі, вчасно не задоволеними і тому, швидше за все, витиснутими до сфери несвідомого) і з тим уявленням про *належне* і про *цінності*,

яке вибудовувалося з цих потреб та інтересів. Тобто практичною проблемою є завдання відділити своє «особисте» (індивідуальне, приватне) від свого ж «належно-фахового» (колективного, публічного) — щоб розвинути та вдосконалити саме власні особистісні риси, у тому числі, академічну добросесність, без якої ані успішна діяльність академічного співтовариства, ані власне професійне зростання не є можливими.

Не менш важливим для культуролога є і належне володіння матеріалом і фаховими методами його дослідження, бо «Ніхто не може реалізувати свій... потенціал повністю, не засвоївши методу роботи з інструментами та матеріалами» [4, р. 6].

Про зв'язок культурологічного дослідження (йдеться про суто змістову організацію цього процесу стосовно дисертаційних досліджень аспіранток кафедри філософії, культурології та інформаційної діяльності СНУ ім. В. Даля спеціальності 034 «Культурологія») з особистістю дослідника/-ці, і навіть залежність першого від другого, свідчить той педагогічний досвід, якого минулого (2021) року набула авторка цієї статті разом із згаданими аспірантками, для яких викладала курс «Методологія загальногуманітарних та культурологічних досліджень».

З метою продемонструвати таку залежність і переконати майбутніх PhD з культурології у невідворотності «подвійної відповідальності» під час виконання дисертаційної роботи аспіранткам було дано завдання (у межах завдань до самостійної роботи з дисципліни), що складалося з двох етапів. Пропонувалося:

1. Спробувати сформулювати: а) об'єкт, предмет, мету і завдання *своєї* дисертаційної роботи; продумати, якими підходами корисно послуговуватися для досягнення *так сформульованої* мети та для вирішення поставлених (*у таких формулюваннях*) завдань, які саме методи доцільно застосовувати; б) виходячи з уже відомих на той час формулювань тем дисертаційних досліджень своїх колег-аспіранток — об'єкт, предмет, мету і завдання чужих робіт і так само продумати, яким (переважно) підходом можна послуговуватися для досягнення мети та для вирішення поставлених завдань, які саме методи застосовувати.

2. Порівняти ВСІ (свої і чужі) формулювання, знайти сильні і слабкі сторони, обґрунтувати пропоновані підходи. Ця робота, якій планувалося присвятити «*один* з останніх семінарів» курсу, зайняла більшу кількість аудиторного часу, а до того — ще якусь кількість нерахованого часу особистого спілкування (листування) викладачки з кожною аспіранткою.

Кожна з виконавиць цього завдання висловила своє власне розуміння (бачення) і об'єкта, і предмета, і мети-завдань дослідження стосовно кожної теми (безвідносно, «своєї» чи «чужої»). Характерно, що це бачення аспірантками інших — «чужих» — тем було скеровано тим, як

кожною з них тлумачиться тема «своя», власна: відчувалося, що у формулюваннях віддзеркалюються деякі риси саме цієї «своєї» теми, які вважалися об'єктивно притаманними її об'єктові, і ці риси ніби затуляли аналогічні — не менш об'єктивні — риси «чужих» об'єктів дослідження. У жодній (!) темі ані її мета, як її подавали аспірантки, так само як і жодне сформульоване ними завдання, не повторювалися; фрагментарно співпадали лише деякі міркування щодо навіть не методів, а, переважно, тільки методологічних настанов, що їх пропонувалося застосовувати до «своєї» та «чужих» тем.

Такий досвід був корисним, перш за все, в плані набуття аспірантками навички *методологічного мислення* як такого й аргументів на користь того, що відносність, контекстуальність, множинність та конвенціональність підходів до одного й того самого предмета культурологічного дослідження пов'язані не лише зі складністю його об'єкта й унікальністю його предмета, а і з впливом на виокремлення предмета і формування мети та завдань дослідження тих знань, а також переконань, упереджень та звичок, які є в дослідника/-ці «тут-і-тепер». Результатом цього корисного досвіду стало підвищення самокритичності щодо масштабу та глибини власної культурологічної рефлексії у всіх учасниць навчального процесу і, відтак, — вдосконалення вимог до власної методологічної культури, що, у решті решт, тією чи іншою мірою обов'язково впливатиме на процес подальшої дослідницької діяльності. Крім цього, цей досвід можна визнати свідченням не лише впливу особистості дослідника/-ці-культуролога на процес (і, відповідно, результати) дослідження, а і зворотного зв'язку, — тобто свідченням корекції особистісної складової (передусім, професійної культури) самою дослідницькою (хай у межах навчального процесу) діяльністю. Таким чином, у кафедральному досвіді є емпіричне підтвердження (одиничне, але світ культури як такий і складається з *одиночностей*) взаємовпливу особистісного начала і процесу дослідження. Це укріплює думку, що можливість і конкретні форми реалізації методологічного плюралізму в культурології можуть бути визнаними опосередкованим наслідком впливу особистості дослідника/-ці, тобто проявом саме особистісного начала.

Важливість і неперекорність особистісного начала у культурологічних дослідженнях підтверджена багатьма текстами істинно великих культурологів — Р. Арнхейма, В. Бен'яміна, В.С. Біблера, С.Б. Кримського Х. Ортеги-і-Гассета та ін. І це пояснюється (якщо відволіктися від «впізнаваності стилю» письма), з одного боку, глибиною та масштабністю їхнього мислення, з іншого — загальною специфікою культурологічної рефлексії, яка, мабуть, нічим від філософської рефлексії і не відрізнялася б, якщо б не один важливий момент. Культурологічна рефлексія передбачає — і вимагає від культуролога (і культурологі-

чної спільноти, локалізованої у просторі та часі)– додаткове зусилля свідомості, «оберненої на саму себе». Якщо аналіз соціокультурного фону появи тієї чи іншої філософської концепції — прерогатива не філософів-авторів цих концепцій, а істориків філософії (які, власне, і пояснюють, в силу яких причин та обставин сформувалися-виникли ті чи інші погляди), культуролог не може залишити цю працю «комусь іншому», дозволивши собі абстрагуватися від розгляду цього фону та розуміння-обґрунтування власної світоглядної (ціннісної) та методологічної позиції. Тобто культурологічне дослідження будь-якого культурного феномена крім того, що передбачає використання декількох оптик, якби вбудованих одна в одну, і тому має бути дійсно ніби частково «позаісторичним» (кожний наступний за попереднім — здійсненим — ракурсом культурологічного погляду має обиратися/вибудовуватися таким чином, щоб кожного разу репрезентувати ширший горизонт розгляду: спочатку масштабніший за найближче культурне оточення досліджуваного феномена, потім — масштабніший за безпосереднє соціокультурне середовище виникнення того явища/процесу, що розглядається, потім — ще масштабніший, наприклад, відповідний не лише соціокультурному фону усієї епохи, а й з урахуванням історичної логіки розвитку культури регіону/країни/континенту), при цьому, тобто *одночасно* вимагає від дослідника постійно тримати на увазі співвіднесеність — ступінь збігу/розбіжності — його/її дослідницької позиції із «природою» досліджуваного феномена. Мається на увазі необхідність вказаної додаткової рефлексії: наскільки ця позиція корелює з особистісно прийнятими цінностями (як правило, скерованими, визнаємо ми це чи ні, власним тут-і-тепер,) та їх ієрархією і чи не заважає вона звільнитися від міфологем/ідеологем стосовно даного предмета, властивих різним часам і, можливо, різним культурним просторам його існування.

Список використаних джерел

1. Лебедев С.А. Постнеклассическая эпистемология: сущность и основные принципы. URL: <https://vestnik.astu.org/temp/8a65a74eb1417c6378870f3651a0dabe.pdf> (дата звернення 18.12.2021).
2. Словарь понятий и терминов теории этногенеза Л.Н. Гумилёва. Сост. В.А. Мичурин ; под ред. Л.Н. Гумилёва. URL: <https://books.google.com.ua/books?id> (дата звернення 27.02.2015).
3. Гатальська С.М. Філософія культури : підручник. К., 2005. Розділ 2, пп.2.1. URL: https://pidru4niki.com/12810419/filosofiya/sinhronniy_diahronniy_printsipi_doslidzhenni_form_kulturi_evristichniy_harakter_protistavleniya (дата звернення 14.04.22).
4. Mala Gitlin Betensky. What Do You See? Phenomenology OF Therapeutic Art Expression. Jessica Kingsley (March 1, 1995). 222 p.

Георгій Панков

*доктор філософських наук, професор,
професор кафедри культурології ;
Харківська державна академія культури*

ЩАСТЯ ЯК АТТРАКТОР ЕКЗИСТЕНЦІЙНОГО ПОШУКУ У ФІЛОСОФІЇ Г. СКОВОРОДИ (по мотивах твору «Розмова п'яти подорожніх про істинне щастя в житті»)

Щастя є стан людської задоволеності досягнутим благополуччя у житті. Пошук щастя означає пошук благополуччя, прагнення до його повноти і довговічності. У такому разі щастя наділяється статусом ідеалу, що виступає привабливою силою екзистенційних прагнень, що в синергетиці називається аттрактором. Тим часом роль ідеалу не обмежується поглядом на нього виключно як на пасивний об'єкт тяжіння з боку суб'єкту, що характерно може для класичної раціональності. Некласичний погляд на ідеал підкреслює креативний його характер, що спонукає індивіда до здійснення певних зусиль не в екзистентних, але в екзистенційних життєвих прагненнях. У такому разі щастя слід розцінити у вигляді значення екзистенціалу, що виражає актуальну, глибоку та гостру сторону інтенціональності свідомості і одночасно збуджує екзистенційну інтенціональність.

Філософська думка ще з раннього свого існування відгукнулася на евдемонічні прагнення людей до ідеалу і піддала їх світоглядному осмисленню у межах оціночних позицій гідного / негідного. Тому багато філософів співвідносили феномен щастя з гуманістичною етикою. Відомий філософ Е. Фромм із цього приводу писав: «Щастя — це критерій досконалості у мистецтві жити, чесноти у тому її значенні, яке вона має у гуманістичної етиці» [3, с. 506]. Цим самим евдемонічна етика як бік практичної філософії співвідноситься з контекстом філософії життя, що орієнтується на розуміння людиною «мистецтва жити». У зазначеному відношенні особливе місце займає творчість видатного українського філософа Г. С. Сковороди, якому цього року відзначається 300 років від дня його народження. Серед численних питань його філософської спадщини значний інтерес становлять евдемонічна антропологія та етика.

Усі учасники діалогу, що складає зміст зазначеного твору, визнають головним для себе бажанням бути щасливими. «Це так, ми народилися для справжнього щастя і мандруємо до нього, а життя наше —

шлях, що тече, як річка», — зауважив Афанасій, один із персонажів цього діалогу [2, с. 325]. Звідси стає зрозумілим, яке значення філософ надавав дорозі. Це значення переводиться з галузі географічного у сферу екзистенційного дискурсу, у просторі якого розгортається діалог між мандрівниками в спільному евдемонічному екзистенціюванні.

При цьому ставляться два суттєві питання щодо роздумів про щастя: 1) у чому полягає сенс щастя, 2) де його шукати? Вирішення обох поставлених питань націлене на вироблення у читача бажаної ідеологічної орієнтації свідомості на сенс життєвих стремлень через розмежування справжнього і хибного щастя з тим, щоб у духовній сліпоті не впасти в нещастя, як наголошується Григорієм — провідним персонажем сквородинівських діалогів [2, с. 329]. З цієї метою п'ять персонажів аналізованого діалогу вирушили в дорогу, яку доречно позначити філософським шляхом до щастя.

Шлях передбачає надійну опору у сходженні до мети. Такою опорою Г. Скворода вустами персонажу Григорія визначив два крила: премудрість — «гостре, далекозоре орлине око» та добродійність — «мужні руки з легкими оленячими ногами», співвіднесеність яких має скласти «божественне подружжя» [2, с. 327]. Роздуми про щастя у аналізованому діалозі починається з аспекту критичного розбору альтернативних евдемонічних поглядів, що не відповідають ідеологічній позиції, якої дотримувався Г. Скворода. Його критика направлена на адресу двох неприйнятних позицій: 1) позиціонування щастя у повсякденному дискурсі; 2) позиціонування щастя у дискурсі авторитету наукового та технічного прогресу. Розглянемо їх згідно певного порядку.

Критика повсякденного евдемонічного дискурсу. Роздуми про щастя починає Афанасій, який визначив його універсальним критерієм радості серця відповідно до індивідуального смаку кожної людини. Виходячи з цієї обставини, пропонується релятивістський погляд на щастя. Кожна людина вибирає об'єкт особистого життєвого прагнення відповідно до очікуваного задоволення від придбаного блага — чи це від спілкування з іншою людиною, від будь-якого роду соціальної діяльності або від смачної їжі. Цим самим ставлення до щастя визначається позицією гедоністичної етики.

Проте Григорій поставив питання справжнього щастя не в співвідношення з душевною радістю, але в контекст духовного виміру людської природи, відзначаючи думку, за якою «високі посади, веселе місто, всілякі гриська та розваги і всі ваші витівки безсилі потішити духа і тим вгнати нудьгу, що зволоділа вами» [2, с. 325]. Наведена думка в порівнянні з позицією Афанасія означає філософський трансцендуючий акт, згідно з яким здійснюється трансгресія екзистентно-онтичного дискурсу в екзистенційно-онтологічний реєстр філософії щастя. Характер премуд-

дрості, до якої апелює Григорій, наповнюється екзистенційним змістом пошуку, і з цієї позиції здійснюється критика повсякденного євдемонічного дискурсу.

Грунтуючись на повсякденному ставленні до життя, Афанасій висловив «радість серця» в особистому бажанні досягти високого чиновницького рангу, жити в будинку венеціанського типу з флорентійським садом; або стати розумною людиною, вченою, знатною та багатою «як бик на шерстину» [2, с. 326]. Усі ці перелічені бажання Григорій оцінив беззмозкими прагненнями, оскільки вважав несумісним євдемонічний різнобій з мудрим поглядом до життя. Філософською основою цього погляду послужило метафізичне піднесення цілого над окремими поодинокими феноменами буття. Зазначеній позиції надано натуралістичну форму висловлювання, за якої бажання Афанасія порівнювалося з деревом, що бажає одночасно стати і дубом, і кленом, і іншими видами, а також і сонцем, і місяцем, хвостом і головою. Таким чином, замість дроблення євдемонічного бажання утверджується ідея його цілісного вираження, заснованого на премудрості по відношенню до життя. Метафізика цілісності підводить до погляду на цілісність особистості як до цінності, на яку орієнтується справжнє щастя.

У душі ідеології Просвітництва Г. Сковорода стверджує ідею справжнього щастя не в егоїстичному, але в універсально-людському плані. Названий план доречно визнати ще однією філософською підставою спростування повсякденної євдемонії Афанасія. Григорій йому відповів: «Не можна усім бути багатими або чиновниками, дужними або гарними, чи можуть усі поміститись у Франції, чи можуть усі народитися в один час? Аж ніяк не можна! Бачите, що справжнє щастя не в знатній посаді, не в гожості тіла, не в гарній країні, не в славному часі, не у високих науках, не у щедрому багатстві» [2, с. 334].

Григорій не тільки дорікав Афанасію за нерозумність його євдемоністичних поглядів, він також продемонстрував їхню антигуманну спрямованість, яка полягає в усуненні від щастя людей, які виявилися позбавленими багатства, слави, почестей і задоволень: «Невже гадаєш, що премилосердна й дбала наша матір натура зачинила їм двері до щастя, ставши для них мачухою?» — звернувся він до Афанасія [2, с. 332]. Г. Сковорода не випадково наділив природу значенням «нашою матір'ю», цим підкреслюючи не чужість, але її близькість до людини і дбайливе ставлення до її життя. Однак, згідно з онтологією українського філософа, у видимій naturі маніфестується невидима натура (Бог), тож у милосерді з боку «нашої матері природи» проявляється милосердя Бога щодо всіх людей, яким надається можливість досягти щастя, а не лише багатоті та знатної еліти. Тому позиція елітарності щастя засуджується Григорієм щодо підриву догмату про божественне милосердя. На цій

підставі спростовується повсякденний євдемонічний дискурс. Як очевидно, філософська його критика супроводжується теологічним аргументом безумовності милосердя Бога щодо свого творіння.

У цьому зазначалося, що це означає заперечення обставини, за яким наявність багатства, високого чину, веселого життя несумісне з щастям. Засуджуються не самі по собі багатство, звання і веселощі як супутні життя людини цінності, але засуджується їх позиціонування у ролі пріоритетних чинників мотивації людського життя. У результаті, пропонується суттєве аксіологічне переорієнтування свідомості у наступному напрямку: життя у багатстві, високих званнях і веселоощах не повинно усвідомлюватися як щастя у багатстві, званнях та веселоощах.

З особливою інтенсивністю Г. Сковорода засуджував орієнтацію свідомості більшості людей до придбання матеріального багатства. Він пропонує читачеві звернути увагу на випадки, коли багатство поглинуло душі багатьох людей, внаслідок чого вони стали нещасними. Бажання набуття багатства філософ назвав «грязним квасом», яким смердить душа. Бруталізація на адресу інтенції свідомості щодо багатства помітно посилюється використанням інших метафор, коли «брудний квас» названий «препоганим, світським, повним невисипучого черва, що день і ніч змертвляють душу» [2, с. 333]. У прагненні більшості людей до матеріальної наживи вбачається основним джерелом відчуження для людей в численних його проявах. Захоплення мирськими пристрастями розглядається кривою дорогою до щастя, до якої, згідно з глибоким переконанням Г. Сковороди, спонукає людей «батько темряви».

Критика сциєнтично-технократичного євдемонічного дискурсу. Основною причиною зазначеного напрямку критики слід визнати усвідомлення глибокого розриву між науково-технічними здобутками та дефіцитом щасливого життя багатьох людей. Усвідомлення ситуації такого роду розриву породжує критику сциєнтичної і технократичної міфології з погляду на прогрес як у суспільному, так і на індивідуально-людському рівні. Однак у розглянутому творі критика за цим напрямом здійснюється у дискурсі екзистенційної стурбованості щодо дефіциту пошуку ідеалу.

Лонгін, один із учасників діалогу, звернув увагу на високі досягнення у галузі математики, природознавства та медицини, техніки, які необхідні для життя, але які не покривають повноту духовних потреб. «Боже мій! — восклицает он. — Чого ми не вміємо. Чого ми не можемо! Але горе в тім, що при тому всьому відчувається, начебто бракує чогось великого» [2, с. 337]. Виявляється, що науки не здатні задовольнити духовний голод і спрагу, що наповнили серце тугою на справжнє щастя. Мало того, жодна наука не може вказати до нього шлях і направити до шуканого ідеалу.

Паралельно зі світськими науками Г. Сковорода звернув увагу на «вищу» науку, яка з давніх-давен існувала ще в язичницьких храмах і являла собою «Христові школи», в яких поступово освоювалася мудрість у сходженні до Христа. Інша річ, що язичницькі храми виявилися опоганеними через лицемірство та хибні вчення. Божественні істини подано в Біблії — храмі «вищої» науки. Така наука в біблійному храмі зосереджується навколо фігури Бога та ідеалу Небесного Царства, які проповідував Ісус Христос. Людині пропонується увійти до цього святого храму, а християнам — не відриватися від нього. У зв'язку із зазначеною обставиною Г. Сковорода зазнає осуду християни, свідомість яких переважно переорієнтована на світські цінності та ідеали, що демонструються різноманітними промислами та науками, що прив'язали до себе свідомість людей.

Біблія розглядається українським філософом божественним світлом, яке висвітлює шлях людини до шуканого щастя. У зв'язку з цією ідеєю у діалозі наводиться притча про те, як чоловік і дружина, перебуваючи в домашній темряві, шукали світло для ясної орієнтації у своєму життєвому просторі. Живучи в ситуації непроглядної темряви, вони так і не змогли виявити надійного джерела світла. І тільки завдяки пораді одного ченця, який несподівано зайшов до старих у їхній будинок і переконав їх пробити стіну, світло, яке відразу ж надійшло із зовнішнього світу, охопило весь простір їхнього буття. З наведеної притчі випливає ідея про необхідність пробити в свідомості блок мирської темряви і впустити в його простір світло біблійної премудрості, для чого попередньо умовою належить вимога стати відкритим щодо Біблії як носія і транслятора божественної премудрості. Проте, як зазначав Г. Сковорода, замість зазначеної інтенції, «що таємну славу морочного царства один від одного приймаючи, блудять від слави світла Божого, що веде до істинного щастя, ведені духом, засіяним мирськими похотями» [2, с. 333].

Що слід вважати справжнім щастям та де його можна знайти? Воно визначається станом радості у божественному житті, яке можна досягти в межах внутрішнього світу людини — в серці: «Серце моє і тіло моє радіють Живим Богом», — промовляє Григорій [2, с. 345]. Саме в зазначеному напрямку, згідно з глибоким переконанням Г. Сковороди, має пролягати вірний життєвий шлях. Інший учасник розмови, Лонгін, зауважував: «Ось же вам верхівка і квітка всякого життя вашого, внутрішній світ, сердечна веселість, душевна міць. Сюди скеровуйте всіх ваших справ течію» [2, с. 340]. Внутрішній світ наділяється значеннями гавані, краєм, кінцем життєвого мандрування.

Це мандрування потребує таке зусилля свідомості, коли кожне слово і діло сприятиме бажанню благої кінцевої долі. Від людини вимага-

ється рішуче відрізнення усього супротивного щодо цієї долі, яке містить у «мирському мирі», який «усіх одурює». Надро щастя у божественному мирі, що відчиняє людським думкам «храм спокою» та одягає душу «одежею веселощів» та утверджує серце, — говориться у промові Лонгіна [2, с. 341]. Логічним продовженням метафізики щастя постає поклик до трансцендування як екзистенційного акту: «Щасливий той, хто перелетів у царство блаженної натури» [2, с. 357].

Трансцендування порівнюється з таїнствами обрізання і хрещення. Обидва вони наповнені символами смерті та життя, що охоплюють кардинальну переорієнтацію сенсу життя — смерть як стан свідомості стосовно до «мирського миру» та відновлення життя у партиципації з Христом. «Померти з Христом це значить залишити немічну натуру, а перейти в невидиму і про гірне мудрувати», — роз'яснюється у діалозі [2, с. 357].

У діалозі, що розглядається, зустрічаються два напрями інтенціонального орієнтування — у внутрішній світ людини і «в гору»: «Зберіться, друзі мої, зійдемо на гору Господню, в дім Бога Якового..., — закликає Григорій [2, с. 345]. Однак у обох випадках мова йде не про профанне, а про сакральнo-божественний вимір орієнтування: гірська висота досяжна в глибині людської душі, у серці, які розглядаються загальним простором трансценденції. Для цього потрібен глибокий акт самопізнання, що дозволяє виявити в «надрах душі» невидиму натуру та увійти до неї як до божественного храму.

Божественний храм асоціюється зі станом духовної чистоти, що стосовно кордоцентричної антропології означає підтримку чистоти серця як осередку духовного життя. В аналізованому діалозі ідеальний стан внутрішнього світу особистості означається метафорою діамантового серця як простору божественного світу. Проникнення у серце, що оголожене діамантовими стінами, розглядається станом справжнього щастя. У промові Лонгіна значення кордологічного щастя безпосередньо пов'язується з Богом, коли ідеї проникнення свідомості у серце передують вигук: «О мире! Ти Божий, а Бог твій!» [2, с. 354]. За ним слідує прославлення серцевого світу з боку Єрмолая, іншого учасника діалогу: «Ах, високий цей мир, важко до нього дістатися. Яке чудово було те серце, що за все Богові дякувало!» [2, с. 354]. На це зауваження Лонгін відреагував висловленням про неможливість дістатися до цього миру без праці [2, с. 354].

У цьому пункті учасники діалогу порушили проблему сходження до ідеалу, що становить простір антропології трансцендування. Підкреслюється думка, за якою прагнення до справжнього щастя передбачає наполегливу працю. Г. Сковорода вустами персонажу Лонгіна називає цю працю великою обтяжкою, ярмом, «коли, носячи його, знаходимо

такий скарб — мир сердечний» [2, с. 355]. Щоб знайти скарб серцевого світу потрібно витіснення з домінуючого становища суєтних трудових зусиль та їх заміна духовною працею.

Г. Сковорода не схильний до знецінення тіла. Він пише: «Важко зодягти й живити тіло, але потрібно і не можна без нього. У тому й полягає тілесне життя, і ніхто на цю працю нарікати не мусить, бо потрапить у тяжке лихо, холод, голод, спрагу та хвороби» [2, с. 355]. Наведена позиція означає визнання ролі тіла в задоволенні природних життєвих потреб людей. При цьому розмежовуються поняття тіла й плоті, під якою розуміється якість тілесної тлінності: тлінне — означає непостійне, що веде до неминучого розпаду. Символом стану тілесного розпаду позиціонується труна та стан вмирання. У аналізованому діалозі Лонгін представляє співрозмовникам похмуру картину гедоністичного стану «тілесної» людини, що сидить за розкішним столом у стані поваленої труни, наповненої черв'яками, які безперестанку гризуть душу вдень і вночі.

Аксіологія тілесності викладається Г Сковородою не в самодостатньому вигляді, але в християнському дискурсі співвіднесеності з аксіологією душі й серця. «Яка втіха від статків чи від гарної обстави, — дивується Лонгін, — коли серце поринуте у найтемніший морок невдоволення із прекрасного палацу...» [2, с. 355]. «Чи не краще покрити мізерне тіло найзлиденнішим одягом і з тим мати серце, в ризу спасіння й убрання веселощів одягнути, ніж носити золотокані шати і тим самим терпіти геєнний вогонь у душі, що бісівською печаллю спопеляє серце?» [2, с. 355]. Проінтерпретуємо останній вислів. Епітет мізерності є лілотою як спосіб умисного применшення ціннісного значення тіла в порівнянні з духовними цінностями. Аксіологічне применшення тілесності визначає мінімум потреб у турботі про стан індивідуального тіла, для якого достатній «найзлиденніший одяг», що усуває свідомість індивіду від потягу до розкоші. Тілесній розкоші протиставляється духовна краса, значення якої представлено сотеріологічним дискурсом (одягнення у «ризу спасіння»). Значення геєнського вогню вказує на кінцеву долю «тілесної» людини як антропологічного типу.

Попередження про перспективу геєнського вогню покликане спонукати читача до кардинального перезавантаження свідомості у напрямі духовної стурбованості про власну душу. Сенс занепокоєння полягає в інтенції свідомості на спасіння індивіду в царстві Бога. Ідею порятунку у творчості Г. Сковорода годі було сприймати пересічним значенням. Воно є істотним поняттям змісту його навчань і водночас — засобом конституювання їх змісту та механізмів функціонування. Порятунком доречно розглядати аттрактором, що приваблює до блаженного кінця мандрівників, які вирушили за щастям.

Як підстава філософії щастя, Г. Сковородою підводиться відоме вчення про дві натури — видиму та невидиму. Зазначена дихотомія використовується в обґрунтуванні дуальності буття, наприклад, два батька — небесний і земний, два світи — першородний і тимчасовий, світ / тьма, небесне / земне, дві одежі — духовні ризи / ризи мирські і. т. д. Християнський світоглядний дуалізм не припускає зміщення протилежних пар у цих означеннях та наполягає здійснити вибір на користь духовного чинника в житті. Наприклад, в Євангелії від Матвія підкреслюється думка, згідно з якою неможливо людині служити двом господарям — Богові та мамоні [1, Мф. 6:24], що відповідає двом протилежним орієнтирам — «життю за тілом» і «життю за духом» [1, Мф. 8: 6-7]. Але цей дуалізм зникає у трансцендуючому прагненні, коли особистість приймає на себе тягар духовного подвигу. Підкреслюється дуже важкий характер слідування цьому подвигу як наслідуванню Христу.

Духовне подвижництво є динамікою сходження духу від «видимої» до «невидимої» натури в просторі «видимого» буття як асени здійснення досконалості «у Христі». Його змістом є духовна праця та духовна боротьба за особистість як образу та подобу Бога. В душі кордологічної філософії Г. Сковородою висувається імператив очищення серця від пороків, які у своїй сукупності означаються метафорами блювотини та свинячих калюж.

Імператив очищення органічно узгоджується з імперативом самопізнання. Г. Сковорода вказує на два головні предмети виявлення серцевого стану людини — Бога та нечистої сили. У першому випадку позиціонується переконання про Бога як твердиню праведного життя, надійного фундаменту та опори в пошуку щастя. У другому випадку мислитель звернув серйозну увагу на пристрасні помисли як на ворогів, що виходять із серця і мучать людську душу. Цими ворогами є біси. Виявити божественну твердиню та бісівські пристрасні дозволить пізнавальний процес в органічному зв'язку з багаторазовими актами духовного очищення.

Орієнтація до духовного очищення породжує звернення до медичного дискурсу, який простежується у християнській аскетичній думці. Одержима мирськими пристрасями людина розглядається хворою, яку потрібно лікувати. Для лікування душевних захворювань пропонується таїнство Євхаристії, що втілює духовний спирт. Дістати його можна лише у лікувальному закладі, яким вважається Біблія. На думку Г. Сковороди, Біблія дозволяє «із непорочного лона свого народити того дивного Адама», який «зодягнувся в нового чоловіка, створеного за Богом у справедливості й святості правди» [2, с. 358]. Цим самим визнання цінності Біблії не обмежується поглядом до неї з позиції погляду як до носія та транслятора священної інформації. Її роль також вбачається у

пробудженні у свідомості людей рішучості здійснити розрив із мирськими втіхами під надійним керівництвом з боку Бога. Цей досвід виражений у найвідомішому вислові Г. Сковороди «мир ловив мене, але не упіймав»: подвижнику у пошуку власного щастя вдалося обійти сіті з мирськими втіхами, що розставлені «миром» на його шляху.

Все викладене вище вказує на аскетичну практику як на суттєву ланку вчення Г. Сковороди про щастя. У свою чергу дана обставина характеризує етику та філософську антропологію вченого як практичну філософію, що виходить за межі умоглядного теоретизування.

Аналіз змісту розглянутого діалогу дозволяє визначити наступні контури евдемонічного вчення Г. Сковороди.

1. Теїстичний контур вказує на ультимативний сенс щастя у партиципації з Богом, що супроводжується рішучим запереченням будь-якої іншої евдемонічної альтернативи. Ця обставина є відповіддю на питання: у чому постає справжнє щастя. Евдемонічне вчення Г. Сковороди є за своїм характером теїстичною етикою щастя. У той самий час позиціонування божественної особистості Христа як мети евдемонічного пошуку свідчить про характер христоцентричної етики щастя.

2. Кордоцентричний контур свідчить про місце знаходження щастя, до якого адресований шлях евдемонічного пошуку. Цей шлях звернений не до зовнішнього оточення людини, але до внутрішнього його світу — туди, де містить божественна (невидима) натура. У такому разі пізнання зводиться на рівень самопізнання, за яким через видиме людське ество пізнається невидима божественна натура. Щастя становить радість, що виникає від відчуття партиципації з Богом у внутрішньому світі людини. Ця обставина служить відповіддю на питання: де відчувається справжнє щастя. Евдемонічне вчення Г. Сковороди є за своїм характером кордоцентричною етикою щастя.

3. Екзистенційно-персоналістичний контур вказує на цінність трансцендування як на екзистенційний акт, що характеризує постать особистості, проте не в соціумному значенні, але в теїстичному контексті (як образу і подоби Бога). Ця обставина служить відповіддю на питання: у чому полягає цінність суб'єкту, який шукає щастя. Евдемонічне вчення Г. Сковороди доцільно характеризувати персоналістичною етикою щастя.

4. Аскетичний контур вказує на пошук щастя як на духовний подвиг, який полягає у виконанні двох головних вимог — ультимативного зречення свідомості від цінностей феноменального світу та зосередження на духовно-божественному світі. Для успішного здійснення евдемонічного пошуку висувуються дві взаємопов'язані вимоги, властиві аскетичній етиці — духовна праця та духовна боротьба, які реалізуються у процесі самопізнання та очищення души та серця. При цьому слід наго-

лосити, що імператив «пізнай самого себе» нерозривно поєднується з імперативом очистити своє серце від суєтних помислів. Евдемонічне вчення Г. Сковороди є за своїм характером аскетичною етикою щастя.

Усі названі вище контури становлять загальний механізм конструювання філософії щастя у творчості Г. Сковороди. Його парадигмальною засадою є християнський персоналізм, що стверджує цінність особистості в аксіологічній співвіднесеності з боголюдинством Христа. Значення щастя як аттрактору екзистенційного пошуку набуде обрису персоналістичного стремління до Бога в дискурсі турботи про індивідуальну долю кожної людини. Проте ультимативною умовою звернення до щастя як моделі ідеального майбутнього неодмінно висувається звернення людини до своєї самотності під кутом гуманістичного імперативу «перетвори саму себе».

Список використаних джерел

1. Біблія, або книги Святого Письма Старого й Нового Завіту. К. : Біблійні товариства, 1995. 959+296 с.
2. Сковорода Г. Розмова п'яти подорожніх про істинне щастя в житті. (Товариська розмова про душевний мир) // Григорій Сковорода. Твори у 2 т. Т. 1. Поезії. Байки. Трактати. Діалоги. Київ: Інститут літератури імені Т.Г. Шевченка Національній академії наук України, 1994, 2005. С. 325–358.
3. Фромм Э. Человек для себя / Бегство от свободы. Человек для себя : пер. с англ. М. : ООО «Издательство АСТ», 2004. С. 306–571.

Ольга Смоліна

*доктор культурології, професор,
професор кафедри філософії, культурології та інформаційної діяльності,
Східноукраїнський національний університет імені Володимира Даля*

НАЦІОНАЛЬНА ВЕЛИЧ ЯК КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

Вторгнення Росії в Україну та той терор, який вона здійснює по відношенню до мирного українського населення, проходять під гаслом, в тому числі, утвердження національної величі Росії та розширення її впливу в світі. У зв'язку з цими подіями, питання пошуку та утвердження нацією та національною державою своєї національної величі набуває сьогодні додаткового аспекту **актуальності**.

Слід зазначити, що ідеологія національної величі обов'язково містить міфологічні компоненти. Її корені сягають в далеке минуле.

У стародавніх культурах кожен будинок, на думку його господарів, знаходився у центрі світу (аналогічно у центрі світу перебувало селище, місто та народ). Вважалося також, що так званий пуп землі, її центр, також знаходиться на території цього (кожного) народу. Період міфологічного переважно світосприйняття стародавньої людини часто називають «дитинством людства». Дитина також мислить себе центром сім'ї, світу.

У сучасній цивілізації ці міфологічні уявлення проявляються, зокрема, у пошуках (і утвердженні) національної величі. Наукові, пара- або псевдонаукові «дослідження» можна знайти у культурах різних народів (наприклад, російського, українського, болгарського, німецького, італійського та ін.).

Визначенню спільних рис у пошуках та уявленнях про національну велич **присвячено цю роботу**.

Ця тема може розглядатися у контексті вивчення процесів реміфологізації, сучасної міфології, меморіальної культурології, ментальної топографії (географії, картографії) та ін.

Як відомо, певна реальна історична подія, історичний факт, переважно доходить до нас як у вигляді документів, так і у вигляді опису її очевидцями та учасниками, які вкладають у ці описи свої враження, судження, переживання. На наступному етапі історичний факт набуває трактування, інтерпретації професійними істориками, державними діячами, поколіннями людей. Далі йде спроба встановити та зрозуміти його значення для історії народу, держави, місце цього факту у визначенні національної ідентичності. Всі ці етапи не лише припускають, а й пе-

редбачають «збагачення» реальної події міфологічними елементами. На цьому шляху формується бачення дійсності, яке насправді має міфологічний характер. Логіка цього процесу загалом збігається з логікою формування міфології як феномена суспільної свідомості, зміст якого складають емоційно наповнені образи, які не передбачають раціонального обґрунтування.

На думку Ф.Б. Шенк: «Більшість текстових та графічних джерел, які залучаються історичною наукою для реконструкції минулого, самі є продуктом сприйняття, спогадів та тлумачення людей. <...> наша свідомість (Sinnessysteme) вибирає з широкого спектра сигналів, що надходять з навколишнього світу, лише ті обмежені, на які вона вже чекає, і “особливо ті, які стануть у нагоді - для того, щоб вижити в складному світі. З цього потроху конструюється потім зв'язана картина світу”» [12].

Наведемо кілька прикладів.

На думку О. Шакурової, сучасних представників квазітеорій доісторичного походження українців Ю. Шилова, Ю. Канігіна, І. Каганця, С. Плачинди об'єднує ідея про винятковість українського етногенезу та месіанство українського народу [11].

За О. Кузьмуком, основними ідеями їх теорій є такі:

- українці мають арійське походження;
- українська держава Аратта (Трипільська культура) дала культуру та писемність усім давнім цивілізаціям світу (Шумер, Єгипет, Давня Греція та Рим);
- наголошується на експансіонізмі давніх українців, які несли дикий народам цивілізацію;
- українці приручили коня, виградали колесо, спілкувалися з космосом;
- антисемітизм: юдо-християни всіляко чинили і чинять змови проти здобутків давніх і нинішніх українців» [2, с. 111–112].

Загальновідома російська концепція «Москва — Третій Рим» її прихильниками подається як така, що має виключно духовний сенс. Втім, це не відповідає суті цієї концепції. Звільнення від монгольського ярма, об'єднання Русі, одруження великого князя Івана III на Софії Палеолог, племінниці (і спадкоємиці) останнього візантійського імператора; успіхи на Сході (завоювання ханств Казанського і Астраханського) — усе це виправдовувало в очах сучасників уявлення про право Москви на таку роль. На цьому ґрунті склався звичай коронування московських государів, прийняття царського титулу та візантійського герба, заснування патріаршества, виникнення трьох легенд:

- про барми та царський вінець, отримані Володимиром Мономахом від візантійського імператора Костянтина Мономаха (офіц. посилення — 1547 р.);
- про походження Рюрика від Пруса, брата римського кесаря Августа;
- про білий клобук як символ церковної незалежності, який імператор Костянтин Великий вручив римському папі Сильвестру, а наступники останнього, відчуваючи себе недостойними, передали його константинопольському патріарху; від нього він перейшов до новгородських владик [3].

Цікаво, що українська та російська міфологічна історія намагається пов'язати свої нації з давніми світовими цивілізаціями. Українська версія бачить українців предками цих цивілізацій, а російська своїх громадян — прямими нащадками.

Болгарська історична міфотворчість представлена, зокрема, творами Цонева В. Йорданова, самі назви яких вражають: «Древните българи и пирамидите», «Древните българи. Шумер и Вавилон», «Древните българи — прадеди на траките», «Атлантида — дело на българите» [6–10]. Спираючися на документи намагається розглянути питання І. Митев, вважаючи, однак, що кімери, або кіммерійці — то є назва давніх болгар [4]. «Ние поддържаеме тезата на великия български революционер и народен будител Георги Раковски за произхода на българите. Българският народ произхожда от две основни народности групи — КИМЕРИ (БОЛГИ) и АРИИ. Те са създали държава в земите на днешен Афганистан, известна под името Балхара според древноиндийските източници» [4]. Загалом в Болгарії жива концепція «Великої Болгарії», яка простягнулася від Волги (Волзька Булгарія) до сучасної території країни. І. Каліганов наголошує на неспорідненості ані за етнотипом, ані за типом культури балканських болгар і волзьких болгар [1].

У англійців також є своя версія про їх походження від античних предків. Ентоні Д. Сміт наголошує на важливості національних «міфів», які можуть бути або за походженням від відомого предка, або за «золотим віком», що демонструє цінності народу у побудові та підтримці національної ідентичності [14, с. 167]. Валлійці були корінними жителями Британії на чолі з вигнаним троянцем Брутом, правнуком Енея. Брут виявив групу поневолених троянців у Греції і очолив їхнє повстання, звільнивши їх і перемігши грецького царя. Подорожуючи Європою, він зібрав більше вигнаних троянців, не дійшовши до Британії, які він дав своє ім'я. Легенда також надала ономастичне обґрунтування для чотирьох британських націй: Корнуолл був названий на честь Корнеліуса, ватажка банди троянців, що приєднався до Брута, у той час як Англія

(Loegr), Шотландія (уг Alban) та Уельс (Кімру) були землями, якими правили сини Брута, Локрін, Альбанакт і Камбер [14, с. 169].

Спроби «заглиблення» своєї нації до часів Стародавньої Греції та Риму спостерігаються й в ідеології двох наймогутніших і безперечно «фашистських» режимів з усіх: Італії за Беніто Муссоліні та Німеччини часів Адольфа Гітлера. Ідентифікація з ідеалізованими та уявними стародавніми Грецією та Римом допомагала спочатку створити, а потім зміцнювати національну ідентичність на подібних етапах німецької та італійської історії [13].

Коли фашизм прийшов до влади, прославлення стародавнього Риму рідко не було в риториці Муссоліні або в його далекосяжних планах на фашистське майбутнє. Це прославлення набувало різних форм — від оголошення «дня народження» Риму національним святом (що замінило соціалістичні першотравневі святкування) до проголошення відродження Римської імперії на «фатальних пагорбах» Риму після переможних колоніальних подвигів Італії в Ефіопії [13].

У зв'язку з цим цікаво пригадати поширення так званого сталінського ампіру за часів панування ще одного тоталітарного режиму — Й. Сталіна в Радянському Союзі.

А. Гітлер, усвідомивши, що афіняни побудували Парфенон у той час, коли німецькі одноплеменники ще застрягли у землянках; вирішив, що «якщо хтось запитає нас про наших предків, ми повинні постійно посилатися на древніх греків». У націонал-соціалістичному світогляді давньогрецьке та німецьке часто були нерозривно переплетені. Коли у квітні 1941 р. почалося німецьке вторгнення до сучасної Греції, вермахту було запропоновано сприймати цю кампанію як просте «повернення» для захисту своєї «спокоєвчій» землі — вікова віра в містичну греко-німецьку спорідненість була заново викувана у вогні шовінізму і расового детермінізму [13].

Цікаво, що свої претензії бути в якості джерел найрозвинутіших давніх цивілізацій мають не лише європейці, а й представники Азії. Серед них Мурад Аджі: «У цій книзі мова піде не про Русь, а про Великий Степ. Про Дешт-і-Кіпчак, забуту нині країну, в якій жили мої предки — половці. Себе вони називали кипчаками, говорили тюркською. Це на їхній землі в IX столітті виникла Київська Русь, і тому передувала довга історія. (Не за помахом чарівної палички і не на безлюдній планеті з'явилося в V столітті місто Київ, хтось побудував його.) Нікому невтямки замислитися а ще означає слово «київ»? Так його вимовляють кияни. З жодної слов'янської мови не перекладається це тюркське (половцьке) слово: «київ» — «зять». Історію Росії ведуть з кипчацького міста, яке в IX столітті захопили варяги, тобто руси. Звідси — КИЇВСЬКА РУСЬ. (Легенда про Кия — це літературний твір, нехитра казка про сло-

в'ян-містобудівників.) Чому Київ кипчацьке місто? Відповідь проста: Великий Степ не був країною кочівників, до IX століття там стояло не одне, а багато міст. Десятки. Серед них — Київ, місто чийогось зятя... Щоправда, спочатку воно називалося Баштау. А вся місцевість — каганат Україна (теж тюркські слова). Все це давно відомо, тому відкриття в моїх словах немає». Інші жителі Дешт-і-Кіпчака з IV століття були християнами, від них релігія дійшла язичникам-венедам. А в V столітті (449 року) Кипчакську єпархію зареєстрували на Ефеському церковному соборі під назвою «Скіфська» [5].

Єдине, з чим можна погодитися з автором — це його інформація про колонізацію росією Кавказу шляхом знищення поселень, людей, лісів, озер тощо. Так само росія поводить себе й сьогодні в Україні.

Висновки.

Цікаво, що незважаючи на різні історичні шляхи формування націй, відмінності їх менталітету, релігії, уявлень про національну ідентичність тощо, міфологічне підґрунтя національної величі виявляється напрочуд схожим.

Загалом можна виділити такі шляхи затвердження національної величі:

- «укорінення» свого народу в давнині як спроба ствердження справжності, «зрівняння» з іншими визнаними древніми народами (Греція, Рим);
- «присвоєння» найвідоміших пам'яток культури світового значення: єгипетських пірамід, античних храмів тощо;
- твердження про участь представників свого народу в заснуванні «стовпів цивілізації» — культур Месопотамії, Шумеру, Античності. Тут можна простежити дві «моделі»: спорідненість із давніми греками (модель «давні греки — наші предки»), або заміщення давніх греків собою (модель — «замість греків були ми»);
- спотворення (стиснення, розрідження, довільні комбінації тощо) темпоральних складових (минулого, сьогодення та майбутнього) щодо історії свого та інших народів, світової історії загалом.

Відомо, що суспільства схильні були наслідували Греції та Риму (в мистецтві, праві, державності, філософії тощо), але в даному випадку йдеться про більш радикальне явище. Не греки та римляни, а ми (українці, болгари, половці тощо) створили греко-римську і загалом європейську цивілізацію. Або, інший варіант, греки/римляни заснували нашу цивілізацію, тому ми з ними пов'язані кровною спорідненістю і несемо в собі частину або є наступниками їхньої національної величі.

Хоча сучасність переважно позитивно оцінює новації, інновативність і, відповідно, майбутнє, але в питаннях національної величчї виявляється бажання «підкріпити» цю величч, демонстрацією (або винаходом) давнини походження нації. Тут ніхто не хоче бути молодим. Минуле прагнуть продовжити якнайдалі вглиб століть. Чим давніше — тим значніше.

Минуле постає динамічним, а результати його усвідомлення постійно змінюються. А між тим потрібно обережне поводження з минулим. Як у реставрації, важливо не переписати картину заново, і не побудувати знову пам'ятку архітектури, а законсервувати і залишити в первісному вигляді ті рештки пам'ятки, які маємо, бо саме вони є цінними, саме вони створюють відчуття часу, дозволяють певною мірою зануритися у неповторну минулу епоху. Історичні невизначеності, відсутність документів не повинні заповнюватися здогадками. Інтерпретації можуть бути, але вони повинні супроводжуватися позначкою, що це є саме інтерпретації, особиста думка автора, яка не претендує на істину і не є історичним документом.

Дослідження провокує низку запитань:

- У чому причина постійної (або періодичної) ностальгії за національною величчю?
- Чому деякі реальні чи уявні національні заслуги минулого мають створити для даної нації преференції в її теперішньому існуванні?
- Чому нацією або її представниками йде пошук «давнини» у XXI столітті?

Список використаних джерел

1. Калиганов И.И. Образы болгар в древнерусских письменных источниках (Вводные замечания о проблематике изучения) // Маршрути на книжовно обшчуване между източните и южните славяни [XI–XX век]: Международна научна конференция, 21–22 ноември 2019 г., София, Издателски център Боян Пенев, София, 2020. С. 55–68.
2. Кузьмук О.С. Псевдонаукові теорії етногенезу українців та їхній вплив на суспільну свідомість *Стратегічні пріоритети*. 2009. №2 (11). С. 110–116.
3. Москва — Третий Рим. URL: <http://surl.li/dydkd>
4. Митев И. Първобългарите, наречени кимери. По следите на един забравен летопис. URL: <http://surl.li/dydlb>
5. Мурад Аджи. Полян половецкого поля. URL: <http://surl.li/dydlld>
6. Цонев В. Йорданов. Древните българи и пирамидите. София, 2002.
7. Цонев В. Йорданов. Древните българи. Шумер и Вавилон. София, 2004.
8. Цонев В. Йорданов. Древните българи — прадеди на траките. София, 2007.
9. Цонев В. Йорданов. Атлантида — дело на българиите. София, 2007.

10. Цонев В. Йорданов. Древните българи и приносът им в развитието на световната история, култура и цивилизация. София, 2008.
11. Шакурова О. Псевдонаукові версії походження українців та їх критика сучасними українськими вченими *Українознавство*. 2016. № 3(60). С. 145–164.
12. Шенк Ф.Б. (2001). Ментальные карты: конструирование географического пространства в Европе. *Политическая наука*, (4), 4–17.
13. Mussolini's 'Third Rome', Hitler's Third Reich and the Allure of Antiquity: Classicizing Chronopolitics as a Remedy for Unstable National Identity? In: *Fascism* Author: Helen Roche Online Publication Date:17 Dec 2019 URL: <http://surl.li/dydll>
14. *The Roots of Nationalism National Identity Formation in Early Modern Europe, 1600–1815* Edited by Lotte Jensen Amsterdam University Press.

ФІЛОСОФІЯ КУЛЬТУРИ ТА ЕСТЕТИКА

Взаємодія різних складових філософського дискурсу є цілком природним та доречним явищем. Спільні зусилля окремих галузей знань, спрямовані на розв'язання тієї чи тієї теоретичної проблеми, вочевидь оптимізують наукове дослідження, сприяють всебічному (принаймні, різнобічному) розгляду й подальшому результативнішому осмисленню обраного предмету, царини дійсності або всієї дійсності взагалі. Зрештою, можливість і доцільність тісного синергійного контакту між різними філософськими науками значною мірою зумовлені їх «генетичною» спорідненістю, прикметним метафізичним характером, що виявляється у прагненні знайти відповідь на найбільш загальні питання.

У справедливості такого висновку переконує, зокрема, розвиток філософії культури. Вже сам номінативно зафіксований статус цієї галузі знань свідчить про необхідність її зв'язку з іншими структурними частинами філософії. Безперечно, на разі не можна забувати й про предмет філософії культури — власне феномен культури: його полівимірність — вражаюча структурна «строкатість» — також вимагає від дослідника надзвичайно активного звернення до широкого кола філософських наук. Невипадково філософії культури слід так чи так послуговуватися здобутками соціальної філософії, філософії права, історіософії, філософії мови, науки, освіти та інформації, аксіології, етики, релігійознавства тощо. Звісно, в цьому розлозі переліку ми зустрічаємо й естетику. З'ясування її значення для розвитку студій із філософії культури і являє собою мету пропонованої публікації.

Як відомо, досить широковживаний у сучасному світі термін «естетика» має чимало варіантів смислового наповнення. Особливо це стосується тих випадків, коли його використовують для позначення галузі філософських знань. Сутність естетики як науки може розумітися по-різному, що пов'язано із існуванням різних підходів у визначенні предмету її дослідження. Зосередимо нашу увагу на окремих інтерпретаціях філософсько-естетичного пошуку: це допоможе знайти відповідь на питання, як саме по-різному витлумачена естетика може сприяти (і сприє) розвитку філософії культури.

Естетика — це наука про чуттєве пізнання. В цьому випадку ми маємо справу з однією з найперших дефініцій відповідного поняття, яка

пропонується власне ініціатором його використання в якості назви «молодшої сестри» логіки (мова йде про «батька» естетики як окремої галузі філософських знань німецького мислителя-раціоналіста О.-Г. Баумгартена). Ствердження переваг баумгартенівського підходу до осмислення сутності естетики дає нам підстави інтерпретувати її як учення про чуттєвість, причому чуттєвість не тільки «зовнішню», але й «внутрішню»: емоційна царина (певні почуття, переживання, хвилювання) неминуче опиняється в полі зору й навіть під пильним оком естетика. Водночас, дослідження чуттєво-емоційного осягнення дійсності супроводжується й закономірним зверненням до філософського осмислення характеристик самої дійсності (як чуттєвої, так і нечуттєвої), її з'явлень суб'єктам пізнання.

Філософія культури не може лишитись осторонь розгляду проблеми пізнавальної активності людини, в тому числі активності чуттєво-емоційної: без неї неможливо уявити культуротворчість. Людина як суб'єкт культуротворення постає не тільки істотою мислячою, але й істотою, яка відчуває й переживає: специфіка її психоемоційних станів накладає свій відбиток на створювані нею культурні факти. Що ж до суб'єктів сприйняття й послуговування такими фактами, то й на їхні смаки, преференції та оцінки можуть відчутно впливати їхні ж власні емоції. Відповідно, досвід естетики як аналітики людської чуттєвості не може не стати в нагоді досліднику культурних традицій.

При цьому філософія культури природно виявляє інтерес і до характерних рис культурної реальності, здатної справляти вплив на внутрішній світ людини. Культурний факт, що в надзвичайно багатьох випадках являє собою й факт естетичний, може відрізнитися емотивністю, нерідко досить потужною. Ця обставина вчергове підкреслює значення естетичних студій для вивчення феномену культури з філософських позицій: досвід осмислення чуттєво-емоційного сприйняття дійсності та чинників психоемоційних станів готовий знову прийти на допомогу філософії культури.

Безсумнівно, констатація необхідності дослідження емотивних характеристик культурних реалій передбачає й звернення до проблеми прекрасного — ще однієї важливої теоретичної проблеми, розгляд якої вже тривалий час визнається прерогативою естетичної науки. Невипадково, мабуть, найвідомішим визначенням естетики постає наступне:

Естетика — це філософія прекрасного. Зрозуміло, що осмислення краси пов'язане й із осмисленням її антиподу — потворності. Таким чином, не лише прекрасне, але й потворне закономірно потрапляють у фокус уваги естетика. Окрім того, в межах філософсько-естетичного дискурсу аналіз краси та потворності традиційно доповнюють вивченням характеристик, що мають стосунок або до прекрасного, або до його

протилежності та позначаються іншими хрестоматійними категоріями естетики «піднесене», «низьке», «трагічне», «комічне» та ін.

Як відповідний теоретичний потенціал, так і категоріальний апарат естетики є вкрай необхідними для дослідника культури, в якій ми дуже часто зустрічаємося, зокрема, із прекрасним та піднесеним, потворним та низьким, трагічним та комічним (на нашу думку, в останньому випадку слід вести мову про такі протилежності, як сумне та веселе: усталена система категорій естетики таки потребує перегляду, внаслідок якого трагічне розглядатиметься в якості модифікації сумного, а комічне — веселого). Наразі неможливо не згадати й про царину художності, що її аналіз також є неодмінним компонентом філософії культури. І цей незаперечний факт переконує дослідника культурного життя в доречності активного звернення до естетичної науки, оскільки:

Естетика — це філософія мистецтва. Зводити предмет естетичної науки виключно до художньої культури зовсім недоцільно, однак, поза сумнівом, красні мистецтва («изящные искусства», «изящны искусства», «tēlotājīmāksla», «finearts») традиційно викликають значний інтерес із боку філософа-естетика. Його здобутки в теоретичній розробці таких питань, як питання сутності, генези, функцій та різновидів мистецтва, питання створення художньої образності, її специфічних рис, питання взаємодії сфери мистецтва зі сферами побуту, науки, політики, моралі та релігії, звісно, являють собою велику цінність для філософії культури.

Філософське осмислення мистецьких звершень та культурного життя в цілому передбачає приділення пильної уваги вираженню певних смислів та почуттів. Феномен експресії є ще однією складовою предмету естетичних студій, що відображається в наступному визначенні:

Естетика — це наука про вираження. Відповідний підхід до розуміння філософсько-естетичного дискурсу, так чи так утверджений у працях італійського дослідника Б. Кроче, російського мислителя О. Лосева, українського філософа та культуролога В. Личковаха та інших науковців, дозволяє збагнути ще одну суттєву перевагу естетики. Її цікавить власне процес експресії, результати вираження емоцій та сенсів (зокрема, витвори мистецтва), їх сприйняття та оцінювання. Культура сповнена експресією, а отже, послуговування конструктивним досвідом естетики як «експресіології» є важливою потребою філософії культури.

Зрештою, наведемо ще одну прикметну дефініцію:

Естетика — це наука про цілісність та досконалість буття. Така інтерпретація, що її ми знаходимо в історико-естетичній спадщині дослідника В. Бичкова, дозволяє ще більш усвідомити значення естетики для філософського осмислення культури. Певна культурна реальність

(конкретне, «локалізоване» культурне буття) має аналізуватися й із позиції визначення її відповідності принципам цілісності та досконалості: узгодженість її компонентів, пропорційність, гармонійність їхнього співіснування, ступінь довершеності — все це слід брати до уваги під час вивчення культурних традицій людства. І під цим кутом зору естетика з її досвідом визначення й осмислення досконалості необхідна для філософії культури, зокрема, в якості перспективної методології наукового дослідження.

Таким чином, належний розвиток філософії культури нерозривно пов'язаний зі сферою філософсько-естетичного дискурсу. Естетика збагачує дослідження культурної царини 1) екскурсом до чуттєво-емоційної активності людини як суб'єкта культуротворення та суб'єкта сприйняття реалій культури; 2) філософським осмисленням вражаючих свідомість характеристик дійсності (зокрема, культурної), а також системою відповідних категорій («прекрасне», «піднесене» тощо); 3) акцентованими й масштабними розробками теоретичної проблеми художньої творчості та витворів красних мистецтв; 4) досвідом осягнення процесу вираження сенсів та почуттів і разом із тим досвідом вивчення результатів експресії; 5) власною концепцією цілісності та досконалості. Використання досягнень естетики значно полегшує працю філософа, який прагне ретельно досліджувати культуру, націлює його на подальше розв'язування важливих теоретичних проблем, сприяє кращому розумінню сутності, чинників та різновидів культуротворчості, особливостей сприйняття культури.

Володимир Шаповал

*доктор філософських наук,
професор кафедри соціально-гуманітарних дисциплін;
Харківський національний університет внутрішніх справ*

КУЛЬТУРА VS ПРИРОДА: ГОЛОВНІ ПРОТИРІЧЧЯ ТА СПОСОБИ ЇХ МОЖЛИВОГО ПОДОЛАННЯ

Людина вийшла з природи і з усіх точок зору є її породженням, має підкорятись її законам. На якомусь етапі своєї історії вона почала відриватися від природи, вступивши на новий шлях — на шлях культури. Зазначений рубіж значною мірою зумовлений тим, що людина почала використовувати на постійній основі створені нею самою штучні знаряддя праці. Паралельно з цим і чималою мірою завдяки цьому йшов розвиток її мозку. Розвиток матеріальної знаряддевої діяльності та удосконалення ментального життя є тими найважливішими складовими, які знаменували собою виникнення культури.

Відірвавшись від природи і вступивши на шлях культури, людина, вибрала досить ризиковану стратегію. Вона почала нехтувати законами природи, нерідко намагаючись прямо порушувати їх. Насамперед, це стосується законів біологічного життя. Одним з найважливіших з цих законів є закон рівноваги між живим організмом або сукупністю живих організмів та середовищем їх проживання. Коли порушення цього закону відбувається локально, біосфера у змозі нейтралізувати шкідливі впливи тієї чи іншої групи живих істот через зниження ресурсів, голод, хвороби, активність інших тварин, (насамперед, мікробів і вірусів), які знижують чисельність такої, що надмірно виросла, популяції до прийнятнього рівня, тощо. Що стосується людини, озброєної всіма досягненнями культури, то тут природа зіштовхнулася з небувалою ситуацією. Широко використовуючи знаряддя праці, а пізніше — досягнення науки і технологій, було запущено механізм нестримного зростання чисельності людського роду з паралельним зростанням різнобічних потреб людей. Почались стрімке порушення всіх можливих природних балансів. З часом, рівновага стала набувати глобального характеру, що загрожує загибеллю не тільки людині, як виду, а й всьому живому на нашій планеті, яка сьогодні є єдиною відомою оазою життя у Всесвіті. У наявності криза відносин між людиною, яка перебуває у лоні культури, і природою, або, якщо казати ширше, між культурою і природою. Постає важливе питання: у чому полягають причини протиріч, що виникли, і якими можуть бути засоби їх вирішення?

Виробництво нових матеріальних об'єктів, що є незмінною ознакою культури, супроводжується створенням нових уявлень про навколишній світ. Наприклад, у первісних людей не могло навіть з'явитися думки про такий концепт як свобода. Вперше про свободу заговорили тоді, коли виникло рабство та практика звільнення з рабства. Йшлося про звільнення однієї людини від залежності від іншої. Але про те, щоб людина перестала залежати від природи, не могло йти й мови. Про таке «звільнення» заговорили лише тоді, коли людина набула певної суми знань, що дозволило їй масштабно, цілеспрямовано і все більш активно експлуатувати природу. Отримавши перші успіхи, людина, з властивою їй схильністю абсолютизувати, поставила собі за мету повне звільнення від природи, перетворення її на свою служницю, яка буде виконувати всі її забаганки. Мета, з усіх точок зору, нерозумна, необачна і вкрай небезпечна.

Особливий рівень розвитку культури, пов'язаний із виникненням писемності, міст та розвитком техніки, деякі дослідники називають цивілізацією [див.: 2; 4; 9]. Цивілізацію розглядають як продовження розпочатого на попередньому етапі історії розвитку зняряддевої діяльності, тепер уже на рівні техніки і технологій, а також формуванням більш високих форм соціальної організації: від роду і племені — до міст-держав, і далі — до великих імперій. Можна сказати, що рух від природи до культури пройшов два етапи: спочатку мала місце, умовно кажучи, до цивілізаційна, така, що привласнює, культура, на зміну якій прийшла цивілізаційна, така що виробляє, культура. Перший етап — це дика або первісна культура, яка поступово почала цивілізуватись, набуваючи дедалі більше складних, впорядкованих і гармонійних рис. Паралельно з тим, що відбувалось вдосконалення матеріальної діяльності, виникали і набували більш складних форм релігії, мораль, мистецтво, наука, філософія.

Віддаляючись від «нецивілізованого» етапу культури, людство, з одного боку, все більш впорядковувало своє життя, але з іншого, внаслідок розриву з природою та переходу на шлях технологій, робило це життя більш складним і небезпечним. Просуваючись уперед, культура постійно збільшує ентропію навколишнього простору. Разом з тим, локально, а потім і глобально, вона збільшує ентропійні процеси всередині самої себе. Сутність протиріч усередині самої культури, не в останню чергу, полягають у тому, що культура, за ідеєю, повинна була б ставати вищим рівнем гармонії та порядку, але насправді вона містить у собі чималу частку деструкції, і, як наслідок, породжує деструкцію і хаос навколо себе. Коло замикається: для того, щоб гармонізувати світ навколо себе, необхідно самому бути гармонізованим і досконалим; якщо ж об'єкт (у нашому випадку — культура) перебуває у хаосі, важко спо-

діватися на те, що він збільшуватиме гармонію у навколишньому просторі.

Судження «криза культури» стало останніми десятиліттями майже трюїзмом [див.: 2; 3; 4; 9]. Як нам здається, сутнісні причини цієї кризи лежать у площині протиріч між людиною як видом та природою, між бажаннями людини жити за своєю волею та об'єктивними законами навколишнього світу. Не можна сказати, що людина абсолютно ігнорує закони природи, але, враховуючи їх, свої бажання і інтереси ставить на перше місце. «Криза культури» — це одночасно причина і наслідок глибинної кризи відносин між людиною і природою і спроби знайти вихід з цього становища.

Сплески кризисних проявів усередині культури, представляють собою більш менш глибокі провали на рівень нецивілізованості, а то й у відверту дикість. Дехто критично ставиться до періоду дикості, коли люди органічною були частиною навколишньої природи. Проте, якщо звернутись до живої природи, то тут, незважаючи на жорстоку і безкомпромісну боротьбу за існування, протягом мільйонів років відбувся поступальний прогресивний розвиток від простих живих форм до найскладнішої структури у Всесвіті — людського мозку. З появою людини цей процес, здавалось би, дійшов найдосконалішого рівня, але суперечливість і неоднозначність існування людини у світі викликають серйозні сумніви, чи так воно є насправді.

Причина провалів сучасної цивілізації у дикість — це порушення законів природи, що вимагають рівноваги між чисельністю популяції будь яких живих істот і ресурсами, необхідними для їх виживання. Люди своєрідними і лише їм властивими чином прагнуть вирішити цю проблему через освоєння нових територій, переселення народів, війни, масштабні повстання, революції тощо. Ці процеси збурюють весь навколишній простір, іноді захоплюючи цілі країни та континенти; варто лише згадати навали гунів, монголо-татарські орди, Першу та Другу світові війни. Разом з тим, філософська і наукова думка наполегливо ведуть пошук більш гуманних способів вирішення цієї проблеми.

Дехто бачать її вирішення на шляхах подальшого розвитку науки, техніки і технологій [див.: 5]. Інші говорять про формування нового мислення, в якому на зміну прагненню людини до експансії та масового споживання мають прийти помірність та розвиток духовних сторін життя індивіда і суспільства, таке, що не має меж, духовне вдосконалення [див. 8]. На жаль, капіталістичний і посткапіталістичний тип економіки, що склався у останні два століття, владно диктує необхідність наголошувати саме на першому способі вирішення проблем, а саме — на розвитку техніки та технологій з подальшим удосконаленням споживчого суспільства, розширенням форм споживання, і, відповідно, виробницт-

ва. Таке уявлення базується на хибному принципі, що скарбниця природи є, нібито, невичерпною, можна брати й брати з неї, не боячись упертись у дно.

Однак, як з'ясувалось, на нашій, досить скромній за розмірами планети, багато в чому ми вже дісталися до самого дна [див.: 1; 2]. По багатьох пунктах ресурси майже вичерпано. Для вирішення проблеми, наука і технології пропонують такі засоби, як переключення на менш рідкісні мінерали і ресурси, вторинна переробка сировини, використання сміття, перехід на безвідходне виробництво тощо. Якщо чогось не вистачає на Землі, перед нами весь неосяжний космос. Невипадково, однією з важливих завдань сучасної цивілізації є освоєння ближнього, а у перспективі і далекого космосу. Проте, досить сумною новиною є те, що освоєння космосу виявляється дуже дорогою справою, де витрати набагато перевищують здобутки.

Проте, всі пропоновані заходи — це лише зміна тактики. Стратегія діяльності людської цивілізації залишається незмінною. Вона інтегрально спрямована на експонентне зростання: чисельності населення планети, людських потреб, економіки, відповідно, використання ресурсів. Експансія у всі навколишні простори, яка розпочалася сотні тисяч років тому виходом первісної людини із саван Африки, і яку зарозуміло називають прогресом, — продовжується. Запорукою цього вважається стрімко зростаючий об'єм знань, які розглядаються як надійна умова нашого невинного руху вперед. Але, здобуваючи знання стосовно конкретних речей, чи не втрачаємо ми розуміння чогось головного, більш важливого, що інтегрує всі здобуті знання в єдину систему, що тільки і зможе допомогти зрозуміти світ, який є системою.

Наріжним каменем сучасної системи ціннісних орієнтацій і моральної свідомості загалом залишатися імператив цінності життя кожного людського індивіда, як би дорого це коштувало суспільству. Така установка призводить до того, що продовжується нестримне зростання чисельності населення планети. Якщо у 1987 р. на Землі проживало 5 млрд людей і здавалось, що це неймовірно багато, то 15 листопада 2022 р. ця цифра перетнула рубіж у 8 млрд. Будь-якій розумній людині зрозуміло, що нескінченне зростання чисельності народонаселення продовжуватись не може: планета Земля просто не витримає цього, вона не зможе задовольнити зростаючі потреби такої величезної маси людей.

Багато ліній протиріч між культурою і природою, а також кризи всередині самої культури сходяться у точці, що іменується людською свідомістю. Хворому суспільству та хворій культурі ставлять досить визначений діагноз — хвора свідомість [див.: 6; 7]. Та чи можна вилікувати цю хворобу і яким має бути лікування?

Людина — істота творча. У сприятливих умовах вона прагне до конструктивної діяльності, до творення чогось нового. Але якщо вона

має деформовану свідомість, це спрямовує активність у протилежному напрямку: замість того, щоб творити, вона починає руйнувати [див.: 7]. Свідомість, особливо свідомість сучасної людини, виникає і розвивається як через враження безпосереднього життя, так і, здебільшого, через опосередковані джерела: засоби масової інформації, Інтернет, спілкування у віртуальній реальності. На жаль, сьогодні ЗМІ не тільки не дають ключа до розуміння того, що насправді відбувається, але ведуть в іншу сторону, насаджують агресивність, дурість, вульгарність, містицизм, відверте мракобісся. В умовах пандемії та війни значення комунікації у віртуальному просторі значно зросло, люди все більше й більше часу проводять в Інтернеті, віддаючи перевагу штучній реальності перед реальною дійсністю. Однак дуже часто вони знаходять там аж ніяк не те, що надає сенсу людському життю, а скоріше те, що підтверджує його тотальну безглуздість. Раціоналістична і критична складова свідомості сучасної людини стрімко падає, а разом з цим — і надія на оздоровлення.

Приписи та рекомендації філософів та вчених, які є справжньої інтелектуальною елітою людства, не дуже враховуються тими, хто стоїть при владі. Демократія, і в цьому її головна перевага, забезпечує змінність влади, не дозволяє їй перетворюватися на плутократію, займатися відвертим грабіжництвом і терором щодо свого та інших народів. Але вона аж ніяк не гарантує вибір найкращої, розумної влади. Більше того, в епоху маніпуляції масовою свідомістю з боку ЗМІ, шляхом так званих «демократичних виборів» до влади нерідко приходять демагоги та відверті проїдисвіти. Ті, хто тримає у руках владу, а разом з тим і важелі економіки і засоби масової інформації, на жаль, не завжди бувають світочами розуму, їх інтереси дуже часто характеризуються корисливістю, вузькістю та граничним утилітаризмом. Варто лише поглянути на те, якими є реальні потреби людей і куди йдуть гроші держбюджетів провідних країн світу, на статистику військових витрат і стає зрозумілим, які пріоритети мають ті, хто керує світом. Ще більше ускладнює ситуацію те, що планета поділена на більш ніж дві сотні окремих держав, кожна з яких, стурбована насамперед власними інтересами. Як наслідок, людство роздирають війни і розбрат, воно уперто продовжує йти хибним шляхом, не збираючись змінювати вибраний напрямок. Криза, таким чином, посилюється, протиріччя наростають як снігова куля, а можливостей для вирішення стає дедалі менше. До того ж, час працює не на нас, діапазон вибору, коли можна щось виправити, аби не сталося незворотне, стрімко звужується.

Вирішення найважливіших проблем людства можливе лише в тому випадку, якщо до цього будуть залучені всі ті, хто їх породжує, а саме — сотні мільйонів жителів планети Земля, які є головною причиною глобальних проблем сучасності. Для того, щоб цей процес зрушив з ме-

ртвої точки і почав рухатися у потрібному напрямку, необхідно переорієнтувати всю інформаційну сферу, перестати вперто насаджувати цінності споживчого суспільства і націлювати на критичне мислення і конструктивну роботу. З усіх телеканалів, радіостанцій, газет та журналів треба наголошувати про реальні проблеми людства і напрямки їх можливого вирішення. Інших засобів масштабного переформатування людської свідомості не існує. На жаль, в умовах, коли майже всі ЗМІ є приватною власністю, знаходиться в руках тих чи інших конкретних осіб чи груп впливу, зробити це дуже непросто.

Коли приходить війна, оголошується мобілізація і всі ресурси країни, що відвоює свою незалежність, спрямовують в одне русло — на досягнення перемоги. Але коли ворог захопить усю країну і перетворить у рабів увесь народ, оголошувати мобілізацію пізно. Нині перед такою перспективою стоїть все людство. Воно оголосило війну живій Природі. Поки що Природа пручається, але поступово вона переходить у наступ, що буде мати на меті — усунути головний фактор, що загрожує глобальній рівновазі на планеті, — людство. Якщо люди не змінять стратегію своєї діяльності, природа зітре їх з їхньою технікою та технологіями з лиця Землі і почнеться новий виток життя, який, можливо, буде більш успішним, ніж експеримент із родом людським та людською культурою. Поки не пізно, треба припинити внутрішні розбрати, згуртуватися і оголосити загальну мобілізацію для порятунку нашої планети.

Одним з напрямків подолання зазначених протиріч пропонується встановлення, так званого, діалогу між культурою та природою [див. 1]. Однак у цьому діалозі вирішальну роль відводять знов таки культурі, яка нібито має диктувати свої умови, а природі зостається роль приймати пропозиції і погоджуватись. По суті, пропонується продовжувати політику маніпуляції природою, але, маючи гіркий досвід попередніх провалів і озброюючись більш повними знаннями, робити це не так відверто і прямолінійно, як раніше, а більш тонкими методами. По суті, — це продовження споживацького ставлення до неї. Проте, треба нарешті спробувати зрозуміти голос іншої сторони, тільки у цьому випадку діалог може бути рівноправним і насправді партнерським.

Настав час суттєво поміняти стратегію загальнолюдського ставлення до світу. Варто відмовитися від прогресу у тому вигляді, як його розуміли раніше і спробувати випробувати інші шляхи. Багатотисячолітня історія культури показує найрізноманітніші духовні практики, і не варто зарозуміло називати їх відсталими чи архаїчними. Їх слід розглядати як невичерпну скарбницю сенсів. Наші предки проходили найсерйозніші випробування і вийшли з них переможцями, підтвердженням чого є те, що ми сьогодні існуємо. Прийшов час детально вивчити як позитивний, так і негативний досвід.

Люди насправді живуть у своєрідному кисневому і водному коконі, верхньою оболонкою якого є холодний, темний і абсолютно непристосований для життя космос, а нижньою оболонкою — дуже гаряче ядро планети, що постійно нагадує про себе вулканами і землетрусами. Один супервулкан або один скромного розміру астероїд може знести з поверхні Землі всі наші міста, заводи, електростанції, Інтернет і всі технології, якими людство так пишається. Людські знання і технологічні можливості надзвичайно зросли порівняно з минулими століттями, але не варто їх переоцінювати. Могутність природи є незрівнянно більшою у порівнянні з тим, що може людина, а її непізнана частина зостається нескінченною, якщо порівнювати з тим, що ми реально знаємо. Можливо, саме тому не зникає вся та безліч релігій, які через поняття Бога — нескінченного і вічного, — нагадують про ці істини. Характеристики Бога можна віднести до Природи з тією поправкою, що Природа не є ані доброю, ані злою стосовно людини. Природа — це найскладніша система, що діє за своїми власними законами, і яке місце в цій системі посідає людина, яка мета та призначення людини у цьому світі, нам ще належить усвідомити. А поки що, для того, щоб подолати існуючі протиріччя і просто вижити, нам необхідно зрозуміти вимогу безумовного підпорядкування найважливішим системоутворюючим законам Природи. Тільки за умови того, що людство збереже нашу планету, воно буде мати майбутнє. І саме у цьому полягає головне завдання сучасного етапу розвитку людської культури.

Список використаних джерел

1. Данилов-Данильян В.И., Рейф И.Е. Биосфера и цивилизация. Москва : ООО «Издательство «Энциклопедия», 2016. 432 с.
2. Назаретян А.П. Цивилизационные кризисы в контексте Универсальной истории: синергетика, психология и футурология. Москва, Саратов : ПЕР СЭ, Ай Пи Эр Медиа, 2019. 240 с.
3. Сидорина Т.Ю. Философия кризиса: учеб. пособ. Москва : Флинта: Наука, 2003. 456 с.
4. Тойнби А. Постыжение истории. Москва : Прогресс, 1991. 736 с.
5. Философия техники: история и современность. Отв. редактор В.М. Розин. Москва: ИФРАН, 1997. 283 с.
6. Фрейд З. Недовольство культурой. URL: <https://www.klex.ru/1ap>
7. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. Москва : АСТ, 2019. 736 с.
8. Фромм Э. Здоровое общество. Москва : АСТ, Астрель. 2011. 448 с.
9. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Пер. с нем. К.А. Свастьяна. Москва : Мысль, 1993. 663 с. Т. 1. Гештальт и действительность.

КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА ТА ПРОБЛЕМА МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ У СУЧАСНОМУ ПОСТІНДУСТРІАЛЬНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

Однією із глобальних точок відліку для сучасного суспільства став цивілізаційний вибух середини 60-х років XX ст., коли змінився культурний код та загальна спрямованість сприйняття культурного контексту. Власне, саме з цього моменту розпочинається загальна демократизація культури, різке розширення аудиторії театрів та музеїв. Зараз можна говорити про те, що відвідуваність низки культурних інституцій поступово зростає і в деяких випадках побиває всі рекорди. Так було у Франції на межі XX–XXI ст., де кількість музейних відвідувачів становила понад 70 мільйонів осіб, що більш ніж утричі перевищує статистику музейної аудиторії у тій же Франції у другій половині XX ст. [2; 9]. Втім, Франція є країною європейською і відома своїми культурними традиціями. А що ж відбувається за межами традиційно орієнтованої на гуманітарну культуру Європи? Там також можна спостерігати зростання активності відвідувачів культурних, зокрема музейних, закладів. Так, на сьогодні зафіксовано різкий сплеск музейної активності в Австралії, Новій Зеландії. Що стосується Канади, то в останній, за твердженням низки публікацій у «Museum», кількість потенційної музейної аудиторії в деяких випадках перевищує кількість глядачів, які готові бути присутніми на різних спортивних змаганнях. Ті ж тенденції, у контексті загального зростання музейних інституцій, відзначаються й у США. За даними Американського альянсу музеїв (AAM), протягом двох останніх десятиліть кількість музеїв у цій країні фактично подвоїлася і перевищила цифру в 35 тис. музейних установ [1].

Однак саме тут і виникає низка питань. По-перше, як аналізувати глобальні процеси у сучасному культурному просторі, не уточнивши напрями статистичних досліджень? Тобто, які саме культурні установи, в даному випадку музейні інституції, мають бути піддані спеціальному соціологічному та культурологічному аналізу? Адже музеї можуть бути як державними, так і приватними, як із більш широким фондовим наповненням експонатами-унікатами (унікальні твори культури та мистецтва), так і з фондами, що складаються з товарів широкого вжитку типу мишоловок, банок з під бананів та рибальських гачків. Друге питан-

ня: що є зацікавленою в культурних майданчиках потенційною аудиторією і які вимоги до театрів чи музеїв вона пред'являє? Канадський соціальний філософ Маршал Маклюєн зумів досить чітко сформулювати комунікаційний код сучасного періоду постмодерну. У своїй широко відомій роботі «Галактика Гутенберга», опублікованій у шістдесяті роки ХХ ст., він писав, що «місце читача, схиленого над книгою, відокремленого, задумливого, який виношує свою “точку зору”, щось планує, про щось мріє, займає телеглядач, з відкритим ротом і очима, який схвильовано стежить за екраном, занурений у “тут” і “зараз”, який відчуває тим самим свою “причетність” до людства і свою з ним “спорідненість”» [7; 4].

Таким чином, в наявності гостре відчуття причетності, як би новий виток до повернення «колективного несвідомого», але вже у форматі постіндустріального суспільства. Однак зворотною стороною цього процесу ставатиме загальне зниження рівня культури мас, про яке зокрема писав польський публіцист Максиміліан Березовський. «Катастрофізм і жахи проникли в масову культуру, — зазначає Березовський, — а герої буквально втрачають голови, найбільш популярними поп-музеями стають кабінети воскових фігур. Хтось влучно охрестив їх “мелодрамою чистої води”. Вони задовольняють також одну з вимог розважального звірства — там чи не щодня відбувається театралізована різанина» [2]. Воскові фігури розставляють у порядку і більше не чіпають. Задля економії тіла залишають такими, якими вони є, відрізаючи тільки голови, які потім пускають у переплавку. «Тільки мало хто витримує перевірку часом: королі зрікаються трону, політики зникають, знаменитих вбивць затьмарюють ще більш знамениті, а кінозірки та героїні скандалів йдуть на пенсію... Однак, у зв'язку із законами споживання, публіку доводиться розважати на той самий манер, але постійно чимось або кимось новим» [2]. Згодом віск темніє і з голови піонерки авіації Ерхарт через кілька років виліплять бюст Мао Цзедуна, а ще через деякий час на торсі, що бачив види, затишно розміститися голова негритянського спортсмена, тощо.

Можна сказати, що більшість споріднених в сфері дозвілля соціальних інститутів зорієнтовані не стільки на те що, щоб просвіщати, скільки те що, щоб приносити прибуток. У результаті, за статистикою, одним із найбільш відвідуваних у Франції музеїв виявляється музей Гревена. За фактом він посідає третє місце за відвідуваністю музейних установ, перші два місця все ж таки належать Лувру та Версалю. При цьому, за результатами анкетування у Франції, зі 100 відсотків опитаних французів 80 відсотків рідко або ніколи не стикалися з пам'ятниками «високого» мистецтва. В Англії аналогічний статус «музею-шоу» може

бути наданий знаменитому музею мадам Тюссо; музею, який сьогодні входить до більшості найпопулярніших розваг Британської столиці.

Очевидно, що популярність подібних розважальних установ багато в чому пов'язана з іміджем їхнього освітнього значення та «науковості». Не бажаючи витрачати багато моральних і фізичних сил на процес духовного пізнання, люди починають серйозно вважати, що можуть розвиватися і вдосконалюватися не напружуючись. Саме в такому контексті ідея самовдосконалення стає майже брендом, міфом сучасної цивілізації, відповідно до якого масовий глядач, обвішаний каталогами та буклетами, може проноситися музеями, культурними центрами або театрами, мало що при цьому аналізуючи чи відчуваючи. У деяких випадках таких відвідувань може бути до кількох на день. Як наслідок, в результаті такого «культурного занурення» у потенційної аудиторії зникає різниця між музеєм і зоопарком; вар'єте і театральною виставою, особливо у випадку, коли вистава побудована на епатажі, забористому маті або низькопробному варіанті «ню». По суті, культура в цьому випадку набуває абсолютно неприпустимого, просто немислимого для неї торговельного духу, внаслідок якого найкращі твори світової культури починають конкурувати з Діснейлендами або лунапарками і, на жаль, на рівні масової культури, досить послідовно їм програвати.

Цікавий нюанс вивчення культурного простору, характерного для сприйняття сучасного масового глядача, вніс відомий австрійський, пізніше німецький, соціал-демократ Карл Каутський. Він ще на початку ХХ ст. звернув увагу на поблажливе ставлення деяких представників, як він писав, «псевдоінтелігенції», до культурного зростання та набуття культурної потреби в недостатньо освічених (з погляду представників культурної еліти) верствах сучасного йому європейського суспільства. В даному випадку йшлося, в першу чергу, про культурні потреби пролетаріату, однак загального соціального характеру масових культурних завдань це жодною мірою не змінювало. Зокрема, К. Каутський звернув увагу на те, що багато представників псевдоінтелігенції, причому як на Заході, так і на Сході Європи, декларують необхідність впровадження елітарної культури у масову свідомість, але при цьому вони не приховують свого поблажливого ставлення до виразників масової ідеології. У зв'язку з цим Каутський звернувся до подібних інтелігентських резонерів із пропозицією зупинитися на якійсь певній системі цінностей. «Ви панове якось визначитеся, — писав К. Каутський, — по дорозі вам з широкими робочими масами або дуже вже від їхніх представників тхне дешевим тютюном і часником» [8].

Як не дивно, висновки Каутського виявилися сьогодні більш ніж актуальними, оскільки вони дозволяють говорити про принципи співіснування масової культури та культури елітарної, як маркеру соціальної

приналежності їх носіїв. Дуже показовим у цьому сенсі є кліше так званої «культури одягу», в рамках якої яскравість і крикливість — це доля представників «нижчої масової культури», а стриманість і аристократизм — це показник «вищої культури» і, відповідно, вищої соціальної приналежності [6].

Отже, наслідком недостатньої популяризації класичної культурної спадщини стало поверхове та споживче ставлення до культури, яка в масовій свідомості почала сприйматися на рівні хобі. Подібний підхід до осмислення феномену масової культури призвів до виникнення актуальної сьогодні дискусії щодо завдань культурних установ. У цьому контексті суть питання, що ставлять перед собою теоретики культурологі і реалізують практики культурної сфери, можна сформулювати наступним чином: чи мають культурні установи, такі як театри чи музеї, у боротьбі за публіку опускатися до споживчого рівня, або, навпаки, їхнє завдання — це робота з потенційним відвідувачем, піднесення загального культурного рівня та просвітницька діяльність.

«Міщанство переможе і має перемогти», — писав О. І. Герцен у 1864 році у статті «Кінці та початки» [3]. Важко запідозрити Герцена у нелюбові до прогресу, у нелюбові до Європи, зауважував набагато пізніше Д. С. Мережковський (ця стаття була опублікована в його публіцистичній збірці «Грядущий Хам» [5]). Адже саме заради неї став він вічним вигнанцем, жив для неї і готовий був померти за неї. У хвилини зневіри та розчарування шкодував, що не взяв рушницю, яку пропонував йому один робітник під час революції 1848 року в Парижі, і не помер на барикадах. «Міщанство, — напише Герцен, — це той самодержавний натовп згуртованої посередності, який усім володіє, — натовп без невігластва, але й без освіти». В результаті він з жалем визнавав, що все навколо нього пошле, дрібніше; у розпачі дивився він, як писав Мережковський, на переважаючі маси якоїсь «паюсної ікри», стиснутої з міриадів міщанської дрібноти [5].

На жаль, на думку Мережковського, Герцен зовсім не перебільшував, говорячи про звуження розуму, енергії, про стертість особистостей, про постійне подрібнення життя, про постійне вилучення з неї загальнонародських інтересів, про зведення її інтересів до торгової контори та міщанського добробуту.

Сьогодні подібні споживчі тенденції стали живильним середовищем для існування низькопробних шоу, відмови від важкої праці культурної самоідентифікації та цивілізаційної адаптації. Саме такі тенденції свого часу змусили Селенджера назавжди зачинити двері свого будинку в США, а американського математика Клода Ельвуда Шеннона відмовитися від професійної діяльності та неодноразово пошкодувати про наукові дослідження, що сприяли реалізації його ідей про глобальну мате-

матичну комунікацію. Почуття і думки натовпу невиразні і напівпрозорі як «кришталева куля» на думку Жана Бодріяра (цього загально визнаного гуру постмодерну) трансформуються сьогодні в яесь єдине ціле, яке водночас перетворюється на постійний потік симулянтів, на якусь асоціальну «чорну діру», в яку поступово провалюються політика, культура, по суті, весь наш соціальний багаж, що розбивається о конформізм та байдужість мас. Власне Бодріяр цілком справедливо зазначав, що на піку концентрації маси дедалі більше зближуються і глобалізуються, трансформуючись у щось принципово нове. По суті йдеться про процес формування нової соціальної категорії, яку він позначає терміном «публіка». Публіка постійно вимагає «хліба та видовищ», і, як наслідок, перетворює на розважальну індустрію не лише власне життя, а й духовне життя соціуму. Зрештою, найбільш активні індивідууми (еліта) цих погано підготовлених, агресивно налаштованих споживачів культурної сфери буквально втискують найскладніші духовні поняття в кліщі низькопробних культурних проєктів, абсолютно ігноруючи освітні, а точніше культурноутворюючі завдання подібних «високих» інститутів. У результаті ми все частіше стаємо свідками поверхневих малобюджетних шоу, в рамках яких театри та музеї припиняють своє існування як заклади культури, послідовно ігноруючи своє основне завдання — розкривати соціальні проблеми та популяризувати культурну спадщину.

На жаль, саме від таких культурних інституцій як театр або музей, бажаючи адреналіну аудиторія все частіше вимагає то кривавих одкровень, то примітивної еротики. Подібний низькопробний духовний продукт послідовно вводить театри та музеї від їхніх реальних соціальних та культурно-інформаційних завдань, позбавляючи їх тим самим основних феноменологічних ознак. Як наслідок, зворотною стороною подібного надмірного захоплення комунікативним перфомансом і, відповідно, зайвою комерціалізацією в культурній сфері стає впровадження стандартної установки, яка закріплює за класичним театром або музеєм образ «ретроконсервативної організації, що не здатна видозмінюватися, використовувати сучасні інноваційні технології».

У зв'язку з цим слід підкреслити, що в сучасному суспільстві не існує єдиного погляду на цивілізаційні функції подібних інститутів. Більш того, цілком очевидно, що чим менше фінансування культурної сфери, тим менша вага і значення подібних культурних установ. У результаті, у США переважна більшість американських музеїв під час виборів комунікаційної моделі керується принципами комерційного проєктування (передусім, це стосується питань менеджменту у сфері культури, маркетингу, PR-акцій та навіть численних фінансових волонтерських проєктів, тощо).

Підсумовуючи, слід сказати, що будь-яка культура, зокрема й культура мас, безумовно, вимагає до себе уваги, поваги та спеціального підходу. Однак це не означає, що духовні маяки сучасної цивілізації повинні пристосовуватися до подібних трендів, переконуючи постмодерністський натовп у тому, що його смаки визначальні і тому добрі. Це питання особливо актуальне зараз, коли на культурні установи, насамперед на театри та музеї, лягатиме особливе навантаження фіксації історичної пам'яті та патріотичного виховання. Формування історичного міфу не може бути і не буде комерційним проектом, і від того, які сигнали будуть надані українському суспільству, багато в чому залежить характер і якість інтерпретації культурної спадщини, того унікального багажу культурної та історичної традиції, щоу сучасному постіндустріальному суспільстві є невід'ємною частиною існування нашого суспільства, квінтесенцією того, що необхідно буде передати всім наступним поколінням.

Список використаних джерел

1. Аккредитация музеев в США: стандарты деятельности и лучшие практики // Электронный ресурс: https://www.academia.edu/es/41531604/Музейные_стандарты_международный_опыт_коллективная_монография_под_ред_И_А_Гринько_М_Б_Гнедовского_М_Перспектива_2019_97_с (дата звернення: 19.11. 2020).
2. Березовский М. Непременно скандал. Москва: Политиздат, 1986. 240 с.
3. Герцен А.И. Концы и начала. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/intell/ger_konnach.php (дата звернення : 19.11.2022).
4. Мак-Люэн М. Галактика Гутенберга. Киев: Изд. дом Дмитрия Бурого, 2003. 206 с.
5. Мережковский Д.С. Грядущий хам // Электронный ресурс: <https://read-book-online.com/publicistika/356020-gryadushchii-ham.html> (дата звернення : 19.11.2022).
6. Осколков И.А. Культура одежды: понятие, структура и условия формирования. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kultura-odezhdy-ponyatie-struktura-i-usloviya-formirovaniya/viewer> (дата звернення 19.11.2022).
7. Снесарь В. Зрительное восприятие в русской культуре URL: <https://readli.net/zritelnoe-voSPIriyatIe-v-russkoy-kulture-kniga-1/> (дата звернення 19.11. 2022).
8. Тортика (Лобанова) М.В. Между молотом европейской модернизации и наковальной евразийских империй: миражи центризма в социал-демократической практике Болгарии и России (кон. XIX – начало XX ст.). Харьков: ХГАК, 2015. 794 с.
9. France, A Guide to European Museum Statistic. URL: https://www.egmus.eu/fileadmin/statistics/Dokumente/A_guide_to-European_Museum_Statistics.pdf (дата звернення : 19.11. 2022).

Сергій Гололобов

*кандидат наук з державного управління,
доцент кафедри івент-менеджменту та соціальних комунікацій
Відокремленого підрозділу «Миколаївська філія
Київського національного університету культури і мистецтв»*

ОСВІТНЯ СКЛАДОВА ДЕРЖАВНОЇ ПОЛІТИКИ У СФЕРІ КУЛЬТУРИ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ НАЦІОНАЛЬНОГО ДЕРЖАВОТВОРЕННЯ

На сучасному етапі національного державотворення, в умовах існуючих викликів українському суспільству: широкомасштабної збройної агресії Російської Федерації проти України; запровадження правового режиму воєнного стану; соціально-економічної та демографічної кризи, у кореляції з дисемінацією абсолютно нових, невідомих раніше загроз національній безпеці України і стабільності суспільства, — високого ступіню актуальності набуває комплекс питань щодо стану вітчизняної культури та її складових як одного з фундаментів існування і розвитку українського народу. У сучасних реаліях сьогодення національна культура набуває вагомого значення й відіграє особливо важливу багатогранну роль: самодостатньої цінності, що активно впливає на світогляд людей, їх життя та результати діяльності; запоруки стабільного розвитку суспільства; найважливішого національного пріоритету та чинника зростання якості життя та гармонізації суспільних відносин; гаранта збереження єдиного соціокультурного простору та територіальної цілісності країни; значного ресурсу соціально-економічного розвитку України. Враховуючи галузево-всепроникний характер явища культури серед комплексу проблемних питань чітко виокремлюється і актуалізується проблематика освітньої складової державної політики у сфері культури. Звернення до галузі освіти з метою осмислення практик державної політики у сфері культури виправдано топосом цієї галузі у соціальному просторі.

Державна політика у сфері культури та її освітня складова сприяють якісному розвитку головного ресурсу держави — людського потенціалу. Без конструктивної системної взаємодії між державою та громадянським суспільством у межах культурологічного аспекту освіти, без еволюції політично-управлінської еліти у напрямку розуміння ролі та значення держави як поліресурсного інвестора у дану галузь, — держава буде позбавлена гармонійного та всебічного розвитку.

Під культурологічним аспектом освіти, у даному випадку, ми розуміємо не складовий компонент системи гуманітарної освіти і не систему професійної підготовки кадрів (напрямок підготовки «Культурологія»), а цілеспрямований процес виховання та навчання, що спирається на трансляцію та відтворення цінностей культури, створених у процесі духовної, інтелектуальної, творчої діяльності людей та що відповідають цілям самореалізації людини та суспільства. Важливу актуальну особливість теоретико-методологічної основи сучасного культурологічного аспекту освіти представляє його безперервність. Безперервна освіта сьогодні — це процес цілеспрямованого формування всебічного та гармонійно розвиненої демократичної особистості, що забезпечує поступальний та узгоджений характер розвитку професійних здібностей та громадянських якостей людини.

Освіта — соціальний інститут, що виконує тріаду основних функцій: економічну, соціальну і культурну. Економічна функція передбачає участь людини в економічному житті суспільства. Соціальна функція полягає в участі у процесах соціалізації особистості, відтворенні соціально-класової і соціально-статусної структури суспільства. Культурна функція — у тому, щоб використовувати раніше накопичену культуру з метою соціалізації індивіда, формувати його творчі здібності. Отже, освіта є архіважливим чинником, що впливає на поведінку особистості, оскільки зростання освітнього рівня населення є вагомим показником розвитку суспільства. Освічена, ерудована, культурна людина прагне до постійного розвитку та самовдосконалення. Саме завдяки тому, що люди отримують освіту та стають спеціалістами у певній галузі, суспільство розвивається [8, с. 258].

Освіта як найчутливіший суспільний феномен виступає основою економічного, соціального, культурного, інтелектуального, духовного розвитку суспільства і держави. Від якості, внутрішнього змісту та спрямованості освіти залежить, з якими знаннями, світоглядом та громадянськими принципами увійде до глобалізованого інформаційного політично-нестабільного суспільства молоде покоління країни. Сучасна освіта має ґрунтуватися на базисних засадах майбутнього антропогенного соціокультурного середовища. Її завданням є формування свідомої патріотично-налаштованої особистості, яка зможе вижити і адаптуватися в умовах політичного дисбалансу та соціокультурної невизначеності. Тому на даному етапі суспільного розвитку важливі не самі знання, а їх творче застосування у новій конфігурації, із зміщеними акцентами та ново-актуальними цілями [2].

Головною стратегічною метою державної політики у сфері культури у галузі освіти, на нашу думку, має стати формування духовних (освітніх, моральних, естетичних, художніх та ін.) якостей особистості

здобувачів освіти, організація і безпосереднє проведення системної культурно-освітньої та виховної роботи з ними. Для досягнення цієї мети державна політика у сфері культури має орієнтуватися на вирішення таких стратегічних завдань, як [4]:

- пріоритетний розвиток гуманітарних наук як наук про людину, її духовну, моральну, культурну та громадську діяльність;
- здійснення необхідних фундаментальних та прикладних досліджень у сфері гуманітарних наук;
- підвищення якості підготовки наукових та науково-педагогічних кадрів у сфері гуманітарних наук [4].

На вирішення цих завдань має бути спрямована освітня діяльність закладів вищої освіти. У зв'язку із цим дані навчальні заклади зобов'язані ставити перед собою завдання підготовки не просто компетентних висококваліфікованих фахівців, а й людей високої культури та моральності, які мають науковий світогляд, здатних до діяльності в умовах гострої конкуренції, які вміють орієнтуватися у великому потоці науково-технічної інформації, працювати з технічною літературою, освоювати нові технології, орієнтуватися у сучасних ринкових умовах та постійно підвищувати свою кваліфікацію [1, с. 32–33].

Найбільш повно цим завданням відповідає гуманістична концепція навчання та виховання, адже саме вона покликана створювати оптимальні умови для розкриття, корекції та розвитку особистості, що здобуває освіту.

При розробці стратегічного бачення культурологічного аспекту освіти, який би відповідав викликам сьогодення, першочергове значення має надаватися багатоаспектним процесам гуманізації освіти. Пріоритетним завданням державної політики у сфері культури у галузі освіти має постати сприяння гуманістичній спрямованості усіх видів освітньої та виховної діяльності. Це означає необхідність введення у галузь освіти таких механізмів цілепокладання, які відображали б пріоритет загальнолюдських освітніх цінностей та враховували б найвищі пріоритети свободи і демократії у життєдіяльності кожної людини та суспільства загалом. Складова завдання полягає у тому, щоб надати необхідну технологічність складному поліаспектному механізму гуманізації освітньої діяльності [5].

Процес оволодіння знаннями, вміннями, навичками, зокрема і знаннями у сфері культури та мистецтва, процес художнього виховання здійснюється у межах певного соціуму, тому вони не байдужі до свого соціального оточення. У зв'язку із цим виникає низка проблем. Наприклад, яким чином гуманістична традиція трактує співвідношення впливу суспільства та держави у процесі керівництва самим освітньо-виховним процесом. Відповідь на це питання, на нашу думку, однозначна: безпо-

середнє керівництво вихованням і освітою має бути зосереджене у руках громадянського суспільства, яке активно взаємодіє з органами публічної влади. Це забезпечує втілення у діяльності відповідних освітньо-виховних установ безпосередніх суспільних потреб та інтересів, як максимально наближених до потреб та до інтересів окремих індивідів. Державі передаються функції розробки загальної стратегії освіти у масштабах країни, визначення державного освітнього стандарту та контролю за його дотриманням, формування централізованої бюджетно-фінансової політики (визначення меж централізованого фінансування, джерел його формування, принципів та шляхів розподілу коштів). І діяльність регіональних органів, так як і приватна ініціатива, яка передбачена законом, у межах стратегії гуманізації освіти має керуватися єдиними законодавчо закріпленими принципами, що відбивають парадигму гуманістичної педагогіки у її широкому значенні [3, с. 52].

Вчені-філософи відзначають, що у результаті гуманізації освіти на перший план стали виходити ідеї співіснування, розуміння чужої точки зору, плюралізму думок, діалогу, співпраці, спільної дії, поваги до особистості та її прав, визнання обумовленості життя з боку вищих, трансцендентальних засад.

Гуманізацію освіти ми вважаємо важливою прикметою нашого часу. Однак не менш важливим є питання про те, що може і що має сприяти здійсненню стратегії гуманістичної освіти в країні? Аналіз різноаспектних відповідей на поставлене питання дає можливість зробити один важливий, на нашу думку, висновок, який належить К. Ушинському: якщо педагогіка хоче виховувати людину в усіх відношеннях, то вона повинна насамперед пізнати її теж у всіх відношеннях [9]. У контексті цього твердження К. Ушинського — основоположника педагогічної антропології, можна зробити висновок про те, що і науки про освіту, і нові форми освітньої практики суспільства гостро потребують своєї людинознавчої підстави. Сьогодні знову ж таки вбачається актуальність у можливості повернення на державному рівні до плідної традиції педагогіко-антропологічної основи теорії та практики освіти на всіх її щаблях.

На сучасному етапі розвитку українського суспільства перед державною політикою у сфері культури у галузі освіти постають принципово нові завдання підготовки здобувачів освіти, зокрема — підготовки здобувачів вищої освіти.

Сьогодні в Україні є потреба у створенні оптимальної моделі цілісної системи навчання здобувачів вищої освіти, що забезпечує органічну інтеграцію викладання у вищій школі з виробництвом і наукою. Такою моделлю у низці закладів вищої освіти є єдина методична система, що заснована на трьох таких основних принципах:

- 1) орієнтація на кінцеві цілі у процесі підготовки фахівців;

2) програмно-цільовий підхід до організації навчального процесу, тобто побудова процесу навчання як цільової програми;

3) відповідність системи вимогам розвитку суспільства та сучасних психолого-педагогічних концепцій [7].

Створення такої моделі вимагає від відповідних суб'єктів знання політики у сфері культури та механізмів культурних змін, сучасного бачення національних культур, уточнення концепцій культурологічного аспекту освіти та художньої освіти як такої відповідно до нових умов сьогодення.

Основними напрямками реалізації завдань державної політики у сфері культури у галузі освіти у межах діяльності закладів вищої освіти можуть стати такі три положення-рекомендації:

1. Коригування змісту науково-дослідної роботи кафедр гуманітарного профілю, проведення необхідних фундаментальних та прикладних досліджень у сфері гуманітарних наук, теоретико-методологічне вирішення актуальних проблем державної політики у сфері культури.

2. Актуальними завданнями щодо реалізації державної політики у сфері культури у сучасному закладі вищої освіти мають бути: 1) активізація використання різноманітних форм і методів культурно-освітньої та культурно-дозвільної роботи зі здобувачами вищої освіти; 2) формування у даних здобувачів загальної культури людини, що проявляється у її світогляді, діях, вчинках, ставленні до інших людей та системи загальноприйнятих культурних цінностей.

3. В освітній діяльності закладу вищої освіти важливе місце має займати робота із розвитку художньої творчості та самодіяльності серед здобувачів вищої освіти у позанавчальний час. Її головною метою є розвиток особистості та творчих здібностей людини, а це у подальшому впливає на загальний стан прогресу суспільства. У зв'язку із цим у закладі вищої освіти важливо дійсно реально (а не псевдо) забезпечити функціонування різноманітних секцій, творчих об'єднань та комплексні умови для розвитку художньої творчості здобувачів вищої освіти.

Дані положення-рекомендації не є архіновими, однак головна проблема полягає у їх реалізації.

Отже, у контексті вищенаведеного доходимо двох методологічно важливих висновків:

1) У сучасних умовах сьогодення культура сприймається як невід'ємний і у той самий час відносно самостійний компонент життєдіяльності нашого суспільства та виражає собою інтелектуальний рівень його розвитку на різних щаблях його соціальної зрілості. З урахуванням існуючих викликів з якими зіштовхується українська держава, шляхи розвитку національної культури та її освітня складова поступово стають пріоритетом державної політики у сфері культури.

2) Важливим напрямом реалізації державної політики у сфері культури у галузі освіти є вища освіта, основною метою та завданням якої є підготовка здобувачів вищої освіти не лише як майбутніх спеціалістів, а й як духовно збагачених особистостей, що є запорукою розвитку суспільства [4].

У сучасній Україні відбуваються кардинальні зміни суспільної свідомості відносно ролі та значення галузі освіти у життєдіяльності людини та країни. Сьогодні від освітньої галузі очікується активна співучасть у вирішенні проблем різного рівня та масштабу: від забезпечення соціально-економічної стабільності та протистояння девальвації загальнолюдських цінностей до зміцнення миру та формування культури особистості й усього суспільства. Саме тому державна політика у сфері культури у галузі освіти має бути у центрі уваги керівництва країни.

Сучасна державна політика у сфері культури у галузі освіти на нашу думку характеризується такими основними тенденціями: 1) віртуалізація; 2) персоналізація; 3) керована ініціативність; 4) практична користь і короткостроковість.

Для сучасних культурних перетворень які виступають відповіддю на національно-суспільні виклики сьогодення освіта вбачається важливою складовою культури, що значно їх прискорює, інтенсифікує та ферментує. Цілісний розвиток культури водночас потребує встановлення адекватності освіти тій культурі, складовою якої вона є, тобто культуровідповідності освіти [10].

У зв'язку із збройною агресією з боку Росії потенційним здобувачам вищої освіти слід чітко розуміти що наразі відбувається зміна пріоритетних для української держави спеціальностей. Під час розподілу бюджетних місць у 2023 році у пріоритеті будуть високотехнологічні, будівельні, аграрні та педагогічні спеціальності, а система освіти покликана буде готувати фахівців абсолютно нової генерації. Логічно, що збільшиться фінансування закладів професійної та фахової передвищої освіти за спеціальностями, які будуть актуально-необхідні для відновлення України у післявоєнний період. Водночас, викликає занепокоєння інформація Міністерства освіти і науки України [6] щодо планів скорочення обсягів державного замовлення на гуманітарний блок, суспільні науки та державне управління.

Суб'єктам формування державної політики слід усвідомити роль та значення освітньої складової державної політики у сфері культури у сучасних процесах національного державотворення. У даному контексті на особливу дослідницьку увагу заслуговує розуміння місця закладів вищої освіти культурно-мистецького профілю.

Отже, на нашу думку, на сучасному етапі національного державотворення одним із найважливіших завдань у рамках актуалізації питань

рефлексії над стратегічними векторами розвитку державної політики у сфері культури у галузі освіти у контексті розвитку людського потенціалу є створення сприятливого інформаційно-культурного середовища та потужної духовно-моральної платформи для формування та підготовки представників молодого покоління держави, які керуватимуться у своїх діях патріотичними та гуманістичними принципами, орієнтуючись на розвиток та саморозвиток в аспекті забезпечення поступального руху до збагачення та кореляції професійної та громадянської ідентичностей.

Сміємо припустити, що якщо найближчим часом процес реформування державної політики у сфері культури у галузі освіти не знайде відображення у реальній дійсності, то, як наслідок, ми можемо спостерігати поширення кризових явищ у контенті виробництва духовних цінностей, які зумовлять зниження продуктивності ресурсів для зміцнення життєздатності суспільства та держави.

Список використаних джерел

1. Алехин И. Методология модернизации гуманитарной подготовки в системе высшего военного образования. Мир образования — образование в мире. 2011. № 2. С. 32–39.
2. Андрейко І. Особливості впливу освіти та культури на формування особистості в контексті сучасних реалій глобалізації. Вісник НТУУ «КПІ». Філософія. Психологія. Педагогіка. Вип. 3. 2009. С. 14–18.
3. Горлова И. Культурная политика, культурологическое образование: региональный аспект: монография. К., 1997. 180 с.
4. Колношенко В., Колношенко О. Особенности современной государственной культурной политики и ее значение в сфере профессионального образования. Мир образования — образование в мире. 2015. № 4. С. 22–27.
5. Корнетов Г. Проблема базисных педагогических традиций великих цивилизаций. Свободное воспитание. 1993. № 2. С. 18–36.
6. Міністерство освіти і науки України : офіційний вебпортал. URL: <https://mon.gov.ua/ua/news/mon-proponuye-do-gromadskogo-obgovorennya-proyekt-poryadku-prijomu-na-navchannya-dlya-zdobuttya-vishoyi-osviti-v-2023-gosi> (дата звернення : 02.11.2022 р.).
7. Петровский А. Основы педагогики и психологии высшей школы. М., 1986. 303 с.
8. Піча В., Піча Ю., Хома Н. Соціологія: Терміни, поняття, персоналії. Київ : «Каравела», Львів : «Новий Світ-2000». 2002. 480 с.
9. Ушинский К. Человек как предмет воспитания. Избр. пед. соч. в 2-х т. Т. 1. М. : Педагогика. 1976. 269 с.
10. Швед М. Вплив освіти і культури на розвиток суспільства. Rocznik Polsko-Ukraiński «PRACE NAUKOWE Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie». 2014. Т. XVI. S. 463–471.

Володимир Андрусишин

*депутат Київської міської ради,
секретар комісії з питань культури, туризму і суспільних комунікацій*

ПОЛІТИЧНІ КАРИКАТУРИ І АНЕКДОТИ ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОЇ ПОЛІТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ В УКРАЇНІ

Політичні карикатури та анекдоти — унікальний та невід’ємний елемент політичної культури, універсальний інструмент політичного діалогу між владою та суспільством, відображення чи реакція соціуму на політичну подію, низку подій чи персоналій національного або світового масштабу. Враховуючи цілі та завдання, механізм впливу на адресатів і специфіку жанру, політична карикатура має багато спільного з політичними анекдотами. Важливо зазначити, що потреба у політичному гуморі виникає на тлі історичних контрастів, тоді як характер ставлення громадян до політичної персони впливає на жанрові особливості та глибину матеріалу, а риси публічного іміджу та усталені стереотипи сприйняття виступають своєрідним плацдармом до створення комічного. Найкращим часом для сплеску гумористичної діяльності є політична нестабільність, при цьому, сам по собі комічний контент не виникає й не схвалюється соціумом, якщо люди не мають нагальної потреби обговорювати важливі питання суспільно-політичного життя. Через те, карикатури та анекдоти — це рефлексна відповідь незгодних та пошук політичної і соціальної компенсації як відносно безпечне вивільнення накопиченої агресії відносно влади [14].

У випадку з політичною карикатурою йдеться про гібридний жанр та вторинний політичний дискурс, занурений у сміхову, розважальну культуру. Це супроводжується певним відступом від важливої теми за рахунок спеціальних моделей гумористичної побудови тексту та жартівливої тональності подачі матеріалу. Як жанр полікодового тексту політична карикатура вирізняється когнітивними метафорами та прецедентними феноменами. При цьому потрібно враховувати національно-культурні особливості і чітке ідеологічне спрямування гумору [13, р. 65–68].

Якщо епоха Ренесансу була багатою на комічні зображення реальності, що містили швидше критику суспільних норм, ніж сатиризацію політики, а XIX ст. у Європі взагалі називають століттям сатиричних журналів, де карикатури на політиків своїх та з інших країн публікувалися регулярно (що зумовлено ускладненням взаємин влади і соціуму, а також становлення демократичних інституцій, включаючи популярну

пресу), то починаючи з 1990-х рр. політична карикатура опиняється на периферії суспільної уваги переважно тому, що зросло значення політичних жартів та уявлень у комедійних програмах на телебаченні, а потім і через Інтернет, що дозволяє поширювати комічні сюжети за допомогою мультимедійних засобів. У ХХІ столітті сформувався «іграшкований» індивід як новий тип рефлексивної раціональності, стиль життя якого характеризується парадоксальним синтезом реального і віртуального, серйозного та потішного, що недуже схильний до рецепції класичних карикатур і гумористичних замальовок. У зв'язку з цим, популярним сьогодні є такий гібридний жанр як демотиваційні постери (демотиватори), що передбачають зображення-ілюстрацію в рамці, заголовок, набраний великим й дрібним шрифтом текст, котрий розкриває ідею заголовку. Вони часто набувають рис анекдоту, афоризму чи пародії та, певною мірою, продовжують традицію політичної карикатури [15, р. 306].

Сучасні політичні карикатури характеризуються наступним набором тем: політичний лідер як особистість, політичний лідер та його політика, економічні реформи, передвиборча боротьба, військові конфлікти, тіньова політика та економіка, репутація країни, внутрішня політика держави тощо. Особливістю сучасної політичної карикатури як соціокультурного явища є висока динаміка публікаційної діяльності окремого видання та авторів. У деяких країнах навіть є інституції, які документують й вивчають політичні карикатури, приміром, Центр вивчення політичної графіки в США та Британський архів карикатур. Місце та значимість політичної карикатури в сучасному політичному дискурсі додатково підтверджує той факт, що з 1922 року присуджується Пулітцерівська премія за редакційну карикатуру, а також нагорода інформаційного дому PressGazette «Карикатурист року», яка вручається у Великій Британії.

Щоб розкрити особливості української політичної карикатури потрібно порівняти її з подібним жанром в інших країнах, беручи до уваги національно-культурні особливості, про що вище зазначалося, а також розкрити специфіку українського політичного гумору в цілому. Останній у лінгвопрагматичному аспекті вирізняється «провокативним характером, іронією та особистісною адресованістю мовлення» [9, с. 119], поєднує у собі традиційні та інноваційні практики і, якщо брати до уваги сучасний культурний простір, то, як зазначає М. Столяр, вирізняється плюралізмом дискурсів сміху, на ґрунті яких відбувається «взаємовплив карнавалізованої політики та політизованої сміхової культури. З одного боку, це свідчить про процеси демократизації суспільства, з іншого — парадоксальним чином, через сміхові практики, демонструє депресивний стан суспільної свідомості» [12, с. 91].

Якщо звертатися безпосередньо до карикатури, то, на думку Н. Зикун, аналіз сучасних українських друкованих видань свідчить про певні проблеми з цим жанром, пов'язані з неформальною цензурою та самоцензурою авторів і редакторів, неефективністю впливу карикатури на громадську думку, коротким життям зображень цього типу в газеті, а також складністю роботи в цьому жанрі. При цьому, огляд нечисленних сучасних українських ЗМІ, що використовують карикатуру, дає підстави авторці виокремити два її види: власне гумористичну та сатиричну (або політичну). У першому випадку йдеться про самостійне повідомлення, що супроводжується лаконічними гумористичними діалогами або репліками персонажів на морально-етичні чи соціальні теми. Другий тип — це карикатура у класичному її розумінні, обов'язковою складовою якої є оцінка і критика; вона являє собою ілюстрації до аналітичних оглядових статей на суспільно-політичні теми (дублює інформацію, позначену вербально), поза цим контекстом може отримувати дуже широку смислову інтерпретацію, виконує сатиричну та експресивну функції, посилюючи дієвість публікації [5, с. 30].

Досліджуючи суспільні наративи в сучасній українській політичній карикатурі, ґрунтуючись на аналізі суспільно-політичних медіаресурсів «НВ» та «Тиждень.ua» за 2015–2020 рр., Г. Волинець і С. Албіновська наголошують, що основними темами політичної карикатури є персони політиків, реформи, корупції, хабарництва, кумівства, питання війни і миру тощо. Репрезентуючи якісну політичну карикатуру, зазначені суспільно-політичні часописи на сайтах оприлюднюють не весь візуальний контент: більше фото, інфографіки та малюнків міститься саме в друкованих тижневиках. Якщо «Український тиждень» розміщує карикатури в різних рубриках, то «НВ» має окрему рубрику «Сатира», де публікують карикатури в поєднанні із шаржовими образами та з лаконічним текстом-підписом, а також анекдоти, смішні ситуації, які трапились із відомими політичними персонами світу та України. Підсумовуючи, автори зазначають, що на сучасному етапі українська політична карикатура є джерелом особливої інформації, детермінована соціокультурним і політичним контекстом, активно залучає шарж, характеризується розширенням проблемно-тематичного спектру, водночас, є потужним інструментом маніпуляції та пропаганди, здатна конструювати новий політичний міф, впливає на формування аксіологічних орієнтирів громадян і може виступати механізмом насадження ідеології [2, с. 40–42].

Вивчаючи вплив політичної карикатури у період військового протистояння на Сході України у 2014–2015 роках, А. Власюк вважає, що вона постає ефективним антиросійським засобом пропаганди у воєнному конфлікті на Сході України, при цьому, серед головних тем, які пропагують ілюстративні матеріали — негативний та бридкий образ Воло-

димира Путіна, боротьба українського народу проти країни-агресора; прагнення миру та особлива роль ЄС у подіях, що відбуваються на Сході України. «Основна мета таких зображень — це переконати українців у злочинності російського правління та необхідності перемогти Володимира Путіна як основну перешкоду до процвітання української нації; сформувати відповідну громадську думку» [1, с. 12].

Загалом, важливим аспектом політичного гумору українців як невід'ємної складової їхньої політичної культури є негативне ставлення до росіян та їхньої влади з позиції несприйняття їх загарбницької політики та імперської ідеології, з позицій постколоніальної критики, коли у свідомості українців сформувався образ росіян як «панівної нації, яка захопила українські землі й століттями експлуатувала й асимілювала українців» [3, с. 95]. Саме тому, в умовах повно-масштабної війни Росії проти України, яка розпочалася 24 лютого 2022 р., цілком зрозумілим є пафос творчості українських карикатуристів (Ю. Журавель, О. Барабаншиков, О. Гуцол та ін.), які змальовують аморальний і нелюдський образ Путіна, злочинну, тваринну та варварську сутність російських солдат, що, на їх думку, «додає впевненості українському народу і піднімає настрій ЗСУ».

Те саме стосується і українських анекдотів, лєвова частка яких присвячена «москалям» й створювалася впродовж тривалого часу, відображаючи суспільні настрої в українському соціумі. Вони досить популярні в Інтернеті та соціальних мережах у звуковому та текстовому форматі, допомагають зрозуміти історичний характер відносин між двома народами, що мають різні етнічні корені, традиції, мови та цінності, а тому російсько-українська війна в світлі анекдотичного жанру є цивілізаційною війною між двома світами. Враховуючи невтомні спроби Росії створити неокolonіальну систему та захопити Україну, де сьогоднішні бойові дії є інструментом для досягнення поставленої цілі, то «анекдоти допомагають мобілізувати українське суспільство й підтримують його тонус» [3, с. 99], при чому, самі ж росіяни часто подаються за допомогою чорного гумору та у гіперболізованому вигляді.

Активне використання етноніму «москаль», лексем «російський солдат» та «великорос (росіянин)» почалося у XVII–XVIII ст., коли українські землі увійшли до складу Російської імперії, а тому, якщо говорити про їхнє сучасне вживання, то вони набувають відповідного семантичного наповнення з огляду на еволюцію політичної культури, що супроводжується глибокими роздумами українців про соціальні та морально-етичні чинники розвитку нації. Так виникає негативно маркований фольклорний образ, який позначає вояка чужою армією, що вторглася на територію України, та аморального й деструктивного елемента українського соціуму, котрий, мешкаючи в Україні, шкодить їй із сере-

дини. Йдеться про носіїв «інших», «чужих» цінностей, що є неприйнятними для представника української політичної та культурної традиції [11, с. 157].

Взагалі дихотомія «свій-чужий» займає вагоме місце в українській мовній картині світу, де присутнє загострене відчуття власної «окремішності» від інших етнічних груп. З цього приводу Р. Кирчів у праці «Етюди до студій над українським народним анекдотом» зазначає наступне: «Вони звучать, зокрема, в сюжетах про взаємини українського селянина, міського простолюдина з “інородцями”-представниками іноетнічних груп населення в Україні і з урядовцями, особливо з функціонерами низових, місцевих гілок влади. Бінарна опозиція “ми” і “вони” простежується в цих сюжетах на тільки по лінії етнопсихологічної, культурно-побутової, релігійної, мовної відмінностей, але й нерідко усвідомлення соціальної несумісності й опозиційності» [8, с. 58].

За словами О. Дубчак, в українській мовній картині світу опозиція «свій-чужий» концептуалізується в трьох типах відношень: власне належності /неналежності, кровної пов’язаності/непов’язаності, духовної спільності /відмінності. Уявлення про «свої» об’єкти в українській мовній картині світу, що відображається і на рівні політичної культури, усталені як виразно позитивні або нейтральні, а ставлення українців до «чужого» є як негативним чи нейтральним, так і позитивним [4, с. 9].

Саме тому, в анекдотах, зокрема й політичних, як природних проявів етнічної та національної ментальності, що спонтанно віддзеркалюють народні уявлення про добро і зло [7, с. 1], чужинець трактується як ворог, що несе руйнування та неспокій. Особливо показовим є акцент на орфоепічній особливості чужої мови (оглушення приголосних) та негативному ставленні до неї, що створює контраст з українською і зумовлює комічність сприйняття, саме, «Куме, де це ваш собака? — Та я його зарізав, бо москалям продався. — Як? — Приходжу додому, а він мені з будки: «Гаф-гаф...», або «Знаєш, як москалі називають наш борщ? — Як? — Пс-срвое. — Повбивав би». У цих прикладах «нааявні ще й назва лінгвокультурного типуажу “москаль”, що є маркером чужинності, та займенник наше, що вказує на рідне, своє» [6, с. 125–126].

Враховуючи, з одного боку, абсурдність, карикатурність, чорний гумор і гіперболізацію анекдоту, що постає істинною «життєстверджуваною напругою» (І. Тульпе), а, з іншого, етнопсихологію українців, як інтровертних людей із сильним відчуттям власного «Я», цілком зрозумілими видаються такі характерні ознаки українського політичного анекдоту як консерватизм, невизнання авторитетів та інерційність як здатність зберігати усталені настанови і цінності національного буття. «Висміюючи політику та політиків, навіть незалежно від власних політичних уподобань, українець завжди залишається патріотом, людиною з

почуттям власної гідності, зберігаючи при цьому критичний погляд на державу: Що таке рай? Це старий англійський дім, китайська кухня, американська зарплата та українська дружина. Що таке пекло? Це стара китайська фанза, англійська кухня, українська зарплата та американська дружина» [10, с. 59].

Отже, у кожній країні виразно проявляється соціокультурна специфіка політичних карикатур та анекдотів і Україна тут не виключення. Гумор в політиці є невід'ємною складовою політичної культури українців, який допомагає їм виражати невдоволення наявною суспільно-політичною ситуацією в країні, критикувати державні інституції та ідеології, мобілізуватись і підтримувати власний тонус у боротьбі з зовнішніми викликами (російською агресією та ін.). Коли йдеться про оцінку політичної еліти, то в українському політичному гуморі та сатири немає жорстких цензурних заборон, що перетворює його на дієвий важель механізму контролю рішень і дій влади. Висміюючи політиків, українці вказують їм на причини свого невдоволення і демонструють, що непорушний авторитет мають лише прийняті в суспільстві цінності та ідеали. Звернення до культурно забарвлених образів, перетворює політичні карикатури і анекдоти на доступний загалу феномен і свідчить про самобутність політичної культури сучасної України.

Список використаних джерел

1. Власюк А. Антиросійська політична карикатура в Україні як засіб пропаганди у період військового протистояння на Сході України у 2014–2015 роках. Масова комунікація: історія, сьогодення, перспективи. 2015. № 7–8 (6). С. 9–13.
2. Волинець Г.М., Альбіновська С.Ю. Суспільні наративи у сучасній українській політичній карикатурі. Держава та регіони. Серія: Соціальні комунікації. 2020. № 4. С. 38–45.
3. Гурбанська А., Даниленко В. Постколоніальний погляд на українські анекдоти. Актуальні питання гуманітарних наук. 2021. Вип. 44 (2). С. 94–100.
4. Дубчак О. П. Концептуальна опозиція «свій»-«чужий» в українській мовній картині світу: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.01. Київ, 2009. 22 с.
5. Зикун Н. Карикатура в сучасних українських ЗМІ і традиції української сатиричної журналістики. Вісник Львівського університету. Сер.: Журналістика. 2013. Вип. 38. С. 26–32.
6. Івашенюк Д.М. До питання про мовні засоби сміхотворення в текстах українських анекдотів. Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. праць ХНПУ ім. Г.С. Сковороди. 2017. Вип. 45. С. 123–127.
7. Кімакович І. І. Традиційний анекдот у контексті сміхових явищ української культури: дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.07; НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 1996. 248 с.

8. Кирчів Р. Етюди до студій над українським народним анекдотом. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2008. 268 с.
9. Кондратенко Н.В. Гумор в українському політичному дискурсі. Культура слова. 2019. № 91. С. 112–121.
10. Корнева Л. Про деякі типологічні риси українського анекдоту. Філологічні науки. 2009. Вип. 1. С. 55–61.
11. Мельник Н.Г. Сучасний анекдот про москалів: динаміка традиції. Літератури світу: поетика, ментальність і духовність. 2017. Вип. 10. С. 153–164.
12. Столяр М.Б. Сучасна українська сміхова культура. Вісник Харківського національного університету імені Н.В. Каразіна. Сер.: Теорія культури і філософія науки. 2020. Вип. 62. С. 86–92.
13. Kuipers G. The politics of humour in the public sphere: Cartoons, power and modernity in the first transnational humour scandal. *European Journal of Cultural Studies*. 2011. Vol. 14(1). P. 63–80.
14. Morreall, J. 2009. *Comic Relief: a Comprehensive Philosophy of Humor*. Singapore, Wiley-Blackwell Publ. 209 p.
15. Szpila G. Polish Paremical Demotivators: Traditioninan Internet Genre. *Journal of American Folklore*. 2017. Vol. 130. P. 305–334.

РОЗВИТОК ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ПРИАЗОВ'Я В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ

До повномасштабного вторгнення росії в Україну в Приазов'ї нараховувалося 16 театральних колективів, які мали різну спрямованість, були як професійні, так і аматорські. Більшість з цих колективів наразі не розпочали роботу через перебування їхніх співробітників у різних містах України та Європи. А Донецький академічний обласний драматичний театр (м. Маріуполь), який начебто відновив свою роботу в м. Ужгород, через конфлікт з новопризначеною в.о. директора-художнього керівника пані Людмилою Колосович так і не зміг зібрати всіх маріупольських режисерів та акторів в одному місті.

Минуле театрального мистецтва Північного Приазов'я має своєрідну історичну долю. Впродовж століть мешканці регіону вносили свою частку в скарбницю української театральної культури. Досліджуючи еволюцію розвитку театральної справи в регіоні, можна простежити, як поступово з аматорських і гастрольних колективів створюється й народжується власне театральне дійство з відповідним реквізитом, бутафорією, костюмами. Питання розвитку театральної культури Приазов'я в умовах воєнного стану є малодослідженою. Втім ця тема є досить актуальною, адже наразі мешканці Маріуполя та Бердянська через окупацію продовжують розвивати культуру свого регіону в інших містах України, що є дуже важливим та потрібним процесом. Слід звернути увагу, що означена проблематика знайшла відображення в деяких статтях істориків (О. Демідко) та журналістів (М. Катаєва).

Наразі єдиний театральний колектив, який зумів все ж відновити свою роботу майже в повному складі в Україні — це Маріупольський театр авторської п'єси *Conception*. Тепер його вистави можна побачити в Києві. Незалежний театр авторської п'єси *Conception*, в якому можна знайти сучасну авангардну режисуру і драматургію, був заснований 1 лютого 2019 року за ініціативою творчого тандему поетеси Марії Грецької та режисера Олексія Гнатюка [3].

У складі трупи близько 20 осіб, серед них є досвідчені актори та ті, які займаються в студії при театрі. В об'єднання театру входять актори з багаторічним стажем, організатори культурно-дозвілєвої діяльності, телеведучі, бізнесмени, поети та студенти. Важливо, що Незалежний

театр авторської п'єси *Conception* не має вікових обмежень, головний критерій, щоб потрапити до трупи — це талант і бажання працювати. Актори наголошують, що театральне мистецтво займає в їхньому житті найголовніше місце. У репертуарі театру є такі вистави: трагікомедія «Рентген усміхнених сердець» та оперна театральна вистава за мотивом однойменної опери В. А. Моцарта «Дон Жуан», психологічна драма «Страхи в стилі НЮ» та фантазмагорія «Другий шанс».

До 27 березня чимало акторів знаходилися в театрі, підвал якого став укриттям. Руйнування змусило їх полишити рідне місто. Пішки вирушили на Мелекїне, звідти дісталися до Бердянська, Запоріжжя і, нарешті, Києва.

Коли театр авторської п'єси *Conception* розпочав свою роботу в Києві, до нього приєдналися актори з інших театрів Маріуполя. Зокрема, в театрі почав працювати Євген Сосновський, який в Маріуполі виступав в колективі Театральної артілі «ДрамКом». До колективу приєдналася і тринадцятирічна Софія Алагірова, яка раніше виступала в Маріупольському Театрі ляльок. Для юної актриси дуже важливо знову поринути в творче життя, адже це дуже відволікає від негативних думок [6].

28 липня у театрі на Подолі відбулася важлива прем'єра Театру авторської п'єси «*Conception*», присвячена Маріуполю та маріупольцям. Завдяки виставі «Обличчя кольору війна», кожен з акторів зміг розповісти свою історію. Як на початку війни намагалися жити і займатися звичними справами. Однак «прильотів» ставало все більше, на п'ятий день вимкнули світло. Були змушені під обстрілами готувати їжу. Як ховалися у підвалах і втрачали знайомих. Глядачі не могли стримати сліз, пригадуючи власні переживання. Глядацька зала була переповнена. Автор сценарію та постановник — режисер і художній керівник «*Conception*» Олексій Гнатюк майстерно висвітлив тему війни, виживання і людяності. Він дуже задоволений результатом і вважає, що все задумане вдалося реалізувати. «Думаю, що і актори, і вся команда виклалася на всі 100%. Непідробні емоції глядачів є яскравою ілюстрацією того, що все у нас вийшло», — наголосив режисер [2].

Ця вистава дуже вразила і міського голову Києва Віталія Кличка. «Дуже емоційна вистава. Дівчата та хлопці не грали. Вони розказували, що пережили», — наголосив він [8]. Глядачів заворожувала і самобутність оформлення сцени, і влучний світловий та музичний супровід. Проте особливу увагу привертала майстерність акторської гри кожного учасника. Від пронизливих монологів героїв у глядачів завмирало серце, адже актори проживали кожне слово, кожну емоцію, а разом з ними ці емоції передавалися і глядачам. Всі вони розповідали власні історії, те, що самі пережили і що бачили на власні очі. Кожну репетицію і в день прем'єрного показу артисти проживали свою роль знову і знову. Актор

Дмитро Гриценко та актриса Катерина Калмикова вважають, що завдяки виставі вдалося передати все те, що відчували і відчувають маріупольці зараз [2].

У спектаклі було показано світлини Євгена Сосновського, які йому вдалося вивести з Маріуполя. Актори продемонстрували не лише акторську майстерність, високий рівень художнього слова, а й вокальні та хореографічні вміння. Доречно використані і сучасні технічні можливості. Автором візуальної частини став куратор багатьох театральних програм Андрій Палатний. Відеоряд, який транслювався на екрані (фото Євгена Сосновського, малюнки Даниїла Немировського) та створені наживо ілюстрації (Маріанна Кондратенко) дуже органічно взаємодіяли з грою акторів.

З виставою «Обличчя кольору війна» Театр авторської п'єси Conception виступив з гастролями як в українських містах, так і за кордоном. У кожному місті вистава проходила при переповнених залах та бурхливих оваціях захоплених та вдячних глядачів.

«Найбільше нас вразила реакція глядачів у Вінниці. Глядачі аплодували 15 хвилин стоячи. Це нас дуже надихнуло на нові звершення», — розповів Олексій Гнатюк [5].

17 жовтня Маріупольський театр авторської п'єси «Conception» представив нову музично-поетичну виставу «Тримаємось разом». Актори зачитали вірші Ліни Костенко, Сергія Жадана, Петра Маги, а також твори власного авторського написання. «Поєднані однією історією, одним болем, ми тримаємось усі разом, хто постраждав від рук війни...», — наголосили актори театру. Нещодавно театр поповнився новими акторами. До нього приєдналися маріупольські актриси, яким вдалося виїхати з окупованого Маріуполя, актор з «Молодого театру» та актриса з Івано-Франківська. Репетиції проходять у приміщенні Київнаукфільму. Колектив театру вже відновлює виставу «Другий шанс». «Головним нашим завданням зараз є інтегруватися в київську культуру і знайти спонсорів, адже ще не вистачає реквізиту та потрібного обладнання», — підкреслив режисер театру Олексій Гнатюк [5].

Водночас засновник і режисер маріупольського Народного театру «Театроманія» Антон Тельбізов відновив діяльність театру в німецькому місті Ганновер. Тепер до колективу долучаються українські актори, які наразі перебувають в Німеччині. Відтепер «Театроманія» з успіхом представляє свої вистави не тільки українським, а й зарубіжним глядачам. Зокрема, на День Незалежності України під керівництвом режисера Антона Тельбізова Народний театр «Театроманія» в німецькому місті Ганновер показав виставу «Тіні забутих предків». Її представили у зруйнованій церкві, що дуже символічно, адже рік тому спектакль був вперше показаний у зруйнованій синагозі в Маріуполі. Будівля церкви

дуже схожа на мариупольську синагогу. Вистава відбулася при підтримці та фінансуванні Української спілки Нижньої Саксонії в місті Ганновері. Також колектив «Театроманії» готує лялькову казку «Сусідка». У виставі виступить двоє акторів Марія Бойко та її молодший брат Арсеній. Репетиції відбуваються онлайн. Ця казка буде поставлена в Дніпрі мариупольськими акторами для мариупольських дітей. До Нового року Українська спілка Нижньої Саксонії в м. Ганновері запропонувала «Театроманії» поставити вертеп, адже української культури в Німеччині дуже не вистачає. Антон Тельбізов вже познайомився з Хором українського співу в Ганновері і має декілька унікальних ідей, які допоможуть зробити вертеп яскравим та незабутнім для глядачів [4]. Кожною своєю виставою та всією творчістю колектив «Театроманії» готовий і надалі підтримувати розвиток культури Маріуполя і загалом України.

До того ж театральну справу Приазов'я продовжують розвивати творчі мариупольці, які, не маючи власного театру, завдяки креативним ідеям готові підтримувати культурний розвиток рідного міста. Зокрема мариупольці Марія та Олександр Сладкови — засновники та керівники творчого хабу «Сучасна Україна» в умовах війни розуміють, що дуже важливо, щоб глядач через культурні проекти отримував своєрідну арт-терапію. Ще до повномасштабного вторгнення РФ в Україну вони виграли грант на 100 тис. грн від міського бюджету Маріуполя. Подружжя планувало поставити свою першу виставу. Виграні гроші повинні були спрямувати на закупівлю обладнання. Але після початку повномасштабної війни довелося скоригувати багато планів. І хоча гроші так і не були отримані, Сладкови вирішили ставити виставу власними зусиллями. Марія є авторкою багатьох чутливих та щирих віршів, але п'єс у жінки ще не було. Вона почала її писати в Маріуполі і завершила в Павлограді. Це філософська п'єса з елементами комедії. Дія відбуватиметься в сучасній бібліотеці. Будуть присутні і елементи містики з задіянням цифрових технологій. Режисеркою вистави стала художня керівниця Фольклорно-обрядового театру «Вертеп Марії» Марія Кравченко. У виставі гратимуть 3 актори цього ж театру на чолі з режисеркою, яка також грає. Актори вже вчать свої тексти. За технічну частину та музичне оформлення відповідатиме Олександр Сладков [1].

Разом з тим на сьогодні багато театральних діячів Приазов'я стали колаборантами і почали працювати в окупованих містах. Серед них і колишній директор Донецького академічного обласного драматичного театру (м. Маріуполь) Володимир Кожевніков. До повномасштабного вторгнення він відрізнявся своєю проукраїнською позицією, а в умовах окупації швидко змінив свої погляди. Своїм вибором В. Кожевніков посприяв роз'єднанню всього колективу на декілька угруповань (до речі,

одне таке угруповання залишилося в Маріуполі), що призвело до втрати здобутих можливостей для розвитку [7].

Таким чином, театральне життя Північного Приазов'я в умовах воєнного стану продовжується завдяки діяльності Маріупольського театру авторської п'єси «Conception», який відновив свою роботу в Києві, Народному театру «Театроманія», який продовжив реалізовувати мистецькі проекти закордоном та небайдужим творчим маріупольцям, які готові й надалі розвивати театральну культуру Маріуполя.

Список використаних джерел

1. Демідко О. «Від папірису до гаджету» — новий проєкт Марії та Олександра Сладкових. Донбас24, 2022. URL: <https://donbas24.news/news/vid-papirusu-do-gadzetu-novii-projekt-mariyi-ta-oleksandra-sladkovix> (дата звернення : 02.11.2022).
2. Демідко О. Маріупольці вразили своєю прем'єрою киян. Донбас24, 2022. URL: <https://donbas24.news/news/mariupolci-vrazili-svojeyu-premjeroyu-kiyan> (дата звернення : 01.11.2022).
3. Демідко О. Театральні колективи-переселенці з Маріуполя— хто відновив роботу в Києві. Донбас24, 2022. URL: <https://donbas24.news/news/teatralni-kolektivi-pereselenci-z-mariupolya-xto-vidnoviv-robotu-v-kijevi-foto> (дата звернення : 01.11.2022).
4. Демідко О. «Театроманія» продовжує розвивати та підтримувати культуру Маріуполя. Донбас24, 2022. URL: <https://donbas24.news/news/teatromaniya-prodovzujе-rozvivati-ta-pidtrimuvati-kulturu-mariupolya> (дата звернення : 02.11.2022).
5. Демідко О. «Тримасмоє разом» — маріупольський театр «Conception» представить нову виставу. Донбас24, 2022. URL: <https://donbas24.news/news/trimajemos-razom-mariupolskii-teatr-conception-predstavit-novu-vistavu-foto> (дата звернення : 01.11.2022).
6. Демідко О. У Києві покажуть виставу про Маріуполь. Донбас24, 2022. URL: <https://donbas24.news/news/u-kijevi-pokazut-vistavu-pro-mariupol> (дата звернення : 01.11.2022).
7. Демідко О.О. Як в Маріуполі проходив фестиваль «Театральна брама» — деталі. Донбас24, 2022. URL: <https://donbas24.news/news/yak-v-mariupoli-prohodiv-festival-teatralna-brama-detali> (дата звернення : 02.11.2022).
8. Катаєва М. Подих війни на сцені: у столиці презентують виставу маріупольського театру. Вечірній Київ. 2022. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/69482/> (дата звернення : 01.11.2022).

Наталія Шелкова

*кандидат філософських наук, доцент кафедри
філософії, культурології та інформаційної діяльності;
Східноукраїнський національний університет імені Володимира Даля*

«БІДНА РЕЛІГІЯ»: КОНЦЕПЦІЯ М. ЕПШТЕЙНА

З давніх-давен і до сьогодні в найважчі і безвихідні моменти життя людина звертається до Бога (богів, ідолів) про допомогу. І кінець ХХ – початок ХХІ століття не є винятком. Хоча з’являються нові нюанси у характері навернення людини до Вищих Сил, Бога. Роздуми над цими новими нюансами привели М. Епштейна до ідеї виникнення особливого виду релігійності — «бідної релігії» або «мінімальної релігії» (в англійському варіанті — «minimal religion»), основні ознаки якої він сформулював в 1982 р. в «Маніфесті бідної» релігії» [6, с. 26–31]. У 90-х роках ця ідея почала оформлятися ним у концепцію у статтях «Пост-атеїзм, або Бідна релігія» [3; 4], «Minimal Religion» [7], «Post-atheism: From Aporphatic Theology to “Minimal Religion”» [8], а у 2013 р. втілилася у серйозне наукове дослідження «Релігія після атеїзму. Нові можливості теології» [6].

Перше питання, що виникає одразу і практично у всіх, хто знайомиться з цією концепцією: «Чому бідна релігія?». Хіба може бути релігія, як зв’язок із Богом, бідною? Хіба не робить людину такий зв’язок надбагатою? Для відповіді на ці правомірні питання необхідно звернутися до витоків самого поняття «релігія» та феноменального розгортання його у світі, суспільстві та історії.

Слово релігія пов’язане з двома латинськими словами: religio — культ, святиня і religare — зв’язок, з’єднання. Відповідно до цих двох інтерпретацій у світі існують два прояви релігії: 1) релігія як духовно-соціальний інститут, де головне — культ, поклоніння, преклоніння і пов’язані з цим ритуали (жертви, обряди, богослужіння, священні свята, пости і т. д.), які породжують необхідність існування служителів культу (жерців, священників), Св. Книг та «дома для Бога» — храму; 2) релігія як безпосередній зв’язок з Богом, в якому не тільки немає потреби в посередниках (жерцях, священниках), але вони заважають цьому зв’язку, як заважає третій у коханні чоловіка та жінки. Тут не випадково мною використовується порівняння містичного з’єднання, unio mystica людини з Богом з коханням чоловіка та жінки. Усі релігії у тій чи іншій формі проголошують, що Бог є Любов. І з’єднання з Богом можливе лише через любовне єднання, що породжує іноді стан любовного екстазу (про

це пише Авг. Блаженний у своїй «Сповіді», цей стан відчувала св. Клара, цей стан є характерним для суфіїв — містичного напрямку в ісламі).

«Бідна релігія» — це безпосередній зв'язок з Богом, звільнення від «багатих риз» у вигляді храмів, культів і т. д., коли людина зустрічається з «безобразним» Богом (у сенсі звільнення Бога від усіх, людиною придуманих образів і уявлень) не в «будинку Бога» — якомусь приміщенні, храмі, а в своєму серці. «Просто віра. Просто у Бога. Бідна релігія — це релігія без подальших визначень, так само прямо і цілісно постає Інакшому, як неподільне Воно Само» [5, с. 30]. Саме такій релігії присвячена книга М. Епштейна «Релігія після атеїзму. Нові можливості теології».

Нова постатеїстична теологія, на думку Михайла Епштейна, це не традиційна теологія життя Бога (в історичній Церкві), не радикальна теологія смерті Бога (в атеїстичному світі), а теологія воскресіння, тобто нового життя Бога поза Його церковно-історичного тіла. «Бог вже помер — і тепер воскресає» [6, с. 27]. Понад те, теологія воскресіння — це осмислення «бідної релігії», що є нічим іншим, як новим *циклом релігійної історії* [6, с. 27]. Цей «новий цикл» базується на все більшому усвідомленні людьми неможливості досягнути Бога, уявити його якимось чином або ім'ям, бо Він найбільший за визначенням, і в той же час на невикорінній тузі за реальній Його присутності, спраги зустрітися з живим Богом. Осмислення подібного феномена вимагає звернення до традиції апофатичного чи негативного богослов'я, заснованого на усвідомленні незбагненності Бога, бо «Бог досягається у темряві незнання, через заперечення всіх своїх можливих визначень» [6, с. 22].

Чому така («бідна») релігія виникає після атеїзму? Тому, що атеїзм, як заперечення Бога, породжує в серці людини порожнечу і, відповідно, непереборне бажання, потребу заповнити цю порожнечу. Чим? Ким? Ідолами під виглядом політичних чи естрадних кумирів? Але ідоли не можуть підмінити Бога. Розчарування в ідолах призводить до потреби в ідеалах. Людина йде до церкви. Але й там вона не знаходить Бога. А серце ниє. Тоді людина нарешті шукає Бога всередині себе, у своєму серці і знаходить Його там. *Тільки там.*

Мій, більш ніж 30-річний досвід викладання релігієзнавства у ЗВО та спілкування з атеїстами та віруючими різних релігій показує, що часто для тих, хто відносить себе до певної релігії і навіть виконує певні приписи тієї чи іншої релігії, головне полягає не в «одязі» релігії, а в безпосередньому спілкуванні з Богом. Але вирватися з традицій, відмовитися від «допомоги ззовні» у вигляді різних релігійних ритуалів підтримки людини у багатьох не вистачає сили духу. Бути наодинці з Богом, лицем-до-лиця, серце-до-Серця— доля сильних духом. А слабким потрі-

бен Утішитель. І в цьому мав рацію З. Фрейд. «Православна церква потрібна вмираючим більше, ніж тим, хто живе, хворим більше, ніж здоровим, тим, хто страждає більше, ніж щасливим, необізнаним більше, ніж знаючим», — зазначає М. Епштейн [6, с. 215].

Ті ж, сильні духом люди, які вважають себе атеїстами і не шукають у Церкві втіхи та допомоги, бажаючи лише завжди, за всіх життєвих обставин, зберігати своє обличчя, свою людяність, допомагати іншим, не «говорити про високі матерії», а щось робити реальне для конкретних людей, свого суспільства, своєї країни, своєї Батьківщини і, нарешті, для людства та Землі, по суті, є співтворцями Бога, самі не підозрюючи про це. І часто такі атеїсти ближчі до Бога, ніж деякі традиційно віруючі. Такий «атеїст» може бути і святим, сам того не підозрюючи, жити за Божими законами, але думати, що він живе просто за людськими законами людинолюбства. Про це пише М. Епштейн, аналізуючи повість М. де Унамуно «Святий Мануель Добрий, мученик»: «За безбожністю Дона Мануеля, ховається справжня святість і готовність до мучеництва в ім'я ближніх, а отже, і в ім'я Бога. Так відбувається подвійне розвінчання ілюзій свідомості: дон Мануель викриває собі ілюзію віри, з жахом осягаючи свою невіру, і водночас письменник викриває цю ілюзію невіри, відкриваючи її неусвідомлену реальність віри» [6, с. 381]. Осмислення цього феномена наводить Епштейна до думки, що європейська релігійність «все більше втрачає своє панування у свідомості, щоб наново знайти її в глибині підсвідомого» [6, с. 381].

При цьому важко не помітити подібності одного з кіл пекла, описаного Д. Андрєєвим у його «Розі світу» із сучасним суспільством, його культурою та світовідношенням. Антропоцентризм, що панує в сучасному західному суспільстві, є нічим іншим як «епохою Антихриста», в якій людина уявила себе Богом, «вбила Бога» і поставила себе замість Нього. І «коріння», просякнуте цим вбивством, проростає в «дерево вбивства і самогубства»: насильство над природою та варварське її знищення, насильство та знищення в людині істинної духовності та культури, заміна її лжедуховністю та лжекультурою, знищення особистісного, творчого, унікального початку, що призводять не тільки до вмирання самої людини як богоподібної істоти, але й до її фізичного вмирання як частини природи. Вбивство в собі Бога-подоби призводить до того, що Антихристо-подібна людина знищує сама себе.

Чому знищує? Може це теж задум Бога? Вбиває, щоб потім воскреснути. Бо воскресає те, що померло. Але воскресає не те, що було до смерті, а преображене тіло. Ця думка постійно живе в мені та на неї звертає особливу увагу М. Епштейн. Якою є місія Месії, для чого Христос прийшов у цей світ? Може, щоб явити людям шлях від вмирання до воскресіння?

З аналізу тексту Біблії випливає, що Христос прийшов у цей світ, щоб Своєю мученицькою смертю спокутувати людські гріхи, і перш за все первородний гріх Адама і Єви. Але в чому полягає суть первородного гріха, який мав спокутувати Христос? В егоїзмі. А що таке егоїзм? Це коли людина думає лише про себе. Вона не вміє любити навіть себе, бо думати про любов і любити — це не одне й теж. Думає — голова, любить — серце. Тобто Христос прийшов, щоб позбавити нас егоїзму і навчити любити. Він прийшов не як Жертва, а як Духовний Вчитель. Звідси культ воскресіння, бо любов перемагає смерть, культ життя, культ радості, бо воскресіння, як перемога над смертю — це величезна радість. Тут головне для віруючих — навчитися любити та радіти життю у всіх його проявах. Це релігія людей сильних духом.

Таким чином, місія Христа — воскресіння як перемога над усіма випробуваннями життя. Людина протягом свого життя піддається безліч разів «розп'яттям» і віра в Христа дає їй сили щоразу воскресати. Знову і знову, знову і знову... Це ж стосується «розп'яття» релігії, «вбивств» Бога протягом сплесків атеїзму в історії людства. При цьому важливим є усвідомлення того, що «кожну “чергову” смерть Бога можна сприймати як пролог до наступного воскресіння» [6, с. 9]. Не лише до воскресіння, а й до перетворення. Бо «кожна атеїстична хвиля, — як зазначає Епштейн, — приносить за собою і нове розуміння Бога і духовної реальності» [6, с. 9].

Не можу через це не розповісти про свій духовний досвід. У Київській духовній академії та семінарії проходила конференція, учасником якої була я. Академія знаходиться на території Києво-Печерської лаври, і я жила там. Увечері, коли вже сутеніло, чернець, який проводив екскурсію, ввів нас до Успенського собору, який через пізній час був вже зачинений для віруючих і в ньому не було жодної душі. Тихенько, у темряві, я та ще кілька священників увійшли до храму Божого. Світло ледь мерехтіло і струменіло через вікна біля купола. У темряві ледве виднілася позолота вівтаря та ікони. Тиша. Благість неймовірна. Мене охопив священний трепет. Я завмерла... У цей час служитель церкви запалив для нас світло. Все осяяло світло і краса невимовна багатого оздобленого храму засяяла всіма фарбами. Я ахнула тихо. Але... Спокуса для очей вбила той благоговійний трепіт душі, який мерехтів в мене до цього і повів мене з того, Горнього світу, в якому перебувала я, в цей, Дольний світ. І тоді я відчула і зрозуміла, що таке «*спокуса очей*».

Спокуса очей, що відводить від світу Горнього у світ Дольний. Саме про цю спокусу пише М. Епштейн, який аналізує мистецтво авангарду і називає його, за аналогією з «бідною релігією» — релігією без риз та прикрас, «бідним мистецтвом». «Хіба не вірніше припустити, — запитує він, — що саме реальність, що дихає здоров'ям, чуттєво округла,

повнотіла, швидше могла б послужити демонічній спокусі людства, спокусити його на земні шляхи та ухилити від небесних?» [6, с. 79], розмірковуючи про релігійну сутність реалістичного та авангардного мистецтва. Так, авангардне мистецтво draжнить глядача, спокушає його своєю незрозумілістю та відсутністю в ньому того, що прийнято вважати невід'ємною властивістю мистецтва — естетичною насолодою. У цьому контексті, зазначає Епштейн, воно адекватне етимології слова «мистецтво» як спокуси [6, с. 70]. Але воно ж, подібно до юродивого, скидає хибні покрови зі світу, ініціює процес переходу людини від сумніву до віри, від абсурду до Істини, веде, як дзенський коан, до трансформації свідомості та досягнення алогічності, незрозумілості життя в силу неможливості досягнути задум Творця і в водночас віри в те, що світ створений найкращим чином, бо створений Богом.

Авангардне мистецтво скидає культ людського розуму і зрозумілості, культ людини, яка уявила себе всемогутнім і всерозуміючим Творцем. І в цьому, на думку М. Епштейна, полягає релігійна місія авангарду. Вдивляючись і вдумуючись у «Сміттевий роман» І. Кабакова, що складається з приклеєних до масивного дерев'яного стенду частинок повсякденного мотлоху: пушинок, ниточок, уламків, очинків, філософ приходять до висновку, що це і є наше життя. «Хіба не з таких ось порошин воно складається?» — запитує він нас, і продовжує: «І раптом від цього сміття в серці пропечатується біблійне: "Прах ти і в прах повернешся"» [6, с. 88].

У цьому полягає катарсис авангарду — очищення від егоїзму, зарозумілості і гордині людської. Більше того, осмислення тлінності земного, матеріального буття та звернення погляду людини до Неба, Бога, духовних цінностей. «Тема сміття, набуває у Кабакова глибоко есхатологічного сенсу — як прощання з загорошеною матеріальністю світу» [6, с. 89].

У той же час, як мені бачиться, заперечення М. Епштейном духовної місії реалістичного мистецтва, ґрунтуючись на біблійній заповіді «Не роби собі кумира і ніякого зображення того, що на небі зверху, і що на землі знизу» (Вих. 20: 4), неправомірно. Бо справжній витвір мистецтва — не фотографія, не магнітофон, що відтворює дійсність, а символ, в якому відображається душа художника, його переживання, страждання чи радість.

Не зовсім зрозуміла також думка М. Епштейна щодо того, що форми предметності — зашкарублі і затуляють істинне Світло [6, с. 86] і що авангардизм, що йде все далі і далі від краси цього світу та його гармонії, демонструє «зростаючу владу трансценденції» [6, с. 86]. Трансценденції від чого — від живого, чуттєвого, божественного, Богом створеного світу, трансценденція від себе істинного та занурення у свої роз-

думи? Чи у своє без-ум-ство? Своє без-ум-ство не Бога-розум-іє. Чи наближає така трансценденція до Трансцендентального або віддаляє від Нього? Хіба в кожному творінні не висвічується образ Творця?

Так, ідея краси як спокуси для очей дуже цікава та глибока. Наше життя — суєта суєт, зібрання клаптиків і часто, на жаль, всякого мотлоху. Так. Та й ні! У житті є зоряні миті і краса світу просвітлює, гармонізує людину, висвітлює в неї все краще. Хіба божественне не прекрасне? Хіба мотлох «божественніший» за прекрасну жінку? Тому не можу погодитись з тим, що лише «бідне мистецтво» призводить до Творця. Так, «бідне мистецтво» може призвести до бачення «праховості» всього матеріального, але хіба мало шедеврів реалістичного мистецтва призводить до того ж бачення? Згадаймо хоча б «Апофеоз війни» В.В. Верещагіна. Більш того, справжні шедеври мистецтва завжди призводять до зустрічі з Вічністю, з вічним і Богом у тимчасовому та матеріальному, і цінності саме *цього* вічного.

Слід зазначити, що у подальшому викладі концепції М. Епштейн переосмислює свої ідеї, висловлені у зв'язку з аналізом «бідного мистецтва» — мистецтва авангарду. Так, він цитує слова старця Зосими, виділяючи навіть жирним шрифтом слова, що відображають думку про те, що через творіння можна побачити Творця — Бога, Його лик і осягнути (вірніше доторкнутися) до Його таємниці [6, с. 255]. «Бог не в усьому, але в кожному, у *кожності* усіх речей», — говорить філософ [6, с. 403]. Бог «божествує» (С. Франк) у всьому. «Дерево, озеро, хмари, веселка — вони можуть божествувати, тобто передавати потоки божественної енергії, *якщо ми здатні їх сприймати* (курсив мій — *Н.Ш.*)» [6, с. 370]. Ось ця здатність сприймати потоки божественної енергії у всьому і є, на мій погляд, і тут я повністю згодна з Епштейном, однією з головних ознак *зустрічі* людини з Богом через Його творіння.

Аналізуючи книгу Йова, Епштейн зазначає, що «Йов — це Адам, якого Бог закликає здійснити зворотний шлях від Древа пізнання добра і зла до Древа життя» [6, с. 256] і виділяє це жирним шрифтом як дуже важливу думку. Тобто треба насолоджуватись життям, яке дає і так красиво живописує Бог у розмові з Йовом. Живописує, насолоджуючись спогляданням Свого творіння. І Епштейн робить на цьому наголос. У своєму аналізі «Екклесіаста» він підкреслює, що незважаючи на те, що «все суєта суєт», треба не журитися, а вміти радіти з того, що дає нам Бог, «*благосупереч*: і всупереч відсутності сенсу, і завдяки йому» [6, с. 265].

Так, життя наше часто здається нам безглуздим, суєтою суєт, «але ж *людині не дано осягнути цей сенс*, — глибокодумно зазначає Епштейн, — а значить те, що вважається суєтою ставиться їй в обов'язок, як смиренність перед незабгненним Промислом. <...> Все

суджене людині само по собі безглуздо, але якщо це дано Господом, то роби, працюй, користуйся, веселись, насолоджуйся на всю повноту своїх днів (курсив мій — *Н.Ш.*)» [6, с. 265].

Все, що нам надіслано долею — надіслано Богом. Він — головний Творець нашої долі. Але не єдиний. Ми творимо свою долю разом з Богом, як співтворці (згадаємо феномен «обожнення» в ісихазмі: людина готує себе до зустрічі з Богом шляхом «розумного діяння», «теозису», але чи відбудеться зустріч — це вирішує лише сам Бог. Хоча в неприготовлену для зустрічі душу Бог просто «не зможе» прийти, будучи завжди поруч). І тут розкривається глибока сутність, єство феномену «віри»: віра в мудрість Божу. Його любов до нас породжує віру в те, що все, що відбувається з нами, — найкраще для нас тут і зараз. Але це «найкраще» може сприйматися нами, бачитися нами (тобто сприйматися через призму нашого, егоїстичного бачення) як «найгірше». І мудрість людини, її справжнє боголюбство полягає в усвідомленні того, що і «рай на землі», і «пекло кромішне» у своєму житті людина творить у співтворчості з Богом і більшу частку «пекла» творить сама людина. Бог, люблячи, лише спрямовує своє улюблене дітище туди, куди розумне чи нерозумне «дитя» вільно, *за своєю волею* вибирає йти.

Бог — поза людськими уявленнями про добро і зло і в цьому плані Він — позаморальний. Але поза-моральний не означає а-моральний. І М. Епштейн звертає особливу увагу на це та аналізує феномен «неморальності Бога». Дихотомія, протиставлення, боротьба добра і зла — людська проблема, «людини-Древа-пізнання-добра-і-зла», занепалого, що відпав від Бога і, тим самим, від Древа життя. Людина, яка зустрілася з Богом, стає поза мораллю, її заборонами і приписами, поза людиною створеної дихотомії світу. І, ставши таким чином цілісною, Богоподібною людиною, повернувшись до себе первозданної, вона може робити все, що захоче. Саме у цьому контексті звучать слова Бл. Августина: «Вір у Бога і роби, що хочеш». Бо це «що хочеш» буде завжди божественно прекрасно, тому що людина, яка стала істинним співтворцем з Богом, вже просто не може створити те, що проти Бога, проти Древа життя, вона стає «людиною-Древа-життя». Про необхідність і зародження в особі «бідної релігії» такого повороту в людині та долі людської, як повернення від Древа пізнання добра і зла до Древа життя, і говорить у своїй книзі М. Епштейн. «Спасіння, — пише він, — у Древі життя, а не в добрі, яке протистоїть злу, подібно до всіх викривлених гілок на одному згубному дереві» [6, с. 258].

Дуже важливим є звернення Епштейном особливої уваги на характер «розмови з Богом» у «бідній релігії»: не *«про* Бога», а *«з* Богом». «Бідна релігія не має жодних слів, крім життєвих, людських, зате їй зрозуміла присутність *Божого слуху*. Перед лицем цього слуху не можна

говорити про Бога, але тільки Богу (курсив мій — *Н.Ш.*)» [6, с. 163]. «Розмова про» — це розмова про когось стороннього (Він), «розмова з» — це розмова з близькою нам істотою, інтимна і задушевна розмова (Ти). Не Він, а Ти. Не Володар, а Владика. Не Пан, а Отець. Не ті, хто багато говорить про Бога, а ті, хто мовчить про Бога. «Бог там, де про Нього мовчать» (Н. Виноградова).

Несподіваним і дуже глибоким є трактування Епштейном поняття «теологія» — Бого-Словіє як «Слово Бога про себе» [6, с. 253]. Кожною крапелькою та травинкою Бог розповідає людині про Себе, говорить людині щось дуже важливе для неї. Але що? І тут постає проблема знання та розуміння «мови Бога». «Можливо, — розмірковує Епштейн, — Він давно вже віщає нам, але говорить мовою каменів і трав, дощів і веселок <...> ми чекаємо мови **про** себе — але Бог розмовляє з нами про все» [6, с. 254]. І тут має місце вже не догматична теологія як міркування про Бога, не екзистенційна теологія як розмова з Богом, а теологія *космопоезиса* — не слово про Бога, а Слово Самого Бога. Це, за виразим Епштейна, «ексцентрична» теологія, звернена не до Центру — Творця, а до периферії — Його творіння. Це теологія, яка бажає зрозуміти «мову Бога», аби «мати можливість чути Його голос» [6, с. 254], знайти здатність не тільки дивитися і слухати те, що відбувається у світі, але й бачити і чути, а, отже, і розуміти те, що казав людині Бог.

Ось у цьому, на мою думку, *головне* — побачити за творіннями Творця: у мистецтві — за картиною, музичним твором, віршем, книгою побачити та відчути душу та стан художника, композитора, поета, письменника; у житті — у явищах природи, деревах, квітах, птахам тощо побачити та відчути Бога; у людях — побачити та відчути задум Бога. (Зверніть увагу: не зрозуміти, бо зрозуміти Бога неможливо, а побачити та відчути).

Скинувши з себе «багатство» свого малого «я», *n*-не число «чогось», відчувши себе бідним і жебраком, «порожнім» перед Богом, відкривши себе Богу і світу, людина знаходить «все», вміщає в себе «повноту Бога» і отримує найбільше багатство — зустріч із Богом у своєму серці. Така дуже багата — «бідна релігія».

Список використаних джерел

1. «Бедная религия». Беседа Александра Гениса с Михаилом Эпштейном. 16 июля 2012. *Радио «Свобода»*: веб-сайт. URL: <http://www.svoboda.org/content/transcript/24647441.html> (дата звернення : 05.11.2022).
2. Дударев А. «Бедная религия» и пневматологическая экклезиология. *Бого-слов* : веб-сайт. URL: <http://www.bogoslov.ru/text/2995417.html> (дата звернення : 05.11.2022).

3. Эпштейн М. Пост-атеизм, или Бедная религия. *Слово*. Нью-Йорк, 1995. № 17–18. С. 105–111.
4. Эпштейн М. Постатеизм, или Бедная религия. *Октябрь*. 1996. № 9. С. 158–165.
5. Эпштейн М. Бедная религия, минимальная религия. *Проективный философский словарь: Новые термины и понятия* / под ред. Г. Л. Тульчинского и М. Н. Эпштейна. СПб. : Алетей, 2003. С. 29–32.
6. Эпштейн М. Н. Религия после атеизма. Новые возможности теологии. М. : АСТ-ПРЕССКНИГА, 2013. 416 с.
7. Mikhail Epstein. «Minimal Religion» // Mikhail Epstein, Alexander Genis, Slobodanka Vladiv-Glover. *Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture*. New York-Oxford: Berghahn Books, 1999. P. 163–171.
8. Mikhail Epstein. *Post-atheism: From Apophatic Theology to «Minimal Religion»* // Mikhail Epstein, Alexander Genis, Slobodanka Vladiv-Glover. *Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture*. New York-Oxford: Berghahn Books, 1999. P. 345–393.

Андрій Пархоменко

*аспірант 1 року навчання, спеціальність — 034 Культурологія,
Східноукраїнський національний університет імені Володимира Даля;*

науковий керівник — канд. філос. наук, доцентка

Марія Щербина

ЦИФРОВІ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ ЯК КУЛЬТУРНІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ

За різними даними, у середньому $\approx 80\%$ інформації надходить у мозок людини (за умов, що в неї немає альтернативних потреб, пов'язаних із станом здоров'я) саме через візуальний канал: усім добре відоме прислів'я «Краще один раз побачити ніж сто разів почути». У невеличкій статті А.С. Вещицького та Г.В. Марчук (університет «Житомирська політехніка») наведені такі цифри: «приблизно 65% людей сприймають візуальну інформацію набагато краще, ніж текст; контент, у якому використані візуальні елементи і графіка, може генерувати до 94% більше переглядів; рівень перегляду сторінок з інфографікою приблизно на 40% вищий, ніж зі сторінками, на яких розміщено тільки текст; люди запам'ятовують більше 80% інформації, яку бачать, і менше 20% того, що читають; мозок оброблює візуальну інформацію приблизно в 60 000 разів швидше, ніж текст» [1].

Перевагами *візуального контенту* як такого, є його компактність і чуттєва переконливість; його висока мнемонічність — шляхом сприймання образів та створення асоціацій покращується запам'ятовування; його вирашна інформаційна складова — дуже часто зображення містить (і спроможне передати) більше інформації, ніж наратив (текст, голос). Утвердження — шляхом розповсюдження — цінностей, як загальнолюдських, так і цінностей національної/етнічної/професійної тощо культури, сьогодні пов'язане з розвитком інформаційних технологій та масових комунікацій, в яких використовуються цифрові технології, відбувається оцифрування будь-якої інформації, зокрема, і візуальної, і переведеної у візуальну. Результатом оцифрування є подання об'єкта шляхом генерації ряду чисел, що описують дискретний набір точок, — цифрове представлення, або цифрове зображення. Цифровими даними легше обмінюватися та отримувати до них доступ, теоретично вони «можуть розповсюджуватися нескінченно, без втрати якості, за умови їх переходу у нові, стабільні формати» [2].

Цифрові візуалізації ми кваліфікуємо як культурні, тобто обумовлені культурою та змістовно наповнені культурними смислами (явно/приховано притаманними епосі/часові та/або особі/спільноті — аж до суспільства/людства в цілому) репрезентації, розуміючи «репрезентації» гранично широко — як представленість, відображення чогось в іншому.

Культурологічний аналіз цифрових візуалізацій у такому тлумаченні передбачає виявлення таких смислів безпосередньо у змісті відповідних візуалізацій, а також культурного смислу власне візуалізацій — висвітлення та пояснення їхньої ролі (функції та значущості) у сучасній візуальній культурі (яка тісно пов'язана із медіа-культурою) і, ширше, у культурному цілому як такому. Наприклад, у висвітленні та ілюстрації одним зі львівських Телеграм-каналів оприлюднення статистичної інформації візуальне явно суперечить змісту тексту, розташованому нижче зображення: «Населення Землі перевищило 8 млрд людей. Про це повідомили в ООН. За їхніми прогнозами, вже до 2030 року на планеті житиме 8,5 млрд. А ювілей у 10 млрд Земля святкуватиме десь між 2050 і 2080 роками». Можна припустити, що в наведеній на рис. 1 цифровій візуалізації (у фотоколажу) наочно — у даному випадку через метафору кількості, досягнуту шляхом масштабування зображення — представлена значущість (реальна чи бажана/очікувана?) цього об'єктивного факту для «типових» львів'ян, які щиро пишуться своїй належністю до місцевої територіальної громади *як до цілого*. Їхня любов до рідного міста, його неповторної аури, і гордість за «культурну столицю України» (Львів, дійсно, залишається єдиним містом країни, яке володіє цим статусом з 2009 року, бо «звання більше не надавалося, тобто його присудження не стало щорічним» [3]) переважає відповідне емоційне ставлення до планети й її населення, яке, на відміну від конкретної цілісності своєї львівської громади, сприймається не таким вже і значущим — абстрактно-розрізненим, бо, в певному сенсі, чужим.

Цифрові візуалізації — один з найпоширеніших способів донесення культурних смислів, до якого причетні не лише професіонали-фахівці ІТ-сфери, освітньої та медіасфери, а також художники, графіки, скульптори й інші діячі образотворчого мистецтва у найширшому сенсі, — цифрові візуалізації сьогодні можуть створювати, по суті, усі зацікавлені особи/групи, в яких є така технічна можливість. Тобто ще однією з переваг цифрової візуалізації є також те, що існує безліч загальнодоступних технік і технологій візуалізації будь-якої інформації, від статистичних даних до будь-яких — в діапазоні від езотеричних до політичних — ідей, гасел тощо.

Розглянемо це питання на прикладі такого поширеного засобу цифрової візуалізації як інфографіка.



Рис. 1. «Населення Землі перевищило 8 млрд людей» — пост Телеграм-каналу «Типовий Львів» (15.11.22)

Інтернет-ресурси все частіше пропонують навчитися — «з нуля», без аби-якої попередньої підготовки — інфографіці, візуальні складові якої «повинні не лише вражати й захоплювати...а і допомагати нам розуміти і запам'ятовувати контент...» [4], — саме таким є коментар до «креативної» інфографіки, наведеної на рис. 2. (назва матеріалу, з якого взято це зображення: «Вразьте всіх стильним дизайном інфографіки онлайн!»).

Наприклад, у презентаціях використання інфографіки (і необхідність навчитися її робити) пояснюється тим, що вона допомагає «ефективно донести інформацію та зробити її більш зрозумілою», а її мета полягає у тому, щоб «спростити та прискорити сприйняття даних» [5]. У цитованому матеріалі як порада тим, хто буде виготовляти інфографіку, прямо заявлено: «Головне, що потрібно запам'ятати: *проста схема — найкраща схема*» [там само].

Прагнучі прискорити споживання інформації, ті, хто створює інфографіку і навчають цьому інших, вдаються до спрощення, саме схематизації візуальної (або переведеної у візуальну) інформації будь-якої складності, часто — нехтування деталями («неістотним») на користь нібито найбільш значущого (але це значуще обирається тим, хто подає інформацію за допомогою інфографіки), а подеколи також і до свідомої відмови від естетичного критерію зображення на користь його бажаного сприйняття: «Красиво — не завжди ефективно. Якщо ви не професійний

дизайнер або виконує інфографіку вперше — не варто намагатися зробити шедевр. Головне завдання діаграм та схем — бути зрозумілими, а не красивими», — наставляє своїх читачів операційний директор і головний редактор компанії з дизайну презентацій Reprerent Антон Росенко, який завершує публікацію так: «Робіть *просто* (виділено нами. — А.П.) інфографіку, що буде сприйматися за лічені секунди, та крутих вам візуальних рішень!» [там само].



Рис. 2. Інфографіка *Дзінь Жан*, присвячена хіромантії: візуалізацію використано для залучення навчання інфографіці (зображення взято з: [4])

Звичайно ж, інфографіка та комп'ютерний дизайн — це лише складові різноманіття цифрових візуалізацій. Ми залишаємо осторонь розгляд оцифрування архівів та музейних фондів, хоча це важко переоцінити: підчас карантинних заходів щодо пандемії Covid-19 чимало віртуальних музеїв та експозицій прийняли мільйони зовсім не-віртуальних, а цілком реальних відвідувачів-користувачів мережі Інтернет. У даному випадку цифрові візуалізації репрезентують справжні мистецькі твори, зокрема шедеври світового графічного й образотворчого мистецтва, які чи у кожному новому поколінні сприймаються як *сучасні*, розкриваються новими гранями, являють смисли, співзвучні настроям часу. Так, відома ілюстрація Альбрехта Дюрера до тексту Біблії (до 6-го розділу книги «Одкровення» Іоанна Богослова) «*Чотири вершини Апокаліпсису*» (оригінал гравюри на дереві зберігається та виставляється в Художньому музею м. Карлсруе, Німеччина) стала по-справжньому всесвітньо відомою й перетворилася на символ кризової (трансформаційної) епохи, що в масовій свідомості породжує відчуття «наближення кінця світу», завдяки наявній в Інтернеті своїй цифровій копії.

Не менш цікавим для культурологічного аналізу, на наш погляд, є використання сучасними митцями цифрових технологій задля створення нових оригінальних творів.

Тут треба зробити пояснення: існує добре відома ІТ-фахівцям різниця між «цифровою візуалізацією» та «комп'ютерною візуалізацією»: перша є родовим поняттям для другої, яка є підвидом, тобто частковим проявом першої. Для «комп'ютерної візуалізації» використовується поняття *рендерингу* — в комп'ютерній графіці так позначають процес отримання зображення за моделлю шляхом застосування певної комп'ютерної програми; пакети таких програм, власне, і мають назву «рендер». Цифровий живопис, твори якого теж є нічим іншим, ніж цифровими візуалізаціями, не є рендерингом: техніки живопису (олія, акварель, пастель, імпасто та ін.) використовуються художником безпосередньо в спеціальних комп'ютерних програмах, які імітують використання фізичних інструментів через різноманітні «пензлі» фарбові ефекти.

Так, наприклад, Олег Сороко (OlegSoroko) є прихильником нової мови візуальних мистецтв, пов'язаної з можливостями ІТ (див. рис. 3).

«Моє мистецтво, — каже О. Сороко, який зараз мешкає на Кіпрі, (м. Ларнака), — пов'язане з дослідженням того, як процедурні методи можуть допомогти нам створити нову динамічну мову форми. Це дослідження того, як алгоритми можуть дати нам нескінченні варіації творів мистецтва, де краса, спіймана оком художника, лежить у діапазоні параметрів. Мої роботи зазвичай досліджують, як ця нова згенерована цифрова речовина взаємодіє з різними об'єктами, такими як персонажі, транспорт, тканина, архітектура. Я думаю, що ця нова концепція тво-

рення мистецтва, яка контролюється алгоритмом, є майбутнім цифрового мистецтва» [6]. — У такий спосіб цифрові візуалізації репрезентують, на наш погляд, такий традиційний, по суті, культурний феномен як рівень техніко-технологічних досягнень в галузі художніх матеріалів, який виявляється принципово новим по відношенню до всього, що існувало та використовувалося митцями раніше. Художні матеріали завжди впливають на вибір/формування художніх засобів виразності і, відтак, значною мірою визначають і цінність твору.

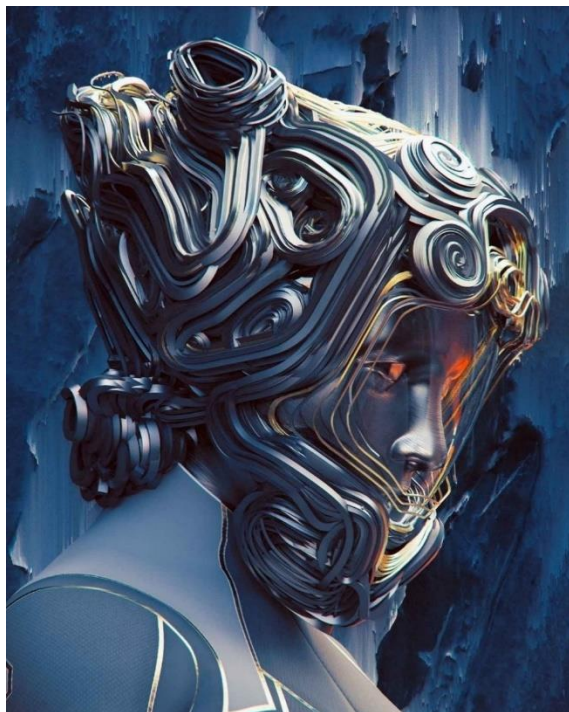


Рис. 3. Oleg Soroko. Digital Substance. Цифрова субстанція, згенерована за допомогою алгоритмів у Houdini, Rhino3D и Grasshopper3D (зображення взято з Телеграм-каналу «ModernMuseum», 15.11.22)

У праці Алексіс Л. Бойлен «Візуальна культура» [7] розглянуто низку цифрових візуалізацій і з точки зору репрезентації в них і вказаного техніко-технологічного аспекту, і з точки зору важливих для певної спільноти культурних смислів, пов'язаних із її історією, з переживанням сучасності або уявленнями про майбутнє. Ось як авторка описує відео-

роботу Дженніфер Стейнкамп «Діаспора 1» (2014) (дозволимо собі довгу цитату, бо формат звичайної книги унеможливив візуалізацію цього твору): «Спочатку глядачі бачать хаотично переплетені пелюстки квітів, листя, гілки й корені. Спроектовані на великий екран вони рухаються, наче їх розвіває вітерець. З'являються візерунки, одне групується з іншим, але нічого конкретного не вдається розпізнати. Тоді окремі пелюстки й палички одна за одною відпадають і переміщуються в протилежний куток екрана або повертаються до попередніх групок. Рухи здаються довольними, але є тут якийсь ритмічний плін. Він швидко заворожує і починає здаватися природним. У назві роботи закладено гру слів: “спори”, що їх поширюють рослини, і “діаспора”, тобто люди, які перебираються з одного кінця світу на інший. Люди мігрують, скупчуються і збиваються зі шляху, натикаючись на довольно встановлені межі. Цей рух продуктивний і водночас, згідно з візією Стейнкамп, дезорієнтує. Людина на жодному етапі нічого не контролює.

Крім того, матеріальна форма цієї роботи, а це згенерована на комп'ютері відеопроєкція, змушує глядачів звернути увагу, як природа, машина й тіло взаємопов'язані і відштовхуються одне від одного й одне до одного притягуються, утворюючи власні візерунки й внутрішню динаміку. Водночас об'єкти, які крутяться на екрані, наштовхуються на межі самого екрана, злітають зі своєї траєкторії й ударяються об інші, сформовані раніше групи. Стіни унеможливають по-справжньому вільний рух і змушують частинки злітати зі свого шляху і втручатися в траєкторію інших об'єктів. Знову ж таки, тут немає ніяких тіл, людей, обличчя або явних посилань на нинішню чи давню ситуацію з кордонами, біженцями чи зростанням антимігрантських настроїв. Проте на візуальному рівні йдеться саме про це. Якщо глядачі не бачать безлічі мертвих тіл і живих людей, яких виносить на берег чи які сидять у безвиході в таборах для біженців, якщо ці фотографії й розповіді про вимушене переміщення й міграцію не діють, Стейнкамп пропонує інше бачення, іншу зброю, яке діткне до тіла...» [с. 131–132].

Підсумовуючи, можна сказати, що будь яку цифрову візуалізацію, тобто оцифроване/цифрове зображення — площинне або об'ємне, статичне або динамічне, від діаграми або цифрового фото, розміщеного в соцмережах, до інсталяції та візуального ряду кіно- й аудіовізуального продукту тощо, культурною репрезентацією роблять мінімум три моменти: а) представленість у ній наявних у даному просторі/часі технічних (комп'ютерних, програмних) досягнень як уречевлених фахових знань — невід'ємної складової культури; б) представленість у її змісті культурних смислів, які зчитуються тими, хто сприймає/споглядає/оцінює зображення, і є більш-менш зрозумілими; в) «закодованість» в ній певних культурних смислів, які не є безпосере-

днім візуальним змістом зображення, але які є актуальними у спільному для автора візуалізації та її реципієнтів (глядачів) культурному середовищі.

Список використаних джерел

1. Вещицький А.С., Марчук Г.В. Інфографіка як засіб візуалізації. URL: <https://conf.ztu.edu.ua/wp-content/uploads/2018/05/9-2.pdf> (дата звернення : 01.12.22).
2. Оцифрування. Стаття у Вікіпедії. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Оцифрування> (дата звернення :15.11.22).
3. Культурна столиця України. Стаття у Вікіпедії. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Культурна_столиця_України (дата звернення :16.11.22).
4. Вразьте всіх стильним дизайном інфографіки онлайн! URL: https://www.canva.com/uk_ua/stvoryty/infografika/ (дата звернення :15.11.22).
5. Росенко А. Інфографіка в презентаціях: як і навіщо використовувати графіки, діаграми, схеми. URL: <https://business.dii.gov.ua/cases/dizajn/infografika-v-prezentaciah-ak-i-naviso-vikoristovuvati-grafiki-diagrami-shemi> (дата звернення :19.11.22).
6. Oleg Soroko (в інтернет-спільноті «behance.net»). URL: <https://www.behance.net/After-form> (дата звернення 1.12.22).
7. Алексіс Л. Бойлен. Візуальна культура. К. : ArtHuss, 2021. 208 с.

Станіслав Плузник

*аспірант 1 року навчання, спеціальність — 034 Культурологія,
Східноукраїнський національний університет імені Володимира Даля;*

науковий керівник — доктор філос. наук, доцент

Вероніка Леонтєва

«СМАРТ»-ПОБУТ І ПОВСЯКДЕННА КУЛЬТУРА СУЧАСНОСТІ

Перед тим, як виявляти й аналізувати зв'язок «смарт»-побуту та повсякденної культури сучасності, який, можна припустити, не є простим і однозначним, доцільно зробити термінологічні пояснення: що ми маємо на увазі під ««смарт»-побутом», як розуміємо «сучасність» і яке визначення *повсякденної культури* прийнято за робоче. Саме це складатиме мету даної роботи.

З першими двома словами все нібито більш-менш інтуїтивно-ясно: *Smart* з англійської перекладається як «розумний» (може писатися як англійською, так і національними мовами, може використовуватися як у лапках, так і без таких, як із дефісом, так і без нього); побут — це поза-виробнича сфера щоденного людського життя, його звичний уклад, узятий разом із тими предметами, якими люди послуговуються у цій сфері кожного дня або регулярно. Відтак, буквально, за етимологією, «смарт»-побут — це побут, облаштований «розумно», але частіше це поняття використовується у такому значенні: це побут, побудований не просто за допомогою, але на основі смарт-технологій — технологій, які в комунікації і виконанні щоденних завдань передбачають і забезпечують використання комп'ютерних систем і мікропроцесорів. Тобто з дійсно «розумного» побуту» викреслюються такі «smart-coolgadgets», як меблі-трансформери, багатофункціональні механічні або навіть електричні кухонні та інші робочі (наприклад, будівельні) «домашні» інструменти тощо, — під смарт-побутом маються на увазі лише ті пристрої, що створені і працюють завдяки смарт-технологіям. Проте коректним, з нашої точки зору, буде врахування обидвох указаних складових побутової сфери.

Отже, «смарт»-побут можна тлумачити як повсякденне середовище, заповнене різноманітними смарт-пристроями — від звичних пристроїв, смартфонів та ноутбуків до пральних машин, смарт-дзеркал, роботів-пилососів і далі — до смарт-будинків і смарт-міст, проекти яких і їх втілення (впровадження смарт-технологій в систему життєзабезпечення)

чення міст) сприймаються як закономірний етап у розвитку містобудівництва. Зокрема, в Україні було проведено дослідження «Smart-інфраструктура у сталому розвитку міст: світовий досвід та перспективи України» (авторка та керівниця проекту — Катерина Маркевич, науковий консультант — Володимир Сіденко), за результатами якого 2021 року київське видавництво «Заповіт» опублікувало аналітичну доповідь, підготовлену за підтримки Центра Разумкова, де проаналізовані «сучасні тенденції реалізації концепції SmartCity у сталому розвитку міст з особливою увагою до мегатрендів структурних змін у світовій економіці крізь призму поширення цифрових технологій, розвитку цифровізації та стрімких процесів урбанізації» [1]).

Уже з цього становиться ясно, що «сучасність» визначається, передусім, експансивним проникненням інформаційних технологій в усі сфери життя суспільства і буквально кожного його члена. Тобто *сучасність* характеризується цифровізацією (діджиталізацією) і залежністю від неї: така спостерігається й зараз, має тенденцію посилюватися, у тому числі, за рахунок розвитку смарт-технологій. Смарт-побут з цього погляду постає як така ознака і конститутивна риса сучасності, яка у певному сенсі визначає (і «виправдовує», бо пояснює) притаманні сучасності глокалізацію та своєрідну стандартизацію усіх сторін життя (принаймні, прагнення до такої), таке собі «розумне» усереднення побутових умов забезпечення безперервного, щоденного процесу людської життєдіяльності. І це пов'язано не лише з техніко-технологічним аспектом «сучасності», а і з так само, як і він, обумовленим цивілізаційним (економічним, політичним, ідеологічним та екологічним) розвитком тим її *соціокультурним* виміром, який в наявних далеких від благополуччя умовах (жорстока війна в Україні й загроза нарощування ядерної зброї, загроза світової енергетичної, фінансової, паливної та продовольчої кризи, зростання кількості/частоти природних катастроф, тощо) все частіше називається гуманітарним.

Культурним втіленням гуманітарного виміру сучасності і є повсякденна культура, і це поняття (словосполучення) потребує, на наш погляд, більш детальнішого пояснення, ніж зізнання, що ми погоджуємось із синонімічністю «повсякдення» та «повсякденності» і, відповідно, «культури повсякдення», «культури повсякденності» та «повсякденної культури» (пошукові сервіси Google видають схожі результати за всіма трьома формулюваннями, не фіксуючи різницю між ними) і використовують таку синонімію в даній роботі.

Відносно довго панувала точка зору, згідно з якою повсякденність сприймалася і тлумачилась як повна протилежність культури, оскільки нібито не містила й не виробляла «вищих цінностей», які продукувала і вмістилищем яких вважалася культура. І тому повсякденність, яка ото-

тожновалася із буденністю, могла бути об'явлена ворогом «справжньої культури» і навіть принесена в жертву «високій творчості», як це, наприклад, віддзеркалилося у відомому «зворотному боці титанізму» Ренесансу. Так мислилося і європейське (християнське) Середньовіччя, де в ролі культурної доміанти виступала орієнтація на вічне, духовне, священне, а повсякдення вважалося притулком мінливого та швидкоплинного, плотського та профанного. Така ж дихотомія спостерігалася і у мислителів Нового часу (культура, де «знання є силою», — це втілення розуму, можливості якого вважалися безмежними, а повсякдення — то є сфера нерозумного, автоматичного, світ обмеженості і забобонів), і в орієнтованих цінністю індивідуальної оригінальності романтиків («повсякденність виявилася сферою нетворчою, приземленою, прагматичною, що найбільш яскраво проявилася в відомому протиставленні поетів і філістерів» [див.: 2]), і у Г.Ф.В. Гегеля, який прямо називав повсякдення «нерозумною буденністю», «неістинним буттям».

У ХХ ст. завдяки працям Е. Гуссерля (який увів в обіг поняття *життєвого світу*), М. Вебера, істориків французької школи «Анналів», надбанням феноменологічної соціології (передусім, її засновника — А. Шюца), Б. Вандельфельса, а також завдяки багатьом, у тому числі, вітчизняним соціально-психологічним та культурфілософським дослідженням відбулася «реабілітація» «повсякдення» і розмежування цього поняття з «буденністю». Прийшло розуміння, що повсякденне життя не існує саме по собі, а виникає в результаті процесів «повсякденнювання» (*Veralltaglichung*), яким протистоять процеси «подолання повсякденності» (*Entalltaglichung*); за словами Б. Вандельфельса, поняття повсякденності є таким, що «диференціює, відокремлює одне явище від іншого» [3, с. 40].

Проте і досі зустрічається (і транслюється) судження, що «Істинним недоліком культурології є її абстрактність, що не опускається до рівня повсякденного життя людей» [4], що, на наш погляд, не відповідає дійсності. Уже перетворилося на хрестоматійне ставлення до повсякдення як до сфери, в якій задається та «система координат, з позицій якої оцінюються всі інші області діяльності людини... Більшість речей, які використовуються в повсякденному житті, вказують на статус володаря, зберігають пам'ять про значимі події особистого життя, позначають цінності, відносини, ідеї та ідеали. Точно так само і багатьом повсякденним діям крім цілей виживання притаманній і екзистенційний сенс. Іншими словами, кожну хвилину нашого існування ми конструємо себе, усвідомлюємо і підтверджуємо своє місце в світі. І будь-який наш винок, крім практичного сенсу, має ще й цінностно-символічний вимір. ...Культурологічний ракурс дослідження повсякденності

пов'язаний з культурою повсякденності, яка представляє собою ціннісно-символічний аспект повсякденності» [1].

Ми виходимо з такої теоретичної позиції: повсякденність визнається тим особливим та універсальним модусом культуротворчості, який репрезентує стихійну, неспеціалізовану (гранично — синкретичну) і великою мірою не інституціалізовану культуротворчість, яка процесуально утворює відносно автономний потік культуротворчого процесу, за низкою параметрів дійсно протилежний потокові цілеспрямованому, спеціалізованому (професійному й у порівнянні більш раціоналізованому) та інституціалізованому. Еволюцію взаємин цих двох потоків, тобто культури (у найширшому сенсі) професійної і повсякденності — у сенсі джерела і «притулку» ціннісних смислів та символів, тобто, фактично, як синоніма культури, обмеженої щоденним життям звичайної «пересічної людини», — простежено у монографії В.М. Леонтьєвої [див.: 5].

У повсякденні людини, пише авторка в іншій роботі (див.: [6]), має місце «буття особистісне, суто індивідуально варіюване, інтуїтивно-творче, часом “іраціональне”, тобто таке, що оформляє “місце у світі” без усвідомлення “в ту ж мить” та погодження із “соціально-економічними” міркуваннями... *Життєвий світ* охоплює не тільки особисте, а й суспільно-історичне життя людини, через це будучи загальним світом спільного життя. Можна сміливо сказати, що це світ смислів і стосунків, що прийняті людиною хіба що “без перевірки” і збігаються з областю загальновідомих уявлень, які мають характер “автоматичних” неусвідомлюваних регуляторів смислопородження. Життєвий світ виступає основою — як умовою-можливістю — індивідуальної проєкції тієї “частини” ціннісно-смислового універсуму (культури в цілому), в яку людина виявилася зануреною/увергнутою і яка їй доступна. ... Світ повсякденності — це цілісна і структурно організована реалія дійсності, причому така, поза і без якої людське життя просто неможливе, і для величезної кількості людей “нетворчих професій” повсякденність є єдиним способом бути причетним до культурного життя» [6, с. 290–291]. Там же, де дії (і мислення) людини обмежуються лише автоматизмом і не потребують творчого зусилля (зусилля *affirmo* — смислоутвердження як смислопородження-смислооформлення, яке передбачає особистісну напругу, утвердження себе як Я-культурного), тобто людина обходиться без такого — задовольняється смислами лише утилітарними та тими, що пропонує масова культура, медіа-культура тощо, — там «об'ємне» повсякдення як «сфера, відкрита для проникнення досвіду (вірніше, його фрагментів) як з боку екстраординарних станів буття та свідомості: криз, катастроф, свят, екстазів тощо» [там само], переходить у «двомірну» буденність. Тобто «буденність» не тотожна «повсяк-

денності», але може бути розглянута як таке її становище, яке є граничним і тому може заперечувати культурний статус повсякдення. Коли ми міркуємо про повсякденну культуру, ми маємо на увазі процесуальну реалізацію і символічне втілення (уречевлене або ні) стихійної культуротворчості, що є невідділеною від особистісного зусилля *affirmo* і зосередженою, в основному і переважно, у сфері приватного (родинного, сімейного, не-публічного) життя.

Нашу наявну на цей час вихідну настанову складає така інтерпретація-розуміння повсякденної культури, або, власне *повсякденності як модусу культури*: по-перше, вона у певному сенсі протистоїть спеціалізованій й інституціалізованій професійній культурі (із мас- і медіа-культурою та ін. притаманними нашій сучасності соціальними інститутами з виробництва смислів включно) своєю синкретичністю, орієнтацією на живу й щоденну активність своїх носіїв і стовідсотковою репрезентативністю стосовно загальної кількості членів суспільства, тобто, дійсно, її носієм є кожна особа. Ще одна риса, що відрізняє повсякденну культуру від тієї, що утворюється в цілеспрямованому й інституціалізованому культуротворчому потоці, — це її злитність із своїм носієм та невідокремленість від реальної людської поведінки: вона представлена (створюється, транслюється і змінюється) переважно в остенсивних культурних формах — прикладах, зразках та взірцях діяльності/спілкування. А «уречевлення» смислів повсякденної культури відбувається у перетворенні образу/стилю життя на зразковий — визнаний за гідний наслідування, у фольклорних формах, «народних мистецтвах», а також у спробах буденної свідомості раціоналізувати та сформулювати правила поведінки та загальні настанови, у відповідності до яких організовується повсякдення і несвідомо формується певне ставлення до себе і світу, — в «житійній мудрості».

По-друге, повсякденна культура *зі всіх боків безпосередньо* оточена «стіною буденності», бо саме буденність, якою окреслюється кордон між повсякденною та спеціалізованою культурою, відіграє роль своєрідної ланки, що опосередкує зв'язок повсякденної культури як з інституціями «високої», мас- та медіа-культури, так і з матеріально-речовою засадою повсякденної культури — побутом, а відтак — і зі «смарт»-побутом.

Таким чином, смарт-побут, подібно до побуту як такого, побуту взагалі, впливає на культуру повсякденності, віддзеркалюється в ній крізь «стіну буденності». Але у той же час сам він — саме так, як і будь-який побут — є нічим іншим ніж просторово-часовою формою прояву повсякденної культуротворчості, бо наповнюється відповідними сучасному життєвому середовищу (міському або сільському, в мирний або воєнний час) культурними смислами.

Розробка та виробництво смарт-пристроїв має на меті підвищення комфорту їх володарів/користувачів (спочатку мешканців здебільше великих міст, але з часом покриття мобільного та дротового інтернету поступово нівелює різницю навіть між міською та сільською місцевостями), тобто — на рівні явища та очікувань — такого полегшення/покращення побутових умов, які нібито відкривають шлях до вдосконалення повсякденної культури. Також, з іншого боку, соціальним призначенням смарт-пристроїв є досягнення якомога ефективнішого енергоспоживання, зменшення витрат, а тим самим економії коштів як у межах окремих помешкань/господарств, так і у всій економічній системі суспільства [див., наприклад: 7].

Типологічну єдність культури повсякдення сучасності, її інваріантів, а також її конкретно-історичні варіанти і субкультури обумовлює як характер та зміст провідних стереотипів буденності у відповідному просторі/часі, так і тип/рівень побуту. З цієї точки зору задіяні в побуті смарт-технології дозволяють у буквальному сенсі *організувати* повсякдення «найрозумнішим чином», ритмізувати його у відповідності — і тут ми стикаємось із питанням: у відповідності до чого? до бажань та уподобань користувача? або до заданих технічних характеристик, в яких згорнути бажані — виробником/державою/«вимогами часу» — стандарти?.. Відповідь на це запитання складатиме окреме дослідницьке завдання.

Список використаних джерел

1. Smart-інфраструктура у сталому розвитку міст: світовий досвід та перспективи України. Аналітична доповідь. URL: <https://razumkov.org.ua/uploads/other/2021-SMART-%D0%A1YTI-SITE.pdf> (дата звернення : 19.11.22).
2. Культура повсякденності. URL: https://stud.com.ua/134173/kulturologiya/kultura_rovnyakdennosti (дата звернення : 19.10.22).
3. Вальденфельс Б. Повседневность как плавильный тигль рациональности. *СОЦИО-ЛОГОС: Вып.1: Общество и сферы смысла*. Сост. и общ. ред. В.В. Винокурова и В.Ф. Филиппова. М. : Прогресс. 1991. С. 39–50.
4. Культура повсякденності та її історична еволюція. Реферат. URL: <https://osvita.ua/vnz/reports/culture/30143/> (дата звернення : 10.11.22).
5. *Леонтьева В.Н.* Культуротворческий процесс: основания и начала: монография. Харьков : Консум, 2003. 216 с.
6. Леонтьева В.Н. Повседневность и границы жизненного мира человека (пост)современности. *Гілея. Науковий вісник. Збірник наукових праць*. Київ, 2013. Випуск 68 (№ 1). С. 289–293.
7. Гайдукевич, С., Семенова, Н., & Леськів, Я. (2022). Особливості smart-технологій на прикладі автоматизації житлового будинку. *Таврійський науковий вісник. Серія: Технічні науки*, (1), 12–21. <https://doi.org/10.32851/tnv-tech.2022.1.2>. (дата звернення 19.11.22).

Станіслав Сумятін

*аспірант 1 року навчання, спеціальність — 034 Культурологія,
Східноукраїнський національний університет імені Володимира Даля;*

науковий керівник — доктор філос. наук, доцент

Вероніка Леонтівська

«КУЛЬТУРОЛОГІЧНІСТЬ» ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ ЯК МЕТОДОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМА

Інформаційні технології часто називають високими технологіями, а сферу ІТ вважають однією з найдинамічніших і найвпливовіших сфер сучасного життя. У цивілізованому урбаністичному світі важко знайти таку галузь знань/наукових досліджень або такий вид соціокультурної діяльності, яким не притаманно послуговуватися комп'ютерами та ІТ: вони міцно увійшли у побут і повсякдення. Згідно з «Digital 2022: Globaloverviewreport» [1], щорічні темпи зростання кількості населення Земної кулі становлять приблизно 1%, при цьому зріст числа тих, хто проживає в міських районах, за 2 роки дорівнює 0,1%. Проте порівняно з минулим роком, загальна кількість користувачів мобільним зв'язком у світі зросла на 1,8%, кількість користувачів Інтернету зросла до 4.95 мільярда на початок 2022 року, що складає 62,5% від загальної кількості населення світу. «Дані показують, — вказано в цитованому Звіті, — що користувачі Інтернету зросли на 192 мільйони (+4,0%) за останній рік. ...Тим часом користувачі соціальних мереж за останнє десятиліття спостерігали навіть більш швидке зростання, ніж користувачі Інтернету. Сьогоднішня загальна кількість 4.62 мільярда користувачів соціальних мереж у 3.1 рази перевищує цифру в 1.48 мільярда, яку ми опублікували в 2012 році, і означає, що користувачі соціальних мереж зросли з показником CAGR 12 відсотків за останнє десятиліття» [1]. Динаміку збільшення кількості користувачів Інтернету та соціальних мереж показано на діаграмах, опублікованих у тому ж Звіті (рис. 1,2).

Треба враховувати, як сказано у тому ж Звіті, що «...постійні обмеження на дослідження та звітність через COVID-19 означають, що фактичні тенденції зростання можуть бути значно вищими, ніж свідчать ці цифри» [1]. Але про що свідчать такі цифри у культурному плані? І, ширше: у чому полягає «культурологічність» інформаційних технологій, який в них культурологічний статус і що, власне, доцільно позначати цим терміном?

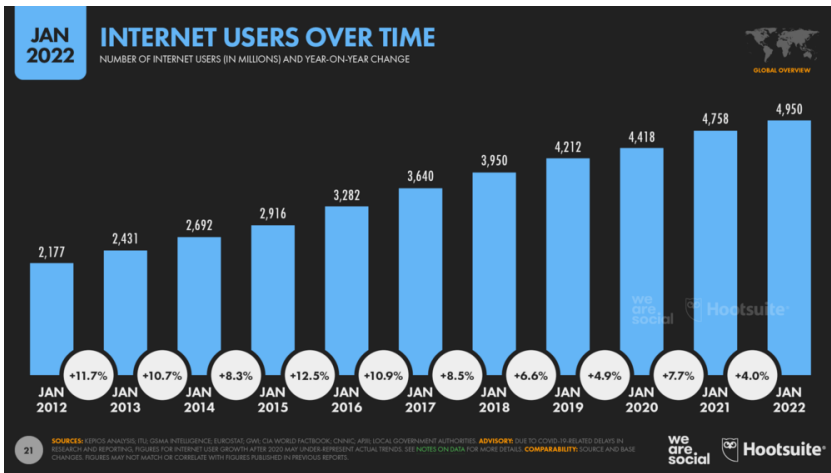


Рис. 1. Дані щодо щорічного зростання кількості користувачів Інтернету [1]

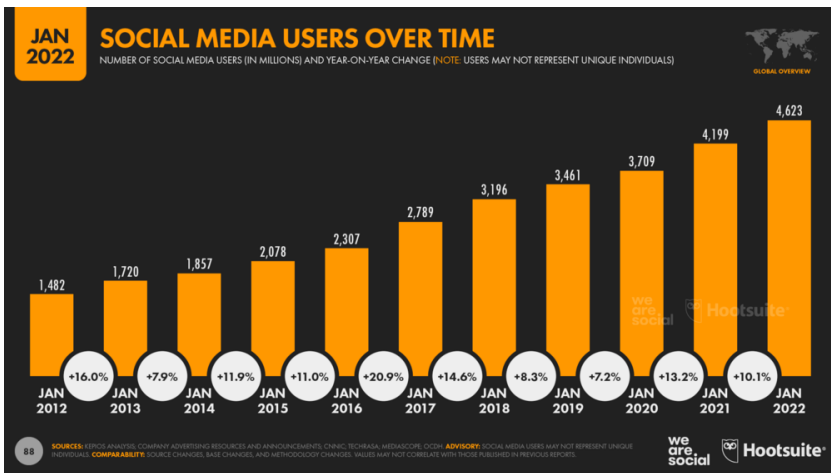


Рис. 2. Дані щодо щорічного зростання кількості користувачів соціальних мереж [1]

Під культурологічним статусом ми розуміємо міру не стільки доцільності, скільки можливості/неможливості бути об'єктом чи предметом культурологічної рефлексії. Мається на увазі не доцільність і не можливість або неможливість, бо це вирішується будь-яким дослідником-культурологом довільно (досліджувати — і як саме — чи ні місце і роль

ІТ в культурі або в її певній галузі, наприклад, у культурі повсякдення, правовій культурі або в арт-практиках чи у системі наукового знання, яке, постійно розвиваючись, усе більш ускладнюється і, безумовно, є невід'ємною і важливою складовою культури), а саме *мира* такої можливості/неможливості, яка за певних обставин співпадає з виправданістю і навіть необхідністю ставитися до ІТ як до культурного явища (тут доречно згадати слушне зауваження Мих. Епштейна, що «У світі немає таких речей, які не могли б набути культурної функції, якщо людство розглядає і пізнає в них себе» [див.: 2]).

Ми не маємо на меті аналізувати історію виникнення/формування сфери ІТ (соціокультурна обумовленість цього процесу не викликає сумнівів і є окремим дослідницьким завданням, яке поступово виконується; щодо розвитку цієї сфери в Україні, — див., наприклад, роботу О.І. Карого, Л.І. Гальків та А.Ю. Цапулич [3]) або всі «доступні розумінню та використанню» інформаційні технології з точки зору їх належності до культури; метою даної роботи є висвітлення певних світоглядних та гносеологічних перешкод у вивченні впливу ІТ на культуру сучасного світу, а також окреслення завдань для культурологічного аналізу феномена ІТ. Подальше виконання цих завдань, що вже виходить за межі даної статті, складатиме методологічне підґрунтя дослідження інформаційних технологій в предметному полі культурологічного знання.

Можна наочно відчутти і зафіксувати кілька досить розповсюджених стереотипів у ставленні до інформаційних технологій. Спробуємо назвати і систематизувати помилкові судження щодо ІТ, які є, на наш погляд, найпоширенішими в наявному культурному полі і продукуються як тими, хто є (і позиціонує себе) лише користувачами, так і тими, хто належить до сфери ІТ і вважає себе фахівцями.

Інформаційні технології розглядаються або як така складова сучасного способу життя, котрій в епосі, назви якої містять усілякі «пост-» та «транс-», приписується атрибутивний статус, або навіть як провідна риса сучасного смислотворювання, з якою пов'язуються сподівання на подальше «покращення життя» («...ІТ сильно змінили наше життя, і зупинитися не збираються. Залишається тільки рухатися далі, розробляти нові та покращувати існуючі технології, щоб вони приносили більше користі та менше шкоди. Ми не можемо допомогти всім і кожному, але ми можемо змінити світ» [4]). Хоча може скластися враження, що це «відповідає дійсності», таке ставлення до інформаційних технологій — як до атрибута або до «панацеї» — властиві і пробахливі буденній свідомості, адже обидві названі позиції базуються на припущенні, що культурну роль сучасних ІТ неможливо пере- або недооцінити. Але таку світоглядну аксіому (апріорне постулювання *неможливості* чогось — виведення цього «чогось» за межі пізнавального і, ширше, життєвого го-

ризонту) не доцільно брати за інтуїтивно-ясну методологічну настанову в силу її безпідставності: вона вже не вписується у той не лише теоретичний, а й практичний тренд, який відбувається завдяки поступовому і неспинному осмисленню і втіленню «філософії можливого», яка сама перетворюється на *факт культури*: з одного боку, «Зростання *можливого* (виділено нами — С.С.) у культурі можна простежити на прикладі окремих жанрів творчості» [2], що, власне, і представлено Мих. Епштейном у цитованій праці, з іншого — саме завдяки стрімкому входженню ІТ у буденне життя когерентне зростання *можливого* спостерігається і в повсякденні, яке безальтернативно перетворюється на автономний модус культури і впливовий чинник культуротворення: «...повсякденність, яка, як і раніше, тяжіє до стихійності культуротворчості, починає вторгатися в цілеспрямований потік трансляції досягнень. ...Завдяки інформаційним комп'ютерним технологіям сучасна (постсучасна) людина ... отримала *можливість* (виділено нами — С.С.) впливати на зміст досвіду, що транслюється цілеспрямовано, не за “необхідністю”, що відбувається ззовні, тобто відповідно до приписів соціального інституту та/або його представника, але за власним “вільним волінням”. Індивід отримав *можливість* (виділено нами — С.С.) буквально щодня брати участь у оцінюванні та відборі досягнень — культурних смислів, які потрапляють у ціннісно-смісловий універсум...» [5, с. 189, 192].

Враховуючи хибність указанного аксіоматичного вихідного припущення і визнання правомірності протилежного, а саме, *можливості* принципової пере- або недооцінки культурної ролі ІТ, можна сформулювати перше (початкове і загальне одночасно) завдання методологічного характеру. Таким для культуролога має бути визначення тих критеріїв, за якими можна об'єктивно, неупереджено, виважено говорити про культурну роль ІТ і досліджувати цю роль. Для цього, передусім, необхідно висвітлити зміст самого поняття «культурна роль», котре тлумачиться в дуже широкому діапазоні, причому, принаймні мінімум по двох осях — темпоральній (від «безпосереднього впливу тут-і-тепер» до «опосередкованих віддалених наслідків») та змістовій (від розуміння культурного смислу як «змісту будь-якого досягнення досвіду» до врахування лише «смислів людського самопізнання», тобто ціннісно-рефлексивних). Також не можна не враховувати і такий погляд, що висловлений Д. Григоренком у публікації минулого року: «Важко сказати, на що саме вплинув розвиток інформаційних технологій, адже культура формується на основі багатьох факторів, проте можна з упевненістю сказати, що вони вплинули на людей, а ті, у свою чергу, на культуру» [4], тобто з'ясування культурологом об'єкта впливу ІТ також є завданням із явною методологічною складовою.

Поряд із цим не менш важливим у методологічному плані є прояснення змісту й обсягу самого поняття «інформаційні технології», бо у зрозумілому і цілком легітимному використанні англomовного «ІТ» криється певне двошарове протиріччя: по-перше, якщо розшифрувати цю аббревіатуру англійською — *informational technology*, — то слово «технологія» має форму однини, у той час коли технологій — багато, і вони є різноякісними й різнофункціональними. По-друге, іноді «ІТ» означає лише інтернет-технології, у той час, коли, класичне визначення ІТ — це «використання комп'ютерів для створення, обробки, зберігання, отримання та обміну всіма видами даних та інформації... ІТ є частиною інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ)... Цей термін зазвичай використовується як синонім комп'ютерів та комп'ютерних мереж, але він також охоплює інші технології поширення інформації, такі як телебачення та телефони. Деякі продукти або послуги в економіці пов'язані з інформаційними технологіями, включаючи комп'ютерне обладнання, програмне забезпечення, електроніку, напівпровідники, Інтернет, телекомунікаційне обладнання та електронну комерцію» [див: 6].

Саме в сприйнятті ІТ (частини ІКТ) як цілого (ІКТ) та в той же час абстрагуванні від (або, можливо, незнанні) різниці між комунікативним (тим, що стосується спілкування за допомогою мови) та комунікаційним (тим, що стосується шляхів сполучення, ліній зв'язку), ми вбачаємо гносеологічну засаду ще одного з помилкових стереотипів, властивих, передусім, буденній свідомості (але такий міститься, наприклад, і у згадуваній публікації Д. Григоренка [див.: 4]), — ототожнення інформаційних технологій та інформаційних маніпуляцій. Однак ІТ є не більше (але і не менше) ніж засобами, якими забезпечується циркуляція/розповсюдження інформації в масових комунікативних процесах, скерованих політтехнологіями, тобто ІТ лише обслуговують політичні технології, у тому числі (а часом — і переважно), маніпулятивного характеру.

Тому ще одним важливим завданням з точки зору методології представляється визначення тих наукових галузей, в яких відбувається вивчення можливостей та реального культурного впливу інформаційних технологій, а також пошук епістемологічних настанов для виявлення/вибору культурологічних вимірів ІТ та їх масштабування. Це, на наш погляд, необхідно для коригування саме культурологічних досліджень: чи потребує вивчення культурної ролі ІТ міждисциплінарного підходу? Або методологія культурологічного дослідження може (чи має?) орієнтуватися принципом трансдисциплінарності? Як відомо, стосовно науки і техніки (власне, породженням яких як їхнім своєрідним синтезом і є інформаційні технології) існують різні, до взаємного заперечення, філо-

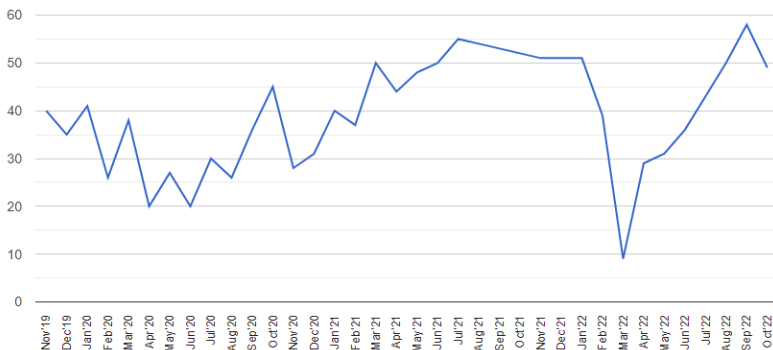
софські настанови, кожна з яких претендує на «істинність»; також цілком легітимним треба визнати «погляд зсередини» — очима ІТ-спеціалістів, серед яких є вже не лише «технарі», що, на нашу думку, посилює актуальність питання «культурологічності» ІТ. Так, серед професій, в яких зацікавлені ІТ-компанії, — рекрутери, івент-, PR- та бренд-менеджери, за освітою — зовсім не «айтішники» [див.: 7]; за запитом «Професії в ІТ для гуманітаріїв» 13.11.22 було запропоновано (за 0,46 с) приблизно 8800 результатів, 23.11.22 — 9380 результатів (за 0,36 с).

За інформацією інтернет ресурсу DOU [8] з квітня 2020 року (після шоку індустрії від початку пандемії COVID 19) до лютого 2022 року (вторгнення Росії в Україну) спостерігався ріст кількості вакансій для не технічних спеціалістів (sales-менеджерів наприклад) з досвідом роботи менше року.

Тренди jobs.dou.ua: Sales, досвід < 1 року

Всі міста Sales < 1 року

Вакансії



Наприкінці сформулюємо таку тезу-припущення. Міра культурної ролі ІТ — власне, «базовий» культурологічний вимір ІТ — задається в утвердженні ІТ значущості для тієї чи іншої людини/спільноти/суспільства або такої їхньої активності, за якою, у свою чергу, визнається певна культурна цінність.

Утвердження має відбуватися в оstenсивних формах — прикладах, зразках та взірцях живої або уречевленої діяльності (а ні «в розмовах та словесних аргументах», тим більш — не у будь-яких приписах, інструкціях, кодексах, etc.), культурна цінність якої не вичерпується «новизною» чи «корисністю» її результатів і навіть не міститься у та-

ких, а пов'язана з її *вільним* (не примусовим) і *відповідальним здійсненням* та тим, що шляхом цієї діяльності, через участь у цій діяльності людина/спільнота/суспільство формує та підтримує свою ідентичність (у тому числі, аксіологічну) і втілює свою людськість та людяність, тобто реалізує себе як індивідуальний або колективний суб'єкт культуротворчості.

Значущість визначається діапазоном «можливість — необхідність — дійсність» використання (впровадження, застосування) хоча б однієї інформаційної технології або ІТ-продукту: зрозуміло, що для різних соціокультурних практик, як і для різних технологій, цей діапазон не може бути одним і таким самим, тому і вислів «культурологічний вимір» має бути не в однині, а у множині — *культурологічні виміри*.

Крім варіативності залежно від конкретних ІТ, їхні культурологічні виміри також варіюватимуться в залежності від суб'єкта культуротворчості та виду або сфери діяльності, в якій використовуються ІТ або яка пов'язана з ІТ.

Отже, методологічні аспекти культурологічного дослідження ІТ, на наш погляд, «розподілятимуться» по трьох векторах: а) спрямованості на дослідженні суто «культурної ролі» ІТ — як єдності їхніх функцій та утверджуваної значущості (різноманітність яких — функцій і значущості — визначається різною складністю конкретних технологій, попитом на них та їхньої доступністю); б) спрямованості на вивчення особливості культурного суб'єкта, який використовує ІТ, та в) обумовленості задіяності ІТ специфікою тих культурних практик, в яких тією чи іншою мірою передбачається/вимагається *можливість–дійсність–необхідність* оволодіння ІТ.

Список використаних джерел:

1. DIGITAL 2022: GLOBAL OVERVIEW REPORT. URL: <https://datareportal.com/reports/digital-2022-global-overview-report> (дата звернення : 13.11.22).
2. Эпштейн М. Философия возможного. Часть 3. URL: <https://www.emory.edu/INTELNET/fv32.html> (дата звернення : 10.11.22).
3. Карий О. І., Гальків Л. І., Цапулич А. Ю. Развитие ИТ-сферы Украины: чинники та напрями активізації. Journal of Lviv Polytechnic National University Series of Economics and Management Issues. Vol. 5, No. 1, 2021 (<http://doi.org/10.23939/semi2021.01.042>). URL: <https://science.lpnu.ua/sites/default/files/journal-paper/2021/may/23587/210488verstka-44-57.pdf> (дата звернення : 13.11.22).
4. Григоренко, Давид. Как ИТ повлияли на культуру и общество. (опубл. 09/02/2021) URL: <https://freelancehunt.com/blog/kak-it-povliiali-na-kulturu-i-obshchestvo/> (дата звернення : 18.10.22).

5. Леонтьева В.Н. Культуротворческий процесс: основания и начала : Монография. Харьков : Консум, 2003. 216 с.
6. Information technology. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Information_technology (дата звернення : 13.11.22).
7. Спеціальності в ІТ-компанії. Всі посади технічних і не технічних напрямків. URL: <https://kyiv.logos-academy.com/specialnosti-v-it-kompaniyi-vsi-posady-technichnyh-i-ne-technichnyh-napryamkiv> (дата звернення : 12.11.22)
8. Тренди jobs.dou.ua: Sales, досвід < 1 року. URL: <https://jobs.dou.ua/trends/?category=Sales&exp=0-1> (дата звернення : 12.11.22)

Частина друга
МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ

Mikhail Sergeev

*PH.D., Adjunct Professor of Religion,
Program of Critical Studies
The University of The Arts, The USA.*

**TWENTIETH-CENTURY MODERN ART:
EVOLUTION AND MAIN TRENDS**

“Art has experienced many crises in its history, but what is happening to art in our epoch cannot be called one of the crises among others. We are witnessing a profound upheaval in the thousands of years of its foundations.”

Nicholas Berdyaev

Introductory Remarks

In the eighteenth century, Western civilization entered a historical epoch known as the Enlightenment, which established a new cultural and artistic paradigm of modernity. The Enlightenment ideology questioned the traditional authority of religion and asserted the independence and self-sufficiency of human reason. For the first time in Christian history, it developed an all-encompassing worldview that stemmed from rational inquiry and analysis rather than scriptural authority. The concepts of human ratio, nature, liberty, and progress, along with their profound reinterpretation, played a crucial role in forming the ideological canon of modernity.

Several centuries after the launch of the Enlightenment project, we find ourselves living in the middle of it while observing a completely transformed socio-political, economic, and cultural map of the world. The founding of the United States of America marked the birth of the first Enlightenment-type political state based on the progressivist ideas of reason, liberty, and human brotherhood. European countries followed suit, which neither the First nor the Second World Wars could break or stop. The alternative communist vision of the Soviet Union did not stand the test of time and, by the end of the

twentieth century, collapsed along with the Soviet Empire and its Eastern European satellites. By the beginning of the twenty-first century, most countries of the American continent had already established multi-party democratic state systems. The radical impact of the Enlightenment project, which initiated Modern times, is uncomplicated to observe in the political, social, or economic areas. But how did modernity transform the theory and practice of the arts?

General Tendencies

The twentieth century brought incredible diversity and depth to the Western art scene. In so many ways, that century became unique in human history. The era of space flight and world wars, the age of penicillin and the nuclear bomb, and the time of Einstein and Hitler. In the field of art, it produced an unprecedented array of movements and creative originality. Today, looking back at the cultural baggage of the century, experts naturally strive for a comprehensive appraisal of its heritage. They pay attention, not to various styles and techniques but to the main trends in modernist art.

A period of incredible progress in science and technology, the twentieth century also witnessed an equally unprecedented crisis of spirituality and religious consciousness. Contemporary artists reflected the drama of the situation with particular poignancy as people realized that they were powerless before the fruits of their own inventions. The little man, unable to defend his dignity and turned into one of the cogs of a giant machine, became one of the typical characters in the artistic palette. He is tormented by life's meaninglessness, hopelessness, and despair. The novels of Gabriel Garcia Marquez and the plays of Samuel Beckett, the short stories of Franz Kafka and the operas of Alban Berg, the films of Charlie Chaplin, and the poems of Thomas Eliot vividly reflect the breakdown of traditional values and the decline of morality.

However, the enormous scope of the cultural crisis made an even more profound impact on the modern artistic landscape. A famous twentieth-century Russian thinker Nicholas Berdyaev once remarked: "Art has experienced many crises in its history, but what is happening to art in our epoch cannot be called one of the crises among others. We are witnessing a profound upheaval in the thousands of years of its foundations"¹. And German philosopher Jürgen Habermas narrowed it down to the following observation: "The Enlightenment project formulated by the Enlightenment thinkers in the

¹Nicholas Berdyaev, "Krizis iskusstva" [The Crisis of Art], *Filosofiya tvorchestva, kul'tury i iskusstva* [Philosophy of Creativity, Culture, and Art], Moscow: "Iskusstvo," 1994, Vol. 2, p. 399. All translations from Russian are made by Mikhail Sergeev.

eighteenth century consisted in their desire to create an objective science, a universal morality and law, and an autonomous art based on their internal logic of development”¹.

In pursuit of the proclaimed ideal of total autonomy, twentieth-century artists revised the three most essential principles of art. The masters of modernism reinterpreted a traditional relationship between the means of representation and the object of art. They developed a new understanding of the role of the author in creating an artwork. And finally, they changed their view of the relationship between art and life. Those three features, in my opinion, comprise the substantive evolution of twentieth-century modern art. Let us consider each of them in more detail.

Means of Expression as an Art Object

The revision of the traditional relationship between the means of representation and the object of art in European culture began in the nineteenth century. It was embodied in the painting by the “Father of Modernism,” Edouard Manet (1832–1883), whose canvasses depicted not so much the external world as the feelings and experiences of their author. Impressionism, which became popular with the European public at the end of the nineteenth century, radically changed the views on painting and led to a rejection of the artistic standards introduced during the Renaissance. According to those rules, the pictorial canvas served the viewer as a window into three-dimensional reality and therefore had to copy its properties as they appeared to the human eye. The invention of photography in the nineteenth century confirmed the correctness of perspective as discovered and mastered by Renaissance artists. At the same time, the spread of photography outsourced painting as an art form and forced painters to look for other bases for their art. As a result, with the pioneering efforts of the Impressionists, they gradually abandoned the blind imitation of the physical world and turned to the two-dimensional nature of the pictorial canvas.

In Fauvism and Expressionism, two movements that emerged at the dawn of the twentieth century, painters have put even more emphasis on the inner side of human existence. Trying to embody the spiritual world of man, representatives of those two groups radically broke with traditional forms of artistic expression. The colors in their paintings looked unrealistic, and the objects were distorted and disproportionate. The color scheme and compositional structure of such artworks reveal, first and foremost, the worldview of their authors. The French artist Henri Matisse (1869–1954), leader of the Fauvists, expressed the credo of the new art: “Composition is the art of deco-

¹ Jürgen Habermas, “Modernity--An Incomplete Project,” *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster, Bay Press, 1983, p. 9.

rating the various elements at the artist's disposal and serving to express his feelings"¹.

Cubism and Futurism have taken the next step toward rejecting the world's mirror image in the works of art. These two movements, which experienced their heyday at the dawn of the twentieth century before World War I, showed how one could visually embody a reality that was neither material nor subjective but conceptual. The technique of color separation and decomposition of forms, favored by the Futurists and Cubists, aimed to penetrate beyond the psychophysical covers and express the ultimate essence of being. For the Futurists, this foundation of existence was the *élan vitale* or "life impulse" of the French philosopher Henri Bergson (1859–1941), the inexhaustible source of the evolution of being. The Futurists conveyed the power of this universal twister, its engulfing whirlwind, blurring the clear outlines of objects and erasing the boundaries between people, flowing one into another in their paintings. Cubist art was more analytical and static than dynamic, intuitive Futurist paintings. However, in their pictorial experiments, the Cubists, too, dissecting objects and bodies into geometric figures, were absorbed by the desire, as Berdyaev wrote, "to get to the skeleton of things, to the solid forms hidden behind softened coverings"².

The culmination of such experiments was the birth of abstraction, no longer constrained by anything — objective, subjective, or even conceptual limits. Abstract art renounced the very idea of representation. In their search for pure spirituality, the abstractionists completely dissolved the object of art into the pictorial means characteristic of individual artistic activities. Each of them acquired uniqueness by focusing on a manner of expression that was exclusive to them. The subject of the painting was color and form, the subject of dance was style, and movement figures, the subject of literature was the manner and technique of writing, and so on. Abstraction became known in the twentieth-century culture as "art for art's sake." In this capacity, it was recognized as "High Modernism" in the second half of the century.

Erasing the Individuality of the Artist

Another novel understanding of the creative act emerged in early twentieth-century France. Following the innovations of abstraction, the adherents of modern art proposed reconsidering the artist's role in creating artworks. In 1907, one of the founders of modernism, Pablo Picasso (1881–1973), com-

¹ Henri Matisse, "Notes of a Painter," 1908, Herschel Chipp, *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, Berkeley: University of California Press, 1968, c. 132.

² Nicholas Berdyaev, "Picasso," *Filosofiya tvorchestva*, Moscow: "Iskusstvo," 1994, Vol. 2, p. 420.

pleted his famous painting *Ladies of Avignon*, now recognized as one of the masterpieces of the modernist style. In this painting, Picasso depicted five women whose bodies are drawn unnaturally large and angular and whose faces look like African masks.

Later, in interviews with journalists, Picasso acknowledged the influence of African art on his work. He expressed his admiration for African primitivism but not because of its formal techniques. He appreciated the spiritualist function it fulfilled in the archaic society. Picasso said about his visit to the Trocadero Museum in Paris (now the Musée de l'Homme), where a collection of African masks was on display:

They [these masks] were weapons. They were tools. Tools to free people from spiritual slavery; to gain independence. By giving physical form to spirits, we liberate ourselves from them and gain independence. The spirits, the unconscious... emotions, it all has the same meaning. Now I understood why I had become an artist. Perhaps it was that moment that the *Ladies of Avignon* were summoned to life... It was my first exorcist painting¹.

Such a confession from the great Spaniard is precious since it reveals one of the characteristic features of twentieth-century art. For Picasso, the role of the artist was not one of self-expression but, on the contrary, that of self-vanishing. The artists should strive not to convey their spiritual experiences but to ensure that their individuality does not interfere with the embodiment of emotions accumulated in the subconscious. The idea of the artist's personality disappearance from his creations, foreseen by Picasso, fell on fertile ground. It rang particularly true of the Surrealists, whose activity later took center stage.

Surrealism was founded in the mid-twenties by André Breton (1896–1966) precisely to liberate the subconscious by various techniques designed to limit or completely exclude human rationality from the creative process. The practice of this school in art and literature that became fashionable in Europe between the world wars grew out of the psychoanalytic concepts of Sigmund Freud (1856–1939), with which Breton, a physician by training, was well acquainted. The Surrealists translated subconscious impulses into works of art using a specially developed technique of automatism, which they opposed to conscious creativity. By applying automatism, the writers or artists aimed, as did the shamans in tribal religions, to purify their consciousness and get out from under the control of the mind. They were called upon to accommodate the paradoxical and terrifying world of unconscious impulses.

¹ Paul Crowther, *The Language of Twentieth-Century Art: A Conceptual History*, New Haven: Yale University Press, 1997, p. 33.

It was no longer a question of artistic talent but psychological training. Anyone who had the resolve to face the forbidden desires of their soul could engage in creative activities.

Depriving the artist-creator of the halo of chosenness bequeathed by the Romantics found an enthusiastic response in the modernist art of the second half of the century. Inspired by the experience of the surrealists, the abstract expressionists in post-war America began to blaze new trails leading to the labyrinth of the unconscious. Some of the techniques they used were only indirectly related to traditional art. One of the idols of Abstract Expressionism or, as it was called, “action-painting” was Jackson Pollock (1912–1956). Adopting the Surrealist methods, he favored the process of creating an artwork rather than the end result, and instead of painting in the old-fashioned way, he preferred to splash paint randomly on the canvas.

Another movement in post-war America, Pop Art, rejected the role of human individuality in the art based on other considerations and by using different techniques. Pop art emerged in the West in the sixties as a reaction to the prevailing abstract art of those years. It challenged not only an abstraction but also the opposition between “low” and “high,” the vulgar and the refined, the popular and the elitist. The artists who practiced Pop Art made art familiar and understandable to the masses. They were not squeamish about everyday life and boldly introduced elements of commercial culture into their works. To blend in with the crowd, pop art practitioners craved to depersonalize their products completely.

They achieved this goal through specially developed methods. One of them was the principle of seriality, applied, for instance, by the American artist and pop icon Andy Warhol (1928–1987). Warhol’s paintings consisted of identical, repetitive, monotonous subjects like cans of Campbell soup or postage stamps. Often, they were portraits of pop and movie stars, whose images Warhol copied from photographs and then replicated with the help of a stencil.

Twentieth-century minimalists went even further along the path of depersonalizing art. Minimalism, like Pop Art, emerged in the sixties as a reaction to abstract expressionism. However, unlike pop art, minimalism rebelled not against abstract elitism but expressionist subjectivity. Minimalists believed that art should finally get rid of the mania for self-expression. They argued that true creativity is incompatible with the author’s arbitrariness. It should reveal itself to the public in its original literalness, simplicity, and conceptual clarity. The structures of Dan Flavin (1933–1996) and Donald Judd (1928–1994), which usually represent a set of absolutely identical modules — cubes, tubes, plates, etc. — serve as an appropriate example of such minimalist perfection. Overall, when formulated conceptually, minimalist

compositions do not require any professional skill and can be ordered in a factory and then put into mass production.

While abstraction completely dissolved the art subject in the visual medium, minimalism led to the final disappearance of the artists' personalities from their works. As a result, art's borders became blurred and virtually indistinguishable from life itself. Freed from the dictates of its object and subject, the creative artistic act has finally achieved full autonomy.

The Dissipation of Art in Life

The disembodiment of art and its atomization in the flow of life constitutes the third general tendency of twentieth-century modernism. It might seem that the long-held dream of the Romanticists of a theurgic creation uniting art and life in a single impulse and becoming an extension of the divine creation has come true. Sharing this noble vision, Nicholas Berdyaev remarked: "never before had the problem of...creativity and being, never before has there been such a thirst to move from the creation of works of art to the creation of life itself, of new life."¹ However, the similarities here are nothing but superficial.

In their theurgic ideal, the Romantics aimed at uniting the various arts and enriching life with their synthesis. Furthermore, in theurgy, life itself was dissolved in the art to become one of the voices in the multivocal chorus of universal creativity. In modernism, on the contrary, the idea of the fusion of art and life is imbued not with the spirit of unity but of separation, division, or, to use a nowadays fashionable term, deconstruction. Tearing off one of art's shells after another, artists gradually dissolved it into life and merged with it since nothing was left to distinguish one from the other.

This tendency was already apparent in an artistic movement called Dadaism at the beginning of the century. Dada emerged during the First World War in neutral Zurich, Switzerland, and after the end of the war, it became widespread in Europe. The Dada activities reflected a spontaneous European reaction to the immorality and horrors of war. Its participants expressed their contempt for the established institutions of European culture, which they saw as responsible for the senseless slaughter. They couched their protest in mockery, parody, and an absurdist posture intended to debunk the traditional values they hated.

Dadaism was not so much an art group as an anti-art movement. As one of its adherents, Hans Richter (1888–1976), wrote: "Dada hates art, but Dada renews art through a movement in art that is against art"². And the future founder of Surrealism, André Breton, added that Dada is more than art or

¹Nicholas Berdyaev, "The Crisis of Art," p. 400.

²*Dada Artifacts*, Iowa City: The University of Iowa Museum of Art, 1978, c. 24.

anti-art; it is “a state of mind”¹. The emergence of Dadaism marked the birth of a Western counter-culture that opposed the establishment and made itself known with anti-war marches and youth demonstrations in the second half of the century.

Behind the façade of the farcical Dadaist rebellion, however, was a deeper and more serious intention. It was about rethinking the very nature of the creative act and giving the status of works of art to the objects of everyday life. One of the idols of Dadaism, the French-American artist Marcel Duchamp (1887–1968), who strongly influenced twentieth-century modernism, then discovered his “found objects” that later became scandalously famous. Those objects, or ready-mades, consisted of ordinary things like a toilet bowl or a hat rack, removed from common usage and offered as works of art at exhibitions. Duchamp soon brought his Dadaist experiments to their natural conclusion. He rejected art altogether and became seriously involved in chess playing.

Nonetheless, the Frenchman’s extravagant antics have not been consigned to oblivion and have found grateful followers in the century’s second half. The emergence and epidemic spread in the sixties of conceptualism crowned Duchamp’s efforts to surrender art to life. Following their master, the conceptualists believed that the true essence of creativity is not artistic skill and filigree technique but ideas or concepts alone. If it plays any role, their material embodiment is somewhat secondary. Therefore, the activity of conceptualists was highly diverse and full of unexpected experimentations. It ranged from transmitting telepathic messages to photographing invisible gases in the atmosphere. Technically, any action, even a frankly meaningless, could have been elevated to the rank of art if its organizer proclaimed it as such. Thus, by the end of the century, modern art achieved complete autonomy from the standards that had recently seemed inviolable and wholly dissolved into the whirlpool of life.

Remarks in Conclusion

We must recognize that the twentieth century was crucial for developing modern art forms. Following the Enlightenment’s precepts, the supporters of modernism demonstrated the internal logic of their program and implemented the project of the absolute autonomy of art. Postmodernism that came to replace abstraction seeks to open a different, new page in contemporary culture. The same prefix “post” implies that the mission of modernism has been exhausted, and the ideals of modernist art have been surpassed.

¹ Andre Breton, “Dada Manifesto,” *Litterature* May 1920, no. 13. Quoted in Dawn Ades, “Dada and Surrealism,” *Concepts of Modern Art: From Fauvism to Post-modernism*, ed. Nikos Stangos, 3rd ed., London: Thames and Hudson, 1997, c. 111.

Let us not dispute the importance of this mission and the nobility of the ideals. Today we take it for granted that art should be free. And yet, as Nikolai Berdyaev observed, art's "autonomy does not mean at all that artistic creation can or should be divorced from spiritual life and human spiritual development. Freedom is not emptiness. Free art grows out of the spiritual depth of man as a free fruit. And deep and valuable is the only art in which this depth is felt"¹.

Having achieved full autonomy, has modernist art become more profound? Has it been able to fill the growing spiritual void, to transcend the prevailing mood of negativity and emptiness? Only time will tell us the complete answer to these questions. And for the time being, the avant-garde art continues to perplex the curious viewer, whose confusion cannot be dispelled by any, even the most cunning, arguments of its sophisticated connoisseurs.

References

Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture, The. ed. Hal Foster, Bay Press, 1983.

Berdyaev, Nicholas. *Filosofiya tvorchestva, kul'tury i iskusstva* [Philosophy of Creativity, Culture, and Art], Moscow: "Iskusstvo," 1994.

Chipp, Herschel. *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, Berkeley: University of California Press, 1968.

Concepts of Modern Art: From Fauvism to Postmodernism, ed. Nikos Stangos, 3rd ed., London: Thames and Hudson, 1997.

Crowther, Paul. *The Language of Twentieth-Century Art: A Conceptual History*, New Haven: Yale University Press, 1997.

Dada Artifacts, Iowa City: The University of Iowa Museum of Art, 1978.

¹Nicholas Berdyaev, "The Crisis of Art," p. 412.

Олександр Шило

*доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри образотворчого та декоративного мистецтва;
Харківський національний університет будівництва та архітектури*

КОНЦЕПЦІЇ РЕАЛЬНОСТІ, КАРТИНИ СВІТУ І УМОВНОСТІ ПЛАСТИЧНОЇ МОВИ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ЄВРОПИ (ДОСВІД СИСТЕМАТИЗАЦІЇ)

Багаторічне вивчення систем пластичного мислення та умовностей пластичної мови в мистецтві Античності, Середньовіччя, Нового та Новітнього часу [див.: 1–17] привели мене до глибокої переконаності в реалістичному характері образотворчого мистецтва цих епох при всій відмінності, а часом і протиставленості створених ним візуальних образів.

Наприклад, неможливо стверджувати, яке із зображень — середньовічне чи відродженецьке та новочасне — більш реалістичне. Вони обидва реалістичні, бо мають на меті показати, як влаштований світ «насправді». І при цьому перед нами два принципово різні за своїм устроєм зображення.

Коли ми говоримо про реалізм цих зображень, необхідно розуміти, що реальність, яка ними втілюється, в різні епохи мислиться по-різному. В основі цієї обставини лежить різна організація свідомості, що складається протягом тривалого часу в інтенсивній культурній роботі багатьох поколінь. Вона частково базувалася на різних концепціях реальності, частково породжувала їх. Люди мислять і розуміють світ за цими концепціями. Для них це вже не концепція — тобто. певна культурна умовність, — а сама реальність як така.

З тією чи іншою організацією свідомості пов'язані різні системи знань, у яких відповідна концепція реальності схоплюється. Вони дають можливість розуміти, як влаштований світ, і відповідно до цього розуміння будувати свої поведінку та діяльність. У свою чергу, пластичні мистецтва втілюють це розуміння світу, цю концепцію реальності в образах, що чуттєво сприймаються, створюючи і використовуючи для цього певні системи умовностей пластичної мови, які формують пластичне мислення,

Організованість свідомості визначає також домінуючий у ту чи іншу епоху тип суб'єктності, який також історично змінюється.

Частина із зазначених позицій, а саме: (1) концепція реальності, надалі я називатиму їх картинами світу; (2) система знань; (3) форми плас-

тичного мислення, — фіксує предмет роздумів про світ. Це — предметний аспект європейського культурного континууму, який ми розглядаємо (I).

Інша частина — (4) форми організації свідомості; (5) тип суб'єктності — позначає ті інтелектуальні засоби та організованість суспільно-історичної практики, в яких цей предмет історично схоплювався. Вони становлять організаційно-діяльнісний аспект континууму, що розглядається (II) — див. Таблицю 1.

В історії європейської культури виявляються три принципово різні концепції реальності, що послідовно змінюють одна одну: античний Космос, середньовічний християнський світ Абсолюту та новочасний світ, що чуттєво сприймається. Їм відповідають і форми пластичного мислення, що втілюють їх.

Для античного світу домінуючою формою пластичного мислення виступала скульптурна пластика. Світ моделюється нею як об'ємне тіло, якому піфагорійська ідея числа надає впорядкованості та перетворює його на Космос. Це послідовно впливало з базових властивостей міфологічної свідомості, що формує Космос. Слідом за Є.М. Мелетинським їх можна позначити як конкретність, тілесність, емоційність, проєкцію людських якостей на навколишній світ, чуттєве сприйняття навколишнього світу та образність його виразу [див.: 19, с. 378].

Міфологічна свідомість живе не на окремо взятій людині, а в історично сформованій спільноті. Космос — перша в європейській культурі концепція реальності, яку створила саме міфологічна свідомість, — місце проживання цієї спільноти. Саме спільне подолання труднощів та формування певних умов виживання і перетворює її на суб'єкт Космосу.

Скульптурна пластика організовувала його колективний простір. Сам Космос набуває скульптурної об'ємно-просторової якості, його форма визначається його межами, які, у свою чергу, визначають принципіву для космогонії опозицію «свій—чужий». "Свій" — частина колективу, яка може розглядатися як людина, "чужий" — за межами цієї спільноти і, власно кажучи, в якості людини не розглядається.

У силу такого устрою міфологічної свідомості спроба поєднання різних Космосів в епоху еллінізму та Римської імперії не дала ефекту розширення космічного простору та об'єднання різних спільнот у єдиний великий колектив. Навпаки, стикаючись один з одним, вони починають руйнуватися.

Рим став головною рушійною силою руйнації античних Космосів Середземномор'я. Рим — це не цивілізація землеробів, осілих народів, які протягом довгого часу виживання у тих чи інших умовах виробляють свої уявлення просвітопорядок, свою міфологію. Римська спільність — це військова машина, призначена для експансії, завоювання чужих територій.

Європейський культурний континуум розвитку форм пластичного мислення

Концепція реальності (картина світу)	Система знань	Форми пластичного мислення	Форми організації свідомості	Типи суб'єктності
Античність до 4–5 ст. н.е.	Космос	Скульптурна пластика	Міфологічна свідомість	Коллектив
Еллінізм та Римська імперія 4 ст. до н.е. – 4–5 ст. н.е.	Антична натурфілософія	Синтез юдаїстського монотеїзму; давньосипетської антропології; давньогрецького неоплатонізму. Складання християнської свідомості	Організаційно-діяльнісний аспект	Персона римського права
Середньовіччя 4–5 ст. — 16–17 ст.	Середньовічна схоластика	Іконопис (площинність та суміщення проєкцій)	Середньовічний символізм	Особистість (А. Я. Гуревич: персона римського права, наділена християнською душею)
Відродження 14–15 ст. — 16–17 ст.	Цілісної СЗ немає. Спостереження та досвід за принципом <i>non finito</i>	Прама	Ренесансний гуманізм	Ренесансний Титан
Новий час 17–поч. 20 ст.	Класична наука	Прама перспектива, ідеальний (як правило, анатомічний) зразок	Рационалізм, історизм, прогресизм, техніцизм	Індивідуалізм приватної людини
Новітній час від поч. 20 ст.	Некласична наука	Поліморфізм модернізму і постмодернізму	Суб'єктивізм	Атомізація та типологізація суспільства

Особливість римської цивілізації полягає у її відкритості космічним впливам з різних боків, вона виявляється виключно асимілятивною, пристосованою до освоєння досягнень інших народів, які завойовуються Римом. Виникає протиріччя. З одного боку, складається величезна територія імперії, з іншого ж, усередині неї для окремих спільнот зберігається опозиція «свій—чужий». Усередині єдиного простору імперії виділяються спільноти, що визначаються як «ми» та «вони». Виникає ще одна суперечність: є спільноти, об'єднані певними типами міфології та Космосу, і є окремі люди, які переміщуються всередині різних спільнот. Це підвищує рівень ентропії, посилює і прискорює процес руйнації різних Космосів, які досить випадково та механістично були об'єднані територією Римської імперії, що посилює неупорядкованість та непередбачуваність життя.

Світопорядок, який став схильним до руйнації, тримався на сформованих міфологією уявленнях про належне. Вони не мають характеру закону, вони вкладаються у свідомість людей як абсолютне знання про устрій світу. Коли ж такий устрій свідомості руйнується, на його місце має прийти щось інше, адже порядок треба підтримувати. Виникають, умовно кажучи, штучні — у тому сенсі, що не міфологічні — форми підтримки порядку. Однією з них стає римське право. З'являються не сакральні, а людиновторні закони, які встановлюють певний порядок у Римській імперії.

Важливою стає та обставина, що римське право поширюється не лише й не стільки на спільність, як на окремо взятих людей. Римське право виявляється інструментом руйнування початкових колективів.

Вони ніяк не були оформлені, але в силу спільності міфологічної свідомості були представлені фактично, і межа «свій—чужий» у них виразно була прокреслена. Тепер же ця межа виявляється зруйнована, і суб'єктом римського права стає персону — не спільність, а окремо взята людина, яка латиною отримує назву *індивідуум*, тобто неподільний елемент будь-якої спільності, Він уже не є носієм скульптурного за типом пластичного мислення, тому що живе всередині того простору, межі якого руйнуються. Тим самим формується нова культурна ситуація: відтворити концепцію реальності на кшталт античного міфологічного Космосу не вдається, чому свідченням стало фіаско Андріанової ідеї Пантеону.

З приходом до Риму християнства європейський світ якісно змінюється. Християнська проповідь звернена до окремо взятої людини. На її основі в європейській культурі складається новий тип суб'єктності — особистість (за А.Я. Гуревичем, це персону римського права, наділена християнською душею [див.: 18, с. 369—370]). Формується і нове уявлення про світобудову, яка має принципово вертикальну ієрархічну

структуру. Це два світу, які Блаженний Августин називає Град небесний і Град земний, світ гірський і світ дольний.

Проблема в осягненні так усвідомленої світобудови полягає в тому, що в чуттєвому сприйнятті нам даний саме світ дольний. Але він є лише слабким відсвітом світу гірського, Абсолютного, який мислиться як осередок реальності. Світ гірський не сприймається чуттєво, але його можна помислити, відштовхнувшись від чуттєвих сприйнятів і проникнувши в нього умоглядом — як казали в Середньовіччі, «розумним зором». Абстрагований роздум, «розумний зір» стає основною формою осягнення світу Бога як світу реального.

Зі зміною типу суб'єктності змінюється характер організації свідомості. Актуалізоване християнством інтелектуально складно організоване уявлення про Бога не може апелювати до тих базових основ пізнання, на які спиралася міфологічна свідомість, насамперед, до чуттєвості.

Для масової свідомості, яка історично була сформована у надрах міфологічної культури, така концепція Бога виявляється надзвичайно складною. Для того, щоб цю складність якось подолати і зробити чуттєво не сприйманого Бога доступним для віри та розуміння, з'являється особлива інтелектуальна практика — середньовічний символізм, коли чуттєво дані предмети одночасно є тим, чим вони є, і водночас вони означають щось інше. Ця двоїстість свідомості поступово складає специфічний інтелектуальний досвід, який у результаті оформляється у систему середньовічного схоластичного знання. Якщо для міфологічної свідомості принципово важливі були конкретність і образність, то середньовічний умогляд будуватиметься на схоластичному абстрагуванні та інтелектуалізмі, пов'язаних з оперуванням символами.

На цій основі складається нова форма пластичного мислення — середньовічний іконопис. Він стає, з одного боку, основою величезного пласта образотворчого мистецтва, з другого, — пронизує собою всю пластичну культуру Середньовіччя. Вся повнота середньовічного пластичного мислення проявляється у системі умовностей пластичного мови, якою оперує іконопис.

Сенс ікони — показати світ «як він є насправді». При цьому для середньовічної свідомості це — світ, який чуттєво не сприймається. Завдання іконопису — подолати очевидність і пластично оформити «розумний зір».

Для візуалізації досягнутого інтелектуального досвіду принципово важливими є два моменти. (1): іконопис принципово символічний і площинний; він принципово не вирішує завдання створити ілюзію тривимірного простору, який ми чуттєво сприймаємо. (2): іконне зображення будуватиметься як поєднання проєкцій. Цей базовий принцип ство-

рення іконного образу робить іконопис домінуючою формою пластичного мислення.

У антропологічному сенсі середньовіччя не було однорідним. У його надрах з різних обставин, регулюючих форми організації суспільства, наприклад, таких, як майоратне право, з'являються маргінальні «зайві люди» на кшталт мандрівних лицарів чи «вічних» студентів. Обставинами свого маргінального становища задля забезпечення свого соціального виживання вони вимушені формувати у собі такі якості, як цілеспрямованість, здатність на ризик, здатність приймати рішення й нести відповідальність за нього та ін. Вони виявляються харизматичними і значною мірою авантюристичними. Ще вони, через складання таких властивостей їхньої особистості, виявляються егоїстами та егоцентриками. Саме вони формують той особливий клан людей, який в епоху Відродження одержує назву Титанів.

Титану важко ставити цілі та досягати їх у світі, який розуміється як слабкий відсвіт реальності. Перетворювати своєю діяльністю можна інший світ, який доступний Титану в його чуттєвому досвіді. Його він і вважає реальністю, формуючи нову картину світу. Реальність світу, що чуттєво сприймається, — головне відкриття епохи Відродження.

Уявлення про цю реальність розробляє особлива філософська та інтелектуальна практика епохи Відродження, яка отримала назву гуманізму. Гуманісти ведуть боротьбу із середньовічною схоластикою саме через її відірваність від чуттєвого досвіду.

Саме в цей час на дуже короткий термін (приблизно на 100 років) лідером культури стає художник, тому що він обставинами свого ремесла — створенням візуальних образів світу — пов'язаний саме з чуттєвим досвідом. Найбільш яскраві та очевидні зрушення у зміні типу світогляду відбуваються в той час саме в галузі образотворчого мистецтва.

Зримою проявом тієї художньої революції, яка відбувається в епоху Відродження і проявляється вже в перші роки кватроченто, стає пряма перспектива. Вона є втіленням нового розуміння реальності — чуттєвого світу, що сприймається.

Пряма перспектива не означає, що ми буквально так сприймаємо світ. Але конічна проекція, якою є пряма перспектива, справді дуже близька до того, як ми бачимо світ, і цю образотворчу умовність пластичної мови можна з низкою застережень прийняти як певну візуальну норму, що й було зроблено. І аж до сьогодні прямоперспективне зображення сприймається як образотворча норма художнього реалізму.

Епоха Відродження не створила власної окремої системи знання. Але в епоху Відродження в протиставленні схоластичному світогляду культивуються два принципово важливі способи пізнання, тісно пов'язані з образотворчою практикою. Це спостереження та досвід. Вони по-

роджують дві важливі характеристики мислення Відродження: вар'єтта і нонфініто, — і констатують різноманітність і нескінченність й незавершеність світу, який спостерігається.

Пафосом пізнання світу в епоху Відродження було прагнення виявити ту неймовірну кількість подробиць, що дозволяє розширити уявлення про реальність шляхом їхнього називання. Але незабаром стає зрозуміло, що це нагромадження подробиць не призводить, зрештою, до вичерпання отриманих переліків. Тому тепер йдеться про те, щоб зрозуміти принципи, які лежать в основі різноманітності чуттєво сприйманого світу. Він усвідомлюється як реальність природи, створеної Богом. Осягнення законів природи і розуміється як осягнення сенсу Творіння.

Тут актуалізується уявлення про ідеальне моделювання, яке дозволяє відволіктися від частковостей і виявити принципи, що лежать в основі різноманіття в проявах чуттєвого світу, яке спостерігається.

Ідеальні моделі не існують у чуттєвому світі, але вони мисляться. У 16–17 ст. богословами та філософами виробляється концепція раціоналізму, яка дозволяє інтелектуально моделювати світ. У рамках цієї концепції стверджується, що світ таким і є, як його описують ці моделі.

У 18–19 ст. концепція раціоналізму була доповнена ідеями історизму, прогресу та техніцизму, які стали застосовуватися до різноманітних сфер мислення та діяльності та в сукупності стали універсальними формами організації свідомості Нового часу.

Таким чином, новочасна картина світу зберігає відродженицький пафос утвердження чуттєво сприйманого світу як реальності, але вносить істотний коректив у вигляді його ідеального моделювання. Для цього виникає особлива галузь культурного виробництва — класична наука.

Якщо епоха Відродження була тим коротким проміжком часу, коли лідером культури був художник, то тепер лідером культури стає вчений. Це лідерство тією чи іншою мірою зберігається до теперішнього часу.

Розбуджена епохою Відродження проблема індивідуального самоствердження залишається основною антропологічною темою Нового часу. Але до неї також вноситься значний коректив. Відродженицький Титан прагнув заповнити собою весь простір культури. Звідси дивовижний універсалізм Титанів Відродження. Звідси й їхня жорстока, вбивча конкуренція. Тепер індивідуалізм набуває приватного характеру, вводиться у рамки, і рамками стають норми тих практик, із якими той чи інший індивід зіштовхується. У культурі Нового часу таке самовизначення оформлюється спеціальним інститутом професії. На рубежі 18–19 ст. виникає феномен приватної людини. Потім це явище поєднується з професією.

Епоха Відродження актуалізувала пряму перспективу як нормативну форму пластичного мислення. Ця обставина також не скасовується, але уточнюється за допомогою тих базових ідей ідеального моделювання, на основі яких будується класична наука, що лідирує в європейській культурі. Сфера мистецтва перебудовується за науковими принципами. Це відбувається вже в 17 ст., коли з'являються теорія та практика класицизму. Їхнім основним сенсом стає перетворення мистецтва на професію.

Дещо пізніше, у 18 ст., концепція класицизму отримала формульного виразу: «Досконале в мистецтві є наслідування природі, виправленої за античним зразком». Твердження про наслідування природі свідчить, що зберігається прийняття чуттєво сприйманого світу як реального. Але художник не просто відтворює природу у всьому її розмаїтті, а «виправляє її за античним зразком». Тим самим виявляються принципи, що лежать в основі цього різноманіття, а сам античний зразок виступає ідеальною моделлю, наближенням до якої визначається ступінь досконалості витвору мистецтва.

Класицизм став важливим нормуючим інструментом художньої практики. По відношенню до нього можна було самовизначатися, або приймаючи його норми, або заперечуючи їх, що породило безліч напрямів художньої творчості Нового та Новітнього часу. Фактично, з 17 ст. історія європейського мистецтва стає історією цих різних напрямів.

На рубежі 19–20 ст. у масовій свідомості виникає досить глибоке відчуття вичерпаності уявлень про реальність, що чуттєво сприймається, які формували картину світу Нового часу. Наука, передусім фізика, виявляє безліч явищ, які безумовно існують, але чуттєво не сприймаються. Це дало привід академіку Л.Д. Ландау констатувати, що ми сьогодні розуміємо про світ те, що не можемо собі уявити. У художній культурі виникає явище суб'єктивізму. Воно ставить на чільне місце пластичне втілення не знань про світ, що чуттєво сприймається, а вражень про нього і викликаних ним емоційних реакцій. Це відкриває у 20 ст. великий пласт мистецтва модернізму, яке програмно пориває зв'язки з попередньою художньою традицією, але до кінця століття парадоксально само перетворюється на окрему традицію, що стало осмислюватися як постмодернізм. Істотні зрушення відбуваються у структурі суспільства, і дедалі більшу роль в цьому процесі відіграють нові засоби масових комунікацій і віртуальна реальність комп'ютерних мереж, що стимулює переосмислення концепції реальності загалом.

Все це говорить про те, що сьогодні йде інтенсивний процес формування нової картини світу і пов'язаних із нею нових форм пластичного мислення, про які ми можемо лише висловлювати гіпотези.

Таким чином, можна з упевненістю констатувати, що відомі нам умовності образотворчої мови мали не випадковий і не довільний характер. Вони виникали в тісному зв'язку із загальнокультурними уявленнями про світобудову; з можливістю перетворювати ці уявлення на знання, на основі яких здійснювалися життя та діяльність багатьох поколінь; з тим, як ці покоління усвідомлювали самі себе, своє місце у світі та свої можливості. Художник обставинами своєї вкоріненості в тому чи іншому культурному контексті виступав органом його прояву та втілення, часто сам про те не підозрюючи. І форма художнього твору поза його наративним змістом відтворює той культурний континуум, що цей твір породив.

Праці автора за розглянутою проблематикою

1. Шило А.В. Семиотика иконы и деятельностная специфика изобразительного языка (к постановке проблемы) // Традиції та новачі у вищій архітектурно-художній освіті. Вип. 6/98. — Харків: ХХП, 1998. — С. 79–81.
2. Шило А.В. Парадоксы пластического языка средневекового изображения и их содержательный смысл // Традиції та новачі у вищій архітектурно-художній освіті. Вип. 1/99. — Харків: ХХП, 1999. — С. 76–77.
3. Шило О.В. Віртуальна реальність і перспективи реалізму // Культура України. — 2002. — № 10. — Харків: ХДАК, 2002. — С. 59–69.
4. Шило А.В. Канон и пластическое мышление в искусстве Средних веков. — Харьков: Новое слово, 2006. — 286 с.
5. Шило А.В. Проблема нового самоопределения реализма в искусстве эпохи цифровых технологий. // Культура, свідомість, мова в інформаційному суспільстві / Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. 19–20 квітня 2007. — Харків: НФаУ, 2007. — С. 215–229.
6. Шило А.В. Чем же удивлял Брунеллески, или Введение в картину классической эпохи. // С. Рахманинов: на переломе столетий. — Вып. 4. — Х.: СПДФО Носань В.А., 2007. — С. 289–297.
7. Шило А.В. Концепция реальности и условности пластического языка в средневековой иконописи. // Світогляд — філософія — релігія : зб. наук. праць. — Вип. 3. — Суми: ДВНЗ «УАБС НБУ», 2012. — С. 306–317.
8. Шило А.В. Концепции реальности, «паттерны видения» и проблематика визуального искусства конца 20 – начала 21 вв. // Світогляд — філософія — релігія : зб. наук. праць. — Вип. 4. — Суми: ДВНЗ «УАБС НБУ», 2013. — С. 336–347.
9. Шило А.В. Концепция реальности и условность пластического языка в изобразительном искусстве Средних веков // Культурно-мистецький альманах «Арт-простір». — Київ, 2015. — Вип. 1. — С. 79–84.
10. Шило А.В. Семнадцатый век — классическая эпоха Нового времени // С. Рахманінов та культура України (С. Рахманінов на злам століть). — Вип. 14. — Харків: ФОП Носань В.А., 2017.

11. Шило А.В. Концепции реальности и формы художественной пластики // Нові виміри духовності на початку ХХІ століття : Матеріали VI Міжнародної наукової конференції (24–25 травня 2018 року, Сумський державний університет) / під ред. проф. Мозгового І.П. — Суми: ФОП Цьома С.П., 2018. — С. 110–111.
12. Кравец В.И., Шило А.В. Жанр портрета 17 в. в контексте духовных поисков эпохи // Культурно-мистецький альманах «Арт-простір». — Київ: 2018. — Вип.3. — С. 45–49.
13. Кравец В.И., Шило А.В. Духовные поиски 17 в. и искусство портрета // Світогляд–філософія–релігія: зб. наук. праць. Вип. 13 / за заг. ред. д-ра філос. наук проф. І. П. Мозгового. — Суми: Світ друку, 2018. — С. 124–143.
14. Шило А.В. Концепции реальности, формы пластического мышления и отношение к античности в европейской культуре Нового времени // С. Рахманінов та культура України (С. Рахманінов на злам століть). — Вип. 15. — Харків: ФОП Носань В.А., 2019.
15. Шило А.В. О парадоксах оппозиции прямой и обратной перспективы в изобразительном искусстве // Духовна культура України перед викликами часу. Тези доповідей учасників II Всеукраїнської науково-практичної конференції (Харків, 16 квітня 2019). — Харків: Право, 2019. — С. 40–43.
16. Шило А.В. Концепции реальности и генезис форм пластического мышления // Світогляд–філософія–релігія: зб. наук. праць. Вип. 13, частина 2 / за заг. ред. д-ра філос. наук проф. І. П. Мозгового. — Суми: Коллаж принт, 2019. — С. 169–175.
17. Шило А.В. Судьбы античности в европейской культуре // Духовна культура України перед викликами часу (до 30-річчя кафедри культурології Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого). Тези доповідей учасників III Всеукраїнської науково-практичної конференції (Харків, 16 квітня 2020). — Харків: Право, 2020. — С. 36–37.

Список використаних джерел

18. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1972. 320 с.
19. Мелетинский Е.М. Мифология. Философский энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1983. С. 377–378.

Magdalena Maria Kubas

*Doctor, Research fellowship
Department of Philosophy and Education
University of Turin, Italy*

THE SPATIAL REPRESENTATION OF THE BLESSED MARY IN 20TH-CENTURY ITALIAN AND EUROPEAN POETRY

Preliminaries

From the earliest eras, the representation of the Holy Virgin has constituted one of the most important thematic lines in Italian poetry, both sacred and profane — among the rich array of 13th century examples, suffice to cite Marian spiritual *laudās* or the love poetry of *dolce stil novo*. During the Middle Ages, as far as spatial representations are concerned, the Blessed Mary was traditionally described as a part of far-away celestial hierarchies. Over the centuries — according to the theoretical framework provided by Juri Lotman in two of his seminal articles *On the metalanguage of a topological description of culture* and *On the semiosphere* — she has belonged to either ‘interior’ or ‘exterior’ space. Mary has always also been a ‘connector’ attributed with the power to cross boundaries. The spatial constructions in which she is inscribed slowly changed in the more recent history of Italian literature — in the contemporary age, the Blessed Mary is mostly placed in the space of earthly life familiar to the enunciator. Starting from these considerations, in this paper I aim to analyze recent Marian representations in poetry, especially poetry and devotional texts.

Methodology and textual analysis

Drawing on the above-mentioned works by Lotman (1975: *On the metalanguage of a typological description of culture*; first edition in 1984, last edition in 2005: *On the Semiosphere*), interior space is understood as the space of “one’s own culture”; it is perceived as both “the only one” and “deprived of a specific character”, or neutral (Lotman 1975, pp. 97–99); it is also well organized. In contrast, the enunciator perceives exterior space as remarkably different and even exotic. The consequences of this subdivision of cultural space include the existence of a boundary while, at the same time, all those beings capable of crossing this boundary are attributed a certain relevance: “the border points of the semiosphere may be likened to sensory receptors, which transfer external stimuli into the language of our nervous system, or a unit of translation, which adapts the external actor to a given semi-otic sphere”, as we read in Lotman 2005: 209.

The categories of I (interior) *versus* E (exterior) space and those related to the vertical stratification of believers' space are the starting point for this analysis of the spatial metaphors through which Holy Mary is positioned in 20th-century theological and poetic discourse. In Lotman's *corpus*, space is conceptualized as containing both good and evil supernatural entities. (E) space is able to house divinities representing either protective or malevolent forces that influence human life in both senses. In the wide-ranging collection of texts analyzed here, (I) space is represented as earthly life and the physical dimension in which the lyrical subject operates and acts while (E) space is the celestial area inhabited by Christian divinities. The *corpus* examined here was mainly selected from both poetry and theological works composed in the 20th century, because it was during this period that interesting changes occurred in both the placement and direction of works addressing Mary. The central moment in this shift coincided with the Second Vatican Council, a period of great progress in the Mariological debate. Time was required for this shift to take place, however, and there was a century or perhaps almost two in which the two models coexisted. Naturally, the council was a moment in which previous theological reflections were metabolized and new impulses set in motion for the future. As I will show in the proposed article, this process is reflected in Italian poetry as well as poetic texts from elsewhere in Europe.

To analyze the placement of the Virgin Mary in cultural space, we need to begin by outlining the traditional vision. In Italian literature, the Blessed Virgin is represented as a highly placed figure — her position is not distant, but it is elevated. Although she has also been considered in terms of her motherhood, maternal sorrow and grief, her spatial position has traditionally been hierarchical.¹ Considering that a boundary separates the earthly life of

¹ As far as medieval Italian poetry is concerned, in his hymn *Lovely Virgin* Petrarch prays and praises (Petrarch: 2015 [*Kindle Edition*, pages not numbered]):

“O highest shining window of heaven,
came to save us in these latter days:
and from all the other earthly womb
you alone were chosen [...]”

This type of Marian spatiality can also be found in other European literary cultures. In English, for instance, we have Geoffrey Chaucer's 14th-century poem entitled *An ABC* (*The Prayer of Our Lady*). Let me quote from the 18th stanza (Chaucer: 1933, p. 81):

“Soth is, that God ne graunteth no pitee
With-oute thee; for God of his goodnesse,
Foryiveth noon, but it lyke un-to thee.
He hath thee maked vicaire and maistresse
Of al the world, and eek governeresse
Of hevене, and he represeth his justyse

the lyrical subject from the celestial arena, Mary is attributed the ability to cross this boundary.¹ Humans are not usually able to make this crossing — except for Dante (the character in the *Divine Comedy*), one of the few to have passed through the gate of Heaven to interact with celestial hierarchies — or cannot do so repeatedly². In contrast, it is common for worshippers to ask Mary to come down and look on their misery: this is one of the most prevalent types of prayer addressing the Virgin Mary.

Conducting a comparative analysis of the exchange between Catholic theological, devotional and poetic texts from the 20th century, I will show how the representation of Marian *sacrum* was moved into the interior space of culture. In this perspective, special importance is given to texts written before and after the Vatican Council II, a moment in which Mariological debate inside the Roman Catholic Church developed significantly. Initially, the way authors achieved such representations was through an emphasis on aspects of Mary's earthly existence. Consequently, the divine traits of this figure and her hierarchical positioning gradually lost importance. A renewed kind of Marian spatiality is found in recent theology (and also represents an important point in ecumenical dialogue), which in turn dialogues with poetry. The authors of the theological and devotional works considered in my textual analysis include Popes Paul VI, John Paul II and Francis,³ Karl

After thy wille, and therefore in witesse
He hath thee crowned in so ryal wyse.”

¹ According to Lotman (2005, p. 211), the Blessed Virgin is a kind of interpreter; in my corpus, however, she is positioned either on the boundary of the space represented or in the center of it. In a different cultural configuration, the figure of the Blessed Virgin can directly occupy the boundary to become a semantic operator between (I) and (E) space: see Galofaro, Ponzio, 2021.

² As many scholars have noted, the account of Dante's visit to Paradise is characterized by a marked difficulty of telling and expressing. In fact, one of the topics featured in this part of the *Divine Comedy* is ineffability, especially in *Paradise* – this point is even explicitly stated in the *canto* I of the third part of the *Comedy*. According to Lotman (2005, p. 209), such experience has to be *translated* into the language of the internal space, in our case poetic and epic. There is also a rich bibliography on this topic.

³ Let me quote fragments of a dogmatic constitution *Lumen Gentium* by Pope Paul VI: “Predestined from eternity by that decree of divine providence which determined the incarnation of the Word to be the Mother of God, the Blessed Virgin was on this earth the virgin Mother of the Redeemer, and above all others and in a singular way the generous associate and humble handmaid of the Lord. She conceived, brought forth and nourished Christ. She presented Him to the Father in the temple, and was united with Him by compassion as He died on the Cross. [...] Taken up to heaven she did not lay aside this salvific duty, but by her constant intercession continued to

Rahner,¹ Maria Teresa Porcile Santiso, Giorgio Tourn, Antonio Bello; Petrarch, Dante, Rainer Maria Rilke,² David Maria Turolto,³ Margherita Guidacci, Biagio Marin, Jak Twardowski,⁴ Alda Merini, and Aldo Nove¹ are taken as representatives of contemporary Italian poetry.

bring us the gifts of eternal salvation. By her maternal charity, she cares for the brethren of her Son, who still journey on earth surrounded by dangers and cultics, until they are led into the happiness of their true home. (Paul VI: 1964, chapter III, 61-62). In the ecumenical part of this encyclical letter, *Redemptoris Mater*, John Paul II speaks about Mary's "pilgrimage of faith" carried out during her life (John Paul II 1987: III, 40) – a voyage that is exemplary for all Christians (John Paul II: 1987, chapter II, 30). Other terms that belong to the same semantic field of movement on the horizontal axis are "to journey", "the journey, and "the path" (John Paul II: 1987, chapter I, 2). In his recent apostolic exhortation *Gaudete et exultate*, Pope Francis imagines a woman who, "recalling the love of the Virgin Mary, [...] takes her rosary and prays with faith. Yet another path of holiness. Later still, she goes out onto the street, encounters a poor person and stops to say a kind word to him." (Francis: 2018, chapter I, 16).

¹ According to the theology of Karl Rahner, we cannot speak of man without speaking of Mary and *viceversa*. Mary is the perfect Christian, a human being who is totally Christian – she is entirely on our side, argues Rahner in his works from the mid-20th century.

² In his extraordinarily beautiful *Annunciation (The words of the Angel)*, published in the early 1900s, Rilke:1938, p. 91 represented Holy Mary as follows:

"You're not more near to God than we.
To Him all things are far.
And yet your hands — how wondrously
Grown full of grace they are.
Such hands by woman never grew"

³ In the opening poem from the collection *Ave Maria*, Turolto: 1984, p. 25 wrote (translation mine):

"You are the palm of Kadesh,
sealed garden for the holy dwelling.
You are the land that flies
full of light / in our night.
Virgin, cathedral of silence,
[...]
You come and go for the spaces
uncrossable to us.
You are the splendor of the fields,
bush and white church
on the mountain."

⁴ In a poem entitled *Assumption* by the Polish poet Jan Twardowski, Mary is the one who was taken up into heaven while drinking a hot beverage (Twardowski: 2000, p. 120; translation mine):

"the day was as usual the air was ringing

A starting point in my argument is that the placement of Mary in interior *versus* exterior space changes the relationship between the enunciator and the addressee, especially in poetic prayers and dialogues. The directional axis, traditionally built to vertically address the celestial lady, in some way tilts until it reaches a horizontal position, as both addresser and addressee find themselves in the earthly dimension. As for this aspect, I follow the framework provided by Marsciani 2007. This is a relevant point of my study, and it occurred during the 20th century — once again, the key moment was the Second Vatican Council. The earthly dimension may be treated metaphorically, as everyday life, or physically, as the ground, even with a chthonic value. In the most recent poetry, this axis sometimes even reaches newly a vertical position, with spatial representations of the Holy Virgin as either accompanying the human *de profundis* or as exiled to the underworld. Even if it does not affect Mary's ability to cross the boundary or intercede on behalf of humans, the consequences of this appropriation of Mary into the space of human life does include a perception of increasing distance between her and the heavens, between her and God.

Conclusions

There seems to be a general social trend towards secularization that increases the distance between the human and the divine, especially as far as the traditional religions with their traditional experiencing are concerned. At the same time, Mary's sanctity is transferred to the interior space of everyday human life, and this phenomenon can be read as a strong manifestation of the

with bees that every morning flies with the weather
 only this silence this terrible silence
 this empty place by the cup on the table
 even leaving the earth with the body”

¹ A very interesting vision of Marian spatiality can be found in a recent collection entitled *Ave Maria* by Aldo Nove: 2007, p. 37. Let me quote a fragment of a sonnet entitled *Madre di Dio* in which the vertical axis is inverted: Mary is below the level of the human gaze. Translation mine:
 “Mother of Clivius and Jerusalem,
 Mother of Bathsheba and Baranzate,
 Mother of Le Bustecche and Bethlehem,
 Mother of Krn and Tradate;
 Mother of the Crucifix and of the road
 ranging from the tobacconist's to Primatecchio,
 [...]
 In the gases of the trucks the eyes, the spark
 of your eyes, Mother, before the evening
 becomes silent, hug me, mother...”

changes in the last century affecting both conceptual and normative aspects of representing and promoting sanctity in the Roman Catholic Church.

References

Comunità di Bose (ed.) 2004, *Maria. Testi teologici e spirituali dal I al XX secolo*, Milan: Mondadori.

Chaucer, Geoffrey 1933, *The complete works of Geoffrey Chaucer*, Walter W. Skeat (ed.), London: Oxford University Press – Humphrey Milford.

Francis 2018, *Gaudete et exsultate*, available on the website: https://www.vatican.va/content/francesco/it/apost_exhortations/documents/papa-francesco_esortazione-ap_20180319_gaudete-et-exsultate.html

Galafaro, Francesco, Ponzo, Jenny 2021, “Religion and the semiotization of space: The case of the Madonna del Rocciamelone,” in: *Sign, Method and the Sacred. New Directions in Semiotic Methodologies for the Study of Religion*, Jason Cronbach Van Boom, Thomas-Andreas Pöder (eds.), Berlin-Boston: De Gruyter, p. 215–242.

John Paul II 1987, *Redemptoris Mater*, available on the website: https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/it/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_25031987_redemptoris-mater.html

Lotman, Juri M. 1975, “On the metalanguage of a typological description of culture,” *Semiotica* 14(2): 97–123.

Lotman, Juri M. 2005, “On the Semiosphere,” *Sign System Studies* 33(1): 205–226. First ed. in 1984.

Marsciani Francesco 2007, “Il discorso della preghiera (un abbozzo),” *I Destini del Sacro. AISS Conference in Reggio Emilia*, available online: https://www5.pucsp.br/cps/downloads/biblioteca/2016/marsciani_f_il_discorso_della_preghiera_.pdf.

Nove, Aldo 2007, *Ave Maria*, Turin: Einaudi.

Paul VI 1964, *Lumen Gentium*, available on the website: https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19641121_lumen-gentium_it.html

Petrarch 2015, *The complete Canzoniere*, A. S. Kline (transl.), Poetry in Translation. Kindle Edition [pages not numbered].

Rilke, Reiner M. 1966, *Translations from the Poetry of Rainer Maria Rilke*, H. Norton (transl.), New York: W. W. Norton&Co.

Turoldo, David M. 1984, *Ave Maria*, Milan: GEI, 1984.

Twardowski, Jan., 2000, *Znaki ufności: niebieskie okulary*, Cracow: Znak.

Ігор Печеранський

*доктор філософських наук,
професор кафедри філософії та педагогіки;
Київський національний університет культури і мистецтв*

СТАНОВИЩЕ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА У МЕРЕЖЕВОМУ ТА ЛІКВІДНОМУ СУСПІЛЬСТВІ XXI СТОЛІТТЯ

Все частіше зустрічаються визначення суспільства XXI століття саме як ліквідного і мережевого суспільства. Варто розуміти, що йдеться про тотальний вплив технологічного прогресу на сімейні стосунки та робочі відносини, моделі поведінки та системи цінностей, економічні та політичні конфігурації влади, на мову, звичаї та традиції, релігію, мистецтво та ін. Ліквідне суспільство постає результатом гіпертехнологічного розвитку, що детермінує, як соціальний розвій, так і соціально-організаційну деформацію й моральну кризу на сучасному етапі.

Загальновідомо, що термін «ліквідне суспільство» є похідним від бауманівського концепту «ліквідна (або плінна) сучасність» (“liquid modernity”), яким польсько-англійський соціолог позначав нестабільність, постійну мінливість і невизначеність сучасного суспільства [5]. Пізніше дослідники У. Еко і Р. Діксон у книзі «Хроніки ліквідного суспільства» (2017) [4] розглянули чимало питань (популярна культура та політика, ЗМІ, мобільні телефони, конфлікт поколінь, криза ідеологічних цінностей та неприборканий індивідуалізм), пов’язаних з фоном сучасного життя, яке характеризується тотальним занепадом соціальних цінностей та втратою ідентичності.

Суспільство XXI століття, засноване на глобалізації та постсучасності, ґрунтується на швидкому розвитку новітніх технологій та світові без кордонів, залишаючи позаду моральний та інтелектуальний розвиток людства. Дискусії останніх років навколо прикладних аспектів застосування штучного інтелекту лише посилюють скепсис людей відносно того, чи зможуть вони в майбутньому реактуалізувати свою моральність й самоідентифікацію, чи зазнають поразки у боротьбі з машинами. Автор доєднається до когорти вчених, які наполягають на важливості балансу між матеріальним й духовним/ментальним світами, без чого неможливо ефективно протидіяти загрозі зникнення людської раси, що й досі ще існує.

Схожі прогнози лунають на адресу «мережевого суспільства» (“Network Society”) як глобальної мережевої структури з розвиненими горизонтальними зв’язками, в основі яких лежить інтернет-комунікація.

Правий був С. Тірсон, який наголошував, що завдяки технологічним можливостям нових соціальних мереж (віртуальної комунікації) користувачі можуть реалізувати можливість контролювати дистанцію у відносинах з іншими, потребу бути не забутим, намір збільшити цінність свого особистого досвіду, що лежить в основі самооцінки, автономності/інтимності, а також протилежний щодо попередньо зазначеного фактор, бажання показати себе як основу екстимності — потреба виставляти на-показ все, що пов'язано з особистим життям [6].

Наприкінці 90-х років минулого століття, мабуть, ніхто не міг уявити, що Інтернет з часом поглине соціальні, політичні, економічні та культурні простори. Коли термін Web 2.0 утвердився в цифровому універсумі та соціумі, умови конфіденційності вичерпувалися поступом, який станеться роками пізніше. А потім на планеті почали відбуватися зміни, з'явилися нові зв'язки ідентичності, створювалися віртуальні спільноти та рухи, в яких чимало людей знаходило відчуття безпеки. Проте, якщо звернутися до найпотужнішої соціальної мережі планети Facebook, бачимо, які аномалії приховує ця віртуальна екосистема, що, як зауважує Ф. Каназа-Чоке, закінчується для багатьох кошмаром [3, р. 222].

Отже, сучасні соціокультурні зміни зумовлені технологічним прогресом, розширенням інформаційного поля, збільшенням Інтернет-впливу, а вироблення нової інформації перетворюється на важливий фактор цивілізаційного розвитку, що, у свою чергу, відображається на ідентифікації мистецтва у сучасному світі. І тут питання про когнітивну складову під час сприйняття мистецьких творів (від популярних до класичних) постає особливо гостро, оскільки для ідентифікації необхідно мінімальне розуміння зразків, з якими суб'єкт може ідентифікуватися. Тому це викликає певні ускладненні під час сприйняття вистав, живопису чи музики у ХХІ столітті, адже крім розширення кола тих, хто сприймає мистецтво, істотно змінилося і оточення, з'явилися нові зразки, а старі наповнилися новими експресіями та емоційними змістами.

Театр як найбільш синтетичне з усіх видів мистецтв чи не найкраще відображає ситуацію, яка домінує сьогодні в художній культурі, демонструючи, яким чином йде пошук нових форм і способів взаємодії з глядачем. Той факт, що кількість людей, відданих традиційному оперному жанру чи балету, неухильно падає, свідчить про зростаючу залежність художнього мислення, з одного боку, від граничної функціональності та практицизму, а з іншого, від світу гаджетів з їхньою, як зауважував Ж. Бодрійяр, «комбінаційно-ігровою цінністю» [2]. За таких обставин недоречно говорити про «загибель мистецтва» (В. Вейдле), радше про тотальну ревізію його онтологічних засад та «естетичної сутності» (відмова від фундаментальних принципів — міметизму, ідеалізації, символізації, вираження та позначення, тео- або антропоцентризму),

пов'язаної зі зміною методів сприйняття світу, зокрема, і під впливом згаданого мережевого, цифрового та ліквідного суспільства.

Десакралізація класики супроводжувалася, по-перше, появою екранних форм творчості, де відбулося перекодування вербальної інформації на образну, а, по-друге, загостренням протистояння менеджменту з творчістю у її традиційному значенні як вищим проявом індивідуальності та втіленням особистісної свободи. На перший план у лексиці сучасної культури виходить поняття «креативу», фіксуючи «потоковий» та «виробничий» характер мистецької діяльності. Унікальність мистецького твору дещо губиться у вирії арт-об'єктів, акцій, інсталяцій, перфомансів, арт-проектів, арт-практик, енвайроментів тощо, а видовищність та атрактивність лягають в основу художності та визначають нову ієрархію мистецтв. Це пояснює чому сьогодні все частіше у драматичних та оперних спектаклях використовують нові, візуальні способи впливу (телеекрани, пульсуюче світло, комп'ютерна графіка тощо).

Багато дослідників небезпідставно вважають, що в наш час аудіовізуальна комунікація істотно змінила друковане слово, а екранні форми творчості видно-змінили й продовжують змінювати традиційні мистецтва, або ж виступають знаряддям їх тиражування та ретрансляції. Складно уявити сучасну медіа-культуру без аудіовізуальних мистецтв і основ аудіовізуальної грамотності (audiovisual literacy) як «уміння аналізувати та синтезувати просторово-часову аудіовізуальну реальність, уміння “читати” аудіовізуальний медіатекст, здатність використовувати аудіовізуальну техніку, знання основ аудіовізуальної культури» [1].

Аудіовізуальні (від лат. *audir* — чути + *visualis* — зорові) мистецтва, котрі включають в себе кіно, телебачення, відео, анімації, комп'ютерну графіку, мережеве мистецтво (Net Art), художню фотографію та ін., займають унікальну роль в сучасній соціокультурній системі. З огляду на таку особливість аудіо-візуальної творчості як переважання «вільних образів-типів у багатожанровій адаптованій тематиці різноспрямованих творів» (Н. Хилько), можна говорити про оновлення символічного змісту в численних індивідуальних і групових формах, що поряд з візуальною образністю передбачає установку на естетичну сензитивність, інформаційно-технологічну інтеграцію, знаково-комунікативне самовираження, варіативність використання техніки, автономність як спосіб створення візуальних архетипів тощо. Все це, враховуючи інтенсивну переоцінку класичних цінностей в художньо-естетичному середовищі ліквідного та мережевого суспільства сьогодні, забезпечує аудіовізуальному мистецтву лідируючі позиції в новій ієрархії мистецтв.

Слід розуміти, як і важко не погодитися з тим, що у сфері аудіовізуальних мистецтв сконцентровано потужне поле естетичного і соціально-психологічного впливу, адже воно постає широкодоступним спо-

собом отримання різноманітної інформації, по-друге, досить сильним засобом маніпуляції масовою свідомістю, а, по-третє, відкриває нові перспективи художньої творчості для кожного. Як приклад — радикальний динамічний енвайронмент на Міжнародній виставці інноваційного мистецтва documentaX “Печера пам’яті” в шести пунктах: Шлеф Клейст Гете Раймон Моцарт Беккет» (1997) Ганса Юргена Зібберга. За допомогою 10 кіноекранів і численних відео моніторів у залі створюється ентропійний n-мірний простір життя та культури людини ХХ століття, які вміщує фрагменти культури, мистецтва та життєдіяльності від античності до сьогодення. Виникає такий собі візуальний хаосогенний процес людської екзистенції, що доповнює приглушений звукоряд (музика, співи, мовлення), який обирається самостійно, коли одягаються ті чи інші навушники з різними записами музики або іншої аудіопродукції. Реципієнт, маючи доволі широкий діапазон, має можливість сам обрати маршрут навігації у цьому активному і динамічному арт-просторі, зовсім або частково розчиняючись у ньому та підкорюючись його законам, беручи до уваги обрану парадигму сприйняття.

Або ж згадаймо технології AR/VR та їхнє застосування у сучасній кінематографії з високим ступенем імерсії, де ефект занурення залежить від якості контенту та технічних характеристик. Художнім матеріалом і аудіовізуальним контентом постає змодельоване на комп’ютері штучне віртуальне середовище, сфотографовані сферичні панорами, статичні та динамічні сцени. В результаті, людина визначає своє тіло та навколишній простір як єдине ціле, де зоровому сприйняттю відводиться особлива роль. Якщо говорити про повноцінну тактильність, то це імерсивний театр, де немає залу для глядачів у традиційному розумінні, немає «четвертої стіни», що розділяє акторів і глядачів, а дія п’єси розвивається одночасно в декількох локаціях. У віртуальній реальності подібна модель представлена у межах інтерактивних VR-квестів, де не зважаючи на кілька кімнат, секцій і павільйонів, є повна свобода переміщення. Занурюючись у VR за допомогою шоломів і датчиків, людина перетворюється на живого «аватара» з додатковою субособистістю, здатною зберігати природний голос і чутливість під час моделювання різних відчуттів. У цьому випадку VR-фільм — джерело надемоційного та нового віртуально-перцептивного досвіду, а також синтез кінематографу (візуальність, видовищність), імерсивного театру (суб’єктність) та відеогри (інтерактивність). На думку Александро Іньярриту, який створив оscarоносну VR-інсталяцію «Плоть і пісок» (2017), в основі синтезу театру і кінематографу знаходиться перехід від монтажної послідовності до чогось схожого на віртуальну сценічну постановку, де наявна безперервна дія, а глядач опиняється всередині мізансцени, в самому центрі подій. Враховуючи безмежний потенціал творчих можливостей в ході проектуванні подібних VR-світів, можливе нескінченне занурення глядача в

простір цифрового сновидіння, що є новим етапом в еволюції аудіовізуального мистецтва як такого.

Цей приклад дуже добре розкриває конститутивну і креативну функцію аудіовізуальної творчості та мистецтва у сучасному світі: не лише технологічний розвиток уможливив аудіовізуальну культуру, але й аудіовізуальна творчість і комунікації відіграли важливу роль у появі ліквідного та мережевого соціуму. Еволюція аудіовізуальних мистецтв, які пройшли шлях від чорно-білого та «німого» екрану до звуку, кольору, широкого екрану, стереофонії, полі-екрану, мультимедійних технологій, Dolby-Stereo, 3D тощо, по суті, є еволюцією сучасного суспільства. Поліфункціональність аудіовізуального мистецтва знаходить своє творче вираження у самоактуалізації, іконічній ретроспекції, експериментаторстві, документальності, розвагах, естетиці життєдіяльності, відображенні латентних явищ у сфері дозвілля, соціальній критиці тощо.

Таким чином, сучасне аудіовізуальне мистецтво є ефективним інструментарієм комплексного освоєння людиною навколишнього світу в його соціальних, моральних, психологічних, художніх, інтелектуальних вимірах. Слід погодитися із твердженням, що потужний аудіовізуальний апарат сучасної культури консолідує, розділену просторовими, культурними, етнічними, соціальними, віковими кордонами, масову аудиторію, генерує ліквідність й підживлює плинність соціуму, формує новий тип мислення та нові можливості сприйняття реальності. Останнє можливе завдяки специфіці аудіовізуальних медіатекстів як знакових ансамблів, які поєднують образотворчі, звукові та вербальні смислові ряди. Відображаючи складні та суперечливі соціальні процеси, аудіовізуальна творчість у багатоманітті своїх форм відіграла та досі продовжує відігравати вирішальну роль у демократизації та популяризації культури, постійно впливаючи на зміну соціокультурної ситуації в загальнопланетарному масштабі. Це зумовлено її просторово-часовою специфікою і тим, що вона є синтезом всіх раніше існуючих видів мистецтв.

Список використаних джерел

1. Дегтярьова Г.А. Що таке аудіовізуальна грамотність? URL: <https://www.aup.com.ua/uploads/Gramotnist.pdf>
2. Baudrillard J. La Société de consommation. Ses mythes, ses structures. Éditions Denoël, Paris 1970. 304 p.
3. Canaza-Choque F. A. The society 2.0 and the mirage of social networks in liquid modernity. In *Crescendo*. 2018. Vol. 9 (2). P. 221–247.
4. Eco U., Dixon R. *Chronicles of a Liquid Society*. Penguin, 2017. 320 p.
5. Lee R. Bauman, Liquid Modernity and Dilemmas of Development. Thesis *Eleve* 2005. No. 83. P. 61–77.
6. Tisserion S. Les nouveaux reseaux sociaux sur internet. *Psychotropes*. Garrebourg, 2011. Vol. 17 (2). P. 99–118.

Тетяна Куцир

*кандидат мистецтвознавства, науковий працівник
відділу народного мистецтва;
Інститут народознавства Національної академії наук України*

ВИШИТИЙ ДЕКОР ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ТА ЛИТОВСЬКИХ РУШНИКІВ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АСПЕКТ

Упродовж 2018–2019 рр. науковці з відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України (Львів) та кафедри інженерії виробництва факультету машинобудування та дизайну Каунаського технологічного університету (Каунас) працювали над реалізацією між-дисциплінарного науково-дослідного проекту «Орнаментика етнографічного текстилю Західної України та Литви: універсальні й унікальні параметри», результати якого лягли в основу проекту 2022 р. «Унікальні технології етнографічного текстилю: досвід збереження в Західній Україні та Литві» (2022).

Впродовж зазначеного проміжку часу вченими обох країн були опрацьовані різні типологічні групи західноукраїнського та литовського етнографічного текстилю у 10 українських та 6 литовських музеях [1, с. 58], з-посеред яких були й рушники, тканий декор яких поєднували із вишитим та в'язаним.

Не зважаючи на велику кількість українських публікацій, присвячених оздобі вишивкою зокрема й рушників із західноукраїнських історико-етнографічних районів (наприклад, праці І. Гургули [2, с. 23–34], Р. Захарчук-Чугай [3, с. 80–91], Т. Кари-Васильєвої [4, с. 248–315] тощо) впродовж останніх років відбулося зміщення акцентів досліджень убік вишивки в декорі традиційного українського вбрання. Актуальність розвідки, окрім того, визначає відсутність порівняльних досліджень української та литовської вишивки в рушниках, попри тривалі історичні контакти цих двох країн.

Аналіз матеріалів, зібраних під час реалізації українсько-литовського проекту 2018–2019 рр. показав, що рушникам Західної України та Литви притаманні відмінні принципи поєднання тканих орнаментів із вишитими. У виробках Західної України вишивка часто доповнювала ткани перебором, репсом, багаторемізним тканням візерунки. Виділяємо декілька напрямків у поєднанні вишитого декору з тканим у західноукраїнських рушниках:

1. Наслідування ткацьких технік за допомогою занизування, горизонтально укладені стібки якого імітували техніку перебору. Відповідно

до тканого орнаменту, вишиті розміщували горизонтально на кінцях виробу та виконували контрастними до тла кольорами, найчастіше червоним, традиційним для декору Західного Полісся та Волині. Вишиті геометричні візерунки могли доповнювати мереживною стрічкою або окремими вишитими мотивами обабіч широкої центральної смуги (чи декількох смуг).

2. Під час ткання багатoremізних рушників майстрині залишали незаповнені тканими орнаментами смуги (найчастіше, одну чи три), які потім оздоблювали вишивкою. У такому способі декору домінувала вишивка гладдю. Рослинні візерунки зустрічаються частіше, аніж геометричні. Одним із засобів художньої виразності в таких рушниках був контраст: між тканими площинними геометричними монохромними та вишитими дещо об'ємнішими рослинними кольоровими орнаментами. Такий спосіб декору набув популярності у 50-х рр. на Західному Поліссі та Волині.

3. Вишивання окремі мотивів гладдю у т. зв. «павучкових» рушниках [5, с. 414–430] Гуцульщини та Покуття червоними, помаранчевими, жовтими, зеленими і т. п. нитками. Як і в першому випадку, тут маємо справу з імітацією тканих перебором геометричних мотивів (косих хрестів, «рож», «ріжок», ромбів тощо), проте, на відміну від нього, за допомогою вишивки майстрині доповнювали та урізноманітнювали вже виткані орнаментальні смуги, наповнювали їх додатковими кольорами, дрібними елементами і т. д.

4. З'єднання деталей рушників за допомогою одно- та багатокільного змережування. Такий спосіб оздоби характерний для поліських рушників з «приступами», підгірських (жидачівських), рідше — гуцульських та покутських рушників. На Західному Поліссі поширеним було змережування «черв'ячком», на території Підгір'я часто використовували не лише для рушників, а й у жіночих та чоловічих традиційних сорочках, жіночих запасах тощо змережування «городки» чи «пшенички».

У литовських тканих рушниках вишиті орнаменти чи мотиви виконували роль композиційного акценту. Тут віддавали перевагу хресту та гладі, для яких застосовували червоні, рідше — поєднання червоних та білих або червоних та чорних ниток. Найбільш чисельну групу становлять рушники полотняного, саржевого переплетень та багатoremізні, вужчий край яких виділено червоною тканию смугою орнаменту, вище якої вишиті ініціали. Вони могли мати просте схематичне накреслення, або ж, наслідуючи поширені у кінці XIX – на початку XX ст. друковані схеми, були складними та багатокomпонентними.

Як зазначала дослідниця традиційного литовського тканого орнаменту В. Савонякайте, у кінці XVII ст. у Європі було опубліковано близько 150 видань із орнаментами, у більшості з яких середньовічні моти-

ви поєднувалися із мотивами ренесансної орнаментики [6, с. 23]. Значна кількість друкованих схем з різноманітними латинськими ініціалами циркулювала територіями сусідніх із Литвою Німеччиною та Польщею, а кириличними — у російській імперії [7, с. 363], частиною якої на той час була Литва, а також українські землі Західного Полісся та Волині. Тому інколи ініціали аналогічного накреслення зустрічаються у вишивках обох країн. Проте, в українських виробах частіше, аніж у литовських, оздоблення буквиць оточували квітковими віночками, вони менших розмірів та менше виділяються.

У декорі литовських рушників використовували також запозичені із друкованих таблиць рослинні, орнітоморфні та антропоморфні орнаменти, серед яких превалювали виконані хрестиком. Найчастіше їх розміщували суцільною смугою по вузькому краю виробу, інколи доповнюючи ініціалами. У таких вишитих візерунках також переважав червоний колір або поєднання червоного та чорного, рідше — червоного та синього.

У Національному художньому музеї М.К. Чюрльоніса зберігається багатoremізний рушник із залишеною безузорною смугою, на якій гладдю вишите ім'я власниці. Цей принцип оздобу поєднує в собі тенденції, притаманні західноукраїнським (2 напрямок) та литовським рушникам.

Для Жемайтії характерними були рушники, у яких ткані саржевою технікою орнаменти поєднували із вишитими хрестиком композиціями, промисловим чи ручноствореним мереживом. Доповнення гладі виколуванням, притаманне жіночим сорочкам Сувалкії, зустрічається і на окремих рушниках з цього етнографічного району Литви.

Отже, вивчення тканих рушників Західної України та Литви показало відмінні принципи поєднання вишитої оздобу із тканною. Для виробів українських історико-етнографічних районів притаманні нюанси співвідношення, доповнення вишивкою ткацтва, різноманітність вишивальних швів та прийомів, тоді як у Литві вишиті хрестиком чи гладдю мотиви виступають яскравими акцентами часто червоного кольору на монохромному тлі виробу.

Список використаних джерел

1. Никорак О., Герус Л., Козакевич О., Куцир Т. Українсько-литовський проєкт «Орнаментика етнографічного текстилю Західної України та Литви: універсальні й унікальні параметри»: здобутки та перспективи. Збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні проблеми сучасного дизайну». Київ: КНУТД, 2020. Т. 1. С. 57–61.
2. Гургула І. Народне мистецтво західних областей України. Київ : Мистецтво, 1966. 78 с.

3. Захарчук-Чугай Р. В. Українська народна вишивка. Західні області УРСР. Київ : Наукова думка, 1988. 192 с.
4. Кара-Васильєва Т. В. Історія української вишивки. Київ : Мистецтво, 2008. 463 с.
5. Никорак О. І. Українська народна тканина XIX–XX ст. : типологія, локалізація, художні особливості. Ч. 1. Інтер'єрні тканини (за матеріалами західних областей України). Львів : Інститут народознавства НАН України, 2004. 584 с.
6. Savoniakaitė V. Audiniai kaimo kultūroje: lietuvių geometriniai raštai XIX–XX amžiuje. Vilnius: Alma littera, 1998. 248 p.
7. Лобачевская О.А. Белорусский народный текстиль. Художественные основы, взаимосвязи, новации. Минск : Беларус. навука, 2013. 527 с.

ТАНЦЮВАЛЬНІ ТРАДИЦІЇ ЯК ДУХОВНА ЦІННІСТЬ ЕТНОКУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Будь-яку епоху можна охарактеризувати лише її притаманними особливостями і специфікою. В переломні історичні чи критичні культурні етапи розвитку лише мистецтво здатне локалізувати давню художню інформацію і актуалізувати її значущість в сучасних патернах.

Адже процес пізнання включає дві обов'язкові частини — накопичення фактичних знань про предмет дослідження та їх тлумачення, які постійно перебувають у взаємодії та зумовленості. Оскільки глибина осмислення історичних процесів залежить від конкретного переконання окремої особистості й причетності її до певних соціокультурних обставин, то усвідомлення танцювального мистецтва у звичаєвій сімейно-побутовій культурі крізь призму обрядодій є одним із тих визначальних факторів, котрий дає змогу моделювати явища культури в стані їх історичної трансляції.

Отже, хореографічне мистецтво є невід'ємною складовою звичаєвої сімейно-побутової культури. Протягом культурно-історичного існування танець розкриває національний темперамент, менталітет, світоглядні орієнтири. Щоправда, не усі локальні культури зберегли танцювальні зразки і танцювальні традиції. Увесь масив танцювальної спадщини залишив у культурній пам'яті народу здебільшого хороводи і побутові танці. Жодне сімейне чи календарне свято, вистави на театральній сцені, епізоди у телевізійних та художніх телесеріалах не обходилося в минулому й дотепер без культурної окраси — танців та масиву танцювально-ігрової культури дорослих і дітей.

Взагалі танцювальні традиції— процес життєво безперервний і, як наслідок, поступового утвердження у практиці родинних та соціальних відносин, потребує детального розгляду в контексті духовних цінностей етнокультури. Активну діяльність щодо наукового вивчення цієї проблеми зафіксовано чи не в усіх регіонах України. Виявленню творчого інтересу до питань функціонування обрядодій в Україні сприяють фіксації танцювальних традицій в етнографічних експедиціях, теоретичні і практичні семінари з етнокультурології та висновки з їх художнього втілення в канву життєвих потреб.

Джерелом функціонування національних традицій є передусім сукупність святкових дій, котрі в конкретно-чуттєвій, символічно-образній формі відображають і закріплюють позитивний досвід сімейного побутування, родинної естетичної культури, загальнолюдських норм моралі. В історичному контексті хронологія вивчення культурної спадщини охоплює чималий проміжок часу, адже корені її сягають ранніх стадій розвитку суспільства. До первинного культурогенезу належать найдавніші обрядодії й усталені обрядові форми, що входять до системи етнонаціональних традицій. Багатство і глибина національних традицій доповнюються церковними ритуалами. Тому через релігію загальнолюдські інтереси знаходять відображення в щоденному побуті, оскільки релігійний аспект традиційних обрядів у художньо-символічній формі закріплює автентичні прагнення людяності, поваги до роду, до батьків, до народу. Перебуваючи в діалектичному взаємозв'язку, національна традиція та церковний обряд знаходять своє естетичне вираження через традиційну символіку в обрядовості, як ідеалізоване зображення майбутніх сподівань.

Означені тенденції висвітлюються у розширенні і зміцненні національних символів та елементів, а також відродженні архаїчного, давнього, здатного виражати традиційний зміст духовної культури. Практика народного обрядотворення доводить, що давні традиційні форми продовжують функціонувати в нових історичних умовах. Це можливо, коли національні елементи обрядовості вже на ранніх етапах свого функціонування наповнені гуманістичним змістом і як елемент культури зумовлюють спадкоємність думок, почуттів, прагнень, що є виразниками духовних ідеалів. Саме такі приклади мають місце в сімейно-побутовій обрядовості народження, весілля, поховання [9].

Звичаї, пов'язані з народженням дитини, посідають чільне місце в житті людей саме нині, коли потужно утверджуються морально-релігійні цінності етнокультури. Специфікою дослідження звичаєвої сімейно-побутової культури України є очищення тих атеїстичних руїн, під товстим шаром яких опинилися величезні духовні скарби, створені культурою минулих епох. Відродження етнокультури утворює благодатне підґрунтя, на якому проросте насіння, освячене новими суспільними ідеалами. Але, якщо ланцюг культурної спадщини порушиться, то на місці благодатного ґрунту утворюється вирва, порожнеча. Звідси і виникає необхідність постійної турботи про обрядові традиції, зокрема пов'язані з народженням дитини.

Усі обряди дослідники поділяють на чотири цикли: передродові, родильні, післяродові, соціалізуючі — прилучення немовляти до роду, сім'ї, товариства. Народинна обрядовість — це цілий цикл обрядодій: народини, очищення, обрання кумів, хрестини, пострижини. Віддавна,

саме за допомогою родинних обрядів стверджували появу нової людини, адже в них знайшла своє відображення еволюція родинних відносин упродовж різних суспільних формацій, починаючи з доісторичних часів. У родинній обрядовості переплелися релігійні, міфологічні, правові, моральні та естетичні погляди народу. Вона є цінним науковим матеріалом для пізнання побуту людності в минулому, бо ритуали і дієства зазвичай були зумовлені певними соціокультурними відносинами. Із народженням дитини поставали звичаї та обряди, що передавалися із покоління до покоління, транслюючи добро і мудрість. Родильна обрядовість України зберігає також багаті набутки пісенної, хореографічної та усної народної творчості. У ній втілюються кмітливість і гумор народу, глибокий оптимізм і возвеличення життя. Отже, у родинній обрядовості знайшла своє відображення культура народу, що певною мірою формувалася на основі кращих, найбільш сприятливих традицій і сімейних звичаїв народу [10].

Разом з тим в обряді народження дитини танець, як форма розваги, не мав місця. Щоправда, його сакральний сенс прочитуємо після церковного звичаю хрещення, адже через танець в минулих часах люди намагалися вгодити Богові, аби той дав дитині добру долю, здоровий дух, радість для батьків. Своєрідним танцем (ритмічні рухи), повитуха (хрещена баба на Поліссі) та куми і гості висловлювали свої емоції на основі певного ритму і дії з побажанням радості від народження дитини, такий танець був наділений певним ресурсом духовно-емоційної концентрації та медитації.

На похрестинах панувала атмосфера радості, сміху, жартів: «вичворяли», «витворяли», «шуткі шутілі», «реготали», «багато пили горілки і гуляли». Батько наймав троїстих музик, а присутні пританцьовували — танці виконувалися на темпоритмічній межі від повільного до стрімкого, часто у процесі танцювання застосовувалися приказки та прислів'я. Хрещена баба промовляла: «Танцювати змолоду учись — на старість не навчишся», «Танцювати — не снопи в'язати», «Стривай, кума, не з тої ноги танцювати пішла», «Як хто хоче, так і скаче», «Скачи дрібно-неподібно, скачи ширше, та ще гірше» та ін. Завершальним етапом були «проводи» баби-пупорізки, повитухи і кумів з дому із заїздом до шинка, корчми. Ця прогулянка мала урочистий і розважальний характер: воза застеляли рядом, бабу садовили у віз, баба співала, вигукувала побажання онукам, а односельці голосно їй вітали, пританцьовували, махали руками. По дорозі до шинка баба пригощала односельців солодощами. Процесія мала жартівливий, карнавальний характер.

Традиційне українське весілля, порівняно з іншими видами побутової культури, зберегло дотепер найбільше варіантів успадкованих звичаїв. Щоправда їхня специфіка і відмінності були своєрідно притаманні

різним регіонам, навіть в межах однієї місцевості. Це зумовлено, насамперед, локальними підтипами, географічними умовами, неоднаковими історичними, економічними, соціальними контактами, конфесійними чинниками. Диференціація весільного обряду з точки зору його структури розкрита в етнографічній літературі: під структурою розуміємо послідовність взаємопов'язаних дій із певними ритуальними значеннями, що згруповані за окремими етапами сімейного обряду.

Так, самобутній танцювальний обряд під час «дівич-вечора» зафіксовано на Харківщині [6].

Посеред хати дівчата встановлюють діжу (в якій зачинатимуть коровай), накривають рядном, кладуть подушку й садовлять молоду. Розплітають їй косу, розчісують її, водять довкола хоровод й імітують голосіння (начебто плачуть). Дівчата намагаються сісти на діжу — яка перша сяде, та й заміж перша вийде, проте насамперед підводять молоду до діжі й садовлять її. Хороводячи довкола, дівчата утворюють коло — символ сонця, народження усього живого. Діжа — священний атрибут, наділяє наречену репродуктивною силою. Пластика рухів хороводу координується із сумними текстами голосінь — прощання з подругами, перехід до заміжнього життя.

Авторитетним елементом весільного обряду є печення короваю. До цієї дії запрошували парну кількість жінок, які добре жили у шлюбі, яких шанували в родинному середовищі й поважали серед односельців. На кухні святково прибрано, білена піч, збираються дружка, хлопчик до 7-ми років, гурт жінок. Починалася церемонія приготування короваю благословінням матері під супровід весільної пісні коровайниць: «Благослови, Боже, / І отець, і мати, / Своєму дитяті короваю бгати».

Дружка сипле у діжу борошно, робить у ньому ямку, вливає туди квас і сипле овес. Хлопчик мізинним пальчиком замішує тісто. На знак подяки йому давали «Шишку». Жінки місили (бгали) тісто на коровай: на Львівщині тихо співали весільних пісень, на Поліссі (в різних регіонах) в хаті мала бути абсолютна тиша, подекуди навпаки — голосно співали і пританцьовували. Перед тим, як всадити коровай в піч, слід було «вимести» піч помелом, що робив чоловік (присутність кучерявого чоловіка на обряді було обов'язковим). Посадивши коровай у піч, діжу брали на руки четверо жінок (подекуди дві жінки й два чоловіки), носили її по хаті, співали та пританцьовували: «Вірмен піч вимітав / А вірменка поглядала / Чи гаразд вірмен піч вимета / Піч ходе на ногах / Діжу носють на руках / Печись коровай, щоб печений був» [7].

Етнограф Хведір Вовк занотував: «Як тільки коровай посадять у піч пектись, всі парубки, присутні в хаті, кидаються на коровайниць, щоб вирвати (забрати) в них лопату. А вихопивши трофей — скачуть і танцюють по хаті, голосно співаючи. Проте, коли коровайницям вдасть-

ся утримати лопату, то тоді вони танцюють і співають. Потім стають довкола діжі, разом з чоловіками підіймають тричі діжу вгору, стукають нею об сволок, цілуються навхрест, носять діжу по хаті, і починають з нею танцювати. До цього танцю вони приспівують коротких пісень, переважно еротичного змісту [2].

Весільна проблематика в різні історико-культурні періоди засвідчує невичерпність зацікавленості мистецтвознавців та фольклористів. Ще у XIX столітті в журналі «Основа», що видавався П. Кулішем протягом 1861–1862 рр. в Петербурзі, зафіксовано обряд поділу короваю, який опосередковано відтворює історичні події, а саме в епізоді краєння короваю. Молодий і молода виступають в ролях князя і княгині. Староста повинен рівномірно пократити коровай між учасниками гостини, як землю, оборонену чи захоплену спільними силами. Весільний коровай із зображенням колосків, зерен, домашньої худоби, зібганий і спечений силами родичів — жінками, яких запрошували спеціально для такого обряду, роздають кожному з учасників весільної гостини. Основні дійові особи цього обряду — дружби, дружки та весільний староста. В урочистий час поділу короваю дружки співають: «Дружба меча не має / Нам короваю не вкрає, / Дайте йому колодача, / Хай нам вкрає калача» [1].

Колодач — жертвний освячений ніж з язичницьких часів. Весільний староста (або дружко) благословляє «кратити коровай» на рівні частини й обділяти ними весільних гостей, які приносили коровай додому, як дарунок від молодих. Цей звичай залишився дотепер в багатьох селах та містах України.

Після ділення короваю в селах Сарненського району танцюють «Печонее порося».

Печонее порося настовбурчилося / Не чіпайте його — воно **батька** мого / Печонее порося настовбурчилося / Не чіпайте його — воно **дядька** мого / Печонее порося настовбурчилося я / Не чіпайте його — воно **брата** мого / Печонее порося настовбурчилося / Не чіпайте його — воно **свата** мого... / Хоч воно і мале, / Зате вельми дороге / Хвостика не чіпай, / А легенько пострибай. І так далі, співають-танцюють, згадуючи усіх родичів. У такий спосіб демонструється єдність сім'ї, повага до людей старшої вікової категорії, прилучення молодих до роду, виховання поваги у молоді на основі народних традицій.

Танцювальні традиції звичаєвої культури зберігаються і в сучасних формах. Влітку 2019 року в м. Сарни відбувся фестиваль хореографічного мистецтва «Надслучанські вихиляси». Концепція академії — популяризація традицій танцювального мистецтва, святкова хода містом і встановлення рекорду Гіннеса в Україні за виконання польського автентичного танцю «Печонее порося». Означений танець виконують на польських територіях Київщини, Волині та ін.

Танець «Чоботи», коли зять з тещею обтанцьовують дароване ним взуття, має дещо пародійний і жартівливий характер, його фіксовано в багатьох регіонах України дотепер, щоправда, деталі різняться. Зять дарує тещі чоботи, туфлі, (валянки, галоші, ласти — зневажливо). Танець відбувається довкола стільця, на якому лежать чоботи. Пісенний супровід акцентовано саме на увазі до тещі. Непристойна лексика пісні не шокує весільну перезву — теща дякує зятю, танцюючи з ним.

Також виняткову цінність має детально описаний епізод обряду після «обдарування короваю» С. Терещенковою в 1926 році на Звенигородщині [5].

У власних авторських польових матеріалах описано подібний випадок на Васильківщині Київської обл. в 1997 році. Після обдарування короваю усі присутні встають з-за столу й споглядають, як батьки молодих поєднували дві родини на простеленому на землі рядні, танцюючи — тесть із свахою і теща із сватом. Музики грають, приспівуючи, а коли танець і пісня закінчуються, усі «падають» на простирадло (рядно, килимок), сміючись, очікують, як їх «одливатиме» (горілкою) зять, аж тоді усі встають. А на Волині побутує прислів'я: «Хто тещу в чоботи взуває, той підтримку й гроші має».

Тема весілля є популярною в інших видах мистецтва, зокрема в образотворчому: весільні мотиви танцю зафіксовано на полотнах Т. Шевченка «Старости», М. Пимоненка «Свати», М. Приймаченко «Сватання», І. Їжакевича «Сватання», В. Патики «Весільний коровай», Т. Трутовського «Одягають вінок», «Весільний викуп», Т. Кричевського «Наречена», Т. Яблонської «Весілля», І. Соколова «Весілля», І. Репіна «Гопак», М. Романишина «Свято» (аркан), І. Гончара «Кривий танець», М. Малинки «Аркан–гуцульський танець», А. Ждаха «Козак», О. Кулакова і Н. Папірної «Весілля» та ін.

Також народний танець демонстрував етнотрадиції і розкривав душу народу в кінострічках «Весілля» 1944 р., режисер І. Анненський, оператор Т. Лобова, композитор В. Желобинський; «Пісні над Дніпром» 1956 р., режисер В. Кучвальський, оператор А. Мішурін, композитор К. Домінчен; «Олекса Довбуш» 1959 р., режисер В. Іванов, оператор В. Ілленко, композитор В. Гомоляка; «За двома зайцями» 1961 р., режисер В. Іванов, оператор В. Ілленко, композитор В. Гомоляка; «Тіні забутих предків» 1965 р. (присвячений столітньому ювілею М. Коцюбинського), режисер С. Параджанов, оператор Ю. Ілленко, композитор М. Скорик; «Весілля в Малинівці» 1967 р., режисер А. Тутишкін, оператор В. Фастович, композитор Б. Александров; «Анничка» 1968 р., режисер С. Параджанов, оператор Ю. Ілленко, композитор М. Скорик; «Білий птах з чорною ознакою» 1971 р., режисер Ю. Ілленко, оператор В. Калюта, музичне оформлення І. Миколайчук;

«Вавилон-XX» 1979 р., режисер І. Миколайчук, оператор-постановник Ю. Гармаш, музичне оформлення І. Миколайчук; «Молитва про гетьмана Мазепу» 2001 р., режисер Ю. Ілленко, оператор Ю. Ілленко, композитор В. Балей; «Богдан Хмельницький» 2006 р., режисер М. Машенко, оператор С. Борденюк, композитор М. Чембержі; та ін.

В історико-культурному процесі утвердження в духовності народу хореографічної спадщини охоплює чималий проміжок часу, адже корені її сягають ранніх стадій розвитку суспільства. До неї належать найдавніші обрядодії й усталені обрядові форми, які стали предметом зображення в різноманітних видах мистецтва і взаємодіють на рівні пісні, танцю, усної народної творчості, кіномистецтва, образотворчого мистецтва і входять до естетичної системи звичаєвої сімейно-побутової культури. А релігійний аспект саме весільного обряду в художньо-символічній формі закріплює автентичні прагнення людяності, поваги до роду, батьків.

Багатство і глибина сімейно-побутової культури доповнюється церковними обрядодіями, тому загальнолюдські інтереси знаходять відображення у щоденному побуті.

Специфіка танцю в поховальній обрядовості наділена певними особливостями. Сакральність танцювального мистецтва засвідчує тут про давність традицій язичницького періоду. Щонайбільше зв'язок язичництва і християнства (польові дослідження авторки — *Л.С.*) зафіксовано в поховальній обрядовості Карпатського та Поліського регіонів (с. Старе Село Дубровицького району Рівненщини), шляхом фольклорних експедицій у 90-х роках ХХ століття. Під час похорон до хати священика не запрошували, якщо Церква була неподалік: там відспівування відбувалося після певних ритуальних «розваг». У цих регіонах при покійнику в хаті відбуваються розваги — грають в карти, хованки, музикують (скрипка), танцюють. Для молоді це була ще одна нагода для якоїсь розваги, адже в селах не було клубних установ культури. А для людей старшої вікової категорії — зустрітися і попліткувати. Коли приходили до хати, в якій у труні лежить «покойник», насамперед клали копійки на тіло в труну і танцювали танці, що за характером нагадували танцювальні імпровізації, ритмічно притупували й при тому запрошені плакальниці голосили. Говорили, що «Танцювали — аж покойника трусило». Це тлумачилося як засада для спокійного і веселого походу (переходу) в інший світ, щоб померлий не боявся. В одному із сіл Дубровицького району Рівненщини так танцювали, що труна з померлим перевернулася, й тому такі дії здебільшого були заборонені владою.

Ця ж обрядовість була яскраво висвітлена у кінофільмі С. Параджанова «Тіні забутих предків» у сценах похорону і деяких ритуалів.

Збереження архаїчних форм цієї частини поховального обряду (а вони відтворювалися ще в середині 20 ст.) є тією найістотнішою ознакою, що відрізняє поховальний обряд Поділля, Карпат та Закарпаття від обряду в інших українських етнокультурних зонах. Найбільш архаїчні форми ритуальних розваг біля померлого відзначалися великим зібранням людей (як старшого віку, так і неодруженої молоді й дітей), веселощами, жартами, наявністю зооморфних і антропоморфних маскувань і ряджень, танцями, іграми та розвагами, що нерідко мали еротичний характер. Вони могли супроводжуватися непристойною лайкою та хмільними напоями, що дає підстави зарахувати їх до язичницьких пережитків ритуальних оргій біля мерця. У найрозвиненіших формах ігри при мерці побутували в Карпатах. Серед забав–танців там були: «Лопатка» («Лопарька», «Лопатки»), «Лубок», «Шийку бити», «Везти сіль», «Гусака пекти», «Сусіда бавити», «Зайця» («Зайця купувати»), «Коза». Більшість їх відтворювалась як театральні вистави з танцюванням, із високим рівнем імпровізації. Нині, на початку ХХІ ст., такі «ігри» селяни зазвичай засуджують, проте, водночас, не без задоволення згадують.

Отже, аналізуючи звичаєву сімейно-побутову культуру як спадщину минулого ми передбачаємо насамперед глибоке вивчення її конкретного історико-культурного, соціального змісту. Оскільки первинний зміст традицій як форми соціальних відносин зумовлений свідомістю народу, то, звісно, вони здатні відбивати реальні запити та інтереси через історичні обставини. Для цього необхідно усвідомити єдність народно-фольклорного і релігійно-церковного, не розмежовуючи ці елементи національного духовного організму. Свідоме заперечення класичної національної традиції (єдність народного і релігійного) призведе до нищення духовних цінностей [4].

Провідна тенденція розвитку культурної спадщини полягає у процесі творчого оновлення обрядовості в житті української сім'ї. Позитивний аспект осучаснення традицій бачиться у формуванні духовності та утвердженні національної свідомості. Адже у танцювальному мистецтві, народних звичаях і традиціях звичаєвої сімейно-побутової культури відбивається вся історія народу, культурні впливи, що їх народ зберіг, а все це віддзеркалює психологію і спосіб життя народу, транслюючи культурну пам'ять народу.

Отже, родинні традиції уможлиблюють творення культури народу чим забезпечують тривкість нації, вічність її духу — зазнає видозмін, удосконалюється і збагачується форма проведення свят і обрядів. Суть та зміст оновлення традицій проявляється у зміцненні національних складових в обрядовості, відродженні минулих традицій та у здатності демонструвати традиційний вектор духовної культури на фоні сучасних тенденцій.

Оскільки творчість інтуїтивна від природи, не має методичного мислення, і творча дія в багатьох випадках залишається явищем суто індивідуальним, то обрядова сімейно-побутова спадщина є джерелом гуманітарної сфери й генетично усвідомленою необхідністю.

Таким чином, аналізуючи обрядову спадщину минулого у звичаєвій сімейно-побутовій культурі, ми обґрунтували насамперед глибоке розуміння її конкретного соціокультурного змісту. Оскільки первинний зміст обрядів (народження дитини, весільний та поховальний) етнонаціональних традицій зумовлений свідомістю народу, то саме вони здатні відбивати реальні запити та інтереси кризь призму історичних обставин та культурних чинників. Для цього необхідно усвідомити єдність народно-фольклорного і релігійно-церковного факторів й не розмежовувати ці елементи етнокультурного духовного організму. Адже свідоме чи не свідоме заперечення класичної етнонаціональної традиції призведе до нищення духовних цінностей.

Відтак, по-перше, досліджуючи звичаєву сімейно-побутову культуру і акцентуючи увагу на танцювальному мистецтві, слід відзначити, що їх загальний зміст базується на етнокультурних особливостях. Аналіз показує, що саме родинні традиції української сім'ї вбирають у себе кращі елементи народних обрядів, які побутують у сучасному культурному вимірі. Адже наша культура давня, велика, оригінальна, самостійна і серед слов'янських народів посідає одне із чільних місць [3, с. 92–106].

У свою чергу етнокультура творить Україну. Україна — це передовсім люди, які зберігають і розвивають з покоління в покоління певні стандарти життя, цінності і норми, побут і духовну культуру. Знаний культуролог М. Попович наголошує, що мільйонні народи ніколи не походять від одного предка, хіба що в етногонічних легендах. І земля наша рідна для кожного з нас, тому що полита потом і кров'ю, поховала покоління предків, втілила культурні цінності — стала культурною архітектурою — ось тому вона є своєю, рідною і єдиною землею, Батьківщиною [8].

По-друге, задекларований формат живучості традицій свідчить про нерозривний зв'язок танцювального мистецтва з цілісною етнокультурною системою, яка пульсує в звичаєвій сімейно-побутовій культурі. У такому розумінні А. Ломакс наголошував на тому, що танець у народній культурі є «ескіз або модель життєво необхідного комунікативного зв'язку і фокусує в собі найбільш розповсюджені моторно-рухові зразки, які частіше і найбільш успішно застосовують в житті більшість людей даного культурного співтовариства» [11, с. 16].

По-третє, спорадичний аналіз народинної, весільної і поховальної обрядовості, особливостей проведення обрядових дій та їх ритуального

наповнення свідчать про невичерпність звичаєвої сімейно-побутової культури в різні історико-культурні періоди. У цьому контексті етнопластична константа — танцювальне мистецтво — має всесильну здатність об'єднувати людей довкола звичаєвої сімейно-побутової культури. Українська народна етнокультурна спадщина в середовищі побуту не мала розмежування на духовне і матеріальне — на рівні духовного відчуття людина поетизувала і переспівувала танець, відтак формувала естетичне мислення, художню візуалізацію ідеалів звеличуючи культ життя.

Список використаних джерел

1. Борисенко В.К. Весільні звичаї та обряди на Україні. Київ: Наук. думка, 1988. 188 с.
2. Вовк Хв. Шлюбний ритуал та обряди на Україні. Студії з української етнографії та антропології. Київ : Мистецтво. 1995.335 с.
3. Дзюба І.М. Культурна спадщина та культурне майбуття. Україна : наука і культура. 1990. С.92–106.
4. Жмир В. Ф. На шляху до себе. Філософська і соціологічна думка. 1991. № 1. С. 145.
5. Кримський Аг. Звенигородщина. Шевченкова батьківщина з погляду етнографічного та діалектичного. Черкаси: Вертикаль. 2009. 464 с.
6. Лозинський Й. І. Українське весілля. Київ : Наукова думка, 1992. 169 с.
7. Несен І. Весільний ритуал Центрального Полісся: традиційна структура та реліктові форми (середина ХІХ–ХХ ст.). Київ : Центр захисту культурної спадщини. 2005. 280 с.
8. Попович М. В. Національна культура нації. Київ : «Знання», 1991. 164 с.
9. Савчин Л.М. Звичаєва сімейно-побутова обрядовість та її значення в традиційній культурі Волинського Полісся : автореф. дис. ... канд. іст. наук. спец. 17.00.01 теорія і історія культури. Київ : КДІК. 1995. 20 с.
10. Скуратівський В. Обереги пам'яті. Київ: Скарбниця, 1992. 105 с.
11. Lomax A. Folk Song Style and Culture. Washington.1968. P. 223.

ІМЕРСИВНИЙ ТЕАТР ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Театр, як і інші інститути, вписаний в задану систему економіко центризму сучасного соціуму, в якій всі інститути повинні репрезентувати власні твори як товар, який зобов'язаний принести певний прибуток (грошовий, інформаційний та ін.). Перетворюючись в одну зі складових індустрії культури, театр змушений конкурувати з іншими галузями людської творчості та дозвілля — телебаченням, кіно, інтернет — відвойовуючи місце в просторі масової культури, генеруючи нові форми та проекти комунікації в соціумі.

Активний розвиток інформаційних технологій зумовлює перехід від культури слова до візуальної культури, культури образу, в якій картинка та знак стають одиницею інформації, відбувається розрив з цілісністю та логікою сприйняття світу, в якому хаотичність та мозаїчність структури свідомості знаходить відображення в тому числі і в зміні сприйняття культурної інформації.

Найголовнішим принципом сучасного театру стає умовність, яка багато в чому передбачає скорочення дистанції між сценічним словом та дією, з одного боку, та свідомістю глядача — з іншої. Відбувається відхід від сюжетності, подієвості, лінійності вистави; акценти з життєподібність, реконструкції мови, доби та костюмів зміщуються на натяжки, знакові та символічні зображення, візуальні образи, які повинні допомогти глядацькій свідомості добудувати і сприйняти думку та ідею вистави. Відповідний розвиток отримує прагнення створити ідейну насиченість та глибину в одиниці часу сцени або усїєї постановки — описовість театральної мови поступово змінюється бажанням вивільнити не стільки сюжет п'єси або ідею драматурга, скільки її трактування режисером. Це перетворює виставу на багатовимірний простір сенсів, алюзій, асоціативних зв'язків та контекстних знань і ідей, в якому значення виникає лише в безпосередньому процесі живої комунікації [1].

Саме в таких умовах відбувається розвиток імерсивного театру, який цілком відповідає духу історичної доби і сприяє чуттєвому сприйняттю сучасної реальності.

Імерсивність (від. англ. *immersive* — занурювати, залучати, поглинати, заплутувати, «створення ефекту присутності») — це спосіб

сприйняття, який визначає фактор зміни свідомості, в сучасному світі є важливим об'єктом дослідження. Імерсивний театр, відомий також як «театр повного занурення» (мається на увазі занурення в процес сприйняття та інтерпретації твору) — це форма комунікації сучасного театру з глядачем, при якій той стає не лише споглядачем, включеним в дію тою чи іншою мірою, не лише учасником вистави на рівних з актором, але й відповідальним за цю виставу, що робить імерсивний театр близьким соціокультурній діяльності [2].

Сформувавшись у Великобританії наприкінці 1990-х – початку 2000-х рр., імерсивний театр, як новий напрям театрального мистецтва, одразу отримав поширення в багатьох країнах Європи та Сполучених Штатах Америки.

В Україні імерсивний театр лише починає розвиватися, відповідно аналіз його тенденцій та характерних особливостей дозволяє суттєво доповнити галузь дослідження магістральних напрямів розвитку сучасного українського театру. Популярність та попит на цю театральну форму як серед режисерів, так і серед глядачів свідчить про те, що дослідження імерсивного театру є перспективною науковою темою.

Новий імерсивний (інтерактивний) театр — надзвичайно соціально загострений та актуальний відмовляється від повчального, дидактичного месіанства, пишного слова, руйнуючи традиції та канони попередніх способів театральної комунікації.

Нова форма театру — імерсивна — виходить за межі традиційного театру, в спробі стати фактом життя, ліквідуючи відмінності між мистецтвом і не-мистецтвом, між художником і глядачем.

Розвиток імерсивного театру ознаменував початок нового етапу затвердження онтологічного статусу, що пов'язано зі змінами уявлень про цінності культури в сучасному світі. В імерсивному театрі відсутнє яскраво виражене дидактичне начало традиційного театру — розвиваються типові для мистецтва в цілому та театрального мистецтва зокрема функції: пізнавально-евристична, виховна, сугестивна, естетична, натомість на перший план виходять комунікативна, суспільно-перетворююча, компенсаторна та терапевтична функції. Постановки імерсивного театру, в яких відсутні заздалегідь спродюковані істини та безпосереднє моралізаторство, вирізняються складністю сприйняття аксіологічної складової сучасного мистецтва, відповідно вимагаючи виховання навичок переживання культурних цінностей особистістю [3].

Імерсивний театр — одне з найпривабливіших та популярніших явищ сучасної театральної практики, яке лишається недостатньо дослідженим у вітчизняній культурології. Зокрема відкритими лишаються питання визначення дефініції імерсивного театру, термінологічна нечіткість даного визначення, розмитість меж імерсивного театру в співвід-

ношенні з іншими явищами сучасного українського театрального простору. Це робить дослідження імерсивного театру як феномену сучасної вітчизняної культури актуальним та необхідним.

Вистави імерсивного театру є унікальною формою гуманістичної практики, яка сприяє трансформації свідомості особистості, змінам глобального соціального та культурного середовища.

Серед іншого дослідження імерсивного театру посприяє розкриттю актуальних питань сучасного соціокультурного простору, спрямованих на подолання глобальних проблем сучасної цивілізації і розвитку нового типу стосунків між людьми.

Список використаних джерел

1. Баканурский А., Баканурский Е. Імерсивний театр. Аркадія. 2015. № 1 (42). С. 8–13.
2. Ковальчук М. Сучасний імерсивний театр в українському контексті. Сучасні вектори і проблеми розвитку молодшої театрознавчої науки: зб. тез доповідей всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ, 19 жовтня 2018 р. Київ, 2018. С. 23–25.
3. Кундеревич О. В. Імерсивність як художня стратегія та смисло-життєвий запит. Сценічне мистецтво: домінуючі проблеми художньо-творчих процесів: матеріали Всеукраїнської наукової конференції науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів та магістрантів. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2021. С. 123–126.

Ольга Телушкіна

*аспірантка 3 року навчання, спеціальність — 034 Культурологія,
Східноукраїнський національний університет імені Володимира Даля;*

науковий керівник — доктор культурології, професор

Ольга Смоліна

СТИЛЬОВІ НАПРЯМКИ НАЦІОНАЛЬНОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

Формування стилістичних особливостей українського національного мистецтва України відбувалося в складних історичних обставинах, в умовах постійних суспільно-політичних та економічних змін. В процесі становлення українська культура зазнала значної взаємодії з культурами інших народів протягом століть. Збереження самобутності української культури, гармонійний розвиток та примноження її здобутків в сучасному житті та мистецтві — **актуальне** завдання для нинішнього та прийдешніх поколінь.

В сучасному образотворчому мистецтві України можна спостерігати різні, підчас суперечливі напрямки розвитку течій та авторських манер виконання. **Мета** дослідження — визначити стилістичні особливості національних рис в сучасному українському образотворчому мистецтві, провівши аналіз їх прояву в живописі та графіці ХХ – поч. ХХІ ст.

Питанню національного в мистецтві присвячена низка досліджень, в яких автори проводять паралелі між форми українського мистецтва та світовими стилями. Благодатна епоха для аналізу взаємозв'язку національних традицій з загальносвітовими тенденціями являє собою початок ХХ ст. — період, під час якого стало можливим відродження українського мистецтва та його розвиток згідно сучасності. Гаслом нового стилю стало: «українізація модерну і модернізація української традиції». При цьому художники, працюючи здебільшого в рамках одного стилю, дотримувалися особистих вподобань та мали власний почерк. З цього приводу доцільно звернути увагу на порівняння Тетяною Карою–Васильєвою різних трактовок ідеї національного стилю різними художниками-модерністами: «В. Кричевський спирався на народне мистецтво, Г. Нарбут — українське бароко, М. Бойчук — на візантійські корені, Я. Струхманчук звертався до традицій ренесансу» [1, с. 148].

Виникнення різних векторів розвитку національної стилістики в образотворчому мистецтві того періоду було пов'язано серед іншого з утворенням кількох стильових течій в українському архітектурному мо-

дерні — популярному на той час архітектурному стилі (такі, як сецесійно-романсько-візантійська («гуцульська сецесія»), народно-стильова, необарокова, неокласицистична та раціоналістична течії).

В цей же період Олександр Мурашко, який зіграв важливу роль в знайомстві світового суспільства з українським мистецтвом, поєднує в своїй творчості європейські авангардні тенденції, як то імпресіоністичне сприйняття світла та пленеризму, з характерними для народного мистецтва багату палітрою барв та «масивами площин узагальненого колориту» [2, с. 15]. Ф. Кричевський синтезував модерне декоративне малярство з такою типовою українською рисою, як локальний колір [2, с.14]. Олена Кульчицька також «переплავила у своїй творчості уроки модерну, символізму та поезику народного мистецтва» [2, с. 3].

Визначення специфіки національних рис образотворчого мистецтва України на початку ХХ ст. знаходимо в публікації Тетяни Боднарчук [3]. Аналізуючи творчість українських художників — модерністів Г. Нарбута, М. Жука, В. Масютина, І. Мясоедова, В. Максимовича, П. Холодного, С. Левицької, В. Піскорського, О. Кульчицької та ін., дослідниця визначає як національні риси звернення до українського начала у таких його аспектах, як «наслідування традицій давньоруського монументального мистецтва і фольклору до відтворення етнографічного колориту» [3]. До того ж виразним засобом художньої мови, притаманним українській художній традиції, дослідниця визначає використання орнаменту рослинного походження.

Після плідного періоду розвитку національного мистецтва на початку ХХ ст., в 30–50 рр. настав період його пригнічення та, через це, занедбання. В СРСР модерн таврувався, як націоналістичний і занепадницький. Наступна спроба відродження української культури стала можлива тільки в 60-х роках ХХ ст. «Ситуація кінця 50–60-х років була гострою, неоднозначною, суперечливою, але, безсумнівно, це був момент, коли ідеї національного самоусвідомлення піднеслися в усіх республіках Радянського Союзу» [4, с. 251]. Помітний сплеск відродження національних рис в мистецтві можна спостерігати в 70–80 роках, коли графіки звернулися до традицій мистецтва «козацького Ренесансу», гравюри в стародруках, орнаментики барокових вівтарів, до традиційного мотиву «козака Мамає» та народної ікони [5].

Новий підхід до запровадження національних традицій в сучасність демонструють художники «Нової хвилі» кінця ХХ сторіччя. Шляхи розвитку їх творчості аналізує в своїй статті Г. Склярєнко [6]. В своєму аналізі авторка визначає необароко одним з найхарактерніших напрямків для митців «Нової хвилі» і пояснює його актуальність у творах тогочасних художників з тим, що кризова свідомість моделі культури епохи бароко, розповсюджені тоді «міфізування дійсності», моральний реля-

тивізм, були дуже співзвучні світогляду та самовідчуттю людини в реаліях «перебудови» пострадянського періоду.

К висновкам, що бароко — це стиль, найбільш властивий національним особливостям українського мистецтва та відповідає вподобанням українських митців та глядачів, приходять й Т. Гундорова [7]. Як вона зазначає, «бароко сприймалося як чи не єдина естетично плідна й органічно-самоцінна форма творчості, вповні розвинена в українській культурі. Перекреслюючи недалеко минуле (модерн початку ХХ століття та пізніший соцреалізм), розчаровуючись у слабкості національного варіанту модернізму, постмодерністи звертаються через голови «батьків» до «дідів» — часів до-модерного бароко» [7].

Думку про єдність стильових особливостей українського живопису з бароко висловлюють А. Мельник, Г. Скляренко та О. Баршинова в передмові до альбому виставки «Міф “Українське бароко”» [8]. Вони звертають увагу на збіг часових рамок появи бароко на теренах України з культурним злетом українського народу після національно-визвольної боротьби за незалежність. Саме цей стиль, на їх погляд, найповніше відповідав світогляду та естетичним уподобанням українців.

Анатолій Мельник приходять до висновку, що бароко — найбільш впливова традиція в українському мистецтві з часів його появи на території України до сьогодні. «Його присутність та творче переосмислення прокреслило мистецтво ХХ століття, відбиваючись у пошуках «українського стилю» в модернізмі 1900–1910-х років, в новаціях українських авангардистів, у протиріччях соціалістичного реалізму, в індивідуальних авторських візіях другої половини століття, у постмодернізмі «Нової хвилі», в мистецтві сучасних художників» [8, с. 11]. Тобто, виразні засоби, теми, емоційна складова бароко стали актуальними для мистецької мови українських художників через століття.

Г. Скляренко пояснює актуальність бароко тим, що йому притаманна особлива «”посткатострофічність” світогляду, той екзистенційний драматизм, який виявився співзвучним новітньому світосприйняттю, підкріплений сучасними соціальними, політичними, техногенними катаклізмами. Не випадково бароко розглядається сьогодні як особливий тип культури, що актуалізується у кризові переломні періоди, а тепер заново відтворюється у медійну епоху, де її новітній віртуальний вимір виявляється подібним до тих захоплень безмежністю простору та відчуттям хисткості засад світоустрою, які надихали бароко» [8, с. 12].

Г. Скляренко розділяє думку про властивість бароковому мисленню емоційності, суб’єктивності, виразності, політичних протистоянь, трагічного світобачення, зміни світосприйняття та засобів його відображення. Дослідниця приходять до висновків про властивість таких рис менталітету українців. Через керування в епоху бароко принципами

підривання основ усталеного, загальноприйнятого, в мистецтві з того часу формується тенденція проявляти суб'єктивність та оригінальність авторського бачення, що відповідає внутрішнім спонукуванням українських митців і в ХХ–ХХІ ст.

До того ж, Г. Складенко проводить паралелі бароко з модерном, в якому, як вона стверджує, барокові риси проявились дуже виразно. Отже — модерн як складова національного стилю — не заперечується теорією про впливовість бароко, а, навпаки, підтверджується та пояснюється.

Таким чином можна констатувати, що для сучасного українського образотворчого мистецтва найбільш характерні стилістичні риси бароко та давньоруського (візантійського) монументального мистецтва, поєднані з традиційними народними мотивами. Ці своєрідні національні риси, інтерпретовані новітньою художньою мовою, проявляються в сучасному українському культурному просторі через переосмислення минулого відповідно до нових вимог, потреб та смаків митців та глядачів. Риси національного стилю, в свою чергу, можна розділити за певними характеристиками, наприклад — за тематикою, емоційною складовою, виразними засобами тощо. Така систематизація дозволить точніше визначити притаманність національних тенденцій творам сучасного мистецтва, що є перспективою подальших досліджень.

Список використаних джерел

1. Кара-Васильєва Т. Нові підходи до історії українського мистецтва ХХ сторіччя. *МІСТ (мистецтво, історія, сучасність, теорія: Зб. наук. пр. з мистецтвознавства і культурології. Ін-т проблем сучасного мис-ва АМУ*. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 145–165.
2. Український живопис ХХ — початку ХХІ ст.: альбом. Хм. : Галерея, Київ : Артанія Нова, 2006 р. 304 с.
3. Боднарчук Т.В. Національний прояв тенденцій постмодернізму в образотворчому мистецтві. *Мистецтвознавство України*. 2012. №12. С. 209–215.
4. Історія українського мистецтва: У 5-и т./ голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т.Кара-Васильєва. Київ : НАН України. ІМФЕ ім. Рильського, 2007. Т. 5: Мистецтво ХХ століття. 1048 с.
5. Петрова О.М. Фольклорні традиції в українській ілюстрації 70 - 80-х років ХХ сторіччя. *Мансґеріум*. № 5. Культурологія. С. 61–68.
6. "Нова хвиля" і українське мистецтво кінця ХХ століття. *Сучасне мистецтво*. 2009. № 6. С. 188–196.
7. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. Київ : Критика, 2005. 263 с.
8. Міф "Українське Бароко" : каталог виставки 27.04–26.08.2012 / Київ. Нац. худож. музей України, Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМУ, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського ; авт. ст.: Г. Складенко, О. Баршинова.

Юлія Хлисту

*аспірантка 3 року навчання, спеціальність — 034 Культурологія,
Східноукраїнський національний університет імені Володимира Даля;*

науковий керівник — доктор культурології, професор

Ольга Смолина

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ У РОЗПИСАХ ПРАВОСЛАВНИХ ХРАМІВ

Серед сучасних тенденцій у розписах православних храмів, розписаних у ХХІ столітті можна виділити наступні: особлива виразність посвяти храму у програмі його розпису, можливість прояву творчого підходу замовниками та іконописцями у складанні тієї чи іншої програми розпису храму, перевага візантійського стилю в монументальному живописі, інтерес до ранньохристиянської символіки, відродження техніки фрески.

Мета роботи — визначити та охарактеризувати основні сучасні тенденції у розписах православних храмів та пояснити їх з точки зору культурології.

Згідно з православною традицією, храми можуть бути освячені на честь Господніх або Богородичних свят, чудотворних ікон, святих угодників. Назви стародавніх Софіївських соборів мають грецьке походження (наприклад, Софія Константинопольська, Софія Київська), ці храми присвячені святій Софії Премудрості Божій та прославляють Ісуса Христа.

Цікаво відзначити, що храм Святої Ірини в Туреччині (тур. Ayıǧını, грец. Αγία Ειρήνη, Агіа-Ірині) — одна з ранніх церков Константинополя, що збереглися, присвячена «Святому миру», а не святій Ірині. Перша християнська базиліка на цьому місці була зведена на початку IV століття на місці руїн стародавнього храму Афродіти за римського імператора Костянтина і була головним храмом міста до спорудження Святої Софії. Обидва храми отримали назву на честь обожнюваних абстрактних понять — Миру та Мудрості відповідно.

Основною темою у програмах розпису перших східнохристиянських храмів було Боготвілення. Зокрема, відомо, що мозаїчне оздоблення Софії Константинопольської за Юстиніана II (565–578 рр.) складалося з сюжетного циклу, що розкриває тему Небесної слави Ісуса Христа, що підкреслює Його Божественну гідність, у зв'язку з перемогою над еретиками Арієм і Несторієм [1].

Деякі дослідники припускають, що в давнину посвячення храму впливало не тільки на програму його розпису, але насамперед на його архітектуру. Автор М.Є. Морозова пов'язує взаємовплив посвячення храму, його архітектури та програми розпису з урахуванням того, що в роботі за однією й тією ж темою у різних видах мистецтва відкриваються одні й самі закономірності, оскільки уявлення про сюжети в живописі й у архітектурі береться художником і архітектором з тих самих джерел — з текстів [2, с. 23]. Дослідження М.Є. Морозової зосереджено на вивченні архітектури храмів, присвячених церковним святам, зокрема, древніх Спасо-Преображенських храмів.

У програмі розпису храму, присвяченого святому, може зображуватись житійний цикл, іноді — учні святого, сюжети з церковної історії, пов'язані з цим святим.

Є припущення, що боковий вівтар святого Климента в Десятинній церкві в Києві був розписаний сценами його життя, іконографія якого сформувалася після прославлення святого Кирилом і Мефодієм і відома за низкою пам'яток IX–XI ст. [3, с. 101].

Протягом наступних століть церква прославляла нових святих, яким присвячувалися храми, розвивалося храмобудування, приносячи до архітектури храму нові елементи як у внутрішньому просторі, так і у зовнішньому вигляді. В результаті посвята храму, його архітектура та розпис стали абсолютно незалежними один від одного. У XX столітті програма розпису храму набула формального характеру: багато храмів розписувалися за однією програмою незалежно від його посвяти.

Серед храмів, розписаних у XX столітті (на Сході України), можна спостерігати відсутність теми посвяти храму у програмі його розпису: наприклад, у Свято-Успенському соборі Святогірської Лаври (собор розписувався частково на початку XX століття до революції, реставрацію розпису було проведено наприкінці 80-х рр. XX століття), у храмі на честь Озерянської ікони Божої Матері м. Харкова (розписаний у 1920-х рр.), у Свято-Успенському соборі м. Харкова, у Свято-Георгіївському храмі села Георгіївка Мар'їнського району Донецької області (1990-і рр.), у храмах на честь святих Василія Великого та Миколи Чудотворця с. Микільського Донецької області (розписані у к. 1990-х – на початку 2000-х), у храмі святого великомученика та цілителя Пантелеймона м. Харкова.

Програми розпису храмів цього періоду характеризуються переважанням євангельських сюжетів (переважно пристрасного циклу) та зображень святих. Почасти це можна пояснити збідненням духовних потреб суспільства, згасанням інтересу до церковного мистецтва, зокрема монументального церковного живопису, чому сприяв період гонінь у роки комунізму.

На початку ХХІ ст. у зв'язку зі зміною культурно-політичної ситуації в Україні, здобуттям державної незалежності, змінилися і духовні запити суспільства: зріс інтерес до богословських питань, духовного життя, церковного мистецтва, візантійських традицій. Тема посвяти храму стала однією з домінуючих у програмі його розпису. Особливо це виражено в храмах, присвячених святим.

Наприклад, на Сході України «житійний цикл» включено до програми розпису храму на честь святих князів Бориса та Гліба у м. Часів Яр Донецької області (на західній стіні, розпис 2012 р.), собору на честь святого благовірного князя Олександра Невського у м. Слов'янську Донецької області (у приділі святителя Миколая та в приділі святителя Олексія, розпис початку 2000-х рр.), храму на честь преподобного Сергія Радонізького жіночого скиту Святогірської Лаври в селі Богородичному (розпис 2006 р.).

Тема посвячення відображена і в програмах розпису інших храмів: Свято-Володимирського храму міста Покровська, Свято-Троїцького собору міста Краматорська та храму Св. мученика Іоанна воїна, Свято-Успенського храму міста Краматорська, собору на честь Всіх Святих селища Георгіївка Мар'їнського району на честь Різдва Пресвятої Богородиці селища Новоекономічне, Свято-Духового храму селища Карлівка Волноваського району Донецької області, храму на честь Казанської ікони Пресвятої Богородиці м. Харкова, Свято-Вознесенського кафедрального собору м. Ізюма, Хресто-Здвиженського храму м. Северодонецька, храму Святогірської Лаври (2012 р.), храму Воскресіння Христового м. Слов'янська (2006–2010), храму на честь Різдва Пресвятої Богородиці (2009–2017) у селищі Новий Світ м. Краматорська, храму на честь Всіх Святих у м. Бахмут, храму Покрова Пресвятої Богородиці с. Бойове, Донецької області.

Серед храмів Свято-Успенської Микола-Василівської обителі у с. Микільське тема посвяти храму відображена у програмі розпису Свято-Успенського собору (2010–2012), трапезного храму на честь Всіх Святих у Землі Руській Просіявших (2004–2007), храму на честь Іверської ікони Божої Матері (2005–2013).

Як приклад програми розпису православного храму, в якій домінує тема його посвяти, можна розглянути храм на честь Преподобного Сергія Радонізького жіночого скиту Святогірської Лаври, який розташований у селищі Богородичне Донецької області. Цей храм є «нижнім» храмом, тому за своєю внутрішньою архітектурою він досить простий, його «горне» представлене пласкою стелею із зображенням Небесних Сил (Херувимів), у вівтарній апсиді написаний образ Господа «Цар Слави», «дольне» храму представлене житійним циклом Преподобного Сергія Радонізького (6-ма сюжетами з його життя) та образами свя-

тих — учнів та послідовників преподобного, зображених у медальйонах і які займають один рівень розпису. Серед них Святитель Феодор Ростовський, Преподобний Роман Киржацький, Преподобний Афанасій Серпухівський, Преподобний Димитрій Прилуцький, Преподобний Сава Сторожевський, Преподобний Стефан Махрицький, Преподобний Нікон Радонізький та інші. Храм був розписаний іконописцем Олександром Чашкіним у період з 2002 по 2006 рік.

Як ми бачимо з опису програми розпису цього храму, її головною темою є посвята храму, причому це єдина тема, представлена в «дольній». Розписи займають лише один рівень, тут відсутні зображення свят, Пресвятої Богородиці, сюжетів Священної історії, Страсного чи Великоднього циклів. Розпис у вівтарі також займає один рівень, «гірський» храм позначений зображенням Херувимів.

Не лише в Україні, а й в інших православних країнах тема посвячення стає домінуючою у програмах розпису нових храмів. Наприклад, у храмі святителя Нектарія Егінського на о. Егіна у консі апсиди, тобто у «горній», написано успіння святителя Нектарія, що, з одного боку, суперечить канонам побудови програми розпису храму, з іншого, пояснюється бажанням наголосити на значущості особистості святого, на честь якого освячено храм.

Як характерну рису нашого часу можна розглядати шанування святих на рівні з безтілесними силами, якщо навіть не більше. Таке шанування святого ставить певну рису у його сприйнятті, підносячи подвиги, праці та чесноти святого на рівень, недоступний іншим віруючим. У молитовному житті віруючих читання акафістів святим стає більш поширеним і більш значущим, ніж читання Святого Письма, Псалтирі та Канонника.

Аналогічна тенденція спостерігається і у сучасних храмах Грузії. Наприклад, у храмі святої рівноапостольної Ніни однойменного монастиря, вівтар якого розписувався у 2021-му році, у консі апсиди праворуч і ліворуч від тронного образу Пресвятої Богородиці, замість традиційних образів Архангелів Михаїла та Гавриїла написані свята рівноапостольна Ніна та святий.

Посвята храму особливо підкреслена і в програмах розпису сучасних храмів Естонії, наприклад, у храмі Нарвської ікони Божої Матері міста Нарви: у розпис цього храму включені сюжети великого Акафіста Пресвятої Богородиці, образи старозавітних пророків, які пророкували народження Спасителя; пророк Давид написаний у «горній», чим підкреслюється його аксіологічна значущість, можливо тому, що Божа Матір була «з роду Давидового». Посвята також відзначена синім фоном, який прийнято вважати кольором Пресвятої Богородиці.

Загальною характерною рисою програм розписів православних храмів, розписаних у ХХІ столітті як в Україні, так і в інших країнах є можливість творчого підходу до створення нових програм розписів та нових художніх рішень, що було практично неможливим у ХІХ та ХХ століттях.

Питання про допустимість внесення змін до іконографічних програм православних храмів залишається актуальним у ХХІ столітті. З одного боку, необхідно зберегти традицію храмового розпису, не відступивши від її головного призначення, з іншого — церковне мистецтво не повинно перетворюватися на ремесло та шаблонне копіювання стародавніх зразків.

Однією із виражених тенденцій у сучасному розписі православних храмів Східної України є використання візантійського стилю. Не можна залишити поза увагою, що православні храми на Сході України, побудовані (або відновлені) та розписані в період державної незалежності, були розписані або у стилі академічного живопису або у візантійському стилі. Причому стиль академічного живопису більшою мірою притаманний храмам, розписаним у 90-х роках ХХ століття – на початку ХХІ століття, а останні два десятиліття замовники та іконописці віддають перевагу візантійському стилю розпису. Насамперед така тенденція пов'язана з тим, що період незалежності України відзначений особливим відродженням духовної самосвідомості народу, важливим складником якого стало звернення до релігійних джерел.

Візантійському іконописному стилю властивий акцент на внутрішньому, а чи не зовнішньому, йому властиві абстрактні форми. Образи передають радість, світло, пасхальний святковий настрій, у них відсутній трагізм і навіть драматизм. Образам, написаним у візантійському стилі, властиві споглядальність, зосередженість розуму, спокій, відсутність динамізму, самопоглибленість, відхід у внутрішній світ. У них знаходиться відображення божественна присутність, тому вони часто нерухомі, стовпоподібні, свічкоподібні [3, с. 46].

У іконографічних композиціях візантійського стилю немає різких рухів, інтенсивних жестів, оскільки у всьому цінувалося вічне, а чи не миттєве. Образи носять позачасовий та позапросторовий характер. Головна особливість канонічного (візантійського) стилю храмового розпису в тому, що ці образи виявляють людину, яка вже перетворена на божественну благодать і перетворений світ.

Незважаючи на те, що більшість православних храмів України наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття розписувалися по сухій штукатурці, у цей період спостерігається відродження інтересу до справжньої фрески, яка передбачає виконання живопису з сирій штукатурки. Після випаровування вологи, що міститься в штукатурці, вапно утворює тонку

прозору кальцитну плівку, що робить фреску довговічною. Пошкодити фреску можна лише зруйнувавши стіну. У техніці фрески, наприклад, розписано храм Покрови Пресвятої Богородиці у Святогірській Лаврі. На Донеччині розписом у техніці фрески займався ієромонах Агапіт.

Аналізуючи декоративні символи, що використовуються в сучасному храмовому оздобленні, наприклад, в орнаментах, слід зазначити переважання ранньохристиянської символіки, що з'явилася в катакомбний період і в наступні століття. Такими символами є виноградна лоза, павичі, морська раковина, хрест у колі та ін.

Таким чином, програма розпису православного храму може відображати не лише історико-культурну ситуацію, що склалася у тому чи іншому географічному регіоні, а й духовні потреби суспільства на цьому часовому етапі. Періоди духовного відродження відзначені зростанням інтересу до давніх християнських традицій у храмових розписах, збагаченням іконографічних сюжетів символікою, зображенням подій церковної історії, тоді як періоди занепаду духовного життя характеризуються деякою формальністю та шаблонністю у монументальному церковному живописі. Цей феномен особливо розкривається щодо відображення посвяти православного храму у програмі його розпису. Оскільки періодично з'являються нові уславлені церквою святі, це знаходить своє відображення у храмовому розписі. У зв'язку з цим допустимо дещо змінювати колишні іконографічні сюжети, додаючи до них новославних святих. Сучасні розписи православних храмів характеризуються поверненням до давніх християнських традицій. Це відбивається й у стилі, й у символіці, й у техніці розпису.

Список використаних джерел

1. Давидова М. Г. Значение термина «программа росписей» для церковного монументального искусства *Вестник ПСТГУ* Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства М. 2015. Вып. 3 (19).
2. Морозова М. Е. Структура православного храма и его посвящение. *Архитектура*. М. 2009. №1.
3. Попова О. С. Пути византийского искусства. М. : ГАММА-ПРЕСС, 2013. 460 с.

Частина третя

ІНФОРМАЦІЙНО-ДІЯЛЬНІСНИЙ АСПЕКТ КУЛЬТУРИ. КУЛЬТУРА І МИСТЕЦТВО ЯК СФЕРИ ПРАКТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Микола Чурсін

*доктор педагогічних наук,
професор кафедри інформаційної діяльності та медіа-комунікацій,
Національний університет «Одеська політехніка»*

ПРО РОЛЬ І ФУНКЦІЇ ІНФОРМАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В СФЕРІ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА

Поняття інформаційної діяльності спочатку склалося у сфері науково-технічної інформації та належало саме і лише до неї. Як відомо, у другій половині минулого століття наука опинилася у ситуації інформаційної кризи, коли стрімке зростання інформаційних потоків суттєво утруднило для споживачів пошук потрібної їм наукової та технічної інформації. Це спричинило ряд негативних наслідків — від невіправданого дублювання досліджень і розробок до загального уповільнення темпів науково-технічного прогресу. Тоді зародилися та отримали швидкий розвиток теорія та технологія інформаційного пошуку, насамперед із використанням обчислювальної техніки, а також аналітико-синтетична обробка наукової інформації. Пов'язані з цим теоретичні питання охоплювалися новою галуззю науки — інформатикою, яка, зауважимо, у 60-х роках мала відношення лише до науково-технічної інформації. Щодо практики, то, як зазначалося в [1], «Все, що може людство протиставити інформаційній кризі, поєднується поняттям «науково-інформаційна діяльність»». У монографії О.І. Михайлова, А.І. Чорного, Р.С. Гіляревського «Наукові комунікації та інформатика» дається таке поняття науково-інформаційної діяльності: «Науково-інформаційна діяльність - це соціально-організований різновид наукової праці, який виконується з метою підвищення ефективності власне досліджень та розробок і полягає у зборі, аналітико-синтетичній переробці, зберіганні та

пошуку закріпленої у документах наукової інформації, а також у наданні цієї наукової інформації вченим-дослідникам та спеціалістам у відповідний час та у зручній для них формі» [6].

Конкретними цілями науково-інформаційної діяльності є багатоаспектний пошук, повний збір наукових джерел (документів) інформації, систематизація, аналіз та синтез, переробка, зберігання, відтворення, розмноження та поширення наукової інформації [2, с. 66–67].

Науково-технічний прогрес виявив фундаментальну роль інформаційних аспектів у суспільстві, а логіка його розвитку дедалі частіше стала характеризуватись терміном «інформатизація». Вже у 70-х роках стала очевидною роль інформації та інформаційних процесів в управлінні виробничо-технічними, а далі — економічними та соціальними системами. У всі ці галузі перенеслися цілі, ідеї, технології та методи, напрацьовані у сфері науково-технічної інформації.

Дедалі стає відчутнішим, що, зокрема, такі ключові соціальні системи як культура й освіта стрімко занурюються у ситуацію, в якій опинилася наука у 50-х роках минулого століття, тобто ситуацію інформаційної кризи. З одного боку, зростає обсяг творчої діяльності, кількість проявів та витворів культури й мистецтва, а з іншого — в їх масі все сутужніше, по-перше, відшукати потрібний артефакт, а, по-друге, взагалі відрізнити культуру від не-культури й мистецтво від не-мистецтва. Саме тому мова йде про наявність специфічних інформаційних потреб в сфері культури й мистецтва і підвищення ролі тут інформаційної діяльності. Дійсно, «Інформаційна діяльність зніщується інформаційними потребами, які є однією з базових потреб людини. Це потреби в засобах регулювання інформаційного середовища, що дозволяють їй бути доступною для огляду, доступною, структурованою і т. д. Задоволення інформаційних потреб виступає сутністю інформаційної діяльності, чинником її суверенізації у процесі суспільного поділу праці та основою освіти особливого соціального інституту — інформаційної інфраструктури суспільства» [3]. Все це тепер прямо стосується сфери культури й мистецтва. Певні фарби до опису ситуації знаходить У. Паундстоун: «Чи важливо все ще мати глибокі знання про низку ідей, книг, творів мистецтва та фільмів, які вважаються значними у нашій культурі?»

Традиційна висока культура отримує нині меншу частку уваги широкої публіки, ніж раніше. Справа не обов'язково в тому, що ми стаємо дурнішими, просто способів культурного вираження, які привертають до себе увагу, побільшало. Це, безперечно, одна із причин низьких показників традиційного культурного знання, про які повідомляється у дослідженнях» [4, с. 203]. Отже, кількісні показники інформаційних потоків розглядаються як причина зниження якісних оцінок культури, що і є проявом ситуації інформаційної кризи. «Значимість прилучення до

великих творів літератури, мистецтва та кінематографа, — продовжує У. Паундстоун, — зрозуміла без зайвих слів кожному, хто трохи душею і може їх гідно оцінити. Змінюється, мабуть, уявлення про те, що всі повинні долучатися до тих самих великих творів. Широта охоплення розвиває традиції, і передбачена загибель культури поки що нас не минула. Поняття витонченості смаку стало набагато багатограннішим, ніж будь-коли раніше. А людям менш витонченим цілком достатньо і поверхневої грамотності — уміння за необхідності знайти інформацію в «хмарі». Пора вже перестати вдавати, що все інакше» [там само, с. 204]. В наведеному відбиваються й змістовні культурні проблеми, пов'язані з інформаційною кризою, й актуальні аспекти інформаційної діяльності (не тільки окреслена роль інформаційного пошуку, а й включення останнього до «поверхневої» інформаційної грамотності). І якщо, за Ю.А. Шрейдером, вважати, що те, що надає інформаційна служба — це метаінформація, то слід підкреслити, що метаінформація у даному випадку може відноситися як до пошукових операцій (інформація про те, де і як шукати потрібну інформацію), так і до процесу сприйняття отриманої інформації (як її розуміти та оцінювати).

Не буде зайвим нагадати, що А. Швейцер визначав культуру як прояв любові до життя, благоговіння перед життям. Таке, надзвичайно відповідальне, розуміння культури надає неабиякого значення й інформаційній діяльності як ключової умови функціонування культури в сучасному інформаційному суспільстві.

А роль фахівців з інформаційної діяльності тут аналогічна тій, яку вони відіграють в сфері науки і техніки. «Вчені, які займаються науково-інформаційною діяльністю, — це не пасивні постачальники інформації для теоретиків і експериментаторів. Займаючись обробкою, зберіганням та поширенням наукових знань, вони беруть участь у наукових відкриттях, вносячи як науковий внесок усе те, що зуміли розглянути у структурі та динаміці наукових знань» [1]. Аналогічно, інформаційна діяльність в сфері культури, що включає як інформаційний пошук, так і операції аналітико-синтетичної обробки інформації, повинна не тільки сприяти орієнтації споживача в інформаційних потоках, але й сформулювати в нього здатність до самостійного культурного розвитку, тобто розвивати розуміння культури й смак, критичне ставлення до інформації культурного змісту, вміння відрізнити інформаційне сміття від корисної інформації й т. ін. Втім, так же, як в науковій діяльності активна інформаційна поведінка споживача сприяє зростанню його професійної кваліфікації...

Особливістю сфери культури й мистецтва є більше, ніж у сфері науки, розмаїття форм результатів діяльності. Так, в науці основним засобом поширення інформації виступає текстовий документ. У той же час

сфера культури й мистецтва охоплює і музику, і живопис, і архітектуру, і літературу та й багато інших форм, що є результатом діяльності в цій сфері. Відповідно, набагато складнішими є проблеми опису витворів культури й мистецтва, формування відповідних лінгвістичних засобів, включаючи пошукові мови, класифікації, формування певних типів вторинних документів, стандартів і т. д.

Досить згадати проблему опису пам'яток архітектури, що колись розглядалася як нагальна теоретична й практична проблема. Яким чином вони мають бути описані для розміщення цих описів в офіційних сховищах? Мабуть, відповіді не існує й зараз, і це тільки підкреслює об'єктивну складність проблеми, що зауважимо, відноситься до проблематики саме інформаційної діяльності.

Крім того, в сфері культури і мистецтва якісна оцінка, зокрема критерії оцінювання, принципово не можуть бути повністю (а іноді, навіть, частково) формалізовані. І це робить неусувною роль особистості в цій сфері. Тобто, людина, яка має справу з віднесенням, наприклад, витвору мистецтва до тієї чи іншої гілки в класифікації, повинна бути водночас визнаним авторитетом, діячем мистецтва, кваліфікованим мистецтвознавцем. Адже дуже часто операція класифікації співпадає із змістовним аналізом, оцінкою витвору, і суб'єкт оцінки має уособлювати якусь узгоджену думку певного творчого співтовариства. Натомість в сфері науки й техніки часто існують суто формальні (зокрема, кількісні) засоби співставлення і оцінки об'єктів.

Щодо організаційних форм інформаційної діяльності в сфері культури й мистецтва, то, крім бібліотек, слід згадати про центри аналізу інформації, концепція яких обговорювалася ще в середині 70-х років минулого століття стосовно наукової інформації. Ідея полягала в тому, що інформація не тільки накопичується спеціальними державними або приватними організаціями, наприклад, за тематичним принципом, але й піддається аналітичній обробці, після чого спрямовується споживачам за певними постійними запитами. Тобто, такі центри аналізу інформації мали здійснювати тематичне інформаційне забезпечення споживачів. В сфері культури й мистецтва існує проблема накопичення й зберігання відповідної інформації, а, крім того, є нагальна потреба в її узагальненні, оцінці й доведення до споживачів-фахівців в режимі забезпечення, а до широкого загалу — в режимі обслуговування, притаманного бібліотекам. Не можна не помітити, що інформаційна діяльність тут дещо наближається до змісту культурного процесу. Втім, організаційні форми інформаційної діяльності в сфері культури й мистецтва, з урахуванням останніх трансформацій інформаційного простору, мають стати предметом окремої наукової дискусії.

Отже, інформаційна діяльність виконує функції як створення каналів доступу до інформації її споживачам згідно їх інформаційних потреб (тобто ефективної інфраструктури відповідної сфери діяльності), так і орієнтації в змісті отриманої інформації. Інформаційна діяльність може наділятися й загальною соціальною функцією: «Соціальна орієнтація інформаційної діяльності полягає у організації обігу інформації у суспільстві у вигляді побудови особливої системи соціальних відносин» [3].

Утім, парадоксальність проблеми інформаційної діяльності в культурі полягає в тому, що інформаційно-технологічний прогрес уже досить довгий час послідовно і, схоже, досить переконливо готує суспільство до переходу до постантропологічного стану, в якому багато людських функцій буде реалізовано за участю штучного інтелекту. Зрозуміло, що тенденція «великого переходу» інспірована передусім метою підвищення ефективності виробничої діяльності.

«Щоранку, — писали Е. і Х. Тоффлери, — мільйони людей у світі, прокинувшись, відразу кидаються до Інтернету, щоб дізнатися про біржові ціни, поспішають перегортати газети, включають телевізор, щоб прослухати останні новини бізнесу. І лише потім починають думати про сніданок. Дехто, можливо, хотів би навіть вбудувати мікročіп собі в голову, якби з його допомогою можна було б відразу підключитися до інформації про біржові індекси або про зміни, що стосуються його цінних паперів. Думаю, недовго чекати, коли хтось так і зробить» [5, с. 42].

Але дедалі цифри щодо інформаційного тиску на людину стають ще більш приголомшливими. За даними Клауса Шваба «Обсяг бізнесданих у всьому світі по всіх компаніях подвоюється кожні 1,2 роки» [7, с. 145]. Як зазначає К. Шваб, «У нашому все більш взаємопов'язаному світі цифрове життя стає нерозривно пов'язаним із фізичним життям людини. У майбутньому створення цифрової присутності та управління нею стане таким самим звичайним явищем, якби люди вирішували, як являти себе світу щодня за допомогою моди, слів та дій» [там само, с. 123]. І тут з'ясовується, що значна частина рішень, що будуть прийматися нібито людиною, вже будуть прийматися фактично штучним інтелектом за — поки що — формальною «тілесною» присутністю людини: «Конвергенція цифрових технологій із досягненнями у матеріалознавстві та біології означає, що ми спостерігаємо появу абсолютно нових способів життя. Як тонким, і явним чином технології також змінюють те, що означає бути людиною. Це не тільки зміна того, що і як робити щось, а й хто ми» [7, с. 1, 3].

Теоретично така ситуація характеризується поняттям сингулярності. «Сингулярність — це точка, в якій штучний інтелект стає розумнішим, ніж найрозумніша людина. І тоді — залежно від вашого внутрішнього відношення оптимізму та песимізму — або ми зіллємося з цією

технологією і будемо її просувати, і станемо безсмертними та щасливими кіборгами, або наші розумні роботи, ноутбуки та тостери нас захоплять, і ми станемо їх вихованцями чи рабами чи їжею із трьох страв» [8, с. 41].

Годі й казати, що така ситуація відкидає самий сенс дискусії про культуру, вона ставить під сумнів здатність людини керувати власною долею. І, зрозуміло, інформаційна діяльність в сфері культури й мистецтва вже стане справою технологій, і споживачами відповідної інформації стануть знову ж-таки технології, пристрої, віртуальні об'єкти. Питання може полягати в тому, чи залишаться на якомусь рівні інформаційні потреби людей в сфері культури й мистецтва? Мабуть, дійсно, «залежно від вашого внутрішнього відношення оптимізму та песимізму».

Несподіваний, можливо, висновок, з наведеного полягає в тому, що саме в наш час інформаційна діяльність в сфері культури та мистецтва — можливо, навіть більшою мірою, ніж в науково-технічній сфері, — «відповідальна» (точніше — необхідна) за збереження людини, людського, врешті, людства в умовах постантропологічної перспективи.

Список використаних джерел

1. Чурсин Н.Н. Популярная информатика. К. : Техника, 1982. 158 с.
2. Ващекин Н.П. Научно-информационная деятельность: (филос.-методол. проблемы). М. : Мысль, 1984. 204 с.
3. Лопатина Н.В. Информационная инфраструктура общества: проблемы изучения и управления. *НТИ. Сер. 1*. 2016. №5. С. 1–4.
4. Паундстоун У. Голова как решето: Зачем включать мозги в эпоху гаджетов и Google /пер с англ. А. Ковальчука. М. : Азбука-бизнес, Азбука-Аттикус, 2017. 352 с.
5. Революционное богатство / ЭлвинТоффлер. ХейдиТоффлер. М. :АСТ: АСТМОСКВА: ПРОФИЗДАТ, 2008. 569 с.
6. Михайлов А. И., Чёрный А. И., Гиляревский Р. С. Научные коммуникации и информатика. М. : Наука, 1976. 436 с.
7. Schwab Klaus. The Forth Industrial Revolution. Penguin Random House. UK. 2017. 184 p.
8. Haig Matt. Notes on a nervous planet. Great Britain, Canongate Books. 2019. 310 p.

Стела Стефанова

*Доктор, главен асистент
Институт за балканистика с Център по тракология
Българска академия на науките, България*

КУЛТУРНО НАСЛЕДСТВО И КУЛТУРЕН ТУРИЗЪМ В СЕВЕРОЗАПАДНА БЪЛГАРИЯ

В настоящото изследване се разглеждат културното наследство на Северозападна България (областите Видин, Монтана и Враца) като ресурс за туризъм и възможностите за комбинирано предлагане и интегриране на различни обекти на културното наследство в туристически продукти. Въз основа на анализа на ресурсите и потенциалните целеви групи са направени и конкретни предложения за туристически маршрути и програми.

Културното наследство като съвкупност от културни ценности, носители на историческа памет и национална идентичност, е отражение на постоянно развиващи се във времето традиции, знания и вявания. То е специфичен белег, който характеризира всяка нация и я диференцира от останалите, като същевременно е от съществена значимост за формирането на общата европейска културна идентичност. Като споделен източник на памет, с важно значение за съхранение и предаване на ценности, включва всички аспекти на културната среда, получени в резултат на взаимодействието между хора и места в течение на времето. Изучаването и популяризирането на културното наследство се разглежда и като важна предпоставка за насърчаване на социална активност и развитие на съзнание за значимостта на националните културни ценности. Унаследените от миналото материални и нематериални обекти и елементи на културното наследство имат голям стойност за обществото от културна, социална и икономическа гледна точка и поради това тяхното изследване, съхранение, популяризиране и устойчиво управление са стратегически избор за XXI в.

Сред актуалните теми в общественото пространство и научните изследвания, свързани с културното наследство през последните години, са тези за опазването и функциите му, неговото интегриране в съвременната среда и социалния живот, както и възможностите за използването му за развитие на туризъм. От гледна точка на туризма културното наследство се възприема като съвкупност от културни традиции и живи форми на изразяване, които наред с интерпретациите на различни археологически, исторически, архитектурни и етнографски

обекти и места, служат и за целите на туризма. Съхранените материални културни ценности и нематериално културно наследство дават възможност за пряк досег на туристите с историята на дадена дестинация. Културните и исторически ценности, създадени в различни исторически епохи и унаследени от съвременното общество, са не само неделима част от темата за културната идентичност на всеки народ, но и „обекти и явления, чиито познавателен и емоционален ефект са насочени към задоволяване на социокултурните потребности“ (Костов, 2001). Културното наследство се утвърждава като водещ туристически ресурс, привличащ все повече туристи, а съхранението, опазването и популяризирането му са необходими условия за устойчиво туристическо развитие. В тази връзка от важно значение е процесът на разработване на културни ценности (обекти и елементи на материалното и нематериалното културно наследство) във вид на атрактивни туристически обекти и включването им в различни туристически продукти.

Културните маршрути като възможност за интеграция между култура и туризъм са едни от най-разпространените световни туристически продукти. Въз основа на връзката между културно наследство и туризъм културно-туристическите маршрути могат да бъдат определени като „проявление за синергичното взаимопроникване и интегритет между културно наследство и туристически дейности, разглеждани в контекста на културния туризъм“ (Иванова, 2004).

В областта на културното наследство и туризма в България се реализират редица проекти по действащи европейски и национални програми, насочени към развитие на туристически атракции, регионални туристически продукти и маркетинг на дестинациите. Подобна тенденция се наблюдава и в района на изследване — Северозападна България (областите Видин, Монтана и Враца).

Сериозният потенциал на района за развитие на културен туризъм и възможностите за комбинирано предлагане на различни видове забележителности се определя от наличието на разнообразни антропогенни и природни туристически ресурси. Същевременно сравнително неголямата отдалеченост между голяма част от обектите на културното и природно наследство предоставя възможност за интегрирането им в различни туристически продукти, и по-конкретно включването им в културно-туристически маршрути.

Културно наследство в Северозападна България

Благоприятните природни условия в Северозападна България са причина той да бъде населяван от дълбока древност. Ето защо на територията му се съхранява богато културно-историческо наследство

от различни епохи. То е представено от свидетелства за най-древни праисторически местообитания и култури, антични градове, крепости, възрожденски паметници, музеи, религиозни храмове и др. Съхранени са и редица фолклорни традиции, обичаи и етнографско наследство от богатата местна култура. Многообразието от антропогенни ресурси е предпоставка за развитие на културен и културно-познавателен, религиозен и фестивален туризъм.

Като основен ресурс за културен туризъм в изследването се разглеждат *движимите и недвижими ценности от римската епоха*. Те са значителна част от археологическото наследство на района и включват различни по тип археологически структури, които свидетелстват за историята на района и представят характерни особености на провинциалноримския живот и архитектура на територията на римските провинции Мизия, Тракия, Долна Мизия, а впоследствие и Крайбрежна Дакия. На територията на района попада част от Дунавския лимес, който е част от мащабната гранична система на Римската империя и разкрива характерни за нея провинциално римски архитектурни инфраструктурни решения — отбранителни съоръжения, изградени с цел опазване и контрол на границата. На юг от реката, във вътрешността на района са разположени крепостни съоръжения, военни лагери, пътни станции, селища вилни комплекси, гробни съоръжения и др. Предвид голямата концентрация на археологически ценности от римската епоха, но все още непълно разкрития им туристически потенциал, интегрирането им в маршрути с други по-известни забележителности, би допринесло и за тяхното популяризиране. Същевременно в контекста и на кандидатурата на Дунавския лимес за ЮНЕСКО, прилежащите обекти предполага да увеличават популярността си, което да се отрази и върху инициативите по отношение тяхното експониране и социализация.

Недвижимите римски археологически обекти с възможност да бъдат включвани в различни туристически продукти могат да бъдат коментирани като:

- 1) обекти, социализирани в различна степен, част от които са утвърдени като туристически атракции — крепост Бдин, Белоградчишка крепост, крепост Калето в Мездра, а други се нуждаят от популяризиране — крепост Кастра Мартис и антична крепост Монтана);
- 2) обекти, при които през годините са извършвани дейности, насочени към експонирането им, и опити за създаване на условия за туристически посещения, но са предимно непознати (Берковско кале, крепост Августа при с. Хърлец и крепост при с. Лиляче);
- 3) обекти в процес на проучване, които добиват все по-широка популярност в хода на археологическите разкопки като са посещавани и от индивидуални

туристи. За всички проучвани обекти са засвидетелствани амбиции и желание от страна на проучвателите за последващото им експониране; 4) видими на терен археологически структури без специализирана намеса — римска вила при с. Уровене (Стефанова, 2021).

Движимите археологически ценности от римския период представляват неделима част от общоторимско археологическо наследство в района. Като цяло експозициите в регионалните и исторически музеи, музейните сбирки и експозиционни центрове включват каменна пластика, архитектурни фрагменти, мозайки, скулптури, статуи, надгробни плочи, плочи с изображения и надписи, украшения и накити, съдове, оръдия — земеделски и занаятчийски, монети и снимков материал на проучваните обекти в района.

Същевременно историческите музеи в района (РИМ-Видин, РИМ-Монтана, РИМ-Враца, ИМ-Белоградчик, ИМ-Лом, ИМ-Чипровци, ИМ-Оряхово) са сред основните туристически забележителности, които заедно с недвижимите археологически обекти имат важно значение за развитието на туризма и привличането на посетители.

Други обекти на културно-историческото наследство в Северозападна България са *праисторическите местообитания в пещерите* Магура, Козарника, Редка II. Те могат да се разглеждат като съчетание на природно и културно-историческо наследство, което ги прави подходящ ресурс за включване в различни туристически програми и маршрути, свързани с интереси и към природните, и към културните забележителности. Пещера Магурата е обект на дългогодишни археологически проучвания. Уникални за нея са монохромните рисунки с гуано в Галерията с рисунките (над 700 рисунки в 8 групи). Точната им датировка обаче се оказва предизвикателство за изследователите макар и повечето автори да определят културния им контекст към ранната бронзова епоха. Пещера Козарника се превръща в един от най-важните археологически праисторически обекти в страната. Проучванията ѝ през последните двадесет години разкриват най-ранните следи за човешко присъствие в Европа и свидетелства от обитаване на първите хора на континента.

Други по-значими археологически ценности в района са тракийските съкровища от Рогозен, Мизия (Букьовци), Галиче и Могиланската могила (изложени в РИМ — Враца) и Якимовското съкровище (копие се съхранява в РИМ — Монтана), раннохристиянската базилика до с. Лютиброд и средновековната крепост Камъка в Оряхово. Като обекти с потенциал за туристическо развитие могат да се определят и археологическите обекти в процес на проучване — неолитно селище при с. Майор Узуново (Видин), некропол при с. Балей от късната бронзова епоха (общ. Брегово),

неолитно селище край с. Оходен (общ. Враца), манастирски комплекс в местността „Манастирски дол“ край Враца.

Обектите, които традиционно привличат значителен посетителски интерес в района на изследване, *саместните музеи*. Освен представените по-горе исторически музеи се открояват още два познати музея — Музеен комплекс Берковица с къща — музей „Иван Вазов“ и национален музей „Параход Радецки“ в Козлодуй. Експозициите им са свързани с отделни исторически събития и персонажи, част от националната история и образователната програма, което е предпоставка за целогодишната им посещаемост.

Друга група обекти, ресурс за културен и религиозен туризъм в района, са *манастирите*. На територията на трите области Видин, Монтана и Враца са разположени 16 манастира. Сред по-популярните и посещавани от туристи са Клисурски манастир „Св. Св. Кирил и Методий“ (общ. Вършец), Чипровски манастир „Св. Иван Рилски“ (общ. Чипровци), Лопушански манастир „Св. Йоан Предтеча“ (общ. Георги Дамяново), Черепишки манастир „Успение Богородично“ (общ. Мездра), манастир „Св. Иван Пустини“ (общ. Враца). Освен действащи религиозни центрове те са и средища на духовна дейност и привлекателни обекти за посещения както на поклонници, така и на обиколни групи и единични туристи.

Организираните в района *фестивалии фолклорни празници* са събития, които също мотивират туристически посещения, и са ресурс за развитие на фестивален туризъм (Регистър на туристическите фестивали и събития). Сред водещите фестивали са тези, свързани с популяризиране на фолклора и местните традиционни занаяти. Те са добра възможност както за развитие на културен обмен, така и за популяризиране на местното културно наследство и стимулиране на туризма в района. Като утвърден и по-значим се откроява Фестивалът на Чипровския килим. Традицията за производство на Чипровския килим е единственият елемент от територията на изследване, вписан в списъка на ЮНЕСКО като част от световното нематериално културно наследство;

Друг тип събитие, провеждано ежегодно, което събира голям брой организирани и индивидуални участници от различни възрастови и социални групи, е традиционният исторически маршрут национален поход „По пътя на Ботевата чета“.

Виното е важна част от културата и на траките, и на римляните. Днес винопроизводството се утвърждава като перспективен отрасъл за развитие на туризъм. То предоставя възможност както за включване на местни винарни в различни туристически програми и повишаване на атрактивността им, така и за създаване на специализирани винени

турове, при които дегустация и пиене на вино се съчетават с култура, история, природа и кулинария. В района на изследване са налице необходимите условия и ресурси за превръщането му в атрактивна дестинация за винен туризъм. Към момента винарските изби, които предлагат дегустация в района, са — Видинска Гъмза във Видин, Шато де Вал в с. Градец (общ. Видин), Двете тополи (ДосАламос) в с. Негованци (общ. Ново село), Боровица в с. Боровица (общ. Белоградчик), Лопушна в с. Георги Дамяново, Шато Бургозоне до Оряхово, Магура в с. Рабиша (общ. Белоградчик). Дегустацията в последната е по-нетрадиционна, тъй като се извършва в галерия в самата пещера, където отлежават и бутилките с естествено пенливо вино.

Наред с унаследените културни ценности и наличието на богато културно наследство, разнообразието и съчетанието на основните компоненти на природната среда — релеф, климат, води на Северозападна България създават благоприятни условия за развитие на различни видове туризми възможности за комбинирано предлагане на природни туристически ресурси в комбинации с обекти на културното наследство.

Концентрацията на значителен брой пещери, както популярни туристически обекти (Венеца, Магурата и Леденика), така и неблагоустроени е сериозен потенциал за развитието на *пещерния туризъм* в района.

Природният феномен *Белоградчишки скали* е най-разпознаваемият туристически обект в района. Неговата атрактивност се дължи и интересното съчетание на културно и природно наследство, резултат от разположението на Белоградчишката крепост между скалите. Своята най-голяма популярност обектът добиват през 2009 г. след номинацията му за участие в световната класация за новите чудеса на света и последвалата национална кампания в негова подкрепа.

По отношение на туризма основен воден ресурс е р. Дунав, традиционна връзка между различни народи и култури, която е в основата на развитието на *накруизен туризъм* в района. Към момента единствените общини в района, които имат пряко отношение към круизните пътувания, са Видин и Белоградчик, тъй като в програмите на пътуванията се включват посещения единствено на крепостта Бдин, Белоградчишките скали и пещера Магурата.

Друг важен туристически ресурс за района *саминералните извори* на гр. Вършец и с. Спанчевци, използвани и през римската епоха, с важно значение за местния туризъм. Те са главният фактор за превръщането на Вършец в курорт още в началото на XX в.

Залежите на железни, сребърни и оловни *руди* в община Чипровци, на медни, сребърни и златни руди при селата Говежда, Дива Слатина, Дълги Дел и Копиловци, на мрамори в общ. Берковица са добивани още в древността и особено интензивно в периода на Римската империя. Добивът на полезни изкопаеми е определящ за производствените дейности и в древността, като същевременно намира отражение и в унаследените археологически ценности в района. С особено значение е рударството, чието развитие е представено в експозицията на ИМ — Чипровци.

Културното наследство на Северозападна България в туристически маршрути

Въз основа на възможностите за различни комбинации между разгледаните обекти на културното наследство и природни ресурси могат да бъдат предложени конкретни туристически пакети за реализация в различни времеви периоди. Те могат да бъдат организирани в маршрути, придружаваща културна програма към ваканционен пакет, специализирана образователна програма (пътуващо училище и училище в музей). Предвид сериозния потенциал на археологическото наследство от римската епоха то се разглежда като основен ресурс в тях.

От важно значение за създаването на туристическите маршрути е и определянето на потенциалните целеви групи, към които ще са насочени пакетите. Предвид основния туристически ресурс като основни целеви пазари могат да бъдат определени туристи с предпочитания към културен туризъм, в частност културно-исторически, археологически и познавателен. Наличието на допълнителни туристически забележителности и атракции с възможност за включване в продукта предполагат и разширяване на целевите пазари и към туристи с интерес към екотуризм, планински, пещерен, рекреационен, балнео и СПА, винен туризъм и др. На туристите, посещаващи установените вече традиционни за района атракции, в т.ч. природни забележителности, исторически места, културни събития и прояви, могат да бъдат предлагани за посещение и някои от римските археологически обекти в различни комбинации и маршрути, което да удължи и разнообрази престоя им. Очертават се няколко конкретни потенциални пазарни сегмента: *специалисти и любители в областта на археологията и историята; учаци (ученици и студенти — български и чуждестранни организирани групи); участници в обиколни (познавателни) турове; туристи, практикуващи определен вид туризъм в района (круизен, балнео и СПА, еко и пешеходен, вело, религиозен, бизнес пътувания, и др.), при които в*

допълнение към престоя им може да се добави културна програма, включваща посещение на археологически обекти; *потенциални чуждестранни туристи от трансграничните райони на Сърбия и Румъния.*

В резултат от възможностите за интеграция на обектите на културното наследство и насочеността към определени целевите се предлагат следните 7 примерни туристически пакетана идейно ниво — 5 маршрута, една образователна програма и един ваканционен пакет: 1. Маршрут „Римска епоха в Северозападна България“; 2. Тематичен маршрут „Подземно приключение и археология“; 3. Ваканционен пакет „СПА, релакс и римска култура“; 4. Маршрут „Римска граница Дунавски лимес“; 5. Образователен пакет „Да опознаем археологическо наследство на област Враца“; 6. Маршрут „Римското наследство в планинските територии“; 7. Тематичен „Религиозен маршрут и археологическо наследство“.

Допълнителни тематични пакети, които биха могли да се реализират и разработят в средносрочен и дългосрочен план в района с включване на римските обекти като допълнителни атракции са пакети „Селски и Екотуризъм“, пешеходен и велотуризм, трансграничен маршрут „Римско наследство“ между България и Сърбия и България и Румъния, фестивална програма.

Очаквания и потенциални ползи от интегрираните туристически маршрути и пакети, основани на обекти и елементи на културното наследство:

- Чрез комбиниране на различни по вид ресурси се разнообразява предлагането, катопо-този начин се достига до повече и различни групи турист.

- Включването на най-известните и посещавани природни и културнизабележителности в района повиша атрактивността на тематичните маршрути и посетителския интерес. Той може да бъде пренасочван и към по-слабо известни забележителности с цел цялостно промотиране на туристически ресурси в района, което да стимулира разработване на нови археологически и други атракции за целите на туризма.

- На туристите, посещаващи установените вече традиционни за района атракции, могат да бъдат предлагани за посещение и някои от римските археологически обекти в различни комбинации и маршрути, което да удължи и разнообрази престоя им.

- Съвместното предлагане на ресурси и услуги води до споделяне на ангажменти, оптимизиране на процеси и постигане на повече ползи за всички участници.

- Туристическите пакети са алтернатива за туристическо развитие в района и перспектива за регионално икономическо развитие.
- Те могат да бъдат разработвани поетапно във времето.
- Подлежат на непрекъснато обновяване с нови обекти и атракции.

Богатото културно наследство на Северозападна България определя сериозния потенциал за развитие на културен туризъм и възможностите за комбинирано предлагане на различни видове туристически ресурси. Това е предпоставка за диверсификация на туристическото предлагане, популяризиране на наследството и района, подобряване на икономическото състояние на местните общности чрез възможностите, които развитието на туризма предоставя. Важно условие за това е устойчивото развитие на туризма чрез опазване на наследството, стимулиране на археологически разкопки и социализация на нови обекти. С разработването на туристическия потенциал на Северозападна България се разкриват нови перспективи и алтернативи за регионално туристическо и икономическо развитие на най-слабо развития в туристическо отношение район в страната и един от най-бедните райони в границите на Европейския съюз.

Литература

1. Костов, Е. Културният туризъм. София: УНСС, 2001.
2. Стефанова, С. Съвременно състояние на недвижимите римски археологически ценности в областите Видин, Монтана и Враца като обекти за културен туризъм. Сборник доклади от международна научна конференция, организирана от катедра „Туризъм“ на стопанския факултет на Великотърновския университет, 2021, 989–1001.
3. Стоева-Иванова, Д. Транснационални културно-туристически маршрути в източните балкани — потенциал за развитие и икономически ефект. Автореферат на дисертация. Югозападен университет „Неофит Рилски“, катедра „Туризъм“, 2014.
4. Регистър на туристическите фестивали и събития. URL: <http://rta.tourism.government.bg/TFRegister.aspx> (последно посетен 15.11.2022)

Ксенія Соколова

*студентка 2 року навчання групи ІБС-21д,
Східноукраїнський національний університет імені Володимира Даля*

Ірина Сілютіна

*кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри філософії, культурології та інформаційної діяльності;
Східноукраїнський національний університет імені Володимира Даля*

КАРТОГРАФІЧНИЙ ДОКУМЕНТ: МИНУЛЕ ТА СЬОГОДЕННЯ

Найдавнішим документом, що відображав намагання людини розмежувати простір, є карта. Появі останньої, на думку К. Делано-Сміт, сприяли такі передумови, як неперевершене почуття давньою людиною напрямку, технічне вміння малювати та гострий зір. Історик карт Л. Браун зауважив, що «складання карт — це, мабуть, найстаріший різновид первісного мистецтва. . . так само старий, як і первісні сліди людини на стінах печер та у пісках» [Цит. за 9]. На певній стадії розвитку людині було вигідно структурувати інформацію щодо просторових аспектів свого світу та повідомляти її іншим [9].

Перше уціліле картографічне зображення у вигляді плану міста, знайдене археологами на території сучасної Туреччини, датують сьомим тисячоліттям до н.е. У подальшому подібні зображення знаходили і в інших країнах Стародавнього світу як у вигляді настінних насічок чи малюнків, так і відбитків на менших за розміром матеріальних носіях, зокрема, кістках, глиняних табличках, предметах побуту та ін.

Визначальна роль у розвитку картографічного документа належить грекам, римлянам та китайцям. Хоча до сьогодні не зберіглося жодної грецької карти, з писемних джерел відомо про вагомий внесок Анаксимандра та Ератосфера у становлення та подальший розвій картографії. У Римській імперії карти виконували практичну функцію із задоволення адміністративних та військових потреб. Припускають, що зроблена Клавдієм Птолемеем перша детальна карта Землі підтверджує намагання Римської імперії розмежувати свої кордони. Багата традиція китайської картографії засвідчена ще в IV столітті до нашої ери, хоча за твердженням Дж. Нідхема, у китайській мові ієрогліф для карти і є власне стилізованою картою. Картографування та карти з'явилися як самостійні види діяльності та продукти ще до остаточного розвитку писемності, що в Китаї, як прийнято вважати, досягла своєї нинішньої форми до 2800 р.

до н.е. [9]. Показовим є той факт, що приблизно з 1000 р. до н.е. з метою організації належного збирання, зберігання та упорядкування карт у Китаї вводять посаду архіваріусу, що безпосередньо відповідає за «карти та записи» [цит. за 9]. Отже, з цього часу відбувається розподіл праці між тими, хто створює карти та тими, хто опікується їх подальшим використанням і зберіганням. Це, як вважає К. Делано-Сміт, вказує на значну роль карт у китайському суспільстві, адже вони були не лише «знаряддям володарювання у всіх його виявах (землемірство, кадастр, архівна справа, податкова система, а також дипломатична та воєнна документація), а й відігравали культурну роль» [1]. Використання при виготовленні картографічного документу паперу та винахід друкарства дозволив китайцям вже у XII столітті надрукувати першу у світі карту.

Достеменно невідома кількість карт, створених за часів Середньовіччя, однак, за підрахунками фахівців, із того часу і дотепер зберіглося близько 1.100 таких артефактів. У наступні епохи загальна чисельність картографічних документів стрімко зростала, їх видовий склад ставав все більш розмаїтим, а кількість виконуваних функцій збільшувалась.

Кожна країна поступово накопичувала у власних термінальних системах (маються на увазі бібліотеки, музеї та архіви) чималі масиви картографічної продукції як вітчизняного, так й іноземного походження. Зпоміж найбільших установ з унікальними фондами слід назвати Ватиканську Апостольську бібліотеку з 100 000 гравюр і географічних карт; Національний архів Нідерландів, що нараховує 300 000 карт і рисунків та 400 атласів і збірників карт; бібліотеку Утрехтського університету, колекція карт та атласів якої налічує близько 170 000 карт і атласів, випущених після 1850 року і 6 000 більш старих картографічних документів [7].

Найбільшою вітчизняною установою, що має спеціалізований фонд картографічних документів, є НБУВ ім. В.І. Вернадського. Як зазначає О. Остралецька, «картографічні видання почали збиратись у Бібліотеці від часу її заснування і на період створення відділу його фонд становив близько 27 тис. примірників. Це були в основному цінні картографічні рукописи та стародруки з різних державних збірок та приватних колекцій. Сьогодні сектор картографічних видань НБУВ як спеціалізований депозитарний фонд не має рівних на Україні за кількістю одиниць зберігання: колекція карт і атласів містить 48 тис. примірників. Не поступається фонд сектору також цінністю та різноманітністю творів, що зберігаються: у його складі і раритетні видання, починаючи з XVI ст., і сучасні вітчизняні та зарубіжні картографічні твори, різні за тематикою, призначенням, відображеною територією та поліграфічним виконанням» [2].

У читальному залі-депозитарії користувачі мають можливість працювати з картографічними документами, що існують у паперовому та в електронному вигляді. Останні включені до тематичних цифрових колекцій картографічних ресурсів власної генерації книгозбірні. Значна кількість карт представлена на віртуальній виставці, що оновлюється.

Інформаційні потреби українського суспільства забезпечує Національний атлас України, створений на початку ХХІ століття у традиційному та цифрову форматі. «Зміст атласу відповідає структурі знань про природу та суспільство та складається з шести тематичних блоків: Загальна характеристика, Історія, Природні умови та природні ресурси, Населення, Економіка, Екологічний стан природного середовища, що вміщують 875 карт, значний обсяг тексту, графіки, слайди, фото та інше [3, с. 8].

Починаючи з кінця минулого століття провідним трендом стає активне використання ІТ задля забезпечення доступу користувачів до світових та національних інформаційних ресурсів. Не оминув даний процес і картографічні документи, як старовинні, так і новітні. Перші активно оцифровуються як з метою збереження культурного спадку, створення страхових копій, так і надання можливості усім бажаючим долучитися до них в он-лайн режимі. Показовим прикладом реалізації останнього є спеціалізований проєкт — веб-сайт OldMapsOnline.org, що індексує близько 500 000 он-лайн карт, представлених європейськими та американськими національними й університетськими бібліотеками, музеями та архівами [7]. Велике значення для забезпечення доступу до кращих здобутків історичної картографії мало створення порталу Europeana collections з понад 57 мільйонами цифрових зображень різних артефактів, у тому числі карт з музеїв, галерей, бібліотек та архівів країн Європейського Союзу, інтеграція яких була досягнута шляхом використання єдиних стандартів опису та представлення документів [4].

Наявність зручних програмних продуктів для пошуку, перегляду та аналізу інформації, розвиток геоінформаційних веб-систем обумовили популярність та доступність картографічних веб-інтерфейсів, а поява глобальних картографічних сервісів Google Maps и Google Earth, картографічних додатків до настільних та мобільних пристроїв компанії Cloudmade, формування набору базових стандартів веб-картографування і веб-сервісів відкритого геопросторового консорціуму Open Geospatial Consortium призвели до прориву у технологіях публікації картографічних даних, що позначилося і на організації роботи термінальних систем, в яких зберігаються картографічні документи.

Так, до традиційних бібліотечних колекцій картографічних документів зараз додаються комп'ютерні термінали та обладнання для збору даних, а відвідувачі книгозбірень мають доступ до карт і геопросторо-

вих даних у цифровому форматі. Вказані новації висувають нові вимоги до рівня підготовки фахівців інформаційно-комунікативного профілю, що проявляється у включенні спеціальних навчальних курсів до акредитованих магістерських програм підготовки бібліотекарів, зокрема, у США. Так, американські дослідники С. Абер та Дж. Абер з'ясували, що у 2014–2015 рр. десять з п'ятдесяти дев'яти акредитованих американських програм пропонували курс, спеціально присвячений картографічній бібліотечній справі [цит. за 5]. Однак, на переконання дослідників, вказана цифра є замалою, адже геопросторова революція потребує підвищення обізнаності бібліотекарів у цифровому картографічному і геопросторовому програмному забезпеченні, знання різних типів геопросторових ресурсів та наявних правових обмежень, зокрема, авторського права на їх розміщення та використання [8].

Дослідження, здійснене К.А. Плашеу 2021–2022 рр. доводить, що спеціалізовані навчальні курси з веб-картографування та роботи з географічними інформаційними системами доводять свою затребуваність, яка з часом буде, вочевидь, збільшуватися. Поширення т. зв. геопросторових бібліотек, на переконання дослідниці, вимагає спеціальних знань, пов'язаних з пошуком, завантаженням, доставкою та оцінкою карт, зображень дистанційного зондування та інших геопросторових ресурсів і послуг, переважно з надійних державних джерел [5]. Наслідком вказаних процесів стало утвердження нового професійного напрямку — картографічної бібліотечної справи.

Широке використання геоінформаційних систем у картографічній справі обумовило появу професійних об'єднань, до складу яких входять бібліотекари, архівісти, історики карт, інші фахівці, дотичні до роботи з картографічними та геопросторовими інформаційними ресурсами. На сьогодні активно працюють такі товариства та асоціації, як Western Association of Map Libraries (WAML), Geoscience Information Society (GSIS), Map Curators' Group (MCG), Association of Canadian Map Libraries and Archives (ACMLA), Australian and New Zealand Map Society Incorporated (ANZMapS) та ін. Авторитетною установою є заснована у 1980 році MAGIRT (Map & Geospatial Information Round Table), що налічує близько 300 членів і є найбільшою у світі бібліотечною організацією з карт і геопросторових бібліотек, на форумі якої обговорюються питання, пов'язані з різними аспектами картографічної та геопросторової бібліотечної справи [6]. В умовах сьогодення чимала кількість онлайн-дискусійних груп функціонує на різних платформах, що також свідчить про інтерес до картографічної інформації, важливості та актуальності використання геоінформаційних систем та геопросторових ресурсів у традиційних бібліотеках.

Фахівцями обговорюється доля паперових карт в епоху цифрових технологій. Висловлюються різні думки: від повного зникнення традиційних карт та повсюдній їх заміні цифровими аналогами, до констатації їх паралельного існування, де паперові версії хоча і будуть виконувати обмежені функції, проте ще тривалий час перебуватимете у вжитку.

На підставі вищевикладеного можна зробити висновки щодо минулого та сьогодення картографічних документів.

Картографічний документ, як винятковий засіб зберігання і передачі просторової інформації, пройшов складний шлях від простих схематизованих зображень до веб-картографії на базі геопросторових інформаційних систем. Його еволюція була обумовлена збільшенням знань про власне технологію картографування, придбанням карт як інструментів для практичних або інтелектуальних цілей, а також здатністю точно відтворювати карти механічними або більш сучасними комп'ютерними засобами.

Застосування інформаційних технологій, зокрема, геоінформаційних систем в процесах обробки, зберігання та надання доступу до картографічних документів викликали потребу у перегляді змісту підготовки фахівців інформаційного профілю, впровадження спеціалізованих навчальних курсів в освітні програми, обумовили появу картографічної бібліотечної справи поки що в американській бібліотечній практиці, проте, вочевидь вказані процеси будуть поширюватися в інших країнах, зокрема, і в Україні.

Активне оцифрування старовинних та сучасних картографічних документів, поява спеціалізованих порталів, електронних геобібліотек та професійних об'єднань свідчить про актуальність та затребуваність картографічної інформації, а отже, вимагає подальших досліджень, пов'язаних з правовими, технологічними та фінансовими аспектами пошуку, використання, зберігання та надання картографічної інформації усім зацікавленим особам.

Список використаних джерел

1. Делано-Сміт К. Історія картографії. URL: <https://travel-in-time.org/uk/istoriya-vinahodiv/istoriya-kartografiyi/> (дата звернення : 20.11.2022).
2. Осталецька О. Історія формування і сучасний склад картографічного фонду Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського *Наукові праці Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського*. 2011. Вип. 31. С. 691–696. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/everlib/item/er-0000001169> (дата звернення : 10.11.2022).
3. Руденко Л. Г., Бочковська А. І. Розвиток картографічного напрямку досліджень в Інституті географії НАН України *Укр. геогр. журн.* 2018, 1(101). С. 3–11.

4. Discover Europe's digital cultural heritage URL: <https://www.europeana.eu/en/search?page=1&view=grid&query=maps> (дата звернення : 10.11.2022).
5. Kimberly A. Plassche(2021)Examining the Background, Duties and Perceptions of Today's Map Librarians, *Journal of Map & Geography Libraries*, 17:1, 58–91, DOI: 10.1080/15420353.2022.2025988
6. Map & GeospatialInformationRound Table. URL: <https://www.ala.org/rt/magirt> (дата звернення :08.11.2022).
7. Old Maps Online. URL: <https://www.oldmapsonline.org/about/> (дата звернення : 16.11.2022).
8. Romanowski C.A. Map Librarianship: a Guide to Geoliteracy, Map and GIS Resources and Services. URL: <https://go.gale.com/ps/i.do?p=AONE&u=googlescholar&id=GALE|A523063314&v=2.1&it=r&sid=AONE&asid=830ac9ff> (дата звернення : 25.11.2022).
9. The History of Cartography, Vol. 1.Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean / Edited by J. B. Harley and David Woodward URL: https://press.uchicago.edu/books/HOC/HOC_V1/Volume1.html (дата звернення : 12.11.2022).

Віктор Рибаченко

*заслужений працівник культури України
віце-президент Асоціації політичних психологів України
доцент факультету зв'язків з громадськістю та журналістики
Київський національний університет культури та мистецтва*

ІМІДЖОЛОГІЯ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

Тематика іміджу, іміджології останні десятиліття стала надзвичайно популярною — і в прикладному і в теоретичному сенсах. Актуальність — і практична і наукова — подальших розробок в царині іміджології є безсумнівною і диктується потужним соціальним запитом. Про власний імідж і шляхи його покращення в наш час думають усі притомні всіх сферах діяльності.

Окрім відомих зарубіжних науковців цій тематиці присвятили свої дослідження та узагальнюючі роботи низка вітчизняних фахівців, серед яких можна назвати Барну Н. [1], Бугрима В., Дячук В. [3], Пантелейчук І., Палеху Ю. [4], Почепцова Г. Г. [9, 10], Королька В., Холода О., Хомуленко Т. [13], ряд інших.

Іміджологію в цих роботах визначають по різному — і як науку, і, скромніше, як наукову дисципліну і як поєднання науки та мистецтва (маючи на увазі мистецтво створення іміджу). Деякі автори книг про іміджологію, як не дивно, ніби уникають визначення іміджології, хоча про сам імідж пишуть багато і в різних аспектах.

Аналізуючи публікації, в тому числі і посібники, підручники, у яких представлено відносно цілісне уявлення їх авторів про структуру іміджології, приходиш до висновку, що більшість з них розглядає іміджологію, так би мовити, виходячи із самої іміджології, а не з якогось більш глобального контексту. Можна з певною долею умовності сказати, що вони розглядають іміджологію в контексті... іміджології. На перший погляд такий підхід виглядає ніби обґрунтованим, оскільки іміджологія — наука самодостатня. Однак, на мій погляд, такий підхід спрощує предметне поле цієї науки, робить його більш плоским, одномірним, ніж це є насправді. Для поглиблення змісту іміджології її варто розглядати в різних контекстах, кожен з яких посилює свої акценти, міняє ракурс аналізу основних понять, процесів, технологій іміджології. В даній статті предметом мого аналізу є іміджологія в більш глобальному контексті — в контексті культурології.

Для уникнення можливих різночитань, необхідно визначитись з рядом ключових понять — передусім, іміджологія, імідж, контекст, куль-

тура і т. п. Почнемо з визначення іміджології. Автор посібника Барна Н. дає таке визначення: «Іміджологія — це наука про дослідження, розробку та технології впровадження у суспільну свідомість бажаного (позитивного і привабливого) іміджу людини, соціальної групи чи організації, суспільства (держави), ідеї, ідеології, релігії тощо» [1, с. 22].

В.П. Дячук, яка, до речі розглядає іміджологію в соціокультурному вимірі, визначає цю науку так: «Іміджологія — це наука про функціонування, систематизацію і впровадження у свідомість споживача знакових замінників інформації про носіїв визначених атрибутів» [3, с. 305].

Деякі дослідники фактично зводять предметне поле цієї дисципліни до іміджу: «Іміджологія є комплекс знань про створення керованого образу предмета, людини або організації. Це наука про ефективне управління образом об'єкту [3, с. 30].

Я дотримуюсь погляду, що іміджологія є наука про імідж та іміджеві явища і процеси. До іміджевих процесів належить і практика створення і трансформації іміджу — так званий іміджмейкінг, який деякі дослідники виділяють в окрему складову частину іміджології.

Базовою категорією іміджології є імідж, який різні автори визначають по-різному. Більшість визначень тяжіє до одного із двох полюсів: або це розуміння, що імідж належить його авторові і носієві (якщо суб'єкт формує імідж, то і належить цей імідж тому, хто його сформував), або ж розуміння, що імідж, власне, формується у процесах його сприйняття тими, хто його сприймає (яким би не бажав суб'єкт сформувати і представити свій імідж, усе залежить від того, як цей сформований імідж сприймуть і оцінять ті, кому він пред'являється).

Так, наприклад, Дячук зазначає: «Імідж має здатність концентровано передавати та формувати враження про його носія, акцентуючи бажані для нього якості й характеристики [3, с. 51].

Моє авторське визначення виходить з того, що імідж є діалектичним поняттям і об'єднує ці обидва полюси в динамічну єдність: «Імідж — символічний образ, що виникає, формується, трансформується в просторі взаємодії носія цього іміджу і аудиторій його сприймання, інтерпретації та оцінки» [11, с. 64].

Контекст — цілісна знаково-символічна структура, яка задає смисли, спрямованість і розуміння тому явищу, об'єкту, який включений в неї і про який йдеться, і цей об'єкт ми можемо з позицій ряду наук і наукових шкіл назвати власне ТЕКСТОМ. В даній статті таким цілісним складним ТЕКСТОМ розуміється іміджологія, а її контекстом — культурологія. Оскільки культурологія є наукою про культуру і вивчає, зокрема, феномени культури, то плідним підходом є розуміння іміджу як одного із специфічних цілісних феноменів культури. Культура розглядає людину життєствердно — як суб'єкта, чий життя і діяльність потріб-

но стверджувати у процесі його розвитку і самореалізації. Цьому життєствердженню сприяють чимало факторів, одним з яких є імідж.

Розглядаючи, зокрема, імідж особи, варто враховувати такі контекстуальні рамки, в яких цей імідж виникає, формується, трансформується, а саме: тип культури, систему цінностей — як загальнолюдських, так і цінностей даного типу культури та соціального прошарку, до якого належить дана особа, чий імідж аналізується; стиль даної епохи, естетичні канони і смаки, моду, прийняті зразки поведінки, зокрема соціокультурні типи чоловіків і жінок.

Як саме має сенс розглядати імідж особи в контексті культури, покажемо, аналізуючи цілісний імідж і структуру іміджу особи поелементно.

Дослідники міжкультурної комунікації, зокрема Махній М.М., дійшли висновку, що існує расова та етнічна специфіка сприймання антропологічних рис особи [див. 7, с. 6]. Це означає, що в кожній етнокультурній є стереотипи зовнішності, які відіграють роль так званих «фізіономічних» ключів прочитування зовнішності іншої людини з одночасною або наступною інтерпретацією і оцінкою її як особистості. Ширше — не тільки обличчя, але і всіх елементів зовнішності, що можна проілюструвати на прикладі сприйняття габітарного іміджу. Габітарний імідж особи — це імідж її зовнішності, який являє собою систему елементів, кожен з яких має свою іміджеву специфіку. Розглянемо стисло ці елементи.

Природно-тілесною основою габітарного іміджу особи є тип її тілобудови. Таких типологій є декілька. Не вдаючись у детальний аналіз кожної із них, в яких тілобудова особи, на думку їх авторів, представляє сукупність певних характерологічних та поведінкових особливостей, що мають певний іміджевий потенціал і структуруються у типаж, зазначимо наступне.

З часів, коли люди мешкали у печерах і жили мисливством і включно до нашого часу високоіміджевими тілесними особливостями чоловіків фактично вважаються такі архетипічні риси як зріст, атлетизм, сила. Фігура мисливця, здобувальника, воїна стала прообразом високоіміджевої чоловічої статури. Наголошу, що це стосується тільки іміджевого потенціалу чоловічого тіла і жодним чином не тотожно іміджу чоловіка як соціокультурного суб'єкта.

Відповідно низькоіміджевими фізичними ознаками чоловіка були, особливо в ті прадавні часи, надмірна худорлявість, сутулість, кволість і слабкість. Розвиток цивілізації і культури дав чоловікам слабкої фізичної конституції безліч засобів для набуття іміджу могутнього в інтелектуально-характерологічному, вольовому та творчому сенсі суб'єкта. Але на рівні стереотипів міжособистісного сприйняття ті давні уявлення й

досі є живучими і в ряді випадків вирішальними — наприклад, при обранні дівчатами і жінками того чи іншого типу чоловіка у якості партнера чи супутника життя. Високі, сильні, атлетичної статури хлопці і чоловіки в очах багатьох (не всіх!) дівчат і жінок мають більше шансів здобути прихильність і викликати емоційний інтерес, збудити почуття, ніж представники інших типів тілобудови. Мають більший шанс, але не обов'язково здобувають, у зв'язку з тим, що для сучасних представниць прекрасної статі величезне значення мають духовно-психологічні характеристики чоловіка. Життя показує, що у ряді випадків «воїни» і «мисливці», які зацікавили зовнішністю, але не підтримали цей жіночий інтерес внутрішніми якостями, у підсумку програють конкуренцію за жіночу увагу «лютикам» і «ботанам», які можуть зачарувати жінку розумом, характером, почуттям гумору, душевністю, турботливістю і т. п. Жартуючи, скажемо: іноді сокира програє скальпелю. Тим не менше ці закономірності сприйняття чоловічої зовнішності жінками є і вони спрацьовують, хоча й не стовідсотково і переважно в ситуації першого враження та знайомства.

Природна місія жінки — її фізична і фізіологічна придатність до виношування, народження і вигодовування дітей — з давніх давен послужила основою для формування високоіміджевого типу жіночої фігури, яким стала фігура з розвиненими жіночими формами, які генетично мають сприяти виношуванню та народженню здорової дитини, хоча абсолютизувати це також не варто. Але і в даному випадку розвиток цивілізації та культури вніс свої суттєві корективи. Хоча, як і у випадку з чоловіками, цей прадавній архетип жіночої фігури значною мірою залишається актуальним у якості високоіміджевого. З урахуванням позицій фемінізму підкреслю: мова йде тільки про природну, але не про соціокультурну місію жінки, для виконання якої природні фактори, у тому числі жіночі форми, тип її фігури не мають визначального значення.

Уся сучасна інфраструктура корекції фізичного стану і анатомічних особливостей особи мотивована зростаючим масовим запитом мільйонів чоловіків і жінок на підвищення іміджевого потенціалу різних елементів свого тіла. Якщо боротьба за схуднення, ботоксно-сіліконове переформатування тіла стало уже класикою, то, наприклад, помітна мода японців чи корейців на розширення розрізу очей є наслідком зміни естетичних стандартів певних груп населення цих країн, переходу від природно обумовленого східного до бажаного західного (європейсько-північноамериканського) типу розрізу очей, зумовленого всебільшим пануванням західної поп-індустрії, кінематографу.

У той же час в інших сучасних культурах, скажімо на африканському континенті, продовжують актуальне існування зовсім інші культурно зумовлені стандарти краси. Значною мірою саме в тих культурах в

давні часи зародилося, проіснувало до наших часів і в ряді випадків набуло масштабу глобальної універсальної моди такі культурні практики соматичних модифікацій як пірсинг і татуювання. Але якщо в первісних культурах вони зароджувались як засоби інформування про статус особи в своїй спільноті та магічного захисту людини від злих духів, то в сучасному цивілізованому світі вони використовуються набагато вужче — в основному як спосіб декоративного прикрашання зі спрощеним значенням того малюнку, який наноситься на тіло в процесі татуажу.

Інші культурно-специфічні практики соматичних модифікацій — такі як властиве давнім японкам насильницьке зменшення розвитку жіночої ступні за допомогою дуже маленького взуття, видовження шії за допомогою низки кілець, вставляння в нижню губу глиняних тарілочок (інколи до 15 см. в діаметрі, як в племенах мурсі і сурма), техніки скарифікації (шрамування) — не набули глобального розповсюдження і залишилися локальними культурними практиками.

Розглянемо іміджевий потенціал та його культурно-історичну зумовленість на прикладі елементів тіла особи. В історії наукового пізнання особливо ґрунтовно це розглядалося та інтерпретувалося такою напівзабутою нині «наукою» як фізіогноміка, яка містила в собі ряд влучних характеристик і одночасно певних стереотипів, абсолютизуючи кореляцію елементів обличчя і психологічних властивостей особи. Розпочнемо згори фігури. Волосяний покрив. Якщо волосся є елементом природно-біологічного походження, то способи його модифікації мають культурно-історичну зумовленість. Волосся на голові є основою для такого культурно зумовленого явища як зачіска. Історія зачіски (переважно жіночої) є частиною всесвітньої історії культури, на що, зокрема, вказує Ніколаєва Т.О. [8, с. 5]. Як підкреслює О.П. Костюк: «Встановлено, що у європейській філософсько-антропологічній традиції зачіска як мініатюра розвитку культури — це віддзеркалення тенденцій конкретної культури в різних її аспектах, включаючи ідеї, норми поведінки, звичаїв» [6, с. 15].

Волосся на обличчі у чоловіків є основою для існування таких культурно-історично зумовлених формоутворень як борода і вуса. Їх культурно-історичні модифікації часто мали символічний характер і слугували знаками соціального та сексуального статусу, соціальної приналежності, посилювали іміджеву привабливість» (так само як і міра оволодіння тіла): «Сьогодні борода, як і вуса, перетворилася в модний аксесуар, головний фетиш, який робить зовнішність представників сильної половини людства привабливіше, брутальніше або інтелігентніше» [15].

До речі практично у всіх культурах зовні помітна наявність волосся на жіночому обличчі чи в зоні декольте сприймалася і оцінювалася негативно і з цією особливістю її носії нещадно боролись. Що стосується

так званих інтимних зачісок, то це є культурно зумовлене мистецтво прикраси інтимної зони тіла з метою створення привабливого образу, яке деякі дослідники відносять до різновиду боді-арту.

Іміджева символіка лобової частини обличчя. Великий і широкий лоб в європейсько-американській культурі символізує розум, низький і скошений слугує ознакою примітивізму.

Очі і погляд. Фізична характеристика очей включає їх величину, розріз, колір. Сучасна косметична інфраструктура дозволяє за бажанням особи змінювати її суто біологічні, генетично зумовлені характеристики очей, зокрема їх розріз і колір. А от погляд несе в собі не тільки біологічний сигнал, але й виразний культурно-історичний зміст.

Потуплення очей у багатьох культурах мало символізувати скромність, податливість, підкорення. Відкритий погляд очі в очі символізували сміливість, відвертість, чесність, в ряді випадків викличність, зухвалість. Примруження сигналізувало про зневажливість до того, кого так розглядають.

Губи. Етнокультурні стандарти щодо губ та їх рухів (посмішка, усмішка) доповнюються і психологічною інтерпретацією. Великі пухкі і навіть значно вивернуті губи в африканській культурі вважаються красивими, в європейській культурі їх називають чуттєвими, якщо вони трохи привідкриті — ознакою мрійливості або ж легковажності, вузькі і міцно стиснуті — ознакою злісності і мстивості, у кращому випадку — вольових якостей особи. Фахівці з міжкультурних комунікацій стверджують, що в західних культурах усмішка сфокусована переважно на роті, а в східних — на очах. Тому вважається, що у європейця посмішка на губах, а у японця — в очах.

Динаміка губ проявляється у таких видах як посмішка (якій приписується глузливе, іронічне, скептичне ставлення) і усмішка (якій приписується доброзичливе, лагідне, привітне ставлення).

Вважається, що першим спробував інтерпретувати міміку усмішок французький невролог XIX-го століття Дюшен де Булонь, який описав 60 виразів обличчя. На широковідомій світлині один із піддослідних Дюшена широко усміхається беззубим ротом. Ця інтенсивна міміка обличчя стала відомою як «усмішка Дюшена», була інтерпретована дослідником як щира усмішка, що сигналізує про задоволення особи. Знаком ширості усмішки є характерні зморшки в куточках очей, так звані «гусячі лапки». Посмішка без цих лапок інтерпретується як фальшива, роблена, нещира. Хоча поглиблені етнографічні дослідження показали, що у деяких народів щира усмішка не обов'язково має супроводжуватися «гусячими лапками», про що повідомив, зокрема, професор Ніденталь.

Подібні факти ставлять питання — чи є міміка інстинктивно зумовленою, універсальною для всіх людей чи вона залежить від культури, в

якій особа соціалізувалася і наслідувала типові форми прояву емоцій? Адже культурологічні дослідження показали, що ще навіть у XVII столітті відверто виражати свої емоції європейцям вищих класів вважалося непристойним. Широко усміхатися, показуючи зуби, вважалося ознакою плебейства.

Є думка, що так звана «Революція усмішки» відбулася лише сторіччя по тому, коли французькі аристократи, насолоджуючись життям у відкритих кав'ярнях, так би мовити повернули моду на щасливий вираз обличчя. Але це розповсюдилося у західному світі не одразу і нерівномірно.

Прийнято виділяти наступні соціокультурні паттерни, типи посмішки, усмішки які з одного боку є проявами емоцій, з іншого їх маскуванням: 3 види посмішок — посмішка страху, презирлива, зловтішна; 6 видів усмішок — усмішка Дюшена (у тому числі і властива американській культурі так звана «голівудська» широка усмішка, яка далеко не завжди є щирою), стримана, сором'язлива, завчена, ввічлива (характерна для східної культури), жалюгідна. Особливим видом агресивно-оборонної посмішки є так званий вищир, коли особа вищирює зуби. Є й інші класифікації. Так за допомогою 3D-моделювання вчені виявили, що можна виділити 2 типи усмішок: винагороди, симпатії і 1 тип посмішки — посмішку переваги.

Щодо нижньої частини обличчя, то вираз «вольове підборіддя» усім добре знайоме, як і вираз «безвольне підборіддя» і якщо фізіономіка абсолютизувала ці значення, то сучасна психологія підкреслює їх відносну істинність.

Декорування обличчя (ширше — фасадної частини, включно із зоною декольте) за допомогою прикрас і аксесуарів має виразну культурно-історичну зумовленість. Проколювання вух, губ, язика стало засобом, що має не тільки прикрасити обличчя, але й сигналізувати аудиторіям сприйняття про належність особи до певної соціально-культурної спільноти (наприклад сережки в чоловічому вусі як знак сексуальної орієнтації). Якість, вартість та модність сережок, ланцюжків (згадаймо масивні золоті «цепури» перших вітчизняних бізнесменів та криміналітету 90-х років минулого століття) кольє, намиста окулярів, бездротовий чи дротовий навушник у вусі (писк сучасної молодіжної моди) — усе це має виразну соціокультурну зумовленість.

Важливою частиною габітарного іміджу особи є її одяг. Всесвітня історія одягу, у тому числі й історія українського одягу є надзвичайно виразною частиною світової культури [див. 8]. Починаючи від настегнових пов'язок, які з часом теж диференціювалися в залежності від соціального статусу первісної особи в своїй групі, племені за ознаками дороговизни і цінності шкіри того звіра, з якого виготовлялася ця

пов'язка і до сучасного надзвичайно різноманітного одягу чоловіків, жінок, дітей всесвітня історія одягу тісно пов'язана із соціально-культурними чинниками і зумовлена ними.

Культурно і національно зумовлені види одягу, способи їх використання несуть в собі виразний іміджевий потенціал. Види і якість тоги, хітону, сарі, плащів, панталон, жилетів, сорочок, суконь, чоловічого та жіночого ділових костюмів, різноманітного верхнього одягу і їх еволюція протягом століть є яскравою частиною історії матеріальної та духовної культури. Зокрема це стосується й історії українського одягу. Те саме можна сказати і про історію взуття.

Підводячи підсумок, зазначимо наступне. Якщо розглядати предметне поле іміджології в контексті самої іміджології і інтерпретувати іміджеві явища, виходячи з їх психолого-символічних структурних складових, то така іміджологія не зможе розкрити усю глибину і багатство іміджевих явищ, як це може зробити іміджологія в контексті культурології, коли до психолого-символічних складових органічно додається і культурно-історичний контекст.

Імідж як психологічне чи символічне явище й імідж як явище, феномен культури — це різні за обсягом і глибиною поняття. І цей другий підхід до розуміння й побудови предметного поля іміджології є, на нашу думку, більш плідним.

Список використаних джерел

1. Барна Н. В. Іміджологія: навч. посіб. для дистанційного навчання / за наук. ред. В. М. Бебика. К. : Університет «Україна», 2008. 217 с.
2. Болотова В. О., Ляшенко Н. О., Агаларова К. А. Іміджологія. Текст лекцій для студентів спеціальностей 054 «Соціологія» та 061 «Журналістика» вищих навчальних закладів. Харків : НТУ «ХП», 2021.
3. Дячук В. П. Іміджологія. Соціокультурний вимір : навч. посіб. для студентів вищих навчальних закладів. Київ : Видавництво Ліра-К, 2017.
4. Палеха Ю.І. Іміджологія: навч. посіб. К. : Європейський ун-т., 2005. 324 с.
5. Бугрим В. Іміджологія / Іміджмейкінг : навч. посіб. Київ: ВПЦ Київ. ун-т, 2013. 255 с.
6. Костюк О. П. Зачіска як культурно-антропологічний феномен у контекстах ініціації : автореф дис. ... канд. філос. наук. Харків, 2019. URL: http://hnpu.edu.ua/sites/default/files/files/2019/04/aref_Kostiuk.pdf
7. Махній М.М. Етнопсихологія і міжкультурна комунікація. — Чернівці : Видавець Лозовий В.М., 2015. 256 с.
8. Ніколаєва Т. О. Історія українського костюма. Київ : Либідь, 1996.
9. Почепцов Г. Г. Іміджологія: теорія і практика. Київ : АДЕФ-Україна, 1997. 392 с.
10. Почепцов Г. Г. Іміджологія. URL: <https://studfile.net/preview/6020515/>
11. Рибаченко В. Ф. Імідж та репутація: порівняльний аналіз концептів. *Імідж і репутація. Сучасна корпоративна репутація, бренд, ідентичність та*

- імідж: міфи, проблеми, рішення*: тези доп. Міжнар. науково-практич. конф., 22 квітня 2016 р. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, 2016. С. 64–67.
12. Продан І. Імідж як соціокультурний феномен. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/36_2021/part_2/29.pdf
 13. Хомуленко Т. Б., Падафет Ю. Г., Скориніна О. В. Теоретичні та практичні аспекти дослідження іміджу : монографія / НДІ педагогіки та психології ім. В. О. Сухомлинського Харк. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. Х. : ІНЖЕК, 2005. 269 с.
 14. Хавкіна Л. М. Іміджелогія : навч.-метод. посіб. для студентів зі спеціальності «Журналістика» Х. : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2013.
 15. Види і форми бороди та вус. URL: <https://dovo.com.ua/ua/vidy-i-formy-borody-i-usov/>

Роксолана Дьяченко

*кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри
готельно-ресторанного і туристичного бізнесу;
Київський національний університет культури і мистецтв*

ІНТЕР'ЄРНИЙ ПРОСТІР ВІЗУАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В РЕСТОРАННИХ ЗАКЛАДАХ: КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИЙ РАКУРС

Вплив дизайну інтер'єру на людську свідомість привертає увагу дослідників різних наукових сфер і напрямів. Мистецтвознавці, культурологи, філософи, психологи, історики і архітектори намагаються розібратися в складному русі повідомлень і символів, що виробляє і сприймає людина. Розглянемо в цьому контексті інтер'єри інноваційних рестораних закладів, як комплексний культурний феномен.

Звернемо увагу на принцип функціональної форми, який, на думку відомого дослідника в області семіотики У. Еко, «означає, що форма не лише повинна робити можливим здійснення відповідної функції, але і повинна означати її так, щоб її здійснення було справою не лише здійсненою, але і бажаною...» [3, с. 65]. Зазначимо що, «форма означає функцію тільки на основі сформованої системи очікувань і навичок, і отже, на основі коду» [3, с. 67]. Той же об'єкт, як вважає А.В. Іконников, «оцінюється естетично не в його «технічній», утилітарній доцільності, до якої звернений «інтерес», але в співвідношенні того представлення, яке склалося про об'єкт, з ідеальними уявленнями про «прекрасно-доцільний» вихованому культурою і закладеному в саму систему сприйняття суб'єкта» [4, с. 54–55].

Розглядаючи сферу візуальних комунікацій, потрібно зазначити що вона поступово почала перетворюватися з утилітарно-додаткового компонента середовища в засіб декоративного і смислового вдосконалення (а при несприятливому збігу обставин — і викривлення) [8, с. 243–244].

Зазначаючи про існування середовища громадського призначення «моноструктурного» типу з домінуючою функціональною «прив'язкою» — культури харчування і відпочинку, слід наголосити, що переважними чинниками архітектури і дизайну таких закладів є те, що тут візуальні повідомлення є одночасно також предметами користування [3, с. 346]. Зупинимось на специфіці середовища рестораних закладів, зазначеної професором архітектури В.Т. Шимко як «розмежування середовищних форм» [8, с. 41–43]. Науковець визначає два типи середовища: «середовище-стан і середовище-подія» і пропонує, втілю-

вати обидва типи середовища. Для того щоб у відвідувачів не виникло почуття дискомфорту, потрібно поєднувати візуальну ненав'язливість функціональних пристосувань, в повсякденному використанні середовища.

Слід зазначити стосовно ресторанних закладів, культурно усвідомлене і активне застосування в дизайні середовища семантичних значень з різних сфер як реальної, так і нереальної дійсності. За останнє десятиліття перед нами в культурі дизайну постали настільки різноманітні теми барів, кафе, ресторанів і клубів, що і не перерахуєш. Можна виділити лише окремі з них споріднені по культурі, художньо-стильовому і образному контексту: український народний побут; інтерпретація «класичних» зразків архітектури; дизайнерські подорожі в далекі куточки світу і в різні історичні епохи; спортивна тематика; обігравання техногенних матеріалів і конструкцій; інтер'єр за сценарієм книги, фільму, політичної події [7, с.33-35].

В інноваційних закладах ресторанного господарств можна відмітити всі моменти модифікації значень об'єктів використання в культурно-просторовому часі, безперервно перетворюючи первинні функції на вторинні і навпаки, відповідно до класифікації У. Еко [3, с. 344]. Незрідка деталі інтер'єру настільки культурно конкретні у своїх показах, що відвідувач насолоджуючись харчуванням, може і захоплюватися показовою і інтер'єрною «виставою» в комфортно-затишній атмосфері закладу, і це, звісно, вигідно для власників [8, с. 15].

«Вважається, що певна інфантильність, безпосередність сприйняття, «гра в життя» розкріпощають людину, знімають втому, послаблюють гнів тієї напруги, яку накладає на нас тягар цивілізації. Тому сьогодні автори навіть звичайним середовищним ситуаціям намагаються надати незвичайний, умовно піднесений, «відсторонений», ігровий характер...» — стверджує В.Т. Шимко [8, с. 14]. Це визнає і науковець В. Архіпов стверджуючи, що потрібно «розбурхати людину, зробити так, щоб їй захотілося прийти ще раз, щось додивитися» і пояснює це тим, що «в ресторані людина не лише їсть, але і бере участь в театральній виставі» [1, с. 68–69].

Образ просторово-середовищного рішення представляє не лише інформацію для гостей, а також вказує і на соціальний статус гостя. Наприклад, риси молодіжної культури, що тяжіють до елітної класичної стилізації або ретро-ідей, можуть спиратися на динамічні, техногенні або природні мотиви, можуть виражати традиційно національний або підкреслено космополітичний характер.

Спостерігаючи процес розвитку культуротворчої візуальної комунікації в інтер'єрі ресторанних закладів, можна виділити його рівні. Ресторанний інтер'єр містив в собі різноманітні коди і значення, складність

визначення яких полягає в їх одноразовому сприйнятті і відносній неподільності на елементарні знакові одиниці. Звідси повідомлення, закладені у формах і в самому предметно-просторовому середовищі, можуть «визначатися» в довільній послідовності, варіюватися і допускати різні тлумачення [5, с. 87–89].

Архітектурно-художня побудова інтер'єру, як правило, ні емоційно ні стилістично не взаємопов'язана з міським довкіллям, а підлегла своїй внутрішній самодостатній ідеї. Виняток становлять випадки, коли візуальні зв'язки із зовнішнім оточенням є однією з основних домінант середовищного образу.

Предметно-просторове середовище історичних ресторанных інтер'єрів «орієнтоване на масове споживання, з одного боку, і індивідуальну вибірковість — з іншого» [2, с. 132–135]. Ресторанный інтер'єр, що за низкою ознак є середовищем масової культури, насичується численними стимулами для відвідувачів, і в цьому далеко не останню роль грає спеціально побудована система візуально-знакових комунікацій. І, звісно, інтер'єрне середовище даних закладів відрізняється міфологічністю.

Модні тенденції в оформленні інтер'єрів ресторанів стрімко розвиваються, використовуючи внутрішні і зовнішні простори безкінечними цитатами і метафорами з багатогранних культурних сфер.

Є заклади, витримані в канонічному дотриманні якої-небудь історико-культурної традиції. Інтер'єри, створювані з елементами культурної традиції історичного або географічного походження, як внутрішнього, так і зовнішнього середовища, що створює сучасний дизайн з різними пропорціями. Часто інноваційний мінімалізм перетворюється в прекрасний фон з використанням екзотичних артефактів або предметів антикваріату. Також буває і навпаки, використання предметів зі скла і металу в просторі класично вирішеного інтер'єру. Завдяки подібним смисловим контрастам загострюється образне сприйняття, як окремих частин, так і середовища в цілому [6, с. 502].

Сучасний інтер'єр не обов'язково має нести у своїх елементах чіткі аналогії з якоюсь історико-культурною традицією. Зазвичай, такі рішення аскетичних форм, уособлюються з яскравими кольорними поєднаннями і функціональними меблями. Інтер'єри ресторанів епатують, при змішанні стилів і сенсів, та часто доходять до кітчю. У пошуках нового культурно-емоційного рівня, проєктувальники «змішують» класику і хай-тек, східні і західні традиції. Але залишається відкритим питання, чи є доречною ця компіляція у кожному індивідуальному випадку [5, с. 105–106].

За основу візуальності сьогодні беруться нескінченні смислові асоціації, але якось їх систематизувати навряд чи є можливим. Проте виді-

ляємо все ж необхідні, найбільш значущі групи ресторанних закладів, споріднених по культурно художньо-стильовому контексту.

Фольклорна стилістика це невичерпне джерело натхнення — це життя українського народу, його побуту на різному якісному рівні — від образу селянської хати до стилізації під багато прибрані панські світлици.

Тема стилізації життя дворянсько-купецької садиби.

Ампірна розкіш — це інтер'єр логічний і урочистий, з частинами використання класичної ордерної системи, з вкрапленням ампірної розкоші.

Культурно-національні заклади, де представлена гастрономічна культура різних народів — китайська, японська, індійська, турецька, арабська, вірменська грузинська, західноєвропейська тощо.

Інтер'єри, побудовані на зламі звичного сприйняття простору, як правило наглухо відмежовані від зовнішнього світу, з використанням контрастних кольорів, дзеркальних площин в найнесподіваніших місцях і неоновому підсвічування, хоча у останній час в основному це нічні бари, клуби і різні заклади з розважальною функцією — дискотека, шоу-програми.

Також присутня в дизайні стилістика радянського авангарду, що стає сьогодні усе більш популярною [7, с. 41–44].

Обігрування в інтер'єрі якого-небудь яскравого образу, наприклад сценарій в інтер'єрі ресторану якогось кінофільму — стилізація по відомій книзі, кінофільму або іншій популярній події, аж до присутності манекенів улюблених героїв.

Розширювати цей перелік можна безкінечно, враховуючи що весь час з'являються усе нові і нові заклади, що частенько дивують пропонуваною тематикою.

У результаті розгляду комунікативного аспекту відносно інтер'єрів сучасних ресторанних закладів має сенс підкреслити безумовну важливість в розумінні і адекватному прочитанні візуальних кодів, що закладаються в інтер'єрному просторі, хоча це стає все складніше через те, що в сучасному суспільстві практично вже не існує «громадського договору», уніфікуючого і закріплюючого значення форм предметного світу, як це було в епоху модерну або сталінського періоду. За твердженням А.В. Іконникова ця складність посилюється ще і тим, що «фізично однакові знаки можуть для різних суб'єктів нести різну інформацію (що в кожному випадку визначається як приналежністю сприймаючого індивіда деякій субкультури, так і його особистим досвідом)» [4, с. 33–36].

Слід зазначити, що структурування різноманіття функцій, характерних для сучасних ресторанних закладів, зводиться в основному до ро-

зуміння рівня взаємозв'язку основної функції харчування з різноманітними елементами дозволяла. І, відповідно до кожного конкретного варіанту цього взаємозв'язку, робиться спроба адекватного архітектурно-художнього рішення інтер'єру за допомогою комплексної організації простору та функціонального зонування, розробки композиційної структури об'ємних форм та елементів, підбору доцільних оздоблювальних і декоративних матеріалів, а також реалізації світлоколірного задуму і комплектації необхідними меблями, обладнанням та інтер'єрними аксесуарами.

Наскільки ж функціонально зручним і естетично виразним є те чи інше рішення, залежить від цілого ряду взаємопов'язаних чинників, починаючи від рівня професіоналізму автора-дизайнера і закінчуючи суто прагматичним, але часто не менш значимим фактором фінансових вкладень у створення конкретного ресторанного інтер'єру.

Список використаних джерел

1. Архіпов В. Організація ресторанного господарства : навч. посіб. для студ. вищих навч. закл. К. : Центр учбової літератури, 2007. 280 с.
2. Даниленко В. Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури : монографія. Харків : ХДАДМ : Колорит, 2005. 243 с.
3. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб. : Петрополис, 1998. 432 с.
4. Иконников А.В. Эстетические ценности предметно-пространственной среды. М.: Стройиздат, 1990. 335 с.
5. Легенький Ю.Г. Дизайн: культурология та естетика. Київ : КДУТД, 2000. 272 с.
6. Організація обслуговування в закладах ресторанного господарства : підручник / за заг.ред. О П'ятницької. Київ : Вид-во : Центр учбової літератури, 2011. 579 с.
7. Федоров В.В. Символическое бытие архитектурных пространств : монография. Тверь : ПГТУ, 1999.
8. Шимко В.Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование. Основы теории. М. : СПЦ принт, 2009. 408 с.

Павло Берест

*аспірант 2 року навчання, спеціальність — 034 Культурологія,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв;*

науковий керівник — доктор культурології, доцент

Степан Дичковський

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ ТУРИСТИЧНИХ ДЕСТИНАЦІЙ ЯК ІНСТРУМЕНТ ЇХ СТАЛОГО РОЗВИТКУ

Сталий розвиток місцевостей, громад, регіонів, держав є одним з пріоритетів, яким займаються міжнародні організації та чільні наукові установи в багатьох провідних країнах світу. До складових сталого розвитку відносяться як економічні, фінансові, інфраструктурні та інші матеріальні показники, так й соціокультурні, освітні тощо. Культурний туризм, історико-культурні пам'ятки та туристичні дестинації знаходяться на перетині всіх цих факторів, адже з одного боку вони є чинником економічного прогресу, а з іншого є фактором культурного розвитку, складовою освітніх програм та об'єктом культурологічних досліджень.

Ще 2015 року 70-та сесія Генеральної Асамблеї ООН прийняла базовий міжнародний документ “Перетворення нашого світу: порядок денний у сфері сталого розвитку до 2030 року”. В рамках виконання цього стратегічного напрямку розвитку, у грудні 2020 року, Кабінет Міністрів України прийняв рішення, що цілі сталого розвитку повинні враховуватись у процесі формування та реалізації державної політики України. Отже, офіційно, на державному рівні, цілі сталого розвитку постали основою для напрацювання наступних владних рішень та дій. 2021 року ЮНІСЕФ, ВООЗ, ПРООН, Європейська економічна комісія, спільно з вітчизняною владою, сформували програму зі сприяння процесам сталого розвитку в Україні та розпочали поетапну реалізацію Цілей сталого розвитку.

Серед іншого, до програми національного сталого розвитку України на період до 2030 року, входять завдання практичної активізації зусиль із захисту та збереження видатної культурної і природної спадщини; розробки і запровадження стратегій заохочення розвитку туризму, що також сприяє розвитку місцевої культури; вивчення та дослідження вкладу культури в сталий розвиток; забезпечення розробки і реалізації стратегій місцевого розвитку, спрямованих на розвиток туризму; фор-

мування середовища культурного розвитку, зокрема функціонування бібліотек, архівів, музеїв та інших закладів культури тощо [4].

Крім того, відповідно до Резолюції, ухваленої Генеральною Асамблеєю ООН, щодо сприяння розвитку сталого туризму, включаючи екотуризм, на користь ліквідації злиднів та охорони довкілля, звертається увага на важливість розвитку туристичної інфраструктури та промоції туризму, в тому числі через державно-приватне співробітництво, як шлях до розвитку місцевих громад, збереження їх способу життя, культури і спадщини, що, в свою чергу, призведе до реалізації трьох складових глобального сталого розвитку — водночас зберігаючи навколишнє середовище, соціокультурну спадщину та розвиваючи туристичні дестинації. Також Резолюція закликає всі органи системи ООН надати підтримку зацікавленим сторонам у сфері туризму, на всіх рівнях, у їхніх зусиллях отримати та використати досвід і необхідні знання для розвитку туристичних дестинацій, відповідно до сучасних науково-технічних здобутків для підготовки та отримання більш точної інформації в сфері туризму [7].

З огляду на це, згідно Порядку денного сталого розвитку на період до 2030 року, адаптована модель його реалізації, у застосуванні до розвитку туристичних дестинацій, включає шість основних компонентів:

- якість життя, продуктивність, рівність і соціальну інтеграцію, інфраструктуру та екологічну стійкість. Включаючи рівень життя, здоров'я, освіту;
- розширення та покращення соціокультурних можливостей, як то рівень знання про культурну спадщину, місцеву ідентичність в різних її проявах;
- економічне зростання;
- стан навколишнього середовища, що включає збереження природних активів, рівень забруднення та інтенсивності використання природних ресурсів;
- задоволеність туристів — куди входить якість характеристик місця призначення, розумні ціни та доброзичливість місцевих мешканців;
- привабливість туристичних дестинацій, тобто дозвілля, красиві пейзажі та клімат [5].

Таким чином бачимо, що серед економічних, екологічних, організаційних та інших основних параметрів, що є запорукою сталого розвитку та процвітання туристичних дестинацій, окремо виділяють також й соціокультурний. Отже, гармонійний та всебічний поступ туристичних дестинацій залежить не лише від матеріальних, але й від духовних, культурних складових.

Відзначивши це, важливо наголосити, що у вимірах культурологічної парадигми дослідження культурних пам'яток, туристичних destinations, збереження культурної пам'яті набувають важливого антропологічного значення. Адже різноманітні пам'ятки та туристичні destinations, що створюють на їх базі, є беззаперечними носіями та ретрансляторами культурної пам'яті, що впливають на суспільство й особистість через різні форми соціокультурної взаємодії, за допомогою сенсів й образів, закодованими в них. Ці складові мають суттєве практичне значення, бо в сучасних умовах розвитку новітніх соціокультурних практик, туристичні destinations, як й інші об'єкти культурної пам'яті, особливо в разі виявлення найефективнішого способу їх культурологічного дослідження, декодування, збереження й передачі закладених сенсів, через належне представлення в культурному просторі видатних постатей, важливих подій, знакових віх вітчизняної історії та культури — здатні не лише втілити в собі, але й передати внутрішній (українській) та зовнішній (світовій) аудиторії, туристам, відвідувачам найвищі досягнення духу та культури нашого народу. Саме тому, в цьому контексті, вагомого значення набувають місця пам'яті, історико-культурні й архітектурні пам'ятки, твори мистецтва, в яких втілюються та передаються дослідникам і відвідувачам символічні коди й універсальні смисли суспільства, нації та держави [2, с. 28].

Сучасні процеси, які ми всі переживаємо, що є з одного боку наслідками глобалізації та активного обміну різними культурними моделями, а з іншого боку — військової агресії сусіда-окупанта, що нищить культурну спадщину, музеї та хоче стерти з пам'яті українського народу його історію та культурні коди, наочно актуалізують важливість їх дослідження, збереження та передачі наступним поколінням. Адже саме ці історико-культурні пам'ятки, туристичні destinations, місця пам'яті є тими маркерами, символами ідентичності, що формують простір національної культури та національної свідомості.

Грунтовні культурологічні дослідження, переосмислення важливості вивчення й збереження історико-культурних пам'яток, створення й розвиток на їх базі популярних туристичних destinations є тими необхідними складовими, що не лише дозволять захистити багатотисячолітню національну культурну спадщину, але й сприятимуть сталому розвитку суспільства і країни.

Ці різноманітні заходи й є умовою сталості всієї системи. Особливо в сучасних нестабільних умовах, коли постає питання виживання національної ідентичності, як на індивідуальному, так й на суспільному рівнях. А накопичення економічного, інформаційного, культурного потенціалу соціуму дозволить сформувати передумови для нових вищих досягнень, як в матеріальному, так й в духовному проявах. Отже, всебічне

наукове культурологічне вивчення й осмислення історико-культурних об'єктів та туристичних дестинацій сприятиме формуванню відповідного іміджу міст й територій, а також підвищенню туристичної й інвестиційної привабливості, і, що також важливо, формування сенсів, ідей, цінностей цих феноменів нашої спадщини [1, с. 116].

Провідні держави світу вже мають успішні приклади реалізації подібних програм, коли наукові установи, музеї, бізнес, державні органи та місцеві громади об'єднуються з метою перетворення культурних пам'яток на всесвітньовідомі туристичні дестинації. На їх базі також створюються різноманітні освітні програм для відвідувачів та туристів. Таким чином, даний закордонний досвід підтверджує важливість засадничого принципу активізації наукових досліджень в цій галузі, формування успішних туристичних дестинацій, в контексті загального сталого розвитку туризму. А для досягнення такої мети, важливим є як вивчення самої культурної спадщини, так й напрацювання ефективної системи взаємодії держави, неурядових організацій, окремих громад, що також потребує подальших наукових досліджень [3, с. 299].

Передовий світовий досвід доводить, що культурне багатство можна опрацювати, посилити та інтегрувати в сучасні процеси різноманітними способами та практичними підходами. Більшого розуміння важливості культури можна досягти завдяки детальному її вивченню, культурологічними дослідженнями та, як наслідок, кращому інформуванню місцевих громад й туристів щодо цінності подібних об'єктів. Розробка інтерпретаційних програм та заходів, заснованих на раціональному й ефективному використанні культурної спадщини може базуватись на наступних чинниках:

- Створення актуальних, креативних, сучасних туристичних дестинацій на базі історико-культурних пам'яток, цікавих для відвідувачів з різних куточків світу, де місцева культура зможе вповні продемонструвати свої традиції.

- Включення аспектів й елементів місцевої культурної спадщини та самобутності в різні супутні сервіси й товари для туристів, так то сувеніри, інтер'єр та меблі, скульптури та картини (копії та репродукції) в туристичних закладах, громадських місцях, місцева кухня в ресторанах тощо.

- Інформування туристів про місцеві традиції та культуру, важливі історичні події та постаті — до та під час їх подорожі.

- Охорона та збереження предметів культурної спадщини [6, с.39].

Беручи все це до уваги, можемо стверджувати, що знання в галузі культури, традицій, мистецтва, а особливо культурологічні дослідження історичної та архітектурної спадщини, туристичних дестинацій, вивчення їх в усіх аспектах, повинні стати базою, фундаментом на якому

будуть напрацьовуватись державні й місцеві програми розвитку туризму та культури, розроблятись та реалізовуватись програми сталого розвитку. При цьому, важливим є як теоретичні студіювання, результатом яких є напрацювання категоріального апарату і методів досліджень, так й практичні культурологічні студії, що вивчають різноманітні складові та окремі елементи культурної спадщини, з метою вироблення ефективного інструментарію їх впровадження та використання при реалізації державних, регіональних та місцевих програм.

Ми глибоко переконані, що увага та розуміння важливості наукових культурологічних досліджень туристичних дестинацій можуть стати вагомим інструментом для реалізації програм сталого розвитку. Адже, туристичні дестинації, культурний туризм є суттєвою складовою збереження історичної та культурної спадщини, народних традицій, ремесел, мистецтва в усіх цивілізованих країнах світу. А наукові інституції, що проводять відповідні дослідження, не лише допомагають вивчити та зберегти культурну спадщину, але й беруть участь у розробці освітніх програм, стають джерелом цінної інформації, яку потім, в популярному й цікавому вигляді презентують як місцевим відвідувачам, так й закордонним туристам. Провівши ґрунтовні культурологічні дослідження, значно легше інтерпретувати й доносити до цільових аудиторій значення тих чи інших історичних подій, діячів, культурних об'єктів чи пам'яток. А рівень обізнаності суспільства в цій сфері формує подальші запити щодо необхідності розвитку туристичних дестинацій та включення подібних об'єктів до списку ЮНЕСКО або інших міжнародних установ чи культурних програм.

Підсумовуючи все вище сказане, можемо наголосити, що сталий розвиток туризму, при якому свідомо забезпечується найоптимальніше використання наявних природних і культурних ресурсів, розвиваються історико-культурні переваги туристичних дестинацій, формуються економічно процвітаючі регіони та громади, неможливі без фундаментальних наукових, зокрема культурологічних, досліджень. Саме завдяки досягненню такого синергетичного балансу економічних, соціальних, екологічних, культурних та інших складових можливий ефективний сталий розвиток як науковий та освітніх установ, так й туризму і туристичних дестинацій. А одним з інструментів, для досягнення цілей сталого розвитку є ефективна взаємодія всіх учасників цього процесу та активне залучення культурологічних досліджень та відповідних фахівців до формування, напрацювання й реалізації програм сталого розвитку туристичних дестинацій в Україні, за прикладом, як це робиться в провідних розвинутих країнах світу.

Список використаних джерел

1. Дичковський С.І. Культурний туризм як інструмент ефективного розвитку туристичного потенціалу дестинацій. *Materials of the International Congress «Science for sustainable development» November 10–11, 2019.* SPACRTIME. Київ, 2019. С. 112–117.
2. Овчарук О. В. Творча особистість у вимірах феномену національно-культурної пам'яті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* Київ, 2022. № 2. С. 23–29.
3. Шмудевич П. В. Засади формування сталих туристичних дестинацій на рівні регіонів і територіальних громад України. Матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції «Модернізація економіки: сучасні реалії, прогностичні сценарії та перспективи розвитку». Херсон, 2021. С. 296–299.
4. Цілі сталого розвитку: Україна. Національна доповідь. *Офіційний сайт Кабінету міністрів України.* URL: <https://www.kmu.gov.ua/storage/app/sites/1/natsionalna-dopovid-csr-Ukrainy.pdf> (дата звернення : 30.10.2022)
5. Falatoonitoosi, E., Schaffer, V., & Kerr, D. (2022). Does sustainable tourism development enhance destination prosperity? *Journal of Hospitality & Tourism Research.* № 46(5). P. 1056–1082.
6. Making Tourism More Sustainable :A Guide for Policy Makers. *Site The World Tourism Organization (UNWTO).* URL: <https://www.e-unwto.org/doi/epdf/10.18111/9789284408214> (дата звернення : 30.10.2022).
7. Promotion of sustainable tourism, including ecotourism, for poverty eradication and environment protection: resolution. *Digital Library United Nations.* URL: <https://digitallibrary.un.org/record/1661125?ln=en#record-files-collapse-header> (дата звернення : 30.10.2022).

Ірина Кабанова

*аспірантка 2 року навчання, спеціальність — 034 Культурологія,
Східноукраїнський національний університет імені Володимира Даля;*

науковий керівник — д-р філос. н., доц.

Вероніка Леонтєва

ОБДАРОВАНІ ДІТИ В ТЕАТРАЛЬНІЙ СТУДІЇ: ПРАКТИЧНИЙ ДОСВІД ТА КУЛЬТУРОЛОГІЧНА РЕФЛЕКСІЯ

У сучасних нестабільних та обтяжених війною умовах, що дестабілізують виховну роботу з дітьми і молоддю, особливо гостро постає проблема виховання в підростаючому поколінні уміння адаптуватися до мінливих обставин, здатності проявляти самостійність, ініціативність, поводитись як особистість.

Процес особистого розвитку Л.С. Виготський розглядав як процес побудови складних психологічних систем — процес синтезу вищих психічних функцій людини, опосередкований сукупністю всіх зовнішніх та внутрішніх умов, названої їм *соціальною ситуацією розвитку* [див.: 1]. Позашкільна освіта, на наше переконання, і має — за будь яких обставин — створювати безпосереднє середовище такої соціальної ситуації розвитку, яка б стимулювала становлення особистості кожної дитини, особливо — обдарованої.

Розвиток творчих здібностей особистості — це одвічний гуманістичний принцип. Ще стародавні греки вважали, що самостійна, а отже, і творча особистість здатна самовіддано служити своєму народу і державі. Кожна держава зацікавлена у вихованні такого могутнього потенціалу, як обдаровані, талановиті діти. З цією метою в Україні за участю Президії АН України, МОН України й ряду інших міністерств та відомств, створена комплексна програма пошуку, навчання і виховання обдарованих дітей та молоді «Творча обдарованість» [див.: 2].

Творчий, так само як й інтелектуальний потенціал людей є рушієм прогресу суспільства, тому обдарованість необхідно своєчасно виявити і розвивати. Дослідники стверджують, що багато надзвичайно обдарованих людей не реалізували своїх можливостей через несприятливе виховання в дитинстві. Американські психологи, вивчивши життєвий шлях 400 видатних людей, виявили, що 60 % з них мали в школі значні труднощі, важко пристосовувалися до умов навчання, орієнтованого на середній рівень знань. Нерідко інтелектуально обдарована дитина не знаходить розуміння ні педагогів, ні однолітків.

Увага до проблем культуротворчості у дитячому віці обумовлена тим, що саме на цей період припадає основний етап закладання базисних засад людської культури. У процесі культуротворчості формуються такі значущі особистісні новоутворення, як особлива внутрішня позиція дитини, розвинена творча уява та узагальнення переживання, спираючись на які дитина навчається спілкуватися із зовнішнім світом та розширювати його завдяки своїй цілеспрямованій та продуктивній активності — так відбувається збагачення внутрішнього світу дитини. Результатом дитячої культуротворчості стає і певне мотиваційно-ціннісне ставлення дитини до культури.

Однак дитинство — пора життя, що має найвищу самостійну цінність. Головна проблема стосовно обдарованих дітей полягає не в тому, щоб заздалегідь передбачити ступінь їхніх майбутніх успіхів, а втому, щоб уже тепер рівень їхнього розумового навантаження та види занять відповідали їхнім здібностям. Важливо, щоб дитина прожила дитячі роки, не соромлячись свого розвитку, а отримувала радість від повноти та своєчасності докладання своїх сил. До ознак обдарованості у людини, яка росте та дорослішає, слід ставитися з обережністю.

Вивчення виявів обдарованості тривалий час було спрямоване переважно на інтелектуальні здібності. Дослідження проводили на основі тестів інтелекту, орієнтуючись на коефіцієнт інтелекту IQ як довгостроковий показник інтелектуальної діяльності індивіда. Однак американський дослідник П. Торренс дійшов висновку, що у вирішенні складних проблем найуспішніші не ті діти, які добре вчать, і навіть не ті, у кого високий IQ, тобто ці показники не визначають обдарованості. Психологи розглядають обдарованість як складне психологічне явище, невіддільне від особистості, як наявність здібностей, їх своєрідне поєднання, від якого залежить можливість успішної діяльності [див.: 3].

Поняття «обдарована дитина» — це дитина, яка виділяється яскравими, очевидними, іноді видатними досягненнями (або має внутрішні передумови для таких досягнень) в тому чи іншому виді діяльності. Якісна своєрідність і характер розвитку обдарованості — це завжди результат складної взаємодії спадковості (природних задатків) і соціокультурного середовища, опосередкованого діяльністю дитини (ігровий, навчальний, трудовий). При цьому особливе значення мають власна активність дитини, а також психологічні механізми саморозвитку особистості, що лежать в основі формування і реалізації індивідуального обдарування [див.: 4].

Обдаровані діти дуже відрізняються один від одного видами обдарованості. В.В. Щорс розрізняє такі види обдарованості дітей:

1. Художня обдарованість. Має на увазі високі досягнення в галузях авторської художньої творчості та виконавчої майстерності в музиці, живопису, літератури, скульптури, тощо.

2. Загальна інтелектуальна та академічна обдарованість. Загальні риси інтелектуальної обдарованості: гострота мислення; спостережливість; виняткова пам'ять; виявляє виражену і різнобічну допитливість; довготривалі заняття однією справою; легкість у навчанні, вміння добре викладати свої думки; демонстрація здібностей до практичного здобуття знань; виняткові здібності до розв'язання задач. Обдаровані діти в традиційній школі не рідко трієчники.

3. Творча обдарованість. У дитячому віці людина здібніша до творчості, ніж у зрілому. На дитину не впливають стереотипи. Вона вільна у своїх творчих виявах, творить тому, що їй подобається сам процес творчості. Ця діяльність приносить дітям радість відкриття. Іншими словами, для дітей, на відміну від дорослих, творчість є життям.

4. Соціальна обдарованість — це виняткова здатність вибудовувати довготривалі конструктивні взаємовідносини з іншими людьми. У спілкуванні з однолітками обдарована дитина майже завжди бере на себе роль керівника та організатора колективу. Загальні риси лідерської обдарованості: інтелект вище середнього; вміння приймати рішення; здатність мати справу з абстрактними речами, з плануванням майбутнього, з часовими обмеженнями; гнучкість; здатність пристосовуватися; почуття відповідальності; впевненість у собі; наполегливість та ентузіазм; вміння чітко висловлювати думки.

5. Рухова (психомоторна) обдарованість зумовлює і забезпечує виключно спортивні здібності.

6. Духовна обдарованість пов'язана з моральними якостями, альтруїзмом, вона впливає на здатність до емпатії і навіть самопожертви.

7. Практична обдарованість проявляється в тому, що люди, які з великим успіхом користуються інтелектом в повсякденному житті, не обов'язково на роботі домінують у вирішенні проблем, де задіяне абстрактне мислення, та й академічні здібності не завжди вказують на інтелект [див.: 5, с. 17–18].

Для психології важливими є розробка теорії обдарованості як цілісного і системного вияву особистості, а також вивчення особливостей реалізації обдарованості у вікові періоди життєдіяльності людини, її індивідуальних відмінностей. Ранній вияв таланту допоможе не помилитися у визначенні майбутнього кожної дитини особливо в тому віці, коли саме обдарованість має найоптимальніші природні умови для свого становлення. Наприклад, обдаровані діти відрізняються серед ровесників кращим інтелектуальним розвитком, своєю комунікабельністю, різноманітністю інтересів тощо. Обдарованість дитини іноді важко відрізнити від навченості, яка є результатом підвищеної уваги батьків і педагогів до розвитку дитини. Обдаровані діти часто є оригінальними у поведінці та спілкуванні. Вони використовують особливі способи спіл-

кування з дорослими й однолітками, чутливі до ситуації спілкування, виявляють уміння спілкуватися не лише словесно, а й за допомогою невербальних засобів (міміки, жестів, інтонації тощо), легко вступають у контакт з однолітками, прагнуть до лідерства у спільній діяльності.

Л.С. Виготський розглядає обдарованість як генетично обумовлений компонент здібностей, що розвивається у відповідній діяльності. О.М. Матюшкін у роботі «Концепція творчої обдарованості» висвітлює розвиток творчого потенціалу особистості в системі освіти. Б.М. Теплов розуміє обдарованість як сполучення здібностей, від яких залежить можливість досягнення успіху у виконанні тієї або іншої діяльності.

Творчий шлях обдарованих дітей розпочинається, як правило, у спеціальних школах, гуртках, студіях. З часом ці діти досягають певних успіхів. Однак яскраві результати навряд чи стали б можливими, якби здібності дітей з раннього віку не визнавалися і не поважалися б дорослими. З іншого боку, діти й самі приділяють багато часу та енергії вправам з досягнення майстерності у своїй галузі. Обдарованість — це завжди індивідуальність, і тут кожен випадок потребує насамперед індивідуального лонгітюдного (тривалого) біографічного дослідження, цілісного вивчення особистості дитини в розвитку.

Роль батьків у розвитку здібностей дитини є особливою. Батьки є першими, хто помічає обдарованість дитини. Це нелегке завдання, оскільки не існує певного стереотипу обдарованості. Кожна дитина виявляє здібності по-своєму. Найчастіше обдарованість лишається непоміченою у сім'ях з однією дитиною.

Створення умов для оптимального розвитку обдарованих дітей, чия обдарованість зараз, можливо, ще не виявилася, а також просто здібних дітей, щодо яких є серйозна надія на подальший стрибок у розвитку їх здібностей, є одним із головних напрямків роботи установ позашкільної освіти.

Позашкільна освіта надає кожній дитині можливість вільного вибору освітньої галузі, профілю програм, часу їх освоєння, включення до різноманітних видів діяльності з урахуванням індивідуальних нахилів [див.: 6; 7]. У цьому сенсі палаци творчості, школи естетичного виховання, центри творчості розвитку дітей та юнацтва мають унікальні можливості, тут діти можуть спробувати свої сили в різних сферах діяльності, активно залучаючись до групових занять музикою, хореографією, сценічним мистецтвом, образотворчим мистецтвом. Театральна студія (гурток) в цьому плані є саме тим осередком, де талановитість і обдарованість виявляються майже одразу, бо є затребуваними і мають усі умови для розкриття і розвитку, хоча раннє виявлення, навчання і виховання обдарованих і талановитих дітей є одним із головних завдань удосконалення системи освіти в цілому.

Здібності завжди виявляються в діяльності, отже і обдарованість може проявлятися і розвиватися тільки в конкретній діяльності, виконуючи яку, діти відчують задоволення, радість. Чим більш дитина займається цією діяльністю, тим більш їй хочеться працювати, оскільки їй цікавий не результат, а сам процес. Це стосується и здібностей и до музики, танцю, художнього слова, образотворчого і театрального мистецтва. Театральна діяльність утворює таке предметно-розвиваюче середовище, яке сприяє пізнанню навколишнього світу, де гра — провідний вид діяльності, що дозволяє задовольняти багато потреб дитини, зокрема — у спілкуванні та розвиває дитину у різних напрямках.

Обдаровані діти найчастіше щось придумують, вигадують. Процес фантазування йде легко, дорослому не треба створювати ситуацію, яка б провокувала дитину складати якісь оповідання: вона сама охоче це робить, — персонажі, про яких йдеться у вигаданій історії, найчастіше незвичайні, нестандартні. У дитячому віці людина здібніша до творчості, ніж у зрілому. На дитину не впливають стереотипи. Вона вільна у своїх творчих виявах, творить тому, що їй подобається сам процес творчості. Ця діяльність приносить дітям радість відкриття. Іншими словами, для дітей, на відміну від дорослих, творчість є життям.

Авторка цієї статті 26 років працює з дітьми у Лисичанській зразковій дитячій театральній студії «Арлекін» і тому стовідсотково переконана, що всі діти талановиті, головне — допомогти дитині у розкритті її потенціалу, зрозуміти і підтримати. До студії приймають усіх бажаних, починаючи з 3–4 років. Чим раніше розпочати роботу з дітьми щодо розвитку їх творчих здібностей засобами театрального мистецтва, тим більше результатів можна досягти. Театральна діяльність стає засобом для розвитку творчо обдарованих дітей, бо передбачає активність, свободу творчого самовираження, атмосферу довіри та емоційної близькості. Зрозуміло, що серед талановитих дітей обдаровані діти виділяються своєю активністю, фантазією, вмінням імпровізувати. Це дозволяє ставити цікаві, наповнені гумором вистави, концертні номери, відігравати надзвичайні етюди. Для себе, керівник дитячої театральної студії, практикуючий коуч Олена Іванова і психолог Марина Старавойтова, розробили критерії акторської обдарованості: зовнішні дані (сценічна чарівність), сценічний темперамент, акторська уява, здібності до перетворення, оригінальність у інтеграції літературного матеріалу. Підсумовавши вище сказане, можна зробити такий висновок: основа обдарованості актора — здатність до перевтілення та виразної здібності.

Існують, звісно, програми роботи з обдарованими дітьми. Але як бути, якщо у звичайній програмі виникає потреба спеціальних вправ та тренінгів для обдарованих дітей? Це відбувається, коли в групі раптом з'являється одна, дві, три дитини з явними ознаками обдарованості у

відповідній галузі: для них не створити окремої групи, однак і виключати їх із загальної групи означало б збіднити її як творчу групу, отже вихід — у розробці окремої сукупності вправ-тренінгів спеціально для обдарованих студійців.

Існують певні відмінності у роботі з обдарованими дітьми у різних вікових групах: молодша (3–4; 5–6 років); середня (7–8; 9–10; 11–13 років), старша (14–17 років). З молодшими дітьми достатньо під час занять давати вправи для всієї групи із загального плану, але при цьому заохочувати прагнення обдарованої дитини зробити завдання по-своєму, імпровізувати, виявляти велику самостійність. Розвиток творчої активності студійців через розвиваючі заняття приносять позитивні результати, що підтверджується результативністю участі в конкурсах і фестивалях різного рівня. У нашому театрі є багато прикладів успішної участі дітей молодшої групи у конкурсах і фестивалях. Наприклад: Тимофій Мельник, 5 років, зайняв 1 місце на міжнародному фестивалі-конкурсі мистецтв «Кришталева зима – 2021» у номінації «художнє слово».

У середній групі обдарована дитина починає виділятися із загальної маси сильніше. Не завжди це подобається решті дітей. Ось саме тут потрібно вести виховну роботу. На цьому етапі складається колектив вистави, акторське братство. Увага приділяється тренінгам на спільну діяльність, груповим етюдам. У цей час діти вчать розуміти і цінувати одне одного.

Найскладніший період для обдарованого вже підлітка є вік від 12–13 років і старше. Талановитий юний актор починає усвідомлювати свою талановитість, а що з нею робити, часом, не розуміє. Різні бувають ситуації: тимчасовий або остаточний відхід від театру, пошук нових форм та сфер прояви своєї обдарованості, конфлікти з товаришами по колективу. Тут може виникнути великий розрив між тим, що задумав і хочеш здійснити, і своїми незрілими поки ще вміннями. Акторській техніці треба ще вчитися. Це важкий і досить довгий шлях, навіть якщо підліток хоче реалізувати себе лише в аматорському театрі.

Серед обдарованих студійців «Арлекіна» є і такі, які подалі не знайшли свій шлях у творчості (з етичних міркувань не вказуємо їхні прізвища). Один з талановитих хлопців на ім'я Антон починав свій творчий шлях у студії успішно, брав участь у всіх шкільних заходах. Побував на міжнародному фестивалі «Земля. Театр. Діти», де у виставі «Червона Пташечка» виступив у головній ролі kota Германа. Виконав роль блискуче. Після похвал компетентного журі Антон загордився. Поступив до Луганського коледжу культури і мистецтв, кинув його, не здав першу ж сесію. Пізніше, він розповідав, що на той час йому було нудно. Більшість вправ він вдало виконував, а чекати, поки решта студентів впорається із завданням, йому не хотілось. Не реалізована мета вітає

біля нього і іноді він приходить до студії і розповідає юним студійцям свою історію.

У старшій групі обдарована дитина бажає реалізувати свої здібності не тільки у сфері аматорського мистецтва і займається профільною підготовкою.

Так, на підставі спостереження за подальшим розвитком колишніх студійців зразкової дитячої театральної студії «Арлекін» можна відзначити, що обдаровані діти обирали творчість за професію і з часом становились відомими у своїх містах: Анастасія Павленко — режисерка дитячої театральної студії «Мармелад» Харківського муніципального культурного центру, акторка молодіжного театру «Мадригал», викладачка Миколаївського філіалу Київського національного університету культури і мистецтв; Наталія Семірожка (сценічний псевдонім Яхонтова) — акторка театру «Срібний острів» м. Київ, викладачка коледжу культури Київського міжнародного університету. Єлизавета Подгайко — студентка третього курсу Київського університету культури, яка брала участь у соціальній виставі «Діти Донбасу», яка проходила у Києві 2020 році.

Обдаровані діти — майбутній цвіт нації, її інтелектуальна еліта, гордість і честь України, її світовий авторитет. Недарма видатні діячі нашої держави надавали виняткового значення формуванню розумового потенціалу українського громадянства, вважаючи, що тільки еліта може просувати суспільство та державу до висот досконалості. І наше завдання полягає в тому, щоб дбайливо рости нові таланти, починаючи з їх наймолодшого віку.

Список використаних джерел

1. Виготский Л.С. Педология подростка. URL: <https://studfile.net/preview/1725615/> (дата звернення : 08.11.2022).
2. Нова українська школа. URL: <https://mon.gov.ua/ua/tag/nova-ukrainska-shkola> (дата звернення : 10.11.2022).
3. Обдаровані діти : веб-сайт URL: https://studopedia.su/16_171494_obdarovani-diti.html (дата звернення : 09.11.2022).
4. Обдаровані діти — це дар чи прокляття. Психологічні особливості їх розвитку, навчання і виховання. Журнал Kozaky : веб-сайт. URL: <https://www.kozaky.org.ua/obdarovani-diti-ce-dar-chi-proklyatya-psixologichni-osoblivosti> (дата звернення : 12.11.2022).
5. Щорс В. В. Психологічні особливості обдарованих дітей: Психологічна газета. 2009. № 9.
6. Закон України «Про освіту». Розділ II. Ст.14. URL: <http://ru.osvita.ua/legislation/law/2231/> (дата звернення : 10.11.2022).
7. Закон України «Про позашкільну освіту». URL: <http://ru.osvita.ua/legislation/law/2241/> (дата звернення : 11.11.2022).

Наукове видання

**КУЛЬТУРА В XXI СТОЛІТТІ:
ДОСЛІДЖЕННЯ, ЗБЕРЕЖЕННЯ, РОЗВИТОК**

**THE XXI CENTURY CULTURE: RESEARCH,
MEMORIZATION, DEVELOPMENT**

Збірник наукових статей
за матеріалами Всеукраїнської науково-практичної конференції
8-9 грудня 2022 року

Оригінал-макет *Т.В. Погорєлова*

Підписано до друку 06.04.2023.
Формат 60×84¹/₁₆. Гарнітура Times.
Умов. друк. арк. 13,25. Обл.-вид. арк. 16,5.
Тираж 50 пр. Вид. № 3361.

Ціна договірна.

Видавництво Східноукраїнського національного університету
імені Володимира Даля

Свідоцтво про реєстрацію: серія ДК № 1620 від 18.12.03 р.

Юридична адреса: пр-т Центральний, 59-а, м. Северодонецьк,
93400, Україна

Фактична адреса: вул. Іоанна Павла II, 17, м. Київ, 01042, Україна

E-mail видавництва: vidavnictvosnu.ua@gmail.com

Надруковано:

Видавництво та друкарня ПП «Ліра ЛТД». Зам. № 54.

Вул. Наукова, 5, м. Дніпро, 49107.

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготовлювачів та розповсюджувачів видавничої
продукції ДК № 6042 від 26.02.2018.

dnipro.lira@gmail.com | +38 (067) 561-57-05 | lira.dp.ua