

# СУЧАСНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ: ПОСТМОДЕРНІЗМ У ЛОГІЦІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ГУМАНІСТИКИ



МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
МАРІУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

**СУЧАСНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ:  
ПОСТМОДЕРНІЗМ У ЛОГІЦІ РОЗВИТКУ  
УКРАЇНСЬКОЇ ГУМАНІСТИКИ**

**Колективна монографія**

**За загал. ред. проф. *Ю. С. Сабадаш***

Київ  
Видавництво Ліра-К  
2021

УДК 130.2:316.7  
С 91

*Рекомендована до друку Вченою радою  
Маріупольського державного університету  
(протокол № 12 від 23 червня 2021 р.)*

*Видання здійснене у межах комплексної науково-дослідної теми кафедри культурології  
«Культурологія в системі соціально-гуманітарного знання»  
(номер держреєстрації № 0119U001316)*

**Рецензенти:**

**Виткалов Сергій Володимирович** – доцент, доктор культурології, доцент кафедри культурології Рівненського державного гуманітарного університету.  
**Герчанівська Поліна Евальдівна** – доктор культурології, професор, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.  
**Жукова Наталія Анатоліївна** – доктор культурології, доцент, Національний технічний університет України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського».

**Авторський колектив:**

**Сабадаш Ю.С.** (наук. ред., передм., післям., 1.2, 2.5, 3.1), **Гончарова О.М.** (3.2),  
**Дабло Л.Г.** (1.2), **Кислюк К.В.** (1.4), **Колесник О.С.** (3.3), **Кравченко О.В.** (1.1),  
**Кривошея Т. О.** (2.2), **Нікольченко Ю. М.** (2.5) **Петрова І.В.** (1.3), **Смоліна О.О.** (2.3),  
**Степанова О.А.** (2.1), **Суковата В.І.** (2.4), **Щедрін А. Т.** (3.4), **Янковський С. В.** (1.5).

**С 91** **Сучасна культурологія: постмодернізм у логіці розвитку української гуманістики** : кол. монографія / Ю. С. Сабадаш, О. М. Гончарова, Л. Г. Дабло та ін. ; за заг. ред. Ю. С. Сабадаш ; ред.-уклад.: Ю. С. Сабадаш, І. Петрова. – Київ : Видавництво Ліра-К, 2021. – 432 с.  
ISBN 978-617-520-153-4

Колективна монографія репрезентує проблематику, яка актуалізована в дослідницькому просторі культурології на межі ХХ–ХХІ століть. Очевидне завершення «доби постмодернізму» увиразнило необхідність, із одного боку, систематизувати та поцінувати досягнення «постмодернізму», а з іншого, – зафіксувати прорахунки, окреслюючи при цьому подальші шляхи розвитку української гуманістики в умовах «метамодернізму» – наступного етапу становлення й утвердження власне такої «культурної моделі».

Зважаючи на високий рівень теоретичного опрацювання чинників, що адекватно визначають культурологічний аналіз, автори спиралися на специфічні ознаки історико-культурних етапів, міжнауковість, регіоніку, діалогізм, персоналізацію як структурні елементи біографічного методу, порівняльний та інтерпретаційний підходи, що дозволило показати як гуманістику, так і культурологію означеного у монографії періоду цілісними утвореннями.

Для фахівців із широкого кола проблем української гуманістики, культурології, історії культури, мистецтвознавства, викладачів та студентів гуманітарних закладів вищої освіти.

**УДК 130.2:316.7**

**ISBN 978-617-520-153-4**

© Колектив авторів, 2021  
© Видавництво Ліра-К, 2021

## ЗМІСТ

---

---

<b>ПЕРЕДМОВА</b> .....	5
<b>РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ</b> .....	7
1.1. Ідентифікація української культурології у контексті ідеї постмодерну .....	7
1.2. Категоріальний апарат сучасної культурології (вироблення системи, адаптованої до вирішення теоретичних проблем) .....	35
1.3. Метамодернізм як теоретичний дискурс та культурно-мистецька практика .....	46
1.4. Візуальна культурологія в ситуації післямодерну .....	72
1.5. Світоглядна культура і світосприйняття в науковому полі гуманітарного знання і соціальної теорії: між «виявами» та «пропозиціями» .....	98
<b>РОЗДІЛ II. ІСТОРИЧНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ</b> .....	128
2.1. Національна ідентичність як динамічний вимір культурного простору .....	128
2.2. Травматичні метафори постмодерністської чуттєвості .....	150
2.3. Образ «людини екологічної» у контексті становлення екоцентричної культурної парадигми .....	167
2.4. «Гегемонна маскуліність» у західній та радянській популярній культурі: постмодерністські рецепції .....	190
2.5. Калокагатія, гуманізм і постмодернізм у контексті положень «Живої Етики» Олени та Миколи Реріхів .....	219
<b>РОЗДІЛ III. КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ</b> .....	240
3.1. Італійська модель пост+постмодернізму (на прикладі творчості Джорджо Фалетті) .....	240
3.2. Дозвілля як феномен європейської культури (доба Античності) .....	262
3.3. До питання про необхідність концептуального переосмислення культурної спадщини (на прикладі «Короля Ліра» В. Шекспіра) .....	308

3.4. Програма СЕТІ-СЕТІ в культурі модерну і постмодерну: філософсько-культурологічні виміри проблеми контакту .....	337
<b>ПІСЛЯМОВА</b> .....	359
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	360
<b>ПОКАЖЧИК ІМЕН</b> .....	396
<b>ПОКАЖЧИК ПОНЯТЬ</b> .....	407
<b>ДОДАТКИ</b> .....	421
<b>ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ</b> .....	430

## ПЕРЕДМОВА

---

Дослідницький простір сучасної української гуманістики, який почав активно формуватися від 90-х років ХХ століття, позначений як багатоаспектністю, так і деталізацією окремих проблем, які – тією чи іншою мірою – впливали на процес національного культуротворення.

Матеріал, який увійшов до колективної монографії, підтверджує нашу позицію, з одного боку, щодо актуалізації конкретних проблем і, так би мовити, легалізації їхніх дискусійних аспектів, а з іншого, – реконструкції процесу культуротворення, що протягом двох десятиліть ХХІ століття зазнав виразного забарвлення за рахунок створення чи апробування нових естетико-художніх засобів на теренах літератури, живопису, театру, музики, кінематографу.

Теоретичні надбання як європейської, так і української гуманістики, на наше глибоке переконання, «рухаються» синхронно з творчими пошуками діячів (пост)сучасної культури, оскільки мистецька практика виступає потужним і стимулятором, і засобом становлення теоретико-практичного паритету, який відбиває провідні тенденції щодо осмислення та відтворення об'єктивної реальності, перетворюючи феномен «реальність» у предмет теоретичного аналізу. Автори монографії спиралися на потужне джерелознавче підґрунтя, яке – значною мірою – сформоване з напрацювань українських науковців, а це засвідчує динамізм опанування культурологічною проблематикою – важливою складовою гуманітарного знання.

У контексті означеного колективну монографію відкриває матеріал, пов'язаний з проблемами «метамодернізму», оскільки саме він виступає сьогодні новим етапом у розвитку «постмодернізму». Теоретичні роздуми авторів монографії послідовно відбивають наступну процесуальність, а саме – «постмодернізм – пост+постмодернізм – метамодернізм». При цьому, враховується як факт помітного відходу «постмодернізму» від «модернізму», так і виявляються шляхи внутрішньої взаємодії основних чинників, що формують більш-менш згармонізований простір між «постмодернізмом – пост+постмодернізмом – метамодернізмом». Цей аспект

окресленого процесу досить переконливо розкрито в напрацюваннях українських культурологів, котрі виявляють специфіку літературних творів Тоні Моррісон – лауреата Нобелівської премії з літератури (1993), – Девіда Фостера Уоллеса, Джорджо Фалетті, Марка Лернера, Джонатана Франзена, – які стоять біля витоків окреслення феномену «метапроза» Квентіна Тарантіно, Мартіна Скорсеза, Уеса Андерсона, Мішеля Гондрі, Джарела Хесса, котрі знімають «метамодерністські» фільми чи сміливі, хоча й дискусійні, інсталяції Гоші Стайнхауера та «ремейки» Давіде Квайоли. Деякі з творів названих нами митців досить важко адаптуються навіть у середовищі інтелектуалів, проте вони існують, їхні автори продовжують експериментувати, і теоретики мусять не лише констатувати факт їхнього створення, а й, – відштовхуючись від них – спрогнозувати майбутнє «метамодернізму» в різних видах мистецтва.

Відтак, підтримуючи позицію тих культурологів, естетиків, мистецтвознавців, котрі аргументують «метамодернізм» як новий етап культуротворення, у монографії «Сучасна культурологія: постмодернізм у логіці розвитку української гуманістики» увага сконцентрована не лише на «метамодернізмі», а й на «логіці розвитку української гуманістики», яка повинна враховувати теоретичні напрацювання і «постмодернізму», і «пост+постмодернізму». Також, ця монографія є логічним продовженням колективної монографії «Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних вимірів» (Київ: Видвництво Ліра-К, 2019).

Поділяючи тезу щодо діалогу культур – наріжної тенденції європейського культуротворення – автори переконані, що проблематика, запропонована в монографії, сприятиме як розширенню, так і концептуалізації дослідницького простору сучасної культурології.

Колектив авторів, який працював над монографією «Сучасна культурологія: постмодернізм у логіці розвитку української гуманістики», висловлює щирю подяку рецензентам за доброзичливе ставлення до рукопису та його неупереджену оцінку.

## РОЗДІЛ І.

### ТЕОРЕТИЧНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ

---

---

#### 1.1. ІДЕНТИФІКАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ У КОНТЕКСТІ ІДЕЇ ПОСТМОДЕРНУ

«Пост» означає незавершену дію – те, що має місце «після», але ще не набуло сталих характеристик. Тобто, сутність явищ, які визначаються у такий спосіб, розкривається лише у зв'язку з їхнім попереднім станом. Реалізація ідеї культурології в Україні збіглася з черговою ревізією інструментарію наукового пізнання та формування нової парадигми усвідомлення минулого та сучасності, яка названа «постмодерном». Упродовж майже столітньої історії існування цього поняття воно не набуло ані фіксованого змісту, ані чітких правил застосування. Поряд зі словами «постмодернізм» та «пост-постмодернізм» або «метамодернізм» воно стало синонімом динаміки сучасності. Припустимим, на наш погляд, є витлумачення «постмодерну» як певного періоду інтелектуальної історії, змістовим стрижнем якої є «постмодернізм» як світоглядна настанова та спосіб теоретичних рефлексій. Для Ж.-Ф. Ліотара, який увів це поняття у філософський дискурс, важливими виявилися не хронологічні рамки явища, а його найбільш типологічні риси. «Це слово... позначає стан культури після трансформацій, яких зазнали правила гри в науці, літературі і мистецтві, в кінці XIX століття» [172, с. 9]. Отже, постмодернізм є альтернативою щодо минулого гуманітарного знання та літературно-мистецьких практик, але не має однозначних та чітких критеріїв нової культурної визначеності. На практиці йдеться про критичну настанову, яка реалізується у скептичній «програмі» усвідомлення будь-яких проявів «класичної культурної традиції»: змістової цілісності, формальної співвідносності, етичної та естетичної завершеності, авторської суб'єктності, ідеологічної визначеності, політичної ієрархічності. Попри те, що зміна фокусу пояснювальних моделей сучасності у європейському та американському інтелектуальних середовищах призвела до появи концептів



«постпостмодернізму» та «метамодерну», в українській науці поняття «постмодернізм» зберігає свою актуальність та залишається предметом дискусій. «За відсутності ґрунтовних досліджень в українському гуманітарному дискурсі поступово усталилося популярне уявлення про постмодернізм, сформоване з еkleктично поєднаних теоретичних кліше й загальників на кшталт «смерті автора», «недовіри до метанаративів», «кінця історії», запозичених переважно з різних праць так званих «класиків постмодерної думки» або й узагалі позбавлених авторства, немов різновид «народної мудрості» [363, с. 17]. Застосування понять «постмодернізм» або «постмодерн» щодо науки також є дещо умовним: їхньому змісту здебільшого відповідають зміни у гуманітаристиці, яка за своїми теоретичними настановами є антропоцентрованою системою знання, що існує у взаємозалежності з філософією та художніми практиками. Кризи, якими характеризують сучасний стан наук або їхніх окремих аспектів, часто-густо є лише метафоричним відгомном масштабніших зрушень, які відбуваються у суспільному житті та культурі загалом. Проте вони ніяк не відмінюють фундаментальних наукових ідей та процедур, які вирізняють науку як систему знань та соціальну практику. Як слушно нагадує Е. Доманська у своєму дослідженні змін у теорії пізнання у другій половині ХХ–початку ХХІ ст., «... нові теорії та поняття потрібні, коли досвід (явища, що виступають у навколишній дійсності), виходить поза можливості існуючих понять і теорій» [89, с. 208]. «Постмодерн» я використовую лише як теоретичну рамку або ідею, яка дозволяє розширити змістовий контекст аналізу наукової практики останніх десятиліть.

Це дослідження є продовженням та творчим переосмисленням попередніх авторських рефлексій системних рис культурології [143; 144; 145; 146; 147]. Поняття «культурологія» застосовується мною лише щодо наукових спеціальностей, які зафіксовані упродовж останніх тридцяти років у нормативних документах щодо вищої освіти та науки України та деяких із пострадянських країн. Проблема наукової ідентифікації цього знання пов'язана з неоднозначністю його теоретичних витоків, а також із відсутністю надійних критеріїв розпізнання академічних текстів та практик, які з ним асоціюються. Актуалізація культури як предмету дослідження у другій половині ХХ ст. стимулювала оновлення тематичного репертуару та методологічного інструментарію соціальних та гуманітарних наук [26]. Внаслідок дискусії щодо змістовості та затребува-

ності культурології як окремої наукової сфери виник специфічний дискурс, змістом якого є її моделювання та проектування. Найбільшої інтенсивності він набув у російському академічному середовищі, де сформувався широкий спектр позицій щодо гіпотетичної структури культурологічного знання [4; 172; 218; 244; 338]. Проте аргументи як скептиків [253; 300], так й апологетів культурології [18; 105; 340; 342] не стали вирішальними у її інституціоналізації. Складна, а подекуди й драматична історія цієї дисципліни у Росії упродовж останніх двох десятиліть доводить значущість ідеологічних чинників в організації науки і наочно підтверджує актуальність обговорення способів реалізації та взаємозалежності різноманітних влад у гуманітарній сфері. Утім структурна динаміка культурології в Україні упродовж минулих майже трьох десятиліть від її виникнення також засвідчує наявність проблем щодо її соціальної ефективності, а також унікальності у контексті чималої та різноманітної практики досліджень культури, теоретичної самостійності та методологічної оригінальності, у зв'язку з чим постають питання щодо усвідомлення її змісту та призначення у професійному академічному середовищі.

Метою даного аналізу є виявлення розмаїття підходів щодо специфіки культурології в сучасній українській гуманітаристиці. Метаморфози її дисциплінарної моделі я розглядаю як складову пострадянської інтелектуальної історії. Пропонований ракурс аналізу науки передбачає наголос на її конвенціональності. Йдеться про постпозитивістську ідею, свого часу обґрунтовану К. Поппером. Т. Куном, І. Лакатосом, С. Тулміним, П. Фейрабендом щодо соціальної обумовленості знання. Конвенції є методологічними правилами або критеріями науковості, які встановлені внаслідок домовленості між дослідниками. Дана розвідка ґрунтується на зіставленні та аналізі різноманітних академічних маніфестацій культурології, які демонструють варіативність рефлексій її представників. Більшість джерел, дотичних до предмету уваги, належать до останніх двох десятиліть, упродовж яких з'явилося декілька колективних монографій, автори яких презентують спектр думок щодо української культурології [155; 208; 313]. Провідним методом у даному дослідженні є аналіз дискурсу в його найширшому значенні, що передбачає розгляд текстів як соціальної практики.

Загалом рефлексія культурології українською науковою спільнотою є дещо запізнілою у порівнянні з російською, де вже на початку 90-

х р. XX ст. сформульовано тезу про цю науку як утілення та продовження національної традиції. Проте майбутній прискіпливий дослідник зможе виявити «український слід» у цій історії. Зокрема, факт презентації та запровадження у 1990 р. першої у СРСР культурологічної концепції, розробленої у Харківському державному інституті культури. Саме у цьому закладі упродовж наступних десятиліть склалися професійне середовище та сформувалася наукова інфраструктура (аспірантура, докторантура, спеціалізована рада із захисту дисертацій), які дозволяють простежити усі ті формальні та змістові зміни, що відбулися у культурології від її започаткування до сьогодні. Академічна стратегія Харківської державної академії культури знайшла своє логічне втілення у розробленому на початку 2000-х років з ініціативи та за безпосередньої участі представників закладу проєкті виділення культурології в окрему наукову галузь та створенні паспортів наукових спеціальностей, які започаткували підвалини структурування відповідного знання. Уведення культурології до номенклатури наукових спеціальностей засвідчує лише факт визнання державою цієї сфери досліджень як соціально значущої. Але народження науки залишається сюжетом, який важко піддається раціональному описуванню. Чи є культурологія наслідком якісного перетворення накопиченого упродовж тривалого часу знання про культуру? Чи можна вважати її виникнення закономірним результатом методологічних змін, які відбулися упродовж XX ст. у дослідженнях культури? Чи відповідає цей сюжет існуючим концепціям щодо становлення науки? Чи варто щодо культурології застосовувати також ті ж самі критерії оцінювання її результативності, що й до інших гуманітарних або соціальних наук, зокрема історії або філософії? Усі ці питання залишаються відкритими, оскільки протягом майже трьох десятиліть існування цього наукового напрямку він не набув визнання поза межами пострадянського академічного кола й до сьогодні викликає підозри у ідеологічній заангажованості та штучності.

Одна з очевидних проблем культурології, яка зближує її з іншими дисциплінами, для яких культура є об'єктом дослідження, полягає у неможливості однозначного тлумачення сутності цього багатомірного явища. Теорія культури, яка є чи не найбільшим розділом підручників із культурології, – це «чорна діра», яка врешті-решт заповнюється конспектами філософських ідей або переказами основних тез висновків із найбільш відомих історичних, антропологічних, мовознавчих, літературознавчих, соціологічних, психологічних праць, у яких це по-

няття виявилось потрібним для розкриття наукових інтересів їхніх авторів. Внаслідок численних повторів склалася ієрархія «авторитетів», посилення на яких є своєрідним паролем, що має підтвердити приналежність певного тексту до культурології. Ілюзія обов'язковості ознайомлення з великою кількістю теоретичних та історіографічних сюжетів задля усвідомлення культури зумовила й поверховість їхнього використання. Йдеться про практику довільного вибору ідей або фактів для обґрунтування власної концепції, а також суто формальне звернення до самих теорій, їхніх фрагментів, або навіть окремих ключових понять. Якщо ж додати до цього відсутність тематичної специфічності культурології, а також її методологічну децентрованість, неузгодженість принципів внутрішньої організації та розмитість критеріїв систематизації, – маємо підстави застосовувати щодо неї інтерпретаційний формат постмодернізму.

Одним із його меседжів є наголос на суспільній корисності науки, а відтак і потреба у створенні її популярного образу. Культурологія ж, на відміну від інших гуманітарних та соціальних дисциплін, від початку існує у вигляді суб'єктивних версій, викладених у форматі хрестоматій, словників, підручників або посібників. Іноді складається враження, що їхні автори сприймають жанрові формальності як привід для нехтування вимогами зрозумілості та змістовності. Наприклад, в одному з навчальних посібників з культурології у відкритому доступі (2007 р.), стверджується, що: *«Формування культурології як своєї галузі наукових досліджень розпочалося наприкінці ХХ ст., коли розмежування, уточнення та поглиблення досліджень світоглядних дисциплін призвело до виокремлення напрямів різноманітних знань»* [156, с. 7]. Отже, культурологія як *«галузь наукових досліджень»* є результатом виокремлення із *«світоглядних дисциплін»* певного *«напряму знань»*. Далі стверджується, що вона *«єднала культурно-мистецькі дисципліни»*, і нарешті наголошується на тому, що *«... культурологія – це система знань про закономірності й розвиток культури, засоби усвідомлення її суті»*; *«... культурологія – це комплексне гуманітарне дослідження явищ і законів культури; ... «культурологія – це особлива галузь гуманітарного знання, що синтезує у собі філософські, історичні, антропологічні, етнографічні, соціологічні та інші дослідження культури»*.... Це не тільки *«комплекс історичних, філософських і культурознавчих дисциплін»*, а й самостійна *«наукова дисципліна в системі соціально-гуманітарних знань»*. Отже, *«культурологія – це*

*наука, яка вивчає специфіку розвитку матеріальної та духовної культури цивілізацій, етносів, націй у конкретно-історичному періоді, їх взаємозв'язки та взаємовпливи*». [156, с. 8] Ну чим не зразок «пост-наукового» способу аргументації? Яке враження може справити цей категоріальний хаос на читача – годі й запитувати. Проте текст цього та чималої кількості інших підручників із культурології лише репрезентують один із аспектів трансформації пострадянських гуманітарних наук загалом, коли формальна деідеологізація та демонстративне нехтування сталими теоретико-методологічними моделями виявляється інваріантом укоріненої практики приховування порожнечі смислу за набором словесних кліше. Ще одна проблема культурології зумовлена її взаємовідносинами з іншими науками, які розглядають культуру у її більш конкретних предметних ракурсах. Культурологічне дослідження у пострадянському його варіанті здебільшого не пов'язане з пошуком, виявленням та аналізом нових емпіричних фактів. Зазвичай – це переосмислення вже існуючої у науковому обігу інформації. Відтак проблемною є демаркація теоретичних кордонів культурології та обґрунтованість її претензій на епістемологічну самостійність. Поширений у дидактичній літературі сюжет її виникнення у контексті філософської та наукової традиції осмислення культури не знімає питань щодо цілісності та оригінальності цього знання. Чи не є культурологія респектабельною формою унормування любителства та розбудовою «паралельної» наукової реальності? Показово, що питання обґрунтування специфіки цього різновиду знання про культуру та чіткого його розмежування з іншими дисциплінами не стоїть на часі в українській гуманітаристиці. Академічна спільнота зосереджена на пошуках прагматичної її складової, чого вимагають сучасні освітні стандарти та зростаючі вимоги до результативності освітніх програм. Цінність знання усе більше пов'язують із можливостями його практичного застосування. Держава як основний стейкхолдер наукової діяльності, з одного боку, прагне бачити економічно та соціально виправданий варіант культурології, а з іншого – поки що не може відмовитися від ролі мецената та культтрейдера й зберігає відповідну номінацію у номенклатурі спеціальностей. Проте це ніяк не спрощує розв'язання проблеми її ідентифікації, оскільки упродовж минулих десятиліть ця сфера знання неодноразово ставала заручницею реалізації різноманітних проєктів оптимізації структури науки.

Наочним підтвердженням тому є метаморфози її офіційного визначення. Упродовж тривалого часу – з 1994 по 2005 рр. – культурологія в науковій сфері України існувала латентно: така дефініція відсутня у переліку наукових спеціальностей України, але її аналог – «Теорія та історія культури» у цей час представлена у галузі «Мистецтвознавство». За цією спеціальністю пошукач мав можливість захисту дисертаційної роботи на здобуття ступеня кандидата або доктора з мистецтвознавства, історичних або філософських наук [241]. Така суперечлива модель запровадження нової спеціальності, вочевидь, є свідченням відсутності чіткого бачення її змістової спрямованості з боку наукової бюрократії та професійної спільноти. Парадоксальність формули спеціальності, у якій теорія передує історії, певною мірою узгоджувалася з радянськими науковими практиками ідеологічних дисциплін, у яких методологія дослідження визначалася наперед безвідносно до його об'єкту. Упродовж наступного десятиліття пошуки прийнятної формули поєднання культурології та мистецтвознавства продовжилися [245; 247], що, з одного боку, є проявом інерції побутування у публічному дискурсі ідеологічного штампу «культура і мистецтво», а з іншого – наслідком професійного лобізму мистецтвознавців, для яких виділення професійних (елітарних) художніх практик на тлі масової культури було елементом їхньої символічної капіталізації.

«Культурологія» з'являється у переліку наукових галузей у 2005 р. і представлена спеціальностями: «Теорія та історія культури», «Світова культура та міжнародні культурні зв'язки», «Українська культура», «Музеєзнавство. Пам'яткознавство», «Прикладна культурологія. Культурні практики» [243]. За усіма з них з'явилася можливість здобуття ступеня кандидата або доктора культурології, але й збереглася варіативність галузей знань, за якими визначається наукова кваліфікація. Фактично за спеціальністю «Теорія та історія культури» могли захищатися мистецтвознавці, історики або філософи; за спеціальністю «Українська культура» – мистецтвознавці; за спеціальністю «Музеєзнавство. Пам'яткознавство» – історики та мистецтвознавці. Отже, безальтернативно культурологами мали стати лише ті, хто успішно захистив дисертацію зі спеціальностей: «Світова культура та міжнародні культурні зв'язки» та «Прикладна культурологія. Культурні практики». Показово, що за останні п'ятнадцять років саме за цими напрямками захисти були поодинокими. Цей факт можна пояснити як специфікою організації науко-

вої діяльності в Україні упродовж останніх десятиліть (наявністю формальних вимог щодо членства у спеціалізованих радах та опонентів або ступенем розвиненості мережі наукових видань за певною науковою галуззю), а також суто прагматичних проблем організації захистів дисертацій, вмотивованості пошукачів та соціальної престижності наукової спеціальності тощо. Проте не варто недооцінювати й внутрішню проблему культурології, про яку нагадує тематична строкатість та теоретична індиферентність більшості вже захищених робіт. А саме – відсутність чітких критеріїв її дисциплінарної визначеності та сталих наукових традицій, які би забезпечували претензії на академічну автономність цієї галузі знань. Певним підтвердженням цьому є новий проєкт переліку наукових спеціальностей за галузями науки 2021 р., у якому культурологія представлена у чотирьох номінаціях: «Теорія культури та мистецтва», «Українська культура. Світова культура і міжнародні культурні зв'язки», «Музеєзнавство. Пам'яткознавство», «Мистецтвознавство» (за видами мистецтв) [246]. Поєднання таких різних за своєю спрямованістю дисциплін демонструє вразливість та слабкість позиції культурології: у цьому переліку не лише відсутній єдиний принцип виділення дисциплін, але й наявна академічна та політична кон'юнктура. Зокрема: безпорадним є співставлення культури та мистецтва у теоретичній площині, оскільки йдеться про ціле та його частину. Доволі екстравагантним є виокремлення теорії мистецтва від мистецтвознавства, яке, вочевидь, має бути спрямованим на дослідження історичних, методичних або технологічних аспектів художньої практики. Збереження музеєзнавства та пам'яткознавства як єдиної прикладної спеціальності збіднює репертуар практичної культурології, що ніяк не можна пояснити з точки зору потреб галузі. Який предметний діапазон мали на увазі укладачі у конгломераті української, світової культур та міжнародних культурних зв'язках, можна лише гадати: історичний, етнічний, антропологічний, які не знайшли відображення у переліку? Разом із тим, проєкт виявляє й наявність проблем у самоорганізації професійного середовища, яке не має узгодженого підходу до визначення галузі знань, яка воно представляє.

Аби уявляти контекст цього сюжету, варто взяти до уваги зміни у структурі культурології Росії, які відбулися упродовж минулих десятиліть. Дивним чином, але корективи наукової номінації культурології в Україні у Росії збігаються у їхньому змісті та спрямованості. Перша

російська номенклатура наукових спеціальностей розроблена у РФ у 1995 р. У ній культурологія виокремлена у галузь, яка складається із чотирьох спеціальностей: «Теорія культури», «Історична культурологія», «Музеєзнавство, консервація та реставрація історико-культурних об'єктів», «Прикладна культурологія» [215]. У сукупності вони дозволяли здобути науковий ступінь не лише з культурології, а майже з усіх соціальних та гуманітарних наук: філософії, історії, соціології, мистецтвознавства, політології і навіть технічних наук. Із 2009 р. культурологію репрезентувала група вже з двох спеціальностей: «Теорія та історія культури» та «Музеєзнавство, консервація та реставрація історико-культурних об'єктів» [216; 217]. У версії номенклатури наукових спеціальностей 2021 р. з'явилася змішана наукова сфера «Мистецтвознавство та культурологія», у якій виділені три спеціальності: «Теорія та історія культури, мистецтва», «Музеєзнавство, консервація та реставрація історико-культурних об'єктів», «Види мистецтва (із зазначенням конкретного мистецтва)» [218]. Як галузь науки, за якою надається науковий ступінь, культурологія зазначена проти перших двох спеціальностей. При цьому за спеціальністю «Теорія та історія культури» також передбачена можливість здобути кваліфікацію у галузі філософії або мистецтвознавства, а за спеціальністю «Музеєзнавство...» – з мистецтвознавства, історичних та технічних наук. За п'ять років до того А. Флієр, розмірковуючи над специфічною інституціалізацією культурології у Росії, пов'язував її академічні перспективи з інтеграцією у філософію поряд із етикою, естетикою, гносеологією, оскільки вони є змістово близькими та схожими за соціальними функціями у формуванні світогляду людини [340]. Утім, дослідник не без іронії зауважує, що її майбутнє « як науки та як напряму освіти значною мірою залежатимуть не від її змістової специфіки, а від того, який компроміс буде досягнуто між «Міністерством освіти і науки» та «Міністерством культури», які мають власні, не співпадаючі інтереси у використанні знання про культуру» [338]. Ця думка певною мірою описує і ситуацію з культурологією в Україні. Хіба що потребує продовження: майбутнє культурології чимало залежить також від різних груп лобістів у академічному середовищі. Йдеться про амбіції частини культурологів – розширити предметне поле своєї науки за рахунок філософії культури, етнології та антропології, політичної культури, історії гуманітарних досліджень. А з іншого боку – про претензії мистецтвознавців на збереження своєї автономності; відстоювання «класичними» гуманітарними науками «спадкового права» на вивчення



культури у межах філософії, історії, літературознавства; амбіції соціологів та політологів на актуалізацію культурних досліджень.

Упродовж майже трьох останніх десятиліть культурологія перебуває у центрі критичної рефлексії у контексті обговорення нормативної парадигми сучасних соціальних та гуманітарних наук. Слід розрізнати нормативність, як принцип у дослідницькій діяльності, і норму, як механізм врегулювання відносин у певних суспільних сферах. Як технологія оперування ідеями та змістами, наука є цілком порівняною з іншими інтелектуальними, а також ірраціональними практиками, що характеризують суспільства в їхньому історичному поступі. Як зазначає М. Попович, «різниця між наукою й іншими формами культури з нормативної точки зору полягає у тому, що в науці існують чіткі правила чи норми, за якими приймаються або відхиляються певні положення» [241, с. 50]. Загалом наукова практика є доволі консервативною, оскільки передбачає спадковість у вигляді «законів» та «правил» як умови її результативності: «...наука – такий вид культури, в якому діє поняття істинності і критерій доказовості, чи, м'якше, обґрунтованості, однаковий для всіх епох і народів» [241, с. 50]. Наявність універсальних правил забезпечує академічному знанню соціальну легітимність і навіть критичні рефлексії доробку попередників не призводять до руйнації самої наукової системи. Зрозуміло, що такого роду норми є також історично рухливими та детермінованими результатами досліджень.

Єдиних критеріїв визначення науковості гуманітарних знань не існує. Їхній дисциплінарний вимір здебільшого пов'язаний з традиціями (зокрема й політичними та ідеологічними) певного суспільства. Якщо позбавити численні визначення науки від смислових на шарувань, то найкоротшим буде тлумачення її як «описування за допомогою понять». Створюючи приблизний ескіз науки у її соціокультурній визначеності, маємо враховувати інституційний аспект, специфіку відповідної соціальної практики, а також особливості самого наукового знання. Отже, наука є різновидом соціальної діяльності, спрямованої на пізнання та пояснення дійсності. Об'єктом наукової практики може бути будь-що, що піддається формальній фіксації або виявляє свою змістовність у процесі аналізу. Накопичення їх результатів дозволяє встановити певні зв'язки між об'єктами, визначити їхні сукупності та обґрунтовувати наявність закономірностей, що покликані засвідчити об'єктивність умовиводів. Це уможлиблює формулювання теорії як втілення правил раці-

онального усвідомлення дійсності в усьому її розмаїтті. Чим більше з'являється конкретних свідчень-підтверджень дієвості цих правил, тим більш переконливими вони виглядають. Будь-яке наукове знання є предметом аргументації та критики, оскільки претендує на відповідність істині і має зберегти перспективу пізнання. Найбільш переконливим доказом правомірності зроблених спостережень та висновків є можливість відтворення самого шляху усвідомлення у лаконічній формі процедур та послідовності мисленневих дій. Певним застереженням від помилок є критика раціонального знання, а також можливість коригування та зміни сформованої точки зору. Ступінь аргументованості та вразливості щодо критики дозволяють відділити наукові результати від паранаукових, поза-наукових або псевдонаукових. У своїх претензіях на універсальність раціонального способу пізнання наука усе ж спирається на конкретність предмету дослідження: того явища або процесу, який дозволяє уточнити план дії щодо його розуміння. Зростаюча чисельність предметів наукового осмислення породжує розмаїття спеціалізованих номінацій знання у вигляді окремих академічних дисциплін із відповідними критеріями результативності наукової практики. Щодо такого розуміння науки Т. Кун на початку 60-х р. ХХ ст. застосував поняття «парадигма», еквівалентом якого згодом уважав поняття «дисциплінарна матриця». Йдеться про однакові правила та стандарти наукової практики. «Ця спільність настанов та очевидна узгодженість, яку вони забезпечують, є передумовою для нормальної науки, тобто для генезису та спадковості у традиції певного напрямку дослідження» [157, с. 35]. Т. Кун пропонує розглядати парадигму як ознаку зрілості розвитку наукової дисципліни. Уводячи поняття «дисциплінарна матриця», він наголошує на значенні теоретичного ґрунту для об'єднання наукової спільноти. «Дисциплінарна» тому, що враховує звичайну приналежність вчених-дослідників до певної дисципліни; матриця – тому, що вона складена з упорядкованих елементів різного роду...» [157, с. 234]. Вона складається з тих же елементів, що й парадигма: «символічні узагальнення», «метафізичні парадигми», цінності, зразки. У цій системі можливо виділити нормальну науку та аномалію, яка є відображенням кризи ефективності парадигми. Відтак – уможливорює наукове відкриття, яке потребує подальшого концептуального засвоєння та наступних змін або заміни існуючої парадигми.

У другій половині ХХ–початку ХХІ ст. наукова практика поступово втрачає свою нормативність, що робить звернення до концепції парадигми та їхньої конкуренції не зовсім виправданим. Реальність усе частіше сприймається як парадокс і все менше задовольняє критеріям раціоналізму. Використання звичних категорій, які донедавна сприймалися як щось незмінне та зрозуміле, вимагає певних зусиль, та часто-густо – віри в їхню необхідність, а не аргументації доцільності. Час безумовних «істин» спливає. Полеміка між прихильниками та супротивниками об'єктивності науки у площині дослідницької практики вирішується на користь висновку про умовність її результатів. Онтологічний поворот до узаконення «людського чинника» у пізнанні робить не обов'язковим традиційне розрізнення «суб'єкта» та «об'єкта», а відтак – і сталий дисциплінарний порядок. Прогресуючий в науці релятивізм не тільки припускає методологічне міксування, а й конститує міждисциплінарність як принцип, що дозволяє надати будь-якій проблемі теоретичної стереоскопічності, потрібної для її актуалізації. Предмет аналізу зумовлює вибір потрібних способів його усвідомлення, ігноруючи їхню дисциплінарну приналежність. Наука майже дорівнюється до мистецтва у засвоєнні дійсності. Контекст іноді стає більш важливим за текст, факт втрачає цілісність та перетворюється на предмет інтерпретації та реінтерпретації. Ситуація, тобто миттєвість, унікальність є більш цікавими за тяглість, спадковість, традицію. Знання набуває актуальності у процесі самовизначення певної спільноти, стаючи засобом подолання її ментального дискомфорту. Відтак потреба у переосмисленні і «реструктуризації» змісту вже начебто сталих аналітичних категорій є не стільки ритуальним елементом наукової практики, а й потребою у забезпеченні «колективного свідомого». Метафоричність, приблизність, умовність результатів дослідження не вважаються ознаками методичної недосконалої. Дефініції підлягають постійному оновленню у відповідності до нагальних потреб конструювання уявлень щодо дійсності.

Усе це є контекстом формування культурології, яка не має відповідника ані в історії вітчизняної науки, ані у сучасній зарубіжній науковій практиці. Її історія може бути описана і як історія ідеї, що оформилася у класичну модель науки про культуру, і як становлення системи спеціалізованих знань, зорієнтованих на актуальні аспекти культури; і як певної пара-наукової практики, що зумовле-

на особливостями соціокультурних умов радянського та пострадянського періоду вітчизняної академічної науки. Чи не є це ілюстрацією ідеї смерті мета-нарративу («мета-розповіді», «мета-історії», «мета-дискурсу»), яку висловив теоретик постмодерну Ж.-Ф. Ліотар? Він вказує на неефективність сталих пояснювальних моделей, на яких тримаються звичні форми знання (релігія, історія, наука, психологія, мистецтво тощо [38, с. 10]. Філософ вважає, що «постмодерн визначає своє положення не після модерну, а в опозиції до нього. Він вже був присутнім в останньому, лише у прихованому вигляді». Для Ж.-Ф. Ліотара «століття постмодерну» – це сучасність, яка характеризується відмовою від раціональних традицій європейського мислення, від «ілюзорної метафізики модерну». Він протиставляє великим філософським системам, на кшталт гегелівської та марксистської, «плюралізм дискурсів», культур, мов і цінностей постіндустріального суспільства [38]. На думку англійського історика культури та літературознавця Т. Іглтона, «форми постмодернізму, що сумніваються у всіх беззаперечних істинах і в будь-якій достовірності, є іронічними, а його теорія пізнання – релятивістською і скептичною. Відмовляючись від будь-яких спроб передати стійку реальність за межами самого себе, він існує тільки на рівні форми або мови [104, с. 272].

Як засвідчив П. Андерсон, рефлексія постмодерну відбулася упродовж 70-х р. ХХ ст. у роботах Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі «Різома» (1976), Ч. Дженкса «Мова архітектури постмодерну» (1977), Ж.-Ф. Ліотара «Стан постмодерну» (1979), лекції Ю. Хабермаса «Модерн – незавершений проєкт» (1980) [5]. Проблема сучасного усвідомлення постмодернізму ускладнюється численністю його інтерпретацій. М. Епштейн зауважує, що ще у 2003 році лише в бібліотеках США зареєстровано «...біля 1200 книг, назви яких включають термін «постмодернізм» (postmodernism), 250 – «постмодерн» (postmodernity), 2900 – «постмодерний» (postmodern), 170 – «постмодерністський» (postmodernist)» [391, с. 18]. При запиті щодо постмодернізму у пошуковій системі google у 2020 р. з'являється 8 590 000 000 результатів українською та російською мовами. «Під вивіскою постмодернізму можна не тільки ставити спектаклі і писати вірші, а й пекти млинці, носити екстравагантні костюми, займатися любов'ю і сваритися, а також зараховувати себе в попередники будь-яких вподобаних авторів із пантеону світової культури» [47, с. 3–7]. Термінологічні проблеми постмодерні-

зму чимало зумовлені багатозначністю поняття «модерн». «Modern» здебільшого перекладається як «сучасний», але має декілька смислових значень. По-перше, – це сукупність характеристик, що відповідають уявленням про сучасність, по-друге – це сукупність різноманітних явищ, які визначають епоху модернізму. Поняття модернізм, своєю чергою, використовується для характеристики мистецько-літературного руху кінця XIX – початку XX століття. У більш широкому розумінні поняття «модерн» означає певний історичний період, що ототожнюється з Новим часом (Modernity) із притаманним йому раціональним філософським і науковим світоглядом – модернізмом. Відповідно й поняттям «постмодерн» можна визначати історичний час, що настає після модерну. Формальна ідентифікація культурної ситуації останніх десятиліть XX ст. із застосуванням поняття «постмодернізм» не суперечить критеріям історичної періодизації. Утім проблема хронології постмодернізму або визначення його історичної окремішності не є принципово важливою для теоретиків та практиків постмодернізму. На відміну від модерну епоха постмодерну не пов'язана з великими соціальними потрясіннями і не має якоїсь вирішальної для його народження події. Межі постмодерну встановлюють доволі умовно, здебільшого враховуючи змістові зміни, а не конкретні події. На думку польського дослідника М. Домбровського, ситуацію постмодернізму слід розглядати у двох вимірах: естетичному та цивілізаційному [418].

Неоднозначність критеріїв постмодернізму та розмаїття його визначень припускає варіативність рис постмодерності у різних культурах. Щодо країн Центрально-Східної Європи, зокрема України, то йдеться про кінець радянської цивілізації та початок нової, але ще невиразно артикульованої соціокультурної практики, що збіглася у часі із національною самоідентифікацією незалежних держав та суспільств. Спектр думок щодо постмодернізму в українській культурі є надзвичайно широким, хоча дослідники висловлюють сумніви щодо адекватності цього поняття тим смислам, які вкладають у нього європейські та американські інтелектуали. Наприклад, український літературознавець В. Єшкілев зауважує, що «Постмодернізм ... залишається в нас найперше дискусією та дискурсією – розмовою та есеєм; відсутній перетин їх зі звиклим художнім текстом (постмодернізм без Еко, без Зюскінда, без Кортасара, без Фаулза) – тому залишається, найперше, цариною

елегантної інтелектуальної фікції...» [94, с. 50]. Інший літературознавець – П. Іванишин вважає постмодернізм навіть впровадженням антинаціональних та антигуманних ідеалів під гаслами гуманізму, глобалізації, космополітизму, що руйнує національну ідентичність і призводить до поглиблення денациональності та дегуманізації сучасного покоління [111, с. 125–129]. Спекулятивною вважає практику використання поняття постмодернізм щодо української культури О. Пахльовська, зауважуючи, що: «Іманентна для нашої культурної ситуації законсервованість та інерційність «локалізувала» феномен постмодернізму, адаптувала глобальне явище до національних потреб, презентувала запозичені ззовні стереотипи як місцеві нововідкриття» [296]. Водночас відома українська літературознавиця Т. Гундорова зауважує: «Зрештою, якщо бути чесними, навряд чи ми можемо дати чітке визначення, що таке романтизм, модернізм. Я розумію, що постмодернізм своїм префіксом «пост» спонукає говорити про те, що це явище паразитує на чомусь іншому, зокрема, на модернізмі. І все-таки, для мене постмодернізм – це величезний шанс самоусвідомлення нас у нашій сучасності, бо ми часто мислимо категоріями, які ідеалізовані або абстрактні і які значною мірою не відповідають «нашій» сучасності. І хочемо ми того чи ні, але нинішня ситуація в Україні так само прочитується в координатах постмодернізму» [296]. Докладно аналізувати специфіку українського мистецького та літературного постмодернізму не є завданням цієї статті. Навіть із усіма зауваженнями щодо його умовності, фрагментарності, суто риторичної присутності постмодернізму в художній практиці він надає додаткову концептуальну настанову для характеристики сучасних культурних процесів та явищ в Україні. Проте він не відміняє й інші візії. Зокрема, коли йдеться не лише і не стільки про сферу художньої творчості. Настанови модернізму – постмодернізму – постпостмодернізму залишаються рівно актуальними для аналізу змін, що відбуваються в Україні, у зв'язку з неординарністю процесів її культурної, соціальної, політичної, економічної трансформації.

Наука у її структурній складності також не може бути описана лише з однієї із зазначених теоретичних позицій. Урізноманітнення форм знання не заперечує актуальності теорії та практики пізнання. Попри звичне за останні десятиліття посилення на постмодернізм як пояснення екзотичності різноманітних інтелектуальних стратегій, що представлені в академічному форматі, раціональна фіксація,

описування, розуміння та пояснення феноменів не відмінюються у науковій діяльності. Поняття метод, методика, методологія та пов'язані з ними терміни залишаються актуальними для ідентифікації якості результатів дослідження. У порівнянні зі сталими системами гуманітарного знання, на кшталт історії, філології, філософії, – культурології бракує епістемологічної самостійності. Ззовні це помітно, наприклад, у зв'язку з відсутністю оригінального категоріального апарату. Чи є ця ситуація унікальною?

Наріжним каменем інституціоналізації та ідентифікації системи знання є її самоназва, яка, здебільшого фіксує об'єкт уваги науковця. У цьому контексті «особливий шлях» пострадянської культурології фіксується у її визначеннях. Варто нагадати, що Л. Вайт убачав у ній «... галузь антропології, яка розглядає культуру (інститути, технології, ідеології) як самостійну впорядкованість феноменів, які організовані за власними принципами та існують за своїми законами» [325, с. 162]. Порівняймо це з тим, про що писав у «Вступі до культурології» – одному з перших навчальних видань з культурології, яке вийшло друком в 1993 р., відомий радянський теоретик культури А. Арнольдов: «У порядку першого наближення можна визначити культурологію як науку про найбільш загальні закономірності розвитку культури як творчого процесу зі створення та збереження загальнолюдських цінностей, науку, яка досліджує структуру та особливості духовного виробництва, функціонування та розвитку духовних цінностей» [225, с. 45]. У версії російсько-американського вченого М. Епштейна «...культурологія – це складова культури, але така, яка у своєму теоретичному вимірі охоплює її в цілому. У загальному сенсі культурологія – це вся культура, тільки в аспекті її самоусвідомлення» [390, с. 100]. Із огляду на зміст академічних текстів, у яких це поняття зазначене як ключове, спадкоємності між вітчизняною культурологією та зарубіжною культурною антропологією не простежується.

Найбільшого резонансу проблема самотності культурології набула у російському науковому середовищі. І хоча з розпадом СРСР інтенсивність контактів між науковцями уповільнилася, але міжособистісні стосунки, мовна та ментальна близькість, апеляція до спільних інтелектуальних традицій, орієнтація на певні наукові центри, методичні та методологічні канони, спосіб організації наукової практики – як і раніше, визначають наукову парадигму гуманітарних наук у пострадянських країнах. Відтак проблеми культу-

рології, що стали предметом дискусій російських науковців, є слухними і щодо України. Хоча певна частина академічної спільноти посіла радикально-критичну позицію щодо виокремлення нової дисципліни, більш поширеними є ті підходи, які дозволяють продовжити змістову дискусію. Зокрема В. Межуєв вважає культурологію механічною сукупністю конкретно-наукових підходів до аналізу культури, що сформувалися в межах окремих дисциплін, що вивчають культуру. Ідеться про філософські, антропологічні, соціологічні та гуманітарні (історико-філологічні) дисципліни. Проте, певна цілісність знання про культуру можлива, на його думку, лише у філософії культури [193]. Як особливий інтелектуальний рух, що вміщує у себе комплекс знань, зокрема філософське, гуманітарне, соціально-наукове, – пропонує сприймати культурологію авторитетний російський соціолог Е. Орлова [224]. Схожим чином – як комплекс, що складається з історії культури та культурологічних вчень, філософії та теорії культури, антропології та соціології культури – презентує культурологію С. Іконнікова [105]. Відтак культурологічна теорія та методологія виявляється сукупністю теорій культури та методів її дослідження конкретних наук. Дещо інший підхід запропонували П. Гуревич, А. Пилипенко, А. Шендрік, В. Діанова, які вважають культурологію інтегративною наукою, яка покликана синтезувати різноманітні підходи та теорії, сформувати на цій підставі оригінальну концепцію культури, а відтак – напрацювати власну методологію дослідження. Дослідники по-різному доводять правомірність виокремлення культурології, зокрема: визначаючи специфічність її предметної області, наголошуючи на особливості дослідницької стратегії або наполягаючи на універсальності її інструментарію. До певної міри узагальнюючим щодо цих спроб визначення наукового статусу культурології є підхід А. Флієра, який моделює багаторівневу структуру, що складається з культурознавства (гуманітарної культурології), зорієнтованого на використання описово-інтерпретативних методів, а також соціально-наукової культурології, яка спирається на пояснювальну методологію [342]. Загалом, спільнота російських культурологів поки що далека від єдності у визначенні основних об'єктних та предметних параметрів культурології, а також принципів дослідження та узагальнення його результатів. Останнім часом методологічна ситуація в культурології визнається як кризова, а « “дисциплінарна загадка” культурології широкими науковими



колами “не розгадана”», оскільки не до кінця усвідомлена [208, с. 129]. До того ж «...потреба у культурологічному аналізі реальності як особливої соціально-культурної практики взагалі не сформована» [208, с. 130].

В українському дискурсі, попри скепсис з боку представників природничих наук, чимало культурологів та філософів, дотичних до становлення культурології, прагнуть тлумачити її як мета-проект humanities (О. Івашина) або «пан-софію» – через «...претензії на універсальну пояснювальну силу через експансійно-еклектичне поглинання в себе різнопарадигмальних концептів гуманітаристики на ґрунті глобалістських амбіцій сучасного суспільства» (Є. Більченко) [34, с. 206]. Проте дослідниця констатує наявність усіх парадигмальних рис для постулювання її автономії і вважає, що йдеться про окрему парадигму, подібну до цілісності природничо-наукової картини світу. У контексті академічних традицій осмислення культури представлено культурологію у працях В. Шейка та Ю. Богуцького. Визначаючи загальну методологію «науково-культурологічної творчості», дослідники моделюють її підвалини на філософській, загальнонауковій та конкретно-науковій основі [370, с. 54–75]. П. Герчанівська пов’язує появу культурології з кризою філософії модерну [60]. Дослідниця описує її як інтегративну науку, що формується на «зіткненні соціального та гуманітарного знання про людину й суспільство, вивчає культуру як цілісність, як специфічну функцію й модальність людського буття» [61]. Відповідно, під методологією культурологічного дослідження вона має на увазі сукупність загальнонаукових методів пізнання та специфічних методів дослідження окремих сфер гуманітарного знання. Зважаючи на дисциплінарний аспект освітньої презентації культурології в Україні, інша українська культурологиня – О. Кирилова – визначила її як «пострадянський конструкт» [123]. Дослідниця солідаризується з постмодерністським баченням її перспектив як утіленням деконструктивістської ідеї розрізнення, що втілюється у множині маргінальних інтелектуальних практик.

Загалом методологічні проблеми культури не належать до числа популярних серед дослідників культури в Україні і в українських наукових виданнях артикульовані невиразно. Відповідні розділи дисертацій вряди-годи є риторичними і факультативними щодо їхнього змісту. Проблема усвідомлення культурології вимагає аналізу системних міркувань представників різних поколінь та на-

укових спеціальностей, які долучилися до творення її концепції. На думку І. Дзюби, в Україні ця наука сформувалася ще за радянських часів – задовго до її формального визнання. «Українські культурологічні досягнення» він пов’язує з іменами філософів: В. Горського, С. Кримського, М. Поповича, М. Гончаренка, В. Малахова, О. Забужко, які є прикладом інтелектуальної незалежності та наукової коректності. До культурологів зараховані також політолог В. Лісовий, етнолог І. Мойсеєв, мистецтвознавець В. Скуратівський, соціологи Е. Головаха та Ю. Саєнко, літературознавці Д. Затонський, Д. Наливайко, Г. Грабович. Отже, методологічна особливість культурології – у балансуванні на стику філософії, антропології, соціології та естетики, а також загальної природничої думки [86]. Тобто, І. Дзюба вважає її синтетичною наукою, яка є наслідком фундаментальних теоретичних та методологічних досліджень, що характеризують зміну наукових парадигм у першій половині ХХ ст. В інструментальному плані власне завдяки культурології набули загальнонаукового значення такі поняття як архетип, підсвідомість, міф, символ, а також ідеї «цілісності та вітальності». Причиною невиразності культурології І. Дзюба вважає те, що у минулому вона піддавалася філософському вихолощенню й редукції. Основним полем діяльності культуролога мають бути дослідження національних культур як інших народів світу, так і власної. У соціальному (політичному) аспекті І. Дзюба покладає на культурологію надії на «розуміння зміни життя, зміни образу нації не як втрати себе, а як розвитку». Тому актуальним є «дослідження культурного наповнення (чи браку такого) нових соціальних утворень, культурних факторів регуляції соціальної поведінки за нових умов, групових почуттів та афектів», чого, як він вважає, бракує сучасній культурології. І. Дзюба вважає, що критичне звернення до радянського минулого не має замішувати масштабних теоретичних узагальнень, зокрема «звертання до гострих актуальних проблем цілісного естетичного ставлення до світу», проблем «топології національної культури та поєднання її цінностей зі смисловим універсалізмом сучасної цивілізації» [296]. Загалом І. Дзюба сформулював своєрідний маніфест української культурології, що відображає ту примхливу гру смислів, яка асоціюється з нею упродовж останніх десятиліть. Головний його меседж – потреба у систематизації культурології як сфери знання, надання їй більш вагомій академічній позиції та необхідності вбудовування у

потокову практику націєтворення. Культурологія поки що не має свого зрозумілого предмету та дослідницького інструментарію, демонструє тематичну обмеженість, що провокує поверховість у моделюванні культурних процесів. Формула, що наводиться дослідником як діагноз її стану – «українське всесвітнє вузьке бачення». І. Дзюба розглядає перспективи актуалізації культурології в локальному та глобальному контекстах, маючи на увазі внутрішні та зовнішні загрози. Звідси – позитивні над-завдання, які начебто має виконувати культурологія, задаючи перспективи розвитку нації, підказуючи шляхи вписування себе у формат сучасної «всесвітності». З іншого боку, вона має забезпечити «патріотичний» вектор вітчизняної гуманітаристики. Отже, зміст цієї науки залишається досить умовно визначеним, а власне діяльність у цьому проблемному просторі виявляється мотивованою здебільшого суспільними, а не науковими потребами.

Більш конкретну академічну рамку щодо культурології сформулював Б. Парахонський, який асоціює її з теорією культури. Він вважає, що культурологія є «... рефлексією тих впорядкованих емпіричних практик, що існували історично або склалися в сучасному житті» [229]. Культурологія є наукою про структури порядку в найширшому розумінні цього слова: політичного, економічного, етичного, соціального, релігійного, естетичного тощо, а також загальні закони, від яких цей порядок залежить. Дослідник ототожнює культурологію з культурною антропологією, яку розглядає як синтез історичної та соціальної антропології, що стався у XIX ст., а її провідним принципом є, на його думку, «розгляд проблем локальної культури у контексті світових цивілізацій» [229]. Зважаючи на продуктивність наукових підходів до культури, Б. Парахонський схиляється до визнання у культурології методологічної домінантності історії у сучасних її інтерпретаціях. Отже, він ставить під сумнів епістемологічну самостійність культурології, зміни у якій зумовлені динамікою інших наукових дисциплін.

Певну опозицію такому баченню культурології висуває Є. Більченко, яка розглядає культурологію з позицій феноменології, як свого роду «Чужого» або «Іншого» в гуманітарних науках, який є певним приводом для саморефлексії представників різних сфер гуманітаристики. Дослідниця вважає, що «чужість» культурології є наслідком не лише неповного її розуміння з боку представників інших сфер знання, а й у внутрішній «незрозумілості для самої себе,

що зумовлює постійне звернення не тільки до проблем методу, а й до онтологічних питань існування культурології як науки. Є. Більченко воліє говорити про «міф культурології», вибудовуючи ієрархію міфологем, які, на її думку, відображають провідну тенденцію розвитку культурологічної ментальності у пострадянському просторі. Вона розглядає культурологію в контексті провідних ідей розвитку сучасної культури, до яких вона відносить універсалізм та партикуляризм. Ідеться про концепцію єдності культур, що знаходить своє відображення в концепті глобалізму та концепцію диференційованості, яка знаходить втілення в мультикультуралізмі. Третім шляхом є «партикуляризм у масці універсалізму» або різновид універсалістського етноцентризму: сповідування норм своєї культури в якості універсальних (загальнолюдських) цінностей. Культурологія як складова культури і як її ідейно-теоретична рефлексія, на думку Є. Більченко, може бути побудована за основними архетипами цих теорій: 1) універсалістська культурологія (за Б. Хьюбером); 2) партикуляристська КУЛЬТУРО-логія; 3) універсалістсько-партикуляристська культурологія [33]. У першому випадку культурологія є своєрідною над-наукою про культурні універсалиї, у другому – це сукупність окремих наукових практик про феномени культури, зокрема про національні її форми; у третьому – це ідейно-просвітницький варіант моделювання глокальної концепції культури. Є. Більченко вважає, що «культурологія як наука, яка орієнтується на пошук спільної основи (універсальної культури) через компаративний аналіз багатоманітних культурних смислів, є ефективним механізмом моделювання транскультурної ідентичності» [34]. Здійсненню ключового світоглядного призначення культурології, – на думку дослідниці, – заважають дискусії про рівень її наукової автономії: чи є культурологія зведенням усіх галузей знання про культуру («культурознавство»), чи є вона є некласичним напрямом філософії культури, чи культурологія – окрема самостійна наука з власним предметом і методологічною базою? Є. Більченко схиляється до третьої точки зору, проте вибудовує «дерево культурології» у відповідності до структурно-лінгвістичної традиції (знак-символ-текст). Завданням культуролога як інтерпретатора символіки текстів авторка вважає декодування «ментальності, картини світу та архетипів на основі тлумачення видимих, текстуальних, виявів культури» [33]. Культурологія є, на її думку, парадигмальним явищем, яке поєднує традиції раціональності та духовності, і розкривається у соціальній

та філософській її версіях. «Це визначає суперечності інституалізації культурології як науки і створює сприятливі передумови для ідеологізації культурологічної ментальності на базі міфологічних проєктів історії» [36, с. 25]. Дослідниця констатує появу «... специфічного феномену – наративно-міфологічної ідентичності культуролога, що має характер не «чистої» науки, а своєрідного ментально-духовного утворення, сформованого в «лебенсвелті» (життєсвіті) доби» [36, с. 14]. Дослідниця воліє говорити про подібність культурологічної парадигми до природничо-наукової картини світу. «Культурологічна картина світу спирається на розуміння культури як цілісного простору світоглядних універсалій, над якими рефлектують і філософія, і культурологія». Відмінність між ними у тому, що філософ виробляє смисли культури, а культуролог їх аналізує. У подальшому, розглядаючи культурологію під кутом зору філософської та наукової ідентифікації у контексті слов'янської духовної традиції, Є. Більченко виділяє дві її альтернативні світоглядно-ментальні моделі: метафізичну (класичну модерну) та феноменологічну (некласичну, постмодерну) [35, с. 206]. Перша з них зорієнтована на пошук закономірностей функціонування культури через інтуїтивне виявлення прихованих смислів культурного буття, що врешті-решт зводиться до трансценденталізму. Друга – на традиції емпіричних досліджень культури і апелює до ідеалів позитивізму та зорієнтована на фіксацію багатомірності культурних феноменів, що знаходять своє продовження в сучасному неопрагматизмі та постмодерній феноменології. Здається, намагаючись подолати існуючий «міф» культурології, Є. Більченко створює новий його варіант, не менш ідеологічний, ніж модерні наукові схеми.

Дещо інший погляд на культурологію пропонує Р. Демчук, уважаючи її «трансплантатом» до пострадянської системи освіти. Проте він вважає культурологію наукою, але зазначає, що вона «... не сумативна (у сенсі низки варіантів), а синтетична (цілісна), проте це якісно новий синтез, що породжує нове знання» [80, с. 9]. Складність усвідомлення культури у її багатомірності зумовлює «...версійний характер та предметно-статусну невизначеність предмету культурології як науки» [80, с. 9]. Культурологія, на думку Р. Демчука, розчиняється у власному об'єкті, тому й залишається методологічно невизначеною та теоретично неспроможною. Тому «...необхідним є конструктивістський підхід до інтерпретації культурології і як системної науки, і як навчальної дисципліни» [80, с. 10]. Моделюючи

теоретичний каркас культурології, він задає їй філософську перспективу, визначаючи об'єктом дослідження «цінність»; предметом – «моделі культури» як «вищу цінність» у певному соціокультурному історико-культурному контексті та пов'язуючи її результативність із типологічним, інтегративним, парадигмальним методами. Отже, на думку Р. Демчука, культурологія – це «...комплексна гуманітарна наука про культуру, що долає дисциплінарні кордони, ґрунтуючись на системних взаємозв'язках, але утримує каркас предметно проблемного ядра» [80, с. 11]. Її завданням є розкриття «...принципів/законів становлення й механізмів розгортання культурних систем у їх історичній динаміці та зв'язку із соціальними структурами/інститутами й стосовно людського суб'єкта, що розвивається/еволюціонує» [80, с. 11]. Сам дослідник намагається довести правомірність та доцільність звернення культурологів до концептів, які вже мають чималу академічну історію: ментальності, ідентичності, нації, історичної пам'яті тощо. Проте, чи додасть така реінтерпретація щось нове у їхньому розумінні без теорії культури? Спроба продемонструвати ефективність власних настанов поки що посилює скепсис, адже висновки та спостереження дослідника щодо історичної та соціальної конкретики виявляються доволі схематичними та ідеологічно ангажованими.

Інший представник могилянського осередку культурології, О. Івашина, погоджується із тим, що це знання спирається «...на стандарти наукової раціональності як однієї з парадигматичних раціональностей сучасної культури», «... намагається наслідувати статус науки», але базується на «...певних презумпціях, припущеннях, інтуїціях, які радше є своєрідною філософією...», і тому «...використовує не в меншій, якщо не в більшій мірі ресурси риторики, літератури, мистецтва та їх різноманітних жанрів» [111, с. 236]. Зазначаючи відсутність оригінальних культурологічних текстів, окрім підручників, він вважає, що культурологія «існує насаперед як викладання і у викладанні» [111, с. 236]. «Культурологія – це радше перспектива, чи сукупність перспектив, кут зору гуманітарних наук, певна конфігурація чи фокалізація відмінностей, понять, категорій, сенсів... [111, с. 236], тому філософ пропонує розглядати її як певний стиль викладання, тобто як презентацію авторства викладача щодо аналізу культури. «Стиль – це така когерентність, цілісність знання та особистості, яка ніколи до кінця не прораховується і раціонально не обчислюється, не трансформу-

ється в індивідуальний алгоритм викладання». [111, с. 237]. Культурологія у цьому аспекті майже дорівнює мистецтву, адже О. Івашина пов'язує стиль не з особистістю викладача, а з сингулярністю університетського середовища.

Співзвучною його підходу є візія культурології як університетської науки О. Кириловою. Простежуючи її «поліцентричну та нелінійну історію» протягом минулих десятиліть, дослідниця фіксує «відсутність унітарності в українському культурологічному дискурсі, множинність локальних підходів, які відповідають гуманітарному принципу «розрізнення» (differance)» [123, с. 162]. Вона вважає, що культурологія існує за аналогією із освітньою системою *artes liberales* у модусі «вільного культурологізування» [123, с. 164], тобто у модусі «творення науки, зумовленої динамічною діалогічною взаємодією університетських інтелектуалів поза жорсткими рамками інституціональних тематик» [123, с. 163]. По суті, О. Кирилова доводить наддисциплінарність культурології, яка є альтернативою «техногенній гуманітаристиці», зорієнтованій на певну тематику, а не на методи, підходи та концепції. При цьому українська культурологія «...значно менше за інші локальні варіанти цієї науки позиціонує себе як форма «об'єктивного наукового знання» (яке би спиралося на позитивістську методологію), але розглядається як форма множинних експериментальних інтелектуальних практик, що дозволяє контекстуально комбінувати різні гуманітарні методології за принципом «бріколажу»..., яка передбачає порівняно велику свободу академічного дослідження». [123, с. 165] Отже, на думку О. Кирилової, українська культурологія асоціюється не з традиційними академічними школами, а з окремими особистостями, «...які створюють локальну культурологічну традицію перш за все власними стратегіями формування культурологічної ідентичності та внеском у сучасну гуманітарну науку» [123, с. 168]. Проте приклади, які наводить авторка, доводять, що не всі, хто реалізує цю програму, вважають себе культурологами. З іншого боку, є питання щодо критеріїв унікальності дослідницьких стратегій щодо культури та науковості їхніх результатів. Загалом «проектвальники» культурології, переосмислюючи свій травматичний досвід, прагнуть бачити у ній щось більше, ніж вона є. До цього можна ставитися як до прояву презумпції наукового оптимізму: сподівання на винайдення інтелектуальної технології розв'язування культурних проблем. Проте за відсутністю переконливих підтверджень

цим сподіванням йдеться про презентацію кредо професійної спільноти культурологів.

За критеріями парадигми культурологія є пара-нормальною наукою, яка має визначений нормативний інституційний статус; дисциплінарну структуру, дещо штучну, але доволі насичену «біографію», набір теоретичних та методологічних матриць, які визнаються науковою спільнотою; дидактичну індустрію, що популяризує це знання. Проте консолідація професійного середовища відбувається не навколо її змісту, а у процесі стихійного спротиву владі у її прагненнях директивних змін структури цієї наукової галузі. До того ж сама наукова спільнота не відповідає тим критеріям, які наводить Т. Кун; вона мала би складатися «... з дослідників за певною науковою спеціальністю», які «...отримали схожу освіту та професійні навички; у процесі навчання вони засвоїли одну й ту ж навчальну літературу та винесли з неї однакові уроки» [157, с. 226–227]. Ані очікуваної повноти комунікації, ані однотайності щодо принципових професійних питань у спільноті культурологів не спостерігається. Безпрецедентність цієї сфери знання зумовила широкий контекст її тлумачень. Проте необхідна для формування парадигми теоретична відкритість у даному випадку межує з визнанням неможливості зафіксувати її смислове «ядро», що ускладнює досягнення консенсусу щодо її пізнавальних кордонів. Численні інтерпретації сутності культурології доволі важко об'єднати в один сюжет, і це робить її схожою на «хмарний атлас», що містить каталог наукових проблем, концепцій, методів, пов'язаних із усвідомленням культури, але не демонструє того внутрішнього взаємозв'язку, який би переконував у наявності сталої системи, відповідної «нормальній» науці. У той же час вона не є аномалією, оскільки предмет дослідження, який знаходиться у фокусі культурологів, не є новим і спричинив чимало методологічних «поворотів» ще до її оформлення та паралельно з нею [26]. Отже, замість поняття «парадигма» (зразок, еталон) щодо культурології, доцільніше було б застосувати поняття «парадокс» (незвичне, неочікуване).

Ця сфера наукового знання посідає проміжний рівень між культур-філософією та конкретно-науковими дисциплінами. «Культурологи займаються вторинним узагальненням знань, зазвичай, у рамках «теорії середнього рівня» (за Мертоном), не настільки уможлядної, як у філософії, але і не настільки предметно конкретної, як в академічних дисциплінах» [338, с. 85]. У цьому сенсі вона може



розглядатися як постмодерна система знань, що формується на інтегративній дисциплінарній основі. Звернення до певної методології та відповідного аналітичного апарату залежить від характеру проблеми, що вирішується дослідником. Запозичення методів та самого способу теоретизування є нормою сучасної науки, яка дає можливість уникнути теоретичної стагнації окремим її гуманітарним дисциплінам. Міждисциплінарні зв'язки утворюють не тільки основу пізнавальної парадигми культурології, а й сприяють подоланню природної обмеженості конкретно-наукових методів. «Будучи науковим методом пізнання, культурологічний аналіз... не виключає звернення до описовості як методологічного прийому, необхідного для уточнення або конкретизації смислової характеристики культурного явища і події, до яких культуролог застосовує методи типологізації, зіставлень і виявлення загальних закономірностей» [18].

Культурології притаманні риси «перехідності», які характеризують процес постмодерної деідеологізації наукової парадигми. Суперечливість її характеристик є результатом інтеграції у сталу академічну систему проекту альтернативної наукової практики. Влада статусів у межах парадигми змушує сприймати науки в системі ієрархічних відносин: «старші» – класичні та «молоді» – актуальні. Суперництво між професійними науковими групами за дисциплінарну позицію впродовж ХХ ст. дещо звужувало перспективи вільної інтелектуальної колонізації теоретичного простору культури і призводило до конфлікту її інтерпретацій. Тому, мабуть, культурологія стала своєрідним «чужим» для частини наукового співтовариства. Проте її інституційна адаптація спричинила появу нових викликів, які заявлені у контекстах тез прихильників нової науки про культуру. Зокрема: небезпеку перетворення культурології на різновид теоретичної езотерики; ймовірність її консервації та рутинізації як академічної ідеології певної професійної спільноти, загрозу змістової герметизації та перетворення на «вічно модну» тему самодостатніх дискурсів; меморіалізацію її теоретичної безмежності заради забезпечення соціальної кон'юнктури науковим маргіналом тощо.

Зважаючи на особливості публічного та теоретичного аспектів культурології, можна констатувати наявність декількох її «оптимістичних» методологічних проєкцій. Зокрема: а) «культурологія як специфічна наукова галузь знань зі своїми методологічними традиціями; б) культурологія як міждисциплінарна сфера, проблемне

поле спільної діяльності представників різних наук; в) культурологія як ідея, що претендує на статус над(мета)науки, що покликана напрацювати нову методологію наукового осмислення людини та суспільства; г) культурологія як актуальна ідеологема, що відповідає стратегічним потребам державотворення. Парадокс полягає у тому, що усі ці номінації є актуальними (вочевидь перелік не є повним). Це відповідає сучасним змінам гуманітарного та соціального знання з його мінливими предметами дослідження, рухливим понятійним апаратом, методологічною синтетичністю, різноманітним методичним інструментарієм. З огляду на нечітку наукову референцію культурології, але з урахуванням місця у системі сучасної наукової інфраструктури її можна вважати своєрідною мета-наукою. Йдеться про альтернативу раціонально вибудованому, структурованому, «правильному» погляду на культуру, який сформувався у модерній системі пізнавальних координат.

Нормативна неусталеність культурології визначає й її академічні перспективи. Зокрема, непоцінованою поки що є функція критичного аналізу концепцій, теорій та методів аналізу культури, своєрідної культурографії – рефлексії ідеї науки про культуру та виявлення ступеня ефективності способів актуалізації проблеми культури в наукових дослідженнях у контексті певних детермінант її реалізації. Іншою, не менш актуальною перспективою культурології є побудова системної теорії культури, яка, на думку Ю. Резніка, полягає «...не у приведенні вже існуючих областей знань до комплексу знань про культуру, а у побудові загальної теорії, яка б узагальнювала досягнення різних дисциплін, але й висувала нові гіпотези і нові концепції» [253, с. 25].

Культурологія є «безпритульною» у дисциплінарному вимірі. Її категоріальний арсенал складають здебільшого філософські, історичні та соціологічні поняття. Її теоретичний фундамент вибудовується здебільшого на основі філософських рефлексій провідних історичних, соціологічних та антропологічних концепцій, що виникли упродовж ХХ ст. Її методологічний інструментарій є міксом, що ситуативно вибудовується кожним дослідником у залежності від його досвіду, ментальних настанов та від предмету уваги. Дослідницька практика не дозволяє напевне засвідчити існування культурологічного методу, проте можна стверджувати, що формується культурологічний підхід. Ідеться про визначення культурних змістів як найбільш вагомих у числі інших, що забезпечують існу-

вання соціальних явищ. Поки що культурологія – це дискурс, який спирається на тексти, що маніфестують оригінальність думки їхніх авторів у межах існуючих академічних канонів. І хоча питання методології від того не втрачають своєї актуальності, однак вони передбачають дещо інший підтекст: відповідний напівзабутому архаїчному змісту поняття «метод» – шлях, рух, пошук. Тобто, культурологія потенційно дозволяє зняти печатку сакральності з наукового методу, звільнити його від дисциплінарного кріпацтва і повернути колишню притаманну йому пізнавальну гнучкість. Отже, її теоретична та методологічна маргінальність легітимізує тренди «культурологізації» гуманітарних наук загалом. По-перше, йдеться про культурний контекст соціальних та гуманітарних досліджень. Тобто, культура виявляється системоутворюючим чинником соціальних явищ та процесів, а не ілюстрацією до них. По-друге, це – тенденція до «олітературення» наукових текстів, надання їм майже художньої цінності. Виклад результатів дослідження стає інтелектуальною грою з досить суб'єктивними багатозначними судженнями, які надають широке поле для коментарів та заперечень. По-третє, це потреба у переосмисленні ієрархії знання та зміни стандартів науковості. Поступове подолання тягаря детермінізму, відмова від об'єктивістської стратегії аналізу, конкуренція ідей цілісності та фрагментарності, множинності – усе це визначає специфіку нинішньої ситуації в гуманітарних науках.

Залишаючись епізодом локальної історії науки, культурологія має передумови стати альтернативною науковою стратегією, яка відповідає постмодерним змінам в культурі загалом. Вона є не лише прикладом наукового консенсусу, а й пограниччям між наукою та позанауковим знанням, анонсує парадигму «нової раціональності». «Філософізація» культурології або її прив'язаність до мистецтвознавства, які визначають дослідницьку практику упродовж останніх десятиліть, не є безальтернативними. Можливо, це прояв інертності та консервативності наукового середовища, можливо – найменш конфліктний варіант її академічної легітимації. Проте культурологія як певна інтелектуальна стратегія актуалізує значущість творчості та особистості у науковій практиці, тому може претендувати на статус нової методологічної основи гуманітарного пізнання.

Процес ідентифікації культурології триває. З одного боку – неусталеність критеріїв її самовизначення та «чужість» академічній традиції роблять її потенційною альтернативною «класичним» на-

становам щодо осмислення культури. Проте, поки що вона репрезентує гібридні теоретичні схеми та паліативні методологічні підходи. Суперечливий характер її науковості є вагомим аргументом на користь ревізії сталих принципів розмежування наукових підходів щодо культури і перегляду звичних методологічних кордонів між ними. Культурологія має перспективу «постдисциплінарності» як відкритого гносеологічного простору, як сфери методологічного експериментування та пошуку сучасної парадигми знання про культуру. Проте за браком переконливих текстів, які би відображали новизну та оригінальність цієї академічної практики; за відсутністю інтелектуального середовища, мобілізованого ідеєю дослідження, а не професійного «привласнення» культури, – культурологія може залишитися предметом умоглядного моделювання та проектування. Однією зі стратегій утвердження науковості цієї системи знання є деконструювання «міфу культурології» шляхом критичної рефлексії множинності дослідницьких настанов та практик щодо культури та адекватним самоопишуванням, які би стимулювали фахову ідентифікацію та концептуальну мобільність академічної спільноти. Тенденції, що визначають своєрідність культурології в українському науковому просторі, а саме: академічного мультикультуралізму, теоретичної поліцентричності, інституційної поліваріантності, методологічного та теоретичного плюралізму, функціональної постколоніальності та стилістичної постмодерності – дають підстави для висновку щодо її адекватності потребам епістемологічного оновлення гуманітарних наук та виявляють необхідність критичного перегляду існуючих дисциплінарних ієрархій, звичних спеціалізацій соціальних та гуманітарних наук, а також критеріїв визнання їхньої суспільної корисності.

## **1.2. КАТЕГОРІАЛЬНИЙ АПАРАТ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ (ВИРОБЛЕННЯ СИСТЕМИ, АДАПТОВАНОЇ ДО ВИРІШЕННЯ ТЕОРЕТИЧНИХ ПРОБЛЕМ)**

Актуальність даної розвідки обумовлюється аналізом процесів, що відбуваються у сучасній українській гуманістиці. Слід визнати, що протягом останнього десятиліття на теренах розвитку гуманітарного знання в Україні спостерігається свідомий крен у бік культу-

рології – науки, яка була сформована на ідеї об'єднання теоретичного потенціалу різних гуманітарних наук задля осмислення складних, багатоаспектних проблем. Приблизно два-три десятиліття тому процес об'єднання різних зрізів гуманітарного знання здавався прогресивним починанням, оскільки, по-перше, трансформувалася сторіччями напрацьований матеріал історії культури у бік його теоретичного узагальнення, по-друге, значно розширював – за рахунок взаємодії з іншими гуманітарними науками – проблематику, яка почала активно «заповнювати» дослідницький простір культурології, і, по-третє, викликав інтерес – переважно – у молодих науковців і сформував потужний загін культурологів, які професійно займаються цією науковою проблемою.

Водночас, на межі завершення другого десятиліття XXI століття можна констатувати і негативні наслідки означеного процесу, які полягають, передусім, у поступовому «поглинанні» культурологією інших гуманітарних наук, зокрема, філософії, естетики, етики, релігієзнавства. Формально, принаймні, в українському дослідницькому просторі, означені науки все ще існують, але процес їхнього «розчинення» у культурологічній проблематиці рік за роком стає все більш очевидним. Виникає дещо парадоксальна ситуація, а саме: культурологія, формуючись за рахунок історії культури та низки інших гуманітарних наук, – врешті-решт – применшує їхню роль і значення, насаджуючи «культурологічний аспект» чи «культурологічні виміри» в проблематику, яку слід було б атрибутувати як привілей філософії, мистецтвознавства чи естетики. Спостерігається і протилежна тенденція, коли у неначебно «чисто культурологічні» дослідження додаються аспекти іншої гуманітарної науки. Залежно від професійної приналежності теоретика, котрий аналізує такий стан речей, означену ситуацію можна назвати або взаємодією гуманітарних наук, або їхнім «розчиненням» на користь культурології.

Оскільки автори виступають за збереження існуючої моделі і культурологічного, і гуманітарного знання, мету розвідки вбачають як у постановці, так і в об'єднаному аналізі двох принципово важливих для сучасної культурології проблем: 1. Умови формування понятійно-категоріального апарату означеної науки; 2. Окреслення дослідницького простору культурології. Продуктивний аналіз цих двох проблем висуває перед авторами розділу низку теоретично важливих питань, а саме: а) відтворення процесу формування понятійно-категоріального апарату культурології; б) необхідність виокремлення «зони перехрес-

тя» інтересів культурологічного та гуманітарного знання; в) доцільність гармонізації дослідницького процесу в межах сучасної гуманістики, незалежно від «типу» гуманітарного знання; г) своєчасність оцінки можливості чи доречності використання засадничих принципів культурологічного аналізу в процесі дослідження, наприклад, філософської, психологічної, філологічної чи естетикомистецтвознавчої проблематики; д) репрезентація існуючих теоретичних позицій щодо окреслених задля аналізу питань.

Одним із перших кроків, що його слід здійснити, реалізуючи мету даної розвідки, є систематизація понять і категорій, завдяки яким сформований понятійно-категоріальний апарат культурології і виокремлення «зони перехрестя» із зразками тих понятійно-категоріальних апаратів, якими користуються інші гуманітарні науки. А це – своєю чергою – дозволить побачити наскільки ці поняття чи категорії самобутні та вироблені саме вимогами культурологічного аналізу конкретних процесів. У тому ж випадку, коли ситуація виявиться протилежною, то аналіз факту «запозиченості» понять і категорій з інших наук дозволить сформулювати уявлення або про «чистоту» культурологічної проблематики, або про інший зміст феномену взаємодії «типів» гуманітарного знання. Зрештою, «запозиченість» може мати як позитивне, так і негативне значення, розуміння чого – своєю чергою – удосконалює шлях досягнення гуманітарних проблем.

Слід зазначити, що серед культурологів, котрі активно працюють сьогодні у досить розгалуженій площині культурологічного знання – В. Антонюк, С. Безклубенко, М. Бровко, С. Волков, П. Герчанівська, О. Гончарова, В. Даренський, О. Жорнова, Н. Жукова, К. Кислюк, Л. Кияновська, О. Кравченко, Т. Кривошея, Ю. Легенький, В. Леонтєва, Н. Луценко, В. Панченко, Б. Парахонський, І. Петрова, Ю. Сабадаш, С. Стоян, Л. Троєльнікова, В. Тузов, В. Федь, В. Шейко, Р. Шульга – є і ті, хто послідовно опікується проблемою понятійно-категоріального апарату цієї науки. Внаслідок їхніх зусиль у теоретичний ужиток уведено – як додаток до історично сформованого поняття «культура» – поняття «біографізм», «діалогізм», «персоналізація». На підґрунті понять конкретної науки формується «другий шар», а саме: категорії – структурна єдність кількох дотичних понять. Серед категоріального апарату культурології закріпилися наступні: «культуротворчість», «культуротворення», «культуротворець», «культурознавчий», які, на нашу думку, доцільно, з одного боку, визначити як

«другий шар» у понятійно-категоріальній «будові» сучасної культурології, а з іншого, – обов’язково підкреслити «запозичений» характер окремих понять, зокрема, «знання», «творчість», «творець», які належать філософії чи психології.

Так, «біографізм» – одна з термінологічних модифікацій «біографічного методу», – будучи сформований в надрах літературознавства, яскраво продемонстрував свій потенціал у процесі з’ясування специфіки літературної творчості В. Винниченка, М. Вороного, М. Зерова, О. Кобилянської, І. Франка, Г. Хоткевича. Процес подальшої дослідницької роботи засвідчив, що «біографізм» надає певної завершеності і розкриттю сутності культурологічних проблем, відтворюючи специфіку світобачення представників певного «культурного простору». Трансформація «біографізму» у сферу культурології дозволила значно розширити його можливості за рахунок послідовної персоналізації досліджуваного матеріалу.

Поступово відокремлюючись від «біографізму», поняття «персоналізація» набуває самостійності, «занурюючись» у відтворення родинних стосунків, освіти, релігійних чи політичних поглядів, особистого життя тієї чи іншої людини, що не лише «реконструює» культурне середовище, а й наповнює його «людинотворчим змістом». Нам видається не випадковим, що на теренах української культурології достатньо активно розробляється й обґрунтовується «людинотворча» функція культури. І хоча до цього аспекту функціональної природи культури ставлення досить обережне, сам факт її присутності у теоретичній площині культурології сприймається сьогодні як симптоматичний.

Межі розвідки не дозволяють нам «розгорнути» усі поняття, які з інших гуманітарних наук були «запозичені» культурологією. Наразі, і «біографізм», і «персоналізація» «працюють» не лише в літературознавстві, а й і у психології, естетиці, мистецтвознавстві та етиці. Відтак, контекст історії та теорії культури надає їм специфічної «забарвленості». Безперечний морально-психологічний підтекст виявляється і в поняттях «діалогізм» та «спілкування», які у культурології органічно «вплітаються» в дослідження – фактично – певного історико-культурного періоду, аналіз якого передбачає виявлення позитивних чи негативних ознак у русі, передусім, європейських цивілізаційних процесів.

Окрім означеного, теоретичний контекст сучасної культурології формується і завдяки «третьому шару» понятійно-категоріального

апарату, а саме: введенню у дослідницький процес «формально-логічних структур». Таке визначення запропонувала та досить успішно використала Л. Левчук у деяких своїх публікаціях, серед яких виокремимо статтю «Нормативна естетика» Валентина Асмуса: «за» і «проти» (2012). Серед низки принципово важливих тез цієї статті, вона, зокрема, відстоює думку, про доречність – окрім понять і категорій – уведення в ужиток «формально-логічних структур», прикладом яких – стосовно теоретичних інтересів Л. Левчук – є «нормативна естетика», де об'єднані два самостійні поняття: а) «нормативність»; б) «естетика».

Слід наголосити, що стаття «Нормативна естетика» Валентина Асмуса (1894–1975) – відомого філософа, логіка та естетика, – на яку посилається Л. Левчук, була написана приблизно у 30-х р. ХХ століття. Поцінуючи її з сучасного погляду, можна стверджувати, що, відштовхуючись від проблематики естетичної науки, В. Асмус – інтуїтивно – «працював» і у просторі майбутньої культурології, спираючись на європейські історико-мистецькі процеси, які сприяли формуванню «соціалістичної» моделі культури після жовтневих подій 1917 року. В означеному контексті найбільш цікавим є, так би мовити, культурологічний понятійний апарат, яким він оперує. Мова йде, передусім, про поняття «нормативність», «творчість», «автобіографічність» [165, с. 11–12].

Слід ще раз підкреслити, що «нормативна естетика» – це і є та комбінація понять, яку (нами це вже зазначалося) Л. Левчук кваліфікує як «формально-логічну структуру». Якщо опертися на принцип аналогії, то відповідні можливості достатньо легко виявляються і у культурологічному знанні, де в якості «формально-логічних структур» будуть виступати «культурний простір», «культурне середовище», «культуротворчий досвід», «культурна інновація», «культурний регіон», «культурно-історичний розвиток суспільства», «культурознавчий потенціал», «культурно-дозвілєва» діяльність та ін.

Зважаючи на сучасний рівень розвитку культурології, коли в теоретичних роботах, виконаних під грифом цієї науки, досить часто панує описовість, жонгливання фактами, не підкріпленими історико-документальним матеріалом, а свавілля окремих авторських інтерпретацій взагалі «розмиває» наукові межі, моделювання понятійно-категоріального апарату, коректне користування «формально-логічними структурами» буде як підсилювати теоретико-методологічний та методичний рівень культурології, так і перетво-



рювати її на те явище сучасної гуманістики, яке матиме право на класичне звання «сувора наука».

На нашу думку, прикладом успішного використання і «першого», і «другого» шару понятійно-категоріального апарату може слугувати матеріал монографії О. Оніщенко «Культуротворчий потенціал епістолярію: європейський досвід другої половини XIX–першої половини XX століття» (2017), на сторінках якої увага авторки сфокусована на проблемі «епістолярій», яка презентується нею як «зібрання листів, а також літературний жанр, до якого належить твір, який «побудований» за принципом листування. В історії культури поняття «епістолярій» традиційно поглиналося більш широким поняттям «епістолярна література», зміст якого зумовлювали дві складові: листи приватного характеру, що вийшли друком, та твори, що використовують форму листів, які звернені до іншої особи» [222, с. 12–13].

Тези з монографії О. Оніщенко, на які звернено увагу, засвідчують як «рух» понять, так і виникнення «формально-логічних структур». Водночас, можливо і поза бажанням авторки монографії, відбувається і «запозичення» понять. Так, поняття «епістолярій» – формально – є привілеєм літературознавства, однак тоді, коли мова йде про епістолярну спадщину політиків, філософів, акторів чи науковців, «листи приватного характеру» «апелюють» до дослідницького потенціалу зовсім інших гуманітарних наук. Відтак, стає очевидним, що проблема понятійно-категоріального апарату «підходить впритул» до проблеми «побудови» культурології як науки.

В означеному контексті потужного теоретико-методологічного значення набуває стаття М. Бровка «Культурологія в системі гуманітарного знання» (2007), де чи не вперше в українській культурології вказані всі гуманітарні науки, які – тим чи іншим аспектом – задіяні у формуванні культурологічного знання, а саме: археологія, етнологія, історія, соціологія, психологія, теологія, філософія [40, с. 96–101]. Окрім того, М. Бровко робить ще одне важливе зауваження: «...предметом гуманітарних наук можуть бути різні сфери людської життєдіяльності – наука, мораль, мистецтво, право, політика, мова, техніка тощо. Історично сформовані гуманітарні науки можуть вивчати різні аспекти, сторони культурно-історичного розвитку людини, суспільства» [40, с. 99]. Відтак, у структурі культурології присутні і мистецтвознавство, і естетика, і філологія, і релігієзнавство, тобто ті науки, які вивчають або специфіку розвитку

мистецтва, або найбільш різноманітні прояви почуттєвої природи людини. О. Оніщенко, підтримуючи процитовані нами положення статті М. Бровка, зазначає, що «...саме взаємодія культурології з різними гуманітарними науками надає їй цілісності і теоретичної завершеності» [222, с. 15].

Поділяючи позицію О. Оніщенко та М. Бровка, звернімо увагу ще на один і принципово важливий, і – водночас – дискусійний момент. Так, розглядаючи місце та роль філософії в структурі культурологічного знання, М. Бровка акцентує на світоглядній взаємодії «філософія - культурологія», що не викликає жодних заперечень. Через два роки після видання статті М. Бровка учні відомого радянського естетика Моїсея Кагана (1921–2006) оприлюднюють статтю «Перспективи розвитку філософії культури», на сторінках якої він наполягає на теоретичній перспективності іншої тези, а саме: «філософія культури». Теза, яку відстоює М. Каган, неначебто повертає час на півтора століття назад, коли не була сформована культурологія і не відбувся «стрибок» від історико-культурного виміру до культурологічного. Дискусійною, на нашу думку, є і спроба М. Кагана застосувати до аналізу культури «загальну теорію систем», якою керуються природничі науки, й «працювати», спираючись на «різномасштабність культури», а саме: культура людства, «культура певної частини людства: народна культура, дворянська культура, молодіжна культура, російська культура» [113, с. 48]. Далі, М. Каган оперує «формально-логічною структурою» «культура мікрогруп», яка, за його визначенням, охоплює такі осередки, як театральні колективи, працівники музеїв та ін. Ще дрібнішими за масштабом є «культура особистості» та «культурна людина» [113, с. 48–49]. Окрім означеного, значну увагу теоретик приділяє розміслам щодо помилковості ототожнення «культури» й «освіти» [113, с. 50–51] та низці інших загальнотеоретичних проблем, які далеко не завжди є реально дотичними до «філософії культури».

Слід визнати, що в умовах використання теоретичних засад марксистської методології, якою керувався М. Каган, намагання поціновувати будь-яку гуманітарну науку з позицій її приналежності до філософії марксизму, є цілком логічним і типовим для долі певного історичного часу. Так, М. Каган навіть естетику – науку, коріння якої сягало часів давньої Греції, педантично прив'язував до філософії, роблячи це всупереч позиції інших радянських естетиків, котрі приблизно від середини 80 – початку 90-х рр. ХХ століття атрибутували естетичну науку як «самостійну».

У контексті означеного, стаття М. Кагана «Перспективи розвитку естетики як філософської науки», оприлюднена ще за життя філософа у 2001 р., сприймалася лише як данина традиції. Ще раз підкреслимо, що в межах радянської гуманістики, яка розвивалася як монometодологічна система, позиція М. Кагана має право на існування. Наразі, від початку 70-х років минулого століття, коли заявляє про себе і поступово утверджуються як постмодернізм, так і принципи поліметодології, роль філософії – стосовно інших гуманітарних наук – принципово змінюється: вона або «дотична» до них (естетика), або виконує роль їхньої складової частини (культурологія).

Повертаючись до проблеми понятійно-категоріального апарату культурології, можна сприйняти ту зацікавленість, із якою О. Оніщенко представляє на сторінках своєї монографії точку зору українських культурологів В. Даренського, Г. Миролубенко, О. Пішак, котрі фокусують дослідницьку увагу на поняттях «діалогізм» та «спілкування», що традиційно «обслуговують» теоретичний простір етики і психології. Відтак, коли дослідницею виокремлена така складна – міжнаукова – проблема як «епістолярій», аналіз якої не може повноцінно задовольнити літературознавство, починає виявлятися культурологічний потенціал різних наук і у випадку, що аналізується; літературознавство продуктивно доповнюється етикою і психологією.

Слід зазначити, що концептуалізація проблеми багат шаровості понятійно-категоріального апарату культурології з урахуванням її вкрай складної міжнаукової структури актуалізує проблему дослідницького простору, який «належить» культурологічному знанню. Виокремивши такий аспект аналізу, слід визнати, що він висуває перед науковцем не менше запитань, аніж проблема багат шаровості понятійно-категоріального апарату.

На прикладі монографії О. Оніщенко було виявлено, як «епістолярій» – «суто» літературознавчий феномен – може бути трансформований у сферу культурології. Загостривши увагу на використанні цієї наукою як властивого саме їй понятійно-категоріального апарату, так і «запозиченого» із суміжних гуманітарних наук, наголошено, що варіації з «поняттями», «категоріями», «формально-логічними структурами» забезпечують аналіз особистісних морально-психологічних шукань таких непересічних особистостей, як брати Гонкури, Е. Золя, Г. Де Мопассан, В. Ван Гог, Ф. Ніцше, З. Фрейд, брати Манни, Ф. Кафка, П. Елюар, К. Юнг, з біографіями котрих і працює О. Оніщенко.

Перелік прізвищ засвідчує, що об'єктами теоретичного аналізу для неї виступають не лише письменники – реконструкцією життєво-творчої позиції котрих закономірно займається літературознавство, – а й живописець (В. Ван Гог), філософ (Ф. Ніцше), психіатр (З. Фрейд). Оскільки професійна приналежність цих особистостей не дотична до літературознавства, то реальне їхнє об'єднання – в логіці аналізу «епістолярію» – можливе лише на засадах культурологічного аналізу, практично усі чинники якого О. Оніщенко використовує достатньо переконливо, варіюючи як трьома «шарами» понятійно-категоріального апарату культурології, так і «запозиченими» поняттями. Яскравим прикладом, що підтверджує правомочність нашої високої оцінки наукових розвідок О. Оніщенко на теренах європейської культури другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття, є матеріал, присвячений Францу Кафці (1883–1924) – видатному чесько-австрійському письменнику.

О. Оніщенко, аналізуючи епістолярну спадщину Ф. Кафки, фокусує увагу на, за її словами, широко відомому сьогодні «Лісті до батька», написаному письменником у листопаді 1919 р. Цього листа батько Кафки ніколи не прочитав, хоча і пережив свого славетного сина на сім років. Як слушно зауважує О. Оніщенко, «Лист до батька» – це, без перебільшення, унікальний у новітній історії європейської культури приклад свідомого та послідовного перехрещення етичного, психологічного і, так би мовити, педагогічного зрізів у стосунках «син-батько», де постать сина висувається на перший план...» [222, с. 249]. Ми повністю поділяємо оцінку «Листа до батька», яка запропонована О. Оніщенко. Однак особливу увагу, на нашу думку, слід звернути на ті «означення» власного дитинства, які використовує сам Ф. Кафка, адже ці «означення» виступають сьогодні в якості усталених серед фахівців культурологічних понять, а саме: «тілесність», «ностальгія», «нікчемність». Принаймні два з них – «тілесність» та «ностальгія» – виступили об'єктом теоретичного аналізу на рівні кандидатських дисертацій і окреслили специфічну дослідницьку площину, де органічно взаємодіють етика, психологія та педагогіка.

Запропонувавши «епістолярій» як приклад дослідницького простору задля вияву потенціалу культурологічного аналізу, ми керувалися кількома причинами, а саме: а) монографія О. Оніщенко, яка вийшла друком у 2017 р., є не лише новою – за часом публікації – науковою розвідкою, а й такою, що у різних аспектах відбиває стан сучасних теоретичних напрацювань на теренах української

культурології; б) написана на потужній джерелознавчій базі, монографія уводить у широкий теоретичний ужиток дослідження низку молодих науковців, що дозволяє говорити про спадкоємність, яка «вибудовується» у дослідницькому просторі культурології; в) матеріал монографії, пов'язаний як із європейськими культурознавчими процесами, так і з конкретними персоналіями, котрі ці процеси забезпечували, підтримує ідею «діалогізму» в процесі теоретичного опанування культурологічної проблематики.

Ще одним, на нашу думку, вкрай цікавим прикладом дослідницького простору сучасної культурології виступає проблема творчості загалом, і художньої творчості зокрема. Слід зазначити, що проблема творчості завжди була об'єктом теоретичної уваги з боку українських науковців. Різні її аспекти досить ґрунтовно представлені в роботах М. Бровка, І. Вернудіної, І. Живоглядової, Н. Жукової, Т. Ємельянової, Н. Корнієнко, Л. Левчук, О. Оніщенко, К. Станіславської, Н. Хамітова, де об'єктом теоретичного аналізу виступають або творчі особистості – В. Кандинський, Л. Курбас, І. Франко, – або низка представників сучасної «елітарної» літератури, або такі складні психо-фізіологічні феномени як творча уява, інтуїція, або науковців цікавить як активність мистецтва, етапи творчого процесу, так і інноваційні явища в умовах постмодерністської моделі творчої діяльності. Особливої ваги, на нашу думку, набувають загальнотеоретичні дослідження, в контекст яких «вписується» ціла низка проблем художньої творчості, осмислена на перетині кількох гуманітарних наук. До робіт такого плану ми відносимо видану у 2007 році монографію О. Поліщук «Художнє мислення: естетико-культурологічний дискурс» [240].

Водночас, паралельно з означеним комплексом досліджуваних проблем, українські культурологи – як вже було зазначено – все активніше долучаються до широкого кола проблем творчості. Слід наголосити, що перші спроби обґрунтувати культурознавчу природу творчості робив ще відомий український прозаїк і поет, історик культури Євген Маланюк (1897–1968). На жаль, у межах гуманістики, що формувалася науковцями української діаспори, – відомо, що значну частину життя Є. Маланюк провів у якості емігранта у Польщі, Чехії, Німеччині та США – ця продуктивна ідея не знайшла послідовного опрацювання.

На початку 90-х років минулого століття колектив філософів, естетиків і етиків «Київського політехнічного інституту – КПІ»

провів низку – принципово важливих для української гуманістики кінця ХХ століття – заходів, серед яких виокремимо Міжнародну науково-теоретичну конференцію «Творчість. Культура. Гуманізм» (1993) та Культурологічні читання «Культура на зламі століть» (1994). Серед теоретично вагомих і перспективних ідей, які прозвучали в процесі роботи цих форумів, у межах нашого дослідження виокремимо тези Л. Левчук «Художня творчість: проблема понятійного апарату» [168]. Наша увага саме до цього матеріалу обумовлена тим фактом, що ще у той час – в означених часових межах проведення конференції – провідні українські науковці фіксували увагу як на «міжнауковості» проблеми художньої творчості, природою якої опікується не лише психологія, а й естетика та мистецтвознавство, так і на необхідності узгодження понятійно-категоріального апарату означених наук у процесі дослідження її проблематики. Переорієнтація української гуманістики у бік дослідження достатньо широкого теоретичного простору культурології потребує підсумування напрацювань минулого й вірне корегування наступних теоретичних кроків. На нашу думку, те, що проблема творчості впевнено «входить» у дослідницький простір культурології, підтверджує, наприклад, досить цікава й симптоматична наукова розвідка Н. Луценко «Творчість особистості як основа культури» (2012), де «формально-логічна структура» «творча особистість» трансформується у процес «творення» культурних цінностей. Важливим аспектом нових підходів до опрацювання дослідницького простору «культурологія-творчість» є інтерпретація творчості як діяльності, в процесі якої народжуються принципово нові естетико-художні чи науково-технічні прояви людської активності, позначені унікальністю, неповторністю авторського бачення та суспільно-історичною значущістю [181].

Підсумовуючи сказане, слід зазначити наступне, а саме: 1. На теренах української гуманістики культурологія розвивається досить активно та динамічно, постійно розширюючи дослідницький простір; 2. Активність та динамічність «накопичення» культурологічного знання окреслює ті проблеми, які потребують особливої уваги науковців, зокрема, виявлення структурної багатшаровості понятійно-категоріального апарату культурології; 3. Нагальною виступає і необхідність аналізу та систематизації дослідницького простору культурології з наголосом на наріжних проблемах, що постають перед цією наукою.

### 1.3. МЕТАМОДЕРНІЗМ ЯК ТЕОРЕТИЧНИЙ ДИСКУРС ТА КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА ПРАКТИКА

Початок ХХІ ст. характеризується переусвідомленням наявних культурологічних концепцій, появою та кристалізацією нових. Культурним трендом сьогодення стає метамодернізм, який, поєднуючи у собі форми, методи, бачення, притаманні модернізму й постмодернізму, творить нову мову соціокультурної реальності, ґрунтуючись на «відкритому підході до вивчення світу» (Рьонко). Його вплив відчувається у різних галузях суспільної діяльності: економіці, політиці, інформатиці, культурі, мистецтві, що змушує вчених відрефлексувати метамодерністичний стан сучасної культури; розробити інструментарій для означення й аналізу сучасних культурних феноменів та трендів, з одного боку, й побудови цілісної культурологічної теорії – з іншого.

Метамодернізм представлений різними рухами, образами, авангардними трендами (неоромантизм, пост-інтернет, пост-іронія, конструктивна участь, новий матеріалізм тощо) й, намагаючись віднайти сенс та глибину культури, піднімається *над* модерністичною серйозністю та постмодерністичною іронією, коливається *між* істинним ентузіазмом модерну і «байдужою іронією, поверховістю та беззмістовністю постмодерну» (Р. ван ден Аккер, Т. Вермюйлен, А. Гіббонс); розпочинається *після* знівельованих «історичності, афекту та глибини» постмодерну [3; 50; 203; 302; 364; 434; 488]. Розуміння й відповідне сприйняття структур метамодернізму дозволить орієнтуватися в метамодерністичних творах культури та мистецтва, а також культурних практиках, які можуть видатися несприйнятливими для непідготовленого споживача.

Наприкінці ХХ ст. культурологічний простір насичується працями, у яких обґрунтовується думка про постмодернізм як культурний період, завершення якого добігає кінця (L. Hutcheon «A thing of the past», «The Politics of Postmodernism»). Занепад постмодернізму відбувається внаслідок різноманітних чинників, але передусім – нівелювання історичності, згасання афекту, відсутності глибинності й заміни її поверховістю (Джеймісон) [84]. Так, постмодернізм у працях Бодрійяра обґрунтовується як такий, що призвів до заміни реальності «гіперреальністю», у якій репрезентація не відображає реальності існуючого світу, а є його симулякром.

А. Кірбі (Kirby A. «The Death of Postmodernism And Beyond», 2006; «Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture», 2009) обґрунтовує думку, згідно з якою теорія постмодернізму повільно, але невпинно, відходить у небуття, не нагадуючи про себе на сучасному ринку культури ні в кіновиробництві, ні в музичній чи книжковій індустрії, ні у науковому дискурсі. «Теорія відслужила своє, її культурний порух зів'яв, відчувається її безсилля та непотрібність ... Люди, які сьогодні виробляють та споживають культурний продукт ... відмовились від ідей постмодернізму та його форм» [446]. Натомість культурною парадигмою сучасності, пов'язаною із комп'ютерними технологіями, виступає, на думку А. Кірбі, діджімодернізм.

Загалом, дослідники вказують на неспроможність ортодоксальної постмодерністської теорії описати й проаналізувати культурні – передусім, дискурсивні – практики кінця ХХ – початку ХХІ ст. [302, с. 197]. Серед таких праць варто вказати на дослідження А. Крокера та Д. Кука («The Postmodern Scene. Excremental Culture and Hyper-Aesthetic», 1986), А. Ферлані («Postmodern and After: Guy Davenport, 2002»), Н. Брукса та Дж. Тота («The Mourning After: Attending the Wake of Postmodernism», 2007; «The Passing of Postmodernism», 2010), Р. Ешельмана («Performatism, or the End of Postmodernism», 2008), С. Берна («Jonathan Franzen at the End of Postmodernism», 2011), М.К. Холланд («Succeeding Postmodernism: Language and Humanism in Contemporary American Literature», 2013) та інших.

Водночас, науковий простір збагачується альтернативними теоріями, взаємовиключними концепціями та інтенціями, спрямованими на усвідомлення сенсів, тенденцій, значень світу посткультури. У культурологічному дискурсі кінця 90-х – початку 2000-х рр. окреслюються теми альтермодернізму (N. Bourriaud «Altermodern Tate Triennial 2009»), гіпермодернізму (G. Lipovetsky «Hypermodern Times»), постпостмодернізму/перформатизму (R. Eshelman «Performing the Post-Postmodern»), неомодернізму (А. Житенев «Поэзия неомодернизма»), автономодернізму (R. Samuels «Auto-Modernity After Postmodernism: Autonomy and Automation in Culture, Technology, and Education») або діджімодернізму (А. Kirby «Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture», «Digimodern Textual Endlessness»), початку століття/de'but de siecle (М.Епштейн «De'but de siecle, или



От пост- к прото-. Манифест нового века»), космодернізму/планетаризму (Ch. Moraru «Cosmodernism: American Narrative, Late Globalization, and the New Cultural Imaginary», «Cosmodernism: American Narrative», «Reading for the Planet: Toward A Geomethodology», зб. есеїв «The Planetary Turn. Relationality and Geoaesthetics in the Twenty-First Century»); метавіртуалізму (О. Донська, О. Елькан («Метавіртуалізм ідеє на смену постмодернізму»)); антропоцену (A. Trexler «Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change»). Так, Х. Морару пропонує означити епоху сучасності спочатку поняттям «космодернізм» (пізніше – «планетаризм») як символ упорядкованого старогрецького світу на протипагу поверхневій глобалізації та відчуженню сучасності. «Свідомість космодернізму» визначають єдність культури, науки, релігії, мистецтва; формування «нової духовності», вивільненої від різних догматів; звернення до проблеми «Іншого»; транснаціональна й гіпермережева взаємодія між культурами [19, с. 48]. О. Донська та О. Елькан сучасний стан культурного розвитку називають «метавіртуалізмом», що розглядається вченими як окремий культурний напрям і «художня мова», за допомогою якого відбувається трансляція віртуальних образних конструкцій та інтертекстів у тексти матеріальні.

Постмодерністську спадщину у вияві її множинних культурно-мистецьких практик другої половини ХХ–початку ХХІ ст. О. Житеньов означає категорією «неомодернізм» [96, с. 16], важливою рисою якого є принципова відмова від усталених, нав'язаних стереотипами, форм самоідентифікації класичного світу. «Некласичний світ – це світ універсальних рішень, у якому фундаментальні істини піддаються сумнівам», вони ситуативно обумовлені, не фрагментарні у своїй нелінійності, а багатовимірні й множинні, «знайдена ідентичність принципова варіативна, а творча діяльність зводиться до постійної проблематизації художньої мови» [96, с. 467].

На думку О. Мітрошенкова [197; 198], провідними складовими ідентифікації постпостмодернізму є:

- віртуалізація соціального простору (претендування віртуального світу на статус реального й життєздатного, в якому люди спілкуються, співпереживають, навчаються, розважаються). Повсякдення суспільства постпостмодерну сприймається людиною крізь інтерфейс, а її буття спливає в інтерактивному віртуальному просторі, який виконує функції основного комунікативного поля;

- створення технообразів як атракторів соціальних взаємодій (технообрази є рухомими, несталими, інтерактивними об'єктами, утвореними у мережевому просторі одними користувачами та неперервно змінюваними іншими);

- глокалізація в глобалізованому світі (акцентування соціальної унікальності й культурної ідентичності у межах глобального соціального простору);

- транссентименталізм (повернення до загальнолюдських цінностей, деідеологізація історичної спадщини, наївна щирість).

- Р. Ешельман (R. Eshelman «Performatism, or the End of Postmodernism») обґрунтовує думку, що сутність постмодернізму зводиться до пастки та «свідомого самообману», спроби відійти від яких видаються автору концепції невдалими, адже «первісне призначення кожного знаку вбудовано у численні контексти, розуміння яких вимагає встановлення ще більшої кількості знаків» [426]. Як зауважує А. Гребенюк у відповідь на доповідь Р. Ешельмана [69], культурна парадигма сучасності, означувана як перформатизм, «є компенсаторною реакцією, що позбавляє сенсу такі прийоми постмодернізму як деконструкції й діатропіки. У людській діяльності вона проявляється перформансом, вибудованим за канонами прийому «подвійного кадрування» – коли навколо життєвої сцени (т.зв. «внутрішній кадр») формується естетичний контекст, що задає їй однозначний сенс (т.зв. «зовнішній кадр»)» [69]. У результаті, учасники перформансу починають вірити у те, що демонструється, маніфестуючи неіснуючу правду. Основні риси перформатизму Р. Ешельман [426] вбачає у:

- відмові від числених цитувань та презентації аутентичності на користь радикального оновлення; використанні ритуалів, догм, ustalених стереотипів задля виходу за межі існуючих станів буття;

- цілісності й самодостатності як стрижневих рис соціальної комунікації та взаємодії у системі «суб'єкт – знак – твір», при чому знак (або мова) підпорядкований суб'єктові;

- зміні процесу нескінченного тимчасового відтермінування синтезом опозиційних протилежностей (так званий парадоксальний перформанс);

- трансформації метафізичного песимізму в метафізичний оптимізм, в якому відправними засадами є не порожнеча/відсутність/дисфункціональність, а воскресіння/любов/катарсис;

- реабілітації фалічного символу як синтезуючого агента перформативності та «забезпечувальної сили культури» [322].

Слід зазначити, що жоден із категоріально-поняттєвих варіантів не набув популярності та певної сталості у науковому середовищі. Найбільш ґрунтовно розробленою та перспективною концепцією, що претендує на рівнозначну альтернативу постмодерну, вважається концепція метамодернізму, яка, ніби парасолька, увібрала у себе діалектично неоднозначні теоретичні концепції. Метамодернізм як домінуючу культурну парадигму XXI ст. вивчають Т. Вермойлен та Р. ван ден Аккер [3; 50; 490], О. Думітреску [421; 422], Г. Фрайнахт [345; 346; 431; 432], тощо. У 2017 р. оприлюднена перша академічна збірка есеїв «Metamodernism Historicity, affect and depth after postmodernism», у якій авторами здійснено спробу усвідомити суспільні зміни та узагальнити основні тенденції у контексті метамодерністичних категорій, у 2018–2019 рр. – монографічні дослідження Г. Фрайнахта «The Listening Society: A Metamodern Guide to Politics, Book One (Metamodern Guides 1)» та «Nordic Ideology: A Metamodern Guide to Politics, Book Two (Metamodern Guides 2)», інші.

В українській гуманітаристиці дослідження, безпосередньо присвячені аналізу метамодернізму як об'єкту культурології, практично відсутні. Виняток становлять хіба що окремі статті й дискурсивні матеріали, що обговорюються громадськістю на сторінках періодичної преси та окремих веб-сайтах, а також культурномистецькі акції, які частково або загалом корелюють із метамодерною концепцією [91; 182; 200; 303; 321; 322].

Метою запропонованого науково-дослідницького проєкту є критичне усвідомлення метамодернізму як теоретичної концепції та культурної практики. Обґрунтувати інтертекстуальність традиційних культурних стратегій, що спонукають до творення нового дискурсивного поля; «прочитати» мінливі й непередбачувані культурні процеси XXI ст.; проаналізувати значущі положення метамодернізму в контексті релевантності потреб сьогодення, дозволило застосування компаративного, аналітичного, системного методів.

Сучасні дослідники аналізують історичні передумови метамодернізму як синергію технологічних, політичних, соціальних, культурних, етичних, екологічних чинників, наслідком якої стали протестні та популістські рухи, терористичні акти й громадянські війни, кліматичні біди й екологічні катастрофи. Хаос, як провідний посил пост-

модернізму, що розглядався, передусім, у контексті необмежених можливостей розвитку, почав сприйматися як чинник посиленого соціального ризику (Мітрошенков), унаслідок чого «все те, що є Система, дестабілізувало у планетарних масштабах усе те, що є Життя, і метамодерністична структура чуттєвості, з відповідною для неї логікою, стала домінуючою» [194, с. 6]. Так, перші десятиліття XXI ст. окреслюються численними протестними й популістськими рухами (альтерглобалістські процеси, вуличні демонстрації, політичні «флешмоби», масові страйки), що відображають зростання нерівності у міжнародній та національних економіках; недотриманням демократичних принципів розвитку суспільства; загостренням імміграційних та національних проблем, релігійних і політичних конфліктів, екологічних криз та природних катаклізмів. Специфіка активізації протистоянь – у використанні соціальних та мобільних мереж, унаслідок чого цифрові технології дозволили перейти від гри з реальністю (постмодерн) до змін цієї реальності (Мітрошенков). Продовжується радикалізація тероризму, розпочата сумнозвісним вересневим терактом 2001 р. у США, й спричинена посиленням відчуттям соціальної та економічної нерівності, світової несправедливості, неперервними виснажливими громадянськими війнами з численними іноземними втручаннями. Якісні зміни на культурному рівні обумовлені комп'ютеризацією суспільств і суттєвим розвитком соціальних мереж (Google, 1998, Skype, 2003, Facebook, 2004, Twitter, 2006, Tumblr, 2007, AirBnB, 2008, TaskRabbit, 2008, Uber, 2009, WhatsApp, 2010, Instagram, 2010, Telegram, 2013, TikTok, 2016, Clubhouse, 2020). Зростає усвідомлення безсилля й вичерпаності того потенціалу, на якому ґрунтувалася аксіологічна система модерну та постмодерну; кристалізується їхня нездатність та змістова безпорадність сприймати виклики реальності (технологічні, політичні, соціальні, культурні, етичні). Наприклад, еkleктика, зокрема й мультикультурна, що культивувалася та викохувалася постмодернізмом, не призвела до творення нової єдності, а, навпаки, посилила соціальну напругу, сприяючи розвиткові етнічних суперечностей і національних конфліктів у «рідній домівці» [197; 198]. Світ видається непередбачуваним, невпорядкованим, недетермінованим, ненадійним. «Бажання зберегти свій життєвий замисел і не втратити самототожність спонукає людей до переусвідомлення реальності та пошуку нових форм поведінки», наслідком чого є втрата постмодернізмом домінуючих позицій [68].

### *Метамодернізм як теоретичний дискурс*

Термін метамодернізм виникає у 70-их рр. ХХ ст. й використовується у філології, мистецтві, естетиці, філософії, соціальних науках (Заварзаде, О'кеджі, Фурлані, Думітреску, Дембер). Проте як культурна парадигма особливої уваги громадськості не привертає, аж допоки норвезький дослідник Т. Вермюйлен та голандський вчений Р. ван ден Аккер не оприлюднюють у своїй праці «Notes on metamodernism» власне бачення сутності метамодернізму, наголошуючи на тому, що запропоноване обґрунтування метамодерністичної концепції не є похідним від оприлюднених раніше (зокрема, Блейком та Девенпортом) точок зору [490, с. 13]. Префікс «мета» означає пост/після/за межами, серед/нарівні з/між, маючи на увазі коливання між протилежностями, з якими метамодернізм не співпадає, оскільки перебуває «серед» них, «між» ними, «не нівелюючи модерн чи постмодерн повністю, а лише усунувши їх на вторинні ролі» [203].

На підтримку метамодерну як культурної течії з кінця ХХ ст. організовуються музейні виставки («Postmodernism – Style and Subversion 1970-1990», Музей Вікторії та Альберта), конференції («After Postmodernism», 1997; «Writing History after Postmodernism», 2009, «Reconsidering Postmodernism», 2011, «Эволюция социально-психологического знания: модернизм – постмодернизм – метамодернизм», 2017, інші); випуски періодичних видань («Adbusters», 2010, «American Book Review», 2013, «European Journal of English Studies», 2019), у яких окремі митці сучасності та культурні діячі ідентифікуються як метамодерністи (Р. Боланьйо, Д. Еггерс, Х. Муракамі, Ф. Уоллес); створюються інтернет-сайти та сторінки у соціальних мережах (<http://www.metamodernism.com>, <https://metamodernism.wordpress.com>, <https://www.ignant.com>, <https://metamoderna.org>, <https://biggggidea.com> і т.п.), що уможливило активний діалог різних учасників сучасного культурного процесу.

У 2011 р. англійським художником Л. Тьорнером оприлюднений офіційний «Маніфест метамодерніста» [488], до написання якого автора спонукали «Notes on Metamodernism» Р. ван ден Аккера і Т. Вермюйлена. У «Маніфесті» містяться заклики до звільнення від ідеологічної модерністичної наївності, цинічного постмодерністичного лицемірства та інертності як їхнього спільного наслідку. Л. Тьорнер також стверджує, що метамодернізм – це, передусім, «рухливий стан між, серед і за межами: іронії та ширості, просвітницької наївності та розуміння, релятивізму й істинності,

прагматичного ідеалізму та помірною фанатизму, оптимізму та сумнівів, у гонитві за численними неспівмірними й зникаючими горизонтами» [488]. Він закликає: «Ми повинні рухатися вперед й осцилювати!» [488]. Суть та завдання метамодерністичного проєкту розвиваються Л. Тьорнером у статті «Metamodernism: A Brief Introduction» [487] та на сайті «metamodernism.com» (заснованому 2009 р. Р. ван ден Аккером та Т.Вермюйленом), співредактором якого є й британський митець.

Метамодернізм став об'єктом вивчення представників різних наукових напрямів: *психології та психіатрії* (А. Гребенюк «Метамодернізм в психології или возвращение из игры в реальную жизнь», 2017; «Метамодерністская психотерапия: теоретические основания и решаемые задачи», 2017; «Основы метамодерністской психології», 2017; М. Гусельцева «Метамодернізм в психології: новые методологические стратегии и изменения субъективности», 2018; В. Златковский «Исследование причин недоверия к наркологическим услугам с позиций метамодерністского подхода в психології», 2018; А. Брюханов «Смена парадигмы в психиатрии: от неокантианства к метамодернізму», 2013); *релігієзнавства* (L. Ceriello «Toward a metamodern reading of Spiritual but Not Religious mysticisms: Past, Present, Future(s)», 2018; M. Clasquin-Johnson «Towards a metamodern academic study of religion and a more religiously informed metamodernism», 2017; B. Dempsey «Reconstruction: Metamodern «Transcendence» and the Return of Myth», 2016); *археології* (С. Heitz «On the Edge of Metamodernity?», 2018); *архітектури* (О. Борисова «Метамодернізм в архітектуре, 2017») тощо.

Проаналізувавши наукові праці та узагальнивши підходи до визначення поняття «метамодернізм», можемо стверджувати, що останній вивчається як культурна парадигма, філософська течія та історичний період.

*Метамодернізм як культурна парадигма* й культурна логіка сучасності [482, с. 37] просякнутий суперечностями, напруженням, ідеологічними опозиціями та неоднозначними досягненнями. Він частково співпадає із постмодернізмом, частково виникає з нього як реакція на постмодерністичні фрагментарність, індивідуалізм, аналітичність та спеціалізацію й ґрунтується на ідеї про численні взаємозв'язки сучасних культурних явищ [421]. Він набуває розвитку не шляхом вивчення окремих, ізольованих одне від одного

явищ, а завдяки неперервному прочитанню домінуючих в культурі тенденцій, поєднанню стилів і умовностей минулого із стратегіями та пристрастями сучасності [194].

Метамодернізм – це творення мови чуттєвості (цю рису О. Думітреску означає як «культурна чутливість» або «культурна метаморфоза»), що сприяє розумінню естетичних і культурних переваг сьогодення [3; 434]. Для пояснення цієї думки метамодерністами застосовується концепт «осциляція» («коливання») як форма індивідуального переживання, не властива іншим культурним епохам. Осциляція зводиться до руйнації стабільних станів, стимулювання відчуття неперервності руху, постійних коливань і розхитувань вже знайомого й усталеного: метамодернізм динамічно коливається між іронією та ентузіазмом, сарказмом і щирістю, еkleктичністю й чистотою, єдністю та множинністю, процесами руйнації та творення [3]. Щоправда, і використання поняття «осциляція», і його тлумачення різними вченими сприймається доволі критично й неоднозначно. Зокрема, наголошується на тому, що стрижневим аспектом у цьому процесі є, передусім, не коливання, а етичний аспект [422]. Водночас, більшість науковців погоджуються, що суспільство метамодернізму є суспільством складних і численних зв'язків, сформованих під впливом сумнівів, сподівань, глибинних пошуків та динамічних змін, а метамодерністичні коливання є гідною альтернативою модерністичному та постмодерністичному способам мислення [283].

*Метамодернізм як історичний період* змінює добу модернізму (перша половина ХХ ст.) та постмодернізму (друга половина ХХ ст.) й описує процеси людського функціонування у ХХІ ст. (цінності, прагнення, життєві мрії, досягнення, мотиви особистості). Як зазначає Р. ван ден Аккер, «метамодернізм є лише фазою у розвитку західного капіталістичного суспільства ... і, звісно, не є його завершальним етапом» [343]. Х. Фрайнахт переконаний, що сприйняття метамодернізму як історичного етапу розвитку, а не лише як культурної парадигми, робить його більш потужним та універсальним інструментом для розуміння тих змін, що відбуваються у сучасному світі, адже «метамодерні люди... функціонують по-різному ... вони інтуїтивно бачать світ інакше, ніж їхні модерні та постмодерні співгромадяни» [343]. Щоправда, на заваді цього руху постає нерозуміння людиною того, яким вона хоче бачити

своє майбуття та які наративні інструменти застосовувати для його наближення [316].

*Метамодернізм як філософія та інтелектуальна альтернатива* модерну і постмодерну відображає «чітку, але зрештою відкриту позицію щодо життя, науки, реальності, духовності, мистецтва, суспільства та людини» [343], намагаючись визначити, «у чому істинна реальність» [432]. Метамодерністична філософія зароджена, за словами Р. ван ден Аккера, у континентальній філософії та західній традиції марксизму [316], полягає у тому, щоб бути, водночас, витончено іронічною та непохитно щирою, ідеалістичною й макіавеллістичною, відповідальною за творення людини як особистості; здатною розпізнавати несталість речей та явищ, адже життя є неперервним змінним потоком, процесом виникнення, становлення, іманентності й невідступності занепаду; спроможною надавати у житті перевагу грайливості, «яка вимагає від нас надвагомої серйозності, обумовленої неабиякими можливостями для немислимих страждань та блаженства» [343]. Ця інтеграція як стрижнева ознака метамодернізму обґрунтовується ще у роботі Ст. Фельдмана [428, с. 297]: останній аналізує метамодернізм як парадигму мислення; світогляд, що формує сприйняття й орієнтацію людини у цьому світі. Інтегративна здатність метамодернізму дає підстави окремим вченим стверджувати, що у недалекому майбутньому відбудеться формування Homo Integralis – «людини цілісної, рівновіддаленої від провини модерну і безсоромності постмодерну, здатної вирішувати власні духовно-еволюційні завдання» [283].

Як бачимо, сутність метамодернізму не зводиться до загальних метанаративів, чітко окресленої ідеї, ідеології чи теоретичної концепції. Проте принципи метамодерністичної концепції спрямовані на творення позитивних змін і у окремих спільнотах, й у всьому світі [399]. Загалом, етика метамодернізму виявляється у відродженні відповідальності за природу та майбутнє, що суттєво відрізняє його від довготривалої тенденції домінування над природою [422].

Змістові наголоси метамодернізму виявляються у його принципах [398; 399; 400], серед яких: синкретичність, діалогічність, парадоксальність, порівняння, дистанційний колапс, множинна суб'єктність, колаборація, симультанність та генеративна неоднозначність, оптимістичність, міждисциплінарність, реконструкція, ефективність та вплив, відсутність перешкод і меж між реальними та абстрактними структурами, гнучка інтертекстуальність [399]. Розглянемо їх детальніше.



*Metamodernism as a negotiation between modernism and postmodernism.* Метамоде́рнізм убачається як такий, що відіграє роль перемовин, поєднання та синтезу між взаємовиключними модернізмом та постмодернізмом. Наприклад, якщо модернізм передбачає наявність універсальної істини – постмодернізм таку можливість відкидає, переконуючи, що істина має суб'єктивну цінність і перебуває у стані постійного руху та змін. Метамоде́рнізм, натомість, доводить, що принципи попередніх течій не повинні сприйматися як опозиційні, адже можуть існувати одночасно у межах однієї людини або соціальної групи. Н. Хруцова охарактеризувала таке бачення метамоде́рнізму за самодостатньою системою «теза – антитеза – синтез» [357]. Тобто, сучасна культура має ґрунтуватися на синергетичному підході, в основі якого – взаємодія, співтворчість та співпраця за умови збереження власної унікальності та суб'єктності [67].

*Dialogue over dialectics.* Якщо постмодернізм надає перевагу діалектичному мисленню, якому притаманне непримиренне зіткнення протиборчих сил (буржуазія – пролетаріат, раціональне – інтуїтивне, знання – віра), то метамоде́рнізм приваблює не руйнація певної позиції, не знищення розбіжностей між партіями, а живильний діалог, що дозволяє зреалізувати ідею перетину суперечливих думок й може призвести до ефективних колективних дій у процесі вирішення цілого кола суспільних питань. Наприклад, постмодерністський сценарій дебатів передбачатиме: наявність суперника – чітко окреслену позицію «за» або «проти» – націленість дискусії не на вирішення проблеми спільними зусиллями, а на відстоювання власної/групової точки зору – руйнацію й деградацію протиборчих сил. Метамоде́рністичний сценарій реалізуватиметься іншими шляхами: усвідомлення характеру проблеми та частоти її виникнення – творення коаліції з представників різних партій/груп/організацій задля вирішення окресленого питання – усунення проблеми з урахуванням інтересів стейкгоल्дерів. Як зазначає у цьому контексті Х. Фрайнахт, принцип «обидва-і»/«будь-який-або» передбачає готовність до сприйняття опозиційних цінностей: праві та ліві, історичні особи та соціальні структури сучасності, об'єктивна наука й суб'єктивний досвід, співробітництво і конкуренція, крайній секуляризм та щира духовність [432].

*Paradox.* Парадоксальність метамоде́рнізму вбачається у можливості останнього стверджувати, що, між вірою модерну в універ-

салії та вірою постмодерну в непередбачувані обставини, певні ідеї можуть бути «об'єктивно» правильними для конкретної людини навіть за умови розуміння й сприйняття нею того факту, що вони не є універсальними чи істинними для інших. «Цей парадоксальний зв'язок між тим, як ми сприймаємо істину «локально» та тим, як ми її сприймаємо на рівні суспільства, дозволяє нам неперервно демонструвати парадокси та брати у них участь, оскільки ми одночасно усвідомлюємо й сприймаємо те, як ми працюємо індивідуально, і наскільки наші дії відрізняються від дій інших людей» [399]. До слова, Х. Фрайнахт визначає парадокс як основну особливість метамодерністичного мислення [432].

*Juxtaposition.* Порівняння відбувається, коли одне явище накладається на інше, абсолютно відмінне: щирість та іронія, пристрасть і байдужість, соціальна відкритість та інтимна приватність, віддаленість та близькість.

*The collapse of distances.* Постмодернізм, який досяг повноліття в епоху радіо, ґрунтується на діалектичних протилежностях і просторових дистанціях між собою та Іншим, собою й суспільством, собою та соціальною групою. Натомість, згідно з метамодернізмом, який досяг повноліття у цифрову епоху, визнається, що сучасна людина, оточена в Інтернеті величезною кількістю незнайомих, є доволі віддаленою від них і, водночас, набагато ближчою, аніж у будь-який інший момент розвитку людства (підтвердженням цієї думки є різноманітні інтернет-спільноти). Такі анонімність та несправжня близькість, особистісна відокремленість й штучна спорідненість, обумовлюють ускладнення самоідентифікації, внаслідок чого стає майже неможливим відрізнити власну думку від точки зору інших; особистісну позицію від насадженої настанови.

*Multiple subjectivities.* Філософія постмодернізму вимагає класифікації груп людей на раси, національності, статі, етнічні приналежності, сексуальні орієнтації тощо. Натомість, множинні суб'єктності метамодернізму призводять до обстоювання ідеї про перебування людини у численних суб'єктивних категоріях, й, одночасно, розділення цих суб'єктностей з іншими, кардинально відмінними від нас (за расовими чи релігійними ознаками, політичними поглядами чи статтю і т.под.). Єдине, що усіх об'єднує – це спільна точка зору на дискурсивне домінуюче питання. Нову колективну та індивідуальну ідентичність формують можливості переключення (відключення) суб'єктивних позицій, право на співпрацю

з іншими, творення нових суб'єктних категорій та співпереживання щодо суб'єктностей іншої особи (навіть за умови їхнього несприйняття).

*Collaboration.* Метамодернізм закликає до співпраці та поєднання зусиль з тими, чії погляди співпадають із Вашими. Тому задля реалізації певних проєктів, що відстоюють цінності усіх без винятку учасників, відбувається об'єднання окремих осіб та груп інтересів, які мають різні, а, можливо й несумісні, точки зору. «Ідея полягає в тому, що навіть за умови Вашої незгоди у 99 питаннях із 100, якщо це соте питання має значимість для Вас та іншої людини, Ви можете плідно співпрацювати над певною темою» [400]. У результаті, метамодерністичний світ наповнюють дивні «альянси», метою яких є вирішення важливого й цінного у даний момент для усіх стейкхолдерів процесу питання.

*Simultaneity and generative ambiguity.* Симультанність та генеративна неоднозначність метамодернізму полягає в тому, що «метамодерне «Я» не коливається між суперечливими позиціями, а фактично присутнє в них усіх одночасно. Звідси – потяг до нереальної реальності, співставлення явищ у зміненому стані свідомості (телепередачі типу «Adult Swim», наукові романи, фільми «Чорне дзеркало», «Пила», «Острів проклятих», «Ворон», «Життя Пі»).

*An optimistic response to tragedy by returning, albeit cautiously, to metanarrative.* Не зважаючи на природничі катаклізми, військово-політичні конфлікти, економічні кризи, метамодерністи оптимістичні у своїх поглядах щодо майбутнього й активно залучають громадськість до його творення. Основними постулатами метамодерніста у цьому контексті є: не зашкодити, перемогти відчай, зрозуміти, що не всі «страхи» майбутнього ґрунтуються на істинних засадах.

*Interdisciplinarity.* Метамодерністи переконані в тому, що криза сучасного суспільства спричинена соціальними структурами, демонтаж, реконструкція та реорганізація яких ними підтримується (аж до виключення із словникового запасу слів типу «партія», «відділ», «дисципліна», «інститут» тощо як таких, що сприяють встановленню різниці й сегрегації). При цьому С. Абрамсон підкреслює, що таке бачення міждисциплінарності є «не анархічною опозицією структурі, а вдумливою громадянською зацікавленістю до радикальної переоцінки структур з метою прогресивних змін» [399].

*Reconstruction instead of deconstruction.* Якщо постмодерністська деконструкція ґрунтувалася на боротьбі протилежних принципів («або все – або нічого»), то реконструкція метамодерну спрямована на їхній синтез («і-і», «і те – й інше»). Наприклад, постмодернізму притаманна непримиренна боротьба між ідеологією свободи та ідеологією контролю, приватною та публічною сферами, колективним й індивідуальним. Натомість, метамодерністичне мислення намагається поєднати ворожі смисли й значення, намагаючись вивільнитися від усталених ідеологій: якою може бути підконтрольна свобода? Що таке публічна близькість? Twitter є вільним чи контрольованим простором? Можливо, саме «реконструкція» метамодерну дозволить людству винайти нові шляхи для вирішення давніх суспільних проблем – від глобального потепління чи злочинності до гендерної нерівності.

*Engagement instead of exhibitionism.* Доволі часто в сучасному суспільстві процеси смислотворення обмежуються зміцненням певної позиції та її агресивним захистом від небажаних поглядів у той час, коли доцільним виявляється вирішення проблеми шляхом здійснення позитивних зрушень. Метамодернізм – це не задоволення власного марнославства чи особистісних бажань, це – активне й неупереджене залучення інших до вирішення проблемного питання. Цей дух «залученості» пов'язаний із так званою «прагматичною наївністю» й спрямований на взаємодію з гібридними суб'єктностями. Так, метамодерністський політик – це людина, яка здатна змінювати свої політичні погляди (від консервативних до прогресивних) й бути членом різних коаліцій, але за однієї умови – акцентування своїх дій на прогресі, а не фейкових реформах. Натомість, сучасна політика найчастіше визначається або модерністськими догматиками, або ж постмодерністськими циніками, нездатними створювати середовище для вирішення нагальних питань.

*Effect as well as affect.* Метамодерністичне мистецтво концентрується і на ефекті, який воно викликає у споживача (і руйнує таким чином межу між Мистецтвом та Життям), й на афекті, який автор мистецького твору може виконати або ж відкинути (а постмодернізм фетишизує). Наприклад, якщо постмодерніст Енді Воргол споживав гамбургер із фаст-фуду, сидячи за столом у художній студії (що було суто постановочною активністю), то метамодерніст цю ж саму акцію зафільмує у Макдональдсі, чим викличе двочитання у глядача (а чи є подібні дії витвором мистецтва?), вимагаю-

чи від останнього відповіді. «Перший приклад – це критика зовні, другий – це критика економічної та соціально-політичної структури зсередини» [398]. З позиції метамодерніста, мистецтво – це не лише результат діяльності митця, але й процес творення. Тому в сучасному суспільстві розвою набуває мистецтво перформансу.

*Walllessness and borderlessness* означає відсутність перешкод і меж між реальними та абстрактними структурами («перехресні» кіноопізооди; фантастична література, історії якої містять елементи містики, романтики, жахів та фентезі одночасно; мультимедійні та мультижанрові твори мистецтва; телефонні додатки, використання яких задовольняє різні цілі споживачів; академічні статті, побудовані у жанрі мєніппової сатири). «Такі якості, як відсутність стін і перешкод, означають не те, що артефакт амбівалентний щодо корисності та етики, а те, що визнається їхній синтез, який, зазвичай, від нас прихований» [398]. Наприклад, різні шляхи споживання має телепрограма «National Geographic» для зоологів-любителів та курців маріхуани, які шукають сюрреалістичного аудіовізуального досвіду.

*Flexible intertextuality*. Гнучка інтертекстуальність означає наявність предметних та об'єктивних взаємозв'язків між окремими текстами, що дозволяє краще відчутти не один, а більше текстів одночасно. Якщо модерністичні тексти використовували інтертекстуальність для утвердження універсальних метанаративів, знаків та символів (за допомогою значимих посилань), а постмодерністичні тексти – для критики цих метанаративів та символів (шляхом пародії, стилізації, іронічних коментарів), то у метамодернізмі інтертекстуальність використовується як засіб ідіосинкразії інформації (асоціації автора, повторне та перехресне змішування дискретних реальностей, неясне цитування). Як приклад можна навести вступні титри політичного сатиричного серіалу «Alpha House» (Amazon Studios, 2013) або ситуаційні сюжети шоу «Community» (NBC, 2009).

Погляди вчених на засадничі ознаки метамодерністичної концепції не є сталими й одноманітними.

Так, Є. Савойський конкретизує як основні риси метамодерністичної концепції такі: динамічність коливання між полюсами («осциляція»); орієнтація на культуротворчість та практичну діяльність особи, а не споживацтво (естетична маніфестація); глокалізація як оптимальне балансування між націоналізацією та глобалізацією [283], тоді як «щира іронія», «інформована наївність» і «прагматичний романтизм» притаманні (хоча й мають різну значущість) не

лише метамодернізму, але й модернізму та посмодернізму. А. Гребенюк убачає відмінність метамодернізму від попередніх культурних течій у «новому романтизмі» (превалювання духовного начала в природі), «новій щирості» (відмова від постмодерністичної іронії й цинізму), «новій іронії» (нівелювання кордонів між серйозністю та іронією), постправді (формування суспільної свідомості шляхом акцентування на особистих переконаннях, а не на об'єктивних фактах), різноманітних «транс-» (трансгресії, трансгуманізмі тощо) [68, с. 327].

Не можна оминати увагою праці, що містять критику метамодернізму як такого, що не довів своєї теоретичної спроможності й характеризується неаргументованими твердженнями, необґрунтованими соціально-філософськими узагальненнями, ідеологічною «поверхневістю» й «змістовою безплідністю» [226; 289] та є, по суті, «фантазією про нову культурну парадигму» (Кардаш). Окремі вчені наполягають на тому, що метамодернізм варто вивчати як одне із розгалужень постмодернізму, його нову форму, яка характеризується множинністю непередбачуваних перспектив (Ю. Ірхін) і збагачує постмодерністичну парадигму переусвідомлення її яскраво виражених проблем та суперечностей [109, с. 76]. На заваді перетворення метамодернізму в автономну концепцію сучасності – неглибинне вивчення впливу інтернету на еволюцію популярної культури; фрагментарність та «вибірковість» «метамодерністичної думки»; неувага метамодерністів до соціальних проблем [226]. «Доки метамодерн не стверджуватиме щось про епоху в її тотальності на належному рівні теоретичних та соціально-філософських узагальнень, про доконечну гегемонію не йтиметься» [226]. О. Думітреску переконана у тому, що термін «метамодернізм», у значенні, запропонованому Т. Вермюйленом та Р. ван ден Аккером, має доволі узагальнений підхід до опису культурно-мистецьких подій та явищ, а відсутність єдиного організаційного принципу/принципів не дозволяє охарактеризувати культурні процеси сучасності як суто метамодерністичні [421; 422]. Репрезентація голландськими вченими метамодернізму як парадигми діалогу не забезпечує їх від повного ігнорування інших точок зору щодо використання поняття «метамодернізм» [421; 422]. Врешті-решт, більшість аспектів визначення метамодернізму в працях Т. Вермюйлена та Р. ван ден Аккера відображають радше останні події постмодернізму та постмодерністичної чуттєвості, аніж пос-

тулюють нову чуттєвість [421], а концепція коливання (осциляції) використовується як «типово постмодерна теза».

Характерні особливості світобачення метамодерніста, його сприйняття світу вивчаються Х. Фрайнахтом (псевдонім датського філософа Д. Горца) й убачаються у такому [431]:

1. *An awareness of allergies.* Усвідомлення неконтрольованої негативної емоційної реакції (гніву, незадоволення, ненависті) на якусь ідею, концепцію, явище чи певну людину як «алергії». Метамодерніст здатен розуміти свої емоції та тримати їх під контролем, пам'ятаючи про упередженість мозку й розуміючи, що людська емоційність не ґрунтується на стовідсотковій правді. Усвідомлення відповідальності за свої думки, свій розум, свою «істинність», розуміння певної суб'єктивності, притаманної їм, дозволяє метамодерністу формулювати неупереджені судження та здійснювати об'єктивний, ґрунтовний аналіз суспільних процесів. Етичним імперативом метамодерніста, на думку Г. Фрайнахта, має стати дотримання двох принципів: принципу солідарності, що передбачає розуміння суспільних проблем, готовність їх вирішувати, та принципу зміни правил гри (у напрямку зменшення, усунення, пом'якшення соціального антагонізму, страждань та несправедливості) [345].

2. *A belief in development and progress.* Віра у розвиток і прогрес із чітким усвідомленням можливих загроз як наслідків такого прогресу. Якщо особа негативно реагує на прогресивні концепції розвитку й щиро переконана у тому, що їхні наслідки будуть лише негативними, така людина є, ймовірно, постмодерністом. Якщо ж людину дратує акцентування уваги на недоліках та тій потенційній шкоді, що буде заподієна суспільству внаслідок упровадження у життя нових технологічних розробок, вона характеризується модерністичним баченням [345; 346]. Натомість, метамодерністичне мислення ґрунтується на спробі передбачити наслідки технічного прогресу; зрозуміти, що будь-які технологічні зміни мають і недоліки, й позитиви, проте є неминучими; усвідомити, що культурний та технологічний розвиток взаємообумовлені, а людина здатна (й повинна) бути відповідальною за свої дії.

3. *An understanding of hierarchies.* Розуміння та сприйняття ієрархії як необхідної структури, здатної упорядкувати сутності у логічні системи та змістові нарративи з урахуванням їхнього етичного обґрунтування. Метамодерніст, сприймаючи ієрархію як надійну одиницю аналізу, не закликає до повернення старих домінуючих ієрархій (расо-

вих, класових, соціальних, релігійних, статевих тощо), але намагається встановити ієрархію, насичену етичними цінностями. «Якщо ми розуміємо, що люди протилежних переконань не просто помиляються, а думають відповідно до певних етапів розвитку, ... відмінних від наших ..., тоді нам легше зрозуміти нашу незгоду й, таким чином, бути здатними до вирішення конфліктів» [431].

4. *Aiming at reconstruction*. Націленість на реконструкцію. Метамодерністичний контент полягає у тому, що деконструкцію варто замінити реконструкцією, адже «...мета метамодернізму зводиться до створення – шляхом об'єднання усіх відомих знань та мудрості – грандіозного наративу» [431]. При цьому метамодерніст усвідомлює нескінченність цього бажання й розуміє, що єдиним досяжним синтезом може бути протосинтез, який підлягатиме постійній критиці й завжди матиме певні недоліки. Метамодерне мислення не обмежується традиційною антитезою, а намагається віднайти реальні пояснення світу за межами горизонту, не боячись власної вразливості та помилок. Як влучно зазначили Т. Вермюйлен та Р. ван ден Аккер, долею людини метамодерну є бажання досягнути горизонтів, які неперервно від неї віддаляються [50; 490].

5. *Thinking «Both-And»*. Мислення у системі «обидва І». Важливим способом нівелювання або усунення опозиційності є «і те, й інше». Цей інструмент творення нового наративу є не лише середнім шляхом між протилежними полюсами або можливістю досягнення компромісу – це здатність синтезувати наявні суперечності й вибудувати нові системи. «Об'єктивна наука чи суб'єктивна герменевтика? Обидва «І». Спадщина чи навколишнє середовище? Обидва «І». Біологічний детермінізм чи культура адаптація? Обидва «І» [431]. Як влучно зазначено у одній із статей, присвячених метамодернізму: «Ви можете читати Достоевського й серйозно слухати Кіркорова, любити сагу «Сутінки» та музику Чайковського. Ви все це любите не лише чесно, але й з іронією. Завдяки цим новим відчуттям ми можемо не обмежувати себе великими метанаративами, а шукати власну мету» [364].

Сучасному світові потрібен не «модерністичний революційний фанатик, не постмодерністичний іронічний цинік, здатні погіршити вже й без того критичний стан суспільства» [68, с. 326]. Світові потрібна відповідальна особа, яка має обґрунтовану громадянську позицію та об'єктивну оцінку наявних проблем; здатна змінити «одновимірну» людину суспільства споживання; спроможна руха-



тися «до прогресивних змін без руйнації крихкої системної рівноваги та усвідомлювати світовий взаємозв'язок за умови дбайливого ставлення і до себе, й до навколишнього світу» [68, с. 326].

### ***Метамодернізм як культурно-мистецька практика***

Метамодернізм наявний та, водночас, контекстуально відмінний, у різних мистецьких стилях і жанрах, культурницьких напрямках і дискурсах. Особливості метамодерністичної стилістики – «у природному та надприродному, реальному й ірреальному, нез'ясованому і глибинному», із застосуванням лише екологічних методів [201].

«Класичними» метамодерністичними прикладами вважаються культурні тексти креативного тріо Ш. Лабафа, Н.С. Рьонкьо та Л. Тьорнера («Take Me Anywhere», «Touch my soul», «I am sorry», «I am not famous anymore», інші); мистецькі твори О. Еліасона, Дж. Тарелла, К. Енгмана, Г. Крюдсона, Д. Торпа, К. Донечі, Р. Кьяртанссона, А. Міллера; літературні відкриття Р. Боланьо, Х. Муракамі, Д.Ф. Воллеса, С. Роггенбака, З. Сміта, Ж.Д. Вагнер, С. Коллінз; кінематографічні стрічки режисерів В. Андерсона («Moonrise Kingdom»), М. Гондрі («Eternal Sunshine of the Spotless Mind», «La science des rêves», «L'Écume des jours»), Д. Лінча («Blue Velvet») та інші.

Серед вище зазначених прикладів необхідно звернути увагу на перформанс голлівудського актора та режисера Ш. Лабафа, який привернув увагу громадськості, з'явившись на червоній доріжці Берлінського кінофестивалю з картонним пакетом на голові (з написом «I am not famous anymore», 2014). І хоча публіка сприйняла акторську активність доволі неоднозначно, саме цей мистецький акт вважається потужним маркером початку «метамодерної ери». Метою акції стала спроба у самостверженні людини, яка намагається, не зважаючи на жорстку систему голлівудського кінематографа, бути незалежною у своїх творчих починаннях та життєвих задумах. Дж. Франко сприймає подібні проекти як акти повстання проти індустрії, адже остання «практично примушує акторів ідентифікувати себе із своїм персонажем... Будь-який митець, незалежно від сфери діяльності, може відчутти дистанцію між своїм істинним «я» та своєю публічною персоною та право сказати: «Я не лише те, що ви про мене думаєте» [430].

З іменами Ш. Лабафа, Л. Тьорнера та Н. Рьонко пов'язаний метамодерністичний арт-проект «Take Me Anywhere» (США), родзинкою

якого стало визначення водіями, які зголошувалися підвезти митців, наступного місцепризначення. Суспільний резонанс мистецьких проєктів творчої трійки («Take Me Anywhere», «Touch my soul», «I am sorry», «I am not famous anymore», інші) пояснюється спробами викликати у громадськості почуття наївності та довіри [91].

Схожу мету мають мистецькі «технообрази» датсько-ісландського художника О. Еліассона («Beauty», «The Room for one colour», «Lava floor», «The mediated motion», «The Weather Project», «Olafur Eliasson's Waterfalls», інші) та американського митця Дж. Таррелла («Skyspace»), які, використовуючи колір, світло, воду, простір, мильні бульбашки, райдугу, ряску, дерево, відкривають нові можливості на шляху сприйняття дійсності та отримання візуального досвіду. Штучно створені природні інсталяції у замкненому приміщенні мають на меті нагадати людині про її відповідальність перед навколишнім середовищем, собою та іншими; мотивують до активної громадянської позиції, розуміння причинно-наслідкових зв'язків між думками та діями. Знаково, що такі роботи О. Еліассона як «Сад із обсидіану» та «Хвиляста стеля» були створені спеціально для київської виставки «Твоє емоційне майбутнє» (2011). Будучи за змістовим насиченням діаметрально протилежними, вони ніби закликають: «недостатньо покладатися на системи, догми, маніфести і політичні ідеології як засоби співіснування в цьому світі. У майбутньому ми також повинні покладатися й на інші речі – співчуття, чуттєвість, співпереживання та фундаментальні ідеї взаємодії людей» [374]. Питання про міжособистісні відносини постає й у роботі «Твій сліпий рух». О. Еліассон її цільове спрямування резюмує так: «У цій туманній роботі ви спочатку зустрічаєте тільки себе ... Ви запитуєте у себе: Як мені зорієнтуватися? Дуже швидко Ви знаходите в собі достатню впевненість, щоб рухатися вперед, але згодом дотримання дистанції від інших стає головним Вашим завданням...» [374].

Свою креативність та мистецьке життя присвятив творенню закритого «небесного простору» та вивченню впливу світлових інсталяцій на сприйняття людини й Дж. Таррелл. Його найбільш відомим твором є «Skyspace» у горах Західної Австрії; оглядовий отвір споруди дозволяє спостерігати за красою вершини гори Біберкопф. Митець переконаний, що реакція людини на перебування у штучно створеному просторі може бути доволі непередбачуваною – від неймовірного захоплення до страху. Людина відчуває «гост-

рий змістовий та стилістичний дисонанс, втрачає рівновагу та точку опору – і у цьому проміжку між очікуваним та дійсним отримує шанс доторкнутися до іншого стану свідомості, віднайти саму себе ..., побачити справжні сни, з відкритими очима», відчутти «внутрішнє світло» [77].

Завдяки коливанням та усуненню дистанції між іронією та щирістю, цинізмом й оптимізмом, вигадкою і реальністю, здобули статус «метамодерних письменників» Д.Ф. Воллес («Нескінченний жарт», «Ліндон») та Х. Муракамі («Безбарвний Цкуру Тадзакі та роки його прощі», «1Q84»). Зокрема, твір Д.Ф. Воллеса «Нескінченний жарт» (1996), який викликав до життя численні майданчики, рухи та форуми для інтелектуальних дискусій прихильників письменника, О. Стрельніков називає «твором-маніфестом» метамодернізму, що відображає «новий погляд на довколишній світ, обтяжений повсякденням, іронією, рекламою та переповнений нудьгою» [303]. Власне, метамодерністичним із точки зору «розгойдування» між реальністю та вигадкою, щирістю й іронією, нівелюванням дистанції між цими опозиціями, видається і твір письменника «Ліндон». Схожу думку обстоюють й інші митці: «Практика осциляції або ж розгойдування спонукає до виникнення відчутного побічного ефекту – вона спричиняє розуміння того, що людина не пов'язана і не ототожнена ні з яким явищем. Але людська свідомість потребує точок опору, у протилежному випадку, коли вона не може ні ідентифікувати себе із зовнішнім явищем, ні позиціонувати себе через якісь зовнішні речі («я юрист», «я люблю порядок» тощо), вона переходить в Іншу площину. Цинізм і відчуження постмодернізму в сучасному світі є надмірними, і маятник хитнувся в інший бік – у суспільстві прокинувся інтерес до вічних істин. Шлях індивідуальності – спостерігати за цими коливаннями, але не робити ці відхилення своїм простором. Перерости межі машини, яка керує історією» [77].

Нівелювання культурних дисонансів між західною та східною традицією, прозорість меж між внутрішньою та політичною політикою, «своїм» і «чужим», метанаративами японського менталітету й творчою свободою «національного письменника», пошук глибинної структури культурного коду характеризують ідеологічне наповнення та оформлення творів Х. Муракамі [92]. Метамодерністичні коливання між великими наративами «можуть сприйматися й сприймаються як неповага до свого народу, загроза стабільності та безпеці своїй на-

ціональній культурі» (Дума Е.), проте саме Х. Муракамі спромігся розвинути та поглибити поняття про глобалізацію до метафізичного, вказавши на «коливання між національними гносеологіями, які викликають у людства резонанс, осциляцію свого буття та буття Іншого, стан прагматичного романтизму, симпатію до Іншого ... розуміння спільності Мови для кожного» [92].

Зразковими метамодерністичними прикладами є архітектурні твори, у яких поєднується прагматичний підхід та утопія, логіка й романтизм (Б. Інгельс, «San Pellegrino Factory»/Bjarke Ingels Group; К. Енгман, проекти «Refuge», «Equivalence»), технологічна складність й чуттєва простота, змістова функціональність урбаністичного міста і синтез з природою (Ж. Герцог та П. де Мьорон «Serpentine Gallery Pavilion», «Elbphilharmonie»/Herzog & de Meuron), культура та природа, індивідуалізація простору й концепція інтеріориті (Т. Іто, Sendai Mediatheque/Toyo Ito). «Метамодерністична архітектура своєю футуристичністю, чіткістю, «прозорістю» нагадує модернізм, а реінкарнацією символів та історичного контексту – постмодернізм. Вочевидь, сучасна епоха та занурена у неї людина балансує між стриманістю і романтичністю, динамічними формоутворюючими параметрами та інтуїцією автора, віртуальністю і подоланням громадської відчуженості» [39].

Метамодерністичні тексти (мистецькі твори, телепередачі та кінофільми, література) формують «ефект реальності» (a kind of «reality-effect»), який досягається завдяки використанню «ретериторизованих» (reterritorialised) постмодерністичних прийомів [434], зокрема, композиційних стратегій «нової глибини» (за Джеймісоном) та «постсимулякрів» (за Бодрійяром). Довіра, яку викликають ці тексти, спонукає споживача сприймати їх як справжніх, навіть якщо зрозуміло, що вони є вигадкою. Цю думку Р. Ван ден Аккер, Т. Вермойлен та А. Гіббонс намагаються довести на прикладі літературних творів Р. Озекі та кримінального серіалу Netflix «The Keepers» як таких, що демонструють переорієнтацію «форм белетризації, метавізуалізації, текстових колізій та онтологічної невизначеності між вигадкою й реальністю» [434]. Споживач переусвідомлює запропоновані розповіді як «занурені» у реальні почуття та етичні погляди особи.

Стрижневими параметрами самоідентифікації митця у метамодернізмі, на нашу думку, є робота з емоціями та технічна медіальність; чуттєвість і сентиментальність; співучасть творця й публіки; іронічність, наївність і нова щирість, та осциляція й багатовимірність.

*Використання емоцій* як медіатора взаємодії між митцем та публікою найкраще простежується у діяльності згаданих вище О.Еліасона й Дж. Таррела, а також П. Юїга та Т. Сарацено, чия творчість характеризується застосуванням різноманітних іммерсивних технологій, здатних спонукати до перетворення традиційного глядача у емоційного реципієнта, а емоцій – в енергетику. *Технічна медіальність*, збуджуючи осциляцію сучасної культури (від активної співучасті до повної апатії), реалізується шляхом поєднання новітніх технологій та медіа із емоційною безпосередністю глядача. Активність споживання культурних благ та послуг, супроводжувана бажанням споживача впливати на процес їхнього творення, зміною статусу автора, відзначена ще А.Кірбі («The Death of Postmodernism And Beyond», 2006). Інтерактивність, рухливість, нестабільність та гіперефемерність як основні ознаки культурного тексту, що стають автономними, «незалежними від автора, виступають як результат колективного розуму. Але при цьому численні автори і прихильники культурного об'єкту відчувають його своїм творінням, відображенням своїх думок і почуттів. Відбувається ніби дифузія, «інтерференція» творця та аудиторії, з'являється якесь нове утворення..., орієнтоване на комунікацію та реалізацію себе в мережі у вигляді якогось колективного суб'єкта соціальної дії» [197; 198].

*Чуттєвість і сентиментальність* метамодерністичного дискурсу яскраво простежується в мистецьких проєктах Рьонкьо, про які мисткиня відгукується так: «Усі мої історії – про почуття, емоції та відчуття ... Я намагаюсь досліджувати ідеї – ніжності, любові, турботи, близькості та присутності, які видаються сьогодні недооціненими, хоча у житті від них залежить майже усе» [76]. Сентиментальність метамодерністичної чуттєвості дозволяє активізувати постіронію (між музикою та текстом), пісенність, простоту тощо. Так, Н. Хрущова переконана у тому, що культові музичні твори датського мінімаліста С. тен Хольта («Canto ostinato») та американського композитора Д. Ленга («Child» і «Sweet air») є своєрідним музичним маніфестом метамодерну. Пісенний твір видається універсальним текстом, який можна конвертувати у практично будь-який інструментальний варіант; слухати на концерті та у відеозапису; використовувати і як автономний об'єкт, і як фоновий; зупиняти та вмикати, коли забажається, адже «повторюваність та універсальність забезпечують миттєве входження людини в цей

солодкий метамодерністичний тріп, який не має початку й завершення» [356].

*Співучасть та акцентування на ролі споживача.* Однією із головних ознак метамодернізму є активність особи у процесі споживання культурних благ та послуг, що пояснюється бажанням людини безпосередньо впливати на мистецький твір. Як наслідок – докорінна зміна авторської позиції як такої, що обмежується конкретизацією засадничих параметрів та культурного «тексту», набуваючи рис нестабільності й гіперреферентності [446]. У результаті, відбувається повне або часткове ототожнення споживача тексту із автором твору, «масове неавторське виявляється важливішим /складнішим /вишуканішим, аніж елітарне авторське» [356].

Якщо постмодернізм акцентував увагу глядача на видовищності (передусім, шляхом використання телебачення), то метамодернізм перетворив дії індивіда в обов'язкову умову існування культурного продукту. Найкраще інтерактивність споживача проявляється у теле- та радіопрограмах (голосування, дзвоник в ефірі, SMS-повідомлення, дописи на електронну пошту або у чатах), чий «текст» безпосередньо залежить від позицій, думок і навіть фізичного втручання реципієнта. І саме активність адресата робить із певної телепрограми шоу, коли «глядач залучається до програми, пише її сегмент і потім виходить, повертаючись до своєї пасивної ролі» [446]. За таким же сценарієм відбувається залучення особи в світ комп'ютерної гри, коли геймер самостійно створює, у визначених заздалегідь межах, культурний контент, внаслідок чого зміст гри, її сценарій та завершення розгортаються відповідно до бажань та дій конкретної людини.

Метамодерністичним культурним феноменом виступає й інтернет, головна риса якого полягає у можливості індивіда інтенсивно рухатися за самостійно обраними культурними стежками, вірячи при цьому в яскраву ілюзію індивідуального контролю, управління, безпосередньої залученості до культурного світу. «Якщо дії у постмодерні зводяться до читання, споглядання, слухання, то у метамодерністичну епоху вони концентруються на «потелефонувати, натиснути кнопку, сьорфити, сьорчити, свайпити й скачувати .... При цьому глядач відчуває себе неймовірно потужним та потрібним, натомість автор – у традиційному розумінні – або нівелюється до статусу того, хто встановлює параметри, з якими працюють глядачі, або стає непотрібним взагалі, винесеним за межі процесу»

[446]. Видається закономірним, що в метамодерністичну епоху популярності набувають реаліті-шоу, «магазини на дивані», вікторини, мильні серіали, інтерактивна порнографія, фанфіки, коуби, блоги, інтернет-меми, що сприймаються як арт-об'єкти або ж імпровізовані вистави. Як зазначає Н. Хрущова, «якщо постмодернізм рефлексував небувалу кількість інформації, то метамодерн рефлексує неймовірну швидкість її поширення: метамодерн виникає не просто в епоху Інтернету, але в епоху Інтернету швидкого, доступного, тотального» [356].

*Наївність та нова щирість*, основною заповіддю яких є подолання всепоглинаючої іронії та пошук нових (або відродження старих) людських цінностей, таких як любов, дружба, вірність тощо» [303], а з ними – вразливість, чуттєвість, відкритість... Метамодернізм – це невимовна туга за знеціненими життєвими сенсами [356], а «наша вразливість – ціна, яку потрібно заплатити, щоб знову знайти в собі людське і відродити віру в світ» [303]. А. Морозов переконаний у тому, що метамодерністична іронія є відчайдушними свідомими зусиллями, спрямованими на виявлення особистісної духовної глибини [203].

*Осциляція та багатовимірність* як засадничі ознаки метамодернізму, що призводять до нівелювання межі між казкою і реальністю, раціональним та міфологічним, трансцедентним і іманентним, добром та злом (кінотвори «Ворон», «Острів проклятих», «Початок», «Піна днів», «Вона»). Прикладом такої осциляції є гра «Pokemon GO», яка «розгойдує/осцилює геймера у віртуалі та реальності, поєднує непоєднуване, реальність і віртуальність, наповнює пустелю реального та спустошує реальність пустелі, долучає, не долучаючи до гри (якщо це можна назвати грою) випадкових свідків, що водночас долучаються, не долучаючись, і, не долучаючись, долучаються; локації (сама архітектура стає дієвою, вона осцилює в а-топічному метаксисі), тобто весь простір тут-там-ніде стає грою, наповнюючись неіснуючим існуванням» [200, с. 109–117]. На думку В. Мірошниченко, концептуальним або дискурсивним доповненням метамодернізму має стати інтерпеляція, що є для осциляції методом/умовою/середовищем. «Позиції інтерпеляції та осциляції в контексті метамодернізму не є сталими: інтерпеляція – рушійна сила осциляції, осциляція – динаміка інтерпеляції» [200, с. 114]. Водночас, метамодернізм пропонує сприймати митця як цілісну особистість, яка обрала свій власний шлях, не намагаючись

зруйнувати усталений порядок, але й не обмежену певними шаблонами та стереотипами [201].

Метамодернізм в Україні має свої особливості, які виявляються, на думку Т. Лютого, в інтеграції модерну та феодалізму, синтезові прагнень до встановлення цінностей демократії, свободи й верховенства права, з одного боку, та небажання відмовитися від корупційних явищ і так званого «кумівства» з іншого: «Ми ніби-то говоримо про еру цифрової культури, комп'ютеризації, інформаційної доби, а разом не довіряємо соціальним, культурним і політичним інституціям... Це типові ознаки метамодерну. Тобто, прагнучи до прогресу, ми самі собі не даємо до нього увійти» [182]. Історичні особливості культурного розвитку України обумовили не лише запізніле осмислення самої суті постмодернізму, у результаті чого питання «смерті постмодернізму», що зумовили активний науковий дискурс в західноєвропейській та американській культурах кінця ХХ ст., на українських теренах активно не дискутується. А український метамодернізм сприймається, передусім, як спосіб виходу «за межі обмеженого бачення перспективи..., спроба пошуку тих концептів, які могли б увиразнити добу сучасності...» [182].

Діалектично неоднозначна теоретична система метамодернізму привертає увагу наукової громадськості завдяки працям Т. Вермюйлена та Р. ван ден Аккера, маніфестам М. Епштейна й Л. Тьорнера, роботам С. Абрамсона, А. Гіббонс, О. Думітреску, Х. Фрайнахта, Ст. Фельдмана тощо. Метамодерністичний дискурс характеризується сумішшю різних напрямів наукових пошуків – культурологічних досліджень, мистецьких оглядів, економічних прогнозів та соціологічної статистики, філософських, релігійних і психологічних роздумів. Критики метамодернізму як культурологічної концепції наполягають на умовності та паліативності терміну, обмеженому й поверховому вивченні нової теоретичної системи; блуканнях думок між епістемологічним та онтологічним описами теоретичних засад нової концепції. З одного боку, метамодернізм звинувачують у маргінальності охарактеризованих явищ і спекулятивних філософствуваннях [203, с. 244], нестійкості та поняттєвій ефемерності [356], що не забезпечили змістового обґрунтування сутності метаісторичності, метаефекту й метаглибини культурного процесу сучасності; з іншого – звеличують за потяг до індивідуальності, духовного аристократизму, творчої моралі як духовного одкровення [77].



Метамодернізм вивчається як культурна парадигма (так звана мова чуттєвості, що сприяє розумінню естетичних і культурних переваг сьогодення), філософія культури (інтелектуальна течія, здатна інтегрувати кращі здобутки модерну й постмодерну), історичний період (що є черговим етапом суспільного розвитку). Метамодернізм виходить за межі попередніх парадигм, уникаючи «наївних» ідеологічних позицій модернізму та деконструкції, іронії, релятивізму, нігілізму постмодерну, намагаючись відродити ширість, надію, романтизм, розвинути потенціал для великого нарративу й утвердження універсальних істин. Замість вивчення наявних, усталених явищ (модерністи) або ж неіснуючих, уявних (постмодерністи), метамодерністи концентрують увагу людини на процесі становлення явища. Метамодерністичні культурні практики характеризуються множинністю стратегій відображення світу та його сприйняття. Проте, вони мають і дещо загальне – потяг до метамодерністичного розхитування між протилежними позиціями (осциляція): вияву космічних законів у земному житті, утаємниченості у звичному й повсякденному, невідомого в знайомому, новизни в старому.

Здійснене дослідження не обмежує кола наукової проблематики, навпаки, – закликає до актуалізації дискусії навколо теоретичних та практичних питань, що очікують на нагальне висвітлення. Адже суттєві зміни в культурних практиках та дискурсивних формаціях сьогодення доводять істотні відмінності від модерністичного та постмодерністичного сприйняття світу.

#### **1.4. ВІЗУАЛЬНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ В СИТУАЦІЇ ПІСЛЯПОСТМОДЕРНУ**

У даній науковій розвідці автор ставить за мету теоретично підсумувати і методологічно обґрунтувати власні кейси дослідження візуальних вимірів різних соціокультурних феноменів України (музейний ландшафт, українська ідентичність, соціальні медіа), які були опубліковані у статтях у наукових часописах 2018–2020 рр. [125; 126; 127], в рамках нового відгалуження культурологічного знання – *візуальна культурологія*. Попередньо у даному напрямку автором було здійснено розвідку «Теоретико-методологічні особливості культурологічного підходу до феномену візуального» (Культура України.2020. Вип.69).

## **Вступ. Візуальне від Постмодерну до після Постмодерну**

Наприкінці другого десятиліття ХХІ ст. важко дати однозначне визначення його найактуальніших ознак. Однак, візуальне (the visual) посяде серед них чільне місце – і як синонім безпосереднього людського зорового досвіду, що забезпечує левову частину інформації про навколишній світ, і як позначення різноманітних сучасних арт-практик, і як сукупність медійних образів у електронних ЗМІ, Інтернеті, соціальних мережах, телебаченні, кінематографі, звичайних фотографіях і мобілографіях, пам'ятках матеріальної культури, що опосередковують не тільки форму, але й зміст масової комунікації. (Останні часто позначають особливим поняттям – візуальність (the visuality).

У якості відправної точки набуття візуальним рівня системного культуротворчого чинника, важливого фактора соціокультурної динаміки, домінуючої культурної форми доцільно узяти 1990-х рр. Це – початок інформаційної епохи (information age), поширення всесвітньої мережі Інтернет, яка, перефразуючи М. Кастельса, дуже швидко із опозиції [120, с. 27] перетворюється на горизонтальну модель нашого Я, що по-новому організовує усі сфери суспільного та культурного життя, у тому числі радикально перетворює в інституційному, дисциплінарному та змістовному відношенні сферу знань. «Подібно до того, як ранні кодекси відображали ораторські практики, друк спочатку відображав практики високої середньовічної культури рукопису, а фільм відображав технічні прийоми театру, цифрова перша хвиля відтворювала світ наукових комунікацій, де друк поступово кодифікувався протягом п'яти століть: світ, де текстуальність була первинною, а візуальність та звук були другорядними (і підпорядковувались тексту), хоча це значно прискорило пошук та упорядкування документів, покращило доступ та змінило психічні звички. Тепер вона повинна сформувати майбутнє, в якому особливості цифрових технологій стануть його основою, і в якому друк поглинеться новими гібридними способами спілкування» (University of California, Center for Digital Humanities. The Digital Humanities Manifesto 2.0 : 10) [483].

Технологічні засновки того явища, яке найчастіше називають «візуальним поворотом» – поряд із частково синонімічними iconic turn (Г. Бем) або «pictorial turn» (У. Дж. Т. Мітчелл), на нашу думку, якнайкраще відповідають класичній постмодерністській логіці Ж.-Ф. Ліотара. Згідно з нею, стан Постмодерну визначається як на-

слідок настільки послідовної реалізації «проєкту Модерну» завдяки науково-технічному прогресові, що останній виходить із-під раціонального контролю, набуває власної самореференційної динаміки, більше не «відповідає запитам, породженими потребами людини» [173, с. 108]. Завдяки прогресу у разі полегшується виробництво і тиражування візуальних образів, а також швидкість їхньої циркуляції. Останні починають спочатку трансформувати канали масової комунікації, поступово замінюючи аудіотекстуальні потоки зоровізуальними, потім – засадничі механізми культурної трансляції, надалі реконфігурують практично всі соціальні інституції (від політичних систем до систем освіти). Ще півстоліття тому, під час війни у В'єтнамі, фотографія, зроблена в зоні бойових дій, могла потрапити на першу шпальту «Нью-Йорк Таймс» за дні, якщо не тижні. У сучасному цифровому світі фотографія чи відео здатні досягти аудиторії у всьому світі відразу після своєї появи. Крім того, технології помітно демократизують візуальну політику. Раніше дуже обмежене коло акторів – державних чи глобальних медіамереж – мали доступ до зображень та засобів їхнього розповсюдження серед світової аудиторії. Сьогодні кожен може сфотографувати на смартфон, завантажити знімок у соціальні мережі та негайно розповсюдити з потенціалом світового охоплення [491, р. 5]. Терористична атака 11 вересня 2001 р. на Всесвітній Торговельний Центр узагалі стає зародком принципово нової події, що репрезентує себе одночасно онлайн та офлайн [502, р. 2]. Так само спрощення спеціальних програм для обробки зображення, як от Photoshop або Adobe in Design дає поштовх візуальним комунікаціям як найперспективнішому напрямку масових комунікацій першої чверті XXI ст. [427, р. 2].

При цьому візуальні образи продемонстрували здатність успішно мігрувати не тільки крізь кордони, екрани, аудиторії, але й повз найбільш знакових політико-ідеологічних та організаційних новацій останніх десятиліть безпосередньо у сфері медіа – монополізації медіа-ринку, особливо новинного, обмеженою кількістю великих медіахолдингів, які від 1970-х рр. і дотепер звинувачують у просуванні політики «медіа-імперіалізму»; запровадження різних форм «м'якої» та «жорсткої» медіацензури в Інтернеті, який ще на початку 2000-х рр. уявлявся простором необмеженої свободи; поширення різних форм «медіа-тероризму», який, наприклад, активно допомагав напівзабутій нині «Ісламській державі» декілька років

успішно протистояти чи не наймасштабнішій із часів Другої світової війни коаліції демократичних країн тощо.

Разом із тим, як наполягає Сара Пінк, саме завдяки поширенню постмодерністського світогляду на стині ХХ–ХХІ ст. візуальні дослідження, які у 1970–1980-і рр. маргіналізувалися через буцімто надмірну суб'єктивність, набувають наприкінці 1980–1990-х рр. академічної респектабельності, хоча ще не перебувають серед наукових пріоритетів [401, р. 8].

### **Візуальне в науковій літературі 1990–2020-х р.**

Хронологічна близькість до нашого часу «візуального повороту» не повинна вводити в оману. За своїм масштабом і соціокультурними наслідками він може бути порівнюваний лише з «антропологічним поворотом» західної теоретичної думки від часів Сократа, «гносеологічним поворотом» від часів І. Канта та її «лінгвістичним поворотом» ХХ ст.

Донедавна західна візуалознавча література характеризувалася консенсусом між німецько- та франкомовною традицією (В. Беньямін, Р. Барт, Ж. Лакан, Г. Дебор, П. Бурд'є, Ж. Бодрійяр та ін.) та англомовною (У. Дж. Т. Мітчелл, Дж. Елкінс, Н. Мірзоефф та ін.) щодо загальних принципів дослідження візуального, які М. Фуко у «Словах і речах» влучно схарактеризував одним реченням: «Зображення має виходити із рамки». Будь-який візуальний образ розумівся не як точне механічне копіювання соціальної та природної реальності, а її доволі опосередковане відображення. Зворотній процес – інтелектуальної реконструкції реальності – передбачав аналіз її візуальних репрезентацій як тексту – завдяки використанню структуралістської лінгвіфілософської методології. У 1990–2000-х рр. особливо популярними залишалися ідеї Р. Барта щодо *studium/punctum* – денотативного і коннотативного рівнів фотографії та «іконологічний метод» Е. Панофські щодо трьох рівнів інтерпретації твору мистецтва – що зображено? як зображено? що це означає? Від 2010-х рр. усе більше наукових публікацій присвячується співвідношенню *Seen/Unseen, Visible/Unvisible*, укоріненому в однойменній феноменологічній концепції М. Мерло-Понті. У радянських інтелектуальних обширах 1960–1980-х рр. ці тези поділялись і самостійно розроблялись представниками тартусько-московської школи семіотики (Ю. Лотман, В. Іванов, Б. Успенський та ін.).

Попри найновітнішу візію початку формування ситуації після-Постмодерну ще у ті часи, коли навіть Постмодернізм ще не заве-

ршив своєї концептуалізації [464], науково-теоретичне осмислення візуального, на наш погляд, більш-менш помітно корелюється із нею тільки у 2010-і рр. «Рухомий стан поміж і за межами: іронії й щирості, наївності і розуміння, релятивізму і істинності, оптимізму і сумніву» [319] достатньо точно описує спроби англомовних дослідників **одночасно відновити** подібність візуального образу та його оригіналу, наприклад, за рахунок «більшої насиченості теоріями і стратегіями», «більшої пильності до свого власного відчуття візуальності», «меншої передбачуваності у власних політичних уподобаннях», а також «меншої стандартності у виборі тем» [389, с. 350–351]; конкретизувати методологію досліджень візуального [411, р. 438–441]; *створити* за допомогою новітніх технічних засобів, раціонально організованої зйомки та обов'язкової обробки отриманих «негативів» покращену версію візуального, більш прийнятну для соціальної комунікації [443]; виробити *критичне ставлення* до звабливої влади зображення (picture) у мові, ЗМІ, навіть, наочному матеріалі для навчального процесу [423].

Як і в багатьох інших наукових дисциплінах, спеціально-методологічним питанням у візуалознавчій літературі приділяється значно менше уваги, ніж загальнотеоретичним чи конкретно-практичним. Найбільш загальним місцем є лише твердження про «міждисциплінарний» (interdisciplinary /crossdisciplinary /multidisciplinary) характер досліджень візуального. Наприклад, для укладачів «Довідника з методів дослідження візуального» від видавництва SAGE вирішення завдання «зробити візуальне більш видимим» (making the visual more visible) має відбуватись із залученням різних дослідницьких традицій з антропології, мистецтва і дизайну, культурних досліджень (cultural studies), педагогіки кінознавства та медіазнавства, гендерних студій, історичної науки, літератури, географії, фотографії, журналістики, психології та соціології [485, р. 3]. Відносно візуалознавства такий підхід має неабияку евристичну доцільність, дозволяє поєднати десятиліттями напрацьовану методику вивчення найрізноманітніших «суб'єктів», «об'єктів», практик візуального з новітніми концептуальними підходами до їхнього аналізу, відмежованими від теорій минулого століття, та найсучаснішими формами і технологіями репрезентації отриманих результатів.

У низці англомовних робіт методологічного спрямування відповідна тематика ґрунтовно обговорюється у широкому колі аспек-

тів – від критичного до етичного й вважається релевантною для застосування у широкому колі соціогуманітарних дисциплін [451; 453; 468]. У першому аспекті вона уявляється ближчою до прислів'я «I couldn't believe my eyes», ніж до кантівської *Das Kritik*. Останній аспект, який традиційно ігнорується вітчизняною методологією, актуалізується у зв'язку з інтерсуб'єктивністю застосування деяких візуальних методів і технологій в етнографії/антропології або соціології, а також неможливістю позбутися персональних даних самих піддослідних. Водночас, візуальна методологія спрямовується як на формування засновків світоглядного рівня «візуального мислення», так і опрацювання надзвичайно технологічно доступних візуальних матеріалів із дотриманням суворих вимог до науковості.

Імовірно, найвідомішою спеціалізованою методологічною працею у розглядуваній царині є видана з навчальною метою книга Гілан Роуз «Візуальні методології. Вступ до інтерпретації візуальних матеріалів», яка у 2001–2016 рр. витримала чотири видання і безліч стереотипних перевидань. До числа таких методологій авторкою було віднесено контент-аналіз, семіологію, психоаналіз, різні типи дискурсивного аналізу, методи вивчення аудиторії, антропологічний підхід безпосереднього спостереження візуальних об'єктів і різні способи використання фотографії [473]. Таким чином Г. Роуз підбила підсумок як дослідницьким кейсам з використанням класичної лінгвістичної методології та методів дослідження медіа, так і більш спеціалізованим напрацюванням візуальної антропології та візуальної соціології. Однак конкретизація цих та інших указаних в літературі візуальних методів дослідження наводить нас на думку щодо їхньої обмеженої принагідності для культуролога. Адже значна їх частина не використовується для безпосереднього аналізу візуального матеріалу. Радше, вона або стосується незвичної для нього польової роботи, особистого спостереження, інтерв'ю, тобто стадії збирання джерел для дослідження, або являє собою ускладнені комп'ютеризовані технології (різні типи ментального, когнітивного, соціального групового картографування, GIS-мапування (geographic information system) обробки чи унаочнення вже отриманих результатів.

У вітчизняній науковій літературі 2000-х рр. переважали дослідження візуальності мистецькознавчого спрямування (З. Алфьорова, Г. Вишеславський, В. Сидоренко та ін.). Наприклад, В. Сидоренко позначає терміном «візуальне мистецтво» художні

практики останніх років минулого століття. Для нього це не набір новітніх візуальних технологій, а еволюція форм і засобів вираження, передусім, повернення до авангардних зразків минулого століття, яке «відіграло важливу «амортизаційну» роль між переходом суспільного мислення від соцреалізму до постмодернізму» [293, с. 9–10, 145]. Натомість, у 2010-і рр. інтерпретації візуальності значно розширюються. Предметом монографії К. Батаєвої є «соціальне візуальне». Авторка справедливо наголошує на збіганні двох трендів – візуалізації соціального, себто маніфестація соціального у візуальних образах та соціалізація візуального, коли останнє репрезентує себе у *масових* медійних проявах, у тому числі акаунтах у соцмережах [24, с. 5–6]. Відзначимо філософсько-культурологічний доробок Д. Петренка [230]. Скептично ставлячись до самодостатності медіавізуальної сфери, він наголошує на непозбувній процесуальності взаємодії людського і медіального. У суто культурологічному дусі проведено хіба що ґрунтовну історіографічну розвідку О. Брюховецької, яка приходить до звужених висновків щодо завдань досліджень візуальної культури – «робити видимими владні відносини» [42, с. 161]. Такі завдання, хоча й можуть бути реалізовані в межах новітньої дискурсивно-аналітичної методології, за нашими спостереженнями, в англомовній науковій літературі 2010-х рр. уже поступилися за частотою постановки теми дослідження з візуальної культури (visual culture studies).

На нашу думку, навпаки, культурологічний підхід має значно розширювати тлумачення відповідного матеріалу. Так, проф. В. Суковата досліджує декілька шарів культурних сенсів у фотографіях із будівництва Китайсько-Східної залізниці на рубежі XIX–XX ст. Вона узагальнено трактує їх як один із інструментів конструювання імперії та їх титульних націй, який поступово замінює в цій ролі більш традиційні літературу та живопис [479].

Експансія візуального в культурі спричинила появу низки наукових дисциплін, які спеціалізуються на його безпосередньому дослідженні (Visual Studies, Media Studies, Internet studies, Cinema Studies, Visual Sociology, Visual Anthropology, Art Studies etc.). Водночас, «візуальні методи» в останні 2–3 десятиліття успішно використовуються також у багатьох наукових дисциплінах, не надто дотичних до Cultural Studies, Humanities&Arts, Social Sciences – як джерело даних, як метод аналізу даних та як засіб представлення даних.

У другому десятилітті ХХІ ст. висувається програма широкого міждисциплінарного синтезу – цифрових гуманітарних наук (Digital Humanities), для яких візуальне є одночасно об'єктом акумуляції, предметом дослідження, методологічним інструментом унаочнення отриманих результатів, каналом комунікації між різними науковими дисциплінами. Однак, ми не знайдемо в подібних переліках культурології. І це тим більше парадоксально, що на нинішньому етапі свого розвитку Culturologia претендує на продукування загальнонаукової методології – культурологічного підходу, що означає визнання евристичної вищевартості культури у поясненнях будь-яких проявів життєдіяльності людини та суспільства [314, с. 26], ба навіть, цілого «культурального повороту» в соціальному знанні. На нашу думку, опрацювання ефективності такого підходу в царині візуального є доволі актуальним для подальшої формалізації самої культурології.

Ми бачимо двосторонній зв'язок між культурою і візуальністю. З одного боку, візуальність, на відміну від простого, зорового сприйняття, є соціокультурним явищем, одночасно віддзеркаленням певних глибинних та/або поверхових трендів у розвитку культури у певний час і певному місці (деякі з цих тенденцій візуальність вповні здатна також і стимулювати), і (частковим) збереженням документального, автентичного відображення соціальної чи природної реальності. З другого боку, конкретні феномени стають візуальними об'єктами завдяки культурі. Наприклад, мальовнича місцевість чи архітектурна споруда, що існують сотні і тисячі років, у контексті розвитку т. зв. «культурного туризму» обертаються на дуже відвідувану пам'ятку, музеєфікуються, постягаються у мільйонах мережевих аккаунтів, тиражуються різноманітними медіа, починають вивчатись як найбільш змістовні уособлення певної культурної традиції, зрештою, у цій якості фіксуються в навчальній літературі, текстових та електронних енциклопедіях і довідниках.

При дослідженні процесів зворотного впливу візуальності на культуру ми би звернули увагу на феномен *трансфігурації місць пам'яті*, впливовість й актуальність якого зростає в міру того, як традиційні текстуальні та матеріальні депозитарії культурної пам'яті поступаються в механізмах її збереження і трансляції більш віртуальним і візуально насиченим. За нашими спостереженнями (середина 2020 року), серед кількох тисяч зображень в Інстаграмі



під тегом #небеснаясотня (1369) / #небеснасотня (7956 публікацій) відносним лідером є зображення квітничкового годинника на початку колишньої вулиці Інститутської, місці масових розстрілів учасників Євромайдану. Однак серед постів із відповідним зображенням можуть зустрічатись як фотографії *годинника-меморіала* з належною атрибутикою (квіти, свічки, меморіальні таблички та ін.) (рис. 1), так і фотографії типу *годинника-селфі*, де привабливе обличчя автора/авторки фото частково або повністю затьмарює меморіальний вміст того тла, на якому робилося селфі (рис. 2). Оскільки обидві фотографії використані як ілюстративні зображення, залишимо їх без авторства. З урахуванням тенденції до пришвидшення коменоріалізації багатьох феноменів без попереднього десятилітнього фільтрування в актуальній, комунікативній пам'яті, незабаром матимемо не місце пам'яті про Революцію Гідності, а лише зручний майданчик для фотографування. Зрештою, і зображення самого годинника поширюється не тільки через його розташування, але й через значу візуальну привабливість.

### **Візуальна культурологія в дисциплінарному просторі наук про візуальне**

Ми визначаємо три теоретико-методологічні особливості застосування культурологічного підходу до аналізу різноманітних візуальних феноменів: 1) гранично широкий предметно-методологічний горизонт; 2) раціональне співвідношення кількісно-якісних дослідницьких інструментів; 3) культурологічна інтерпретація отриманих результатів як прикінцева мета дослідження. У своїй сукупності вони у перспективі можуть скласти основу для нового відгалуження культурологічного знання – візуальної культурології. Запропоноване словосполучення уявляється більш опуклим, ніж іноді використовуване нами як синонімічне визначення «культурологія візуального», оскільки дотепер остаточно не усталилась система понять для позначення візуальних феноменів культури (візуальне/візуальність/видиме та ін.).

Найближчим аналогом культурологічного підходу до аналізу візуальних феноменів ми визнаємо проєкт дослідження «візуальної культури» (Visual Culture). Безпосередньо термін було уведено до наукового обігу ще у 1970-і рр. М. Баксандаалом [425, р. 2], але оригінальна однойменна науково-дослідницька програма була спопуляризована Нікломом Мірзоеффом, чий *An Introduction to Visual Culture* (1999) був перекладений на декілька мов. Візуальна культура – це ситуація домі-

нування візуальних медіа і в комунікації один з одним, і навколишнім постмодерністським світом. Насправді, значно раніше схожі ідеї висловлював Гі Дебор [79]. У його розумінні суспільство, наче вистава, виглядало як сукупність чуттєвих образів, які опосередковують відносини між людьми [51; 447], наприклад, уводять у моду певні товари, попередньо розрекламовані ЗМІ.

У першій чверті ХХІ ст. візуальна культура поступово обертається із просто *важливої* в *найважливішу* частину сучасного життя, в якій ми мусимо орієнтуватися. Адже, візуальна культура ніколи не є нейтральною. Вона завжди щось означає. При цьому технологічна інфраструктура створення візуального стає доказом «справжності» візуального для людей [408], котрі, можливо, і втратили віру в ідеали прогресу, але продовжують надавати вищої вартості його плодам.

Формально структура предмету досліджень візуальних феноменів за останні 20-30 років залишалася консенсусною та усталеною, дотепер вона обов'язково включає такі розділи як образотворче мистецтво, фотографію, фільми, телебачення, нові медіа [444]. Насправді асортимент студійованих об'єктів стає значно ширшим, але їх розмах та культурна вага відповідно — меншою. У довжелезному переліку таких об'єктів подибуємо, зокрема, комп'ютерну графіку, анімацію, рекламу, моду, графіті, поп-перформанси, субкультурні стилі, віртуальну реальність, Діснейленди, вуличну скульптуру, макраме, снігові та інші скульптури, інтер'єр шопінг-моллів, ресторани декорації, вуличну ілюмінацію, книжкові малюнки та дитячі розмальовки, квітки, пачки цигарок та ін. [425, р. 34–36], а також політичні вуличні мурали, які наочно відображають зміни суспільної свідомості як у західних, так і східних культурах, особливо в часи буремних революційних подій [440]. Об'єктом окремої уваги може стати навіть тату. Ренесанс татуювань після 1960-х років, коли татуювані тіла масово з'являються в рекламі, на телепрограмах, у фільмах, дефілюють на сценах, спортивних аренах, на мистецьких івентах та на рок-концертах, розцінюється як формування гендерної, соціально-класової та субкультурно-стильової альтернативи їх традиційним маркерам [433, р.1–2].

Отже, стикаємось у програмі досліджень «візуальної культури» із застарілими у другому десятилітті ХХ ст. постмодерністськими ремінісценціями. Йдеться у контексті постмодерністської відмови соціальних наук від економічного детермінізму, диктату ідеологій; переходу від квазі-елітарних до більш демократичних теорій куль-

турних індустрій і повсякденності; від субстанціалістських до функціоналістських концептуалізацій розглядуваних об'єктів [484, р. 4–5] про «мікроаналіз» візуально насичених явищ матеріальної культури й поширених групових і індивідуальних соціальних практик. Серед останніх можуть траплятися також складання рейтингу туристично доступних і візуально привабливих пам'яток Ісландії у журналі «Космополітен» [454]; студіювання рівня візуальної насиченості публічних комунікацій міністерств і відомств різних країн із приводу коронавірусу [475]; аналіз продукування візуальною культурою уявлень про розкіш (luxury) за зразком гламурних фото-, кінематографічних і телевізійних образів [402] або концепція «візуального імперіалізму». Авторка пов'язує її із продовженням штучно конструйованого на стині щоденників мандрівників, художньої фантазії та колоніальної ідеології від XVI ст. традиції зображення східної жінки як еротизованого та підпорядкованого об'єкта після 11 вересня 2001 року. Оголосивши «війну тероризму», західний світ на чолі зі США взявся звільняти жінок із-під деспотизму ісламських режимів. Одразу західний ринок наповнився численними мемуарами ісламських жінок. Подібно до того, як багато західних фільмів про Близький Схід починаються зі звуків азану з мінарету мечеті, багато із цих мемуарів починається із зображення напівзакрытого обличчя жінки, чії очі уникають погляду глядачів / читачів [500, р. 83]. Хоча відтепер, арабська жінка, подібно до Шахерезади набула голосу, однак лише для того, щоби самій розповісти про власне поневолення.

У культурології візуальним об'єктом дослідження має виступати культура, а предметом – візуальне. У фокусі культурології візуального найчастіше постають *не самі по собі візуальні феномени, а радше візуальні відображення чи окремі візуальні елементи явищ матеріальної або духовної культури у глобальному чи локальному вимірі*. Наш аналіз результатів пошукових запитів у базі даних Web of Science Core Collection підтверджує реальність такого підходу. Учені цікавляться особливостями візуальної культури будь-яких країн, будь-яких місць, будь-яких галузей культури, як-от: індустрії розкошів, імперіалізму, імперіалістичної Японії у 1926–1945, Бостону в XIX ст., релігійного ордену єзуїтів, раси та гендера тощо ([www.webofknowledge.com](http://www.webofknowledge.com)). Фактично, це означає, що завдяки підвищеній «культурологічності» за дуже короткий проміжок час Visual Culture як наукова дисципліна редукується до visual culture

як позначення візуальної конфігурації культурного феномену або періоду.

На нашу думку, становлення візуальної культурології відповідає тренду вивчення візуального ХХІ ст. – доповнення згадуваних вище спеціалізованих дисциплін пізнавальною активністю дисциплін, так би мовити непрофільних. Наприклад, Visualization Studies, зайнятих розробкою нових наочних дослідницьких інструментів, або Library and Information Studies, де візуальне є тільки частиною предмету дослідження [492, р. 3].

У методологічному плані вже напрацьовано багато характеристик аналізу візуального – і внутрішніх (набір зображуваних об'єктів, їх взаємне розташування, прикметні риси, тло і ландшафт, приховані символічні значення і т. ін.), і зовнішніх (місце камери, ракурс зйомки) тощо. Ураховуються жанр, історичний період, пора року, навіть час доби, не кажучи про етнічну, гендерну, соціальну класифікацію зображеного [444, р. 3–6]. У візуалознавчих працях останнього десятиліття усе частіше йдеться про необхідність комплексного встановлення «regime of scope», «regime of visibility», «visual regime», себто «типу структурування та взаємодії складного набору візуальних кодів, прийомів зору, практик візуальності, які співіснують в одному культурному просторі, вони історично рухливі та змінюються залежно від знакової структури культури та методів репрезентації» [447, р. 553]. У межах такого підходу в останні роки дослідники заговорили про особливу штучну «свідомість камери» або «машинне бачення», яке відрізняється у дрона та мобільного телефону [456].

У популярній версії Г. Роуз зображення мають вивчатися у трьох площинах (sites): виробництво зображення, безпосередньо зображення, аудиторія зображення, кожна з яких, у свою чергу, слід студіювати у трьох модальностях: технологічній, композиційній і соціальній [473, р. 13–27].

Непересічною є вимога непорушності візуального образу, адже наукова література постійно розглядає приклади, коли доступність лише однієї частини документального фото повністю спотворює його зміст у цілому. Натомість, макропідхід культурологічного рівня має інтерпретувати перелічені ознаки як вияв певної культурної конфігурації, цікавитися не стільки *безпосередньо конструкцією* візуального в певній культурі, скільки її *соціокультурною кореляцією*. Іншими словами, прикметною ознакою візуальної ку-

льтурології стає методологічне перефокусування на зовнішні аспекти аналізу зображення, позаяк його внутрішні характеристики, відкриті та приховані сенси, обертаються на знаряддя його внутрішньої критики задля більш об'єктивного використання як інформаційного джерела. Гадаємо, така операція виправдовується одним із парадоксів сучасної культури – *on not looking*: чим більш візуально насиченою та опосередкованою вона стає, тим менше люди звертають безпосередню увагу на конкретне зображення [467].

На подібний предмет і метод, на нашу думку, можуть також претендувати візуальні дослідження, візуальна антропологія та візуальна соціологія, представлені престижними освітніми програмами, науковими товариствами, періодичними виданнями (*Journal of Visual Culture*, <https://journals.sagepub.com/home/vcua>; *Visual Studies*, <https://www.tandfonline.com/loi/rvst20>), інтернет-ресурсами ([visualanthropology.net](http://visualanthropology.net), [visualsociology.org](http://visualsociology.org)), нарешті, авторитетними послідовниками на пострадянському просторі [51; 52].

Візуальні дослідження почалися в останнє десятиліття ХХ ст. Саме тоді більш ранні студії з « нової історії мистецтв » (С. Альперс, М. Баксандалл, Н. Брайсон, Т. Дж. Кларк, Г. Поллок та ін.) були розширені вивченням нових образотворчих практик, які продукувались рекламою, фотографією, телебаченням та масмедіа. Для цього залучались і нові методологічні інструменти, зокрема, методологія культурних досліджень у британській версії Стюарта Холла і Рожера Вільямса [486, р. 3]. У наступне десятиліття *Visual Studies* не тільки розширювали свою географію швидше, ніж самі вчені встигали це відзначати. Вони і поповнювали перелік об'єктів свого зацікавлення, і намагалися глибше осягнути природу візуального. Головну відмінність між *Visual Culture* та *Visual Studies* Дж. Елкінс влучно визначив у такий спосіб: прихильники першої роблять наголос на первинності культури по відношенню до візуального, послідовники других зацентровують свою увагу на універсальності та самодостатності візуального [486, р. 8]. Очевидно, що культурологія візуального відрізняється від візуальних досліджень з тих самих позицій.

Візуальна антропологія може перетинатися із візуальною культурологією в частині досліджень невербальних форм людської комунікації і візуальних проявів культури. Проте антропологія вважає їх самодостатніми виявами людськості (тим то величезний успіх мала книга М. Мід «Дорослішання на Самоа», незважаючи на

невідповідність описаних у ній практик соціалізації західним традиціям). Скажімо, дослідження візуальних саморепрезентацій молодих британських інвалідів показало їх як «щасливих, активних, незалежних» на противагу поширеним суспільним уявленням про соціальну меншовартістність людей з обмеженими можливостями [458, р. 363].

Натомість культурологія схильна потрактовувати їх як відображення певних культурних універсалій, відносно яких антропологічний матеріал може виявитись навіть маргінальним. Наприклад, вивчення аматорських фотографій Владивостока 1919–1920 рр., зроблених іноземцями, котрі перебували у місті у складі експедиційного корпусу та супутніх місій, довело, що їх автори реалізували ідею всебічної переваги носіїв західної культури над місцевим населенням. Авжеж ознаки «цивілізованості» останнього (кам'яна забудова центра міста) усіяко ігнорувались [66, с. 215].

Так само обмеженим уявляється нам застосування провідних антропологічних методів (безпосереднього) спостереження та опитування. (Насправді, сучасні дослідники нараховують щонайменше 13 різних «візуальних методів» в антропологічно-етнографічній царині [477, р. 720]). Евристичні можливості застосування антропологічної методології для дослідження візуального (або за допомогою візуальних технологій) завдяки точнішому і стабільнішому характеру фотографії порівняно із зором чи пам'яттю були обґрунтовані ще далекого 1967 року [415]. Але багато сучасних дослідників також уважають емпіричне соціальне дослідження через «збирання та аналіз сенсорно наочних та інших даних із реального життя» ефективним методом генерації нового знання про культурне та соціальне буття [493].

У низці наших дотепер незавершених студій соціокультурної специфіки Харківського пограниччя було відзначено значно помітніше, ніж в інших вітчизняних мегаполісах, переважання несучасних образів міста над сучасними в постах у соціальних мережах. Ба більше, улюблені навіть серед молоді фото візитних карток міста – Благовіщенського та Успенського соборів (рис. 3) є дуже схожими на їх документальні зображення столітньої давності (рис. 4) (для порівняння було використано фотоархів Б. Ясевича) [65]. На підставі особистих спостережень дуже легко дійти спрощеного пояснення. Мовляв, центральна частина міста змінилась дуже мало. Навіть нову будівлю міськвиконкому у 2000-х рр. споруджували з

розрахунку повного розчинення в навколишньому архітектурному ландшафті. Новобудови скупчуються по околицях, важкодоступних для селфі-зйомки (рис. 5).

Насправді, лише в широкому соціокультурному контексті стає зрозумілим, що така архітектурна ієрархія чітко корелює з системою цінностей харків'ян. У ній постмодерний відсоток освіченості населення і його безготівкових розрахунків сусідить з найупередженішим серед інших регіонів України ставленням до ЄС і НАТО і т. ін. Так само причини цього явища доцільно шукати в глибинніших трендах, передусім, занепаді традиційних галузей економіки Харкова, складі та світоглядних уподобаннях місцевих еліт, значно нижчій, особливо порівняно із західними областями, мобільності населення тощо. Відтак, маємо закапсульований місцевий консенсус: більшість харків'яни не бажають робити зі свого мегаполіса привабливе для туристів та інвесторів відкрите глобальне місто, а відсутність такої потреби позбавляє Харків символічних і фінансово-технологічних ресурсів, навіть, для видимих змін.

Проект візуальної соціології також має тривалу історію й укорінений у часто цитованому есеї Говарда Бекера (Howard Becker) «Фотографія та соціологія» (1974), автор якого зазначав, що фотографія та соціологія з моменту свого заснування займалися критичним дослідженням суспільства. Хоча сучасні дослідники (D. Harper) вже у перших 20 томах «Американського соціологічного журналу» до 1916 р. знаходять фотографії, використані для аргументації характеру сільського та міського життя.

У класичному розумінні візуальна соціологія, яку нині дійсно позиціонують як одну з понад 100 соціологічних субдисциплін [489], мала би займатися встановленням соціальних фактів і закономірностей на основі статистичного аналізу масового і документально насичених *social visualities*, передусім, фотографій. Натомість, вона віддає перевагу якісному аналізу – герменевтичному, семіотичному, структурному та дискурсивному – досліджуваних об'єктів [376, с. 77], найчастіше, глобального урбаністичного середовища, постіндустріального ландшафту, простору та платформ соціальних медіа, соціальних практик і міських субкультур. З тією принциповою завагою – те, що ми бачимо, більшою мірою залежить не від фізичного розташування (*the physical position*) глядача, а від його соціального становища (*the social position*) [439, р. 4]. Тому візуальна соціологія фокусується не стільки на самому зображенні, скільки на його зов-

нішніх зв'язках і контекстах [502, р. 4]. Однак, як у випадку з візуальною антропологією, соціокультурний контекст питома культурологічних досліджень візуального має бути значно ширшим за дослідження соціальних ракурсів візуального, які традиційно вже позначаються сполученням *social life*. Інша справа, що статистичні методи дослідження у культурологічних дослідженнях візуального також мають відігравати значну роль.

### **Кількісні та якісні методи у візуальній культурології**

Початок дискусії щодо співвимірності кількісних і якісних методів дослідження візуального, за великим рахунком, можна віднести до дотепер незавершеного обговорення співвідношення між індивідуалізуючими та генералізуючими методами пізнання, започаткованого на стині XIX–XX ст. різними школами неокантіанства. Нового поштовху це питання в царині гуманітаристики набуло в останній чверті XX ст. у контексті запропонованої представниками чергового покоління школи «Анналів» альтернативи – історик мусить бути або програмістом, або ніким. Проте, такої гостроти щодо візуального ця дискусія ніколи не набувала, адже ніхто не заперечує, що одиничні візуальні феномени можуть відігравати роль найважливішого джерела дослідження (наприклад, зображення «солдатського імператора» кінця III ст. Доміціана II на двох монетах уважаються більш достеменним доказом його автентичності, ніж два уривчасті і неповні нарративні повідомлення).

На нашу думку, пропонуване кількісно-якісне поєднання дослідницьких інструментів у культурології візуального органічно вписується в контекст спричиненою цифровою революцією появи «цифрової гуманітарії» (*Digital Humanities*). «Перша хвиля цифрових гуманітарних робіт була кількісною, мобілізуючи нові пошукові можливості, зокрема щодо баз даних, автоматизуючи лінгвістику, складаючи гіперкарти у критичні масиви. Друга хвиля має якісний, інтерпретаційний, досвідний, емоційний, генеративний характер. Вона використовує цифрові набори інструментів для обслуговування методологічно сильних сторін гуманітарних наук: увага до складності, середнього рівня специфічності, історичного контексту, аналітичної глибини, критики та інтерпретації» (*University of California, Center for Digital Humanities. The Digital Humanities Manifesto 2.0 : 11*) [483]. Так само, діджиталізація візуальної культури спонукає до пошуку нової парадигми її дослідження, яка включатиме, зокрема, комбінування кількісних і якісних



дослідницьких інструментів, урахування соціально-культурного (social-cultural) та ціннісного контексту, когнітивну та психологічну інтерпретацію даних тощо [497, р. 272].

На нашу думку, важливою теоретико-методологічною особливістю культурології візуального є необхідність *системного використання різних кількісних методів на різних стадіях такого дослідження*. Кількісні розрахунки можуть проводитись і на стадії збирання матеріалу, як вагомий інструмент *зовнішньої критики* візуальних джерел, доведення їх автентичності та репрезентабельності; і як самостійний метод дослідження, який дозволяє визначити суттєві характеристики досліджуваного об'єкту; і як виражений у числах/відсотках підсумковий результат.

Підкреслимо, зазначену теоретико-методологічну особливість слід трактувати не спрощено, у сенсі повного чи часткового виключення з дослідження візуального якісного аналізу, а лише його обов'язкового доповнення. Наприклад, ще на етапі визначення та збирання джерельного матеріалу у *внутрішній критиці* щодо достепенності та повноти візуальних джерел неможливо обійтись без порівняльного аналізу з іншими візуальними пам'ятками подібного змісту. Наприклад, на youtube можна побачити тисячі відеоматеріалів, присвячених новій столиці Казахстану – Астані (на разі Нур-Султан). Створені та розміщені і як офіційні продукти, і як виплід аматорської, часто випадкової активності, вони доволі суголосно унаочнюють ідею надсучасного міста, «других Дубаї», уособлення разючого соціально-економічного та культурного поступу Казахстану за доби незалежності. Між тим, поверхового погляду на супутникові мапи столиці Казахстану і емірату Дубаї достатньо, щоби пересвідчитись – новобудови Нур-Султана дотепер займають меншу частину міста і виглядають масштабно багатоміліардно за рахунок низької щільності забудови.

Проведені нами дослідження доводять, що завдяки «кількісному зсуву» від класичної, виключно інтелектуальної методології дослідження візуального як тексту, вдається отримати не тільки більш точні, але часто і нові, заздалегідь непередбачувані результати.

Можемо пояснити відповідний механізм через паралель із культурною пам'яттю. Послідовники соціокультурних парадигм пам'яті (М. Гальбакс, П. Нора, Я. Ассман) правомірно уважають, що попри індивідуально-психологічну форму пам'яті, її зміст повніше відображає не особистісне, а культурне значиме. Відтак, масові ві-

зуальні ряди, на відміну від одиничного образу чи навіть персональної колекції, повинні мати й більшу і репрезентативність, аніж одиничні, нехай унікальні образи чи персональні візуальні колекції.

Інша проблема, яку умовно можна позначити Big Data – наявність достатніх апаратних і математичних ресурсів для обчислення величезних візуальних масивів – усувається через *усвідомлену вибірковість підходу*. Конкретний культурологічний кейс візуальних феноменів може мати за свій предмет не тільки масові, типові об'єкти, але й обмежені явища або не до кінця усталені сукупності. Звичайно, у такому не надто репрезентативному вигляді їх студіювання мало що скаже про загальнокультурні закономірності, проте воно вповні здатне їх відкоригувати чи уточнити для даного випадку. Такий підхід опиниться якраз посередині між довільною та масовою аналітикою.

Наприклад, крім суто статистичних розрахунків, серед найчастіше уживаних кейсів дослідження візуального (якщо брати до уваги не тільки суто наукові, але й науково-популярні, публіцистичні праці) є укладання різноманітних **рейтингів** (*ranking*). Створення «візуальних рейтингів» може з культурологічної точки зору уважатися вповні самодостатнім підходом, який, наприклад, допомагає розкрити актуальний стан культурного ландшафту або кон'юнктуру культурних індустрій.

В Україні за доби «лагідної українізації» 2014–2019 рр. набули поширення *довільні візуальні рейтинги*, які укладаються нефахівцями, як правило, з популяризаційною метою, на кшталт «10 замків України, які має побачити кожен». У цих рейтингах поєднуються споруди різних епох, стилів і призначення (найбільш «медійно розкручених» Хотинський замок може сусідити з найбільшою за розмірами Аккерманською фортецею). Вони мають за єдину загальну ознаку лише привабливий для туриста, мандрівника, любителя селфі ошатний зовнішній вид.

Однак, по-справжньому змістовним буде лише рейтинг, укладений за допомогою статистичних вимірювань. Так, у добре відпрацьованій аналітиці соціальних медіа та ЗМІ, які, у свою чергу, використовують напрацювання у сфері маркетингу, на основі обробки за машинними алгоритмами величезного масиву даних встановлюють рейтинги медіа-авторів і груп, медіаресурсів, медіаперсон і медіатем. Як правило, такі рейтинги розраховуються за двома критеріями: а) критерієм залученості, engagement Rate (ER), що ви-

мірюється у відсотковому відношенні дії до охоплення (у розглянутому випадку – сума коментарів, лайків і репостів за певний проміжок часу); б) критерієм аудиторії, тобто кількість потенційних читачів / користувачів.

За подібною методологією можливим є складання *вибіркових рейтингів візуальної привабливості або репрезентабельності* (не плутати з репрезентативністю) тих чи інших візуальних явищ – як самодостатніх об’єктів, так і образів чогось зовнішнього. При цьому, на нашу думку, не є обов’язковим ранжування отриманих результатів. Достатньо досліджувані феномени об’єднувати у певні групи за ступенем проявленості критеріїв залученості й аудиторії. Навіть у цьому разі ми можемо отримати інформацію щодо візуальної конфігурації культурної системи, яку можна потрактувати як відображення її структурної побудови. Наприклад, у своїй статті [125] ми спробували розрахувати за кількістю підписників і сумою публікацій під хештегами візуальну репрезентабельність національного музейно-заповідного ландшафту України (44 установи) в соціальних мережах Фейсбук та Інстаграм. Виявлено (дані 2018 року) долученість 77–91% національних музейно-заповідних закладів до сучасних візуальних форм власної репрезентації. Натомість загальний рівень «візуальної залученості» виявився значно нижчим: лише 30–45% національних музеїв і установ масово зацікавлюють власників соціальних акаунтів. Перший показник якби то є очевидним для більшості країн на початку ХХІ ст., навіть якщо вони не відносяться до групи *advanced or developed economies*. Проте, серед понад 100 найбільших підприємств на аграрному ринку України у соціальних мережах на той час була представлена лише третина компаній, а основні форми маркетингової комунікації (сайт, емейл, актуальний контент, відео, чат тощо) повноцінно використовувало лише ПАТ «Миронівський хлібопродукт» [128, с. 66–67].

Не менш цікавою є історико-культурна еволюція візуально найзначущих для певної культури об’єктів, розглянута саме у кількісному вимірі. Один із найвідоміших російських імперських фотографів С. М. Прокудін-Горський (1863–1944) у 1910-і рр. створив величну серію фотографій, яка відбивала його бачення тогочасної Російської імперії. Оброблений комп’ютером у кольорові зображення і каталогізований архів «Российская империя в цвете. Фотографии С. М. Прокудин-Горского» оприлюднено на сайті Конгресу

США (<https://www.loc.gov/collections/prokudin-gorskii/>). Він містить лише 9 фотографій України-Малоросії, у тому числі 2 фото Криму. Ця кількість є значно меншою, ніж кількість фотографій, присвячених містечку в Російській імперії або іншій «національній околиці» Російської імперії (від Мінської губернії до Кавказу).

Це означає, що на початку ХХ ст. Україні імперська свідомість не надавала великого значення. Наразі фактично щотижня обговорюваний в російському суспільно-політичному і медійному дискурсі останніх шести років «священний статус» Криму чи відносини з Україною в цілому виглядають дуже кон'юнктурним геополітичним проєктом, приховані причини якого були сформульовані ще у працях З. Бжезинського: «Без України Росія перестане бути євразійською імперією...» [31, с. 46].

Плідним зразком, так би мовити більш сбалансованої, кількісно-якісної обробки певного візуального масиву з подальшою інтерпретацією результатів є **контент-аналіз**, методологія якого детально опрацьовано у лінгвістиці і масових комунікаціях. Як відомо, у кількісній версії дослідження візуального контент-аналіз націлений на виявлення частоти окремих образів або символів. У якісному варіанті фіксуються нестандартні образи або символи та пояснюється їх смислова насиченість. Таким чином, контент-аналіз дозволяє вивчати як масовий, так і одиничний візуальний матеріал.

У 2020 році автором було здійснено контент-аналіз репрезентації української ідентичності у візуальному масиві 5 топових Телеграм-каналів. Він виявив дві групи її візуальних маркерів – *Political Identity* (сполучення синьо-жовтих кольорів, прапор чи тризуб, банкнота як центр зображення або домінуюче тло) та *Military* (чоловіки та жінки в українській військовій формі, зброя та військова техніка). Домінуюча перша група була пов'язана з громадянсько-політичною ідентичністю, а її поширення було пояснене спрямуванням внутрішньої політики чинної влади на «громадян України», не диференційованих за геополітичними і ціннісними уподобаннями. Продукування маркерів *Military* було потрактоване збереженням актуальності військових новин в умовах неоголошеної війни між Росією та Україною і станом часткової мілітарної мобілізації суспільної свідомості упродовж останніх 6 років [127].

Якісні методи в авторських кейсах дослідження візуального були представлені переважно традиційним **структурно-семантико-семіотичним інструментарієм**. Культурологічна своєрідність їх

застосування полягала у специфічному відборі джерел для дослідження та формалізації отриманих результатів. Ми виходили з думки, що виокремлення сенсозначущих зв'язків між частинами візуальних образів або встановлення їх ієрархічного підпорядкування має унаочнювати реальні (але часом приховані) взаємини у тому культурному середовищі, в якому ці образи було створено. При цьому найбільш плідним виявилася можливість реконструкції не тільки чинного соціокультурного контексту/кон'юнктури, але також більш тривалої історико-культурної еволюції.

У щойно розглянутому кейсі виявлені внаслідок контент-аналізу візуальні маркери української ідентичності були піддані семантичному аналізу. На підставі знайдених у контенті популярних Telegram-каналів т. зв. «ілюстративних» фото і малюнків були розглянуті три можливі моделі сполучення ідентифікаційних маркерів груп *Political Identity* та *Military*. З'ясувалось, що кожна з цих моделей чітко відображає геополітичні, суспільно-політичні та ціннісні орієнтації великих груп населення України.

У каналі популярного антиукраїнски налаштованого політика і блогера «Анатолій Шарій» *Political Identity* та *Military* часто поєднуються в образі України як націонал-фашистської держави (рис. 6) (популярний меседж доби «русской весны» весни-осені 2014 року). На «ультрапатріотичному» плакаті Україна змальовується як могутня козацька держава – вояка в сучасному однострої зображено поряд із козаком на фоні лану стиглої пшениці (рис. 7). Нарешті, третю модель – єдиної, сучасної, оборонспроможної держави Україна — демонструє популярне фото із Ходи Гідності на честь святкування Дня незалежності 2019 року (рис. 8). На ньому президент Зеленський у діловому костюмі позує поряд із дітьми у національними вбранні та кремезними чоловіками у військовій формі. Тут сфокусовано суть можливих новітніх візій української ідентичності, як сучасної громадянсько-політичної ідентичності із тонкою мілітарною амальгамою й укоріненням у традиційній народній культурі [127, с. 44–45].

В іншому дослідженні 2018 року [126] автор спробував установити рівень сучасності у візуальних репрезентаціях української культури в спільнотах найбільших міст. Для цього було підраховано відсоток «сучасних зображень» у загальному візуальному контенті відповідних Instagram та Facebook-груп (модерні архітектурні споруди, вулиці, площі; інфраструктурні об'єкти і транспортні засоби;

парки; вуличні скульптури, мурали; новітні публічні заходи; неонові реклами і кольорове підсвічування тощо). Звичайно, у соціологічному та статистичному плані отримані результати не можна назвати однозначно достеменними (передбачувано, найвищі показники виявились у Києві, який другий десяток років фігурує в різних списках глобальних міст). Але у культурологічному відношенні, ми вважаємо, було отримано конкретні дані, які можна зіставляти з іншими напрацьованими в науці показниками модерності (від питомої ваги сервісних секторів в економіці міста/регіону/країни до співвідношення т. зв. «цінностей виживання» та «цінностей самовираження» в нині популярній соціологічній теорії Венцель-Інглхарта).

Необхідність прикінцевої культурологічної інтерпретації отриманих результатів впливає із вищенаведеного розуміння культурології як інтегральної науки про культуру. Попри остаточну невирішеність її науково-академічного статусу і численні закиди в політико-ідеологічній заангажованості, *Culturologia* (принаймні, як її тлумачать представники Харківської культурологічної школи [369]) уявляється нам на сьогодні не менш респектабельним підходом до вивчення культури, ніж різні версії *Cultural Studies* або *Humanities*. Як інструментарій вирішення цього завдання нами обґрунтовані методи соціокультурної детермінації – визначення культурних особливостей як провідних у поясненні будь-яких досліджуваних історичних, соціологічних, філософських, мистецтвознавчих явищ тощо [314, с. 20] та метод соціокультурної каузальності – встановлення причинно-наслідкового зв'язку між досліджуваним об'єктом і тією культурною системою (ієрархією систем), у якій він перебуває [314, с. 22]. У цьому разі також має бути досягнута повна відповідність культуроорієнтованому предмету дослідження.

Наприклад, у монографії В. Косіва «Українська ідентичність у графічному дизайні 1945–1989 років» [138] на матеріалах українського радянського плакату позначається лінія з поступового позбавлення української сільської молоді «зайвих» елементів національного костюму на користь робітничого одягу. З культурологічної точки зору, маємо справу з особливостями урбанізаційних процесів 1930–1960-х рр. в Україні, вперше відзначеними в «Історії» О. Субтельного. Тоді до міст переселилося настільки багато українців, що миттєво русифікувати їх не вдалося. Проміжною стадією

асиміляції якраз у цій порі постало «шароварництво», репрезентація української культури крізь декілька показових побутових елементів, які надалі мали відійти у минуле.

Так само культурологічно наснаженим буде тлумачення результатів уже згаданого нашого дослідження візуальної привабливості національного музейного ландшафту української культури. Серед двійки лідерів виявилися установа, яка спеціалізується на сучасній художній культурі – Мистецький Арсенал, і «середовищний» «музей простонеба» (site museum), який зберігає значно архаїчнішу культурну традицію – Запорізька Січ на о. Хортиця. На наш погляд, це загалом підтверджує авторське бачення багатокладності української культури з її нестандартною для країн «навздогінної» модернізації конфігурації одночасного поширення до- і постмодерних елементів.

Головну перевагу здійсненого у такий спосіб культурологічно-візуального дослідження над студіями візуального з боку інших дисциплін ми вбачаємо у формулюванні певних закономірностей замість простого встановлення фактів. Звичайно, не йдеться про закономірності вищого рівня, адже для цього потрібна репрезентативна візуальна Big Data, осяжна для опрацювання багаточисельного дослідницького колективу протягом тривалого часу. Можемо, радше, говорити, як мінімум, про підтвердження певних гіпотез. Одначе, як максимум, фіксація поточної візуальної кон'юнктури, каталогізація окремих груп візуальних явищ, визначення візуальних уподобань певних соціальних груп, уточнення візуальної специфіки тих чи інших культурних локацій тощо мають постати не стільки самодостатнім фактологічним матеріалом, скільки конкретизацією окремих шарів, вимірів, полів, кодів, локусів значно ширшого культурного ландшафту.

На нашу думку, розглянуті вищі теоретико-методологічні принципи культурології візуального відповідають новітній трансдисциплінарній методології наукового знання в декількох аспектах. Йдеться, по-перше, про вихід за межі окремих наукових дисциплін, адаптації класичної методології точних наук (статистичний аналіз, контент-аналіз) для вирішення проблем гуманітаристики. По-друге, маємо на увазі холістичність, цілісність, культурологічного підходу, коли застосування різних методів відбувається на різних етапах єдиного дослідження. По-третє, візуально-культурологічний підхід вповні відповідає трансдисциплінарній вимозі багаторівневості

аналізу, адже візуальні феномени розглядаються одночасно у феноменологічному, структурно-семантико-семіотичному та питомо культурологічному вимірах.

При цьому зазначена методологічна трансдисциплінарність не означає непозбунної теоретико-методологічної межовості культурології візуального (так само як і культурології в цілому). Адже і постановка завдання, і формулювання прикінцевих результатів залишаються специфічно-культурологічними, а запозичені методологічні інструменти використовуються, передусім, на проміжних стадіях роботи в спрощеному виді.

З нашої точки зору, «повноцінна» трансдисциплінарність можлива лише у форматі спільного масштабного дослідницького проекту, до реалізації якого буде залучено дійсно багато фахівців із різних галузей знань. Але і в цьому випадку, культурологія як рівноправний учасник такого проекту, має зберегти свою академічно-наукову самобутність.

Отже, неспростовний факт перетворення візуального у 2010-і рр. на найважливішу частину життя сучасного людства, який традиційно пояснюється технологічними проривами у засобах його тиражування та демократизацією можливостей поширення, насправді цілком уписується в соціокультурну логіку Постмодерну, дедалі помітнішої автономізації перебігу науково-технічного прогресу, його віддалення від людських потреб. Саме за доби пізнього Постмодерну, кінця 1980-х – 1990-х рр., відбувається інтелектуальна респектабілізація до того буцім-то надто суб'єктивних візуальних досліджень, формування відносного консенсусу щодо можливості більш-менш об'єктивної інтелектуальної реконструкції реальності через структурно-семантико-семіотичний аналіз її візуальних репрезентацій. Натомість наукова думка епохи після Постмодерну у першій чверті ХХІ ст. характеризується не тільки більш різноманітним і почасті більш критичним спектром реакцій щодо співвідношення візуального образу та його оригіналу, але значно більш ускладненим і масштабним баченням такого співвідношення, зокрема через непозбунну залежність від social life. Перебігає процес розмноження наукових дисциплін, які вивчають візуальне. На місце серед них претендує і візуальна культурологія, що є цілком логічним із огляду на природу візуального як явища культури.

Порівняно з уже усталеними науковими дисциплінами і широкими міждисциплінарними програмами дослідження візуального



(«візуальна культура», візуальні студії, візуальна антропологія, візуальна соціологія), визначені три теоретико-методологічні особливості візуальної культурології: 1) гранично широкий предметно-методологічний горизонт; 2) раціональне співвідношення кількісних (вибіркові рейтинги візуальної привабливості, контент-аналіз, статистичні обрахунки та ін.) та якісних (структурно-семантико-семіотичних та ін.) дослідницьких інструментів; 3) культурологічна інтерпретація отриманих результатів як прикінцева мета дослідження. Більше того, як доводять наведені нами приклади, інтегративний характер культурологічного знання дозволяє ефективно сумістити на різних етапах наукового студіювання візуального виміру культури спеціально-культурологічні методи дослідження (соціокультурної детермінації та каузальності) з достатньо добре напрацьованою спеціальною методологією дослідження медійно-візуальної сфери (наприклад, контент-аналіз) та низкою загальнонаукових методів (порівняльний, історичний), звичайно, адаптованих до особливостей предмету дослідження.

У фокусі культурології візуального мають постати не самі по собі візуальні феномени, не окремо взятий «режим бачення», а радше візуальні відображення чи окремі візуальні елементи явищ матеріальної або духовної культури у глобальному чи локальному вимірі; не стільки безпосередньо конструкції візуального в певній культурі, скільки їхні соціокультурні кореляції, двосторонні зв'язки з тим середовищем, в якому вони сформувались і на яке справили вплив.

Головна перевага здійсненого у такий спосіб культурологічно-візуального дослідження вбачаємо у формулюванні певних закономірностей замість простого встановлення фактів, адже при формулюванні прикінцевих результатів завжди повинно йтися про уточнення, доповнення, репрезентацію окремих шарів, вимірів, полів, кодів, локусів значно ширшого культурного ландшафту.

Становлення культурології візуального відповідає тренду вивчення візуального XXI ст. – його розширення за рахунок доповнення спеціалізованих дисциплін пізнавальної активністю дисциплін, так би мовити, непрофільних (Visualization Studies, Library and Information Studies та ін.). За переліченими ознаками культурологія візуального також корелює з новітньою візією цифрових гуманітарних наук – Digital Humanities.

Розглянуті вище її засадничі теоретико-методологічні принципи відповідають також новітній трансдисциплінарній методології нау-

кового знання – завдяки виходу за межі окремих наукових дисциплін, адаптації класичної методології точних наук (статистичний аналіз, контент-аналіз) для вирішення проблем гуманітаристики; холістичності, цілісності культурологічного підходу до аналізу візуального – від постановки завдань до інтерпретації отриманих результатів; нарешті, багаторівневості аналізу на феноменологічному структурно-семантико-семіотичний та питомо культурологічний рівнях. При цьому постановка завдання, а також формулювання прикінцевих результатів залишаються специфічно-культурологічними, що дозволяє говорити про збереження самобутнього академічного і наукового-дослідницького статусу цієї науки.

Культурологічний погляд на візуальне здатен одночасно розсунути теоретико-методологічні горизонти його дослідження і стимулювати подальшу інституціоналізацію культурології як із наукової точки зору, так і з огляду підвищення суспільного зацікавлення нею.

Серед найперспективніших напрямів подальшої розбудови візуальної культурології – застосування до аналізу візуальних даних психоаналітичного підходу. У цьому випадку певні візуальні образи мають постати віддзеркаленням підсвідомих ментальних конструкцій, які, навіть у витісненому з колективної свідомості стані, продовжують справляти на нього травматичний вплив. Парадоксальність означеного підходу полягає у тому, що візуальні образи, найсильнішою стороною вивчення яких найчастіше вважається саме наочність, повна чи часткова відповідність реальності, можуть бути пов'язаними з реальною причиною свого утворення дуже опосередковано (доведено ще у працях З. Фрейда).

Психоаналітичний анамнез візуального вже випробувано на дискурсивному аналізі текстуальних джерел, наприклад, у рамках т. зв. Trauma History. Зокрема, за нашими особистими спостереженнями, травматичний досвід модерної України укорінений у подіях Руїни. Незабаром після її завершення в найбільшому козацько-старшинському літописі С. Величка Київ, який в києворуській думці найчастіше мав розквітнути наче другий Єрусалим, тепер мусить занепасти як стародавній Вавилон.

Так само, за нашими гіпотетичними припущеннями, за допомогою візуальних образів можна оцінити глибину травми британського суспільства через страту двох коронованих осіб – однієї з дружин Генріха VIII – королеви Анни де Болейн та короля Карла I. У

першому випадку все обмежується малесеньким букетиком квітів на підлозі тауреської каплиці Св. Петра-у-Кайданках, на тому місці, де її прах було перепоховано наприкінці ХІХ ст. У другому випадку йдеться про цілу систему великих за розміром меморіальних знаків, які відзначили останній шлях короля, та його поховання поряд із іншим англійським монархом.

### **1.5. СВИТОГЛЯДНА КУЛЬТУРА І СВИТОСПРИЙМАННЯ В НАУКОВОМУ ПОЛІ ГУМАНІТАРНОГО ЗНАННЯ І СОЦІАЛЬНОЇ ТЕОРІЇ: МІЖ «ВИЯВАМИ» І «ПРОПОЗИЦІЯМИ»**

Світосприймання не належить до усталених понять в українських культурологічних студіях. У дискурсі культурології застосовується поняття світоглядних засад історичного розвитку культури. Генеалогія поняття «світоглядні засади» та його синтез із поняттям історії загалом, на нашу думку, відсилає нас до поняття світогляду. Водночас, світосприймання – це процес відображення дійсності в свідомості людини, який полягає у встановленні зв'язку, сполучення людини із навколишнім світом, у визначенні людиною сенсу й власного місця в існуючому світі. В якому сенсі дійсність й існуючий світ мають значення для людини? І, якщо людина наділяє дійсність та існуючий світ сенсом, то що виявляється у цій співвіднесеності зовнішнього і внутрішнього? Цими і багатьма іншими питаннями «живиться» видноколо наукового поля гуманітарного і соціального знання, бо в цих питаннях і за допомогою цих питань відбувається розширення обрії пізнання.

Особливе значення у розширенні епістемі наукового поля гуманітарних і соціальних знань мають культурологічні студії. На нашу думку, в сучасному науковому полі гуманітарного і соціального знання сформувався теоретичний масив, який викликає певні застереження, бо розроблення різноманітної тематики і виокремлення культурологічних студій у самостійний напрям досліджень призвело до перерозподілу культурного капіталу в науковому полі гуманітарного і соціального знання. Культурологічний проект гуманітарного і соціального знання сприймається більш широко представниками наукової спільноти. Філософія культури, філософська антропологія, соціальна філо-

софія не надихають аудиторію. Вони здаються застиглими, ускладненими утвореннями попередньої епохи, коли ідеографія та ідеократія визначали сутність наукового доробку знань. Тож ми можемо, на наш погляд, констатувати, що сучасне наукове поле гуманітарного і соціального знання перебуває у стані «епістемологічного розриву» (у тому сенсі, який поняттю епістемологічного розриву надав Гастон Башляр). Епістемологічний розрив проявляється у тому, що філософські концепції і філософствування перетворились у масовому уявленні на «релікти» наукового поля індустріальної цивілізації. Інтелектуальний досвід філософії засновується на умінні вибудовувати складні концепції, ускладнювати прості питання, втомлювати аудиторію риторичними формулами і виконувати роль у відповідності до сценарію. В ньому, на підставі філософської методології, немов «викарбовуються» основні напрямки філософського світорозуміння. Провідною рисою філософствування постає «сходження до причин» існуючого стану речей або пошук відповіді на чому-питання. Культурологічні студії подають позицію з іншого боку. В них не ставиться питання: чому і від чого утворився існуючий стан речей, а культура як така є позначенням існуючого стану речей. Проблема полягає не в тому, чому даний стан речей виник, бо він існує, а в тому, чому ми сприймаємо цей стан речей саме як даний або такий, що мав би бути іншим, але є таким як є. Позиціонування філософії як основного способу розуміння існуючого стану речей із точки зору культурології не належить, а лише претендує на певний універсалізм. Втім, філософський універсалізм є не універсалізмом як таким, а лише певною традицією інтелектуального досвіду, який зумовлюється конкретно-історичними та біографічними ситуаціями. Саме цю втрату філософією преференцій контролю над інтелектуальним досвідом і констатує, на наш погляд, ситуація зростаючої популярності риторики з використанням потенціалу семантики префіксу «пост...» у науковому полі гуманітарного і соціального знання. Ця ситуація, на наш погляд, визначається критикою філософського інтелектуалізму, наукового світосприймання, методології раціоналізму і перерозподілом культурного капіталу серед авторів наукового поля гуманітарного і соціального знання. І власне таку ситуацію й позначають поняттями постмодернізму, пост-постмодерну, пост(нео)класичної культури, метакультури тощо.

Проте, маємо зазначити, що запропонована програма переорієнтації наукового поля гуманітарного і соціального знання із філософських розмірковувань до культурологічних студій не належить до ре-

дукціонізму або спрощення досліджуваної проблематики. Як нам убачається, суттєвим є те, що філософська практика розмірковування, що апелює до вибудовування діалогічних конструкцій, має багатий досвід взаємодії представників із різним потенціалом і надбаннями. Проте філософія не завжди сприяла порозумінню і уникненню конфлікту інтерпретацій. Філософський дискурс переважно звертався до домінантної позиції. І тому так зване «сходження до витоків», «онтологічного повороту», риторика «постправди», які набули популярності в сучасному філософствуванні, є радше поетичними метафорами, ніж ідеями, що віддзеркалюють певні реалії соціального життя і переорієнтації інтелектуального досвіду з пояснювальних схем до декрипцій. Головна проблема культурологічних студій, і тому, вважаємо, їхнє філософське підґрунтя, полягає не в тому, щоби спостерігати, пояснювати, змінювати світ і культурне буття людства, а в тому, щоби надати виважене, вичерпне, нестереотипне і неклішоване описання культур людства з позицій визнання рівнозначності розмаїтості культурних практик, способів світотворення, інтелектуального, релігійного і життєвого досвіду.

Використання концептів «пост...пост...», на наш погляд, рівнозначне тій ситуації, яку Зігмунд Фрейд описує мовою психоаналізу, звертаючись до біографічної ситуації Леонардо да Вінчі, у своїй відомій праці «Один дитячий спогад Леонардо да Вінчі» (*Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, 1910). Так званий «батько» психоаналітичного проекту апелює до дитячих спогадів автора найвідомішого в історії мистецтва творіння, портрету «Мони Лізи» («Джоконди»), відкриває один із механізмів конструювання дитячих спогадів у дорослих чоловіків, який, як нам здається, віддзеркалює прагнення авторів наукового поля гуманітарного і соціального знання скористатись префіксом «пост», щоби позначити особливості сприйняття існуючого стану справ у соціальній реальності й культурному житті індивідів, спільнот, людства.

Аналізуючи спогади Леонардо да Вінчі, З. Фрейд відкриває феномен трансферу, а саме – творення спогадів на підґрунті фантазму, що дозволяє людині, яка сприймає реальність, створити прийнятний образ існуючого. Аналогічно чинять ті, хто акцентує на багатозначності префіксу «пост» і його пристосованості до застосування при позначенні різноманітних явищ, ситуацій, станів. Так, використання філологічних меж дискурсу, його лінгвістичних ресурсів «пост» дає можливість теоретикам створювати сприятливий

для своєї соціальної проповіді образ теперішнього часу, а відтак, сама мова, яка слугує основним ресурсом творення сенсів, дозволяє згенерувати темпоральний вимір соціальної реальності від теперішнього в минуле, і від зв'язку теперішнього з минулим у майбутнє. А з іншого боку – прихильники риторики «посткультури», «постлюдини», «постправди» тощо герметизують поняття витоків, мас, масштабів, щоби в процесі інтерпретацій, які породжуються цією специфічною риторикою, кодифікувати існуючий стан справ у клішованому філософському світосприйнятті та життерозумінні. Власне, вважаємо, що саме претензія на творення метанаративних приписів і пояснюють популярність риторики, заснованої на використанні семантичного потенціалу префіксу «пост» і етимологічних визначень у сучасних дискурсах наукового поля гуманітарного і соціального знання, оскільки в широкому сенсі ними можна проявляти уподобання і преференції будь-якої інтерпретації існуючого стану справ. Це та ж ситуація, яка в історії людства нерідко повторювалась, приміром, коли астрологія і астрономія або хімія й алхімія визначалися спільною приналежністю до епістемі передбачення. Так, сер Ісаак Ньютон із однаковим завзяттям переймався інтерпретаціями руху небесних тіл і Апокаліпсису.

Відтак, зрозуміло, що значущість фантазму риторики «пост» не в тому, щоби поглибити розуміння реальності, а в тому, щоби увести до наукового поля гуманітарного і соціального знання практики філософії доби індустріальної цивілізації і зберегти культурний капітал, авторитет, гегемонію, монополію певних інтелектуалів на дискурси світоглядних засад і орієнтацій.

Наступна складова панування риторики «посткультури», «постлюдини», «постправди» є критика раціонального світосприйняття і життерозуміння. І хоча вона, безсумнівно, наслідують ідею офіційно санкціонованого і авторитарного мислення, маємо зазначити, що її основний тренд спрямований не стільки на критику існуючого в культурному житті спільнот стану справ, а тих способів розуміння переваг різноманіття, які підтримувались раціоналістичним проектом соціальної реальності і взаємодії. Популярність застосування риторики «посткультури», «постлюдини», «постправди» – у здатності запропонувати аудиторії, яка користується послугами наукового і гуманітарного знання, ідентитарну ідеологію. Ідентитарні конструкти відрізняються від ідеологічних проектів, які були запропоновані у соціально-філософських теоріях XIX–XX століть. Насамперед, мар-

ксизмом, лібералізмом, націоналізмом. На наш погляд, критика раціоналізму перетворилася на ангажовану в популістську апологію ідентитаризму, яка живить заперечення демократії, її соціальних і політичних виявів, знецінює переваги демократичного устрою, плюралізму, культурного різноманіття. Нарешті, постановка проблеми ідентичності є важливою складовою сучасної риторики «посткультури», «постлюдини», «посправди» в її проєкті постгуманізму, а політичний ідентитаризм прикриває популістську міфологію обраності. Вона полягає у переконанні соціальних мас в тому, що кожний представник спільноти становить неповторне вираження універсальних рис і типових ознак всієї спільноти. Загроза популізму, який розмірковує над суттю історичного буття народу, на нашу думку, полягає в тому, що він нехтує універсальністю як правами людини, так і практик дискримінації, пригнічення, примусу.

Отже, риторика «посткультури», «постлюдини», «посправди» не є проєктом, що намагається критично поцінувати існуючий в конкретно-історичному суспільстві стан справ, врахувати неповторність кожної біографічної ситуації, а є засобом збереження практик перерозподілу культурного капіталу в науковому полі гуманітарного і соціального знання на підставі консервації світоглядних орієнтирів і ігноранції розмаїття форм світосприймання і життєрозуміння в існуючому в сучасному світі стану справ.

Загальне поняття форм світосприймання охоплює міфологічний, релігійний, мистецький способи конструювання суб'єктивного світу. Дослідники української світоглядної культури застосовують цей концепт для позначення тенденцій у змінах соціокультурної сфери. Основним завданням соціального і гуманітарного знання в Україні, вважаємо, є перетворення досліджень етнічної світоглядної культури на дослідження передумов формування української нації в сучасному світі. Засадничі напрямки дослідження світоглядної культури в епістемологічному полі наукової літератури утворюють широке дослідницьке поле в сфері гуманітарних (релігійнознавство, філософія, філологія), соціальних та поведінкових наук (соціальна психологія та політологія), у теоретичному обґрунтуванні соціальних запитів і потреб у сферах, що пов'язані з дозвіллям і рекреаційною функцією культури, крос-культурними комунікаціями тощо. Спільною рисою рефлексій, які дозволяють сформулювати простір репрезентації форм світосприймання, є акцентуація контекстних факторів суспільного буття. Узагальнення

строкатої тематики можна сформулювати наступним чином: форма світосприймання відображає переконання в тому, що в процесі становлення особистості, групових взаємозв'язків, організації уяви, кристалізації змісту вірувань у міфі, релігії, творчості проявляються архетипові, архітектонічні фактори, які інтегрують особистісне, індивідуальне до символічного, семантичного універсуму.

На відміну від культури історії, екологічна культура, прояви якої знаходяться у площині зростання світового виробництва товарів та послуг, споживання ресурсів, міграційних процесів, проблем інформаційної освіченості, належить до детермінант існування людства. Із кризою культури історії безпосередньо пов'язані демографічні зміни, оскільки саме демографічні процеси є підґрунтям якісних змін людства як історичного феномену. Країни прагнуть захищатися парканами, стінами. Внаслідок цього світовий та національно-державний простір стають все більш відмінними. І нищення археологічних пам'яток на Близькому сході є символом занепаду державно-національного перерозподілу світу. Слід зазначити, що дослідження національної екологічної культури є тим предметом в науковому полі гуманітарного і соціального знання в Україні, що потребує окремої розвідки. Дана розвідка спрямована на з'ясування особливостей української візії світотворення, її зв'язку із культурною експансією російської імперської моделі символічного виробництва і виокремлення впливу історизму на вітчизняну культуру світосприймання.

Українська світоглядна культура утворюється у своєрідному трикутнику форм світосприймання: традиція кордоцентризму, проєкт філософської науки в Україні, національна українська філософія. Через традицію кордоцентризму успадковуються релігійно-філософські пошуки сенсу існування. Втілення проєкту наукової філософії є способом кодифікації мислення через «основне питання філософії». І, нарешті, двадцять перше століття є добою відкриття автентичного мислення. Його специфікою у філософській культурі в Україні є вивільнення розуміння від авторитету радянського способу мислення. Цей своєрідний «трикутник» прокладає «вісь», навколо якої обертаються шляхи соціокультурного світотворення. У цьому процесі вибудовується історіософське потрактування культурного буття індивідів та спільнот, а саме – екзистенціальні пошуки, літературно-мистецькі шукання, світоглядні боріння, політичні дискурси сподівань. Отже, візії людини, суспільства, культури,



впроваджувані історіософською рефлексією, утворюють поняття світу в матриці граматичної архітектоніки часу, тобто розподіленим у минулому, теперішньому та майбутньому часі; тоді як архітектоніка світосприймання сучасності є запереченням історизму, який вимагає минулого в якості підтвердження теперішнього.

Ймовірно, що наголошений в гуманітарному і соціальному знанні «кінець історії» є зміною епістемологічної ситуації історичного світосприймання. Історія як наука про спосіб буття людства завершилася. Сучасність не належить ні тривалості минулого, ні передбачуваності майбутнього; вона має власне минуле і майбутнє. Якщо розширити значення метафори історичного часу, запропоновану Ханною Арендт, то епістемологічна ситуація «кінця історії» позначає сучасність як іншість і минулого, і майбутнього, тобто поєднання нез'єданого [10]. Тож, епістемологічна ситуація «кінця історії» перетворила культуру історії на непередбачувану послідовність та невпорядкований перебіг подій.

Магія історії належить до однієї із характерних рис ситуації, яка склалася в гуманітарному і соціальному знанні. Згадаємо, що незмінною метою історизму від часів Платонових подорожей до Сицилії та до сучасних апеляцій до минулого в політичних риториках становить стратегія сервітюду. Історик обслуговує панівний клас, приховуючи інструменти примусу в запобіжних засобах, що постають як природжені ідеї із власне історичної свідомості у вигляді «традиційних зав'язків», «віковічних інтересів», «природних прагнень», «історичної долі, призначення, місії». Історизм гарантує ефективність інструментарію домінування в культурному полі, оскільки кожна дія влади може бути розглянута із позиції історичної доцільності або логіки історичного процесу. І, якщо епістемологічні обрії історизму незмінні, оскільки його концептуальна вираженість не має меж у теперішньому часі, то змін зазнають його якісні характеристики. Тож змінним є пафос магії минулого. Змінюються претензії істориків. Вони наголошують на особливому призначенні своєї дисципліни, яке перебільшує і «ремесло історика», і статус *magistra vitae*. Історизм пропонує вирішення гамлетівського питання: забезпечити перерваний зв'язок часу та увіковічити прагнення людства до справедливості.

Історична магія минулого, як і кожне інологічне знання, є засобом примирення із ідентичністю. У кожній нації у сучасному світі є родова травма, оскільки їхня більшість утворилося із кровопролит-

тя. І навіть сьогодні можна чути від експертів та медіакоментаторів, що громадські та етнічні конфлікти засвідчують творення нації. Тож історизм творить пафосну науку, яка легітимізує кровопролиття. Хоча слід зазначити, що освячення «крові», «землі», «плоті», «жертвості» є традицією авраамічних релігій. Дар землі обітованої не був безкровним даром. Проте історія та релігія є конкурентами символічного виробництва. Насилля є субстанцією соціального примусу. Між тим, не слід уважати, що насилля та примус є природними властивостями культурного поля. Як форми примусу можуть бути відкритими та прихованими, так і розуміння примусу може бути сакральним та десакралізованим. Сакралізовані форми для культур аграрної та індустріальної цивілізації, десакралізація примусу відбуваються в умовах поширення практик контролю, спостереження, цензури інформаційного поля, а також засобами виробництва соціокультурних репрезентацій світу у медійному та інформаційному просторах.

Сучасність перетворила культуру історії на індустрію пам'яті. Цифрові технології дозволяють зображати історичні події на високому рівні поліграфії; кінематограф задовольняє вимогам унаочнення минулого; маркетинг забезпечує розповсюдження еталонів, зразків, взірців серед споживачів; індустрія подорожей гарантує необмежений доступ до артефактів. Одним із непередбачуваних наслідків цих процесів належить феномену сучасного минулого. Він засвідчує мемуаризацію гідності, коли історичний наратив компенсує минулим існуючу ситуацію, впроваджуючи приклади того, чим можна пишатися і навколо чого можна розбудовувати свої цінності. Саме компенсація відчуття гідності та компліментарність дефіциту практик визнання є продуктом, який пропонує індустрія пам'яті споживачам. Індустрія пам'яті, як і кожна сучасна індустрія, інформатизована і комерціалізована форма історичного світосприймання. Її виробничим завданням є провокація відчуття соціального задоволення минулим. Вона не обмежується проблемами закономірностей історичного процесу. Соціум підтримує споживання історії у культурному полі, оскільки в такий спосіб влада захищає свідомість від наріжних проблем, яким не здатна дати ладу. Приміром, пристосувати людину до сучасних форм тероризму. А вони спрямовані не проти політичної влади; вони не становлять спротив насиллю; сучасний тероризм намагається нищити спосіб життя, цінності. Демонструючи тендітність людського

існування та світового благополуччя, він руйнує етос людства. Сучасність унікальна, у цей же час, занурюючись у минуле, людина нехтує сьогочасним.

З іншого боку, крім занепадання гідності і нестачі визнання, сучасні суспільства стикаються із проблемою випробування демократичних цінностей тероризмом. Тероризм має форми прямого насилля, або відбувається у софістичних гібридних формах. Тому протистояння терору використовує політичну історію, зокрема й з метою реабілітації класичних форм тоталітарного світосприймання. У культурах історії країн колишнього СРСР відбувається символічне виробництво історичної пам'яті світових війн, особливо Другої світової. Культ пам'яті «переможців», «визволителів», «провідників» стали частиною світосприймання на рівні повсякденності. Наприклад, культ Йосипа Сталіна (Джугашвілі) несе не тільки відчуття задоволення минулим, а й імпліцитно заперечує терористичну природу політичного режиму сталінізму. Пострадянський прозеліт «культу батька народів» уважатиме абсурдним отожднення сталінських репресій із політичним терором. Так само прихильник сталінізму буде схилитися у бік антиамериканської риторики, а також буде споживачем конспірологічних теорій. Очевидно, що благовісники неосталінізму, антиамериканізму, конспірології, антиглобалісти намагаються відтворити світ, що вписується в есхатологічну картину «незримої боротьби» сил та ієрархій, а культура історії є споживанням динамічних образів їхнього протистояння. У практиках конспірологічного, популістського мислення відчуття загрози і соціальної несправедливості є домінантними рисами культурних практик. Вони відіграють провідну роль у мобілізації спільнот. Найбільш гнучким засобом маніпуляції уявними і реальними загрозами в сучасному соціумі є терор. Терор не тільки як форма безпосередньо насилля в політичній діяльності, а й як спосіб індивідуального ставлення. Терористичні акти мають на меті змінити «світ» і «місце людини в світі». У сучасному світі терор перетворився на засіб соціального виховання. Наша гіпотеза полягає в тому, що індустрії історичної пам'яті, з одного боку, і практики тероризму – з іншого є протилежними сторонами однієї, так би мовити, медалі. Вони є результатом соціокультурної репрезентації світу. Саме соціокультурна сфера створює той уявний простір, який пропонує своїм споживачам індустрія пам'яті, і до якого заохочує апологетика тероризму. Відзначимо, що будь яка історія при-

зводить до визнання терору як ефективного способу управління суспільством. В свою чергу, соціокультурні репрезентації світу можуть розглядатися не тільки під кутом суспільно-історичного підходу в межах соціальної онтології, а й виокремлюватись засобами критичної філософської рефлексії із форм безпосереднього і символічного примусу. Пропонований нами структурно-конструктивний підхід дозволяє вирізнити інституційні та структурні елементи примусу, які задіяні в індустрії історичної пам'яті і тероризму. Дана розвідка засновується на ідеї протилежності організаційної та комунікативної форми примусу. Організаційна форма примусу відображає перетворення в культурі міфу та мови насилля на інституційні функції порядку та дисципліни. Тоді як комунікативні форми примусу, як-от переконання, заохочення, спонукання, належать до способів фабрикації соціокультурних уявлень. Суттєві ознаки комунікативних форм примусу визначаються імперсональним, імпліцитним змістом сприйняття. У будь-який час вони залишаються завуальованими, утаємниченими; і, оскільки належать до фактів свідомості, їх неможливо об'єктивувати або персоніфікувати. А, відтак, корелюють із апіорними формами апперцепції трансцендентальної естетики – простором та часом у космологічному та антропологічному сенсах.

Отже, «звернення до світу» становить важливу рису філософії в Україні. Теми актуальних дискусій стосуються впливу перетворювальної діяльності людини в світі. Це проблеми екології, меж зростання світового виробництва та споживання товарів та послуг, міграційних процесів, проблем інформаційної освіченості перебувають у полі постійної уваги політики, громадянського суспільства, мистецтва та медіа. В процесі символічного виробництва відбувається розпорошення тематичного змісту дискусій. Їх окремі фрагменти перетворюються на об'єкти коментарів, оціночних суджень, предмет аналізу, експертних оцінок, використовуються у перформансі. Світ є, так би мовити, «ходовим товаром» символічного виробництва. В соціальному середовищі політичні, експертні, медійні дискурси утворюють семантично замкнені конструкти, які отримують статус домінант розуміння горизонту чуттєво-практичної діяльності людини в світі. Завдання філософії полягає у «розщепленні» однорідного стилю розуміння. Відповідно, мету даного дослідження визначає з'ясування особливостей соціокультурної репрезентації світу. До зазначеної мети належать структур-

но-конструктивні елементи світоглядної культури. Серед способів збалансованості індивідуально орієнтованого ціннісного змісту – світосприймання та цінності культури, в яких виробляються форми людської самотності.

У сфері міждисциплінарних досліджень української світоглядної культури можна виділити кілька підходів до її концептуалізації: літературно-історичний, філософсько-поетичний, ідентичнісний. Проте, слід зазначити, що відкритим залишається аналіз символічного виробництва в культурному та соціальному полі.

Представники літературно-історичного підходу обстоюють тезу полістилізму світосприймання української інтелектуальної культури. Її феноменальність та універсалізм проявляється в поєднанні образно-творчого та понятійного мислення. Прикладами реалізації такого підходу є концепції «філософського метажанру» Богдана Тихолаза та термінологічної еволюції філософських текстів Оксани Новоставської [214; 320]. Автори розгортають проблему філософського дискурсу, фокусуючи увагу на дослідженні світоглядної позиції Івана Франка. Історико-біографічний матеріал стає підґрунтям для авторських синтезів навколо проблем духовно-світоглядних пошуків, творчої еволюції, кристалізації динамічного процесу мовомислення у формі філософського дискурсу. Філософсько-історичний підхід розвивають концепції, в яких провідну роль відіграє тема своєрідності та специфічності філософського дискурсу в Україні. Тематично вони пов'язані із осмисленням «відповідального ставлення людини до буття» (В. Микольченко) [196], місцем філософії у духовних пошуках особистості та пошуку, «власного стилю» філософствування в межах всієї культури. Горизонт сучасної української філософії має два своєрідні полюси, які становлять орієнтири розуміння світу та людини в світі. Один позначено традицією кордоцентризму. Вона наслідує релігійно-філософські пошуки сенсу людського буття в світі. Інший – із втіленням проекту наукової філософії, із характерною для двадцятого століття постановкою «основного питання філософії» та відкриттям у двадцять першому автентичної філософської традиції, представлені в незаангажованих радянською цензурою теоріях соціального буття особистості та народу. Між цими двома полюсами пролягає своєрідна «віль», яка становить «осьовий час» філософії в Україні: екзистенціальні світоглядні пошуки літературно-мистецької, філософської, політичної думки. Можна говорити, що навколо питань світоглядного та жит-

тєвого спрямування вибудовується філософсько-історична традиція та філософсько-культурне потрактування проблеми людини в сучасному світі.

Ідентичнісний підхід спрямований на узагальнення фундаментальних особливостей української культури світосприйняття. В цьому прагненні філософський дискурс відображає циркуляцію ідей та пошук порозуміння між різноманітними пластами та тенденціями соціального буття. Проте чи не основне його завдання полягає в апології та раціоналізації пригнічених за добу радянської влади стратегій розуміння. Здається парадоксальним, але попри те, щоби здійснити деконструкцію радянсько-більшовицького стереотипу «українського буржуазного націоналізму» в межах ідентичнісного підходу, відбувається його реінтерпретація та переоцінка. Відтак, у культурному та соціальному полі постає міфічний образ «українського націоналізму».

Пояснити цей феномен можна по-різному, проте, видається, що такий стан інтелектуального досвіду відображає намагання використати філософський дискурс для перерозподілу символічних ресурсів політичного поля. Зрозуміло, що це давня філософська трагедія, достатньо згадати про сицилійські подорожі Платона. Імовірно, що вона відбувається кожного разу, коли філософія втрачає свою зацікавленість світом і розпочинає перейматися «соціальною терапією», вибудовуючи проекти «найкращого із світів» у минулому або в майбутньому і в сьогоденні.

Бачення людини, суспільства та культури, впроваджуване у вітчизняній соціально-філософській рефлексії та культурній антропології, засновується на усталеній традиції осмислення теперішнього часу з позицій минулого. Особливістю теперішнього часу в сучасному світі є те, що він не належить ні до тривалості минулого, ні до передбачуваності майбутнього. Історія сучасного людства відрізняється від традиції передбаченої послідовності та здатності людини впорядкувати перебіг подій. Ця історія також не є новітньою. Якщо шукати витоки її розуміння у сенсі, набутому вірою в прогрес, або еволюцію людства, то вона не має сенсу. Історія, звернемо увагу іще раз, у тому планомірному поступі історичних подій, як вона передавалась через вчення Д. Віко, Г. Ф. В. Гегеля, К. Маркса та інших провідників концепції історичного буття людства, народів, націй, завершилась. Це не зумовлюється актом, в якому втілилась «місія поводиря» та «винайдення землі обітованої», що становить

характерну ознаку есхатологічних та апокаліптичних моделей історії, успадкованих від авраамічних релігій. В них перебіг часу, есенція якого була подана в образах «винайдення землі обітованої» та «поводиря», поступився місцем універсальній міфології героя. В сучасній культурі історія перетворилася на виробничий процес. Його метою є виготовлення пам'яті. В сучасному суспільстві кожний може придбати або сконструювати собі те минуле, яке видається більш привабливим. Історія в сучасному соціумі інкорпоровалася до системи споживання продуктів медійного та політичного перформансів. У сучасному світі влада та медіа є найбільшими замовниками історії. Попит на минуле та прогнозоване майбутнє становить недорогий та прибутковий сегмент ринків символічного виробництва в сучасному суспільстві. Цифрові технології дозволяють зображувати історичні події на високому рівні поліграфії, кінематографу, розповсюджувати артефакти для мільйонів споживачів в усьому світі. Тривалість подій в сучасному світі відрізняється від традиційної передбачуваної послідовності, а також здатності впорядкувати їхній перебіг. Витоки сучасної тривалості подій немає сенсу шукати в переконаннях, які людство здобуло вірою в прогрес або еволюцію людства.

Привабливість історичних проблем полягає в тому, що вони надають можливість захищати свідомість від реальних викликів сучасного світу: тероризму, екології, міграції. Їхня нестерпність ставить перед людиною нехарактерне для останніх тисячоліть завдання: повернутися до світу. Світ становить унікальну реальність, якому часова та просторова визначеність людського існування надають життєвого сенсу.

Культура змушена підтримувати споживання історії, оскільки сучасна людина не має достатнього досвіду спротиву терору. Тероризм демонструє хисткість людського існування та світового благополуччя. Наприклад, світове кіномистецтво, починаючи від успішного світового прокату фільму-катастрофи «Аеропорт» (Сполучені Штати, 1970, режисер Джордж Сітон) готує людину до сприйняття специфічних подій, що можуть відбуватися за надзвичайних обставин. У них група людей або одноосібно приймають доленосне по відношенню до людства рішення. Це не вирішення якоїсь реальної проблеми. Це кожного разу запозичені із традиційної практики пророцтв ідея справедливого покарання та праведного життя. Імовірно, що тероризм засновується на небажанні людства

визнати, що воно не може претендувати на місце вінця творіння, що світ створений не для задоволення людиною її потреб, що унікальність існування життя в світі є випадковою подією.

Міграційні проблеми ставлять під загрозу нарцисизм національних спільнот. Нація із точки зору сучасної людини існувала завжди. Національні історії, починаються із первісних часів, не мають завершення. Як ми стали нацією? Які традиції перетворили нас на націю? Чи достатньо ми пишаємося своїми національними особливостями? Одна з потужних критик глобального світу зумовлюється відсутністю далекоглядної перспективи державно-національного суверенітету. Країни прагнуть захищатися парканами, стінами, але світовий та національно-державний простір стають все більш відмінними. Екологічні проблеми сучасного світу повертають людство до світу. Не як до категорії метафізичних розмислів, а в міфологічному сенсі. Людство утворює генеалогічний універсум. До його складових належать родовід поколінь, кінцевість існування та залежність від природних сил. Природа мислиться не тільки як об'єктивна умова існування, а й як вираження долі людини у світі. І так само як оракул повідомляв, наприклад, Едіпу про перебіг імовірних подій, так само і футурологічний прогноз надає можливість зазирнути у майбутній стан справ.

Сучасна культура має налаштувати людину на непередбачуваність подій. І здається, що світотворення як соціокультурний феномен має враховувати узагальнений принцип непередбачуваності та неповторюваності подій з позицій агностицизму. Згадаємо, що сучасне природознавство утвердилось разом із визнанням людиною принципу непізнанності світу. Проте в соціальних науках та антропології подібного повороту не сталося. Із точки зору соціальних та історичних наук світ має залишатися пізнаним. І та впевненість, з якою окремі теоретики соціальних та історичних наук обстоювали фундаментальні закони людського розвитку, навіртає на думку, що ці теоретики цікавились статусом науковості власних теорій. Соціальне значення культури, а не науки слугує підґрунтям соціальної філософії, філософії культури та культурної антропології.

Різномірним є не світ. Поняття світу не має особливої значущості для наукового знання і пізнання. А ось дослідження уявлення про світ відграє важливе значення у формуванні наукового поля гуманітарного і соціального знання. Втім, маємо звернути увагу, що для гуманітарних і соціальних знань, які спотворюються офі-



ційно санкціоновані стилі мислення, стереотипні точки зору і думки, зрозуміти, що світ залишається світом попри будь-який зміст уявлення, є недосяжним. І розуміння світу має враховувати цей факт невідповідності існування світу і здатності уявляти світ. Ідея соціокультурного світотворення засновується на розширеному трактуванні парадоксу Фітча. Здається, що в ньому ясно виражене те особливе ставлення до світу, що отримало назву агностицизм. Сформулювати його можна наступним чином: «Якщо припустити, що світ є пізнаним, то слід припустити факти, які є пізнаними та непізнаними одночасно».

Іммануїл Кант позначив цей феномен, як непізнаність світу, а в радянській філософській традиції це відношення світу до пізнавальних можливостей розуму позначене терміном агностицизм. Термін був інкорпорований в офіційній філософській доктрині із учення відомого еволюціоніста та критика позитивної філософії Томаса Гакслі. Проте радянське запозичення ґрунтувалося на негативному трактуванні агностицизму в загальній філософії. Це пояснювалося неприкритою претензією офіційної радянської доктрини на універсальний характер історичного знання.

Отже, радянська версія перетворила філософію на метод «всезнаючої» та «всерозуміючої» науки, якщо описати цей романтичний замисел в іронічній термінології В. Кузена.

Перетворення філософії на «скромну науку» зумовлене визнанням того, що пізнаними можуть бути лише елементи соціального цілого. Представлена в структурному конструктивізмі, аналіз соціально-просторових структур П. Бурдьє (Pierre Bourdieu) і поняття світотворення Н. Гудменом (Nelson Goodman) аналітика культурного та соціального поля дозволяє окреслити нові напрямки критичної філософської рефлексії соціокультурної міфології, яка генерується науковою упевненістю, політичною безпеліційністю, релігійною переконаністю в можливості однозначного трактування предметно-ціннісного знання, ціннісно-функціонального розуміння світу та символічно-ціннісної орієнтації людини в світі [72; 407]. Відтак проблему соціокультурної репрезентації світу варто розглядати як феномен інтеграції соціальної реальності до індивідуальної свідомості.

У соціальному конструктивізмі, представленому феноменологією, марксистська ідея перетворювальної діяльності людини в світі набула незаангажованого ідеологією виявлення. Водночас, струк-

турно-конструктивний аналіз символічної влади та соціального простору дозволяє поставити питання, які належать не тільки до проблем інтерпретації знання суспільства та культури, а й задля використання ресурсів філософії для впливу на соціальні та культурні практики, щоби протиставити стратегіям символічному примусу стратегію відкриття нових форм соціального руху в глобалізованому світі.

Безпосереднє визначення суспільства та культури є складним питанням, оскільки значення кожного з них залежить від філософських принципів, методологічних настанов, ідеологічних постулатів та інших апріорних приписів мислення, які визначають дослідницьку, наукову, педагогічну діяльність, коментарі тощо. Отже, виникає певна низка питань, які виражають сутність співвідношення суспільства та культури.

Традиційно успадковані соціальні презентації світу засновуються на паралелізмі сенсів природного та історичного часу. Від «коперніканського перевороту в мисленні» світ не став більш зрозумілим, хоча природознавство включило космологічний вимір до обріїв людського розуміння. Історичні, соціальні науки, антропологія – вся царина практичного мислення не наблизилася, а радше віддалилася від людини реальність світу. Гуманізм більшою мірою вплинув на природознавство, ніж на науки, об'єктом пізнання яких є людина.

Людська самобутність у світі визначається соціокультурним розмаїттям життєвих світів, повсякденного, умоосязного, футуристичного. Важливу роль у розгортанні цих концепцій відіграли праці Едмунда Гуссерля, Альфреда Шюца, Мартіна Гайдегера та інших представників феноменології. На ґрунті представлених ними ідей утворився самостійний напрямок феноменології соціального досвіду, фундаментом якого є соціокультурний світ людини.

Із точки зору феноменологічного підходу осередком соціального досвіду є повсякденність, спілкування, вірування. Важливий внесок у постановку проблеми соціально значущого знання зроблено працями Макса Шелера, Петера Бергера та Пітера Лукмана. Їхній висновок щодо існування субструктур та суперструктур, які слід розглядати як відношення людської діяльності та світу, створеного цією діяльністю, являють основу соціального конструктивізму. Цей напрямок охоплює теоретичні проблеми соціології комунікації, релігії, знання, становлячи один із основних напрямків діалектики соціальних наук.

Проблеми діалектики соціальних наук є одночасно не тільки проблемою розбудови всеохоплюючого поля соціальних наук, що є важливою складовою інституалізації знання. Сучасний світ ставить і не менш складну проблему, яка знаходиться у площині невизначеності демаркації між знанням, яке наближає нас до розуміння реальності, і знанням, яке є засобом емансипації людини в світі.

Ідея соціокультурного світу представляє контекст розмежування неоднорідних начал соціального знання: світу, що змінюється під впливом людської діяльності, та людини, що перетворює світ. Попередні моделі розуміння соціальної реальності, яка засновувалася на принципах однорідності, утримуваних у царині історичного часу, не завжди можуть бути демарковані від ідеології, маніпуляції та практик примусу.

Для узвичаєного в філософії поняття світогляду «космос» та «природа» поставали взірцем дійсності й гарантом достовірності. Кожна нова подія наукового життя, новий технологічний прорив чи крок шляхом інтеграції наукових досягнень у виробництво, споживання актуалізують в наш час питання цілісності соціокультурних параметрів існування людини та спільноти.

Поняття соціокультурного світу виконує регулятивну функцію, встановлюючи межу претензіям людського розуму на всеохоплююче розуміння взаємодії, реальності, уявлення. Лементи про загрози, які становить сучасний світ для людини, вимоги змінити людину заради майбутнього, віщування «експансії» техніки в буття, Інтернету в соціальному житті лунають і лунатимуть далі. Втім шлях розуміння, того, що ми глибокодумно позначаємо словами сучасність, сучасний мають досягнути сутності нової суб'єктивності. Її зв'язку із витокami комунікативних стратегій. Спрямованістю сучасної людини перебувати у межах власної ідентичності, уподобань, спілкуватися заради самозадоволення, вдаватися до солідарних дій заради самовідчуття, долати бар'єри спілкування і розбудувати «китайський мур» непорозуміння.

Поняття соціокультурного світу відображає конкуренцію стратегій символічного виробництва на базовому рівні соціальної реальності. Соціокультурні репрезентації світу фіксують результати, здобуті реалізацією стратегій в науковому полі гуманітарного і соціального знання. Способи соціокультурної репрезентації світу належать до регулятивних елементів культурної традиції певної спільноти. Вони репрезентують змінність зв'язку поля людської уяви

із формами символічного виробництва людських уподобань, прагнень, сподівань, утворених знаннями та дією. У вітчизняній філософській рефлексії соціокультурний світ утворює поліваріативну динамічну картину фрагментів мистецтва розуміння світу та світосприймання, об'єднаних функціонально-ціннісним баченням соціального буття та людської самотності. Соціокультурна репрезентація світу в українській філософській традиції засновується на символічному образі світу, який формується за добу Бароко та деформується в межах імперського проєкту «любомудрія».

Проєкт «любомудрія» є аналогічною до «золотого століття» метафоричною конструкцією, яка утворилась при переході від Просвітництва до романтизму. Слід зазначити, що виразного розуміння феномену перетворення барочного мистецтва «премудрості» на романтичне «любомудріє», не врахувавши фактор української літературної культури, неможливо. Для цього, в якості еталонного зразка, звернімося до творів Григорія Квітки-Основ'яненка, оскільки в них представлені тенденції, що характеризують стереотипні елементи масової (популярної) культури імперії, яка великою мірою вимовляла українською задля того, щоби імітувати реальність в «імплантованих» у мистецьке виробництво формах французької та німецької літератур. Він являє собою негативне переосмислення «премудрості» через критику «книжної вченості», «письменства», «словесного красномовства», еволюція якої завершується софіологією. Трансформація дискурсивних форм «премудрості», «мудрості», «любомудрія» засвідчують, що світорозуміння є неоднозначним і суперечливим соціокультурним явищем. Ним виражається прагнення поглянути на світ із середини культури. З антропологічної точки зору «премудрість» виявляє контраверсійність людського осмислення світу, яка не прописується відмінністю форм «художньої» та «наукової» рецепції світу.

Пропоноване пояснення значущості ідеї світу в соціокультурному проєкті «любомудрія» полягає в наступному. Імперська православна бюрократія не мала опертя у соціальній реальності. Якщо скористатись зауваженням М. Вебера, то цей стан управління можна схарактеризувати в наступний спосіб: мотиви покірності по відношенню до православної імперської бюрократії були відсутніми. Символи імперського володарювання – це придушення спротиву (приміром, повстання стрільців), будівництво флоту, творення армії – все це раціональні форми управління. Але наявності формаль-

но-правових норм застосування насилля недостатньо для соціального конструювання. Відтак, поряд із геополітичним простором імперського володарювання слід було сконструювати простір соціального володарювання, який засновувався би не на формально-юридичних безпосереднього примусу-насилля, а на символічних формах прихованого примусу (використане в даному випадку розрізнення безпосереднього та символічного примусу є складовою теорії соціального поля П. Бурдьє). Тому, імперська православна бюрократія мала скористатися структурами культурного виробництва, а вже після цього поширити на цей, сконструйований імперським культурним виробництвом соціальний простір, дію формально-юридичних норм. Можливо це парадоксально, але імперії виникають перш, ніж ті, хто кориться імперському пануванню. Адже імперське володарювання обґрунтовує не гіпотеза природної легітимності влади, а телеологічними теоріями її необхідності. Внаслідок цього, приміром, твердження, що «імперія встановлює мир», має взаємовиключні сенси: (і) раціонально-телеологічний – «імперія встановлює мир, оскільки поза межами імперії панує хаос»; (ii) природничо-раціональний – «імперія встановлює мир, оскільки нищить будь який спротив».

На наш погляд, відмінність зазначених сенсів пояснюється відмінністю способів аргументації володарювання, а саме – раціонально-телеологічний та природничо-раціональний. Кожний з них є схемою пояснення мотивів покірності, (визначення легітимації відповідно до поняття мотивів покірності походить із теорії трьох чистих типів легітимного панування М. Вебера). Раціонально-телеологічний засновується на переконанні, що суспільство складається із споріднених елементів цілого, а природничо-раціональний – на утвердженні гіпотези первинного стану суспільства, який може, приміром, становити «війна всіх проти всіх» (відповідно до варіанту гіпотези суспільної угоди Т. Гобса). Перевагою такого потрактування соціокультурних світів є розроблення альтернативи історизму. Також варто взяти до уваги, що історизм через наратив творення держави російської інкорпорує в епістемологічне поле «залишки» еволюції російського історичного гешталту в радянський. Щоби запобігти наслідку їхнього впливу, при визначенні меж застосування поняття соціокультурних світів в епістемологічному полі соціогуманітарного та соціокомунікативного пізнання, варто взяти до уваги наступні положення:

По-перше, принаймні у європейському геофізичному просторі до 1991 р. були упроваджені не лише природничо-раціональні способи аргументації володарювання (засновані, здебільшого, на гіпотезі суспільної угоди), а й раціонально-телеологічні, які можуть засновуватись на секулярній релігії так само, як і на релігійних віруваннях (концепція секулярної релігії розроблялась Р. Ароном, але ідею секулярної релігії, незалежно від поглядів Р. Арона, піддав критиці М. Федоров у своїй філософії спільної справи) [16]. Відтак, історичистське потрактування соціокультурного світу має орієнтуватися або на ідеократичну, або на теомомну конструкцію спільності; альтернативою такому потрактуванню є віднесення типових рис певного соціокультурного світу до універсальних форм соціокультурної взаємодії.

По-друге, до теомомних конструкцій спільності відносяться як форми соціальної поведінки та наративи, які зорієнтовані на конфесійну приналежність або ж на духовних лідерів. Ідеократичні конструкції виконують компенсаторну функцію. Упроваджуючи спільний проєкт майбуття або ідею спільності, вони надають можливості зрівноважити негативні наслідки раціоналізації соціуму та розчаклування вірувань у пафосі уявного об'єднання. Відтак, ідеократичні конструкції створюють особливий стан соціуму, в ньому приналежність індивіда до спільноти визначається не через визнання суспільством його ідентичності, а через визнання індивідом свого зв'язку з проєктом спільного майбутнього або з об'єктивною ідеєю, якими може бути визначена спільність. У «розбудові» / «втіленні» цього проєкту / ідеї індивід бере особистісну участь. Приміром, постає учасником будівництва комунізму – СРСР, тисячолітньої держави – Німеччина у період нацистського панування, нової країни – східноєвропейські країни народної демократії, перетворення червоними кхмерами Камбоджі на Кампучію, відродження традицій – фашистська Італія, збереження традицій – франкістська Італія, обстоювання «третього шляху» – СФРЮ епохи маршала Й. Б. Тіто, Румунія доби «кондуктатора» Н. Чаушеску тощо.

По-третє, застосування раціонально-телеологічних способів аргументації володарювання засновується на уявленні, що суспільство становить нерозривну цілісність, і, до того ж, спільна мета або національна ідея сприяють виявленню цієї цілісності. І соціокультурні світи в ідеократичних конструкціях перетворюються на ейдетичні образи соціальної реальності, в якій віддзеркалені типові ри-

си ідеально-спорідненої спільноти або спільноти, як втіленої ідеальної взаємності.

По-четверте, ейдетика соціокультурного світу або всеосяжний образ конкретно-історичної спільноти ґрунтується на синкретизмі міфологічно-поетичних і раціонально-правничих засобів конструювання соціальної реальності.

По-п'яте, конструювання радянського способу світотворення є специфічним різновидом дискурсу Великої ідеї. Завдання такого дискурсу не залежить від ідеї, яка впроваджується через нього, а саме – національна, соціальна, расова тощо. Такий дискурс завжди спрямований на вибудовування ієрархії в середині соціальних полів. Його метою є максимальна уніфікація політичної і правової конструкції соціуму, яка має сприяти перетворенню цієї ієрархії на життєво-світові реалії.

Отже, історицистське потрактування соціокультурного світу України застосовує історичний наратив Хмельниччини, який є конкретно-історичним виявленням феномену малоросійства. Вважаємо, що дослідження соціокультурного світу України, яке виходить за міфопоетичне коло українсько-російського контексту, що відтворює історицизм, дозволяє визначити той рівень соціального запиту на взаємне порозуміння або консенсус (якщо використовувати термінологію феноменологічного проекту соціокультурної теорії при означенні проблематики соціокультурних світів), яким задовольняється сучасне українське суспільство. Переконані, що суть проблеми соціального порозуміння є універсальною, а не специфічною проблемою застосування принципу соціокультурного розмаїття при розбудові соціальних полів. І кожне суспільство, конфігурація соціальних полів у якому потрапило під вплив гравців політичного поля, залежить від здатності гравців політичного поля підтримувати існуючий стан справ, в якому самі ж вони отримують привілеї від власного панівного становища. І у цьому стані, коли не консенсус, який здобутий агентами соціальних полів, а привілейоване положення гравців політичного поля, визначають структури соціальної реальності, відтворювана історицизмом тема малоросійства в соціокультурному світі України підтримує дискурси дискримінації, роз'єднання, сегрегації. Через них твориться контекст риторик пошуку «внутрішнього ворога». Подібна тематика, вважаємо, висвітлює стан суспільства, в якому діють механізми самовідтворення традиційної або харизматичної влади, яка не може бути

вираженням ані раціональної, ані цілераціональної соціальної дії. Дискурси історизму фіксують це в риториках «пошуку власного шляху», антиномічності соціокультурного світу України. І в цьому аспекті філософський зміст проблематики соціокультурних світів перетворюється на соціально-теоретичну рефлексію. В соціогуманітарному та соціокомунікативному пізнанні історизм сприяє утвердженню бінарної ейдетики соціокультурного світу України – на першому етапі конструювання соціальної реальності, а на другому – пошуку засобів запобігання негативного сценарію розвитку українського суспільства, наголошуючи на необхідності уникнення на шляху будівництва української державності історичних помилок, на кшталт малоросійського сприйняття реалій соціально-політичного життя. На основі цієї ж національно-патріотичної ейдетики, яку історизм виводить із українсько-російського контексту імперіального культурного виробництва.?

У соціокультурній репрезентації світу імперська влада, як і абсолютизм, не являють собою «пустелю деспотизму» (як зазначає Р. Арон, це позначення увів Ш. Л. Монтеск'є, щоби розмежувати суспільства, в яких відсутня чітка диференціація соціальних інститутів від суспільств із інституційно-усталеними традиціями [16]). Проблема полягає в тому, що «петербурзька деміургія» викликала у частини інтелектуалів, як-то, приміром, Вольтер, Д. Дідро, Ф. М. барон фон Грімм, А. фон Гумбольдт, Ж. Верн, М. Твен та ін., захоплення і повагу. Фіксація «деміургів імперії» у соціокультурному просторі триває і за межами імперського культурного плато. Досить нагадати, що Олександрплац у Берліні названо на честь імператора Олександра I, монументи царю-визволителю Олександру II – в Софії, Пловдиві, Ченстохові, меморіал Олександру III – в Пуллапаа (Естонія) тощо. Інтелектуали схильні були пов'язувати імперію з європеїзацією, прогресом, модернізацією безкрайніх просторів на півночі та сході трьох континентів Європи, Азії, Північної Америки, зрештою перетворились на видіння «блискавичного Санкт Петербургу», яке, на наш погляд, походить від літературних настанов Ф. Прокоповича та панегіриків А. Кантемира. Вважаємо, що «петербурзька деміургія», яка еволюціонує в «блискавичний Санкт Петербург», визначається українсько-російським культурним контекстом, беручи до уваги зауваження М. Вебера про те, що особливості соціальної структури визначаються культурою. Але виникає питання, що у даному випа-



дку розуміти під культурою, і в який спосіб культура визначає соціальні структури?

Особливістю її потрактування у політичному полі є те, що і панівні, і підвладні – кожна соціальна група має свій проєкт теперішнього, минулого та майбутнього. Значущість поняття соціокультурних світів полягає у тому, що кожне суспільство можна розглядати як множину соціокультурних світів, в якій кожний окремий світ є світом приналежності індивіда до певної соціальної групи. Водночас, варто також взяти до уваги, що соціокультурні світи можуть бути сконструйовані в іншому сенсі, ніж у сенсі приналежності. Їх можна розбудувати аналітично, виокремлюючи за відмінними ознаками вікових, конфесійних, гендерних, расових особливостей і сексуальної орієнтації. І, нарешті, конструювання соціокультурних світів може бути здійснене засобами рефлексії. Із цієї перспективи варто вирізняти великі історичистські доктрини (на кшталт авраамічних історіософій або марксистської, нацистської версії всесвітньої історії) панівних соціальних груп і спільнот від культурно-політичних проєктів спільної історії.

На перший план у культурно-політичному проєкті виходять якісні чинники історичного процесу. На відміну від історичистської доктрини культурно-політичний проєкт є стратегічною, а не системною конструкцією. І тому замість схоластичних і догматичних потрактувань історичного часу, зведення соціальних явищ, процесів, феноменів до дії нормативних факторів, культурно-політичний проєкт є задумом, обґрунтування якого апелює до виявів людського духу, особливостей ментального складу тощо. І, якщо історичистські доктрини є догматичною конструкцією, яка визначає історичну соціальну місію певного соціального класу або спільноти, то культурно-політичні проєкти – це задуманий план дій для певної спільноти, соціальної верстви, групи. Саме тому культурно-політичні проєкти, на наш погляд, належать до виявів інструменталізму історичного розуму. Приклади Чехії, Ірландії, Ізраїлю є приміром успішної реалізації культурно-політичних програм відродження і творення новітньої державності після тривалого періоду її занепаду та відсутності, при високому рівні асиміляції, а, подекуди і недоброзичливо налаштованих соціокультурних контекстів. Варто підкреслити, що культурно-політичні проєкти, зорієнтовані на такі соціокультурні чинники як мова, національна гідність, спротив всім тим настроям, які ставлять під сумнів право і здатність певної спільноти на самостійне державне життя, як-от, приміром, чехів, ірландців,

євреїв. І метою культурно-політичного проєкту є розбудова держави не задля національного відособлення, а заради співіснування у світовому співтоваристві націй. І з одного боку, пропонований у культурно-політичному проєкті план дій здатен сприяти як оновленню соціокультурного контексту, так і його консервації у життєво-світових реаліях, що оновлюються. В останньому випадку пропонований для певної групи, спільноти, класу план визначає низка питань часово-просторової організації соціуму. Специфічною рисою консервації соціокультурного контексту є конструювання ерехтеївського міфу спільноти. Привертає увагу, що сучасний політичний популізм, обстоюючи тезу про світ, який можна розділити на національні «квартири», орієнтує аудиторію на можливість поєднання ерехтеївської міфології із застосуванням розмежувального принципу на національному та інтернаціональному рівнях соціокультурної взаємодії. Ще однією специфічною рисою консервативних культурно-політичних проєктів є їхнє тяжіння до філософсько-історичного аналізу проблем соціокультурного розвитку. Нарешті, у сучасному науковому полі історическа епістемологія постійно розширюється. Поряд із класичними історическими доктринами та культурно-політичними проєктами на ринку ідей з'являються продукти оновленої історическої соціальної інженерії. Вона акцентується на духовних, ментальних, нормативних соціальних інституціях, культурній самотності, вирізнення її специфічних рис в історичному досвіді, наголосах на культурних, автентичних, етнічних складових у життєво-світових реаліях сучасної людини. Новітній історичизм генерує дискурси уособлення, застосовуючи їх із метою виокремлення, впорядкування, класифікації спільнот, кодифікації системи розмежувань у системі соціогуманітарного та соціокомунікативного знання, актуалізації у культурологічних студіях. Отже, в історическій епістемології поняття соціокультурних світів є узагальнюючим поняттям відмінностей, особливостей, специфічних рис конкретної спільноти, яке сфокусоване на виразних моментах соціокультурної взаємодії.

Специфічна орієнтація наукового поля на медійні відображення сучасних життєво-світових реалій при розробленні проблематики соціокультурних світів може бути проілюстрована таким прикметним фактом. Так поряд із «соціокультурним світом України» можна знайти позначення «соціокультурний світ Франції», «соціокультурний світ Китаю», але цим репрезентація розмаїття життєво-світових реалій і обмежується. Більше того, можна прослідкувати

таку радикальну точку зору, яка, на наш погляд, зародилася у глибинах східнохристиянського месіанізму. Згідно з нею, проблематика соціокультурного світу України є зрозумілою лише для українців, а, відтак, досліджувати соціокультурний світ, приміром, Франції мають французи, тоді ж як китайці розуміються на «китайщині» тощо. Відтак, медійні впливи на застосування і розроблення проблематики соціокультурних світів виявляють, що «ядром» історичистської епістемології є ідентитарна міфологія (ідея епістемологічної цінності міфу не є новітньою, думку про те, що міф має пізнавальну цінність, висловлював вже Аристотель, розглядаючи концепції першоначала в ранній грецькій філософії). Небезпекою міфологічного ядра історичистської епістемології є утвердження соліпсизму, обмеження принципу соціокультурного розмаїття ружністю, кліше, стереотипами, доктринальними настановами, що проявляються у конкретно-історичній або біографічній ситуації. Відтак, при критичному розробленні проблематики соціокультурних світів вихідними є такі питання: яким чином припустиме існування інших соціокультурних світів?

На нашу думку, упровадження поняття соціокультурного світу завжди спирається на специфічний епістемологічний код, а, відтак, соціокультурні світи є різними способами кодифікації способів і шляхів творення життєво-світових реалій. Оперативне визначення епістемологічного коду може бути таким: епістемологічний код виражає транс-методологічне завдання соціокультурної теорії, його вирішення спрямоване на встановлення ієрархії в межах уподобань представників певної спільноти, яка призводить до структурно-функціональної диференціації її членів. Епістемологічний код соціокультурної теорії не є стадіальним або історичним, а він є налаштованим на розкриття таких властивостей об'єкту дослідження, які не змінюються навіть при його значній деформації в історичному часі та просторі.

Отже, феномен «малоросійства» демонструє, що правлячий клас імперії не був тим «монолітом», в якому влада могла знайти своє опертя, «монолітом» був імперський державний апарат. На нашу думку, історизм, у тому вигляді домінантної культурно-історичної програми, якою він постав і у культурному виробництві Російської імперії, а зрештою і у радянській добі, є наслідком того, що літератори-інтелектуали, яких називають «істориками», мали забезпечити імперський апарат державного управління власною

соціальною історією, оскільки ні імперська державна бюрократія, ні імперської, ні постімперської доби радянського управління соціального підґрунтя не мала. І те, що культурне виробництво інтегрувало феномен «малоросійства» до системи імперських орієнтирів світосприймання, засвідчує визнання іншої, ніж та, що була сконструйована інтелектуалами-літераторами, соціальної реальності, наявність іншого, ніж схвалений імперською бюрократією, способу життя, інше світовідчуття і життерозуміння, інші, ніж солдатські та міщанські, пісні, переживання, спогади тощо. Проте це визнання права на іншість через приналежність до не-домінантної групи було евфемістичним і пейоративним, але феномен малоросійства засвідчує визнання права на іншість, якого не було, приміром, у героїв М. Гоголя або А. Чехова. «Маленька людина» або пересічний імперський чиновник не мали такого права на ішість, тому можливість бути собою була їхньою недосяжною мрією, їхнім сновидом.

Утім, уважаємо, що це не знайшло підтримки серед слов'янофільських, русофільських кіл, і до того ж малоросійство не сталося у нагоді й православному освіченому середовищу. Тож феномен малоросійства належить до конкретно-історичних виявів соціокультурного світу України, а, відтак, застосувати його до народів-об'єктів імперських геополітичних інтересів було неможливо. Крім того, варто висловити «еретичну» точку зору, що у формуванні національної самосвідомості малоросійська козацька старшина у порівнянні з козаччиною часів Хмельницького зробила крок уперед.

Отже, малоросійство являє собою феномен соціокультурного світу України. Вважаємо, що феноменом малоросійства засвідчується інкорпорація українського історичного наративу до імперсько-російської історичної нарації про збирання православних земель Руських.

Метафоризуючи дискурс, він спрямовує увагу своєї аудиторії не до обставин деполітизації українського суспільного життя, а до утвердження думки, що прагнення до творення самостійної держави, яке знаходить своє виявлення у «культурі української землі» або «українстві» не залежить від будь-яких обставин суспільного життя. В такий спосіб автор відкриває новий вимір реальності. Він не є історичним, соціальним, метафізичним, він є реальністю соціокультурної взаємодії.

Тож, епістемологічний код є елементом певного впорядкування подій, до якого апелює та на який спирається соціокультурна тео-

рія, творячи проеретичну послідовність історичного наративу. Відтак, чи слід соціокультурні світи розглядати як складову позначень, застосування якого дозволяє окреслити межі спільноти?

Аналіз епістемологічного коду соціокультурної теорії дозволяє стверджувати, що він розбудовується на естетичних принципах. Він дозволяє виокремити пластичність погляду автора-теоретика, набути «єдності інтересів», як це зазначає М. Юрій, відобразити його неповторність, тобто те за що він як автор несе відповідальність перед собою та іншими. На нашу думку, епістемологічний код надає відслідкувати зв'язок авторського погляду та обраної ним соціальної позиції.

Що ж до застосування поняття «тип соціокультурного мислення», то, на наш погляд, «малоросійство» можна розглядати як тип мислення лише за тієї умови, якщо процес мислення ототожнювати з формами світосприйняття та життєрозуміння. Це означало б приписати універсальній людській здатності до суджень суто індивідуалістично-психологічні ознаки. Втім, мислення – це не лише психологічний процес сприйняття, а й спосіб виформовування життєво-світових реалій, оскільки мислення здатне визначати дії. Адже кожна людина застосовує свою природну здатність до суджень так само, як свою спроможність до пересування. Недарма, в українській мові «дійти розумом» до якоїсь речі, «докопатись» до суті, істини, коріння, позначають такі жі реальні справи, як і «дійти» пішки до Київської лаври, приміром, або «риючи, докопатись до води». Тому, хоча можна впроваджувати поняття соціокультурного типу мислення, але розуміти під соціокультурним типом мислення все ж таки варто феномен, а не тип.

Особливу роль для інтерпретації соціокультурної репрезентації світу відграє соціокультурна теорія. Нею забезпечується аргументація геополітичного перерозподілу на користь імперського панування, приміром, для обґрунтування з'єднання розділеного між різними державами єдиного соціокультурного світу росіян у федерацію, яка не має кордонів, або німців у Третьюму Рейху. В імперському наративі особлива роль відводиться Україні. На теренах України відбуваються ключові події, на які орієнтується російська імперська ідентичність, а саме – православ'я. Так, хрещення Києва є телеологічним підґрунтям тези «збирання земель руських». Причому це одна з найстаріших історичних нарацій, що була розроблена «на світланку» Сакнт-Петербурзької імперії Ф. Пропоковичем та його посполитими

соратниками. Причому, як на нашу думку, важливо, що «збирання земель руських» було сконструйоване на основі контамінації московського нарративу «про Третій Рим» (утвореного за часи «воzz'єднання» Москви, Казані, Астрахані, до якого через століття долучився Переяслав) дискурсом телеологічної легітимації влади православного монарха-автократора.

Для вжитку поняття «культурний світ» характерним є широкий спектр позначень. Цьому сприяє, по-перше, відсутність конкретного, простого і ясного визначення поняття, оскільки його семантична основа, лексеми «світ» і «культура» є аморфними. Власне словом «світ» позначається все існуюче, але не в сенсі буття, існування, сутності. Тому визначити поняття світ визначити не можливо. Ним позначається будь-яка річ, яка може потрапити в зміст людського сприйняття, уявлення, мислення. І розвиток природознавства є процесом диференціації знання світу й існування. Якщо виразити цей процес мовою метафор, то знання світу залишилось вірі. Наступною складовою невизначеності поняття «світ культури» є релятивізм того, що позначається словом культура. Якщо намагались бути точним, то семантика слова культура асоціюється із будь-яким позначенням із області біології. Те, що слово культура стало позначенням специфічних результатів людської діяльності, на наш погляд, відображає процес поступової секуляризації наукового поля гуманітарного і соціального знання, який мав місце впродовж дев'ятнадцятого першої половини двадцятого століть. Тож, із неясності позначень того, що має назву «світ» і «культура» виникає епістемологічна, так би мовити, туманність, а саме «світ культури». Цім словосполученням можна позначити будь-які надлишки людського розуміння. І такі конструкти як «культурний світ людства», «культурні світи народів», «аборигенні культурні світи» тощо відображають не відображають жодної нової області гуманітарного і соціального знання. Ця диспозиція, в якій розрізняються структури і універсалії, є специфічним виявом соціокультурної теорії. На наш погляд, у цій специфіці відображається конкуренція стилів конструювання у виборюванні інтелектуалами і спеціалістами домінантної позиції в тій частині наукового поля, яка організована дискурсами соціокультурної теорії. Характерною рисою дискурсів соціокультурної теорії є «поліморфізм», який зумовлений «поліграфізмом» «відповідальних» інтелектуалів, властивістю. Слід зазначити, що специфічною для наукового поля в Україні є не

стільки традиційна конкуренція між «новими» і «старими», «академією» і «живою» або «реальною» наукою, «теорією» і «практикою», скільки конкуренція між «Законом» і «Енциклопедією», тобто унормованим та впорядкованим знанням. «Відповідальні» інтелектуали завжди можуть опертися на нормативно-правову базу, або ж актуалізувати у своїх працях нормативні вимоги і потреби державного будівництва. Унаслідок специфічного конкурентного середовища, що склалося у науковому полі в Україні, соціокультурна теорія розпоршується в сегментах соціогуманітарного, соціокомунікативного знання та культурології, що призводить до інтеграції у науковому полі, оскільки в кожному сегменті відтворюється одне й те саме конкурентне середовище. Відтак, чіткого розмежування між застосуванням поняття соціокультурних світів у соціогуманітарному, соціокомунікативному знанні та культурології не має та не може бути, оскільки всі ці сегменти наукового поля є наслідком розподілу соціокультурної теорії між соціальними установами та політичними імплікаціями «відповідальних» інтелектуалів. Тож врахування ефекту сегментації соціокультурної теорії є складовою розв'язання питань соціальної детермінації теоретико-методологічного змісту проблематики соціокультурних світів у соціокультурній теорії.

Водночас, при зверненні до практичної складової проблематики соціокультурних світів, яка має розглядатися у праксеологічному сенсі, варто опертися на позицію, що відображена у комунікативному підході. При з'ясуванні питань соціокультурної теорії це передбачає врахування (і) комунікативно-етичної компетенції, яка виробляється учасниками соціокультурної взаємодії – з одного боку, а також, в іншому аспекті – (ii) врахування значущості генералізованих форм соціокультурної взаємодії, уявлення, які вироблені в процесі соціально-теоретичної рефлексії самих інтелектуалів і спеціалістів. Відтак, філософсько-методологічний аналіз потрактування соціокультурних світів у праксеологічному сенсі передбачає визнання того факту, що соціально-просторова організація суспільства зумовлює індивідуальну орієнтацію агентів у соціальному полі або ж позиція агентів у соціальному полі зумовлюється інфраструктурною організацією соціального поля. Він сприймає її відповідно до власної позиції та згідно із тим, що відображає його особистісне розуміння життєво-світових реалій. Суттєвою ознакою нинішніх спільнот є те, що технологічний розвиток суспільства, не змінюючи позиції агентів у соціальному полі, перетво-

рив їх на користувачів, а позиція користувачів у соціальному полі є генералізованою, тобто у соціально-комунікативному плані всі користувачі, знаходячись у різних позиціях у соціальній реальності, є рівними у реаліях інформаційно-комунікативної системи. Відтак, життєво-світові реалії сучасної людини включають новий тип рівності. Поряд із юридичною, політичною, соціальною, гендерною та іншими типами рівності утвердився новий соціально-комунікативний тип рівності, що, водночас, потребує, принаймні, уваги з боку соціальної філософії, а також його філософсько-аналітичного осмислення. Отже, соціально-філософський підхід до проблеми соціокультурних світів дозволяє виявити певний конфлікт між універсалізмом позицій агентів у соціальному полі та генералізованими формами цих позицій у процесі комунікації. І саме цей факт надає можливість констатувати зміни у життєво-світових реаліях у нинішньому соціумі, що відбуваються у відповідності до умови інтерсуб'єктивності.

Отже, сучасна культура має налаштувати людину на непередбачуваність подій. І здається, що шляхи соціокультурного світотворення мають урахувувати узагальнений принцип непередбачуваності та неповторюваності подій з позицій агностицизму. Згадаємо, що сучасне природознавство утвердилось разом із визнанням людиною принципу непізнанності світу. Проте в соціальних науках та антропології подібного повороту не сталося внаслідок панування культури історії. З історичної точки зору світ має залишатися пізнаним. І та впевненість, із якою окремі теоретики історичного світосприймання обстоювали фундаментальні закони людського розвитку, навертає на думку, що ці теоретики зацікавлені в експансії власного стилю розуміння.

Соціальне значення культури, а не форм історичного світосприймання слугує підґрунтям соціальної філософії, філософії культури та культурної антропології. Сучасний світ ставить і не менш складну проблему, яка знаходиться у площині невизначеності демаркації між знанням, яке наближає нас до розуміння реальності, і знанням, яке є засобом емансипації людини в світі. Тож подальші перспективи дослідження шляхів соціокультурного світотворення спрямовуються не на апологію конструктів минулого, а являють собою комплексне вивчення комунікативних стратегій. І саме комунікативні стратегії відповідають потребам кожної окремої людини на самореалізацію, спілкування, солідарні дії, а також усвідомлення випробувань їхніх цінностей сучасністю.



## РОЗДІЛ II.

### ІСТОРИЧНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ

---

---

#### 2.1. НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ЯК ДИНАМІЧНИЙ ВИМІР КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Категорія «національна ідентичність» розглядається як своєрідний синтез різних аспектів і складових національного культурного простору. Цей синтез дещо відрізняється від традиційних варіантів його розуміння. Він не є синтезом у суто природничо-науковому значенні, тобто практичним поза моральнісним результатом або показником, отриманим у певній науково-природничій пізнавальній парадигмі, який з досягненням цього стану стає новим кількісним етапом розширення екстенсивного накопичувального типу пізнавальної і практичної діяльності. Його також не слід зводити до значення категорії синтезу, в гегелівському розумінні – як зняття в певній єдності, не тотожній сумі сторін суттєвої суперечності, яка утворювала і визначала проблему. Зрозуміло, що фундаментальне положення про причинно-наслідкову природу руху як форму існування матерії та способи її дослідження, які визнають і утверджують цю природу, а також виявляють її у послідовності й тяглоті картини історичного розвитку, змушує визнавати також дію наслідків історичного розвитку в картині актуального стану культурного простору і часу окремої (що вже є суперечністю) нації, але акцент у розумінні закономірностей шляхів досягнення національної ідентичності має припасти на її суб'єктивну і мінливу процесуальність. Виходячи з цього усвідомлення, основним напрямом розуміння перспективних тенденцій формування національної ідентичності, становлення довгострокової перспективної мети національного суспільного руху, в якому поступове розкриття смислу визначених категорій її розуміння постає як онто-гносеологічний принцип втілення цінності як мети діяльності суспільної і особистісної свідомості громадян цієї етнічної цілісності. У цьому русі необхідним є використання категорій і категоріальних смислових словосполучень, напрацьованих у соціогуманітарному знанні, які

постають способом необхідного руху думки шляхом розширення смислів у комбінуванні раніше знайдених слів, застосованих у певних значеннях. Тому широке коло смислів і значень, які становлять підходи до розуміння і смислового наповнення категорії національної ідентичності не варто розглядати в межах позірної стереотипізації методологічного протистояння категорій соціального, політичного і державного на противагу розумінню розвитку самодостатніх процесів культурної самобутності та етнонаціональної ідентичності. У цьому випадку вони розглядаються в єдності і, можливо, нетрадиційному методологічному тлумаченні, що й відповідає онто-гносеологічному принципу дослідження. Слід також урахувати, що тема самоідентифікації української нації, або її ідентичності, яка набуває особливої актуальності в умовах агресії Російської Федерації, сьогодні не є прямим наслідком цієї історичної драми. Її необхідно вважати результатом визрівання умов для усвідомлення нацією підстав і перспектив свого розвитку й ствердження суверенної форми існування, що має інваріантом національний культурний простір. Це ґрунтується на усвідомленні й розумінні витоків тієї граничної форми вимушених, але від того абсолютно незмінних за оцінками та формами спротиву і відстоювання духовних цінностей нації і боротьби за національний простір не тільки як культурне, а передусім географічне і соціополітичне утворення.

Висловимо «настановчу» думку щодо підходу до цієї теми згідно з онто-гносеологічним принципом. Наближення до безпосереднього процесу соціоісторичного руху пропорційно збільшує відносність отриманих результатів з точки зору їх віддалення від певних прийнятих на початку установок, догм та стереотипів дослідження. У зв'язку з цим проблему національної самоідентифікації можна розглядати як постійну в межах цієї соціополітичної, духовної й територіальної єдності цієї спільноти, а стан самоідентичності – як плінний, оскільки таким є збіг мотиву дії (ціннісно-енергетичного імпульсу) свідомості й історичного моменту, а також можливості її реалізувати. Це доленосні моменти у втіленні історичного національного міфонаративу. В історичній ретроспективі важливо виявити факт і явище незбігу описуваного стану свідомості (ментальності) і його реального стану. Це дає підстави усвідомити і виявити цілеспрямовану позицію національної свідомості і розбудови форм її просторово-часового оприявлення, що й може бути визначене як реалізація духовного виміру розбудови національного культурного простору.

Повертаючись до стану самоідентифікації (ідентифікації, ідентичності), пропонуємо в окресленій перспективі плинності пізнавального руху і його результатів зафіксувати три рівні: **цілісний**, який не може бути безпосереднім предметом описування в результаті пізнавального запізнення, але він становить його онтологічний фундамент і сферу матеріальних і духовних перетворень; **уявний** – це індивідуальний образ національної ідентифікації за результатами створення наратором (мислителем, письменником, істориком, політиком тощо) певної перспективної ціннісної моделі суспільного стану; **реальний** – це самоідентифікація національних сил, суспільних прошарків, які виконують роль чинника динамічного ціннісного перетворення суспільної свідомості з певною функцією і соціальною метою. Ці сили не обов'язково (навіть ніколи) не отожднюють себе із своєю цілісною чи уявною роллю відповідно до перших двох позицій, але розбіжності між ними створюють непрогнозовану інтригу і становлять пружину розвитку національного історичного процесу. У подальшому розгляді охарактеризуємо кожен із цих рівнів, враховуючи, що й запропонована модель може бути викладена тільки в єдності та взаємодії активної пізнавальної матерії всіх трьох рівнів. Це одночасно створює і змінює контекст її застосування у царині розгляду та переосмислення реалій українського культурного поступу чи у вигляді осмислення історичних та сучасних моделей ідентичності, які нерозривно синтезують факти та їхнє тлумачення.

Розглянемо більш детально ці виміри національної ідентифікації та їхню взаємодію. Характеристики й ознаки етносу, які перебувають у процесі соціально-психологічного та ціннісного становлення, можна розглядати лише в перспективі їхнього подальшого виявлення в історичних феноменах і подіях. До цього слід додати, що, згідно з ознаками реалізації національного міфонаративу за відкритим сценарієм, ці події розглядались переважно за однією характеристикою – «територія-етнос» – у плані його пасивного використання для втілення сценаріїв інших етносів. Щодо України, йдеться про сценарії російського, польського, турецького тощо її становлення й розвитку. У широкому культурно-цивілізаційному, зокрема історично-релігійному аспекті, можна говорити про протистояння і взаємодію візантійського й західноєвропейського міфореалігійного та історико-релігійних вимірів, поданих і усвідомлених крізь призму розбудови інших культурних просторів.

Самоідентифікація українського етносу відбувається поступово в окремих виявах самосвідомості, і тільки починаючи з XVIII століття вона постає в перших обрисах ідей незалежної української державності. Випереджаючи критику «суворо» налаштованих сучасних істориків і культурологів в Україні, бо в радянський час, зрозуміло, були зовсім інші, забуті вже підходи, зауважимо, що будь-яка інша періодизація чи тлумачення має право на життя й обговорення. Проблему ідентифікації та самоідентифікації українського етносу варто на певному етапі розглядати в контексті реалізації й поширення релігійної свідомості як домінуючого історично типу суспільного світогляду. У такому аспекті проблема національної ідентифікації впливає з релігійної ідентифікації і вирішується історично як формування кількох соціальних страт – центрів ціннісного тяжіння, наявність і розгортання кожного з яких у своїй сфері не визначає їх домінування у формуванні ціннісного ядра на рівні масової свідомості (національного характеру і менталітету), а часто, внаслідок особливостей національного міфонаративу, постає чинником конфліктів і непорозумінь. Розуміння української релігійності, яке становить основу подальшого міфотворення у цій сфері, формувалось у колі українських мислителів демократично-гуманістичного спрямування, схильних приписувати народній свідомості глибоку побожність, щиросердність і простоту, прагнення справедливості як «Божої правди» тощо. Наведемо зауваження М. Драгоманова, який не погоджувався із сучасним йому офіційним великодержавним поглядом, згідно з яким росіян ототожнювали з православними, поляків із католиками, германців із протестантами, а всіх слов'ян – із християнами. Підкреслимо не просто полемічну спрямованість авторської позиції, а відсутність у цьому переліку української національної самоідентифікації, яка є такою ж базовою для нас, як наявність особливого релігійного почуття українців. У листі до І. Франка М. Драгоманов писав «Ідентифікація якої б то не було національності з релігією є абсурд принциповий і практичний» [90, с. 188].

Порівняємо цю категоричну думку, згідно з якою ідентифікація постає станом «уявного розуміння», з іншим науковим коментарем, здійсненим дещо пізніше, як прикладом конструювання реальності: «Як засвідчує історія, релігійний чинник сам по собі в Україні ніколи не відігравав ролі визначального фактора етнотворення і етноінтеграції. Хоча такі риси духовності українців як висока чутте-

вість, перевага почуттєвого над інтелектуальним і вольовим, певний індивідуалізм, прагнення до духовного усамітнення, висока витривалість і терпеливість, меланхолія якась життєва невпевненість, а також труднощі землеробської долі й прагнення віднайти заступника від усіх тягарів соціального, господарчого та національного життя й послужили сприятливим ґрунтом для включення релігії в процес національної ідентифікації. Проте підміна в українців національного почуття релігійним («ми православні»), протиставлення релігійного МИ національному, що відбувалося протягом століть нашої історії, вели до деградації етнічної самосвідомості українців, внутрішньо національних чвар на релігійній основі» [112, с. 24]. Отже, очевидною є певна розбіжність позицій і підходів.

М. Костомаров інакше характеризує відмінність умов, за яких відбувалось формування релігійно-історичного виміру у двох народів, як чинника національної ідентифікації «<...> В релігійності Великорусів визначається та риса, що стала відмінною їх прикметою, а потім виступила як суперечність тому релігійному світоглядові, який склався на Україні: ми маємо на увазі нахил до обрядів, до формул, зосередження на зверхніх формах. Таким побитом, на північному сході б'ють собі голову над тим: чи можна у свята вживати м'яса й молока? Це – «толкъ», що належить до тої безлічі сект (розкол), що й за нашого часу існують, стоячи за саму лишень назверхню сторону» [139, с. 44]. І далі мислитель зазначає: «Ми вже визначили різьку різницю в релігійній сфері Великорусів і Українців, у тому, що в останніх не бувало розколів, і що в них не відпадали від церкви через обряди й формули. Цікаво розібрати питання, звідкіля взявся у Великорусів цей оригінальний настрій, це прямування сперечатися за букву й надавати догматичну вагу тому, що становить часто або граматичне питання або обрядовість? Здається, це має своє джерело в тій матеріялістичній вдачі, котрою взагалі визначається в суті великоруська натура <...> Дійсно побожні натури творять війняток, і побожність, духовий світогляд у Великорусів – ознаки не народности, не того, що народній натурі спільне, а ознака їх власної індивідуальної окремішности. В Українців бачимо цілком супротивну вдачу. Тут власне велика сила того, чого бракує в Великорусів; в них міцне почуття божої всеприсутности. Душевна скруха, внутрішня розмова з Богом, тайне думання про божу волю над собою, сердечний порив у світ невідомого, таємного, радісного. Обряди Українці викону-

ють, формули шанують, але не піддають їх під критику: їм і в думку не прийде – двічі, чи тричі треба співати «аллилуя», котрими пальцями хреститися; а коли б і виникло таке питання, то воно розв’яжеться, коли священник вияснить, що так постановила церква. Як би виринула потреба переіначити що з назверхніх формах, чи в богослуженню, або перекласти св. письмо, Українці ніколи б тому не суперечили, їм і не прийшла б гадка підозрівати кого-небудь, що він хоче перекрутити що у святошах. Вони тямлять, що релігійні обряди заводять церква, котру представляють назверх церковні керманічі, й коли ті керманічі мусять занести щось нове, не переіначуючи самої суті, то миряни повинні пристати на це, не сперечаючись; бо коли та чи інша форма або обряд визначають ту ж саму суть, то сама форма не має такої ваги, щоб варт за неї сперечатися. Нам доводилося розмовляти з релігійними людьми одної і другої народности; Великорус силкується визначити свою набожність тим, що виливає потоки слів над роз’яснюваннями назверхніх форм, букви, бере в цьому визначну участь; коли він строго православний, то його православіє полягає переважно в назверхній стороні; Українець почне виливати своє релігійно-моральне почуття, мало коли буде метикувати про богослуження, про обряди, свята, а скаже у своїй побожности, який уплив зробило на нього богослуження, вчистість обряду, високе значіння свята й т. д. Зате на Україні й між освіченими клясами захитати віру не так легко, як між Великорусами; невіра загніжджується в душу Українця тільки після довгої, глибокої боротьби; навпаки, ми здибали поміж великоруською молоддю людей, вихованих із дитинства, здається, у строгій побожности, у сповнюванні приписаних церквою правил; але вони часом за першою легенькою зачіпкою, або часто від кількох дотепних висловів покидають прапор релігії, забувають про навчання в дитинстві й без боротьби, без ніяких переходів робляться крайніми невірами й матеріялістами. Український народ – глибоко релігійний народ у як-найширшому розумінні цього слова; чи так, чи інакше склалися його обставини, чи таке, чи інше було його виховання, він берегтиме в собі релігійні основи доти, доки існуватиме сума головних ознак, що становлять його народність: це неминуче виходить із того поетичного настрою, яким одрїзняється його духовий склад» [139, с. 44–45].

Отже, якщо виходити з наведених оцінок як окремих і абсолютних, маємо досить суперечливу ситуацію в розумінні ролі релігійності і особливостей її виявлення в самоідентифікації українського

народу в різні історичні періоди і за різними джерелами описування: релігійний чинник ніколи не відігравав визначальної ролі в самоідентифікації, з одного боку, з іншого, – тенденція до підміни національного почуття релігійним. Є ще третє спостереження: українській народ – глибоко релігійний, українці шанують обряди і ніколи не піддають їх критиці, але релігійне почуття українця черпає свою насагу в «поетичному духовному настрої». Якщо застосувати цей підхід, то найкраще ситуація описується на трьох рівнях, відповідно її можна розглянути в перспективній моделі її розвитку, у динамічних і базових характеристиках. Українська релігійність, якщо не йти порівняльним шляхом пізнання, насправді нічого спільного з візантійським обрядом і католицьким не мала. Це була форма самостійної історично-релігійної язичницької (у ціннісному вимірі) етнічної еволюції. Вона мала своєю зовнішньою маніфестацією форму найбільш активної ціннісної проявленої самоідентифікації з прошарком козацтва. Як суто релігійна організація, вона виявилася вразливою до будь-яких зовнішніх впливів і схильною до утворення на цій основі гібридних форм церковної організації, як свідчить подальша релігійна історія України.

Вимір українського релігійного життя, як поширення переважно християнської релігії, виявився у пласкій площині становлення церковно-адміністративних інституцій, досить вторинних, які розвивались з певного періоду переважно під впливом Московської православної церкви. Загалом, національна релігійна сфера була полем боротьби східної і західної гілок церковної християнської організації, прагнення до самостійності у православної християнської церкви Київського (та іншими історичним центрами українського християнства) патріархату ніколи не було ціннісно потужним та історично переконливим. Щодо духовного аспекту поширення християнських релігійних вірувань на території, яку можна вважати національним культурним простором, то така постановка питання взагалі проблематична, адже народна свідомість специфічно, відповідно до особливостей функціонування і становлення ціннісної свідомості, сприймала вплив чи вторгнення культурного ціннісного концепту, народженого поза межами етносу.

Реальний рівень української самоідентифікації в певну історичну добу пов'язаний з формуванням соціальної групи козацтва. Зважаючи на тезу про нерозвиненість ціннісної смислової складової українського духовного потенціалу, набуває основного ціннісно-

енергетичного значення у вимірі розбудови національного культурного простору практика забезпечення релігійного життя та релігійних потреб у середовищі козацтва як соціальної групи пасіонарів в українському суспільстві. Вона відома і справді оригінальна для України, хоч і не унікальна у світовому контексті. Козацтво можна розглядати і кваліфікувати як вияв множинного (суперечливого) національного характеру. Зокрема, йдеться про одночасність (амбівалентність або еквівокативність) витоку таких ментально-вольових рис українського етносу, як волелюбність і, водночас, терплячість, беззастережна віра у щасливий фінал і недостатність вольового імпульсу у досягненні цього фіналу своїми зусиллями та у його (фіналу) відповідності із смыслом і метою. Така амбівалентна еквівокативність може бути кваліфікована як досить ірраціональна, а тому і не доступна для послідовного науково-раціонального аналізу, але зафіксована як онтологічна властивість, притаманна частині людей, які психологічно, ментально й соціально становлять активний, постійно поповнюваний і оновлюваний, досить сталий і ціннісно впливовий прошарок населення, може вважатися національною віковою недорозвиненістю. Іноді це виявлялося на перетині з ідеологічно-політичним контекстом їхнього втілення, як під час руйнування Запорізької Січі царськими військами на виконання указу Катерини II, коли козаки не чинили спротиву і не боронили Січі, посилаючись на те, що з того боку теж православні. Така амбівалентність ціннісної свідомості, притаманна найбільш активній, пасіонарній групі українського етносу у процесі становлення його суспільно визначених «твердих» характеристик, цілком відповідає концептуальним підходам «запізнення» в реалізації відкритого сценарію українського міфонаративу. Сучасні українські культурологи пояснюють її відповідно до запропонованої трирівневої ідентифікації українського етносу. У цьому випадку відбувається синтез двох рівнів – реального й уявного, характеризуючи формування соціально-активного прошарку і його прочитання в історичній реалізації ідеї українства в розбудові національного культурного простору. Ще одним ціннісним планом є спроба ідентифікувати цей сценарій в умовах успішного втілення ціннісних ідей в розбудові західноєвропейської культури.

«Тлумачення військового служіння як духовного стало визначною рисою українського Бароко, сформувавши тип воїна, поєднаного з середньовічним образом подвижника-інока, відомого ще з



часів київської Русі <...> Саме на цьому функціональному поєднанні ґрунтувалося позиціонування Запорозької Січі як військово-релігійного ордену під опікою Богородиці Покрови: суворе дотримання церковних ритуалів, кара на смерть за дрібну крадіжку, заборона статеких контактів, утримання від уживання спиртних напоїв протягом військових походів. Обов'язкове православне віросповідання, поєднане з абсолютною лояльністю до католицької держави, позастановість із яскраво вираженою військовою шляхетною чеснотою <...> Така подвійність зумовлена, насамперед, бездержавністю.

Український «сарматський народ» – це етноконфесійна спільнота, зі спільними історичними коренями, долею, мовою, територією, яка, проте існувала в межах іншої держави на порубіжжі між впорядкованим політичним простором та хаосом великого Степу, що провокувало постійні контакти з «антисвіто», перетворюючи їх на героїчну подію. Образ українського сармата втілюється в образ «лицаря», він не вимагав обов'язкового шляхетного походження, соціальні кордони етносу залишалися відкритими для низових козаків, бурсаків, збіднілих міщан та хуторян тощо. Лицарський статус обґрунтовується тим, що здобувається у вільному, проте героїчному служінні» [81, с. 206–207].

Отже, певна романтизація козацтва є загальною тенденцією в сучасних дослідженнях, вона зумовлена намаганням дослідника не завжди усвідомлено визнати його позитивну роль. Це зрозуміло, адже козацтво являє чи не єдиний приклад в українській історії, який дає підстави для оптимізму щодо здатності етносу самоорганізуватися і виробити сталі й ефективні форми управління, які потім стали прообразом подальшої соціальної організації і основою соціально-політичних рухів, спрямованих на зміну умов і стану окремих верств українців чи й усього народу. У цих спробах надати позитивного іміджу козацтву, незважаючи на серйозне ставлення до нього, виявляється певна культурно-історична недоконаність чи недостатня потуга ціннісно-енергетичного вольового імпульсу спільноти, щоб реалізувати в межах цього історичного виміру мету, визначити межі й конфігурації національного культурного простору. Виділимо три моменти в характеристиці козацького устрою й діяльності, пов'язані між собою причинно-наслідковою логікою, розглянемо їх. По-перше, констатована соціальна вада розвитку – стан бездержавності; по-друге, як наслідок, – відсутність сформованої і закріпленої на рі-

вні держави (яка таким чином сама себе захищає) ідеології (тієї ж релігійної конфесії) з чітким ціннісним ядром; по-третє, як наслідок – аморфність ціннісної свідомості основної маси козацтва, її двоїстість, хиткість, які доходять до традиційної зрадливості козацької старшини й гетьманства (чинник «метафізичної провини»). Як би не пояснювати відсутність держави (чи невдалі спроби її створити) несприятливими (чи особливими) історичними й географічними умовами чи будь-якими іншими причинами, фактичний стан «запізнення» в соціальному розвитку від цього не втрачається. Згідно з онтогносеологічним принципом, він зникає тільки в результаті зміни сприйняття спільнотою себе в базовому ціннісно-енергетичному вимірі та в ізоморфній маніфестації – міфонаративі. Міфорелігійний вимір, як базовий (перехідний), може відігравати і відіграє свою об'єднавчу роль, та оскільки все більше в дію вступає чинник історичний (динамічний), то й розглядати його слід із погляду здатності досягти збігу трьох складових: динамічності особистого дослідницького бачення; збігу його з «призмою динаміки» відкритих історичних вимірів у розвитку національного культурного простору; закладання основ перших двох чинників шляхом виявлення (створення) динамічної складової базових вимірів становлення національного культурного простору. Умова такого виявлення – відмежування від попередньої обтяжливої традиції бачити дієві ціннісно-енергетичні елементи побудови національного культурного простору, яким уважається козацтво. Якщо й далі розглядати ці три моменти, які впливають із основних характеристик організації козацтва, то виявимо, що відсутність державності була не причиною зазначених вад козацької організації, а наслідком більш широкого розуміння стану справ, який загалом характеризується як недостатня потужність (нереалізованість) ціннісно-енергетичного імпульсу в розвитку спільноти. Тому будь-які паралелі між козацтвом як «лицарством» і середньовічними лицарями, які належали до різних орденів, зрозумілі, і навіть корисні з певного погляду, але абсолютно необґрунтовані й штучні. Їхня вагомість полягає тільки в тому, що вони живлять національну міфологему для певного типу національної ціннісної свідомості, яка відіграє, безумовно, патріотично-об'єднавчу роль, особливо в часи зовнішніх мілітарних викликів і загроз в національному масштабі. Щодо зміни сприйняття, як умови реалізації національного міфонаративу й розгортання послання спільноти самій собі, важливо зрозуміти, що запозичені або зовнішні цінності християнської

православної віри, приватизовані сьогодні церковною організацією Московського патріархату, не можуть адміністративно-організаційним рішенням церковних ієрархів бути повернені у власність Київської (Української) церкви. Адже вони вже належали їй за правом «першородства» і не були утримані, що доводить їхню недостатню дієвість (непроявленість і некоріненість) на рівні ціннісної свідомості конфесійної групи. Це зауваження особливо важливе сьогодні, коли цінність традиційної релігійної віри, як потреба ціннісної свідомості, випробовується динамікою світового науково-технічного розвитку і швидким застаріванням традиційної релігійної світоглядної парадигми, а також викликом конфесійної зміни у зв'язку з курсом України в Європу, де переважає католицька більшість.

Двоїстість ціннісної свідомості, яка, зокрема на рівні козацтва, найбільш важливої групи у певний соціоісторичний період, виявляла себе у постійному коливанні між уніатством та православ'ям, а також у такому типі організації, який зумовлював і надавав змогу служити різним знаменам і різним державним силам, під орудою різних монархів, що свідчило про відсутність європейської традиції родової шляхетності, честі і дотримання століттями відпрацьованих правил поведіння, з яких і народжувався європейський аристократизм. Саме з цього постають в нинішніх умовах аргументи на користь сучасного українського суспільства, а саме: більш гнучко сприймати правила європейського співжиття, обстоювати свої цінності й імплементувати їх у демократичний ціннісний вимір інтернаціонального культурного простору.

У подальшому аналізі в межах обраного підходу визначимо деякі вихідні погляди розуміння ідентичності. Пропонуємо виходити з домірності поняття ідентичності в шуканому етнічному й національному вимірах поняттю ідентифікація. Останнє береться в її широкому значенні, яке відрізняється від вузько спеціального, запропонованого З. Фрейдом, але дотичне до нього і застосоване для позначення психологічного процесу самоототожнення з іншою людиною, групою, зразком, а також формуванням ідентичності. Поняття ідентичності, яке у певному контексті синонімічне поняттю ідентифікації психологічної, переноситься на ідентичність етнічну, а далі, шляхом утворення певного ланцюжка аналогій, як одного з головних пізнавальних прийомів мислення, поширюється на ознаки певної національної ідентичності, і вже починається процес об'єднання на їх основі або протистояння з політичними та іншими

наслідками, які з цього випливають. Та все не так просто. Справді, про що ми говоримо, коли намагаємося визначити національну ідентичність? Оберемо за критерій радикальну критику Л. Вітгенштеном онтологічної сталості ознак особистості, наведену тут у російському перекладі: «Я верю, что жил некий человек, которого я (1) видел в таких-то и таких-то местах, который (2) выглядел так-то (изображения), (3) делал то-то и то-то и (4) носил имя “N” в общественной жизни. – Если спросят, что я подразумеваю под “N”, я должен перечислить все или часть этих характеристик, причём по разным поводам разные. Таким образом, моё определение “N”, возможно, будет “человек, о котором верно все сказанное”. – Но если что-то окажется ложным? – Готов ли я признать суждение “N мёртв” ложным, пусть ложными, как выяснится, будут лишь второстепенные для меня потребности?» [54, с. 116–117].

Виходячи з цього, ми ніколи не досягнемо консенсусу в розумінні національної ідентичності, про що свідчать багатослівні й такі ж не результативні спроби побачити і звести ідентичність до території, мови релігії чи інших, більш розпливчастих характеристик. Адже у формулі нації вже давно немає, а насправді, ніколи й не було єдності і ясності. «“Нація” – це неоднозначне слово, яке часом використовується в етимологічному смислі – люди, пов’язані народженням, походженням, як наприклад, єврейський народ чи народ черокі. Та частіш за все це слово має широке значення – територіальний простір, його населення і уряд, який керує ним з єдиного центру, наприклад, британська нація. Коли етимологічне й широке розуміння слова “нація” збігаються, застосовується термін “національна держава”» [85, с. 20].

Особливо актуальними видаються наведені міркування для країни, яка перебуває на стадії розуміння не тільки своєї ідентичності, а й самих установок подальшого розуміння, які можна потім взяти за «зразки» чи «моделі» ідентичності. Ідеться про дві речі. По-перше, багатовимірність ідентичності, як ізоморфної (внутрішньої) характеристики національної психоментальності. У попередніх розділах було здійснено спробу довести, що психологічна тотожність (ідентичність) національної ментальності не тільки не є сталою характеристикою, її слід розглядати у двоїстості проявів, що зафіксоване у понятті нещирості як еквівокативній характеристиці усвідомлення національною ментальністю ізоморфної характеристики типу оцінювання – особистого і суспільного. Дотримуючись цих

підходів, варто визначитися з подальшим розглядом: прагнення цілісності (перший рівень розуміння ідентичності), уявно стабільного (другий рівень) елемента, створення ідентичності в образі національної ментальності відносно самої себе наштовхується на динамічні характеристики національної психоментальності і, в результаті, стає динамічним у реальності (третій рівень). Національна ідентичність – це динамічний процес подолання еквівокативних характеристик ментальності як стабільних чинників впливу на формування внутрішнього оцінювання і самооцінювання різних (зокрема й гендерно-вікових) груп етносу. Вони вирівнюються у певному масштабі історичного часу, точніше, на дистанції, історично домірній їм, тобто у культурному часі. У досить далекосяжній перспективі вони постають як такі, що згідно з вимогою цілісності, відповідають ідеальному уявленню національної ментальності про саму себе з урахуванням постійно діючої сили соціокультурного тяжіння, тобто «втягування» національного культурного ядра до перспективних цінностей, які набувають значущості і підтримують її у процесі реальних соціальних дій з формування національного культурного простору. Цей процес є формою описування, адекватний двом елементам: онтологічному – цінність, як енергія, переформатовує реальний, геополітичний і соціокультурний ландшафт країни у відповідності з новим розумінням поняття «національний культурний простір»; гносеологічному – цінність, як гносеологічна категорія, постійно є чинником «втягування» актуального стану національного культурного простору до певної ідеальної конструкції в межах визначеної ідеальної відповідності цій ідентичності. Такою ідеальною категорією в новітній період української історії є категорія «гідність». Усі три стани формування і осмислення ідентичності розглянемо в межах застосування описаної моделі дії онто-гносеологічного принципу.

По-друге, домірність цієї ізоморфної, внутрішньої, досить непевної, плинної характеристики внутрішнього стану переходу в гомоморфну, тобто зовнішню форму оцінювання, самооцінювання й дії, виявляє себе як долання двоїстого стану свідомості в індивідуальній вольовій ціннісній дії. Така дія, як виявлена, тільки і є можливою для сприйняття та формування уявлення про феномен зовнішнього сприйняття для суб'єктів міжнародної діяльності, починаючи з окремої особи, а потім, рухом, аналогічним до ланцюгової реакції у фізиці, країн, націй та національних об'єднань, організацій, союзів тощо.

Продовжуючи цей аналіз, зауважимо, що йдеться про механізми практичного досягнення збігу психологічної й етнічної ідентичностей. Ідентичність психологічна означає цілісність особистості, тобто тотожність нашого Я у процесі змін і росту, а національна ідентичність – це таке ж виконання вимоги тотожності самій собі щодо певної (зокрема етнічної) спільноти у процесі змін, але сповненої відповідного змісту теоретико-практичної моделі, яка є способом просування спільноти у невідоме майбуття. Тобто, як особистість намагається створити, а потім відстояти свою ідентичність в умовах змін, так і етнос виробляє модель ідентичності у процесі становлення національної самосвідомості. За умови визнання онтологічної і конституційної приреченості «країни Україна» бути фронтиром, тобто межовою, кордонною територією між різними світами, різними культурами і втіленими цінностями, не будемо надто прискіпливими до категорій комплементарних і відкритих. Є небезпека перетворити рятівну в сучасному дискурсі «ідентичність» на чергову і певним чином заплановану самою ментальністю пастку для масової української свідомості – це якщо взяти за основу, що остання існує або ми думаємо, що її знаємо. Відповідно до цього підходу, останнім у категоріях культурного часу і вже досить дискредитованим трендом української політики став рух в Європу. Як уявляється таке входження? Звернемося до «офіційно-теоретичних» джерел. «Для України європейська інтеграція – це шлях модернізації економіки, подолання технологічної відсталості, залучення іноземних інвестицій і новітніх технологій, створення нових робочих місць, підвищення конкурентоспроможності вітчизняного товаровиробника, вихід на світові ринки, насамперед на ринок ЄС. Як невід’ємна частина Європи Україна орієнтується на діючу в провідних європейських країнах модель соціально-економічного розвитку. Політичні переваги інтеграції України у ЄС пов’язані зі створенням надійних механізмів політичної стабільності, демократії та безпеки. Зближення з ЄС є гарантією, а виконання його вимог – інструментом розбудови демократичних інституцій в Україні» [27]. Зазначимо, що країна ще не стала національно ідентичною, тобто самоусвідомленою цілісністю, а Євросоюз припиняє бути такою цілісністю. Отже, перша складність у налагодженні інтеграції Україна – ЄС пов’язана з неможливістю розглядати кожну із сторін як завершену, стали сутність. По-друге, які б сприятливі історико-культурні паралелі не визначали характер

відносин між окремими державами (їх об'єднаннями і союзами), в сучасних умовах двосторонню взаємодію вже не можна розглядати як самодостатню й ефективну форму налагодження довготривалої співпраці, не враховуючи загальної моделі і тенденцій світового культурного розвитку. Відомо, що епоха «національної ідентичності» вже минула: «Уже даже доказано, что этническая принадлежность не определяется даже генетически. Только социокультурно. Южная Корея – это давно уже Европа, понимаете? Европа – это вообще не континент. Это образ мыслей. Это прогресс, демократия, технологии, права человека, экономика, наука, инновации и пр. Как и двадцать первый век – это не номер очередного столетия. Это дата, когда на планете наступило будущее. Эпоха национальных идентичностей канула в Лету уже в прошлом веке» [210].

Рух України до європейської інтеграції, який активізувався в нинішніх умовах, віддзеркалює більш глибинну і суттєву проблему, а саме: намагання України увійти до складу Євросоюзу розглядається як безумовне і очевидне благо для України. Переважна більшість українців досить приблизно уявляють, які саме зобов'язання має взяти на себе Україна як держава і її народ у зв'язку з таким входженням, а основний політико-пропагандистський акцент припадає на переваги і зручності демократії з її гуманістичними цінностями і гарантіями прав і свобод особистості. Поняття гідності, яке позиціонувалось на початку як квінтесенція і головний діючий чинник у формуванні перспективного напрямку, рівня реального «витягування» національного культурного простору до певної відповідності досягнутим «зразкам» поведінки і діяльності, що і є способом ідентифікації, з нашого погляду, досягається в українських умовах шляхом суперечливого і справді реального протистояння непримиренних сил у межах суспільства. Держава фактично стає предметом та інструментом боротьби, а не гарантом забезпечення інтересів соціальних сил. Усвідомлення такого стану справ може бути способом подолання синдрому симулякризації соціогуманітарної науки, про що йшлося на початку дослідження.

У чому виявляються трансформації української ідентичності? В особливому і радикальному українському внеску в процеси соціокультурного творення, який полягає в усвідомленні й виведенні в соціальну дію смислів поняття «гідність». І. Кант визначив гідність як основу волевиявлення, яке протистоїть будь-яким іншим прак-

тичним мотивам, зокрема корисливості [117, с. 276–278]. Для українського виміру це зауваження особливо актуальне, оскільки розуміння гідності як здатності протистояти матеріальним спокусам, прямому підкупу, використанню політичної діяльності для збагачення, включення у корупційні схеми становить сутнісну ознаку ідентифікаційної трансформації. Важливе й таке міркування: гідність, на відміну від заслуги як зовнішньої оцінки діяльності, не має інших еквівалентів, крім себе самої, тобто є незамінною і самодостатньою. Тобто, євроінтеграція України – це тільки зовнішня форма і каналізація процесів трансформації національної ідентичності, зовнішній вияв змін у ціннісній свідомості. Внутрішньо це виявляється у зростанні значення критерію самоповаги і не потребує жодних зовнішніх умов для свого розвитку, окрім умови психологічної ідентичності «Я», про яку йшлося, а саме: збереження і відстоювання гідності кожним громадянином.

Складність у розумінні поняття «гідність» криється в тому, що, як більшість ціннісно-моральних категорій, вона має певне усереднене розуміння і контент, який так чи так містить традиційно історичні і прийнятні для країни та етносу уявлення про зміст певного типу міжлюдської взаємодії і соціальної комунікації. Гідність в Україні має, здавалося б, цілком визначений правовий ґрунт. Зокрема, гідність є одним із ключових понять у Конституції України (статті 3, 21, 28, 41, 68), у якій гідність визнано однією з найвищих соціальних цінностей в Україні (ст. 3), задекларовано, що «всі люди є вільні і рівні у своїй гідності та правах» (ст. 21), що «кожен має право на повагу до його гідності» (ст. 28). Ці права мають охоронятися Цивільним і Кримінальним кодексами України. Зокрема, у цивільному кодексі зазначено: «Гідність визнано особистим немайновим благом» (ст. 201); задеклароване право на повагу і недоторканість «гідності та честі» фізичних осіб (ст. 297); зафіксоване право фізичних осіб звернутися до суду з позовом про захист гідності та честі (ст. 297); приниження честі і гідності фізичної особи «визнано моральною шкодою, яка підлягає відшкодуванню» (ст. 23). В Україні діють також міжнародні конвенції, щодо захисту людської гідності: «Європейська конвенція про запобігання катуванням чи нелюдському або такому, що принижує гідність поведженню чи покаранню» та «Конвенція ООН проти катувань та інших жорстоких нелюдських або таких що принижують гідність видів поведження і покарання» [137].



Наведені положення можна розглядати як стандартний цивілізаційний підхід до поняття гідності, однієї з ціннісних категорій моральної свідомості, яка має свою інтерпретацію у правовій системі держави. Та за всієї суспільної значущості й важливості поняття гідності не може бути сприйняте і зрозуміле формально, навіть якщо воно і міститься в Основному Законі країни. Категорія «гідність» відрізняється навіть у межах системи моральних категорій своєю унікальною, щоразу особистісною характеристикою. Радикальність процесів, які відбуваються в Україні у найновіший історичний період, тим і відрізняється від традиційного і формального підходу до поняття гідності, що не тільки розширює його застосування як юридичної категорії в українському соціокультурному і правовому просторах, а є внеском у практику захисту і відстоювання гідності в європейському культурному просторі. Власне, такий підхід до розуміння єдності змін індивідуальних ціннісних структур особистісної свідомості й соціальної трансформацій західного суспільства відповідає сучасним соціологічним теоріям. Наведемо думку одного з провідних соціологів сучасності К. Мангайма: «Це становлення істоти, що іменується “людиною”, розгортається і може бути осмислене лише у процесі зміни норм, конфігурацій і продуктів діяльності, у процесі зміни інституцій та колективних устремлень, підходів і позицій, крізь які кожен соціальний і історичний суб’єкт бачить себе і свою історію» [187, с. 109].

Європейське поняття гідності має своїми витокami формування раціоналістичного типу мислення у Новий час, яке у філософському смислі пов’язане з відомою тезою Декарта «Мислю – отже, існую». У праці «Що таке філософія?» М. Гайдеггер пов’язує тип культурно-філософського мислення філософа з цією тезою таким чином, що для Декарта сумнів стає тим настроєм, у якому дрижить налаштованість на дійсно суще. Тобто, безсумнівність Его (Я), яке може насправді сумніватися, стає запорукою існування безсумнівно сущого. Завдяки цьому виділяється *sub-jectum* як Его, і людська особистість уперше вступає у сферу об’єктивності в смислі егоцентризму: «<...> Віднині така достовірність (Его) постає як міра істинності і достовірності буття філософії Нового часу» [350, с. 122].

Однак таке обґрунтування достовірності знання, ключове для формування європейської самосвідомості, прямо приводить нас до розвитку цієї позиції у філософії І. Канта. У роботі «Антропологія з прагматичної точки зору» (1798), у розділі «Про егоїзм», він визна-

чав види егоїзму і поняття гідності в сутності його європейського становлення, що саме нас і цікавить. Зокрема, мислитель виділяв три види егоїстів: 1) логічний егоїст (вважає зайвим перевіряти свої судження за допомогою розуму інших людей), 2) естетичний егоїст (задовольняється лише своїм смаком, критерій прекрасного шукає тільки в самому собі), 3) моральний егоїст (всі цілі обмежує самим собою, користь вбачає тільки в тому, що вигідно йому). Із цієї систематизації випливає і корелює з нею кантівське розуміння гідності. Треба знати, що це значить, і вміти зберігати її. Не ставайте холопом іншої людини. Не допускайте безкарного нехтування ваших прав. Не робіть боргів (якщо у вас немає повної впевненості, що ви можете їх повернути). Не приймайте благодіянь. Не ставайте дармоїдами або підлесниками. Тоді ви збережете свою гідність. А хто перетворив себе на хробака, нехай не скаржиться потім, що його топчуть ногами [116, с. 357–360].

Україна не належала до витоків європейської традиції формування поняття про гідність у такий спосіб: адже її філософські здобутки у цьому плані тільки починають народжуватись на теренах самосвідомості, що зростає і осмислює історичні зміни останнього періоду й ті завдання, які визначають національний культурний поступ. І все ж, історичні вияви національного характеру і самосвідомості демонструють синтез природного прагнення і готовності, незважаючи на всі перешкоди і загрози обстоювати свою гідність. Ця властивість, як природно-історична стала потреба і феномен, виявляла себе протягом всього періоду становлення і розвитку українського культурно-політичного і соціального простору навіть за умови повної відсутності законів у цьому розділі і статей внутрішнього і міжнародного права. Іншими словами, хоч суперечлива амбівалентна (щирість\нещирість) характеристика національної ментальності і являє собою суттєвий чинник формування історичної ситуації недовимірності і національної провини, урівноважує її, як і має бути у справді діалектичній онто-гносеологічній характеристиці, інваріант поняття «гідність».

Гідність в її своєрідному національно-історичному образі завжди була суттєвою властивістю українського характеру незалежно від її закріплення (захисту) у правових положеннях, всупереч спробам її розтоптати як одну із найбільш значущих опор нації, яка надихала її на визвольні змагання протягом всієї історії, всупереч спробам нейтралізувати і сфальшувати її сутність уведенням у мер-

твонароджену систему законів, які формально проголошували її захист, але ніколи не виконувались на практиці або тлумачились у викривленому вигляді. Навіть до останнього часу поняття «гідність» у судових розглядах використовувалось у випадках захисту переважно її гонителів.

Революція гідності – унікальна національна форма явища надіндивідуальної, але глибоко особистої форми гідності, свідчить про можливість історичного шляху її утвердження й відстоювання, альтернативного європейському раціоналізму. Це підтверджує зростання національної самосвідомості, яке доводить, що справжня цінність стає дійсною не тільки як утвердження своєї Я-особистості, як умови достовірності буття, а шляхом боротьби і відстоювання її в революційній соціальній дії, у якій відбувається свідоме відокремлення від нав'язаних і культивованих впливів іншого культурного поля та іншої ціннісної установки. Саме в цьому процесі відбувається перевірка і гартування здатності свідомості стати на шлях індивідуалізації, навіть ризикуючи основами соціального забезпечення, здоров'я, вбудованості в соціум і в саме життя. Ідеться про утвердження онтологічних основ цінності, якою є гідність, не шляхом раціонального осмислення достовірності буття і сумніву як засобу визнання її реальною, а прагненням до свободи і незалежності як способу вивільнення іншого кола цінностей, творення простору свободи й переживання його як найбільшої цінності, коли можливе не формальне гарантування гідності. Це і є свідченням процесу відокремлення від психології колективної, у якій особистість як така не існує, вона розчинена у масовій свідомості і піддана механізмам маніпуляції нею. Отже, існує альтернативний шлях формування гідності як ціннісної структури свідомості. На цьому шляху вона дозріває до стану особистісного усвідомлення себе завдяки не егоїстичному принципу самоцінності як єдиної достовірності буття, а принципу достовірності буття як ризику його втратити заради утвердження власної гідності. Тобто, якщо сумнів утверджує достовірність буття і з цього потім формується раціональне уявлення про гідність, як про це йдеться у І. Канта, то в українській соціальній дії з відстоювання гідності остання досить утаємниченим, але радикальним чином одразу постає як цінність, яка перевищує значення існування як такого, тобто існування за будь-яких умов. Тут цінність виявляється як форма діалектичного заперечення, яка утверджує себе умовами протистояння із своєю мате-

ріальною основою і підтверджує дієвість методологічного підходу з урахуванням поняття ціннісної константи. У цьому постає найбільш важливе онтологічне значення цінності як виявлення і реалізації містико-культурного ціннісного українського нарративу, коли сам результат стрибкоподібно у своїй цілісній якості постає у свідомості її носія як безальтернативна спонука до відстоювання себе.

Згадка про «містико-культурні» властивості українського ціннісного нарративу може видатись не досить ясною з точки зору понятійної концептуалізації та раціоналізації цього словосполучення. Не вдаючись до розгорнутого тлумачення, зосередимось на одному його смислоутворюючому аспекті. Ідеться про найважливіше джерело живлення духовного виміру української соціальної дії в якісно новій формі революційної соціальної трансформації («Революції гідності»), яким є поняття соборності. Попередньо зауважимо, що ця тема породжена принциповим розмежуванням православної і католицької конфесій, які формувались протягом багатьох століть. Вони не становлять предмет нашого розгляду, тому зазначимо лише, що православ'я наполягає на особливій єдності народу із Всевишнім (соборність); у католицизмі відстань між суспільством і Богом збільшується («ми» і «Він»), у протестантизмі на першому плані постає особистісне відношення до Бога (Я і Ти). Очевидною є відмінність між егоцентричним типом свідомості у європейському раціоналізмі і «колективним», характерним для спільнот євразійського і кордонного типу, зокрема й для українського етносу. Розглянемо це поняття більш детально, оскільки з ним пов'язане розуміння суттєвої єдності та історичної відмінності європейського та українського типів гідності. У надрах національної свідомості – і міфорелігійної, і соціоісторичної, на наш погляд, ніколи не було суто духовного, глибинного розуміння соборності як однієї із форм боголюдського єднання, оскільки форми теологічної думки та релігійного життя не мали можливості для самостійного розвитку. Тому й говорити про особливості чи розбіжності в розумінні соборності в католико-протестантському й ортодоксально-православному варіантах для узагальненого суб'єкта «український народ» немає сенсу. Історично поняття соборності, в релігійному смислі, засвоювалося в українській православної церкві завдяки впливу московської гілки православ'я, а у ній соборність розумілася в тісному зв'язку з посиленням впливу російської держави з центром у Москві. Українське розуміння соборності – це передусім розуміння на-

ціонального (і географічного) єднання, яке виростає з чуття спорідненості суттєвих рис психології та національного характеру українців. Головні серед них – прагнення до незалежності і свободи як звільнення від будь-якого типу духовного і соціального поневолення і повага до особистості, тобто гідність. Зазначимо, що в історичних умовах майже постійної залежності від інших держав, українська нація не мала змоги розвивати смисли поняття соборності в інших вимірах, тому вона стала плідною ціннісною структурою в розбудові національного виміру такої цінності, як гідність.

Відповімо на запитання: наскільки смисл поняття соборності в російській соціокультурній традиції перетинається з поняттям соборності в українському розумінні. У національному варіанті, соборність розуміють як злуку, смисл якої полягає в об'єднанні знекровлених міжусобною боротьбою та неодноразово географічно порізаних і політично пошматованих територій. Російський дослідник В. Луговий, вивчаючи втілення ідеалу соборності в мистецтві іконопису Х–ХVI століть, так визначає сутність соборності. Звернімо увагу, що в сучасній роботі «органічно» зливаються поняття «руське» (як протоукраїнське) і «руське» (як російське) з однозначним смисловим переважанням російського виміру. Отже, ідеал соборності є провідною ідеєю в *«руському»* (тут і далі курсив автора) канонічному іконопису, у якій формулюється й розвивається роль ідеалу соборності як нормативного образу, яким визначається діяльність людини в суспільстві. І далі ідеал соборності постає системотворчим принципом, який пронизує всі основні форми духовного освоєння світу й відображає основні уявлення про ідеальний, гармонічний суспільний устрій. За своєю природою ідеал соборності виявляється в іконопису невіддільно від релігійної віри та уявлень про вищу, *кінцеву мету державного народного буття* (курсив авт.) Соціально-філософські установки, відтворені в *руському* іконопису, сприяють активній мотивації людської діяльності і в цій якості стають механізмом коригування історичних подій, зображених церковному мистецтві [178].

Зауважимо, що наведене розуміння соборності є суто ідеологічним і ціннісним і охоплює єдність трьох позицій: віднесення іконопису Київської Русі до російського релігійного мистецтва; трактування соборності відповідно до великодержавності, як єдності народного і буття і завдань державної розбудови, яке воно виконує і проголошує соборність нормативно, як визначається й діяльність

людини у суспільстві, навіть коригується хід історії. За такого тиску на свідомість кожен, хто споживає такий текст, автоматично стає носієм ціннісної установки «руського міра». Будь-який спротив чи критика сприймаються як неприйняття ідеалу, антидержавницька діяльність, атеїзм і естетична нерозвиненість. Чому українське розуміння соборності нічого не протиставляє цьому масованому ціннісному замаху? Можливо тому, що українська соборність – це спроба витіснити згадку про невдалу злуку, яка тривала так недовго (22.01.1919 – 12.11.1920), а в історичному плані, – так і не стала дійсною на той час. Автори фундаментального довідкового джерела з української історії про результати злуки зазначають: «<...> Проте фактично сталою територія УНР 1919–20 ніколи не була» [329]. На державному рівні поняття злуки, яку ототожнюють із соборністю, декларується без жодного духовного виміру. Справжній дух соборності наявний у цьому святі і в тих подіях, на яких воно ґрунтується, але він не буде відкритим і осмисленим у стані національної ідентичності, доки не артикульований у своїй глибині, трагічності й істинному смислі. Це має піднести його як крок побудови єдиного державного, народного і духовного буття, орієнтованого на розбудову національного культурного простору тим шляхом, якого, в істинному значенні і сутності української соборності, Україна ще не пройшла.

Зауважимо, що сьогодні вже можна говорити про якісну зміну цієї ситуації: українська гідність, яка виростає з історичного прагнення до свободи і переростає у цінність гідності, уже стверджує себе в розумінні міжнародної цивілізованої спільноти, відданої європейським цінностям. Зокрема, навіть побіжний аналіз відкритих матеріалів міжнародного інформаційного простору дає підстави для таких висновків. Так, відкритою і залученою у широкий європейський інтелектуальний дискурс є інформація про те, від якого тягаря вивільняється нині українська ментальність і психологія, яку ототожнювали з російською протягом кількох десятиліть. Ідеться про докорінні відмінності між російською та українською ментальностями і розумінням гідності. Під час панельних дискусій на Лейпцизькому книжковому ярмарку Венедикт Єрофеев, один із небагатьох російських письменників, який не підтримав агресії Росії проти України, розповів, що 52 відсотки росіян вважають Сталіна позитивною історичною фігурою, а значна частина громадян схвалюють повернення смертної кари. Письменник зауважує, що йдеться передусім про вій-

ну між різними системами цінностей. Європейська культура зуміла проникнути в Україні лише до межі з Донбасом. Там вона зіткнулася з архаїчною російською культурою [242].

Цей приклад показовий для розуміння змін у державі. Якщо розглянути період з кінця 2013 року по теперішній час, то для «внутрішнього спостерігача» неозброєним оком помітна його якісна відмінність від десятиліть попереднього життя країни. Однак щодо формування позитивної зовнішньої оцінки діяльності України, визначальною є здатність державних і громадських структур донести до міжнародної громадської думки (невід’ємної на Заході від сфери державного управління) не прикрашену картинку «успіхів» країни, а реальні проблеми і реалістичний план їх вирішення. Для цього необхідно виробити ефективні методи долання негативних наслідків тривалого перебування під ідеологічним пресом іншого типу державно-правових відносин. Здійснити це можна, формуючи ефективну соціальну модель протистояння ціннісних позицій «нещирість-гідність». У нашому випадку, це й було б найбільш адекватним способом сформуванню уявлення про позицію, яку Україна хотіла б донести світовому співтовариству.

## 2.2. ТРАВМАТИЧНІ МЕТАФОРИ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ ЧУТТЄВОСТІ

Травматичні метафори у визначенні людини культури з’явилися внаслідок осмислення особливостей постмодерністської чуттєвості. Всі вони (і даний факт дозволяє досліджувати їх в одному методологічному ключі) пов’язані із феноменом перебудови культурного тіла та принциповою зміною світовідчуження як браку чутливості. Картезіанське розуміння тілесного з середини ХХ сторіччя в гуманітарному дискурсі стає анахронізмом, що також вплинуло на становлення стратегії нової тілесності. «Тіло без органів» (А. Арто, Ж. Дельоз), «культурні протези» (Г. М. Маклюен), «тіло як руїна» Ж. Дерріда, «дислексія зору» (П. Вірільйо), «людина без шкіри» (Р. Лейнг), тіло як об’єкт дизайну (Стеларк), тіло-девайс (Орлан) – всі ці метафори в культурософській теорії ХХ–поч. ХХІ ст. відображають напрочуд неоднозначні думки щодо сучасної культури та роблять спробу зрозуміти трансформації, що відбуваються із «пост-людством» та «пост-людиною». За влучним виразом

М. Епштейна, людина пост-сучасності – це вже не стільки «чоловіку»<sup>1</sup> (А. Белей), скільки «каліцтво віку» [392, с. 54].

Принаймні через метафоричні травми теоретики намагаються говорити про ще не досліджені реалії існування людини у посткультурі (насправді й сам префікс «пост» крізь призму такої метафоричності можна уявити як протез або підпору, яка дозволяє, спираючись на відоме, «перетягувати» його у зону незнаного).

Травматичні метафори позначені світоглядним «розривом» (знов-таки, метафора чуттєво-тілесної травми) між буттям наявним та буттям споглядальним. Також режим дистанціювання між людиною та світом втілюється у культурі (принаймні західній) як наслідок панування належного над бажаним автономного суб'єкта, який має діяти у згоді із нормами, що мають імперативно-обов'язковий характер.

Сучасна людина тільки те й робить, що «вигадує» нові способи «дистанціювання» від світу, використовуючи протези, остови, техніку. На думку Ніцше, така спрямованість на «дистанцію» була зумовлена появою вигаданого «істинного світу», «світу цінностей», крізь призму якого заперечується цінність світу справжнього (а це перший крок до нігілізму). За Ніцше, світ, у якому «того, що має бути, – немає, а те, що є, – краще б його не було», – це світ трагічної стадії нігілізму.

Травматичні почуття, на відміну від екзистенціальних, неможна назвати загальнолюдськими, вони не повторюють почуття всіх. Їх можна визначити як граничні – на межі людського та нелюдського. З одного боку, почуття спрощуються, робляться похідними від чуттєвих подразників, фізіологізуються. З іншого – сучасні технологічні «протези» змінюють глибинні параметри відчуттів, людина намагається встановити нові чуттєві зв'язки із світом, постійно перетинаючи встановлену антропологічну межу почування.

Постмодерністський дискурс, заявляючи про нову чуттєвість, постулює принцип філософування як світовідчування (Ліотар). В даному сенсі філософія постмодерну найбільш чітко виражає долю посткласичного та некласичного дискурсу – вона набуває межі панчуттєвості, існуючи в будь-якій формі людської думки, почуття, емоції. Єдина вимога – аби думка або почуття були дійсно безпосередніми, живими. Така чуттєвість налаштована на предмети, які зазвичай були об'єктами філософських абстракцій, і лише в сучас-

---

<sup>1</sup> Мовою оригіналу: «чело-века».



ному дискурсі стають матеріалом для естетичних почуттів. Звісно, це не означає, що будь-яка сучасна людина (емпірична, повсякденна, середньостатистична) раптом починає філософувати: сучасні світоглядні парадигми тому й називаються сучасними, що існують у формі настроїв, бажань, переживань в світовідчутті цілком повсякденного сучасника, іноді навіть «незалежно від його свідомості». Так, філософська антропологія присутня у внутрішньому світі сучасника у вигляді відчуття проблематичності виживання себе та роду, екзистенціалізм «живе» в людині у вигляді екзистенціалів людського буття – віри, надії, розуму, пам'яті тощо; герменевтика існує у формі настроїв та готовності «збагнути» все і вся; феноменологія схоплює погляд людини на світ немов би із середини речей, неначе вона є річчю (але вмістити себе у річ людина може тільки естетично – ось чому феноменологічна настанова у світовідчутті сучасної людини існує на основі естетичного досвіду). Така ж позиція є вірною і для решти філософських настанов. Не випадково екзистенціалізм у найдосконалішому варіанті існує у якості літературної практики, а герменевтична компонента світовідчуття передбачає інтимно-безпосереднє ставлення до світу та іншої людини.

Виходить, що як тільки такі світоглядні настанови інтеріоризуються, вони відразу ж естетизуються (або «поетично жива людина» Гайдеггера). Навіть інформаційний характер сучасного суспільства потребує естетизації філософського та наукового дискурсу: необхідність постійно передавати та отримувати лаконічну та дохідливу інформацію спонукає до активізації гри на межі образу та поняття, зображення та вербального повідомлення.

Тому аби зберігати адекватність почування, «травмованій» людині необхідно постійно «звіряти» світ із власними безпосередніми відчуттями, «пробувати світ» на дотик, смак, нюх. У Джона Фаулза у романі «Маг» є такий рядок: «Ти напився із джерела, а міг напитись із хвилі» [333]. Джерело – чисте пиття, звичайне та звичне. Хвиля – непередбачуване, незручне, стихійне джерело. Вступаючи у хвилі, не уникнути підкорення іншому (не своєму) ритму. Джерело не приховує в собі нічого жахливого, воно прозоре та чисте. Хвиля може бути небезпечною, але це завжди рух уперед (джерело передбачає вічне повернення до першопричин). Травматичні почуття виконують функцію складного соціального оптичного приладдя, аби допомогти «розгледіти» приховані завуальовані, часто пошкодженні та трансформовані онтологічні джерела людської природи.

Напевно, найбільш травматично артикульованою у сучасному гуманітарному дискурсі є візуальна чуттєвість, що пов'язане із посиленням значення візуальності порівняно з іншими модусами чуттєвості та тотальним пануванням екранної культури.

Причому важливо розуміти, що культурний зір формується як позасвідомо антропізація зорового простору: людина культури «олюднює» простір. Таке олюднення у зоровому сприйнятті скорочує суб'єкт-об'єктну дистанцію: онтологічно даний процес скорочення дистанції як «впорядкування» простору може пояснити властивий людині будь-якої культури потяг сакралізувати зображення. Культурне фокусування на предметах та їхнє «магічне» наближення у культурному баченні дозволяють людині пережити єдність із знайомим та упізнаним світом, скоротити болісну дистанцію та суб'єкт-об'єктну відірваність. Недаремно крайньою позицією даного скорочення є ототожнення зору із дотиком, що максимально сакралізує зображення, отілеснює його. Мурал як жанр наскального мистецтва демонструє первинний синкретизм неформленості зображувальної площини, на якій зрима збігається із дотиковим.

Відмінність між поняттями «дивитися» та «бачити», або зором та культурним зором, позначена у Р. Барта термінологічно: в книзі про фотографію «Camera lucida» [23] він застосовує два поняття – студіум (studium) та пунктум (punctum). Перше пов'язане із специфікою культурного зору: розглядаючи фото, ми зчитуємо всю інформацію, що в ньому закладена, розуміємо контекст, зміст зображення, при такому баченні задіяні наші культурні коди. Пунктум, за Бартом, – це укол, рана, цятка, удар – несподіваний ракурс або предмет, не зумовлений контекстом зображення. Пунктум завдає травму, роз'єднуючи звичні культурні смисли: око «відмовляється» бачити, дивлячись на зображення (і як наслідок пунктуму – нечутливість, чуттєва дрімота). Барт наводить приклад такого травматичного пунктуму сприйняття – фото розумово відсталих дітей, дівчинки та хлопчика, пацієнтів психіатричного закладу. Удар від побаченого (пунктум) розуміється як неможливість зіставити те, що побачив філософ, із очікуваним (як досвідним зором). Але споглядання продовжується, тому зір немов «пропонує» сфокусуватися на незначному, на деталях – комірці хлопчика або іграшці дівчинки. «Я відчуваю себе дикуном, дитиною, маніяком, я відмовляюся від будь-якого знання, всякої культури, я утримуюся від того, щоб отримати у спадок всякий інший погляд», – коментує

Барт особисті враження від фотографії [23]. Подібний феномен пунктуму як певний зоровий курйоз часто зустрічається в антропологічних описах архаїчних племен. Наприклад, відомий випадок, коли аборигени островів Фіджи просто «не помічали», «відмовлялись бачити» великі парусники конкістадорів, що деякий час стояли на рейді (але, між тим, дуже жваво «реагували» на каное відкривачів, що пропливали крізь рифи на острови).

Такий ефект відчуття Ж. Дельоз назвав надлишковим перебільшенням відчуттів – людина сприймає більше, ніж може відчути. Але це надмірне не зникає, а стає «даром зайвого»: цей дар наділяє нас властивістю сприймати такі речі, які ми звикли виключати із нашого сенсоріуму, які нам незручні у сприйнятті. Це різного роду неприємні речі: бруд, насилля, непристойності. Ту ж саму функцію виконують парадокси, помилки, нонсенси. І коли всі ці речі доводяться до межі прозорості, як розуміє цей процес Дельоз (тобто припиняють якимсь чином впливати), тоді вони вдираються у сферу наших відчуттів «контрабандою». Саме в цей момент заново виникає фігуративний живопис та, у варіанті Барта, фотографія.

Травматична концепція сучасного культурного зору представлена у роботі французького мислителя, письменника та архітектора Поля Вірільйо «Машина зору». Починаючи з епохи Відродження, культура, на думку Вірільйо, поступово «долає інтервали», тому людина сучасної візуальної культури, не фокусуючись ні на чому, «ковзає» зором по поверхні так само, як це робить об'єктив кінокамери, застосовуючи прицільне бачення за допомогою об'єктива. І справа полягає не в опосередкуванні зору технічними засобами (про це говорилося із часів виникнення лінз та окулярів): йдеться про швидкість візуального сприйняття, «швидкість технік зорової та мовної комунікацій» [53, с. 32]. Проблемним проявом такого зорового налаштування у Вірільйо стає дислексія зору – втрата здатності уявляти та самостійно репрезентувати дійсність в образах.

Можна визначити даний процес як перехід мови із сфери екзистенції у сферу інформації, наочності. На думку Вірільйо, слова вже не викликають образів, «на зміну словам, як уважали фотографи, режисери німого кіно, пропагандисти та публіцисти початку ХХ століття, мають прийти зображення, що сприймаються швидше; але сьогодні цим зображенням замінити нема чого, і кількість зорових неграмотних, дислексиків зору, безперервно зростає» [53, с. 20]. Нова візуальна чуттєвість, яка підсилюється нездатністю уя-

вляти та репрезентувати образи, стає благодатною мішенню для всіляких маніпулювань із сприйняттям людини: прикладом даного типу маніпуляцій для Вірільйо стає так званий «синдром медузи Горгони» (ще один із травматичних образів-метафор): дивлячись на щось, бачити власне відображення і від нього ціпеніти. Можливо, більш «прихований» симптом медузи можна побачити у природі всіх сучасних Instagram Stories та селфі, у яких зустріч із власним зображенням відбувається кризь «горгонний» об'єктив-зір.

Отже, вирок, який виносить Вірільйо сучасній візуальній культурі, невтішний: «Сприйняття видимості стрімко втрачає статус духовної діяльності» [53, с. 79]. У тому ж контексті можна пригадати слова Г. М. Маклюена: «Годинник та алфавіт, подрібнивши світ на візуальні сегменти, поклали край музиці взаємозв'язку. Саме візуальне десакралізує універсум та створює позбавлену релігійності людину сучасних спільнот» [185, с. 176]. Роль «картинки» зросла багатократно, тоді як роль друкованого тексту помітно зменшується.

Але менш категоричне судження щодо візуального можливе у тій мірі, у якій розділяється «близький» та «далекий» погляд. Саме близькому зору властива дотичність, коли щільність зорового променя майже досягає щільності дотику. Але чим більша дистанція між очами та предметом, тим більше око втрачає властивість дотику. Недосяжність і породжує ілюзорність у баченні світу, дематеріалізує його. На думку М. Ямпольського, ера перцептивної невинності добігає кінця. Візуальна культура дозволила зрозуміти, що будь-яка візуальна репрезентація – це певна форма «технологічної деформації» [395].

Аби дослідити вплив екранної культури та засобів масової комунікації на людину, Маклюен одним із перших застосовує метафору протезу по відношенню до чуттєвої культури. Сучасне спілкування опосередковане цілою системою технічних засобів (протезів), які безмежно розширюють наші тіла у здатності сприймати (бачити, слухати), але і віддаляють людину від світу та одну від одної, лише симулюючи природну чуттєвість. У науковий вжиток Маклюен також вводить два наскрізних метафоричних поняття, які мають дотикову модальність: гарячі та холодні засоби комунікації. Якщо на першому етапі людина без писемності, яка належала до племінної системи та не сприймала причинно-наслідкових зв'язків, органічно залучала всі органи відчуттів, то на наступному етапі людство, винайшовши фонетичний алфавіт, який став технічним засобом відокремлення усного сло-

ва від його звукових та жестових аспектів, радикально відділило зір від інших органів відчуття. Друкарський верстат ще більше розширив візуальну здатність людини до надвисокого рівня визначеності, тоді як всі інші органи чуттів були пригнічені. Такий рівень візуальної інтенсивності породжує спеціалізм та механічну фрагментацію в житті. Скажімо, сучасна екранна культура пов'язана із так званими «гарячими» засобами комунікації. За Маклюеном, гаряча комунікація залишає «аудиторії замало простору для заповнення та довершення» [185, с. 27], адже вони (гарячі засоби) характеризуються низьким ступенем участі аудиторії у процесі інформаційної та художньої комунікації.

Саморозвиток особистості у даному аспекті знаходиться у зародковій формі: екранні видовища не розраховані на активність внутрішньої роботи чуттєвого переживання і тому апелюють у більшості проявів до «притуплених» відчуттів, які поволі походять від втоми, що викликана «надмірністю» сучасної культури. Художні прийоми заздалегідь розраховані не на пряме безпосереднє сприйняття глядача «за допомогою органів чуття», а на передачу, трансляцію, демонстрацію через технічний засіб. Тобто, сучасна чуттєва культура визначається «перегрівом» зорового каналу та нехтуванням вуха та, ще у більшій мірі, дотику, нюху та смаку.

Навіть постмодерністський концепт «машина бажань» вибудовується за зразком технічного мислення. Така ситуація формує й нові параметри мислення (свідомості, пізнання), коли сучасний технічно мислячий суб'єкт упевнений, що існують особливі прийоми мислення, за допомогою яких можна примусити «необхідні» думки з'являтися у потрібний час та у потрібному місці (за допомогою тренінгів, психотехнік тощо). Але техніко-технологічний тип культурної динаміки також виявляє свої межі по мірі того, як зростають протиріччя між безмежними можливостями техніки та кінцевими можливостями людини. В умовах сучасного культуротворення техніка із посередника в діяльності людини поступово перетворюється на постав, який знаходиться по відношенню до неї відсторонено та відчужено.

До речі, розуміючи вади тотальної візуалізації, сюрреалісти, можливо, були першими, хто проголосив ідеї «візуальної» революції як принципу «оновлення» візуальної чуттєвості, яка занадто розширювала дистанцію між людиною та світом. Наприклад, Луї Арагон розробляв концепцію зорової революції, яка мала протистояти «буденності» візуального сприйняття. Дана буденність про-

являлась у формулі: бачити – розуміти – не відчувати. Буденна візуальність перетворює людину на незрячу істоту, яка не бачить нічого навколо себе. Зорова революція покликана із буденності створити красу, розбудити сприймання, подолати розумову байдужість.

Показовою у даному контексті є відома сюрреалістична робота «Хутровий сніданок» (1936) Мерет Оппенгейм. Загорнута у хутро чашка символізує намагання помістити звичайні предмети у незвичний контекст і тим самим «розхитати» сприйняття людини. Така «токсикація» зору, на думку сюрреалістів, мала збентежувати розум, викликати позасвідомі та поетичні асоціації: шикарний та абсурдний, привабливий та огидний водночас, хутряний чайний сервіз демонстрував тонку та мовчазну агресивність. У хутряній чашці обігривалась невідповідність різних видів чуттєвого сприйняття: хутро приємне на дотик, але викликає відразу від дотику губами (тобто одна дотикова модальність викликає різні варіанти відчуження).

Можна сказати, що підозри модерністів щодо «замулення» зорового сприйняття повністю справдились та підтвердились сучасною практикою «споживання» зображень. Як зазначає Б. Гройс, ми живемо в суспільстві, в якому ніхто не дивиться на зображення, а фотографує, знімає відео та розсилає їх в Інтернеті [70].

У контексті дослідження травматичних метафор і культурних протезів цілком обґрунтованим буде представити й невеличку ретроспективу ставлення до окулярів як протезів ока в історії культури та, відповідно, ставлення до їхніх носіїв (у буквальному сенсі). Скажімо, ще у недалекому минулому за зоровими вадами людини закріпилася стійка характеристика комічного образу: скажімо, натураліст Паганель Ж. Верна, короткозорий інтелігент у радянській міфології (узагальнений образ радянського професора Інституту Сонця із кінострічки «Весна» Г. Александрова, Шурік із комедій Л. Гайдая), незграбний очкарик-інтелектуал зі стрічок В. Аллена тощо. Прикладом розсіяного дослідника, що не орієнтується у повсякденному житті, може слугувати згадка М. Еліаде про історика Теодора Моммзена: вчений, який із легкістю міг пригадати та накидати на папері детальний план Африки часів Сократа, після закінчення лекцій чекав людину-провідника, з якою він діставався власного помешкання (знавець давніх міст не орієнтувався у Берліні свого часу) [388, с. 38].

Типовий образ складався із типових характеристик: бачить щось таке, що недоступно багатьом, але не бачить того, що знахо-

диться «під носом», непристосованість до «звичайного» життя, тому що багато чого не можна у ньому розгледіти, вразливість та не-образливість тощо. Тобто, зорова неповноцінність, яка, як убачалось, виникає унаслідок напруження очей за книгами та науковими спостереженнями, має компенсуватись інтелектуальними властивостями. Ще раніше, коли окуляри тільки почали з'являтися в арсеналі представників «книжкової культури», ставлення до їх володарів не було таким, м'яко кажучи, веселим та комічним. Наприклад, францисканському монаху Вільгельму Баскервильському («осучаснений» Умберто Еко образ середньовічного інтелектуала) факт використання лінз-окулярів необхідно було пояснювати віковими вадами зору, а не спокусою диявольської гри, що спотворює «істинне» бачення світу. До того часу, коли оптика стає практичною наукою (починаючи із XVI ст.), носії окулярів асоціювались із слугами диявола або ошуканими душами, які були введені в оману. І тільки із розвитком оптики така оцінка вад зору докорінно змінюється. Нижче наводяться дві цитати стосовно використання окулярів (відповідно XIII та XVII ст.). Перша – із натурфілософського трактату: «Основна мета зору – знати правду, лінзи для окулярів надають можливість бачити предмети більшими або меншими, ніж вони є у дійсності; крізь лінзи можна побачити речі близько або далеко, крім того, перевернутими, деформованими або помилковими, відповідно, вони не дають змоги бачити дійсність. Отже, якщо ви не бажаєте схибнутись, не користуйтеся лінзами» [191, с. 141]. Друга цитата наводиться із трактату Яна Амоса Коменського «Лабіринт світла, або Рай серця» (1623): мандрівник отримує від Господа спеціальні окуляри, «крізь які, якщо тільки забажаєш, краще помітиш людську суєту та будеш мати можливість побачити радість обраних моїх. (Зовнішні дужки цих окулярів було слово Боже, внутрішнє скло – Дух Святий). – А зараз іди... і ти побачиш такі речі, яких би ти не побачив без допомоги цих окулярів» [191, с. 143]. Дистанція у декілька сторіч в оцінці окулярів принципово міняє ставлення до речі, за допомогою якої людина спроможна краще побачити світ: окуляри стають символом пізнання та особливим знаком сумлінності у наукових пошуках.

Безумовно, у контексті логоцентричної культурної настанови окуляри символізували (та продовжують символізувати) сумлінну працю людини із текстами-словами (логосом): зорова вада мала бути наочним доказом даного сумління. Сучасна культурна пара-

дигма виявляє більш уважне ставлення до тіла та психосоматичних особливостей людини (дану спрямованість можна, за Г. Тульчинським, умовно визначити як «тілоцентристську» [323]) і трактує зорові вади як загальну невирішену проблему особистості. Невиражені відчуття, емоційна стриманість, неусвідомлене бажання щось не бачити, від чогось відсторонитись – ці проблеми об'єднують не тільки розумників, які багато читають. У тілоцентричній парадигмі між вадами зору та інтелектом немає ніякої кореляції, скоріше, ця взаємодія переbazовується у відношення «зір – вік», і тому компенсаторний механізм припиняє бути дієвим. Навпаки, фізична вада, яка з'являється унаслідок інтелектуальної діяльності, – і є її причиною. Сучасні технології пропонують ще один вид протезів – контактні лінзи, за допомогою яких можливо «приховати» та «замаскувати» зорові вади, що також свідчить про ще одну, на наш погляд, гіпертрофовану тенденцію у культурі – моду на здоров'я та молодість. Як доводить П. Брюкнер у роботі «Вічна ейфорія. Есе про вимушене щастя» [41], стремління бути здоровим у сучасній, принаймні західній, культурі, є напрочуд хворобливою та манакальною тенденцією. Прагнення до здоров'я та молодості, яке у більшій мірі диктується філософією споживання, можна розглядати як зворотну сторону травматичної свідомості.

Зорова психосоматика інтелектуалів, на думку П. Слотердайка, виникає як причина систематичного насилування очей: «Їм (інтелектуалам – *Т.К.*) доводиться читати такі речі, які не дозволяють погляду проникнути у свої глибини. Їх очам припадає бути лише інструментом для читання, і немає нічого дивного, що погляд на світ у таких людей, звиклих бачити лише чорні рядки на білому, розходиться із дійсністю» [297, с. 238–239]. Дана ідея Слотердайка логічно походить із його концепції про культурну психосоматику. Досліджуючи (радіше, діагностуючи) культурні параметри чуттєвості в роботі «Критика цинічного розуму», він намагається з'ясувати причини «оскудіння чуттів» як загального симптому сучасної цивілізації. Використовуючи фізіономічну методологію О. Шпенглера, який наполягав на тому, що габітус-тіло внутрішнього та невидимого втілення історії можна та необхідно розглядати через фізіономічні характеристики культури та методологію дослідження «незначних» соціальних практик, запропоновану П. Бурд'є, Слотердаjk спрямовує культурну фізіогноміку на розуміння особливостей формування соціально зумовлених чуттів. Способи та



структури орієнтації у часі (розподіл року, доби, людського життя), орієнтації у просторі (особливо всередині дому), дитячі ігри та рухи тіла, ритуали дитинства та називання частин тіла, традиції інтерпретації сновидінь – усі ці «незначні практики» (П. Бурд'є) можуть розкрити базові чуттєві моделі суспільної техніки відчуження. Отже, фізіогноміка – це тілесні та інтелектуальні реакції на культурні зміни, які (за Слотердайком) набувають психосоматичних ознак: «Не тільки промовляння нам може повідомити щось, речі також щось промовляють тому, хто вміє користуватися власною сенсорикою. Світ наповнений образами (Gestalten), наповнений мімікою, наповнений лицями; звідусіль до наших чуттів поступають натяжки та підказки від форм, кольору, обстановки. У цьому фізіогномічному полі всі чуття щільно переплітаються, і той, хто зберіг непорушеними власні перцептивні компетенції, володіє дією протиотрутою від оскудіння чуттів. За набуття об'єктивності ми розраховуємося втратою близькості» [297, с. 230]. Об'єктивність як головна ознака та мета новочасної наукової парадигми, прагнення до уречевлення та фактизації віддалили людину від світу, деформували її здатність «по-сусідськи спілкуватись із світом» (П. Слотердайк). Це позначилось на втраті цінності чуттєвості, чутливості, інтуїції, естетики, еротики, на неухважному ставленні до «фізіогноміки», у якій, по суті, й відбиваються всі психосоматичні симптоми культури.

Метафора протезування та неприродного розширення тіла, тіла, «розп'ятого» екраном, породжує ще одну проблему: сучасна людина «позбавляє себе м'язової радості та перестає відчувати власне тіло. Традиційні форми тілесної організації втратили свій первинний сенс і «тілу сучасної людини бракує культурної якості» [169, с. 332].

Поза межами логоцентричної настанови дана проблема розглядається як питання про тілесну адекватність інтелектуальної (у широкому сенсі духовної) напруги. Затяжна «неухважність» до такої постановки питання, а також небезпека «позаестичного знання» (С. Кримський) породила метафору про «красиву» калокагативну науку як ідеал: «знання саме по собі не є благом, як це вважалося з часів Сократа... З межами соціально-морального використання наукове знання втрачає культурно-гуманістичний вимір; цинізм позбавленого моральних обріїв знання породжує фаустіанські колізії» [148, с. 34].

Тілоцентризм як один із варіантів гуманітарного дискурсу вирішує питання тілесних та емоційно-чуттєвих параметрів пізнання, які

мають співвідноситись із відчуттям задоволення та, у широкому сенсі, із фізичним та душевним здоров'ям. П. Рікер, який виступає з позиції чуттєво забарвленого наукового знання, говорить, що «радість, отримана від занять математикою, має бути такою ж самою, як і радість від занять мистецтвом або радість спілкування із друзями; ...щастя від такої єдності і є свідченням Життя, яке більш глибинне, ніж різні явища нашої культури» [269, с. 198]. Скажімо, російський дослідник Г. Тульчинський зазначає, що необхідно говорити про тілесну дотичність будь-якого пізнання: пізнання реалізується лише у ставленні до особисто привабливого, того, що викликає непідробний та невимушений інтерес, який має бути погоджений із тілом. Тобто, не тільки має вирішуватись інтелектуальне питання про те, як знати, що знати, але й більш уважно треба ставитись до проблеми погодження зусиль пізнання із тілом: наскільки тіло погоджується сприймати або не сприймати шлях до знань та їхні наслідки. Звісно, така постановка проблеми у жодному разі не є рецептом для покращення «умов праці» інтелектуалів або тих, хто навчається. Якраз у великій кількості педагогічних, гігієнічних та інших приписів (за типом «тримайте спину рівно») за виконанням зовнішніх постулатів забувається вкрай важлива мотивація: інтересне навчання, діяльність, що приносить задоволення та радість.

Також у ХХ столітті легітимізується образ невротика, який стає культурним героєм «нашого часу». Принаймні, мистецька практика активно включається у процес продукування та відтворювання невротичності як бажаної девіації. Характерним у цьому сенсі є спогад Девіда Лінча про похід до психотерапевта, який мав вирішити деякі психічні та емоційні ускладнення режисера. «Увійшовши у кабінет, я запитав у доктора: “Як ви вважаєте, чи може цей процес зашкодити моїй творчості?” і він мені відповів: “Що ж, Девід, буду з тобою відвертим – може”. Я потиснув йому руку та вийшов» [171, с. 71].

Тотальна нечутливість як фактор та причина травматичних проявів у сучасній культурі поширюється не тільки на візуальне. Безперечно, реакцією на феномен протезованої чуттєвості на рівні гуманітаристики стає досить стійка зацікавленість цілим комплексом сенсорних проявів: тактильних, ольфакторних, смакових, які довгий час перебували поза генеральними дослідними стратегіями філософів, культурологів, мистецтвознавців. Та, знов-таки, травматична нечутливість як культурно-антропологічна ознака вимушує заповнювати (а можливо, й компенсувати) дані прогалини.

Отже, майже у всіх травматичних образах людини культури намічається брак адекватної чуттєвості, відбувається тотальна або часткова трансформація тіла, компенсація сенситивних здатностей механізмами (протезами) тощо. Всі ці трансформації пов'язані із тим, що сучасна цивілізація наполегливо підштовхує симулювати життя: комп'ютерні технології та телебачення цьому сприяють. Але будь-яка травма – це не тільки спосіб привернути увагу та спільно пережити біль, але це і шлях вирішення проблеми (лікування). Травма діє як анестезія: лише у перший момент вона спричиняє біль, а потім притупляє саму здатність його сприймати. Можна впевнено сказати, що у травматичних метафорах культури другої половини ХХ – поч. ХХІ ст. заковані психотерапевтичні інтенції, які вказують на проблеми та стимулюють до їхнього вирішення.

Парадокс тілесності у сучасній культурі полягає у тому, що за демонстрацією тіла та грою із тілом відчувається гостра нестача її культурної насиченості, брак адекватних культурних форм взаємодії індивідуально-тілесного та колективного буття. Наприклад, зіставляючи античний культ тілесної краси із сучасним, необхідно звернути увагу на надзвичайну віртуалізацію останнього як відсутності певної «щільності», яку сучасній естетичній культурі може компенсувати хіба що механічна тяжкість матерії.

На неочевидності людського та культурного здійснюється «антропологічний поворот» у гуманітаристиці ХХ–ХХІ ст., у якому «дискурс тіла» (у багатьох своїх світоглядних модифікаціях і теоретичних варіантах) задав вектор пошуку присутності як укоріненості, умісцєвленості<sup>2</sup> [48] тілесного досвіду, або «досвідченості тіла» (О. Павлова).

Одним із симптоматичних та збірних варіантів такого погляду стала теорія присутності, яку репрезентував німецький філософ Ганс Ульріх Гумбрехт [73]. Автор визначає сучасну західну культуру як «культуру значення», яка розвивалась, поступово нівелюючи «культуру присутності»: новоевропейська культурна парадигма, яка змінила середньовічну «культуру присутності», позбавлялась цінності безпосередності та відчуження тут-буття. Нівелювання присутності – це процес опосередкування життя знаками та смислами, який призводить до розриву між досвідом та сприйняттям, що впливає на всі сфери життєдіяльності та життєдосвіду.

---

<sup>2</sup> Термін, запропонований українським філософом та перекладачем В. Кебуладзе

Усвідомлюючи те, що кожний контакт людини із світом речей вміщує як компонент присутності, так і компонент значення, необхідно розуміти їхнє особливе співвіднесення в ситуації естетичного переживання. Так, один і той же вірш, залежно від того, продекламований він вголос або прочитаний очима в книзі, демонструє різне співвідношення даних компонентів. Гумбрехт наводить дотепний приклад дії принципу розрізнення культури присутності та культури значення. Так, в Аргентині традиційно не заведено танцювати танго у супроводі співу: така категоричність пояснюється неможливістю водночас осмислювати меланхолійність смислу віршів танго-пісень, які притаманні даному жанру, та віддаватись ритмізованому руху тіла [73, с. 112]. Так само досвідчені лінгвісти та літературознавці (тобто ті, хто «відчувають» мову, а не тільки «знають» її) із легкістю можуть розрізнити тексти, написані, так би мовити, «від руки» на папері, та тексти, які «народжувались» відразу в електронному варіанті, поза топосом присутності. Аналогічна методологія дозволила розділяти тексти, які можна читати на свіжому повітрі та, навпаки, які «сприймаються» у приміщеннях. За таким же принципом можна представити культурологічну проблему генеалогії «робочого» місця мислителя, на якому він народжував і фіксував думки («топоси логосу» за В. Савчуком).

Тобто, компонент присутності впливає на тілесні практики, моделі «культурних» відчуттів та на способи формування естетичної культури взагалі. Таке «посередництво» присутності тягне за собою цілий комплекс інших проблем. Головна із них – це абсолютизація дистанції при виробництві значень, яка призводить до втрати рівноваги та цілісності людського існування. Ортега-і-Гасет, розмірковуючи над трагедією дистанції, зазначав, що єдиним способом припинити ставитись до чого-небудь як до об'єкта – включити його в суб'єкт, зробити частиною свого я. Естетика «близькодії» передбачає тонке вміння людини оточувати себе улюбленими речами. Межі «життєвого світу» багато в чому визначаються саме тими речами, якими людина оточує себе, «підпирають», «добудовують».

В естетичному переживанні (і в цьому його цінність та культурна значущість) зберігається баланс між досвідом та сприйняттям, що спонукає людину відгукуватись на них тілесно та емоційно. Саме тому естетичне переживання у його культурному контексті може слугувати симптомом позасвідомих потреб та бажань, які притаманні тим або іншим спільнотам. Також, залучаючи концепт

присутності, можна в інший спосіб артикулювати проблему нездоланних протиріч між розумом та чуттями, духом та тілом, логосом та досвідом, які призвели до цілого комплексу травматичних метафор у сучасній культурі.

Прагнення до присутності (якщо спиратись на концепцію Гумбрехта) – це і є реакція сьогодення на картезіанський конкретно-історичний світ такого перед-стояння, який людині, хоча б іноді, хотілось би подолати. Метафорично «перед-стояння» описав Мартін Гайдеггер: він представив сучасну людину у вигляді глядача, який стоїть перед світом та уявляє його як величезну картину.

Концепт присутності у різних модифікаціях виступає антиподом традиційній для наукового пізнання теоретичній рефлексії, яка конструює «ідеальні» об'єкти. Присутність – це вкоріненість у конкретний предметно-чуттєвий світ. Така топологія вибудовує неієрархізований цілісний образ світу, у якому теоретичне пізнання, пізнання природи, художні узагальнення, естетичний досвід, екологічна та етична відповідальність виступають як рівнототожні складові.

Цікаву думку стосовно долі тілесного в культурі висловив Ж. Бодрійяр. Він доводить, що фокусування на проблемі тілесності як цінності відбувається у тих культурах, де тіло відривається від сакрального, набуваючи рис окремої субстанції (звідси й чіткий поділ «душа – тіло», «духовне – тілесне»). А у культурах, у яких «тіло незмінно включене у ритуал, воно не є символом життя, в них не виникає проблеми піклування про його здоров'я, збереження його цілісності та забезпечення його довголіття. Якщо для нас тілесність є особливим об'єктом, що осмислюється у категоріях володіння та володарювання, то там вона втілюється в контексті постійної реверсивності» [37, с. 12].

Посилення віртуальних процесів у людському житті формує принципово нові модифікації людської тілесності та пов'язаних із ними чуттєвих гештальтів. Також крізь призму теорії тілесної присутності необхідно подивитися й на сутність «питання про техніку». Наприклад, у антропологічній думці вже розповсюдженим є поняття «натільний комп'ютер» [254], у якому відбивається процес максимального наближення тілесного до технічного.

У контексті створення нових можливостей спілкування, пов'язаних із технічними винаходами та їхньою повсюдною доступністю, все частіше постає суто практичне питання про диференціа-

цію навчально-виховних практик із позиції можливості їхньої ре-трансляції та передачі за допомогою технічних засобів. Не говорячи вже про спеціально створені навчальні програми та методики, які дозволяють максимально інтенсифікувати процес оволодіння новими знаннями. Дискурс тіла дозволяє вийти за межі інструменталістського розгляду проблеми техніки та стратегій її ефективного застосування, зрозуміти (відчути) фундаментальні та незрушні цінності людської присутності, зокрема й тілесної присутності. Наприклад, стає зрозумілим, що з часом у більшості галузей, пов'язаних із проблемою стандартних знань, все більш успішно починають використовуватись різні технічні прилади, які дозволяють уникнути безпосередньої участі фахівця-викладача-вчителя. Але тим гостріше постає питання про тілесну присутність: до яких меж її необхідно усунути або зберігати, аби не втратити ту невлочиму, але таку очевидну «гуманітарну ауру» (Ліна Костенко). Той же феномен естетичної культури не може вичерпуватись каталогами, описами або списками, які достатньо прочитати, усвідомити та запам'ятати. Естетичній культурі не навчиш, а тим більше – не навчиш «перед похмурогігієнічними комп'ютерними екранами» [73, с. 133].

У нових антропоструктурах не виявляються звичні предикати антропологічної реальності: процес змін захопив всю сферу відносин людини зі своїм тілом, і характер процесу свідчить про загострення та травматичність даних взаємин. Людина переживає дезорієнтацію, що, з іншого боку активізує та культивує всі види екстремальних тілесних практик (до чого активно причетні і радикальні течії в сучасному мистецтві). Виникає нова культура перцепцій, перебудовуються відносини модальностей сприйняття, кардинально підсилюється роль «не шляхетних» нижчих відчуттів, зазнають віртуалізації звичайні чуттєві модуси.

У наш час на цей процес суттєво впливає сучасна популярна культура, яка насичена численними естетичними медіа-моделями та моделями-взірцями. Але ж, апелюючи до естетичних цінностей, розвинутий естетичний смак спирається на естетичний досвід освоєння різних типів творчості, образно відтворює історичні форми повсякдення і надає можливість виразити проявити себе в своєму емоційному ставленні до дійсності та в індивідуальному культурному самовідчуванні.

Естетичне наповнення сучасної повсякденної культури, дизайн її предметного середовища надає кожному можливості вибору,

який би задовольнив та розвинув естетичні здібності; а з іншого боку, створює умови для естетичного саморозвитку, безперервного естетичного самовиховання. Дизайнер в сучасному культуротворчому процесі вже не слуга промислового виробництва, як це було раніше, – це людина, що задає суспільству питання, знепокоюється наслідками своїх дій і усвідомлює, що дизайн – це не тільки красиві речі, але й потужний інструмент створення відчутних предметів. Відповідно, до естетично наповненої повсякденності необхідне уважне ставлення, оскільки вона послідовно та безпосередньо (хоча й непомітно) формує естетичну культуру.

Отже, дослідження передумов формування травматичного дискурсу спонукає до антропологічної ревізії тілесності – це шлях до нового осмислення теорії естетичного виховання, яка у такій методологічній площині має враховувати дослідницьку проєкцію формування «чуттєвого тіла» людини. Тілесні константи чуттєвої культури мають посісти генеруючу позицію у виховних теоріях та практиках сьогодення. Естетична «досвідченість тіла» як складова естетичного досвіду формує навички та звички, а «діалектика взаємодії зовнішніх та внутрішніх структур тілесності переходить у логіку генези чуттєвої культури» [227, с. 144]. Розуміючи, що сучасна людина – єдина інстанція, яка тілесно структурує хаос (В. Подорога), необхідно враховувати, що тілесність – це не безумовна біологічна величина; адекватією тілесності є й культурне тіло, у цілісності якого не так категорично протиставлені природа та культура, тіло та дух, відчуття та сенс. По суті, естетичне виховання під таким кутом зору може апелювати до *культурних модальностей* зору, слуху, дотику, нюху, смаку як культури зору, культури слуху, культури дотику, культури нюху, культури смаку у різних варіативних сполуках.

Іншими словами, вичерпаність та недієвість мотиву належного у сучасній культурі потребує більш уважного ставлення до чуттєвої даності існування людини (того, що у контексті нашого дослідження називається процесом вивільнення чуттєвого та пошуком присутності). І така націленість на «реабілітацію» чуттєвого приводить до менш радикального протиставлення чуття розуму та раціональному; раціональність, яка є незаперечною цінністю сучасної культури, вмщує і чуття, і уяву, які більше не сприймаються ієрархічно вторинними, а складають єдину будівлю.

## 2.3. ОБРАЗ «ЛЮДИНИ ЕКОЛОГІЧНОЇ» У КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ ЕКОЦЕНТРИЧНОЇ КУЛЬТУРНОЇ ПАРАДИГМИ

Актуальність екологічної проблематики очевидна і не потребує додаткової аргументації. Незважаючи на незрівнянно більшу турботу про збереження навколишнього природного середовища в розвинених країнах Європи, ніж, скажімо, на пострадянському просторі або в ряді країн Азії, Африки, все ж екологічні проблеми мають статус глобальних. Так, згідно з новим (2020 рік) звітом Європейського агентства з питань довкілля (ЕЕА) кожний восьмий випадок передчасної смерті в країнах Європейського Союзу пов'язаний із забрудненням повітря, шумом, а також низькою якістю води і впливом хімікатів [481]. Якщо показник смертей, спричинених цими факторами, в Норвегії та Ісландії становить 9%, то в Албанії він досягає 23%, а в Боснії і Герцеговині – 27%. В ЄС найвищий показник в Румунії – 19%.

Аналіз потокового стану і пошуки шляхів виходу з екологічної кризи не локалізовані сьогодні в межах якоїсь однієї наукової сфери, але охоплюють велику кількість галузей науки і мають тенденцію до розширення. Вже існують «екологія людини», «соціальна екологія», «екологія культури», «екологія мови», «екологія етносу», «екологія історії», «екологічна естетика» тощо. Можна говорити про екологізацію всіх сторін життя і форм сучасної культури (хоча заради справедливості слід зауважити, що у низці перерахованих «екологій» йдеться вже не про природу як таку). Крім того, даний процес екологізації культури пов'язаний з уведенням у тканину природних і біологічних наук моральної проблематики. Я. Яскевич пише: «Розвиток наук про біоту демонструє антропологічний поворот, формуючи новий тип глобальної методологічної рефлексії, пов'язаної з включенням у її арсенал ідеалів гуманізму, плюралізму і холістичного (синергетичного) підходу до людини. В тканину постнекласичного знання входять незвичні для класичної наукової раціональності ідеали блага людини і людства, моралі і добра, обов'язку і відповідальності вчених при дослідженні співрозмірних людині об'єктів» [396, с. 63].

Екологізація всіх боків і форм культури свідчить про формування нової екоцентричної культурної парадигми. Формувати, втілювати і жити в цій парадигмі має людина нового типу – «екологічна людина». Які характеристики, якості вона повинна (або буде)



мати? Виявлення культурного образу і морально-психологічних «параметрів» «людини екологічної» становить мету цієї розвідки.

Незважаючи на величезний обсяг літератури з екологічної проблематики, образ людини нового типу, яка і повинна рятувати планету від неминучої загибелі внаслідок не усунутої екологічної кризи, окреслено досить розпливчато. Йдеться про екогуманізм у відносинах людини з природою, про «повернення до природи» в новій якості, про необхідність виховання екологічної свідомості та екологічної культури, розвиток планетарного мислення, ноосферного мислення тощо. Всі ці поняття і терміни далекі від конкретики. Серед більш чітких підходів до опису образу «людини екологічної» можна назвати, наприклад, судження К. Романової: «Екоцентричний тип екологічної свідомості характеризується трьома головними особливостями:

- психологічною включеністю людини у світ природи;
- сприйняттям природних систем як суб'єктів;
- прагненням до непрагматичної взаємодії зі світом природи»

[271, с. 28].

Щодо першого пункту слід зазначити, що усвідомлення фізіологічної близькості людини, наприклад, до приматів, і сьогодні загальновідомо, так само як і вираз «брати наші менші» по відношенню до тварин загалом. Йдеться про інший тип «уключеності» – психологічний, що наближається до тотемістичних поглядів. Другий пункт «сприйняття природних систем як суб'єктів» наближає нас до гілозоїзму і анімізму, бо саме поняття «суб'єкт» в європейській філософії корелює з поняттями свідомості, мислення, дії, пізнання. Отже, сприймаючи природні системи як суб'єкти, ми повинні визнати наявність у них цих якостей (або змінити / розширити трактування поняття «суб'єкт»). Третя характеристика «людини екологічної» як «прагнення до непрагматичної взаємодії зі світом природи» означає, фактично, естетичний підхід до відносин із природою, що реалізовується, наприклад, у класичному мистецтві. Для його поширення на інші сфери життя суспільства з числа лідируючих у культурі повинні бути усунені ідеали матеріального успіху, погоні за володінням якомога більшими матеріальними благами, керівництво в житті принципами типу «час то є гроші» і «якщо ти такий розумний, то чому ти такий бідний».

Г. Зейналов уважає, що «загальна криза промислово-індустріальної цивілізації і загроза швидкої екологічної кризи сти-

мулюють появу якісно нового типу особистості – людини екологічної. Найважливішим показником такої особистості буде «людське ставлення» до природи, коли біосфера буде не просто «середовищем» фізичного існування людини, а основою соціально-економічного і соціокультурного розвитку» [99, с. 136]. Автор процес взаємовідносин людини з природою поділяє на чотири етапи, четвертим, сучасним із яких, є такий: «4) Розвиток науки яскраво показує генетичні зв'язки людини з природою. І людина повертається до природи, маючи величезний життєвий досвід і знання, але в іншій якості – як активного агента її, який бере на себе нелегку функцію: вивчення потенційних можливостей природи і захисту її не тільки від антропогенного впливу суспільства, але і від небезпек космічного роду» [99, с. 128].

Під «людським ставленням» до природи, слід, ймовірно, розуміти, знову-таки, наділення її суб'єктністю, а біосфера і зараз багато в чому є основою соціально-економічного і соціокультурного розвитку людства. Що стосується повернення людини до природи, то воно сьогодні відбувається зовсім не на основі накопиченого життєвого досвіду і знань (тобто не добровільно), але вимушено, під загрозою зникнення / вимирання людства внаслідок ним же спровокованих змін навколишнього середовища до стану, абсолютно несприятливого для життя людини.

К. Романова окреслює світоглядні ідеї, носієм яких, як зрозуміло з контексту її статті, має бути людина нового типу: «Провідними світоглядними ідеями, що впливають із сучасної екологічної картини світу, стають:

- визнання цілісності, єдності світу, людини як органічної частини біосфери і космосу;
- відповідальність людини, її розуму та інтелекту за виконання інтегративної біосферної функції;
- діалог природи і людини, неконфронтаційна взаємодія між людьми, людиною і природою;
- гуманізм у контексті екологічної культури як визнання пріоритету природних факторів людського буття перед соціальними;
- коеволюція як оптимізація взаємодії суспільства, що розвивається і природи, що її суспільство змінює;
- визнання самоцінності природи, більш високого рівня самоорганізації природних систем у порівнянні із соціальними» [271, с. 25].

Привертає увагу визначення гуманізму в контексті екологічної культури як «визнання пріоритету природних факторів людського буття перед соціальними». Чи йде тут мова про так званий біологізаторський підхід? Або про крайній індивідуалізм? Відомо, що людина як така формується тільки в соціумі, засвоюючи культуру, мову, способи мислення, традиції і залишається лише потенційною людиною і, фактично, людиноподібною істотою поза людським суспільством (широко відомий приклад – так звані «мауглі»).

Ю. Пахомов так визначає людину екологічну: «Еколюдиною (людиною екологічною) є людина, яка усвідомила необхідність і виробила потребу в збереженні життя і турботі про соціоприродне середовище свого проживання і в своїх діях керується принципом мінімізації негативних впливів на природу. Її характеризують цілісність особистості, цілісність світосприйняття, високий ступінь розвитку екологічної свідомості, високий рівень екологічної відповідальності та екологічної культури» [230, с. 13]. І далі: «еколюдина – це ідеальний тип особистості, якій властива пріоритетність у системі потреб стійкої і усвідомленої потреби в моральному, фізичному, психічному, гносеологічному та інтелектуальному здоров'ї і, відповідно, активне прагнення до його збереження та поліпшення» [230, с. 39]. Слід зазначити, що поняття хвороби і здоров'я, особливо морального, психічного, інтелектуального, залежить від культури, а отже, є мінливим і амбівалентним. І вищенаведене висловлювання породжує низку запитань. Чи очікує людство в майбутньому перехід до єдиної культури (і, відповідно, уніфікація уявлення про здоров'я), що передбачає знищення сучасного культурного розмаїття (або його тотальну музеєфікацію)? Чи буде такий результат (і процес) екологічним? Чи саме собою прагнення до здоров'я у всіх його значеннях передбачає автоматично природозберігаючу (екофільну) поведінку?

Цікавий ракурс питання піднімає О. Гомілко. Розглядаючи тварин у контексті антропології міста, вона приходить до висновку про пластичність інстинктів у тварин і (на підставі аналізу робіт Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі, Дж. Агамбена) про наявність творчості в активностях звірів: «можливість інкорпорації дикої природи в сучасний мегаполіс на підставі усвідомлення спільності тваринного та людського світів, зокрема їхньої спільної здібності до творчості. Остання постає тією об'єднувальною ланкою, котра уможливило видозміну способу життя обох світів – людського та тваринного»

[64, с. 94]. Зараз важко уявити, як практично це може бути виражено. Особливо якщо врахувати, що творчість тварини може перекреслити результат творчості людини.

### **Два основні підходи до подолання екологічної кризи в ракурсі антропології майбутнього**

Загалом всі запропоновані способи подолання екологічної кризи можна умовно згрупувати у два напрями (або підходи) «гуманітарний» і «природничо-науковий» (подібну класифікацію – гуманітарний і технологічний – пропонують О. Кудріна і О. Євдокимов [152, с. 207]).

Так, природничо-науковий (або технологічний) підхід до вирішення екологічної проблеми включає такі напрями:

- вдосконалення екотехнологій, екологізація виробництва на основі подальшого розвитку природознавства і його втілення в техніці, технології, інженерії. Про цей напрям думки і діяльності В. Курашов справедливо зауважує: «Під екологічно чистим виробництвом розуміється підприємство, яке, виробляючи корисну продукцію, всі відходи виробництва або повністю утилізує, або вловлює і дезактивує, або і те й інше реалізується сумісно. Жодне таке виробництво не створено і створено бути не може. Але навіть якщо ідеал безвідходного виробництва буде здійснений, чи буде воно дійсно екологічно “чистим”? З багатьох причин – ні! При його створенні буде змінений природний рельєф і ландшафт з непередбачуваними наслідками; на його будівництві будуть застосовані матеріали (цегла, бетон, сталь і сплави, барвники, герметики тощо), вироблені, безумовно, на екологічно “брудних” виробництвах; це виробництво буде споживати теплову та електричну енергію, що отримується на теплових, атомних, гідроелектричних станціях, які не є екологічно чистими» [158, с. 33];

- досягнення автотрофного (незалежного від природи) існування людини. Мабуть, екологічна проблема в такому випадку прийматиме нас турбувати через відсутність земної біосистеми як такої (будучи незалежною від природи, людина навряд чи стане піклуватися про її збереження). Крім того, щоб така «автотрофна» людина дозволила природі розвиватися за її власними законами, не зазіхаючи отримати з неї вигоду (і тим самим порушити екобаланс), вона повинна бути надзвичайно моральною, високодуховною істотою, чого природничо-науковий підхід якраз-таки і не припускає. Навпаки, автотрофне існування можливе в разі карди-

нальної зміни самої людини і перетворення її на кіборга, машину, робота, постлюдину. Чи буде процес створення роботів і подальше їхнє автотрофне існування екологічним? О. Московченко, аналізуючи проблему автотрофності в контексті сучасного бачення світу, дійшов висновку, що людина автотрофна (вона вся в майбутньому) буде наділена такими якостями, як автономність (суверенність), оптимальність (самодостатність) і гармонійність (природність) [204, с. 170]. Такі твердження здаються дивними. Людина, яка обходиться абсолютно без природи, як вона може залишатися природною? В чому буде полягати її гармонійність?

Вочевидь, ідеологи природничо-наукового (або технологічного) підходу до вирішення екологічної проблеми виходять із настанови, що переосмислення цілей і завдань техніко-технологічного розвитку є первинним щодо суспільних процесів і здатне вплинути на розвиток останніх. У такій позиції відчувається вплив марксистської парадигми про матеріальний базис та ідеологічну надбудову. В сучасній же культурології вважається, що технологічна культура суспільства (яка включає в себе науку, техніку, технологію та інженерію) в своїй суті позбавлена ціннісного виміру і виконує службову роль по відношенню до духовної і соціальної видів культури. І саме ці дві культури (духовна і соціальна) визначають вектори розвитку технологічної культури.

Інший, гуманітарний підхід до вирішення екологічної проблеми в широкому розумінні полягає в зміні світогляду людини, культурної парадигми в напрямку постійного і повсюдного врахування природного чинника, а також ціннісне ставлення людини до навколишнього природного середовища. Серед його напрямів:

- *deeper ecology* (рух за глибинну екологію або «Платформа глибинної екології»), запропонована норвезьким філософом Арне Нейсс (Arne Naess) у 1973 р. Вчений розмежовує «поверхневу екологію», що пропонує косметичні заходи для боротьби з екологічною кризою, та «глибинну екологію», яка передбачає кардинальні зміни як світогляду кожної людини, так і політики держав – лідерів економічного розвитку. Серед восьми пунктів «платформи» (в числі яких визнання цінності як людського, так і не-людського життя, заперечення права людини зменшувати різноманіття форм життя на Землі, формування нового розуміння поняття «якість життя» на основі природних, внутрішніх цінностей, а не рівня життя тощо) певний спротив викликає пункт п'ятий. Вважається, що процвітання людського життя і куль-

тури можливе лише при істотному зменшенні кількості населення, що, безумовно, ставить під сумнів цивілізаційні уявлення і досягнення, пов'язані з поняттям «європейські цінності»: людською свободою, правом на життя, індивідуальним і ненасильницьким вибором життєвої стратегії тощо. Крім того, вчений пропонує поступовий перехід від екології через екологічну філософію до екософії: «Центральною темою є подолання вузького трактування екології як науки, і пошук мудрості за допомогою екофілософії, і прихід до екософії – повноти світогляду, що частково надихається наукою екологією і практикою руху за глибинну екологію. Соціальний рух не належить до області науки; його виявлення має наповнюватися цінностями і пріоритетом цінностей – нормами, правилами, імперативами» [210]. Однак поняття «екософія» набуло додаткових конотацій і сьогодні зазвичай асоціюється з окультизмом, езотерикою: «Екософія <...> займається вивченням окремих тем Філософії Синтезу, будови Частин Людини, синтезом елементів світових філософій, релігій, культур і світоглядів (наприклад, езотерики, астрології тощо) для розвитку і формування власної світоглядної бази» [387]. Такі його додаткові смисли не сприяють формуванню наукового підґрунтя екологічного руху.

- філософія організму А. Уайтхеда. Автор називає свою концепцію «філософією організму» і вважає, що вона є платонізмом з урахуванням змін, що відбулися з ним протягом двох тисячоліть в естетиці, науці і релігії [315]. А. Уайтхед поширює органічний принцип на весь макро- і мікросвіт. «Будь-яка актуальна сутність детермінована кожним елементом всесвіту, і тому можна сказати, що вона включає в себе Всесвіт як детермінанту» [315]. У світлі даної концепції неорганічна матерія «підтягується» за рівнем і статусом до живих організмів, і, отже, вимагає відповідного до неї ставлення. Весь світ постає не машиною, а організмом. Звісно ж є важливим зазначити, що засвоєння такої філософії вимагає, знову-таки, наявності високих морально-етичних характеристик у переважній більшості представників людського роду. На жаль, у сучасному світі все ще далеко не завжди спостерігається гуманне і шанобливе ставлення навіть до людини. Якщо ж одухотворені істоти звести до рівня неживих (із теорії А. Уайтхеда логічно можна вивести і зворотній процес), то ми ризикуємо втратити всі цивілізаційні досягнення саме в розумінні поваги до людини, її унікальності та права на життя;

- філософія цілісності або холізму Я. Сметса, яка спирається на принцип, що ціле більше простої суми своїх частин і не може зводитися до них. Виходячи з цього, всі частини органічної і неорганічної природи важливі остільки, оскільки вони представляють ті чи інші сторони, функції цілого, тобто важливі як такі. Даний підхід, фактично, зрівнює людину, тварин, рослини й інші, неорганічні частини Всесвіту як цілого і близький до зазначених вище підходів;

- гуманітарний підхід до вирішення екологічних проблем часто стикується з паранауковими, окультними, традиціоналістськими або язичницькими (традиційно-релігійними, народно-релігійними, природно-релігійними) уявленнями про природу і людину [78; 119; 349]. Основною ідеєю тут виступає уявлення про одухотвореність усього існуючого (фактично гілозоїзм), що виражається в поняттях «духовний зв'язок зі світом», «екологія душі», «екологія духу», «простір культурного серця» тощо. Часто живильним ґрунтом для таких уявлень і формулювань стає концепція ноосфери В. Вернадського. Наприклад, В. Данилова та М. Кожевніков, вводячи поняття «ноосферна духовність», пишуть: «Уявлення про ноосферу тісно пов'язане з уявленням про безсмертя людської душі» [78, с. 117].

### **Екологічність християнства**

Вимога духовного зв'язку зі світом може бути реалізована в разі визнання того факту, що сам по собі світ є духовним. Духовність не може побудувати духовні відносини з бездуховністю. Чи є навколишній світ духовним? З точки зору сучасного природознавства світ духовним не є. З точки зору язичництва, так званої природної релігії, пантеїзму – все повно Богів, або світ і є Богом, тобто світ духовний. З точки зору християнства світ сповнений благодаті (Духа Святого), але не духовний. Він приймає, а не генерує духовність. Тому духовні відносини зі світом можна будувати, тільки попередньо побудувавши їх із Богом як джерелом духовності для світу і людини.

Говорити про духовність в абсолютно безрелігійному контексті видається безглуздим. Заперечення існування Бога робить спірним і недоречним, перш за все, вживання понять «дух», «душа». Може йтися про свідомість, психіку, світогляд, людські якості та здібності, але не про духовність. Наприклад, Е. Байков під душею розуміє психіку людини, а під духом – свідомість: «духовне включає в себе будь-які прояви людської свідомості (духу) і психіки (душі) [21].

(Залишається незрозумілим, де тут є місце для розуму, але то вже окреме питання).

Використання поняття «духовність» у безрелігійному контексті – це, або данина традиції (що корінням своїм сягає саме релігійної культури), або спроба компенсувати одновимірно-матеріальне розуміння людини, що поступово затверджувалося з Нового часу і досягло свого піку в марксизмі. Не випадково в СРСР, державі, де офіційною доктриною був матеріалізм і войовничий атеїзм, слово «духовність» практично не вживалося (замінювалося поняттям «ідейність»), розумілося з розряду «попівських» термінів і, фактично, було під забороною.

Достатня кількість сучасних вчених, досліджуючи поняття «духовність», виокремлюють такі її компоненти як знання та його види, спосіб світоглядної орієнтації, моральнісні та ціннісні орієнтири [362, с. 4–5]. Слід зазначити, що в таких судженнях є очевидним ототожнення духовності зі світоглядом як таким. Наявність певних знань та ціннісних орієнтирів властива всім людям, тому такий ракурс розуміння духовності не дає нам можливості відокремити її від «не духовності».

Н.О. Чернікова досліджує поняття «духовність» у контексті екологічної культури. Вона зауважує, що загалом «сформувалися такі основні підходи в розумінні духовності: соціокультурний, діяльнісний, психологічний, культурно-антропологічний. Культурно-антропологічний підхід базується на розумінні духовності як єдності світського й релігійного; психологічний – розкриває ціннісно-смыслову сутність особистості через ставлення до іншої людини як самоцінності; згідно діяльнісного підходу, духовність розуміється як атрибутивна властивість людини, що виявляється у творчій і соціально-перетворюючій діяльності; соціокультурний підхід заснований на розумінні духовності як певного типу світовідношення і способу освоєння соціального і культурного досвіду» [362, с. 7]. Деталізований розгляд усіх цих типів духовності приводить авторку до цікавого висновку: «Сучасна криза духовності є наслідком екологічної кризи і співпадає з кризою цивілізації» [362, с. 8]. У цьому висловлюванні вочевидь порушено причинно-наслідковий зв'язок. Якщо криза духовності спричинена не секуляризаційними процесами, поширенням товарно-грошових відносин на всі сфери життя суспільства та людину зокрема, а екологічними проблемами, то в чому причина цих останніх? Що призвело до вилучення мора-



льнісного компоненту із взаємин із природою? На ці запитання в концепції авторки відповідей, на жаль, немає.

В. Каргополов у книзі «Шлях без ілюзій» [119] зі своїх позицій пояснює «світогляд нерелігійної духовності». Зокрема, автор пише: «Я просто приєднуюся до концепції духовності, відомої на Сході ще в глибоку давнину. Найчудовіші й воістину приголомшливі своєю величчю і мудрістю духовні знання ми виявляємо в стародавній Індії. Це концепція Атмана і Брахмана, це вчення про духовну еволюцію людини, про карму і реінкарнації, про незримо Вищу Реальність і завісу майї, що приховує її від мирської людини, про життєву енергію пране, про енергетичні канали наді та енергетичні центри – чакрах, про методи досягнення Визволення (Мокша), а також про різні види енергетичних і медитативних практик» [119]. Залишається незрозумілим, чому світогляд, що представляє собою довільну композицію з положень буддизму, індуїзму і ведизму, названо «нерелігійним».

У переважній більшості випадків «позарелігійна» або світська духовність є індивідуально підібраним поєднанням (еклектикою) із постулатів і вчень відомих релігій, або ними опосередковано інспірована, відрізняється непослідовністю, несистемністю, фрагментарністю. Провідним принципом її конструювання виступає індивідуальна воля носія / творця такої «духовності», його / її самостійно підібране поєднання компонентів, цінностей, ідей. Тобто, не причетність до Божества, а конструювання «божества» під себе. Така псевдодуховність не може підняти її носія / автора, вивести його на більш високий духовний рівень, бо при конструюванні свого світогляду він орієнтувався на себе і залишився в межах себе.

Водночас заклики релігійних діячів щодо повернення до християнських уявлень про відносини з природою для багатьох видаються неможливим через сучасний рівень розвитку природознавства (що нібито автоматично зводить християнське вчення на рівень казок) і прийняття концепції Л. Уайт про християнство як джерело сучасної екологічної кризи [495]. Загалом уявлення про «неекологічність» і, відповідно, «винність» християнства суперечливі, та їх можна звести до таких основних контроверсійних положень:

- християнство перешкоджало розвитку науки в Середньовіччі, АЛЕ воно виділило людину з природи, тож сприяло появі опозиції «суб'єкт / об'єкт», подальшому вивченню природи, розвитку природознавства, розвитку науки загалом;

- християнство принижує людину, ставлячи її нижче за Бога і наживаючи єство людини занепалим, гріховним, АЛЕ, в той же час, християнство є занадто антропоцентричним, ставлячи людину вище за всіх земних істот (АЛЕ сам по собі антропоцентризм епохи Відродження, гуманізм, оцінюється надзвичайно позитивно, протиставляється негативно оцінюваному теоцентризму Середньовіччя, вважається позитивно-поворотним моментом в історії європейської цивілізації);

- християнство виховує в людині релігійність, церковність, а не справжню духовність. Альтернативою цьому є позарелігійна духовність, АЛЕ вона складається як мозаїка з елементів різних релігійних систем;

- християнство говорить, що людина гріховна і їй потрібно боротися зі своїми пристрастями, в той час як світська наука пропонує всі ці пристрасті і вади (гнів, образа, гордість, ревності тощо) вважати природними проявами людської психіки, АЛЕ сучасна людина ПОВИННА змінитися, стати екологічною, стати ноосферною, динамічною, автотрофною тощо, бо вона не може більше залишатися незмінною з ходом НТП, розвитком інформатизації, комп'ютеризації, робототехніки тощо.

На противагу «винному» християнству, східні культури і практики оцінюються як «екологічні». Наприклад, О. Чумаков пише: «Західній (техногенній) моделі культурно-цивілізаційного розвитку властиве прагнення до оволодіння силами і багатствами природи ... Схід же, навпаки, асоціюється з наслідуванням культури, де проявляється тенденція невтручання в природні процеси. Тут традиційно домінує колективістське начало, в той час як на Заході – індивідуальне; і тому людина на Сході більше орієнтована на адаптацію, а не на її перетворення, як це властиве західному менталітетові» [365, с. 44]. Слід зазначити, що «техногенна модель культурно-цивілізаційного розвитку» ніяк не виводиться з християнства, особливо з православ'я. Східні культури спрямовують людину на самостійне оволодіння духовними практиками і на вдосконалення себе власними зусиллями. У православ'ї ж людина наближається до спасіння й святості шляхом синергії, співпраці людини і Бога. Образ людини в православ'ї – це ємність (сосуд), її справа – не генерувати світло, а очищати себе для сприйняття благодаті, божественних енергій. При такому розумінні східні культури більше налаштовують людину на перетворюючу діяльність, ніж православ'я.

Слід підкреслити, що не християнство (і не інша релігія), а саме природознавство Нового часу (на своєму класичному етапі) і дарвінізм «звільнили» відносини людини зі світом природи від морально-етичної складової. Адже відсутність саме цієї складової в роботах багатьох авторів вважається основним фактором, що вплинув на виникнення сучасної екологічної кризи. Слід погодитися з висловом В. Курашова: «Без залучення релігійного світорозуміння і релігійної моралі поширений заклик до збереження Природи і Життя на Землі не знаходить переконливих підстав у “храмі” чистої науки (незважаючи на свою очевидність із погляду здорового глузду)» [158, с. 35].

Проведений вище аналіз унаочнює низку моментів, а саме:

- неможливо і далі розвивати природознавство, засноване виключно на матеріалістичних засадах, і вибудувати екологічні, суб'єкт-суб'єктні відносини з природою;
- реалізація лише природничо-наукового підходу до вирішення екологічних проблем позбавить не людську цивілізацію від цієї кризи, а Землю від людства, бо людина буде замінена іншим актором – постлюдиною, кіборгом, машиною;
- необхідними є прагнення і активні дії по збереженню біологічного та культурного різноманіття; різноманіття є життя, одноманітність – смерть;

Якщо узагальнити вищенаведені дані, то можна виділити такі найважливіші якості, які повинна мати «людина екологічна»:

- уміння жити в діалозі з природою, розглядаючи природу та її частини в якості самоцінних сутностей, пов'язаних між собою, з цілим та з людиною;
- наявність холістичного світогляду: усвідомлення людиною себе в якості однієї з природних систем, що має своє місце в більш загальній і широкій системі природи;
- керівництво етичними принципами у взаєминах із природою;
- пріоритет духовних цінностей над матеріальними;
- етика розумної достатності як життєвий принцип, «екологічний аскетизм»;
- перегляд критеріїв прогресу та розуміння неідентичності понять «якість життя» (у значенні повноти відчуттів, єдності з іншими живими істотами на Землі, радості і щастя жити) та «рівень життя» (що вимірюється виключно матеріальними показниками та

престижною соціальною роллю) і неможливості звести перше до другого.

Очевидно, що ці якості знаходяться в площині етики і моралі, а також досить добре корелюються із християнськими світоглядними принципами. А образ майбутньої «людини екологічної» органічно вписується в концепцію християнського ставлення до природи.

Потрібно підкреслити, що Л. Уайт свою критику спрямовував, переважно, на адресу західного, а не східного християнства: «Греки вірили, що гріх – це сліпота розуму, і що спасіння слід шукати у внутрішній освіті і в ортодоксії, тобто в сфері чистого мислення. Латиняни інакше вирішували питання – вони розуміли, що гріх – це моральне зло, тому спасіння шукали в правильному поведженні. Східна теологія була інтелектуалістичною, західна – волюнтаристичною. Грецький святий споглядав, західний діяв. Втягування християнства в підкорення природи повинно було легше проявитися в західній атмосфері» [495]. Примітно, що апологети православ'я в екологічному питанні в якості доказу позитивного впливу на природу людей, рухомих християнськими ідеалами, наводять, як правило, приклади з практики господарювання православних монастирів [152, с. 212; 355, с. 84, 98], підтверджуючи тим самим, можливість гармонійного співіснування з природою. Наприклад, влаштовані штучно колодязі преподобних Антонія і Феодосія в Києво-Печерському монастирі крім сакральної виконували і дренажну функцію в багатому підземними водами Києві. Вони були засипані в 1950-х роках, що призвело до негативних наслідків [351, с. 63]. Створення ченцями в Соловецькому монастирі розвиненої системи каналів не тільки покращило умови судноплавства і рибальства, а й поліпшило занадто вологий клімат Соловецьких островів [299, с. 15].

Констатація про відповідність основних характеристик «людини екологічної» принципам християнського, перш за все православного світогляду і моралі, може бути підтверджена і проілюстрована конкретними положеннями.

Так, вимога жити в діалозі з природою, розглядаючи її ціле і в її частинах як суб'єкти, відповідає християнській ідеї про пророче служіння людини по відношенню до природи. Практично це полягає в розвитку вміння прозрівати Бога через природу, розглядаючи її як «книгу Божу». Василь Великий, Ігнатій Брянчанінов і багато інших православних богословів закликають у кожному природному процесі і явищі вбачати символічну моральну настанову: паростки і

гілки рослини як обійми любові до ближнього, прагнення рослини вгору як прагнення людини до вершин духовної досконалості, відмирання певних частин рослини – утримання людини від цілковитого поглинання суетою тощо.

Визнаючи цінність природи як «книги Божої», православ'я, проте, відкидає поклоніння їй і пантеїстичне її обожнювання. «Подив до тварі» повинний мати, перш за все, моральне значення і передбачає «наслідувати в ній гідного наслідування і уникати негідного» [163, с. 609]. Тобто, православний діалог в екологічній сфері – це вміння вслухатися і вдивлятися в природу і бачити суб'єктність Бога в її проявах. Велич і досконалість природи полягає у відображенні в ній божественної величі й досконалості. Сподоглядання Бога в природі надає їй самій певної самоцінності, бо немає такої її частини, де б не відбилася присутність Божества.

Холістичний світогляд у християнстві також присутній і представляє собою єдність у взаємодії природи, людини і Бога. При цьому нерелігійні концепції холізму пропонують включити людину в природу (або в Космос, що теж природа, тільки більшого масштабу) як нижче утворення до вищого. В християнстві ж людина і природа разом містяться в Богові як єдиному Абсолюті. Тож по відношенню до Бога людина і природа нижчі й саме в цьому рівні. Визнаючи природу вторинною по відношенню до людини, православ'я водночас вказує на наявність тісного зв'язку між ними, і не лише фізичного: «Людина, за вченням св. Отців, займає таке місце у Всесвіті, що тільки через неї весь матеріальний світ здатний сприймати і засвоювати Божественну благодать» [82]. Саме внаслідок цього зв'язку гріхопадіння людини спричинило викривлення природної досконалості: «Проклята земля за тебе» (Бут. 3, 17). За вченням апостола Павла «твар скорилася суєті не добровільно, але з волі того, хто скорив її <...> уся твар сукупно зітхає й мучиться донині» (Рим. 8, 20, 22). Відносини між людиною і природою, таким чином за християнською концепцією, переходять в область моралі.

Як найбільш досконале з усіх створінь, людина несе моральну відповідальність за природу і світ, які доручені їй в управління і залежать від її морального стану. Зв'язок між людиною і природою є настільки тісним, що і наслідки гріхопадіння, і наступне відродження вони будуть переживати разом. Ці положення виводять нас на наведені вище необхідні якості «людини екологічної» як «керівництво етичними принципами у взаєминах із природою» і «пріоритет духовних цінностей над матеріальними».

Що стосується останнього з визначених вище принципів «етика розумної достатності як життєвий принцип, екологічний аскетизм», то тут можна послатися, наприклад, на думку сучасного грецького богослова Христоса Яннараса. Християнську аскезу він визначає, зокрема, і через взаємовідносини з природою: «Аскеза – це досвід відмови від властивого людині егоїстичного прагнення розглядати всі речі як нейтральні об'єкти, призначені для задоволення її потреб та забаганок. Шляхом самообмеження і підпорядкування загальним аскетичним нормам ми долаємо егоцентризм власної природи і переміщуємо вісь нашого життя, нашого “я”, в бік особистої взаємодії з навколишнім світом» [82].

Аскезі властивий тип взаємин, який передбачає здатність поважати все, що бачимо навколо себе, сприймати об'єкти як сутності, як плоди творчої діяльності, властиві Особистості, бачити унікальність логосу кожної речі і можливості взаємодії з ним. На думку, наприклад, С. Хоружего, багато сучасних екологічних проблем можуть бути зрозумілі в контексті православної аскетичної концепції пристрастей, «причому в ряді типових випадків – наприклад, у багатьох проблемах забруднення середовища або виснаження ресурсів – антропологічні корені глобальних проблем розпізнаються не в яких-то нових, а в найдавніших пристрастях людського споживання, типу зажерливості або марнотратства» [353, с. 258].

Святий Кирило Білозерський вважав, що природа як досконале створіння Бога не повинна піддаватися навіть критиці з боку людини: «Якщо зневажив що-небудь: дощ або сніг, твар яку божу, – так нехай має епитимію: три дня сухо їсть, поклонів же двадцять п'ять» [355]. Виходячи з цього, мистецтвознавець і філософ Микола Михайлович Тарабукін (1889–1956) і жанр пейзажу розглядає як частину релігійного мистецтва: «Пейзаж – вид міфотворчості і вид релігійного мистецтва, який трактує природу як живе начало, осяяне божественним світлом. <...> Пейзаж покликаний виконувати велику місію – відновлення відпалої природи і повернення її до Бога» [317].

Очевидно, що наведені вище якості «людини екологічної» при зіставленні з основами християнського світогляду виглядають не розрізнено, але являють собою систему, стрижнем якої є визнання наявності вищого начала і над людиною, і над природою.

У даному контексті видається доречним згадати М. Бердяєва і У. Еко, які сповіщали, кожен по-своєму, про настання епохи, позначеної як «нове Середньовіччя». У. Еко, бажаючи «звільнити по-

няття Середньовіччя від негативної аури, яку створила навколо нього певного роду культурологічна публіцистика», вважає той час «епохою неймовірної інтелектуальної сили» [386]. М. Бердяєв «новим середньовіччям» називає «ритмічну зміну епох, перехід від раціоналізму нової історії до ірраціоналізму або надраціоналізму середньовічного типу. «До занадто тимчасового і тлінного в минулому не можна повернутися, але можна повернутися до вічного в минулому». Заклик до нового Середньовіччя і є закликом до революції духу, до нової свідомості. Гуманізм нової історії викорінено і у всіх сферах культури і суспільного життя, переходить у свою протилежність, призводить до заперечення образу людини» [29, с. 411–413].

Крім того, нова епоха повинна характеризуватися, на думку М. Бердяєва такими рисами:

- «кінець гуманізму, індивідуалізму, формального лібералізму культури нового часу і початок нової колективної релігійної епохи, в яку повинні виявитися протилежні сили і начала, має виявитися все, що залишалось в підґрунті й у підсвідомому нової історії» [29, с. 428];

- скоро для всіх буде поставлене питання про те, чи «прогресивний» сам «прогрес» і чи не був він часто досить похмурою «реакцією», реакцією проти сенсу світу, проти справжніх основ життя» [29, с. 412];

У. Еко пише: «Технологічне суспільство наближається до того, щоб стати суспільством непридатних і непотрібних предметів, а в сільській місцевості ми бачимо, як гинуть ліси, залишаються занедбаними поля, забруднюється вода, атмосфера, рослинний світ, зникають деякі види тварин тощо; тому <...> впорядкування якихось природних, незіпсованих елементів стає все більш нагальною потребою» [386].

Тобто, мислителі наголошують на згортанні провітницької парадигми та віри в безумовний прогрес (що вже має місце протягом другої половини ХХ століття) і прогнозують повернення до вічних цінностей, настання епохи колективної релігії, надраціоналізму. Така позиція добре корелюється з думками сучасних дослідників.

Виходячи з вищевикладеного, стає очевидним, що «Homo ecological» це є неминучістю і «Homo moralis», і «Homo mysticus». Установлено, що серед найважливіших якостей, які повинна мати «людина екологічна» є: вміння розглядати природу в якості

суб'єкта, наявність холістичного світогляду, керівництво етичними принципами у взаєминах із природою, пріоритет духовних цінностей над матеріальними, «екологічний аскетизм», перегляд критеріїв прогресу і самого поняття «прогрес» в якості безумовної цінності. Очевидно, що ці риси знаходяться в тісній відповідності до християнських світоглядних принципів і моралі.

Теза про винність християнства в сучасних екологічних проблемах помилкова в тому, що ці проблеми якраз-таки сформувалися в період панування секулярного світогляду і культури та сучасна постхристиянська цивілізація тільки підсилює екологічну кризу. Християнство, принаймні православ'я, не може розглядатися як «співучасник» у появі сучасних екологічних проблем. Більше того, в його догматиці і обрядовій практиці присутні (ідкинута просвітницьким секулярним світоглядом) саме ті риси і особливості, які складають необхідний каркас характеристик людини майбутнього, особистості нового типу «Homo ecological».

Православна культура є екологічною. Сфера корінного інтересу православ'я – обоження людини і шлях його досягнення. На цьому багатокomпонентному духовному шляху питання охорони природи та природокористування органічно входять як простір програми удосконалення особистісних якостей людини. Природа в православній культурі є своєрідним «неживим ближнім». Аскетика як праця і розумне самообмеження поширюється не тільки на ставлення людини до самої себе і собі подібного, але і на відношення до природи.

Досліджені приклади дозволяють говорити, що в православній культурі вдало втілена діалектика свободи і відповідальності у взаєминах із природою. У сприйнятті природи виключений анімізм, але при цьому присутні шаноблива «співбесіда» і дбайливий підхід до «логосу» кожної речі. Панівне становище людини по відношенню до природи врівноважується її високою моральною відповідальністю при одночасній свободі і внутрішній (а часто і зовнішній, фізіологічній) незалежності від природного чинника.

Формування сучасної екоцентристської парадигми робить «трендом» природність і її прояви в різних сферах життя соціуму. Між поняттями «екологічність» та «природність» фактично можна ставити знак рівності. Це виключає вихід із екологічної кризи шляхом створення автотрофних біороботів («природний біоробот» – це нонсенс) і заміни виду *homo sapiens* будь-якими різновидами постлюдини і транслюдини. Ми бачимо, що людина, яка є органічною і



цілком природною за своїми фізіологічними характеристиками, і в цьому має багато спільних рис із тваринами, позбавившись справжньої духовності та відкинувши моральні принципи у взаєминах із природою, не може гармонійно та якісно (з користю для обох сторін) співіснувати з природою. Тож немає жодного сумніву, що біоробот або постлюдина, апіорі недуховна істота, не буде піклуватися про природне різноманіття та збереження життя на землі.

Також проблема має вихід на дослідження сенсу понять «природність» і «бути природним». Природність як нівелювання штучності, відповідність еству, життя і діяльність у відповідності до свого ества, свого призначення (тут слід згадати і принцип «сродної праці» Г.С. Сковороди). Проблеми екології через питання про екологічність людини орієнтують на продовження дослідження людського ества, зникаються, перш за все, з проблемами культурології, антропології, етики, естетики.

### **Ідеальний образ людини в екологічній культурі, екологічній етиці та естетиці**

Метою екологічної культури вважається переорієнтація людини (людства) на планетарні цінності [30, с. 2]. З позицій екологічної культури європейський антропоцентризм набуває форм екологічного антропоцентризму, що передбачає зміну настанови «перетворення природи» на ідею і практику «перетворення суспільства і корегування шкали його цінностей» [30, с. 9]. Наявність сформованої екологічної культури розцінюється як міра цивілізованості сучасного суспільства [30, с. 11]. Водночас Л. Беркунова пропонує оцінювати якість і сформованість екологічної культури громадян за такими показниками:

- ступінь розвитку суспільного екологічного руху;
- ступінь причетності, зацікавленості політичної еліти в політико-правовому забезпеченні суспільного розвитку в екологічно-кращому його варіанті; ініціюванні прийняття відповідних законів;
- готовністю кожної людини особисто брати участь в тих чи інших акціях екологічного характеру [30, с. 17].

Неважко помітити, що мова тут йде про екологічну культуру не як характеристику особистості, а як певний суспільний рух. Людина, фактично, ніяк не змінюється, (метаноїї – «переміни ума» не відбувається), йдеться не про цінності, що перейшли у ество особистості, не про внутрішню культуру, а лише про зовнішні суспільні акції. Заходи екологічного характеру у вигляді «суботників» були,

як відомо, і за часів радянського минулого, але регулярність їхнього проведення не заважала будувати екологічно шкідливі підприємства і засмічувати довкілля. Зовнішні акції не працюють без сформованої внутрішньої культури.

Стосовно безпосередньо етичного аспекту екоцентричної парадигми сучасності зазначається, що «сьогодні екологічна свідомість, екологічна культура дійсно є альтернативою аморальності, бездуховності, вони виконують роль інтегруючого начала, приходять на зміну втраченим ідеалам» [133, с. 26]. Залишається незрозумілим, яким чином практичне (і дещо вимушене з огляду на занедбаність ситуації і гостроту сучасної екологічної кризи) завдання збереження природи як поки що єдиного середовища існування людства може підвищити рівень духовності і моральності людини. Очевидно, що ситуація повинна розвиватися навпаки, про що йшлося вище: сформованість високої духовності, моралі та культури дозволить включити до сфери моральних відносин і природу як «ближнього».

Водночас екологія починає вважатися не лише наукою, але й новою формою філософії. Зокрема, О. Колосова пише: «Адже завдання полягає саме в тому, щоб екологічні цінності змогли стати цінностями домінуючого світогляду і нової культури Йдеться про перегляд цінностей техногенної цивілізації, про відмову від самого технологічного ставлення до світу, а це вже не завдання науки і технології. Саме тому екологія є не тільки наукою, але і філософією. Усунення протиріч між людиною і природою полягає не в їх протиставленні, а в знаходженні цивілізаційної рівноваги між науково-технологічним і морально-психологічним потенціалами культури [133, с. 39].

Головна думка екологічної естетики полягає в тому, що відчуття краси природи повинно стати спонукальним мотивом красоти людини [118, с. 39]. Природа розглядається як фактор розвитку почуттів людини через споглядання, сприйняття та відчуття ритму, колориту, гармонії. Розвиток вміння бачити ці якості в природі дійсно спонукає людину до власного вдосконалення та збереження й примноження цієї краси, але за умови, що суспільство не буде виховувати в людині сприйняття грошей і матеріального успіху як найважливіших або й єдиних цінностей, що варті її уваги. Стає очевидно необхідність повернення в коло обов'язкових, людиноформуючих галузей знання мистецтва (музики, поезії, живопису),

естетики, гуманітарного знання загалом. Погоня за все більшими матеріальними благами не приносить щастя. Щастя приносить неутилітарна за своєю суттю здатність насолоджуватися красою природного світу. Сформований в Новий час поділ на «серйозні» точні науки і сприйняття естетики, мистецтва як «десерту» (приємної, але необов'язкової і несерйозної «страви» в житті сучасної людини) згубно впливає на саму людину, її взаємини з природою, природу як таку.

### **Можливість здійснення «людини екологічної» у контексті процесів віртуалізації культури**

Поява комп'ютерної техніки, Інтернету та все більш щільне входження цих реалій в повсякденне життя людства (найяскравіше це проявилось в період пандемії COVID-19) спричиняють відчутні зміни в культурі, аксіосфері, антропології. Яким чином ці зміни відбиваються на взаєминах із природою? Яким чином буття людини в природі, образ природи, екологічні цінності та екологічна культура трансформуються в контексті процесів інформатизації та віртуалізації? Чи залишається без змін встановлений вище образ «людини екологічної» при його зіткненні з віртуальною реальністю?

В сучасних уявленнях поняття «віртуальна реальність», яке нещодавно пов'язувалося переважно з Інтернет-простором, значно розширене. Відбувається «відкриття» щоразу нових елементів у структурі віртуальної реальності, що веде до її розгалуження, поглиблення, а відповідно, й зростання її ролі в житті людини. Все наполегливіше під філософське поняття віртуального (що саме походить від *virtualis* – можливий) підводяться будь-які прояви духовного життя людини, прояви ідеального, «сфери можливого», релігія, мистецтво і загалом вся культура як друга природа, другий світ, повністю побудований людиною. Крім того, віртуальною реальністю вважаються психіка і свідомість людини, як сукупність духовних процесів, що відбуваються в голові (мозку) людей [21]. Е. Байков вважає, що «віртуальна реальність – це завжди суб'єктивне буття, можливість здійснення, імовірна сторона матеріальної реальності. Віртуальна реальність створює ідеальні моделі (ментальні патерни) дійсності і, будучи об'єктивованою, породжує продукти матеріального і духовного характеру (культуру), тобто здійснюється як конкретний результат» [21]. Характеризуючи культуру як продукт віртуального, автор, більше того, стверджує, що людина за самою своєю природою схильна до продуку-

вання віртуальної реальності: «Людина – взагалі істота, постійно націлена на безперервну віртуалізацію буття в світі. Сприймаючи за допомогою органів почуття світ навколо і всередині себе, а також саму себе як об'єкт (тіло, психіка), і відбиваючи все це в свідомості, людина творить перманентну віртуальну реальність в своєму душевному апараті, <...> підсвідомості, свідомості і надсвідомості [21]. У такому ракурсі розуміння і комп'ютерна віртуальна реальність стверджується в якості практично «природної», близької людській натурі як такій.

В той же час, буття людини в реальному світі має за мету досягнення самореалізації, щастя, що розуміється як повнота буття. Натомість віртуальна реальність оцінюється як неповна. С. Хоружий, наприклад, уважає, що віртуальна реальність виступає не як автономний рід буття, а як «недо-рід буття». Їй властиве часткове, недовтілене існування, таке, що мерехтить. У віртуальному світі немає творчості нових форм [354, с. 41, 43]. Поряд із цим, «віртуальні практики водночас є максимально доступними: вони не вимагають граничних внутрішніх зусиль і суворої школи, як духовні практики <...>. Вони мають інерцію, що зтягує силою: порівняно з ними, режими актуальної реальності є різкішими та напруженішими, і віртуальна людина прагне зтягнути перебування у віртуальній реальності, повертаючись в актуальне неохоче» [354, с. 56]. Подальший розвиток ситуації, С. Хоружий прогнозує таким чином: «Людина буде робити повернення з віртуальної реальності в актуальну дедалі важкіше, що з неминучістю буде призводити до дегенерації актуальної реальності. Дегенерація буде наближенням актуальної реальності до віртуальної – убуванням формотворчої й життєво будівної енергії, зниканням зв'язків і поступовою перевагою розпадних процесів» [354, с. 57]. Солідарність із такою позицією висловлює Е. Байков: «У світі віртуальної реальності існує лише можливість, ймовірність, ідеальність, проектування, інтенціональність, симуляція, подоба, наслідування, дублювання, імітація – але аж ніяк не справді актуальне, матеріальне буття людини і навколишнього світу. Все тут засновано виключно на відображенні буття (відображенні у свідомості ідей і образів матеріальних і соціальних об'єктів, явищ і відносин, що існують у світі матеріальної реальності). Умовно кажучи, світ віртуального – це існування паттернів (зліпків, зразків) і симулякрів (копій, подоб – без оригіналів), тобто образів без їх зв'язку з десігнатами» [21].

Віртуалізація життя соціуму і окремої людини відчутно позначається не лише на ідеалах, якостях, перевагах людини, а й на її ідентичності, базових антропологічних характеристиках. Комп'ютерна реальність формує мережеву ідентичність. Основна мета «мережевої людини» – вільно реалізовувати звичні культурні практики в їхньому мережевому варіанті, отримувати супутні емоції, але при цьому бути вільним від вимог, які зазвичай властиві участі в цих практиках офлайн. Така позиція, по-перше, суперечить універсальній етичній настанові щодо співвідношення свободи і відповідальності, а по-друге, вочевидь, не сприятиме відповідальному ставленню до природи. «Мережева людина» просто байдужа до всього, що міститься поза віртуалом. Віртуалізація збільшує кількість людей, що не цікавляться реальним світом, комунікацією «в реалі» без посередництва гаджетів (такі контакти можуть викликати дискомфорт, страх, невпевненість, прагнення уникати їх у майбутньому).

Відомо, що «свідомість, цілком занурена в простір віртуально, насилу перемикається на реальність першого рівня і, в кінцевому підсумку, все менше здатна адекватно сприймати справжню навколишню дійсність – матеріальне буття в світі» [21]. І цілком зрозуміло, що за умови високого рівня віртуалізації суспільства поява «людини екологічної», наділеної встановленими вище характеристиками як «уміння жити в діалозі з природою», «наявність холістичного світогляду», «усвідомлення себе в якості однієї з природних систем», «керівництво етичними принципами у взаєминах із природою» тощо буде проблематичною або неможливою. Занурена у віртуальне буття, атомізована «мережева людина», що через брак живого спілкування майже втратила здатність до емпатії, навички зчитування емоцій з обличчя подібного до себе, навряд чи буде піклуватися про стан природних об'єктів та про їх збереження й примноження.

Філософам 18 століття мета прогресу мислилася як покращення життя людства, фактично, досягнення райського існування в земних умовах. Водночас виявилось, що жоден із винаходів людства (перш за все – технічних) не позбавлений негативних сторін. Але також жоден із попередніх винаходів не здатен настільки кардинально змінити (зокрема й негативно, відчутно-негативно) суспільство, навколишній світ і власне саму людську ідентичність як комп'ютерна віртуальна реальність. Тоді виникає закономірне (але, на жаль,

риторичне) запитання: якщо прогрес на тій стадії, на яку він перейшов зараз, шкодить людині як такій, то навіщо людство це робить?

Сучасний етап розвитку культури, зокрема європейської, характеризується затвердженням екоцентричної парадигми. Нагальна потреба збереження земної природи як середовища існування людства вимагає зміни ціннісних, культурних, моральних настанов, загалом – формування людини нового типу «*homo ecological*». Можна виокремити два основні підходи щодо «параметрів» майбутньої «людини екологічної». Один із них, який слід позначити як «природничо-науковий», наголошує на подоланні екологічних проблем шляхом подальшого розвитку високих технологій, автотрофному характері існування майбутнього людства, типі «*homo autonomus*», виключаючи з поля зору моральнісні та світоглядні моменти. Другий, «гуманітарний» підхід формує образ людини майбутнього, для якої (узагальнено) необхідні такі риси та якості: вміння сприймати природу в якості суб'єкта, наявність холістичного світогляду, керівництво етичними принципами у взаєминах із природою, пріоритет духовних цінностей над матеріальними, «екологічний аскетизм», розуміння прогресу як процесу досягнення вищої якості життя (через гармонію з природою), а не рівня життя (через матеріальні показники благополуччя). Слід зазначити, що в екологічних настановах «гуманітарного» підходу та такому образі «людини екологічної» немає нічого нового. Всі зазначені вище риси добре корелюються з християнськими моральнісними настановами щодо ставлення до ближнього, незалежно від того, хто ним є: Бог, людина, тварина, природа загалом. Отже очевидно, що «*Homo ecological*» – це з неминучістю і «*Homo moralis*», і «*Homo mysticus*».

У той же час сучасна культура характеризується розвитком процесу віртуалізації, який, як з'ясувалося, в своїх фундаментальних настановах суперечить екоцентричній культурній парадигмі. Основний фокус конфлікту полягає в різних векторах спрямованості цих процесів. В екоцентричній парадигмі людина повинна бути звернена до довкілля, а також відкрита до інших людей задля об'єднання зусиль щодо збереження природи, реалізації принципу природності та гармонійності життя. На противагу цьому процес віртуалізації формує «мережеву людину» («*Web-person*»), що поступово втрачає навички комунікації в офлайн-суспільстві та характеризується тяжінням до необмеженої віртуальної свободи, не врівноваженої відповідальністю. Природа не є складовою системи цінностей «мережевої людини».

Водночас слід зазначити, що обидва процеси знаходяться на початковій стадії свого розвитку і можуть бути скориговані, прораховані щодо своїх ефектів та впливу на особистість та ідентичність людини за умов осягнення проблеми та об'єднання зусиль мислителів, учених, урядів, світової спільноти.

## **2.4. «ГЕГЕМОНА МАСКУЛІННІСТЬ» У ЗАХІДНІЙ ТА РАДЯНСЬКІЙ ПОПУЛЯРНІЙ КУЛЬТУРІ: ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІ РЕЦЕПЦІЇ**

### **«Гегемона маскулінність» на перетині гендерних та постмодерністських студій.**

Дослідження маскулінності як окремих напрямків у розвитку гендерних та культурологічних студій сформувався в західних університетах у 1980–1990-х роках як, із одного боку, розширення тематичного поля постмодерністської теорії, а з іншого, як академічна відповідь на суспільну критику щодо домінування «жіночих студій» в гендерних дослідженнях 1960–1970х [304]. Поява «Man's studies» («чоловічі дослідження») означала, що гендерні дослідження не обмежуються виключно «жіночим досвідом», а розвиваються у руслі розуміння того факту, що чоловічий статус також не є однаковим, залежно від раси, класу, освіти, та інш. Методологічно «чоловічі дослідження» базувалися на постмодерністських концепціях Мішеля Фуко, Ролана Барта, Юлії Кристевої, Джудіт Батлер, які мали свідомо політичний характер та були спрямовані на деконструкцію сталих владних стосунків у суспільстві, які вважалися асиметричними та несправедливими з точки зору привілею чоловічого гендеру. Р. Барт писав про «онтологізацію» расових та класових ієрархій в системі мас-медіа [22]; М. Фуко вперше показав механізми функціонування таких феноменів як влада та сексуальність на рівні мікрополітик [348], а також стверджував, що влада завжди має «сексуальну природу» [347]. Дж. Батлер доводила «маскарадну» природу гендеру [25], який завжди є конструйованим, а також вимагає постійного «підтвердження» з боку як суспільства, так й самого суб'єкта. Ю. Кристева обґрунтувала статус жінки як «подвійної Іншої» в культурі партриархату [149], позначивши, таким чином, культурні моделі, в рамках яких формується «гегемонна маскулінність», що субординує «жіночість».

З точки зору культурологічного змісту, матеріалом, який привернув увагу дослідників до феномену маскулінності як соціального конструкту, стали роботи антропологів першої половини ХХ століття (зокрема, Маргарет Мід [195], Серена Нанда [463], Уїлла Роску [471; 472], та інших), у яких наводилися численні приклади того, що маскулінність не є «онтологічним», «незмінним» та «богоданим» явищем, кожна епоха, нація, суспільство конструює різні образи «маскулінності» (того, що розуміється суттю чоловічого начала в культурі). У 1990 Девід Гілмор докладно описав формування ідеї маскулінності в різних культурних суспільствах (у середземноморських цивілізаціях Іспанії, Єгипту, Марокко, у індіанців Бразилії, тощо), які суттєво відрізняються від традиційних уявлень про маскулінність та гендерний розподіл ролей у західних європейців та в Північній Америці [434]. Ця різниця образів (ідеалів, норм) маскулінності залежить найбільшою мірою від двох параметрів: від культурно-національного походження (антропологічний фактор), та від класового статусу (тобто положення чоловіка та його родини в ієрархії влади в конкретному соціумі). Інакше кажучи, конструювання маскулінності – це політика створення та утримання влади та суспільних привілеїв у патріархатній культурі.

Під «гегемонною маскулінністю» західні дослідники (Р. Коннелл, М. Кімел, І. Кософські-Седжвик, Д. Савран та інші) розуміли один із видів історично сформованих моделей маскулінності в Британській імперії, а потім і в Сполучених Штатах ХІХ–першої половини ХХ століття, в межах якої *білий гетеросексуальний чоловік, який є майновласником, має фінансову незалежність, виступає як домінуючий суб'єкт стосовно жінок, гомосексуальних чоловіків і представники не-білої раси*. Термін «гегемонія» належить італійському марксисту Антоніо Грамші, який вважав, що крім економічної влади і насильства, правлячий клас створює так звану «хибну свідомість» ('false consciousness'), яка є частиною ідеології правлячого класу і за допомогою якої правлячий клас зберігає домінуюче становище в суспільстві [438]. Ідеї Грамші щодо «культурної гегемонії» в суспільстві були екстрапольовані постмодерністськими дослідниками на гендерні стосунки, ієрархія яких («гендерний порядок») має на меті легітимізувати владу білих чоловіків вищого класу, що призводить до створення моделі (білої) «гегемонної маскулінності» як пануючої форми поведінки чоловіків вищих шаблів суспільства. Згідно з Ернестом Лакло, «гегемо-



нія» виступає соціальним простором, у якому відбувається конститування та ієрархізація «нормативних» для певної культури ідентичностей [449]. Гегемонія тут розуміється як стратегія, спрямована на досягнення політичного та економічного домінування, що виявляється у політичному контролі, установі «авторитарного лідерства» у сферах знання, естетики, етикета, а також у культурно-етичній легітимазії визначеного типу (патріархатної) влади.

Мета мого аналізу – проаналізувати концепт «гегемонна маскулінність» у площині постмодерністської теорії, а також дослідити моделі маскулінності в популярній культурі ХХ століття, перш за все, в кіно. Методологічно моя робота базується на постмодерністській критиці влади, нарративному та компаративному аналізі. Постмодерністські концепції маскулінності та американську популярну культуру я вивчала протягом 2004–2005 років в університеті Джорджа Вашингтона (США, місто Вашингтон), коли проходила однорічне стажування за програмою імені Фулбрайта від американського уряду. Результатами мого дослідження в США стала низка статей в галузі «чоловічих студій», які я оприлюднила в академічних журналах України, Білорусі, Росії, Бразилії, США [304; 305; 306; 307; 308; 309; 310; 311; 312; 478; 480]. Новизна мого теперішнього дослідження обумовлена введенням нового історичного та теоретичного матеріалу, аналізом статусу досліджень маскулінності в пострадянській академічній думці, виявленням моделей «гегемонної маскулінності» в радянській культурі та обґрунтуванням стратегій її деконструкції з точки зору постмодерної критики влади (що досі не було досліджене взагалі). Чи існували образи «гегемонної маскулінності» в радянській популярній культурі і в чому була їхня специфіка? Чи можна порівнювати «гегемонну маскулінність» західного та радянського взірця? Ці питання я планую проаналізувати в практичній частині мого дослідження.

### **«Гегемонна маскулінність» у західній постмодерністській теорії та в образах популярної культури.**

Дослідження «гегемонної маскулінності» розвивалися активно в 1980–1990-ті роки в силу декількох причин: природа гегемонії в культурі та здатність гендерного порядку структурувати суспільство викликала зацікавлення академічної спільноти в контексті постмодерністської критики влади, деконструкції бінарних семіотичних опозицій (які вважалися домінуючими в модерністських соціальних парадигмах), розвитку критичної теорії [461], постколоніальної та

марксистської критики суспільної нерівноваги [442]. Деякі вчені феміністичного напрямку використовували терміни «чоловіча гегемонія» [414] («male hegemony»), або «гегемонна гетеросексуальна маскулінність» («hegemonic heterosexual masculinity») [429]. Перші підходи до формулювання концепту «гегемонна маскулінність» зробив Р.В. Коннелл [416], вивчаючи ритуали чоловічої ініціації серед підлітків в австралійських вищих школах, які позначали перехід юнака до категорії домінуючої соціальної та вікової групи. На думку дослідників Тіма Каррігана, Боба Коннела і Джона Лі, феномен «гегемонної маскулінності» сформувався в Європі ще в епоху Ренесансу як результат розподілу влади в суспільстві [412, с. 114–116]. Згідно з Майком Дональдсоном [420], влада в суспільстві уособлюється в ідеалізованій формі «гегемонної маскулінності», яка є колективним проектом і об'єднує в суспільній поведінці прагнення домінувати, зовнішню агресію, гетеросексуальність та гомофобію як «нормативні» якості «гегемонного» чоловіка.

Але в кожній країні власні моделі «гегемонної маскулінності» були сформовані довгими роками національної історії та розповсюджені в масовій свідомості через образи літератури та кіно. Зокрема, базуючись на теорії влади М. Фуко, дослідники Гері Бенсхофф та Шин Гриффін стверджують [404, с. 250–251], що американські мас-медіа та уся індустрія розважання (entertainment) побудована на підтвердженні привілеїв «гегемонної маскулінності» як основи партіархатного устрою суспільства. Домінування «гегемонної маскулінності» над усіма іншими типами маскулінності є ключовою ідеєю більшості жанрів в американському кіно. Наприклад, фронтірний характер американської культури та її просування на Захід обумовив формування образу войовничого «ковбоя», індивідуаліста, здатного вступати в бій проти будь якого супротивника, як найбільш поширеної моделі маскулінності. В ХІХ та ХХ століттях завдяки коміксам та Голівуду образ «ковбоя» став найбільш популярним втіленням американської маскулінної ідентичності домінантного типу. Реальне життя ковбоїв, малоосвічених, але озброєних та рішучих пастухів було далеким від образів, створених Голівудом, але саме завдяки вестернам ковбої стали першим взірцем «гегемонної маскулінності» в американській масовій свідомості. Їхні образи стимулювали поширення міфології щодо «ковбойської» як суто «американської» ідентичності, ностальгія за якою комерціалізована в сучасній культурі через музичні жанри (кантрі), спортивні змагання та стиль одягу.

Але не тільки ковбої: герої фінансових саг Теодора Драйзера «Титан», «Стоїк» та Роберта Уорена «Вся королівська рать» також мали харизму «гегемонної маскулінності», приймаючи рішення, які базувалися тільки на прагматизмі власної користі та цілеспрямованості, без уваги до сентиментів інших. Гангстери як індивідуалісти та жорстокі чоловіки, які демонструють свою силу та домінуючість над іншими («слабаками») через перетинання закону були уособленням «гегемонної маскулінності» в популярній культурі 1920–1930-х рр., тобто в період американської Великої Депресії, коли мільйони людей не мали допомоги від суспільства. Наприклад, відомий роман Маріо П'юзо про «Хрещеного батька» (який був екранізований Ф. Копполою), можна розглядати як поетизацію шляху італійця-імігранта з низів і з «невизначеною» ідентичністю «другорядного» чоловіка американського суспільства до його проникнення у верхи американської аристократії, яка керує «патріархатним порядком» у суспільстві. **(Ілюстрація 1.)** Поліцейські та шерифи, які ловлять гангстерів та відновлюють патріархатний порядок у суспільстві, також відображалися як представники «гегемонної маскулінності» в популярній культурі, тому що вони мали зброю та владу її використовувати. Серед прикладів «гегемонної маскулінності» в американській популярній культурі дослідники наводять Тарзана, Геркулеса, Рембо [424, с. 263–264] та чисельні фільми про них. Саме тому, що насильство, расизм, сексизм, брутальність, фізична сила та схильність до вольового тиску часто репрезентуються в популярній культурі як ознаки «справжньої маскулінності», усі інші моделі чоловічої поведінки та ідентичності вважаються як «слабкі», «підпорядковані» та ті, що маргіналізуються.

Керол Пейтман вважає, що національні типи «гегемонної маскулінності» почали формуватися з початком патріархату, тобто влади «політичних батьків», і гетеросексуальність є невід'ємним елементом патріархатного розподілу влади [469, с. 119–121]. Активна сексуальна роль робить гетеросексуального чоловіка домінуючим над жінками, а також над гомосексуальними чоловіками, які субординуються носіями «гегемонної ідентичності» як ті, що не мають суто «чоловічого» сексуального досвіду, в межах якого секс розуміється як отримання насолоди чоловіком через владу над жінкою. Тому гомофобія є важливим джерелом формування гегемонної/домінуючої маскулінності, вважає Майкл Кімел, тому що маскулінність – це завжди «втеча від» та протиставлення фемінності, необхідність постійного підтвердження своєї чоловічої спромож-

ності домінувати, а також здатність до конкуренції серед інших чоловіків [122]. «Гегемонна маскуліність», на думку Кіммела, існує, перш за все, як «гомосоціальний спектакль» перед іншими чоловіками, тобто «гегемонність» потребує «фону», тих, за чий рахунок чоловік намагається домінувати. Така постійна демонстрація авторитаризму та рішучості означає відмову від психологічних якостей, що вважаються традиційно жіночими (терплячість, жертвність, співчуття, психологічна залежність, м'якість поведінки, тощо), та які можуть бути притаманними не тільки жінкам, але й гомосексуальним чоловікам. Дослідниця Ів Коссовскі-Седжвік уводить поняття «гомосоціальної паніки», яка пронизує товариство чоловіків, що несвідомо бояться здатися недостатньо мужніми в гомосоціальному оточенні, яке орієнтується виключно на чоловіків свого соціального та фінансового рівня [448]. Тобто, гомосоціальний устрій означає орієнтацію чоловіків виключно на повагу собі подібних чоловіків та ігнорування думок і бажань жінок і тих чоловіків, які розуміються як «недостатньо брутальні».

Дослідник Деметракис Деметреу вважає, що «гегемонія» існує на двох рівнях у культурі: зовнішній рівень гегемонії виявляє себе у формі панування чоловіків (будь-яких) над жінками, і внутрішній рівень гегемонії виявляється як соціальне панування однієї групи чоловіків над іншими [419]. Чоловіки бояться ганьби в очах інших чоловіків і тому свій авторитет насамперед підтверджують через гомофобію, страх та відразу до проявів фемінності, тобто до того, що може зашкодити авторитету серед чоловіків свого соціального рівня. М. Кіммел пише [121], що саме тому в свідомості американської культури ХІХ століття в «жіночому», тобто залежному й неповноцінному статусі, перебували не тільки жінки, але й чорношкірі раби-чоловіки та індіанці, коренні мешканці Північної Америки, які не мали достатньо зброї для спротиву білим завойовникам. Із початком масової еміграції з Європи місце «несправжніх» чоловіків в американській культурі зайняли італійці, євреї, ірландці, а пізніше – чоловіки з азійських країн, які демонстрували іншу, відмінну від «британсько-американської» гендерну модель чоловічої поведінки. Саме чоловіки інших націй, або інших культурних, ідеологічних та сексуальних орієнтацій стають уособленням ворога американської нації в масовій свідомості, коли своєю поведінкою стверджують цінності, що відрізняються від гендерно-расових цінностей американської гегемонії. Зокрема, гомосексуалісти та «чер-

вони» (тобто ті, кого обвинувачували в співчутті «лівим» у період «красної паніки», «Red Scare» в Голівуді 1950-х) втілювали в масовій культурі образ небезпечних ворогів, які мають на меті розбити американську націю, доводить відомий дослідник Девід Савран [476].

На думку Сюзан Цикмунд [501], у період Холодної війни Голівуд сконструював чотири найбільш радикальних образів Інших, які кидають виклик патріархатним цінностям американської гегемонної маскулінності. Це: афро-американець, гомосексуаліст, комуніст («червоний») і єврей («конспірологічний Інший»), які уособлюють культурні форми потенційного «спротиву» гегемонній маскулінності. Дві перші моделі анти-західної маскулінності апелюють до образу Іншого як «сексуального девіанта», дві останні – до образів загрозливого і підступного Іншого, який прагне до необмеженої влади над «демократичним суспільством» шляхом антиурядової змови або підривної діяльності. Американська дослідниця пише, що коли расову чи сексуальну меншість зображують як загрозу «більшості», то персоніфікують страхи суспільного несвідомого по відношенню до культурних або сексуальних «незнайомих» із закритими субкультурами і альтернативними цінностями.. За допомогою конструювання «радикальних Інших» патріархатна влада в образі «гегемонної маскулінності» прагне утримати свій вплив на суспільство взагалі.

Важливим доповненням до концепту «гегемонної маскулінності» є концепт «гетеронормативності» в суспільстві, пише А. Річ [470], згідно з яким гегемонна маскулінність виступає єдиною нормативною формою маскулінності, ускладнюючи самовираження для всіх інших типів маскулінної ідентичності, вираз яких не відповідає потребам влади. М. Уорнер і Л. Берлан [405] доводили, що гетеронормативність є формою репресії всіх інших форм сексуальності та гендеру, які протилежні поняттю норми. Згідно із Гейл Рубін [474], гетеронормативність створює ієрархії гетеросексуальності і гомосексуальності, визначаючи «гетеросексуальність» як «правильний» і «хороший» (прийнятний в суспільстві) секс, і «гомосексуальність» як «ненормативний», «неправильний» і «неприйнятний» в суспільстві. З цієї точки зору «гетеронормативність» є формою сексуального і культурного привілею, який підтверджує домінування гетеросексуальної більшості (як «культурного центру») над гомосексуальною (або квір) меншістю, що виступає в якості культурної

«периферії». Ми вважаємо, що стосунки між «гетеронормативністю» і «гегемонією» співвідносяться між собою як інструмент і мета: культурна гегемонія може бути досягнута через легітимацію влади білого гетеросексуального «центру» як норми, і ненормативної квір-меншини, яка виключена з поля культури, або репресована не тільки владою, але й популярною культурою.

У практиках популярної культури наявність гендерних та сексуальних ієрархій призводить до того, що до головних героїв фільмів, книг існують неартикульовані вимоги (очікування) з боку читачів (видавців), й особливо це стосується найбільш масових жанрів (бойовик, детектив, вестерн, пригоди, тощо), в яких гендерні ролі є чітко окресленими: м'яка та слабка, але ж чарівна жінка, з одного боку, та вольовий, рішучий, смілий (або авантюрний) чоловік (який перемагає злодія), з іншого. Ідеал «гегемонного» героя в голлівудських стрічках «золотого віку» також містить певні вимоги: не бути «жінкою», тобто демонструвати повну протилежність жіночій гендерній моделі поведінки; бути білим і демонструвати символічну зверхність до представників інших рас (чорної, жовтої, або індіанської), а також протистояти «нетрадиційній» (гомосексуальній) орієнтації тощо. Гегемонна маскуліність була затребувана в англо-американській та європейській культурах періоду колоніальних захоплень та підкорення представників інших націй, фізичній експансії європейців в інші країни та воєнних конфліктів, коли лідерство набуває авторитарного характеру. Без сумніву, поет Редьярд Кіплінг, який оспівував імперський дух та гегемонію Великої Британії, був яскравим уособленням англійської «гегемонної маскуліності».

Гегемонна маскуліність розповсюджена в стрічках та романах періоду Холодної війни в зображенні протистояння двох різних ідеологічних таборів, причому маскуліність героїв, які належать до «своїх», завжди виявляється більш «гегемонною» (тобто, більш брутальною, авторитарною), ніж маскуліність героїв протилежної сторони, яких перемагає головний герой. Яскравим прикладом «гегемонної маскуліності» в американській та загалом західній культурі може слугувати постать відомого героя романів Яна Флемінга, агента 007 Джеймса Бонда: він не тільки супергерой, який перемагає усіх іноземних шпигунів та терористів світу, але й палить найдорожчі сигари, носить вишуканий одяг, а також причаровує найбільш сексуальних та розумних жінок, представниць іншого ідеологічного блоку включно.

Але після Другої світової війни, з падінням систем колоніалізму і засудженням нацизму, під натиском ліберальних ідей, цінності «гегемонної маскулінності» все більше «розмиваються», і носії гегемонної маскулінності все частіше зображуються в голлівудських стрічках як ті, що програють новому типу незалежних, активних та жадібних до грошей жінок (наприклад, у фільмах жанру нуар), або чоловікам іншої раси, чи гомосексуалістам, які використовують свої психологічні якості (м'якість, ніжність, навіть зовнішню слабкість) для перемоги. В деяких відомих романах в центр уваги виходить чорношкірий (наприклад, у В. Фолкнера або Б. Віана) чи гомосексуальний герой (Дж. Болдуїн, Ж. Жене), що є відображенням зміни суспільних зацікавлень. Згідно з Коннел, «ліберальна» (gentry) маскулінність поступово витісняє гегемонну маскулінність в її брутальних формах, розширюючи простір існування гомосексуальної маскулінності та інших типів [417, с. 249]. У 1970–1980-х криза «гегемонної маскулінності» стає очевидною, тому що брутальна маскулінність та ієрархія маскулінностей припинила виправдовувати себе в ситуації росту феміністичного, антиколоніального та екологічного рухів, боротьби за права людини та пошуків нових типів сімейних стосунків. Суспільні зміни стимулювали збільшення різних моделей маскулінності в медіа. Зокрема, західні теоретики виділяють такий тип маскулінності, затребуваний в суспільстві 1990–2000-х, як «сенситивна маскулінність» [460]. Розповсюдженість нового типу ідентичності деякі автори пов'язують із «ерою Клінтона», що прийшла на зміну «ери Рейгана», та стимулювала популярність нових типів маскулінності в кіно [450]. Навіть такі підкреслено «брутальні» актори як Арнольд Шварценеггер (який зіграв Конана-варвара та Термінатора), перейшли на ролі комічних, родинно-орієнтованих чоловіків, навіть «вагітного чоловіка» у фільмі «Джуніор», 1994. Близький у своїй мілітарності до Шварценеггера, відомий за ролями Рембо й Роккі, Сільвестр Сталлоне зіграв «сенситивного» чолов'ягу в поліцейській комедії «Стій, або мама буде стріляти!» (1992).

Водночас, в американській культурі 1990-х з'явилася велика кількість комедій кримінального жанру, в яких чорношкірий герой демонстрував типово маскулінні якості, або добре співпрацював у парі з білим поліцейським, доповнюючи своєю м'якістю та інтуїцією білу домінуючу маскулінність (наприклад, у фільмі «Смертельна зброя», 1998). А з появою чорношкірих акторів Едді Мерфі («Поліцейський із

Беверлі-Хіллз», 1984, «Золота дитина», 1986) та Семюела Джексона («Кримінальне читиво», 1994) чорна маскуліність у кіно втрачає якості «вторинності» та «слабкості» й набуває якостей «подвійних», трикстерних та «сексапільних» маскуліностей водночас (**Ілюстрація 2**). «Блекнесс» («чорнота»), як і «квірнесс» («нетрадиційна», «негетеросексуальна» ідентичність) стають простором «виклику» та «руйнування» гегемонії в популярній культурі [307], деконструкції стереотипів бінарного протиставлення (гетеросексуальний-гомосексуальний, домінуючий-залежний, гегемонний-маргінальний). Можна стверджувати, що «гегемонна» маскуліність як «ідеальна» та «нормативна» піддається корозії, її цінність у західній культурі девальгується, а спектр можливих чоловічих ідентичностей, які маркуються позитивно, розширюється, починаючи з 2000-х.

### **Маскуліність радянського візря в площині символічного: постмодерністський аналіз.**

Через те, що радянська культура формувалася на інших засадах, мала значні відмінності з погляду національного змісту і соціально-політичних умов, чи можемо ми говорити про наявність образів «гегемонної маскуліності» в радянській культурі взагалі? Хто був носієм «культурної гегемонії» в радянській популярній культурі, і хто виступав у якості аутсайдерів на різних етапах радянської історії?

Дослідження маскуліності «радянського періоду» як специфічного феномену в історії культури ХХ починаються з 1990-х, у міждисциплінарному просторі постмодернізму та візуальних студій, на перетині семіотики, соціології, критики влади та культурної антропології. Одним із перших дослідників радянської маскуліності став відомий науковець І. Кон, який оприлюднив декілька статей та монографій у цій галузі: «Хлопчик як батько чоловіка» [134], «Чоловіче тіло в історії культури» [135], «Чоловік у світі, що змінюється» [136] та інші. У якості специфіки пізньорадянської маскуліності І. Кон відрізняв «маскуліність, яка не відбулася» (тобто ідентичність тих, хто в «лихі 1990-ті» не змогли набути популярності в масовій свідомості, не накопичили капіталу, не пішли у владу або політику) [136, с. 92]. Кон спирався на західні постмодерністські концепції «гегемонної маскуліності» як «культурної норми» в патріархатному суспільстві, але виокремлював ідентичності, які відповідали суто радянському досвіду та буттю чоловіків.

Case studies радянської та пострадянської маскуліності було розглянуто у окремих статтях наприкінці 1990-х, які були написані



на підґрунті західних теорій постмодернізму та фемінізму [294; 295; 330]. У 2000-х вийшли роботи, присвячені аналізу різних моделей радянської та пострадянської маскулінностей, мас-медійних конструкцій маскулінності в контексті національних геополітик [106; 199; 213; 466]. У збірці статей «Про маскулінність» були оприлюднені роботи західних та пострадянських дослідників із аналізом гомосексуальної, професійної, національної, постколоніальної маскулінностей (С. Ушакін, І. Новікова, О. Забужко та інші) [97; 98; 327]. У 2008 був виданий збірник «Насолода бути чоловіком» [206], до якого увійшли переклади класичних праць західних авторів, а також роботи українських, білоруських та російських авторів (С. Жеребкін, І. Жеребкіна, Н. Загурська, тощо). За останні десятиліття з'являються дослідження маскулінності на матеріалі різних сфер культури, зокрема, дитячої літератури (Л. Рудова) [273], національних норм та ідеалів (О. Рябов, Т. Рябова) [274; 275], репрезентацій маскуліностей в кіно (В. Суковата) [310; 312].

У той же час еволюцію радянської та пострадянської маскулінності вивчали західні дослідники, частіше за все на матеріалі кіно та медіа, зокрема, однією з перших у цьому напрямку стала монографія Дж. Хайнса «Нова радянська людина. Гендер та маскулінність у сталінському радянському кіно» [441], в якій автор аналізував вплив радянського буття на формування певних типів маскулінності. Політикам маскулінності та влади в радянській візуальній культурі присвячені дослідження Л. Кагановської [445], О. Гоцило та Я. Хашамової [413]. На радянській післявоєнній маскулінності сконцентроване дослідження К. МакКелам «Доля нової людини: Уявляючи та конструюючи маскулінність у радянській візуальній культурі 1945–1965 рр.» [455], в якому вивчаються вплив Другої світової війни на гендерні ідеали та також «мілітарні» основи радянської маскулінності. В 2016 році в Німеччині було видано фундаментальний довідник під назвою «Маскулінність» із докладним описом розвитку студій маскулінності, починаючи з 1990-х років у Німеччині, Франції, латиноамериканських країнах, у англomовному світі, в Східній Європі, в Україні включно [452]. У довіднику систематизувалися основні підходи та здобутки дослідників маскулінності з різних країн у міждисциплінарному полі, в галузях літератури, кіно, філософії, театру, тощо. Треба зауважити, що, незважаючи на існуючі видання, феномен радянської маскулінності, принципи її конструювання та функціонування в культурі

з погляду сучасної постмодерної методології досі не набув достатнього висвітлення. Приймаючи до уваги, що дискусії щодо естетики та семіотичних кодів радянського культурного спадку продовжуються, дослідження репрезентацій радянської маскулінності слід уважати актуальними.

Традиційно поняттям «радянська культура» позначають доволі довгий період часу, протягом яких гендерні та класові відношення, суспільні ідеали та очікування не були незмінними, радянська культура еволюціонувала, і вона була набагато більш суперечливою, ніж це вважається на відстані. На наш погляд, у розвитку радянської культури можна виокремлювати декілька культурних періодів із різною атмосферою, в просторі яких ідеали та норми маскулінності змінювалися відповідно до змін соціально-політичної влади. Це, по-перше, період взяття влади більшовиками і встановлення більшовицької диктатури, яка набувала найбільш радикальної форми насильства протягом громадянської війни. З початком НЕПу, коли Й. Сталін ще тільки боровся за політичну владу, форми «прямого» насильства щодо населення були пом'якшені (у порівнянні з періодом громадянської війни), художня еліта переживала період творчого підйому, створювала взірці радянського авангардного мистецтва, романтизувала революцію.

Період від 1930-х років і до смерті Сталіна можна назвати періодом «розвинутого сталінізму» в культурі, але він також не був гомогенним і суспільство до Великої Вітчизняної війни і після її закінчення суттєво відрізнялося, особливо в тому, що стосується ідентичності чоловіків, які повернулися з фронту [102; 291; 494]. Період «відлиги», який співпадає з правлінням Н. Хрущова, поступово переходить до періоду «застою» (правління Л. Брежнєва), який можна вважати найбільш зовнішньо «буржуазним» періодом у розвитку радянського суспільства. В 1985 році новий генеральний секретар М. Горбачов розпочинає так звану «перебудову», що закінчується розпадом СРСР. Незважаючи на те, що назва країни «радянська» зберігалася протягом сімдесяти років, але тип соціально-політичних стосунків, вимог влади до суспільства, і, як наслідок, тип «культурної гегемонії» змінювався.

Більшовики взяли владу в Російській імперії в результаті Жовтневої революції 1917, але на той час вони не мали статусу «культурного гегемона» не тільки в очах суспільства, але й з точки зору інших політичних партій, які також підтримували революцію.

«Есери», «анархисти», «кадети», Бунд і багато інших партій в перші післяреволюційні роки діяли як союзники більшовиків і розраховували на участь у керуванні державою. Але утвердження єдиновладдя більшовицької партії супроводжувалася ліквідацією політичних суперників і винищенням інакомислячих. Репресії більшовиків проти царських офіцерів, чиновників, інтелігенції, вчених призвели до того, що тисячі громадян колишньої Російської імперії залишали країну вимушено або добровільно, складаючи колонії «російських біженців», або «людей без громадянства» в найбільших містах світу: в Парижі, Берліні, Празі, Харбіні, Нью-Йорку, в Сербії, Австралії і Аргентині, тощо.

Після фізичного знищення політичних суперників більшовики повинні були створити не тільки свій «культурний канон», але й нові гендерні норми та ідеали, а для цього треба було залучити більш-менш талановитих митців, згодних міфологізувати революцію, поетизувати нові моделі соціального та політичного устрою, новий тип «гегемонної маскулінності», як метафору влади. Але для значної більшості громадян колишньої імперії, навіть після її краху, культурні взірці та гендерні норми втілювали представники колишнього правлячого класу, аристократія, університетська та наукова інтелігенція, релігійні діячі, освічені офіцери та чиновники, які зберігали «гегемонну маскулінність» минулого, і яка продовжувала конкурувати з «гегемонією» більшовиків і нової еліти. Довгий час у радянському суспільстві існувало позначення «колишні» стосовно представників дореволюційної інтелігенції, науковців, військових, що знайшло відображення у багатьох творах літератури та кіно тих часів (у творах М. Булгакова, В. Катаєва, В. Маяковського та інш.). Частина з цих «колишніх» була репресована або емігрувала, а частина пішла на службу до нової влади, чи приховувала своє походження, щоб не попасти до категорії «позбавленців прав», що обіцяло безробіття, голодну смерть та постійні покарання влади [334].

Німецький історик Йорг Баберовскі вважає [20], що «терор» і «насильство» були головними інструментами впливу радянської влади на суспільство в перші роки її існування, і саме «звичка» до насильства обумовила моделі «радянських» ідентичностей. Якщо прийняти цю точку зору до уваги, то, вочевидь, що «гегемонна маскуліність» радянського чоловіка будувалася на інших засадах, ніж в англо-американському суспільстві, в якому «гегемонія» базувалася на підпорядкуванні жінок, представників іншої раси, нації, іммігран-

тів, гомосексуалістів, носіїв «лівої» ідеології. Але, на відміну від класово-расової гегемонії західного типу, Радянській Союз декларував створення суспільства соціальної справедливості, і на його гербі був напис «Пролетарії усіх країн, об'єднуйтеся!», що на офіційному рівні вводило дискурс рівності усіх працівників світу, незалежно від їхнього расового та національного походження, освіти, сексуальної орієнтації та кількості майна. Форма правління в ранній радянській культурі позначалася як «диктатура пролетаріату», і така диктатура означала надання повноти прав або привілеїв робочим, представникам влади, членам партії більшовиків, та певну дискримінацію навіть потенціальних супротивників влади (за їх походженням). Одна із ідей влади була зробити із представників робітничого класу, який поміщики і чиновники пригнічували століттями, «нову аристократію», надати тим, хто дійсно працює, усі можливості для розвитку (як це було раніше у дворян), і в цьому призначити робочий клас «гегемоном». Саме образ «робітничого класу» як «ідеальної маскулінності» розповсюджувався в ранній радянській культурі, а «гегемонну маскулінність» у радянській культурі 1920–1930-х років, на наш погляд, – «людина з рушницею» (саме таку символічну назву мала п'єса М. Погодіна та відомий фільм С. Юткевича 1938 року), чоловік пролетарського, робітничого походження, який став одним із виконавців революційного перевороту, а потім захищав більшовицьку владу на фронті. Як загрозливі «Інші» (суперники) радянської влади вважалися не представники іншої сексуальності або раси, а в першу чергу, представники «гегемонної маскулінності» минулого, які мали інші політичні та моральні погляди, непролетарське походження, вищу освіту та інтелігентні манери. Якщо узагальнити, то більшовики йшли до влади з романтично-утопічними ідеями відновлення та встановлення соціальної справедливості («від кожного за здібностями, кожному – за його трудовим внеском у суспільне благо»), які були дуже привабливими для частини населення країни. Але свої ідеї вони, зазвичай, впроваджували насильницькими методами, і дуже скоро декларована гегемонія робітничого класу перетворилася на гегемонію партійної номенклатури в плані отримання соціальних привілеїв.

Дослідниця Віолетта Гудкова на матеріалі радянської драматургії 1920-х описала типологію чоловічих ідентичностей в постреволюційному суспільстві через образи найбільш поширених персонажів п'єс, як то: «чекіст», «герой-комуніст», «комсомолец»,

«непман» [71]. Звісно, «чекіст» (як «людина із зброєю») перемагав будь-якого непмана, навіть якщо з'являвся наприкінці п'єси (як у творі М. Булгакова «Зойчина квартира»). Але, на нашу думку, маскулінність білого офіцера, дореволюційного інтелігента, навіть як «вигнанця», який програв громадянську війну та живе в злиднях в еміграції, продовжувала конкурувати з «гегемонною маскулінністю» більшовиків протягом усього існування радянської влади. Про це свідчить, наприклад, той факт, що образи «колишніх» та ностальгія за імперією приховано або явно були присутні в творах кіно та літератури. Зокрема, твори М. Булгакова, присвячені інтелігенції та військовим дореволюційного минулого («Біла гвардія», 1924, «Дні Турбіних», 1925 та «Біг», 1928) мали широкий успіх у радянській аудиторії, навіть у Й. Сталіна [45]. Тобто, дореволюційні норми, ідеали, естетика вищих класів імперії продовжувала впливати на уяви значної більшості вже радянських громадян ще досить довгий період, і якщо «гегемонна маскулінність» більшовиків перших років радянської влади базувалася на класовій ненависті і бажанні помсти більш освіченим «колишнім» (*ressentiment*, за Ф. Ніцше), то маскулінність цих «колишніх», вже розбитих більшовиками після громадянської війни, письменники та режисери часто зображували як більш інтелігентну, привабливу і романтичну.

Але, чи існувала саме «гегемонна маскулінність» у культурі Російської імперії як моральний концепт? На наш погляд, аналіз літератури та релігійної філософії дозволяють говорити лише про епізодичні приклади або окремі постаті, які можна віднести до прикладів «гегемонної маскулінності» з точки зору її теоретичних складових. У сучасників такі постаті асоціювалися з «авантюризм» духом (граф Ф. Толстой-Американець) або встановленням державної «тиранії» (Самозванець ЛжеДмитрій). На наш погляд, слов'янська релігійна етика менше схильна до пестування «гегемонної ідентичності» серед представників соціальної еліти, ніж англо-американська колоніальна традиція, яка вимагала від чоловіків певної агресії та індивідуалізму. Авжеж, «гегемонну маскулінність» демонстрували певні лідери на «государевій службі», які, наприклад, освоювали далекі простори імперії (Єрмак Тимофійович), або українські козаки, які в обставинах пограниччя мали захищати своє життя, майно та незалежність від нападів войовничих сусідів. В середині імперії більшість міщан, чиновників та навіть військових демонструвала «субординовану» або «сенситивну» маскулінність (наприклад, як це ми бачимо в творах

М. Гоголя, Ф. Достоевського, А. Чехова). Ми маємо на увазі, що військова служба самі по собі не означали приналежність людини до представників «гегемонної маскулінності»: в Російській імперії XIX століття більшість дворян служила в армії, але не завжди усвідомлювала себе як «культурну еліту», як носіїв «гегемонії». Наприклад, гусар, полковник Денис Давидов у період французької інтервенції став організатором спротиву Наполеону і навіть написав перший підручник із партизанської війни, але все своє життя писав вірші і вважав себе поетом; Цезар Кюї був генерал-інженером, але уславився як композитор. Василь Верещагін, відомий своїми зображеннями страхіть війни, був не тільки плідним художником, але й брав участь майже у всіх військових конфліктах того часу. Генерал Олександр Колчак був відомим у дореволюційні часи як вчений полярник та океанограф, і лише після революції став втіленням опору більшовикам. На наш погляд, у Російській імперії XIX століття значна частина еліти, військових, дворян асоціювала себе з «інтелігенцією» (в сучасному розумінні) тому, що військовий обов'язок був їхньою «роботою», служінням, а не виразом войовничого духу та індивідуалізму як моральних цінностей. В той час як «гегемонна маскулінність» базується на бажанні отримати та зберегти владу будь-якою ціною, у носіїв «інтелігентної маскулінності» цінності патріотизму, любові до професії, пізнання або мистецтва превалюють над прагненням до влади.

Але духовні цінності XIX століття та гуманістична позакласова мораль відкидалися більшовиками. Радянська влада в післяреволюційні роки боролася з взірцями «дворянської» літератури, створеною аристократами О. Пушкіним та Л. Толстим. Тому одним із перших завдань радянської влади для письменників було створення нової літератури, в першу чергу для дітей [328], в якій мають домінувати класово правильні сюжети та пролетарські герої. Кіно було назване більшовиками «найбільш важливим із мистецтв» (В. Ленін), і в революційному кіно 1920-х років домінував образ маси як колективного героя, більшість чоловічих персонажів не мала індивідуальності, їхні дії були важливими з погляду певного класу або ідеології (наприклад, у фільмах С. Ейзенштейна «Страйк», 1924, «Броненосець «Потьомкін», 1925, та інших). Але в 1930-х роках більшість героїв у радянських фільмах суттєво змінюється: на радянську кіноіндустрію впливає голлівудська концепція «зірок», що стимулює пошук індивідуальностей серед акторів. Найбільш впливовим фільмом кінема-

тографу 1930-х став фільм «Чапаєв» (1934), у якому актор Б. Бабочкін зіграв червоного командира із селян, який успішно перемагає «білих» під час громадянської війни. На думку американської дослідниці Біргит Боймерз, Чапаєв у фільмі втілював стихійну, анархічну силу «червоної» армії [406, р. 94] і уособлював більше ідентичність селянства, ніж робітничого класу, але він перемагав під керівництвом комісара Д. Фурманова. На противагу емоційному, але деколи комічному Чапаєву, менш виразний, але завжди правий та інтелектуальний Фурманов, на наш погляд, репрезентує дійсно центральний персонаж кінострічки, ту саму «гегемонну маскулінність» комісара, який виконує накази партії та вміє залучити на бік влади талановитих представників народу. На думку американської дослідниці Деніз Янгблад, саме Чапаєв персоніфікує образ «гомо советікус» у фільмі тому, що б'ється за радянську владу до смерті і є повністю підпорядкованим комісару, тобто політичному контролю партії [499, с. 38].

Але найбільш важливим у фільмі «Чапаєв» нам видається знаменитий епізод із зображенням психічної атаки «капелєвців» (білої армії під командуванням генерала Володимира Каппеля). Генерал дійсно був надзвичайною особистістю, навіть для тих буремних років, і виявився настільки легендарною фігурою, що був відображений у якості «ідеального ворога» в радянському кіно 1930-х, як віддзеркаленні більшовицького несвідомого. «Капелєвці» у роки громадянської війни був унікальним полком, в якому навіть на посадах рядових служили спочатку тільки офіцери. Особливістю короткого епізоду в фільмі «Чапаєв» є те, що офіцери Каппеля мужньо йдуть в атаку проти «червоних» на повний зріст, на вірну загибель, і пригнічують протилежну сторону своєю незламною волею, чіткістю дій та мужністю. Це перший епізод у радянському кіно, коли «біла гвардія» показана як «ідеальна» маскулінність, яка гине. Але ця традиція романтичного та трагедійного зображення білих офіцерів із «минулого» буде продовжена в багатьох фільмах пізньорадянської доби (наприклад, у тетралогії «Помилка резидента» та «Доля резидента» (1970–1986)). Якщо аналізувати приховані меседжі фільму «Чапаєв» з погляду розподілу влади, то на наш погляд, очевидно, автори фільму конструюють певну ієрархію, за якою селянська стихія колективного героя підпорядковується «гегемонній маскулінності» більшовицького комісара, але справжнім суперником офіційної радянської маскулінності «комісарів» та

«чекістів» виявляється маскулінність «білої армії», інтелігентних, але незламних офіцерів, які керуються не класовим почуттям, а вірністю присязі, офіцерською честю і професіоналізмом.

Це протиріччя символічного порядку радянської культури є важливим для розуміння еволюції влади та її уособлень у пізньорадянський період. Починаючи з 1960-х років, гегемонна маскулінність «комісарів» сильно девальвується в популярній культурі: владні і вольові персонажі не зникають із радянських кінострічок зовсім, але політики їхньої репрезентації трансформуються в двох протилежних напрямках. З одного боку, йде «олюднення» («гуманізація») образу радянського комісара, «людини з рушницею» шляхом надання йому якостей «мученика», страждання, як, наприклад, у знаменитому фільмі «Голова» («Председатель») (1964), де гегемонна маскулінність комуніста-фронтовика поєднується з «інвалідною» маскулінністю чоловіка, який повернувся з війни. З іншого боку, ліберальна культура «відлиги» відкрила можливості для репрезентації інших типів маскулінної ідентичності, які були символічно «репресовані» в ранній радянській культурі, зокрема, ідентичності «інтелектуала», «інтелігента», «науковця».

### **Маскулінність у пізньому радянському кіно та пошуки нових ідеалів.**

На відміну від американської культури, яка спиралася на ідею невід'ємного права громадянина на захист особи, житла і майна від необґрунтованих обшуків і арештів (IV поправка Конституції США 1791 року), в радянському суспільстві більшість чоловіків була позбавлена і власності і влади: правом на «культурну гегемонію» володіла правляча партія, її представники та лідер, і в цьому сенсі національне походження, акцент, навіть (не)приваблива зовнішність лідера не мали значення. Це очевидно на прикладі самого Сталіна, але інші більшовицькі лідери були не менш авторитарними постатями (наприклад, Л. Троцький або Л. Берія, тощо). Навіть певна грубість в особистих стосунках перетворювалася на частину іміджу гегемонної (брутальної) маскулінності в радянських органах влади. Усі інші чоловіки та жінки неявно оцінювалися з точки зору їхньої «корисності» для влади, готовності виконувати будь-які завдання партії, вірно служити, навіть жертвувати життям заради тих цілей, які ставила влада, тобто, її представники. Джерела «гегемонії» як метафори влади та інструментів її впливу відрізнялися в англо-американському дискурсі (наприклад, у США) та в СРСР.



Якщо узагальнити, то «гегемонна» і «підпорядкована» («маргінальна») маскуліність (як метафори влади) відрізнялися в радянській масовій культурі певним набором якостей, що транслювалися глядачам/ читачам на несвідомому рівні: партійний – безпартійний; той, що обіймає відповідальну посаду, керівник – підлеглий, виконавець; той, що має соціально-культурні права і матеріальні привілеї – той, що позбавлений прав, або має обмежені права; рішучий, авторитарний, вимогливий, безкомпромісний – нерішучий, м'якотілий, конформіст, той, що виправдовується; переконаний у своїй правоті – той, що має сумнів, критичний до себе та інших; репрезентований в офіційній культурі як сильна, хоробра, героїчна особистість – не є представленим в культурі, або є представленим із негативного боку. Репрезентант «гегемонної маскуліності», зазвичай, виконував роль начальника або вчителя в стосунках із представниками народу (наприклад, комісар Фурманов «перевиховує» Чапаєва в однойменному фільмі в «нову радянську людину», тобто «прищеплює» йому «правильні» радянські погляди). Звичайно, ідентичність інтелігента, науковця не могла заміщувати «гегемонну маскуліність» чекіста або «людини з рушницею», але в пізньому радянському суспільстві спектр маскуліних ідентичностей розширюється і з'являються нові герої: науковці, митці, представники інтелігенції та рідкісних професій тощо. Як це сталося?

У перші десятиліття більшовицької влади інтелігенція мала низький соціальний статус, більшовики відчували недовіру до людей освічених [49, с. 34–38], незважаючи на те, що серед лідерів Жовтневої революції та першого радянського уряду була значна кількість дворян, людей з вищою освітою (зокрема, сам В. Ленін, А. Луначарський, О. Коллонтай, Г. Чичерін, М. Семашко, В. Менжинський тощо). Наприкінці 1920-х років, з утвердженням курсу на індустріалізацію, радянський уряд відчув гостру потребу в кваліфікованих спеціалістах, які б могли впоратися з модернізацією країни, і виникли ідеї щодо повернення в СРСР або залученням до співпраці «колишніх» науковців та інженерів. У 1930-х влада починає активно розвивати нові технології та фундаментальні науки, і саме в просторі «між» «гегемонною маскуліністю» більшовицького комісара та пролетарія як «нової радянської людини», виникають образи альтернативної, «інтелігентної» маскуліності. Спочатку вони сприймаються в просторі ідеології та нової «більшовицької» моралі як «чужі», які викликають недовіру, але протягом десятиліть

еволюціонують до тієї, що ідеалізується в масовій культурі. Так, у 1930-х роках з'являються перші образи «старого професора» або «інженера-винахідника» як привабливий тип «інтелігентної» («інтелектуальної»), але не-гегемонної маскулінності (наприклад, у фільмі «Депутат Балтики», 1936). На жаль, саме науковці та кваліфіковані спеціалісти стали одними з перших жертв терору 1930-х (наприклад, «Шахтинська справа» 1928 року проти спеціалістів гірничодобувної галузі, або репресії проти фізиків-ядерників харківського фізико-технічного інституту в 1936–1938 рр.).

У 1930-ті роки в угарі загальної шпигунофобії талановитий але «ексцентричний» науковець міг викликати підозру владних органів або «пильних громадян» у намірах скоїти диверсію на виробництві. В ті часи навіть з'явився жанр кіно про «шкідників», в яких радянські чекісти, представники «гегемонної маскулінності», успішно викривали прихованих ворогів батьківщини. Показовими в цьому сенсі можуть бути вірші Сергія Михалкова «Кордон» (1937) та Євгена Долматовського «Коричневий гудзик» (1939) про те, як допитливі діти виявили шпигунів. Героями тих часів стають прикордонники, наприклад, слідопит Микита Карацупа та його вчена вівчарка Інкус, якими захоплювалися радянська молодь і які уособлювали культурний ідеал радянської влади – мужність, сміливість, відданість справі, патріотизм. Через фільми, книги, пісні, навіть архітектуру відбувалася трансляція радянської ідеології.

Друга світова війна стала поворотним моментом для стосунків влади та суспільства, влади та церкви, влади та народу. Влада, навіть із армією та відданими комуністами, не могла би зупинити німецький нацизм, який об'єднав у своїй армії представників майже усіх країн Європи (іспанські, французькі, італійські, румунські, угорські дивізії також взяли участь в окупації та розграбуванні СРСР, знищенні населення). У цей час люди, які до війни викликали у радянської влади сумніви в їхній лояльності, часто виявлялися самовідданими захисниками батьківщини: священники, незважаючи на довоєнні гоніння, збирали гроші на будівництво літаків і танків, служили молебні «за перемогу Червоної Армії» [371], наприклад, видатний хірург та архієпископ Лука Кримський, Валентин Войно-Ясенецький, оперував поранених по 10–12 годин вдень, а вночі молився за здоров'я радянських воїнів; вчені розробляли нові види озброєння, жінки і підлітки працювали в три зміни на військових заводах в евакуації. Звісно, більшість людей воювала та за-

хищала не владу, а свою батьківщину і життя, родину, віру, свободу, власну гідність.

Після перемоги статус фронтовиків у радянському суспільстві був дуже високий, і, на думку американського історика Аміра Вайнера [494], саме вони сформували кістяк колективної «радянської ідентичності» після війни, в просторі якої комуністична партія змушена була «ділитися» своїм гегемонним статусом із тими, хто здійснив значний внесок у перемогу, і без чия підтримки влада вже не могла існувати. Більше того, багато людей розраховували на вшанування владою їхнього внеску в перемогу через відміну колгоспів, звільнення політичних в'язнів ГУЛАГу, пом'якшення ставлення щодо церкви та віруючих, тощо. На жаль, цього не відбулося, високий символічний статус фронтовиків не означав їхніх високих матеріальних статків, але ті, хто воювали, були пов'язані фронтовою дружбаю, пройшли пів Європи і повернулися в СРСР із відчуттям упевненості в собі як переможці нацизму. Війна трансформувала образ ідеальної маскулінності в СРСР: маскулінність фронтовика певною мірою протистояла гегемонії партійної номенклатури, яка сформувалася за два десятиліття після революції. І саме «фронтовики» стали першими, хто стимулював, на наш погляд, появу нових громадянських ідеалів та образів маскулінності в радянському символічному полі. Зокрема, із кола колишніх фронтовиків вийшли перші дисиденти та правозахисники (О. Солженіцин, генерал П. Григоренко). Науковці, які романтизувалися в пізньому радянському кінематографі, також вийшли із «секретних фізиків», які працювали «на війну» (С. Корольов, І. Курчатов); те ж саме стосується і популярного в епоху Холодної війни жанру «про розвідників», в якому значною мірою використовувалися воєнні сюжети.

Так, починаючи з 1960-х, тип культурної гегемонії в СРСР помітно змінювався. Цьому сприяла низка обставин історичного та символічного ряду. Перераховуючи найбільш репрезентативні феномени, які вплинули на самосвідомість та культурну ідентичність радянських людей в 1960–1970-ті роки, П. Вайль та О. Геніс називають пам'ять про війну; гордість за «космічні звершення», тобто виведення першого штучного супутника на орбіту та політ Юрія Гагаріна навколо земної кулі; успіхи радянської науки та спорту; дискурс «дисидентства» та поява «самвидавців», популярність бардівської поезії та туристичної пісні [46]. З 1960-х відчувався вплив

ліберальних змін у суспільстві після смерті Сталіна і політичної «відлиги»: мільйони репресованих почали повертатися з ГУЛАГу та розповідати про свій досвід, спочатку «на кухнях», а потім публічно. Але визнання злочинів Сталіна стимулювало не тільки дискурс «критики влади» в суспільстві, але й певну втрату авторитету влади від усвідомлення суспільством факту марних страждань тисяч жертв репресій. Не тільки постраждали, але й більш широкі прошарки населення, оглядаючи недавню історію своєї країни, відчували розчарування у «прекрасному майбутньому», яке обіцяла офіційна ідеологія. Проте, на відміну від попередніх десятиліть, нічних розстрілів вже не було. Юрій Андропов, голова КДБ з 1967 року, відродив практику «висилань» із країни та «профілактичних бесід» чекістів із дисидентами, внаслідок чого, як пише американський історик Моше Левін [161, с. 319–323], кількість арештів за антирадянську пропаганду суттєво впала і масштаб репресій помітно зменшився.

Водночас, «довгі 1970-ті» в СРСР на матеріальному рівні були, мабуть, найбільш «стабільним» періодом для радянської влади, коли її риторика канонізувалася, і екзистенційно «спокійним» періодом для пересічної радянської людини, своєрідним «відпочинком» у порівнянні з «воєнним комунізмом» 1920-х або страхіттями війни. Суспільство вийшло з «мобілізаційного» режиму і людина у своїй повсякденності отримала змогу жити не тільки як «громадянин», але й як «особистість», втілюючи повсякденні потреби, пристрасті, бажання. З точки зору феноменології Альфреда Шюца [377] повсякденність найбільшою мірою визначає цінності людей, а повсякденність пізнього радянського періоду за своїми формами нагадувала звичайне «буржуазне» життя: такі «міщанські цінності» як кохання, придбання модних речей, престижних вечірок та мандрів засуджувалися на офіційному рівні, навіть висміювалися в фейлетонах, але домінували на особистому рівні. На відміну від ідеалів ранньої радянської доби, коли Павка Корчагін у романі Миколи Островського «Як гартувалася сталь» (1934) жертвував своїм здоров'ям заради комуністичного будівництва, а героїня оповідання Бориса Лавренєва «Сорок перший» (1927) навіть розстрілювала свого коханця через класові протиріччя, в пізньому радянському суспільстві влаштування особистого життя вважалося набагато важливішим, ніж фанатичне служіння партійним ідеалам. Значна частина популярних стрічок пізньої радянської доби була присвячена саме пошукам кохання як

найважливішої події життя: «Собака на сні» (1973), «Службовий роман» (1977), «За сімейними обставинами» (1978), «Суєта суєт» (1979), «Звичайне диво» (1979), «Покровські ворота» (1983), «Шукайте жінку» (1983), «Самотнім надається гуртожиток» (1984), «Найчарівніша і найпривабливіша» (1985), тощо.

Філософ Леонід Іонін стверджував, що у пізнього радянського повсякдення не було норм і ідеалів, принципово відмінних від «західної свободи» [108], в радянському повсякденні існували сфери антропологічного досвіду, доступного і відкритого для кожної людини. Це: любов, дружба, насолода природою, єдиноборства з природою (альпінізм, подорожі, спортивний туризм), переживання у фіктивному літературному або казковому світі, наукова творчість, тощо. Радянський споживач не мав можливості задовольняти усі матеріальні потреби, але з погляду розподілу часу, у більшості радянських людей, зокрема, в великих містах, були ті ж форми «повсякденності», які умовно маркують засіб життя «західного суспільства»: розумний розподіл життєвого простору між «роботою» та «вільним часом», наявність «необов'язкових» занять: хобі, зустрічі з друзями, романтичні стосунки та читання товстих книг та журналів, можливість розвивати своїх дітей через спорт, музику та іноземні мови, незважаючи на матеріальний рівень родини. Завдяки масовій забудові значна кількість сімей переїхала в окремі квартири, і ця подія отримала відображення в фільмах «Велика перерва» (1972), «Іронія долі» (1975). Протягом відпустки робочі, інтелігенція, колгоспники мали можливість подорожувати, відпочивати в санаторії або «дикуном» на морі, люди знайомились, змішувалися різні соціальні та національні групи, що також отримало відображення в фільмах «Три плюс два» (1963), «Із життя відпочиваючих» (1980), «Любов і голуби» (1985), тощо.

Але втрата «високих ідеалів», поширення конформізму та консьюмерізму у суспільстві, сприяло розчаруванню в ідеалах соціальної справедливості: на місце гегемонії «чекістів» та «пролетаріїв з рушницею» прийшла домінація місцевої бюрократії та партійної номенклатури. В пізньому радянському суспільстві здавалося, що радянська влада сама відчувала певну «втому» від власної риторики, невіра в близькість комуністичного раю поширювалася в суспільстві навіть серед самих носіїв ідеології, тих, хто повинен був транслювати її в маси. Ідеологічні, класові, релігійні заборони формували лицемірну атмосферу в суспільстві, і на цьому тлі в соціу-

мі відчувалася потреба в нових ідеалах і героях, які відрізнялись би від існуючої влади. Виходячи з того, що гендерні метафори використовувалися для опису владних стосунків, пізніше дослідники позначили ситуацію в суспільстві як «кризу пізньорадянської маскулінності» [98]. В суспільстві виникала ностальгія за високими цінностями та «ідеальною маскулінністю». Пошуки «нового» героя відбувалися, на наш погляд, у декількох умовних напрямках: 1) в минулому; 2) «за бугром»; 3) в просторі «радянського іншого».

Розчарування в офіційній риторичі і ностальгія за ідеальним героєм, якого не змогла сконструювати влада в образі «нової радянської людини», спонукало радянських митців шукати ідеальні образи в «минулому», в тих стосунках, які знищили під час революції, коли мільйони громадян колишньої імперії стали вигнанцями та емігрантами. Так на радянських екранах з'явилися образи благородних дворян (у фільмах «Гусарська балада», 1962, «Ходіння по муках», 1977), декабристів («Зірка привабливого щастя», 1975), інтелігентних білогвардійців («Ад'ютант його превосходительства», 1969, «Біг», 1975, «Дні Турбіних», 1976), які репрезентували «ідеальну маскулінність» у суспільстві, яке втратило ідеали. **(Ілюстрація 3)** В дійсності, ані декабристи, ані біла гвардія ідеальними людьми не були, але це не мало значення для того часу: в радянських стрічках романтизувався образ «утопічної маскулінності» минулого, яка свідомо чи несвідомо протиставлялася тій еліті, яка перебувала при владі в СРСР і не виправдовувала очікувань суспільства. Ідеологічне розчарування в діях еліти трансформувалося в демонстрацію естетичної та моральної недосконалості влади.

Щодо пошуків маскулінного ідеалу «за бугром», то ми маємо на увазі дві категорії людей: а) емігрантів, які «зберегли традиційну культуру імперії»; б) розвідників, які стали одним із популярних образів пізнього радянського кіно [478]. Популярності образу розвідника сприяла сама атмосфера Холодної війни, але в радянському кіно цей образ презентував не супер-героя в стилі Бонда, а пізньорадянського інтелігента, інтелектуала, який вимушений жити у «ворожому» оточенні і тому постійно приховувати власні думки. Образ Штірліца виявився надзвичайно багатозначним для пізньорадянського суспільства, саме тому, що в його відстороненості частина населення вбачала відображення своїх стосунків із владою [175]. Розвідників на екрані втілювали блискучі актори Станіслав Любшин, Олег Даль, Олег Янковський, Донатас Баніоніс, В'ячеслав Тихонов, навколо яких начебто

стояв аромат маскулінності (наприклад, у фільмах «Щит і меч» (1968), «Сімнадцять миттєвостей весни» (1973), «Варіант «Омега» (1975), «Де ти був, Одиссею?» (1978). Популярний актор Георгій Жженев, який протягом сьомі років був в'язнем ГУЛАГу, зіграв роль російського аристократа, який емігрував після революції на Захід, а потім повернувся в СРСР і став радянським розвідником (у фільмах «Помилка резидента» (1968), «Доля резидента» (1970), «Повернення резидента» (1982) і «Кінець операції «Резидент» (1986). **(Ілюстрація 4).** Прихований меседж цієї епопеї можна прочитати як заклик до примирення двох частин народу, яких розділила та протиставила революція.

Про зміну ідеалів також свідчить популярність у радянській аудиторії «білогвардійських» пісень поетів еміграції (О. Вертинського), а також стилізації М. Звездинського, О. Розенбаума. В той же час у реаліях радянської офіційної ідеології відбулося визнання героїзму та нагородження емігрантів і військовополонених, які боролися з нацистами в країнах західної Європи, і які до 1960-х років не були визнаними в СРСР: княгиня Віра Оболенська, черниця мати Марія (Єлизавета Скобцова), отець Димитрій Клепінін, Борис Вільде, Володимир Янкевич, Іван Троян, Василь Порик та багато інших. Якщо згадати, що довгий час емігранти склали групу «ворогів» у радянській пропаганді, а військовополонені розглядалися як «зрадники батьківщини», і багато хто з них відбув табори за свій полон, то поява їхніх образів у масовій культурі в якості позитивних персонажів свідчила про значну політичну лібералізацію в суспільстві та спроби «реабілітувати» образ радянської влади шляхом «воз'єднання» з колишніми вигнанцями. Так можна спостерігати певну подвійність ідеалів у пізній радянській культурі: з одного боку, офіційним втіленням гегемонії є комісар, робочий, чекіст, але з іншого боку, він символічно конкурує з колишнім білим офіцером, який в самій радянській реальності є розстріляним або висланим за межі країни. Відчуття цієї «подвійності» радянських ідеалів та спроба її «зняття» була здійснена в деяких фільмах пізньої радянської епохи, зокрема, в телевізійному серіалі «Державний кордон» (1980–1988), у якому головним героєм перших серій стає офіцер-прикордонник, дворянин, який свідомо переходить на бік революції: тобто герой, який поєднує у собі ідентичність як «колишніх» професіоналів часів царської влади, так і нової «червоної» гегемонії.

Стосовно «радянського іншого», то на цю роль довгий час була призначена інтелігенція. Інтелігент довгий час сприймався владою з недовірою: вочевидь, представники інтелігенції, науковці, творчі лю-

ди із власною думкою та навичками критичного аналізу, не могли втілювати в офіційному радянському дискурсі «гегемонну маскуліність». Науковець стає новим героєм радянської популярної культури після війни, успішного випуску нових видів зброї, експериментів із атомною і водневою бомбами, а також розвитком космічної галузі. Показовим у цьому сенсі є фільм «Дев'ять днів одного року» (1962), в якому зображуються складні експерименти з термоядерної фізики, які за своїм драматичним напруженням наближені до військового протистояння. Можна стверджувати, що в цьому фільмі репрезентована маскуліність «інтелектуала-винахідника», яка була романтизована ще в романах Жульє Верна та Герберта Уелса, але яка була відсутня в ранній радянській культурі. Безумовно, «інтелектуальна» маскуліність не могла суперничати з «гегемонною маскуліністю» військових, але саме вона стала витоків «інтелігентної» маскуліності в радянській популярній культурі.

У 1970–1980-ті зросла кількість наукових інститутів, розвивалася фундаментальна наука, збільшувалася кількість людей з вищою освітою. Представники інтелігенції, як найбільш освічена соціальна категорія, стають все більш помітною та впливовою групою в створенні культурних ідеологій: у них була престижна робота, цікаві друзі, відносно висока зарплатня, а також напружене духовне життя. В 1970–1980-ті держава продовжувала активно реалізовувати «великий радянський просвітницький» проект, в рамках якого радянські видавництва регулярно перекладали та видавали класиків світової літератури, зарубіжних філософів. Виходила велика кількість науково-популярних журналів – «Наука і життя», «Техніка – молоді», «Юний натураліст», «Навколо світу», які із задоволенням читали підлітки та дорослі. З розвитком телебачення з'являються програми, в яких ведучими були відомі вчені: наприклад, академік Сергій Капіца з певним артистизмом і академічним «шиком» розповідав про новини науки в програмі «Очевидне-Неймовірне»; Юрій Сенкевич розширював географічні та світоглядні горизонти радянської людини в програмі «Клуб кіномандрів». Не менш популярними були пізнавальні програми для дітей того часу «Хочу все знати», «У світі тварин». Пізніше з'явилася оригінальна телепрограма для студентської молоді «Клуб веселих та кмітливих» (КВН), яка мала шалений успіх протягом кількох десятиліть, хоча в ній були присутні не тільки гумор, але й суспільна сатира. Ще одна оригінальна програма пізнього радянського



суспільства «Що? Де? Коли?» була змаганням ерудитів і прямо пропагувала інтелект, робила гравців медійними персонами. Можна помітити, що, не зважаючи на те, що офіційно цілі влади не змінилися, але фактично, починаючи з 1960-х радянська держава формувала не «нову радянську людину», а «радянського інтелігента», тобто не просто освічену людину, але ще й ерудовану, з критичним мисленням, з гуманістичними інтересами і глибокими душевними почуттями. Вчений, інтелігент, інтелектуал ставав «новим героєм» у культурі саме тому, на наш погляд, що навіть переходячи в категорію «еліти», кращі представники інтелігенції демонстрували пріоритет духовних цінностей над ідеологічними.

Ще одним новим типом маскулінності, який з'являється в радянському кіно 1970–1980-х у якості позитивного героя, була, на наш погляд, «маскулінність старого». Вона не могла конкурувати з «гегемонною маскулінністю» радянської номенклатури, але вона була наслідком упливів фронтовиків у суспільстві, гуманізації післявоєнної культури та визнання інтелігента як нового героя. Вчені, які набули професійного визнання, рідко бувають молодими людьми; те ж стосується і фронтовиків: до 1970-х років більшість лейтенантів 1940-х значно постарішала, дійшла до пенсійного віку. Молодь, яка не пізнала війни, намагалася відсунути «старих» від ключових посад. Літні люди, пенсіонери ніколи не займали статус «ідеальної макулінності» в ранньому радянському кіно, зчаста вони асоціювалися з «вразливою маскулінністю» тих, кого треба захищати (інваліди, поранені, військовополонені). Але в 1970-ті виходить декілька радянських фільмів із підкреслено «анти-ейджизьким» пафосом (від англійського терміну «age» (вік), тобто спротив щодо дискримінації на підставі віку людини). Фільм Андрія Смірнова «Білоруський вокзал» (1970) був начебто не про війну, а про пам'ять та сутичку поколінь: четверо колишніх однополчан приїжджають на похорон свого командира через двадцять років після війни і стикаються з цинічними молодиками, які зверхньо намагаються образити ветеранів. Але в цьому фільмі літній вік не заважає чоловікам zostаватися героями, які перемагають і розбещену молодь, і несприятливі соціальні обставини. Якщо використовувати сучасну термінологію, то в цьому фільмі (крім нагадування про випробування війни) ми вбачаємо «реабілітацію» маскулінності літніх персонажів, яка, хоча і не відповідала якостям «гегемонії», але була, безумовно, близькою до неї в тому сенсі, що підкреслювала здат-

ність до боротьби та перемоги, сильний, благородний і рішучий характер старих. Це робило літніх героїв у кіно не «вразливими», слабкими або смішними, а навіть передавало їм певний аромат сексуальності. Ще два фільми, в яких головними героями стали літні чоловіки, були «Старики-розбійники» (1972) та «За сімейних обставин» (1979) (**Ілюстрація 5**). У цих фільмах чоловіки передпенсійного віку борються за своє право кохати, працювати на улюбленій роботі (а не йти на пенсію за віком), вести активний спосіб життя. На наш погляд, «анти-ейджизький» дискурс у цій комедії відображав зміну ставлення до немолодих людей в пізньому радянському кіно, а також пошуки героїв у недавньому минулому, протиставлення «фронтовиків» та «номенклатури».

У своєму дослідженні ми проаналізували основні постмодерні концепції взаємозв'язків між владою, гендером, сексуальністю та нормативністю патріархатного устрою в суспільстві, які відображають осмислення основних стратегій масової культури з погляду постмодерністських дослідників. У більшості суспільств «влада» та (гегемонна) «маскулінність» ототожнюються на рівні символічних репрезентацій. Ми виокремлюємо низку якостей, за допомогою яких можна концептуалізувати «гегемонну маскулінність»: це намір і здатність проводити свою волю та зберігати чоловічу владу в будь-який спосіб, незважаючи на спротив; уміння перемагати у випробуваннях завдяки фізичній та/або духовній силі, бути лідером у ситуаціях прийняття рішення; навичках заробляти гроші/майно, щоб забезпечувати свою родину (країну); встановлювати свою владу над жінками, дітьми та іншими суперниками; вміння захищати своє майно, родину/ країну; ієрархізувати суспільство, стверджувати культурну гегемонію свого класу/ соціальної групи та транслювати культурні цінності свого класу до «залежних» груп як культурні «норми». Ці показники гегемонної маскулінності набувають різного змісту в кожній культурі.

У дослідженні проаналізована різниця між конструюванням «гегемонної маскулінності» в західному та в радянському суспільствах. У західному суспільстві «гегемонна маскулінність» була колективним проектом суспільної поведінки чоловіків правлячого класу або тих, хто має владу, в їхньому прагненні домінувати, проявляти зовнішню агресію, легітимізувати гетеросексуальність як «нормативні» якості «гегемонного» чоловіка. Репрезентантом «гегемонної маскулінності» в західному суспільстві був майновласник, полісмен, авантюрист-індивідуаліст, тощо.

Незважаючи на те, що рівність гендерів була декларована в перших документах радянської влади, радянська держава будувала патріархатне суспільство, але на відміну від англо-американської культурної міфології, «гегемонну маскулінність» уособлювала «людина з рушницею», «більшовик», «чекіст», «комісар». Якщо в західному суспільстві «гегемонна маскулінність» була концептуалізована дослідниками на прикладі явищ політичної, фінансової, або сексуальної конкуренції серед чоловіків, утвердження ними своєї персональної влади та авторитету, боротьби за жінок, захисту своєї расової чи освітньої переваги, то в радянському суспільстві «гегемонна маскулінність» спиралася на ідеологічне протистояння, державне насильство (фізичного або символічного плану), а пізніше – на принципи розподілу матеріальних ресурсів та привілеїв. Найбільш «небезпечними» для влади вважалися представники іншої ідеології та морально-політичних поглядів, а також ті, хто уособлював морально-релігійні цінності минулого, тобто носії «кошишньої» гегемонної маскулінності.

Суттєва трансформація стосунків між владою та суспільством відбулася в пізньому радянському суспільстві: цінності, які розумілися як «міщанські», існували паралельно з офіційними ідеалами, але вони були витіснені з офіційного «дискурсу» і посідали «маргінальне» положення в радянській культурі. В радянському кіно 1970–1980-х відчувалася ностальгія за новим «ідеальним героєм», яка була наслідком розчарування в актуальній владі та радянській номенклатурі, яка прийшла на зміну більшовикам перших радянських десятиліть. У радянській популярній культурі з'явилися нові типи маскулінності («дворянська», «емігрантська», «інтелігентська», «резистентна» тощо), які були в різних стосунках із владою. Інтелігент, професійним втіленням якого частіше за все виступав науковець, вчитель, розвідник, все більшою мірою ставав новим ідеальним героєм культури пізнього радянського суспільства. «Маскулінність старих» не конкурувала з «гегемонною маскулінністю», але відповідала пристосуванням влади до змін політичного характеру. Втрата «культурної гегемонії» з боку радянської влади врешті-решт сприяла її розпаду.

## 2.5. КАЛОКАГАТІЯ, ГУМАНІЗМ І ПОСТМОДЕРНІЗМ У КОНТЕКСТІ ПОЛОЖЕНЬ «ЖИВОЇ ЕТИКИ» ОЛЕНИ ТА МИКОЛИ РЕРІХІВ

Культура кожного народу, кожної нації має свою специфіку, яка складається з органічних якостей, що відрізняють одну культуру від інших. Разом з тим існують певні загальні риси, притаманні культурі загалом, що дозволяє говорити про єдність культурного процесу. У різних культурах світу, при всій їхній самотності, простежуються спільні закономірності. У багатьох країнах культури виникали на ґрунті усної народної творчості, їх появі передували активний розвиток фольклору та міфології. Про єдність культурного процесу свідчить і схожість етапів, які проходили культури в своєму розвитку, і спільність окремих напрямів, течій, жанрів, стилів, шкіл, і взаємодія у сфері духовної, ціннісної, гуманістичної, комунікативної організації суспільства, яка визначає норми поведінки, мислення, почуттів соціуму від античності до постмодернізму.

Проблема людини та її культурницької діяльності повсякчас утворює своєрідний епіцентр усіх суспільних розмислів. З'явившись ще в античні часи, поняття культури, як вчення про духовні аспекти людського життя, перетворилося на одну з основних течій світової цивілізації. Вона – культура – прагне з'ясувати місце людини у світі, визначити її ціннісні орієнтири. Сучасна світова культурницька парадигма – відкрита система, що існує у вигляді плюралістичного кола гуманістичних ідей, вчень, концепцій, проєктів.

Саме цим пояснюється нинішнє зростання інтересу сучасних дослідників до культурницької спадщини тих мислителів, які своїми теоріями, вченням і особистим життям підтверджували життєздатність та необхідність гуманістичних ідей. У цьому контексті доречно звернутися до культурницької спадщини Миколи та Олени Реріхів. Їхній ідеал людини базувався на визнанні таких цінностей як гуманізм, висока гідність людини, вартість індивідуальної думки, смаку, обдарування, способу життя; активна суспільна діяльність і здобуття істинної шляхетності особистими здобутками і знаннями.

Нещодавно автори наукової розвідки вже торкалися питань, що поєднують аналіз ідеалів світової культури з долями Миколи та Олени Реріхів [280]. Їхнє власне життя та культурницька спадщина набули загальносвітового визнання своєрідним втіленням гуманістичного морального ідеалу, здійсненням концепції гідності людини у суспіль-

стві. Оскільки ця проблематика викликала значний інтерес у колег (і нас вона продовжує цікавити), було прийняте рішення здійснити нове ґрунтовне дослідження творчої діяльності видатного подружжя.

Гуманізм як явище моральної свідомості, творчих здобутків людини та її вільнодумства, в наш час інтенсивного розвитку постмодернізму, став світоглядним фундаментом і стимулом бурхливого розквіту культури. У ХХ ст. він пережив драматичний і вкрай непростий етап своєї історії. Проте ні трагічні події двох світових воєн, ні інші прояви антигуманізму не свідчать про крах гуманістичних ідей. Як світоглядна універсалія саме гуманізм запропонував людству ті цінності, які поступово сформували фундамент сучасного міжнародного права, охорону навколишнього середовища, рухів за свободу і права людини, за можливість його творчого вираження.

Зародження і розвиток ідей гуманізму в епоху «осьового часу» (Карл Ясперс) – акт фундаментальної важливості. Модернізуючись і розвиваючись, гуманістичні ідеї непохитно зміцнювали свою присутність у культурі, дедалі більшою мірою обумовлюючи духовну долю людства. Свою місію в суспільному житті гуманізм виконує як стратегічний партнер науки і розуму, як підґрунтя виховання і освіти, як морально-правова основа демократії. Загалом він продуктивний і унікальний як один із найефективніших інтеграційних механізмів у базисному формуванні цінностей і динаміки світової культури, зокрема постмодернізму в ХХІ ст.

Актуальність гуманізму в Україні визначається за багатьма чинниками. Перш за все, він покликаний заповнити той ціннісний вакуум, який сформувався у суспільній свідомості в результаті радикальних і глибоких політичних, соціальних та економічних змін у нашій країні після проголошення незалежності у 1991 р. Ця обставина безпосередньо або опосередковано впливає на теорію та емпірику формування гуманізму в сучасних сферах людської діяльності, особливо в культурі постмодернізму.

У зв'язку з цим, ряд істотних соціальних, теоретичних і морально-правових обставин роблять аналіз і концептуальну реконструкцію постмодерного гуманізму, як парадигми світової та національних культур, виключно важливим завданням, а тим більше на прикладі життя і суспільно-творчої діяльності Миколи й Олени Реріхів.

Культурно-філософський творчий доробок Миколи Реріха (1874–1947) і Олени Реріх (1879–1955) створив основу для цілого

ряду культурних, філософських і духовних звершень у світовій цивілізації ХХ–ХХІ ст.

У 1929 р. М. Реріх звернувся до світової спільноти з ініціативою щодо укладення міжнародних правових угод із метою захисту культурної спадщини людства під час збройних конфліктів. На цей заклик відгукнулися США та країни Латинської Америки, які у 1935 р. підписали «Договір про захист мистецьких і наукових установ та історичних пам'яток», відомий як Пакт Реріха. На основі цього документа в 1954 р. була прийнята Гаазька конвенція щодо захисту історико–культурної спадщини у випадку збройного конфлікту [57, с. 457–459].

«Прекрасне веде нас через усі мости» – рядок зі звернення М. Реріха до Фінського товариства імені Реріха у 1930 р. є не тільки домінантою його культурницької діяльності, а й нагадуванням усім землянам, що вони – «не кожен сам по собі – вони є Людство!» [266].

Для Миколи і Олени Реріхів Культура – це наріжний камінь, міцний фундамент усього суцього в людських спільнотах – моралі, законах, державних структурах, економіці і навіть фінансовій системі: «...пам'ятки давнини в усьому їхньому зачаруванні будуть кращими підвалинами держави. Заради їхньої краси збільшиться рух на шляхах, заради них міністр фінансів знайде особливо переконливі аргументи у своїх розрахунках. Адже без перебільшення, скарби Культури є оплотом народу [...]. Спершу пізнаємо і збережемо Культуру, а потім і самі банкноти країни стануть привабливими» [264].

Основою їхнього сподвижництва було не служіння політичним доктринам і окремим державам, а утвердження у свідомості людей переконання щодо провідної ролі культури у суспільстві незалежно від їхньої раси, статку, ідеологічних уподобань тощо.

На думку М. Реріха, розвиток національної культури, незалежно від континенту і держави, залежить від того, наскільки суспільство визнає її цінності. В іншому випадку, коли цінності нівелюються, настає час бездуховності і самознищення, яке зможе зупинити лише Культура.

На противагу цій тезі можна заперечити: вже тисячоліття існують світові мови, які є універсальним засобом спілкування й обміну думками та ідеями. Але жодна з них не зрівняється у загальнолюдській об'єднуючій силі з мовою культури і мистецтва. Ця мова

«уже багато разів в історії людства була найпереконливішою, привабливою і об'єднуючою. Власне предмети мистецтва багато разів були набагато кращими посланцями, що приносять із собою світло і дружелюбність» [264].

У культурницькій парадигмі Миколи і Олени Реріхів Культура – це великий інтегратор людства. Її розуміння «повинне викликати в нас і відповідне розуміння єдності. Ми стомилися від руйнацій і взаємного нерозуміння. Лише Культура, лише всезагальноючі поняття Краси і Знань можуть повернути нам загальнолюдську мову» [264].

Прогрес у розвитку суспільства неможливий без культури, так само як і суспільство неможливе без культури: «Культура, як справжня духовна цінність, безсмертна». У кожному суспільстві культура повинна отримати всебічну підтримку його громадян. У свою чергу, вона своїми різноманітними формами прикрашає духовний світ людини, робить його більш демократичним та естетичним. Суспільство, де існує заборона або обмеження на розвиток культури, незалежно від обставин – політичних, національних, економічних, – приречене на стагнацію і застій. «Саме про Мистецтво і Культуру потрібно дбати за всіх часів життя, і в найтяжчих. У будь-яких умовах потрібно оберігати те, чим живиться дух людський» [264].

М. Реріх уважав, що Культурі завжди потрібен поступальний рух, нові творчі пошуки та нова енергія, і вона сповна віддячить своїм шанувальникам: «Культура є пошанівкою Світла; Культура є любов'ю до людини; Культура є пахощами, що поєднують Життя і Красу; Культура є синтезом піднесених і витончених досягнень; Культура є зброєю Світла; Культура є порядком; Культура є двигуном; Культура є серцем» [264] і далі: «Життя перетворюється подвигами Культури. Важкі вони за часів вузького матеріалізму, але, тим не менше, ми знаємо, що лише ці подвиги складають русійну силу людства» [262].

Бажання Миколи і Олени Реріхів мобілізувати світову громадськість на боротьбу за збереження пам'яток культури у всесвітньому обширі було викликане трагічними наслідками військових конфліктів кінця ХІХ–перших десятиліть ХХ ст., особливо Першої світової війни 1914–1918 рр., коли їхніми жертвами стали не тільки мільйони громадян багатьох країн світу, а й тисячі пам'яток культури і мистецтва, знищених під час бойових дій та окупації ворожих територій.

Реалізувати цю ідею М. Реріху вдалося у 1935 р. створенням, за його ініціативою, Пакту про охорону культурних цінностей, який був підтриманий Лігою Націй і набув статусу її офіційного документа, відомого у світі під назвою Пакту Реріха.

У тексті Пакту, зокрема говориться, що «освітні, художні і наукові заклади, художні і наукові місії, їхній персонал, власність і майно [...] вважаються нейтральними і підлягають захисту та охороні сторонами конфлікту. Захист і охорона вищезгаданих організацій і місій на всій території належить до суверенітету глав договірних сторін (главам держав світу), без жодної дискримінації з боку держави відносно будь-якої спеціальної установи або місії [...]. Пам'ятники, організації, колекції і місії, зареєстровані таким чином, можуть підняти характерний прапор [...], який сповістить про їх спеціальний захист і охорону воюючими сторонами, урядами і народами всіх глав договірних сторін» [268].

Головною умовою реалізації положень Пакту висувалася вимога до урядів країн світу запобігати розв'язанню воєн і військових конфліктів. Тому, по суті, Пакт був важливим документом не тільки в сфері Культури, а й таким, що декларував необхідність розв'язання конфліктів між країнами лише мирним шляхом. З цього приводу М. Реріх писав: «Різноманітність надихає людство до миру. Кожен у серці своєму переконаний, що це свідоме дійство виголошує Нову Еру. Недоречно звучать судження про перевагу в Світовому Єднанні одного або двох броненосців з далекобійними гарматами над видатними пам'ятками культури. Але факт все ж залишається, що гармати хоча б одного з броненосців можуть також знищити найбільші скарби мистецтва і науки, як і цілий флот. [...] Проти цих помилок і невігластва ми повинні вжити негайних заходів» [130].

У переконанні того, що порятунком Культури є порятунком цивілізації, з М. Реріхом були солідарними багато видатних сучасників. Президент США Ф. Рузвельт під час підписання Пакту Реріха 15 квітня 1935 р. зауважив, що: «У суворому дотриманні народами світу цього Пакту ми бачимо можливість широкого здійснення одного із життєвих принципів – збереження сучасної цивілізації. Цей договір містить у собі духовне значення набагато більш глибоке, ніж висловлене в самому тексті» [101].

Укладення Пакту Миру також вітали видатні письменники, діячі науки і культури А. Ейнштейн, Т. Манн, С. Радхакришнан, Р. Роллан, Р. Тагор, Г. Уеллс, Б. Шоу.



За пропозицією М. Реріха символом Пакту про охорону цінностей культури стає Знамено Миру, створене у вигляді прапора білого кольору, на тлі якого у вигляді трикутника розміщені три невеликих червоних кола, об'єднаних великим червоним колом. Серед різних тлумачень цього символу перевагу надають двом версіям: одна символізує взаємозв'язок культурницьких традицій людства у минулому, сучасному і майбутньому; інша – символізує Світ, Істину, Красу, Любов, де білий колір прапора – це Світ.

Після укладання Пакту Миру Рабіндранат Тагор звернувся до М. Реріха з листом, у якому зазначив наступне: «Я уважно стежив за Вашою великою гуманістичною діяльністю в ім'я всіх народів, для яких Ваш Пакт Миру з його Знаменом захисту світових культурних скарбів є виключно дієвим символом. Я щиро радію і переконаний, що цей Пакт, затверджений Комісією Ліги Націй у справах музеїв, буде мати величезне значення для культурного взаєморозуміння» [63].

Пакт Миру М. Реріх розглядав як важливий інструмент єднання людей всього світу на тлі їхнього духовного поступу, в підґрунті якого були досягнення культури. На його думку, культура і мистецтво, пам'ятки історико-культурної спадщини є домінуючими у подоланні расових, національних, політичних і соціальних протиріч у суспільствах.

На жаль, вже у ХХ–на початку ХХІ ст. ідеї видатного художника і мислителя, задекларовані ним у тезі «...Відчуття Краси врятує Світ» [264], зазнали болючого удару реальності. Дві світові війни, численні військові і релігійні конфлікти в Азії, Африці, Європі, Латинській і Центральній Америці принесли не тільки величезні людські жертви і страждання, а й незворотні втрати тисяч унікальних пам'яток світової історико-культурної спадщини. Проте слід сподіватися, що ідеологія передового мислення в ім'я світової співдружності, що знайшла своє теоретичне обґрунтування у численних працях подружжя, у майбутньому буде реалізована на користь всього людства. – «...ці жажливі знаки будуть постійно нагадувати світу про життєву необхідність захистити усі квіти на полях Культури» [263].

Культурницька парадигма у творчій спадщині Миколи і Олени Реріхів – це міцно сформований комплекс його розуміння глобальних принципів всеосяжної любові до Людини, де є місце для життя, творчої краси, піднесених, витончених досягнень і порятунку. Якщо зібрати всі визначення Культури – буде знайдений синтез дієво-

го Блага та вогнища освіти: «Її велике дерево живиться необмеженим бажанням пізнання, здобутого невтомною працею, невинною творчістю і подвигом шляхетним» [265].

Реріхи не заперечували того, що минулі, сучасні і майбутні цивілізації змінювали і будуть змінювати твердиню Культури – цей процес є незупинним. Але її сутність, як фундаменту гуманізму, змінити неможливо: «Там, де витoki Культури, там джерела мають високу температуру і б'ють вони із самих надр. Де зародилася Культура, там її вже не можна убити. Можна вбити цивілізацію. Але Культура, як справжня духовна цінність, безсмертна» [265].

За Миколою і Оленою Реріхами, у цьому ї є сутність Культури, яка приносить радість не тільки у творчій діяльності, а й у напруженій суперечці з найбільш темним невіглаством. У цьому контексті виключно важливою є праця працівника Культури, яку мислитель порівнює з працею високопрофесійного лікаря, який не тільки рятує хворого від того, що сталося, але він мудро передбачає майбутнє. Працівникові Культури притаманні ті ж якості. Він також готовий прийти на допомогу: «Нитками серцевими об'єднані працівники Культури. Гори і океани не перешкода для їхніх палаючих сердець. І не мрійники вони, а захоплені будівничі та орачі» [265].

Культурницька діяльність Миколи і Олни Реріхів – це не лише своєрідне вираження їхнього світогляду, але й оригінальне явище світової культури першої половини ХХ ст. Їхня творчість несе на собі відлуння синтезу двох великих культур людства – західної і східної. Основа реріхівської культурницької парадигми існує в процесі перетворення людини, в розширенні та витонченні її свідомості, в закликах до людства йти шляхом Світла. Для них не існує часу плінного, істини тимчасової. Прагнення до Культури і Вічної Краси – характерна риса його творчості.

«...Жити і процвітати може лише дух, здатний до нового творіння і високого спрямування, де великими об'єднувачами, просвітителями роду людського були і залишаються Культура і Краса, тому що, у підсумку, історія у своїх безособових справедливих оцінках поділяє людство згідно з ознаками Культури» [101].

Микола і Олена Реріхи доклали багато зусиль і творчої енергії у справі пропаганди гуманізму у контексті створеного ними унікального вчення, де об'єдналися художні образи та філософські думки з космічною еволюцією людства. Це вчення отримало назву Агні-

його, або Жива Етика, і було вперше представлене у серії книг, виданих у 1924–1938 рр., на жаль, без зазначення імен авторів [160].

Вчення Живої Етики виникло у процесі умовних віртуальних «бесід» Олени Реріх з «Великим Вчителем» (відомим у теософських колах під ім'ям Махатми Морії) [272].

Основою вчення Агні Йоги складають 14 книг із текстами, які коментуються Миколою та Оленою Реріхами як записи цих розмов. Автори стверджували, що спілкування з «Великим Вчителем» відбувалося у період 1920–1940 рр. [174]. Остання з книг Агні Йоги, «Неземне», була вперше опублікована в 1990 р. Питання про існування людини, яку можна було б ототожнити з Махатмою Морією, до теперішнього часу залишається спірним [6]. Духовно-філософські ідеї Живої Етики привели до утворення в багатьох країнах світу товариств і організацій, які здійснюють свою діяльність, спираючись на культурну спадщину подружжя Реріхів [267].

Понад півстоліття історіографію творчості Миколи та Олени Реріхів складають численні праці мистецтвознавців, етнографів, фольклористів, істориків, філософів, культурологів, літературознавців, релігієзнавців, зокрема – вітчизняних. Серед цього масиву виділяються дослідження культурно-філософської спадщини вчених у публікаціях Є. Бабосова, А. Баркова, П. Белікова, Ю. Гавюк, Т. Іванової, В. Киркевича, Т. Книжник, В. Князевої, В. Козари, М. Можейко, Леонарда Олазабала, Е. Полякової, О. Разводовської, Ю. Сабадаш, Г. Святохіна, В. Сидорова, М. Скачкова, Б. Смирнова-Русецького, В. Соколова, А. Уроженка, Л. Шапошникова, в яких аналізуються їхній творчий доробок у сфері культури, філософії і духовних проблем світової спільноти.

Не вичерпана ця проблема і в сьогоденні, що визначає високий рівень наукового інтересу до проблеми культурологічної спадщини Миколи й Олени Реріхів в умовах розвитку постмодернізму другої половини ХХ–ХХІ ст. Зауважимо, що цій проблемі присвячене дисертаційне дослідження і низка публікацій Ю. Сабадаш [278] та згадувана вище наша спільна стаття – «Культурницька парадигма у творчій спадщині Миколи Реріха», яка побачила світ у «Віснику Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв» (№ 1, 2019 р.) [280]. У статті зазначено, що Жива етика «заснована на ідеї природної еволюції Всесвіту, невід'ємною частиною якої є еволюція людини та людства загалом, його духовного просвітлення і вдосконалення. Найбільш важливим фактором у прояві творчого духу

людини на Землі є постійний розвиток Культури. Отже, збереження і пропаганда духовних цінностей культури виступає найбільш важливим завданням людства» [301, с. 93].

Об'єктом репрезентованого дослідження є проблема калокагатії в Живій Етиці Олени Реріх і Миколи Реріха як результат її творчого осмислення видатними філософами людства – Арістотелем (384–322 рр. до н. е.), Григорієм Сковородою (1722–1794), Памфілом Юркевичем (1826–1874), письменником і публіцистом Володимиром Винниченком (1880–1951).

Калокагатія (грец. *Καλοκαγαθία*, від грец. *Καλὸς* καὶ *ἀγαθός* – «чудовий-гарний») – термін, який використовується в античній етиці, складений з двох прикметників: *καλός* (чудовий) і *ἀγαθός* (гарний), що у перекладі звучить як «моральна краса». Виключне значення цей термін набув у класичний період філософії Стародавньої Греції. Найбільш тісно калокагатія пов'язана з грецькою системою освіти – «Пайдейєю». Перша згадка щодо калокагатії відноситься до епохи Семи мудреців Платона (Фалес Мілетський, Піттак Мітіленський, Біант Прієнській, Солон із Афін, Клеобул Ліндійський, Місон Хенейській і Хілон зі Спарти). У своїх «Настановах афінянам» Солон (635–560 рр. до н. е.) рекомендує зберігати калокагатію «вірніше клятви» [301].

Калокагатія – це одночасно соціально-політичний, педагогічний, етичний та естетичний ідеал. Людина – носій калокагатії – ідеальний громадянин полісу, який прагне досягти колективної мети щодо всебічного розвитку громадянського суспільства. Ідеал калокагатії – це гармонійно розвинена особистість у світовій цивілізації [251, с. 30–32].

Аристократичне розуміння калокагатії знайшло підтвердження у працях Геродота, присвячених історії та культурі античної Греції. У Платона калокагатія пов'язана з військовими чеснотами, з «природними» якостями або з родовими особливостями античних греків. Пізніше поняття калокагатія почали використовувати для визначення «порядних, практичних та ошадливих господарів».

Наприкінці V ст. до н. е. з виникненням софістики термін «калокагатія» вживали для підтвердження вченості й освіченості окремого індивіда соціуму.

Ксенофонт, Платон і Аристотель потрактовували калокагатію з позиції філософії: вона виступала у них як своєрідна гармонія внутрішнього і зовнішнього, причому, внутрішнє – це мудрість. Ксенофонт

уважав Сократа ідеалом гармонії і благородства. І цю калокагатію він відрізняв від повсякденних чеснот і звичайної людської краси.

Платон пов'язував калокагатію з особистим щастям, розумом, із впевненістю людини у собі, природному умінні раціонально користуватися життєвими благами, не звертаючи увагу на впливи іззовні. В інших випадках Платон пояснював калокагатію як двовимірну систему, а саме – як гармонію душі і тіла.

Звернімося до розуміння калокагатії Аристотелем, який пов'язував її поняття з дотиком людини до чуттєвого і природного добра. Сучасні дослідники творчості Аристотеля надають великого значення його вченню про прекрасне і звертають увагу на те, що необхідно врахувати раціональний сенс його естетичних поглядів для побудови теорії естетики у сьогоденні.

Естетика у Аристотеля – це категорії двох видів: перший – мімесис (відтворення, наслідування), прекрасне, трагічне, комічне; другий вид в процесі ретельного аналізу розкриває зміст першого виду. Всі категорії естетики Аристотеля об'єднані з буттям. Відірвані від нього, вони перетворюються на порожні форми. Їхня специфіка, повнота і цінність залежать від тих аспектів буття, які вони відображають.

Найбільш близькою до особистих відчуттів людини є, за Аристотелем, категорія прекрасного. В його працях «Фізика», «Метафізика», «Про виникнення і знищення», «Про небо» та інших розглядаються різні аспекти прекрасного. Категорія «прекрасне» відображає досконалість форм реального світу, повноту і красу людських відносин, а також характеризує досконалість різних форм трудової діяльності людини і створюваних ним художніх цінностей.

Є припущення, що до нас не дійшла окрема спеціальна робота Аристотеля, присвячена категорії прекрасного, проте на сторінках інших праць він присвячує цій проблемі численні міркування: про прояви прекрасного в різноманітних формах реального світу як природного, так і людського. В аналізі прекрасного філософ спирається на висновки про об'єктивність буття, про існування і сприйняття його незалежно від людини і не протиставляє «істинно прекрасне» прекрасному безпосередньо в самій дійсності. Краса існує скрізь, все є сферою прекрасного – як в окремому предметі, так і в їхній сукупності.

У працях Аристотеля є чіткі визначення того, що кількість і просторові властивості буття мають імпульси, що породжують кра-

су. Прекрасне буття існує в цілому організмі, який, однак, може бути розчленований і підданий математичній оцінці за допомогою гармонії, пропорції та симетрії.

Аристотель шукає сутність краси в об'єктивних властивостях предметів і явищ. «Краса включає в себе велич і порядок». Властивостями, які забезпечують досконалість, є гармонія, симетрія, пропорція. З цією схемою пов'язаний пошук так званого «золотого перетину», тобто такого співвідношення між частинами, наприклад, людського тіла або архітектурної споруди, дотримання якого і забезпечує досконалість. Аристотелю належить пріоритет у розумінні того, що чим складніший об'єкт стає предметом естетичної оцінки та судження, тим важчим є процес її визначення. «У житті усе є елементом прекрасного, і ніщо протиприродне не може бути прекрасним» [12, с. 595]. Тут Аристотель застосовує зовсім інший принцип визначення сутності прекрасного, принцип доцільності: «Не випадковість, а необхідність присутня в усьому, що створила природа у найвищому ступені, – і це відноситься до сфери прекрасного» [11, с. 50].

Зрозуміти доцільність в акті естетичної оцінки є більш складним процесом, ніж чуттєве сприйняття кількості і просторової частини прекрасного. Так, наприклад, естетична оцінка людини може бути спрямована на зовнішні характеристики людського тіла. У такому випадку буде достатньо оцінки його пропорційності: тіло повинне відповідати природній будові живого організму. Але ці аспекти естетичної оцінки не будуть повними, оскільки вони не визначають сутності людини. «Людина за своєю природою істота політична, воно суспільна тварина, і за своєю природою вона створена для співіснування з іншими» [15, с. 179]. А політичність, за Аристотелем, є створення блага для інших. Отже, естетична оцінка людини виходить із його природи, і прекрасне у людині повинне знаходитися у глибокому взаємозв'язку з його громадською, моральною природою.

«Прекрасне те, що, є бажаним саме по собі, воно заслуговує ще й схвалення тому, що є благішим. Якщо такий зміст поняття прекрасного, то добродесність неодмінно є прекрасним, тому, що заслуговує на схвалення» [14]. Естетика Аристотеля вивчає здатність людини коригувати свої емоції з сприйняттям прекрасного – творів мистецтва, зокрема – мистецтва сценічного.

Однак усвідомити сутність і роль категорії прекрасного в інтелектуально-чуттєвому механізмі людини неможливо без хоча б ознайомлення з категорією мімезису, тобто «наслідування» або «відтворення». Ва-

жливо і необхідно це ще й тому, що різні форми тлумачення цієї категорії є фундаментом для багатьох напрямків сучасної теорії мистецтва.

Аристотель виходить із визнання суцього в реальному об'єктивному світі, а художник у своїй творчості відтворює світ чуттєвих речей через призму людяності. Взаємодія суб'єкта і об'єкта пізнання є важливим актом творчої, пізнавальної діяльності людини.

Думка про те, що художник, поет, скульптор наслідує природі, імітує її, знайшла своє відображення в «Поетиці»: «Оскільки поет є наслідувачем, подібно живописцю або якомусь іншому художнику, то йому необхідно дотримуватися одного з трьох: або він повинен зображувати речі, якими вони були і є, або як про це говорять і думають інші, чи якими вони повинні бути» [13, с. 676].

Мімесис, уважав Аристотель, слугує підвалиною генезису мистецтв. Люди від народження здатні до відтворення дійсності і цим відрізняються від інших живих істот. Шляхом мімесису вони набувають перші знання і перші форми моральності. Самі природні прояви здібностей людини (зовнішній вигляд, статура, хода, мова і сама причетність до людства) розвиваються завдяки мімесису. Всі мистецтва своїм виникненням і розвитком також зобов'язані мімесису тому, що до нього відноситься розуміння людини людиною.

Однак Аристотель не вважає мистецтво пасивним відтворенням буття. Він доводив, що для творчості потрібні не тільки здібності, але і одержимість, натхнення, долучення до творчого досвіду. Він стверджував: «Оскільки творчість і діяльність не одне і те ж, то необхідно мистецтво віднести до творчості, а не до діяльності» [11, с. 50].

Калокагатія у Аристотеля – це гармонія не тільки в її формальному сенсі, а й за сутністю. Вона означає внутрішню єдність усіх чеснот, які об'єднують духовну і фізичну натури людини. При спробах пояснення цієї категорії з'єднуються проблеми естетики, етики, педагогіки і політики, оскільки зміст її немовби синтезує явища природи та вчинки, дії і взаємини людей. Вона пов'язувалася філософом із призначенням людини у природі і метою її діяльності; внутрішньо-моральна сутність людини визнавалася нерозривною з природою.

Визначити калокагатію як найбільш важливе поняття, яке дозволяє цілісно побачити людину через взаємодію естетичного та етичного компонентів, можна, простеживши прояв калокагативного принципу в історії культури на різних етапах її розвитку. При цьому, свідоме чи стихійне використання калокагатії призводить до послідовного вираження фізичного і морального ідеалу, до глибо-

кого психологічного відновлення характеру особистості. Прикладом цього може слугувати доба Відродження.

Втілити у практику художньої творчості принципи калокагатії прагнули теоретики французького Просвітництва. Руйнування ж калокагатії завжди призводило до деформації не тільки художніх принципів, а й всієї системи формування особистості.

Ця проблема була наріжним каменем у вченні Григорія Сковороди про самопізнання людини та преображення його «серця». Життя людини Г. Сковорода розуміє як процес безперервного духовного зростання, за допомогою якого виникає і розвивається самопізнання. Цей духовний процес здійснюється поетапно. Спочатку людина сприймає лише зовнішні впливи на свою особистість. Не розуміючи справжніх цінностей, відчуваючи муки Тантала, людина змушена задовольнятися лише мінливими радощами світу.

Потім настає другий етап, так би мовити, «комплекс абсурдності існування», тому що не можуть «плоть, тіль та прах» задовольнити властиву людині спрагу душевної насолоди. Саме на цьому етапі, потрапивши в духовний глухий кут, людина починає розуміти важливість самопізнання.

Значне місце в його творах посідають докази необхідності зазирнути всередину себе в пошуках найвищих цінностей. Для пояснення своїх думок Григорій Сковорода використовує яскраві образи. Тіль дерева, яку сприймають власне як дерево, птахи, які клюють намальовані плоди, – алегоричне зображення гонитви людини за примарою минулих радощів життя.

Преображення своєї свідомості шляхом спрямування психічної активності всередину себе з метою наведення порядку у власній «хаті» становить третій етап процесу духовного формування людини. Власне, сенс висловлювання «Пізнай самого себе» розглядається Г. Сковородою як поділ світу і людини навпіл «мечем духовним»: на зовнішнє, на тлінне і вічне: «Розділи себе всього ... Розділи на хвіст і голову», «Розділіть ваші серця», «Розділіть себе, щоб пізнати себе». Г. Сковорода говорить про те, що в кожному явищі слід розрізняти зовнішню форму і внутрішній зміст. Розділити світ і людину означає – відокремити, розрізнити «чесне (святе)» від «непотрібного», «підле» від «дорогого».

Усвідомлення роздвоєності світу ставить людину перед проблемою вибору. Причому цей вибір залишається справою всього його подальшого життя: під час кожного вчинку людині необхідно макси-



мально напружувати душевні сили, щоб надати перевагу інтересам вищого рівня. Григорій Сковорода розумів, що уявлення про людину, як про істоту духовну, було б абстракцією. Насправді, індивід невіддільний від своєї «нижчої», матеріальної природи: «Чи можливо, щоб була людина без плоті, крові і кісток?» Ідеалом для філософа не був аскетичний фанатизм, не «клубок плоті», а свідоме життя особистості, ціннісна її переорієнтація – «зміщення центру ваги».

Згідно з концепцією Г. Сковороди – самопізнання – це процес, який супроводжує весь життєвий шлях людини, тому що постійне зіткнення двох натур мікрокосму породжує рушійну силу розвитку калокагативності особистості. Кращим підтвердженням цього був життєвий шлях самого філософа, особистість якого звільнилася від закостеніння, а доля – від статичності; своє життя він наповнив високим вмістом, красою, радістю і самовдосконаленням.

Отже, людина, перебуваючи між «небом» і «землею», намагається об'єднати їх між собою; у процесі самопізнання людина стає вічним променем, який спрямований від землі до неба. Боротьба протилежностей у людині є постійною суперечкою, з якої надходить енергія для її духовного розвитку. Це означає, що не існує межі духовного вдосконалення.

У процесі самопізнання людина приходять до розуміння того, що праця найбільше відповідає її природі. Григорій Сковорода вводить поняття «сродної праці», в якому бачить одну з найважливіших передумов досягнення людиною щастя – самоствердження особистості. Адже споживання матеріальних благ, розкішне, позбавлене всіх земних проблем життя він не вважає основою людського щастя. Найвища насолода і справжнє щастя приносить людині праця за покликанням, яке відповідає його внутрішній природі, його потребам і вродженим творчим нахилам. Отже, Г. Сковорода приходять до ідеї перетворення праці із засобу існування на духовну потребу, яка є найвищим моральним ідеалом особистості.

Григорій Сковорода вважав, що кожна людина має схильність до того чи іншого роду діяльності, що обумовлене її природою. Природа закликає людину до праці за покликанням, роблячи її матеріально і духовно піднесеною. І навпаки, нелюба людиною праця, на думку Г. Сковороди, є основним джерелом усіх суспільних негараздів. «Хто вбиває науку і мистецтво? – Несумісність. – Хто позбавив честі чин священницький і чернечий? – Несумісність. Вона кожному є отрута і вбивця. Йди краще зорюю землею або носи зброю, чини ку-

пецьку справу або ремесло твоє. Роби те, до чого народжений, будь справедливим і миролюбним громадянином» [298, с. 389].

Філософ мріяв про таке суспільство, в якому люди зможуть зреалізувати свої вроджені здібності та нахили до «сродної» праці та отримувати від неї радість і відчуття повноти свого буття. Не освіта і знання взагалі роблять людину щасливою, а лише ретельне вивчення себе відкриває їй шлях до щастя, спокою, душевного миру. Кожен повинен пізнати себе, свої природні нахили та здібності. А оскільки суспільство складається з окремих людей, то це шлях і до загального блага. Тому пізнання виступає у Г. Сковороди як універсальний засіб перебудови, перетворення людини і світу, усунення світового зла. Ідея перетворення, створення калокагативності у людини є центральною у філософській спадщині Г. Сковороди. Всі його твори пройняті палкими зверненнями до кожної особистості – стати шляхетною людиною – тілесно і духовно, і таким способом з'єднатися з природою.

Поняття калокагатії відповідає основним постулатам «філософії серця» Памфіла Юркевича, викладених ним у дослідженні «Серце і його значення в духовному житті людини за вченням слова Божого», в якому він пропонує розглядати людину як конкретну індивідуальність. Серце в його філософії – це хранитель і носій усіх тілесних сил людини; центр його духовного життя; центр усіх пізнавальних властивостей душі; центр морального життя людини, скрижаль, на якій закріплений природний моральний закон людства.

Саме в серці людини, підкреслює П. Юркевич, міститься основа того, що її почуття і вчинки набувають особливості, в якій існує її душа, а не душа іншої особи. Отже, світ як система явищ життєдайних, повних краси і переваги, існує і відкривається, насамперед, для щирого серця, а після цього – для сприйняття мисленням. Завдання, які вирішує мислення, виникають не під впливом зовнішнього світу, а з мотивів і непереборних бажань серця. Древо пізнання не є деревом життя, а для душі людини її життя видається чимось істотнішим, ніж знання. Сама істина стає благом, внутрішнім скарбом лише тоді, коли вона бажана нашому серцю; тільки з волі серця людина готова на подвиг і самовідданість.

Як випливає з вищевикладеного, П. Юркевич робить два принципово важливих для розуміння суті його «філософії серця» висновки:

- серце може виражати, знаходити і вельми своєрідно розуміти такі душевні стани, які своєю ніжністю, духовністю і життєдайністю недоступні абстрактним знанням, властивих розуму;

- поняття і абстрактне знання розуму, оскільки воно є нашим душевним станом, а не залишається абстрактною властивістю зовнішніх предметів, відкривається або дає себе відчувати і відчувати не в голові, а в серці.

Інакше кажучи, розум має значення світла, створеного Богом для зміцнення людського духу. Духовне життя виникає раніше розуму, який є вершиною, а не корінням духовного життя людини. Закон для духовної діяльності, писав П. Юркевич, що не пізнається силою розуму як його твір, а належить людині як вже створений і незмінний Богом встановлений порядок морально-духовного життя людства. Міститься цей закон глибоко в серці людини як багатюще джерело його духу [375, с. 578–638].

У контексті сприйняття калокагатії Аристотелем, Г. Сковородою та П. Юркевичем значний інтерес у дослідників викликає погляд на цю проблему видатних предствників світового гуманізму ХХ ст. – Олени та Миколи Реріхів, репрезентований ними у безсмертному вченні про Живу Етику.

Одним із головних мотивів Живої Етики є завдання щодо самовдосконалення людини заради розвитку суспільства у цілому. На шляху до цієї мети «важкою, найбільш впертою боротьбою залишається боротьба зі своїми звичками і недоліками» [260, с. 497]. Найкраще, що може зробити людина для себе і для інших – удосконалювати себе: «Вибери три найбільш гірших своїх якостей і спробуй позбутися їх» [257]. Наслідуючи рекомендації Живої Етики, кожна людина повинна з раннього дитинства любити працю, вміти в кожній, навіть самій некваліфікованій праці бачити користь для себе і для суспільства: «Праця є вінцем Світу» [259]. Праця – найважливіший фактор розвитку і вдосконалення людини. Важливим є лише те досягнення, яке отримане особистими, самостійними зусиллями людини. Праця вдосконалює не тільки фізично тіло, вона сприяє розвитку і досконалості більш витончених почуттів людини, що сприяє оволодінню нею вищих сфер буття. «На першому плані виховання людини завжди присутня праця як єдина основа життя, як засіб вдосконалення» [258].

Необхідно розвивати в собі почуття прекрасного, інтерес до мистецтва, вчитися розуміти художні твори. Не кожен може в цьому житті стати художником, але кожен може навчитися розуміти прекрасне і відчувати на собі милостивий вплив мистецтва. Витончене сприйняття краси протягом усього життя дає людині приплив кришталево прозорої і потужної енергії.

Жива Етика підкреслює величезну роль мистецтва, естетики і естетичного виховання у розвитку духовних чеснот людини. Еволюція світу здійснюється за законами краси і гармонії. І саме через мистецтво, через розвиток почуття прекрасного людина може прийти до своєї духовної досконалості: «У красі запорука щастя людства, тому ми називаємо мистецтво вищим стимулом для відродження духу» [256].

Микола і Олена Реріхі стверджували, що наші предки інтуїтивно відчували позитивну роль прекрасного в їх житті. Вони намагалися оточувати себе красою, прикрашали своє житло, створювали гарний одяг і предмети побуту, жили серед цнотливо чистої і прекрасної природи. У свою чергу, людина ХХ–ХХІ ст., існуючи серед отруєної і хворої природи, завдає при цьому величезної шкоди перш за все своєму внутрішньому духовному світу. Чи не в цьому криється причина падіння моральності? Треба вчитися володіти своїми думками. Вміти мислити про красу, про загальне благо, про гармонію із Всесвітом. Вчитися, не допускати темних, бридких думок. Пам'ятати про відповідальність за свої думки і про те, що думками ми творимо свою долю. «Немов крила несуть чисті думки, як зграї чорних воронів закривають обрій темні думки» [255].

У вченні про Живу Етику думка нерозривно пов'язана зі здоров'ям людини: «Чудова і благісна думка є скарбницею здоров'я» [257]. Важливо прагнути до безкорисливої любові, вчитися любити людей, любити навколишню природу, берегти і охороняти її, розуміти, що вона сторицею поверне людині за турботу про неї. Людина – частина природи. Наше життя і благополуччя прямо пов'язані з благополуччям природи.

Жива Етика пов'язує поняття любові з психікою людини. Справжня любов – це та, яка прагне віддавати, а не брати. Людина, серце якої наповнене любов'ю, є джерелом і акумулятором здорової психічної енергії. Саме психічна енергія дає сили подвижникам гуманізму працювати все життя на благо людства, долаючи важкі труднощі і перепони. Саме тому заповідь про безкорисливу любов є головною у всіх світових релігіях: «Любіть один одного», «Возлюби ближнього свого».

У Живій Етиці червоною ниткою проходить розуміння необхідності пам'ятати про Світи Вищого, про Ієрархію Світлих Сил Всесвіту, які люблять людство, як малих дітей, і готових завжди прийти на допомогу. Водночас, людина зобов'язана своїм серцем шукати дорогу

до Прекрасного, створюючи таким чином живий зв'язок зі Світом Вищим. Призначення людини у Всесвіті – прагнути до розуміння сенсу життя, радіти красі і величі Буття. Необхідно виробляти в собі стан духовної рівноваги, спокою і гармонії, не піддаватися страху, жалю, похмурості: «Духовність досягається лише очищенням думок і працею. Ідіть до цієї мети найкоротшим шляхом» [261].

Жива Етика сприймає світ як гармонійний упорядкований Всесвіт і розглядає етику, естетику і мистецтво як відображення світової гармонії. Людина є втілення прекрасного, а ідеалом її фізичної та духовної досконалості і є калокагатія.

Саме ці теоретичні розробки Аристотеля, Григорія Сковороди, Памфіла Юркевича, Олени і Миколи Реріхів у питанні розвитку калокагатії почали спонукати сучасних українських дослідників до подальше його вивчення. Мова йде про студії доктора філософських наук, професора, мистецтвознавця Ларису Левчук, кандидата філософських наук, доцента, мистецтвознавця Дмитра Кучерюка і кандидата філософських наук, доцента Світлани Безклубої.

Л. Левчук, розглядаючи питання щодо місця калокагатії у структурі традиційних естетичних понять, робить висновок, що саме Аристотель трансформує це поняття у сферу філософії та етики, підкреслюючи ідею мудрості як засіб реалізації внутрішнього – морально досконалого. Мудрість пов'язана з життєвим досвідом особистості, з процесом оволодіння знаннями, високою культурою, незалежністю й аргументованістю оцінок. На думку дослідниці, «... саме інтерпретація калокагатії Аристотелем дає можливість виділити естетичний і етичний аспекти даного поняття і розглядати її як перший досвід осмислення органічної єдності естетичного і морального» [164, с. 101].

Однак вже в епоху еллінізму єдність естетичного та етичного починає руйнуватися: естетичне розчиняється в етичному. Калокагатія перетворюється на моральне поняття, в якому прекрасне і моральна досконалість розглядаються не як природний стан особистості, а як результат прийняття певної моделі поведінки.

Д. Кучерюк у своєму дослідженні «Ідеально-спонукальні мотиви калокагатійності в естетиці праці», розглядаючи єдність морального і естетичного у сфері праці, зазначає, що вона не означає їхньої повної тотожності. «Естетичне в сфері праці орієнтоване на наближення гармонії і триумфу ідеалу прекрасного. Його вирізняє ідеальна модель уявлень про працю як результат творчості самого життя. Що ж стосується етичного аспекту у всій виробничій діяль-

ності суспільства, то, незважаючи на його близькість із загальнодуховною естетичною цінністю, мораль у сфері праці залишається дієвою у всій безпосередності і нормативності духовно-психологічних механізмів. Моральна і етична відповідальність у сфері праці збігаються. У калокагатійності вищий ступінь їхнього зближення, ідеал і ціннісний критерій» [159, с. 103–104].

Аналізуючи висновки вченого, перш за все відзначимо певну нетрадиційність зв'язків калокагатії з естетикою праці. Калокагативність, яка трансформована у дослідження морального світу особистості, у Д. Кучерюка – результат зовнішнього впливу, в зв'язку з чим вона стає динамічною та ефективною. У той же час, Д. Кучерюк розглядає калокагатію в структурі суміжних понять – гармонії, цінностях, ідеалах. І категорія «праця», і суміжні поняття повністю збігаються з положеннями Живої Етики.

У царині праці, як «справжній (матеріальний) світ», життєдіяльність людей морально і естетично виконує дві найважливіші функції – духовно-спонукальний мотив творчого призначення – задоволення особистих потреб людини у праці, і критику негативних факторів, які можуть зруйнувати гуманістичну сутність праці. Одним із проявів таких факторів виступає проблема екології в сучасному світі як результат штучного розриву зв'язків природи і людини. І як наслідок – з'являються симптоми духовного розриву тисячолітніх зв'язків між людиною і природою у сфері естетичного і морального компоненту самосвідомості. Цей висновок також цікавий тим, що повністю збігається з ученням Живої Етики щодо калокагатійності праці.

Ще один аспект дослідження калокагатії за традицією Живої Етики пов'язаний з великим інтересом Миколи та Олени Реріхів до культурних здобутків Київської Русі. Аналізуючи проблему античної калокагатії в естетиці Київської Русі, С. Безклуба дійшла висновку, що «специфіка формування естетики Київської Русі кінця X століття зумовила злиття двох культурних потоків – язичництва східних слов'ян і візантійської естетики, що увібрала в себе ідеї грецької античності. Змикання з тими грецькими першоджерелами, які були загальними для європейської сім'ї культур, сприяло прискоренню розвитку національної культури давніх слов'ян, визначило своєрідність тлумачення специфічних античних понять у культурній практиці (мистецтво, писемність) Київської Русі» [28, с. 110–111]. Давньоруська естетика через категорію «прекрасне» у понятті «краса» визначала її як науку, що сформувалася у науковому середовищі Київської Русі саме як філосо-

фія мистецтва, залишаючись далекою від абстрактного розуміння її в еліністичній та середньовічній естетиці.

Ідеал фізичної і духовної краси людини в естетиці Київської Русі багато в чому збігався з характеристиками калокагатії, чинними в античній культурі. У Стародавній Греції калокагатія поєднала досить широкий спектр чеснот особистості, які поступово викристалізувалися (за Аристотелем) у поняття гармонії, єдності душі і тіла. Водночас, (у М. і О. Реріхів) мистецтво Київської Русі являло собою синтез духовної і фізичної краси значно вищого рівня, ніж антична калокагатія. Це знайшло відображення в рівновазі між трансцендентною символікою (звук, колір тощо) і його конкретно-чуттєвою асоціативністю. Цілісність, безпосередня калокагатійність художніх образів мистецтва Київської Русі значною мірою обумовлена тим, що вони не були диференційовані і виникли у середовищі, значно більше насиченому фольклором і героїчним епосом, ніж в античній культурі. Отже, культура, яка спирається на народні традиції, більш стійка до впливів із боку інших культур; вона не втрачає своєї самостійності у розвитку самотутніх форм мислення.

Сюжети легендарно-історичного жанру літератури Київської Русі (літописів, патериків, «Слів», «Ходінь», «Житій» тощо.) були сформовані на образі людини в її головних іпостасях (калокагатії) – історичної, громадянської, соціальної, духовної, етичної, естетичної та психологічної. Ідеалом «героїчного періоду» ставала людина не тільки мужня, але і гарна. Термін «гарний (красивий)» завжди супроводжував оцінку морально-етичних і естетичних якостей людини. Яскравим прикладом ідеалу калокагатії в Київській Русі, в якому присутні практично всі іпостасі, є образ великомучеників святих князів Бориса і Гліба, увічнений у літературі і мистецтві.

Представляє науковий інтерес і вплив Живої Етики на творчість відомого українського письменника кінця ХІХ–першої половини ХХ ст. Володимира Винниченка, в творах якого знайшли відображення традиції індійської філософії, збагачені Агні-Йогою. Надія Гусак у дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук «Щастя в етичній концепції «конкордизму» Володимира Винниченка» порівнює тезу письменника «бути чесним по відношенню до себе» з принципами моралі, викладеними у Живій Етиці. Об'єктом дослідження став автобіографічний дискурс прози письменника, в якому визначаються відносини правди і фікції, на-

скрізні і повторювані мотиви, складні колізії осягнення нової моралі у процесі формування нової людини на зламі XIX і XX ст. [75].

Дослідниця робить висновок, що подібно до принципів Живої Етики, людина у В. Винниченка повинна перенести «трепетний» погляд за межі свого існування, випромінюючи енергію, яка перетворюється на якість думок і вчинків: за однакової кількості, любові, гармонії і світла люди стають просто людьми [75, с. 5].

Сьогодні, коли у постмодерному суспільстві великого значення набуває питання формування естетичних смаків, моралі і духовності гармонійно-розвиненої особистості – звернення до античного уявлення про калокагатію в естетиці та її зв'язок із Живою Етикою стає особливо актуальним.

Аналіз концепцій калокагатії, співзвучних із поглядами Олени та Миколи Реріхів на проблему ідеального суспільства і ідеального громадянина, викладену в Живій Етиці, відкриває нові сторінки, повноцінне використання яких значно поглиблює наші знання щодо розвитку гуманізму в світовій цивілізації, про тих, хто був його ідеалом і подвижником, про відмінність і збіг наукових поглядів на духовні процеси в сучасному постмодерному суспільстві, сукупність яких і визначає його розвиток.

У сучасній гуманітарній свідомості переглядаються і трансформуються розуміння соціокультурного фундаменту життя, мистецтва, цінностей буття в антропокосмічній іпостасі, де культура в своєму вищому граничному прояві осмислюється як «культ Світла» (Микола і Олена Реріхи), і вона здатна встановити рівновагу як між людством і Всесвітом, так і матеріальним і духовним у самій людині. З гуманістичної точки зору культурна творчість – це живе, усвідомлене, вільне прагнення людини до відновлення розірваної цілісності універсуму як у зовнішньому світі, так і в собі самій.

В українському космізмі (Григорій Сковорода, Памфіл Юркевич, Володимир Винниченко та інші) людина є співучасником космічної еволюції, де вона творчо вмонтована у цей світ. Розвиток у суспільстві антропокосмічної парадигми покликав до життя появу концептуально нових моделей мистецтва, культури, освіти, формування оновленого статусу етики та поширення екологічної й ноосферної моделі гуманізму в постмодерному суспільстві сьогодення.



## РОЗДІЛ III.

### КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ

---

---

#### 3.1. ІТАЛІЙСЬКА МОДЕЛЬ ПОСТ+ПОСТМОДЕРНІЗМУ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ДЖОРДЖІО ФАЛЕТТІ)

Спроба представити власне бачення творчості італійця Джорджіо Фалетті (1950–2014) – завдання досить непросте. Наразі, мова йде про письменника, актора, композитора, виконавця власних пісень, котрий, не дивлячись на юридичну освіту, розпочав творче життя з кар’єри актора, який виступав у кабаре та вів передачі на телебаченні. Італійські критики вважають, що найбільш успішним Фалетті був у амплуа коміка. Водночас, він виявився талановитим музикантом, атрибутуючи себе і в якості композитора – автора пісень, які включали до свого репертуару зірки європейської естради, – і як виконавець власних пісень. Саме за композиторсько-виконавську діяльність Джорджіо Фалетті отримав «Premio della critica» та друге місце на фестивалі «Сан-Ремо» (1994).

Самостійного аналізу вимагає досвід його роботи у кінематографі, де паралельно з італійськими фільмами, зокрема, «Ніч перед іспитами» (2006) та його ремейком, Фалетті брав участь у російсько-італійському проєкті 2009 року, відомому під назвою «Десять зим». На нашу думку, особливої уваги заслуговує факт його співтворчості з Джузуппе Торнаторе – одним із визнаних режисерів сучасного італійського кіно [332].

У контексті нашого розділу монографії цього аспекту спадщини Дж. Фалетті необхідно торкнутися, оскільки значна частина фільмів Торнаторе знята на підґрунті постмодерністської естетики. Як зазначає Т.Кохан, італійський кінорежисер, котрий народився у 1956 році, і є ровесником Дж. Фалетті, від фільму до фільму він створює власний «кінопростір», досягаючи загальноєвропейського визнання. Продовжуючи традиції «неореалізму», Торнаторе – водночас – сміливо експериментує з феноменами «самоцитування», «колажності» та «поліжанровості». Дж. Фалетті знявся у відомому

торнаторівському фільмі «Баарія» (2009), який «...на 66-му венеціанському кінофестивалі вчергове підтвердив статус Торнаторе як одного з провідних режисерів сучасного європейського кінематографу» [141, с. 85]. Принагідно зауважимо, що у 2009 році склалася вкрай неординарна ситуація: письменник-постмодерніст знявся у фільмі режисера-постмодерніста.

Доцільно констатувати, що інтерес до літератури проявився у митця досить пізно, і перший його твір «Я вбиваю» (2002) з'явився, коли Дж. Фалетті виповнилося 52 роки. Відтак, уся літературна спадщина Фалетті-письменника була створена протягом 12 років. Сьогодні його романи перекладені на 25 мов. Детективи Фалетті, які «вибудовані» на міцному морально-психологічному підґрунті, користуються популярністю як у країнах Європи, так і в Китаї, Україні, США та Південній Америці. Окрім цього, він був володарем «Премії Вітторіо де Сіка» за літературу, а у європейському кінематографічному середовищі мала розголос екранізація роману «Я вбиваю», здійснена іспанським режисером Алехандро Аменабаром.

Актуальність даної проблематики визначається постаттю Дж. Фалетті, оскільки вона, з одного боку, цікава сама по собі, посідаючи помітне місце в європейській культурі кінця ХХ – початку ХХІ століття, а з другого, – його творчою діяльністю, аналіз якої дозволяє більш повно представити культуротворчі процеси, що мають місце на італійських теренах. У контексті окресленої актуальності мета наша полягає в розгляді, передусім, літературної спадщини Дж. Фалетті, яка органічно «вписується» у тенденції розвитку європейського «постмодернізму» в якості самостійної італійської моделі.

На наш погляд, задля об'єктивного аналізу творчої спадщини Джорджіо Фалетті з наголосом на її літературні складові, необхідно зробити кілька дослідницьких процедур, а саме: 1. Визначити наріжні засади естетико-мистецтвознавчої модифікації постмодернізму. 2. Відтворити італійський мистецький досвід, який був накопичений протягом ХХ століття і – тим чи іншим чином – вплинув на формування художніх смаків та творчої орієнтації Фалетті. 3. Продемонструвати, яким чином традиції італійської літературної творчості та вимоги постмодерністської естетики перетнулися як у свігоставленні письменника, так і в його професійних прийомах.

Сьогодні загальновідомо, що у логіку розвитку європейської гуманістики, починаючи від середини 70-х років минулого століття, ук-

линилося широке коло питань, пов'язаних як із філософським осмисленням постмодернізму, так і з окресленням його впливу на принципів зміни, що відбувалися у практиці розвитку – по суті – усіх видів мистецтва. Стосовно ж філософського аналізу та оцінки постмодернізму, то на українських теренах він був представлений і у, власне, філософському дискурсі, і у естетико-мистецтвознавчому. Підтвердженням цієї тези виступають дослідження С. Балакірової, Т. Гундорової, Т. Гуменюк, Є. Дніпровської, Д. Затонського, Л. Левчук, Ю. Легенького, В. Личковаха, С. Павличко, М. Поповича, І. Сайтарли, О. Соболю, К. Станіславської, Н. Хамітова, Г. Чміль, А. Шевченка, котрі протягом кількох десятиліть «нашаровували» нові уявлення щодо специфіки постмодерністського відтворення дійсності в різних сферах гуманітарного знання.

Відаючи належне всім науковцям, позиція котрих мала як роз'яснювально-інтерпретаційний, так і дослідницький характер, сфокусуємо основну увагу на точці зору Л. Левчук. У підручнику «Естетика» (2010), написаному групою провідних українських фахівців, саме Л. Левчук представила естетичний вимір постмодернізму з наголосом на, так би мовити, хронології подій. Згідно з позицією Л. Левчук, яку ми поділяємо, задля розуміння динаміки руху постмодернізму необхідно акцентувати на 1974 році, коли «...на сторінках американського журналу «Commentary» розгорнулася дискусія на тему: «Культура і поточний момент», під час якої точилися гострі суперечки щодо розуміння стану культури, яка мала вияви «масової», «антагоністичної», «елітарної» та «авангардної» [166, с. 429].

Деталізуючи означену тезу, Л. Левчук виокремлює постаті Л. Тріллінга, котрий відстоював засади «антагоністичної культури» як складової модернізму, та Г. Маркузе – прихильника концепції «естетичного виміру культури»: саме позиція цих теоретиків «підготувала постмодернізм». Пройшло п'ять років після проведення означеної конференції, і об'єктом прискіпливої уваги науковців стає монографія «Постмодерний стан», автором якої був відомий французький філософ і літературознавець Жан-Франсуа Ліотар (1924–1998).

На переконання Л. Левчук, монографія «Постмодерний стан» «...стала чи не першою спробою застосування поняття «постмодернізм» до філософських проблем, тобто трансформування соціокультурного феномену у світоглядний» [166, с. 429]. На межі 70–80-х

років минулого століття «постмодернізм», наріжні ідеї якого були обґрунтовані переважно на теренах французької гуманістики, посів переконливі позиції в європейському культурному просторі.

Слід констатувати, що французькі постмодерністи протягом наступних двох десятиліть досить вдало апробували власні позиції на естетико-мистецтвознавчій сфері, пропонуючи – подекуди – яскраві моделі аналізу та оцінки «за» і «проти» історико-культурного руху конкретного виду мистецтва. Нашу думку переконливо підтверджує як двотомне дослідження «Кіно» (1985), здійснене Жілем Дельозом (1925–1995), так і активне використання засадничих принципів постмодерністської естетики такими – широко визнаними сьогодні – письменниками як серб Мілорад Павич, японець Харуки Муракамі, француз Мішель Уельбек, що засвідчує факт досить швидкого подолання постмодернізмом французьких кордонів і вихід творчих експериментів у широкий європейський простір. Наразі, протягом 70–90-х років ХХ століття у цьому «просторі» вже досить упевнено себе почував італійський літературний постмодернізм, у контексті якого – це виявиться згодом – формувалися та активно опрацьовувалися засади кінематографічного постмодернізму, яскравим виразником якого виявиться Дж. Торнаторе.

Повертаючись до постаті Дж. Фалетті, важливо підкреслити, що перший його роман вийшов друком тоді, коли вже були створені «Хазарський словник» (1984), «Внутрішній бік вітру» (1991), «Елементарні частки» (1998), «Шухляда для письмового приладдя» (1999) та низка інших. Окремо наголосимо, що «Я вбиваю» з'явився в один рік – 2002 – із славетним романом «Кafka на пляжі», завдяки якому Муракамі був «зарахований» до класиків постмодернізму.

Відтак, Дж. Фалетті не робив свої перші кроки на літературній ниві, так би мовити, з чистого листа, а мав змогу опертись на достатньо потужні напрацювання своїх колег. Він, власне, і не оминув увагою попередній досвід на теренах створення постмодерністських романів, які – це важко не помітити – мають «зони перетину», оскільки використовують спільне естетико-художнє підґрунтя. Окрім цього, письменники-постмодерністи – і це одна з прикрих вад постмодерністської літератури – повторюють самі себе від роману до роману, тиражуючи як ремісничі прийоми, так і окремі світоглядні зрізи. Ми змушені констатувати, що в полоні означених тенденцій опинився і Дж. Фалетті, а це примушує дослі-

дників його творчості фокусувати увагу саме на «Я вбиваю» – першому романі письменника, де «чистота» його професійного світобачення ще не зтиражована.

Водночас, творчі пошуки Дж. Фалетті, його блискучий дебют у якості письменника не можна відокремлювати від історії національної культури минулого століття, коли і література, і живопис, і кінематографія були позначені, з одного боку, сміливими творчо-пошуковими проривами, а з іншого – визначалися настільки непересічними митцями, що їхні художні здобутки легко долали італійські межі, підсилюючи та збагачуючи європейський культурний простір.

На нашу думку, саме література на межі XIX–XX століття обумовила той надзвичайно високий інтелектуально-художній рівень, відштовхуючись від якого італійці розпочали XX століття. Як нормативи розділу, так і її дослідницька спрямованість, не дозволяють провести ґрунтовний огляд тих процесів, якими позначені перші десятиліття минулого століття в історії національної літератури, однак ми не помилимося, якщо серед низки відомих імен виокремимо ім'я Джузеппе Верґи (1840–1922) – письменника, котрий стояв біля витоків «веризму» – від лат. *verismo / vero* – істинний, правдивий.

«Веризм» – досить специфічний напрям у тогочасній італійській літературі, оскільки він мав ознаки як реалізму, так і натуралізму, набуваючи – водночас – загальних тенденцій позитивістської філософії. Серед «веристських» творів Дж. Верґи виокремимо роман «Карабінери в горах» (1862), присвячений національно-визвольній боротьбі Джузеппе Гарібальді (1807–1882), прихильником соціально-політичних ідей котрого письменник був.

Після перших реалістичних творів Дж. Верґа все більше й більше схилився на бік «натуралізму», а знайомство з його засновником – Емілем Золя (1840–1902) – остаточно закріплює світобачення італійського письменника на засадах зацікавленого ставлення до питань спадковості, психо-фізичних захворювань людини, сексуальних потягів. У зазначеному аспекті позицію Дж. Верґи підсилювала і популярність ідей італійця Чезаро Ломброзо (1835–1909) – психолога, психіатра та криміналіста, – котрого, як відомо, цікавили «позасуспільні елементи», а саме: божевільні, злочинці, повії, збоченці різного ґатунку. Означені фактори спричинили появу таких суперечливих творів Дж. Верґи як «Ерос» та «Малярія», які виходили за межі веристської методології. Так, на сторінках оповідання «Малярія» зі скрупульозною, натуралістичною «документа-

льністю» діагностується малярія. Подібне ставлення до відтворення хвороби було б доречним, скоріше, у творі натуралістичного спрямування, ніж веристського.

Наразі, у творчій біографії Дж. Вергі є і невідомий письменнику факт, а саме: його роман «Родина Маловолья», який літературознавці вважають безперечним надбанням письменника, екранізував Лукіно Вісконті (1906–1976) під назвою «Земля тремтить» (1948). Цей фільм буде одним з перших, створених Л. Вісконті, прізвище котрого обов'язково присутнє в переліку засновників «неореалізму», потужної течії італійського кінематографу, яка почала формуватися в останні роки другої світової війни і – згодом – виявилася найбільш виразним досягненням не лише італійського, а й європейського кіномистецтва загалом.

По суті, сучасником Дж. Вергі, але молодшим за віком, був ще один письменник, прізвище котрого доцільно назвати в контексті аналізу творчості Дж. Фалетті. Ми маємо на увазі Діно Буццаті (1906–1972), чия творчість, із одного боку, дещо «посунула» «веристів», а з іншого – з примусила говорити про достатньо складні процеси, що їх можна було спостерігати напередодні розповсюдження в італійському літературному просторі засад постмодерністської естетики.

Д. Буццаті, котрий відомий в Італії не лише як прозаїк, а й як драматург, журналіст та живописець, який мав персональні виставки, був послідовним прихильником екзистенціалізму. Більшість його творів розглядається сучасними літературознавцями у досить широкому просторі: від творчих шукань Франца Кафки до світоставлення таких письменників як Альбер Камю та Жан-Поль Сартр. На нашу думку, таку оцінку не можна сприйняти однозначно передусім тому, що Д. Буццаті був, так би мовити, самодостатнім автором, що підтверджує низка драматургічних творів, написаних протягом десятиліття між 1958 та 1968 роками, зокрема, п'єса «Клінічний випадок» [44].

Окреслена літературознавцями площина, в контексті якої, на їхній погляд, доцільно розглядати творчість Д. Буццаті, заслуговує на іншу інтерпретацію, а саме: екзистенціалізм, ідеї якого сповідував письменник, настільки широка світоглядна концепція, яка не виключає в процесі мистецької практики вільного використання естетико-художніх засобів експресіонізму, в контексті яких «побудована» творчість Ф. Кафки.

Інші особливості веризму ми детально розглянули у своїй статті [279], тут лише зазначимо, що «веризм кінця ХІХ ст. мав яскраво виражений гуманістичний характер. Спираючись на засади позитивізму, веристи звертаються до життєвої правди та об'єктивного висвітлення дійсності. Веризм сформував плеяду видатних митців (Дж. Верга, К. Доссі, Л. Капуана та ін.), які відтворили правдивий образ сучасної їм Італії, а традиції веризму збагатили італійську поезію, прозу і драму, живопис і музику, відбивши новий зміст італійської дійсності, місце особистості в ній та нові гуманістичні пошуки».

Народившись у середині ХХ століття, Дж. Фалетті, як особистість і – пізніше – як письменник формувався саме в таких інтелектуально-світоглядних умовах, що згодом – цілком логічно – трансформувалося в його роман «Я вбиваю», який настільки ж веристсько-натуралістичний, наскільки екзистенційно-експресіоністичний.

Навіть стисла характеристика творчої спадщини Д. Буццаті потрібна нам – у логіці розкриття мети цього розділу – задля того, щоб підкреслити не однолінійний характер італійської літератури ХХ століття, творчі пошуки якої не обмежилися художньою платформою «веризм – натуралізм», а експериментували на більш широкому просторі. При цьому, письменники не відмовлялись ані від потужної реалістичної традиції, ані від тих шукань, які обумовлювалися новітніми філософськими ідеями, що впливали на модернізацію чи – навіть – революцізацію літературно-мистецького руху.

На нашу думку, не слід залишати поза увагою і вкрай важливий факт із останнього десятиліття життєво-творчого шляху Дж. Верги: у 1909 році його співвітчизник Філіппо Томмазо Марінетті (1876–1944) оприлюднив основні ідеї футуризму – від лат. *futurum* – майбутнє. Утвердження концептуальних засад цього мистецького напрямку на теренах італійської культури значно модернізувало й модифікувало її розвиток, впливаючи на творчі пошуки митців протягом усього ХХ століття. Справа в тому, що футуризм не просто заперечував, а й свідомо руйнував як реалізм у його класичному вигляді, так і веризм, методологія якого не заперечувала реалістичного відтворення дійсності, хоча – ми це вже зазначали – позитивно ставилася і до натуралізму. Футуризм же практично змінював мистецьку парадигму, напрацьовану європейцями протягом другої половини ХІХ століття.

Ставши, по суті, на чолі авангардизму, адже футуризм був третім – після фовізму та кубізму – напрямом цього руху, футуристи

почали сміливо експериментувати з такими мистецькими феноменами як динамізм, ритм, композиція. Значні зусилля поетів та живописців були спрямовані на пошуки адекватних шляхів щодо деформації чинників художньої форми, а саме: кольору, слова, лінії, перспективи.

Це, вочевидь, робилося з двох причин:

1. Експеримент заради експерименту, де кінцевою метою було виявлення потенціалу художньо-виразних засобів конкретних видів мистецтва.

2. Експеримент задля реалізації програмних положень футуризму щодо ідеї урбанізації та абсолютизації ролі науково-технічного прогресу в умовах ХХ століття.

Л. Левчук у статті «Футуризм: історія, теорія, мистецька практика», присвяченій 100-літній історії футуризму, – ювілей відзначався у 2009 році – зазначає: «Схиляючись перед рівнем технічних досягнень ХХ ст., вони водночас намагалися довести, що технічний прогрес спричиняє духовне зубожіння, що техніка з часом знищить свого творця – людину. Варто відзначити, що футуристи, хоч, можливо і на інтуїтивному, емоційному рівні, все ж відчули суперечності між технічним прогресом як процесом творення нового і його наслідками, що можуть мати руйнівну силу для людини й людства» [167, с. 4].

На нашу думку, слід підкреслити, що точка зору Л. Левчук, яку ми сприймаємо і поділяємо, торкається усієї історії італійського футуризму, яка не була статичною і – дійсно – демонструвала різні підходи до «побудови» стосунків між науково-технічним прогресом і пересічною людиною. Якщо ж зосередитися на періоді від 1909 року, коли були оприлюднені теоретико-практичні орієнтації футуризму, і 1944 – роком смерті Марінетті, то цей проміжок часу не позначений ані світоглядними коливаннями, ані прикладами теоретичних узагальнень, які виявляли хоча б натяки на гуманістичне підґрунтя у ставленні до людини. Поділяючи засади фашистської ідеології, засновник футуризму демонстрував агресивність, підтримував війну як засіб «очищення» та «гігієни» світу, а власну позицію співвідносив із наріжними ідеями філософії Фрідріха Ніцше (1844–1900).

Оскільки Ф.-Т. Марінетті атрибутував себе і як поет, оприлюднивши дві поетичні збірки «Підкорення зірок» (1902) та «Руйнування» (1904), і як прозаїк, роман котрого «Футурист Мафарка» (1909) отримав певний розголос серед європейської критики, починання футуристів на теренах італійської літератури не могли прой-



ти повз увагу їхніх колег. Подобалися комусь чи ні експерименти засновника футуризму, це аж ніяк не цікавило Ф.-Т. Марінетті і не зупиняло його бажання створити «загальноєвропейський футуристичний простір». Саме реалізацією цієї ідеї і можна пояснити подорожі Ф.-Т. Марінетті до багатьох країн Європи. Здійсненню амбіційних планів «батька» футуризму завадили дві світові війни, проте заперечити, що у творчості сучасних постмодерністів, подекуди, досить виразно «проростають» футуристично-сюрреалістичні починання, також було б помилкою.

Наразі, аналіз динаміки «руху» італійського культуротворення – в умовах першої половини ХХ століття – дає право констатувати, що паралельно з «веризмом», який був провідною системою поглядів, існували інші тенденції, здатні – тою чи іншою мірою – розхитати національні традиції, насаджуючи за допомогою мистецтва, моделі нового світоставлення й світобачення. В означеному контексті не можна обмежитися лише фіксацією руйнівної – стосовно засад класичного мистецтва – практики футуризму, оскільки на італійських теренах вкрай впливовим був і «метафізичний живопис», обґрунтований Джорджо де Кіріко (1888–1978).

Як зазначає Т. Кохан, Джорджо де Кіріко, котрий – згодом – буде атрибутоватися мистецтвознавцями як класик італійського живопису ХХ століття, досяг визначних успіхів у відтворенні стану таємничості, загадковості та невизначеності, поєднуючи в своїх картинах абсолютно випадкові предмети. Сьогодні вважається, що саме Джорджо де Кіріко, пройшовши шлях від «метафізичного живопису» до «сюрреалізму», закріпив естетико-художні засади останнього у практиці національного живопису [142, с. 217–219].

Принагідно підкреслимо, що в означений період – значною мірою під впливом Ф.-Т. Марінетті – італійський живопис вражає сучасників як сміливістю експериментів, так і очевидним бажанням оновити естетико-художні засади не лише образотворчого, а й загально мистецтва, як специфічного засобу «осягання» дійсності.

Зазначимо, що італійський футуризм як мистецький напрям проіснував понад тридцять років. Його провідники віддавали багато сил «виробленню програмних маніфестів, проведенню виставок, музичних і літературних вечорів. Однак у тих випадках, коли пошук нових поетичних форм і ритмів був вільний від різних ідеологічних декларацій, італійський футуризм зіграв і певну позитивну

роль у звільненні від штампів, у створенні оригінальної виразності образів і мовних засобів» [277, с. 181].

Слід підкреслити, що у контекст періоду, який відтворено на сторінках даного дослідження, могли б органічно «вписатися» і Карло Карра (1881–1966), і Умберто Баччоні (1882–1916), і Джіно Северіні (1883–1966), і Альберто Савініо (1891–1952). Їхні життєві шляхи – окрім У. Боччоні, котрий загинув унаслідок трагічної випадковості – «перетнули» межу середини ХХ століття в якості впливових представників італійської культури. Спираючись на реконструйований нами матеріал, можна стверджувати, що постмодернізм цілком закономірно почав – спочатку обережно, а потім все впевненіше – утверджуватися в італійському культурному просторі.

Наразі, це зобов'язує в майбутньому цілісно представити літературну творчість Дж. Фалетті. Також остаточно не вичерпаний і аналіз естетико-мистецтвознавчих чинників, які утверджують його саме як письменника-постмодерніста.

Як своєрідну предтечу постмодернізму в італійській літературі слід розглядати творчість Італо Кальвіно (1923–1985), котрий пережив складні трансформації в процесі вироблення власної естетико-художньої позиції. Творчий шлях І. Кальвіно розпочався відразу ж після закінчення другої світової війни, під впливом якої і були написані перші романи: «Шляхи павутинних гнізд» (1947), на сторінках якого відтворена навколишня реальність очима маленького Піно, котрий, власне, і є героєм роману, та «Останнім прилітає гайворон» (1949).

Наразі, поступово манера творчості письменника докорінно змінюється: реальність «розчиняється» у фантастичних вигадках І. Кальвіно, герої творів котрого починають «подорожувати» з Марко Поло, «будувати» чи то власну долю, чи то «оживлювати» дивовижні події минулого за допомогою карт Таро. Читачу пропонують відвідати міста, які ніколи не існували, проте І. Кальвіно досить виразно «описує» їхню архітектуру, «призначення» і специфічну функцію, «міста-загадки», назви яких автор «Незримих міст» пише через «дефіс», а є інші: «міста і бажання», «міста і пам'ять», «міста і небо», «міста і погляд» та ін. Не приховуючи авторської симпатії до неіснуючих жителів Євдоксії, І. Кальвіно «захоплюється» килимом, який є священною цінністю цього міста, оскільки його малюнок (килима – авт.) відбиває «зоряне небо» [115, с. 124]. Якись міста живі, якись – мертві, проте читач повинен

сприйняти пропозицію письменника і сприймати його світ, незалежно від того, чи він «живий», чи це світ – сон, уява чи галюцинація.

Слід наголосити, що І. Кальвіно досить високо поціновує читача, вважаючи, що у нього вистачить і інтелекту, і бажання, і терпіння «розкодовувати» загадки письменника. Якщо врахувати, що роман «Незримі міста» вийшов друком у 1972 році, коли науковці ще остаточно не окреслили феномен «постмодернізму», то впевнене оперування І. Кальвіно такими прийомами як гра, умовність, фантазування, «подвоєння рівнів читання», коли читачу пропонують «увійти в сюжет», було не лише новаторським, а й таким, що відкривало нові шляхи на теренах літературної творчості.

Ми аж ніяк не намагаємося проводити паралелі між І. Кальвіно і Дж. Фалетті, хоча назва останнього розділу роману «Замок схрещених доль» (1973) – «Три повісті про божевілья і руйнування» – могла би бути епіграфом до «Я вбиваю» [115, с. 367].

Наразі, Дж. Фалетті для свого роману, в якому з вражаючою переконливістю представлені і божевілья, і руйнування, обирає інший епіграф, «запозичений» у видатного іспанського поета Федеріко Гарсії Лорки, розстріляного фалангістами у 1936 році:

«Дорогой, обрамлённой плачем,  
шагает смерть  
в венке увядшем.  
Она шагает  
с песней старой,  
она поёт, поёт,  
как белая гитара» [331, с. 5].

Слід визнати, що Дж. Фалетті неформально підійшов до вибору епіграфу свого роману, не зробивши його лише даниною існуючій традиції, а представивши, по суті, символічну модель: героєм поетичного фрагменту є смерть, а його автором є розстріляний поет. Дж. Фалетті, починаючи з епіграфа, запрошує читача у той «культурний простір», «господарями» якого будуть смерть, божевілья, руйнування, страждання.

Реконструкція становлення постмодернізму і його представлення в контексті розвитку італійської літератури, на наше глибоке переконання, неможлива без урахування творчої спадщини Умберто Еко (1932–2016) – письменника, літературного критика, філософа, семіо-

тика, історика-медієвіста. Оскільки життєво-творчий шлях У. Еко був об'єктом теоретичного аналізу в нашій монографії «Умберто Еко: гуманізм культуротворчих ідей» (2012) [282], ми – на сторінках цього розділу – прокоментуємо лише окремі аспекти його спадщини. При цьому наголосимо, що «постмодерністські» експерименти І. Кальвіно – старшого за віком – були відомі У. Еко, аналізуючи творчий шлях котрого доцільно враховувати, що свій інтерес до літератури і представлення себе в якості письменника він розпочав на межі 50–60-х років минулого століття, написавши «Справу Бонда» (1965). Ця робота засвідчила інтерес У. Еко не лише до «масової» літератури, прикладом якої виступала «Бондіана» Яна Флемінга (1908–1964) – відомого англійського письменника і журналіста, – а й до підтримки ним творів «модерністського» зразка.

Наступні – після 60-х років – два десятиліття пов'язані, переважно, з науковою діяльністю У. Еко і його «закріпленням» на європейських теренах у якості естетика і провідного теоретика з широкого кола проблем семіотики, біля витоків якої він, власне, і стояв. Протягом 80-х років друком виходять два еківських романи – «Ім'я Рози» (1980) та «Маятник Фуко» (1988), – що утвердили його в якості видатного італійського письменника, котрий сповідує засади «постмодерністської» естетики, з одного боку, продовжуючи користуватися моделями, вже – тою чи іншою мірою – апробованими попередніми прибічниками літератури такого типу, а з другого, – пропонуючи власні підходи.

Одна з ключових ідей постмодерністської естетики, згідно з Еко, це інтертекстуальність, яка виявляє себе в новому творі у формі діалогічного цитування, пародіювання, інтерпретації відомих літературних сюжетів. Ще одна програмна теза постмодерністської концепції Еко: твір повинен поєднувати у собі проблемність і розважальність, спиратися на традиції літературної класики і водночас не ігнорувати запити і смаки «масової культури». Саме ігнорування «традицій класики, їхнє заперечення і одночасно акцент на підкресленій елітарності і значною мірою зарозумілості завели у глухий кут і сприяли культурній “вичерпаності” естетики модернізму, і зокрема авангардизму» [282, с. 47].

За словами Еко, в процесі руйнації культури минулого авангардизм дійшов свого логічного кінця, вихолостився до абстракції, до чистого полотна; в архітектурі – до будинку-коробки, в літературі – до остаточного зруйнування логічності; в музиці – до цілковитої какофо-

нії і невиразного шуму і, зрештою, до абсолютної тиші. Інакше кажучи, авангардизм дійшов межі мистецтва, вилучивши з нього усе, що перетворювало його на мистецтво. Постмодернізм, за висновками Еко, це відповідь модернізму, покликана повернути мистецтву втрачені ним естетичні позиції і реабілітувати інтерес до нього масового читача чи глядача. Детальному аналізу постмодерністського світовіччя У.Еко ми свого часу присвятили окрему розвідку [281], тому в цьому розділі зупинимось лише на окремих аспектах.

Найбільш завершеним, щодо втілення естетико-художніх засад постмодернізму, на нашу думку, слід визнати роман «Острів напередодні» (1994).

Події третього роману Умберто Еко – «Острів напередодні» розгортаються в епоху Тридцятирічної війни. Молодий італійський дворянин Роберто делла Грива після участі в бойових діях прибуває у Францію й осідає в Парижі. Тут він стає завсідником модних салонів, і в нього з'являється кохана. Цілком несподівано йому інкримінують – без будь-яких на те підстав – участь у підготовці антидержавної змови і кидають до Бастилії. Проте у Роберто є шанс уникнути покарання (за нездійснений злочин) – Кардинал Мазаріні пропонує йому виконати одну секретну місію: відправитися в плавання на борту голландського корабля з метою зібрати відомості про досліді, які один англієць буде ставити впродовж усієї подорожі. Суть цих дослідів полягає в розгадці «таємниці довготи». А навчившись визначати довготу, можна буде відшукати в Тихому океані уславлені своїми багатствами Соломонові острови, розташовані – як тоді вважалося – на «антимеридіані».

Роберто відправляється в дорогу. Поблизу «антимеридіану» корабель терпить аварію. Роберто – єдиний, кому вдасться врятуватися. Через якийсь час його, прив'язаного до міцної дошки, прибиває до борту невідомого судна, що стоїть на якорі. Як з'ясується, цей корабель – «Дафна» – йшов до тієї ж цілі, що і загинув судно Роберто. Проте «Дафна» виявилася більш щасливою – вона досягла Соломонових островів, які можна було чітко бачити з палуби. (Правда, Еко зазначає, що острови, біля яких стояла «Дафна», насправді були зовсім не сьгоднішніми Соломоновими островами, а територіями, розташованими західніше Нових Гебридів [385, с. 259]). Команда «Дафни», висаджуючись на берег, загинула в сутичці з аборигенами, і на кораблі залишилася єдина людина – єзуїт отець Каспар. Саме він розповідає Роберто про дві речі, що до гли-

бини душі зворушують нашого героя і визначають все його подальше життя. По-перше, говорить Каспар, «Антимеридіан» проходить саме між «Дафною» і найближчим островом, причому, судно розташовується на захід від цієї лінії, а земля – на схід. Отже, коли на кораблі вже починається новий день, на острові усе ще продовжується, вірніше, закінчується, день учорашній, і Роберто, стоячи на палубі, може власними очима бачити цей острів попереднього дня. По-друге, на острові живе надзвичайної краси птах – Помаранчевий голуб...

Під керівництвом Каспара Роберто вчиться плавати, щоб потрапити на острів і повернутися назад на човні, що залишився від загиблої команди «Дафни». Проте єзуїт, згоряючи від нетерпіння, сам намагається дістатися до берега в пристосованій власній конструкції, що нагадує не то батискаф, не то водолазний костюм. Під час цього заходу Каспар потопає, і Роберто залишається один. Зовсім один на борту «Дафни», поблизу «антимеридіана»...

І ось наш герой починає марити про цей острів попереднього дня, символом якого стає для нього Помаранчевий голуб. Казковий птах обертається в його уяві коханою, яка в дійсності знаходиться зараз на іншій стороні земної кулі, у якомусь «незримому компендіумі усіх пристрастей його люблячої душі» [385, с. 345]. Розлука з коханою – вкупі з повною самотністю і відчуттям абсолютної безвиході власного положення – народжує у серці Роберто почуття ревностів. І цей стан не можна назвати зовсім немотивованим. Ще з дитячих років Роберто був переконаний, що в нього є брат – Ферранте. Цей брат нібито незаслужено забутий батьками, котрі віддають усю любов лише Роберто, якого вони вважають своїм єдиним сином. Ніякого брата в Роберто насправді не було, і він це знав. Але ідея Ферранте настільки міцно закоренилася в свідомості нашого героя, що багато бід і негараздів власного життя він звик розглядати як витівки брата, що мстить за свою долю покинутого. Роберто починає «розуміти», що у всій цій історії з обвинуваченням, Бастилією і, отже, секретною місією за дорученням Мазаріні незримо присутній Ферранте. І тепер, коли Роберто занадто далеко і вже не повернеться ніколи, Ферранте, видаючи себе за нього, займає місце нашого героя в серці його коханої, яка, звісно, ні про що не здогадується і нічого не підозрює.

У цій ситуації Роберто приходить до оригінального рішення: він починає складати історію, що розгортається у своєрідному па-

ралельному світі – «Землі Романів». Будучи Автором історії і, отже, творцем даного паралельного світу, він, як йому здається, зможе спрямовувати розвиток вигадуваних подій за участю Ферранте в бажане русло. Роберто вірить, що, зробивши стосунки Ферранте зі своєю коханою предметом свого опису, він позбудеться мук ревності, що не дають йому спокою в цьому, земному світі. Така своєрідна терапія приносить результати: зрештою на «Землі Романів» його кохана сприймає Ферранте саме як Роберто, тому – геть ревності; більше того, наш герой згодом починає відчувати, що і сам він тепер живе і відчуває себе через Ферранте.

Кульмінація обох романів (Еко і Роберто) – видіння нашому герою, у якому перед ним постає Ферранте, що зненацька з'явився на «Дафні». Незваний брат розповідає Роберто моторошну історію: виявляється, він, мандруючи на кораблі, наражається посеред океану на самотню скелю, до якої прикутий Іуда, приречений на вічні часи переживати Страсну П'ятницю. Ферранте звільняє Іуду, і той говорить, що тут поблизу проходить «антимеридіан», а за ним – учорашній день. Якщо Іуда перетне його, то опиниться у Великому Четвергу і зможе вберегти Господа від назначеної Йому долі. Правда, тоді не відбудеться Спокути, і світ, як і раніше, буде залишатися в первородному гріху. Почувши подібні міркування, Ферранте вбиває Іуду, перетинає «антимеридіан» і, потрапивши у Великий Четвер, викрадає звідти Спасителя. З тих пір, за словами Ферранте, ось уже декілька сотень років Христос – в образі Помаранчевого Голуба – бранець того самого острова вчорашнього дня. Ферранте відкрито заявляє про свій намір убити Роберто і коронуватися на роль нового Люцифера. Між братами зав'язується бійка, переможцем із якої виходить Роберто. Він потрапляє на острів і звільняє Помаранчевого Голуба...

Проте з'ясовується, що це тільки видіння. До того ж події, що відбуваються в «Землі Романів», як встановлено самим же Автором, жодним чином не повинні перетинатися з реальним життям. Тому Роберто продовжує добудовувати свою історію. Але після видіння творчість ніяк «не клеїться». Він вже не автор, а, радше, читач власного твору. Знову – цього разу в «Землі Романів» – гине Ферранте, а кохана Роберто, яка супроводжувала його брата в морських подорожах, опиняється на острові по той бік «антимеридіана». Чи міг Роберто сподіватися на те, що вона з далекого Парижа коли-небудь потрапить сюди і буде тут, поруч, у межах видимості,

у вчорашньому дні, на острові за «антимеридіаном»? Збагнувши це, він підпалює «Дафну», кидається у воду і пливе до острова. І раптом бачить Помаранчевого Голуба...

Коли Козабон із «Маятника Фуко» прочитує записки Бельбо, і йому остаточно стає зрозумілим вчинок друга, він робить висновок: «...необхідно, щоб автор помер, для того, аби читач відкрив для себе істину» [384, с. 719]. При усій схожості з бартівською «смертю автора», слова Казобона – своєрідна відповідь Еко мислителю, котрий одержує «задоволення від тексту». Істина, яку належить усвідомити читачеві, полягає в тому, що у визначений квітневий день сорок п'ятого року «Якопо Бельбо дивився в очі Істині» [384, с. 719]. Саме так – Істині з великої літери. А Істина з великої літери може бути тільки одна-єдина. За право читача знайти цю Істину Автор і повинен розплачуватися власним життям. Читач же має виправдати таке жертвопринесення. Іншими словами, взаємостосунки Автора і Читача виводяться на якісно новий рівень, де найбільший за своєю суттю акт жертвопринесення заради Змісту породжує зустрічну аскетичну готовність служіння і відданості цьому самому Змістові.

Саме так і чинить Роберто – одночасно Автор і Читач власного твору. Роберто-Автор вбиває самого себе в особі Ферранте, щоб Роберто-Читач, до кінця виконавши свій обов'язок перед коханою й відрізавши усі шляхи до відступу, зміг би перед загибеллю побачити Істину – Помаранчевого Голуба. У цьому новому типі взаємовідносин між Автором і Читачем і полягає особливість запропонованого проектом Еко світовідчужання.

Сьогодні весь Захід разом із Бодрійяром тужить за втраченим Іншим. Але що означає зникнення Іншого? Ферранте (Інший) пропав тоді, коли Роберто став жити через нього, переставши бути самим собою. Якщо ми більше не відчуваємо присутності в нашому житті Іншого, то, можливо, ми вже перетворилися в цього Іншого? Роберто зміг знову знайти власну суб'єктивність лише після буквально есхатологічного двобою з Іншим. А що для цього буде потрібно нам? Отже, ще одна характерна риса нового світосприйняття – знаходження Іншого через віднайдення себе оновленого.

Розщепити, образно кажучи, болонського професора на письменника і вченого не можна. Міркуючи про свою письменницьку техніку і несподіваний успіх своїх романів, Еко постійно посиляється не на прийоми книжкового маркетингу, а на аристотелівську



«Поетику», згідно з якою «цікавість» (художній вимисел) і «інформативність» (нове знання про світ) у художньому творі повинні завжди бути поряд.

На питання, що таке постмодерністський роман, пересічні читачі відповідають, що це роман на сучасну тему зі стилістичними або сюжетними «викрутасами» та «закидонами».

Постмодерністський роман – «гра в бісер», текст, побудований на текстах, багатопластовий культурний код, що потребує неабияких зусиль для прочитання, елітарний ігровий ритуал. Постмодернізм не випадково виник саме у другій половині ХХ ст. у середовищі художньої еліти відкритих товариств західних країн із дуже високим рівнем академічної свободи дослідження гуманітарних проблем. Його найбільші адепти – Хуліо Кортасар, Хорхе Луїс Борхес, Джон Фаулз, Джон Барт, Томас Пінчон, Умберто Еко, Лоуренс Норфолк – інтелектуали-гуманітарії європейського вишколу. Постмодерністський творець – письменник і вчений в одній особі. Його кредо – припинити насичуватися і почати переварювати. Середовище перебування постмодернізму – універсум культури, каталоги фактів і моря текстів. Його надмета – естетичне осмислення досвіду культури.

Герої «Імені троянди» займаються пошуками таємничого рукопису убивств. Герої «Маятника Фуко» розшифровують таємничий рукопис, відчуваючи, по мірі заглиблення, як підноситься над ними рука вбивці. Герой роману «Острів напередодні» сам створює роман, стаючи водночас Автором і Читачем, він убиває самого себе, щоб перед загибеллю побачити Істину. Всі романи немов би доповнюють один одного: проєкції минулого на сьогодення змінюються картинами теперішнього, перекинутими в минуле. «Різні люди різних часів живуть по-різному і різними мовами з допомогою різних засобів думають і говорять про одне і те ж саме – з цього, мабуть, і складається, незважаючи на несхожість цивілізацій і укладів, всевітньо-історична єдність людства: намагання, вийшовши з загальної коліски, якомога довше не піти в загальну могилу» [282, с. 76]. Як семіотик, Еко змушує своїх героїв зосереджуватись на прочитанні життя, а прочитання є відшукування змісту. Незасвоєння змісту є нерозуміння. Нерозуміння є страх, а страх незмінно супроводжує людину впродовж усієї історії. Міфологічне уявлення античності про всеосяжний Космос в епоху Середньовіччя замінилося уявленням про Божественну єдність Богосотвореного світу,

всілякі поділи якого виходять від Диявола. Середньовічне мислення засноване на символах-текстах, котрі треба прочитувати і запам'ятовувати, але ні в якому разі не інтерпретувати і не створювати наново. Інтерпретатор і автор, який аналізує і досліджує, – слуга Сатани... Чи не правда, ця середньовічна установка дуже сучасна? Саме вона лежить в основі теперішніх «всесильних, тому що безпомилкових» вчень, не спроможних впроваджувати себе інакше як терором, а при виявленні власної вичерпаності готових потягти з собою в могилу увесь світ.

Слід відзначити й деяку сюжетну своєрідність розглядуваних творів. Крізь перші розділи всіх трьох романів Еко треба продиратися, як крізь колючу огорожу. Надмірність інформації давить, особливо при читанні «Маятника Фуко». Насиченість тексту малознаними історичними відомостями, вдало підігріта ефектом чекання. Коли ж з'ясується, що прочитання життя не припускає ніяких прихованих змістів, що сенс життя в ньому самому, що великі таємниці тамплієрів, розенкрейцерів, масонів і сіонських мудреців – це все надумане, а ті, що борються зі «світовою змовою», ніякої перемоги не хочуть – живучи у постійному страху, вони бажають такого ж страху і для всіх інших, а тому самі придумують ворогів, побоюються не логічного спростування, а емоційного заперечення своїх «цінностей» – осміяння, бо те, над чим сміються, більше не лякає. Умберто Еко не ставить сміхової крапки у фіналі своїх романів, тому що сміятися ще рано.

Додамо, що проза У. Еко – це «сполучення складної семіотичної гри, що ґрунтується на багатозначності та історичній мінливості ключових понять людського досвіду, на актуальній етичній проблематиці, зокрема, це дослідження витоків фанатизму, нігілізму, підозрілості, насильства, компромісу тощо» [331, с. 77]. Для У. Еко взаємовідносини Автора й Читача виводяться на якісно новий рівень, де найбільший за своєю суттю акт жертвопринесення заради Змісту породжує зустрічну аскетичну готовність служіння і відданості цьому Змістові; у цьому і полягає принципова особливість запропонованого проектом Еко світовідчування.

Накреслені нами постмодерністські шукання низки відомих італійських письменників – межі розділу визначають строкатий характер його представлення – роблять доцільним використання порівняльного аналізу задля їхнього співставлення з більш широкими теоретичними тенденціями, які, на нашу думку, цілком слушно сис-

тематизовані Т. Гуменюк: «Естетика авангарду й постмодерну, як естетика всіх можливих світів та «анти-світів», використовує міфологічні, містичні, парапсихологічні, езотеричні вчення й доктрини. Світ не реальний, а уявний, не суцільний, а умовний, не дійсний, абстрагований стає тереном її (естетики – авт.) пошуків і переживань» [74, с. 29]. Означені тези – тою чи іншою мірою – дотичні до переважної більшості «постмодерністської» літератури кінця минулого століття, незалежно від того, якій країні належать її автори.

Ситуація ж із творчістю Дж. Фалетті, котрий – окрім «Я вбиваю» написав такі романи як «Намальована смерть» (2004), «Убивча тінь» (2006), «Я – Господь Бог» (2009) – дещо інша. Так, «анатомуючи» твори Фалетті, зовсім не важко переплетення сюжетних ліній його романів – прямо чи опосередковано – зв'язати з культом «Танатоса» чи – ширше – з танатологічним зрізом фрейдівського психоаналізу. Їх можна розглядати в контексті «художньої модифікації категорії «трагічного», здійсненою Мікеланджело. Скульптор оперує власним терміном – *terrebilitate* – (жахливість), що має бути інтерпретований як найвищий вияв стану трагічного» [331, с. 74]. Зрештою, спираючись на концепцію «відкритої інтерпретації» У. Еко, дослідницька уява запропонує і інші варіанти, кожний з яких, вочевидь, матиме право на існування.

Пропонуючи – в процесі нашого розгляду творчості Фалетті – тезу про деяку відмінність його позиції порівняно з іншими письменниками-постмодерністами, ми вважаємо доречним зробити наголос на гуманістичній суті італійського світобачення, в надрах якого національна культура існує від часів Відродження. Роман Фалетті «Я вбиваю» – як і інші його твори – написані, як ми вже підкреслювали, у жанрі традиційного детектива з усіма вимогами, що висуваються до творів такого плану. Наразі, послідовна гуманістична спрямованість художнього мислення письменника, чітко, а подекуди, навіть дещо категорично «розводять» добро і зло, трансформуючи ці сили у простір морального вибору як «доброї», так і «злої» людини. На нашу думку, морально-етична позиція самого Фалетті найбільш виразно виявляється у процесі «вибудови» стосунків між вбивцею та П'єро – психічно неповноцінним хлопчиком: ця сюжетна лінія роману заслуговує на високу оцінку як у моральному, так і в творчому аспекті. Вбивця рятує П'єро, і коректність, із якою відтворена ця мелодраматична ситуація, підтверджує професіоналізм письменника: «У цій втомленій посмішці чи-

талося усе його життя: безупинні кидання від світу до мороку, від вогню до холоду, від свідомості до божевілля і вічний вибір – ким бути. Вибір між *хтось* та *ніхто*» [331, с. 588].

Оскільки дія роману Фалетті «Я вбиваю» відбувається поза межами Італії, що передбачає як «перенесення італійського духу» на європейські терени, так і фіксацію певних загальнолюдських мотивів у процесі розкриття страшних вбивств, героями Фалетті є не лише поліція Монте-Карло – де власне, «Я» і «вбиває», а й цілий американський осередок, французи, швейцарці, росіяни, японці і – це вкрай важливо задля сюжету твору – італійська музика. Враховуючи запропоновану автором «географію» і місця подій, і національну приналежність героїв, можна з упевненістю констатувати, що роман відповідає вимогам «транскультурності» – одній з наріжних ознак «постмодернізму».

Слід підкреслити, що ті з науковців, хто зосереджується на аналізі естетико-мистецтвознавчого аспекту постмодернізму, однак тайні стосовно художніх прийомів, завдяки яким досягаються специфічні «ефекти» художньої продукції кінця ХХ – початку ХХІ століття, автори якої сповідують той шлях розвитку мистецтва, який ми аналізуємо, а саме: карнавальність, гра, цитування, полістилізм, колажність.

Сприймаючи цю позицію науковців як таку, що об'єктивно окреслює «простір експериментів» для представників різних видів мистецтва, визначимо ще один специфічний «ефект», який вважаємо, певною мірою, початковим у процесі виявлення оригінальності постмодерністських творів. Мається на увазі принцип «розшарування», який – незалежно один від одного – блискуче опробований як Дж. Фалетті, так і відомим шведським письменником, журналістом, громадським діячем Стігом Ларссоном (1954–2004) у трилогії «Мілленіум»: «Дівчина з татуванням дракона» (2005), «Дівчина, котра грала з вогнем» (2006), «Дівчина, котра підривала повітряні замки» (2007).

«Я вбиваю» вийшов друком у 2002 році, випереджаючи шведську публікацію першої частини трилогії С. Ларссона, яка побачила світ вже після смерті письменника. Наразі сьогодні, порівнюючи ці непересічні твори, стає зрозумілим, що у ремісничо-професійному зрізі їхні експериментальні пошуки співпадають. Так, Дж. Фалетті «суто» детективний сюжет періодично «розшаровує» внесенням матеріалу, який відбиває події як на «планеті Земля», загалом, так і

всередині її маленької складової – князівства Монте-Карло з його ласкавим морем, п'ятизірковими готелями, казино, «класними» дорогами, чистотою та привітністю громадян. Що ж стосується «планети Земля», то в поле зору письменника потрапляють і проблеми тероризму, і психічно травмовані американці – учасники як в'єтнамської війни, так і конфліктів на Сході, і суперечливі долі низки музикантів різних країн, і специфіка діяльності ФБР, і опромінений Чорнобилем відомий російський танцюрист, котрого вбивця – герой роману – пострілом «врятовує» від повної сліпоти, і аморальність інцесту. Принцип «розшарування», на наше глибоке переконання, є позитивною «знахідкою» постмодернізму.

Якщо принцип «розшарування» є, так би мовити, загальним надбанням «постмодерністської» естетико-мистецтвознавчої теорії творчості, то беззастережним надбанням самого Дж. Фалетті є його вкрай обережне ставлення до «постіронії», за якою нерідко «ховуються» постмодерністи. На нашу думку, небезпека «постіронії» полягає у «розчиненості» саме морально-етичних орієнтирів, які так багато важили для Фалетті.

Прихильники постмодерністської естетики в своїй творчості досить активно використовують «карнавальність», наслідуючи давню народну традицію – *carnevale* або *carnevale di Venezia* – костюмоване святкування якихось важливих подій, яке в історії італійської народної культури було започатковане від 1094 року, і – з нетривалими перервами – збереглося до сьогодні, додаючи до сталих форм традиційного карнавалу як нового змісту, так і нових функцій. Саме таку – оновлену – традицію, що складалася століттями, і запропонував Дж. Фалетті, використавши «карнавал» в якості «структури» свого роману: «Я вбиваю» складається з 11 карнавалів. Як італієць, Дж. Фалетті не може не знати, у чому полягає значення карнавальної традиції у національній культурі, адже «святковість» – це обов'язковий її зріз. Від 1979 року, коли Венеційські карнавали почали проводити щорічно, увагу їхніх учасників сфокусовували на популяризації італійської історії та звичаїв, що були притаманні життю представників різних соціальних верств. Дж. Фалетті, використовуючи «карнавал – карнавальність», тобто трансформуючи «карнавал» у «карнавальність» – тривалий часовий процес, – поєднав «карнавал» із «вбивством», із мученицькою смертю непересічних особистостей, повністю деформувавши сутність історико-культурного свята. Внаслідок означеної «процеду-

ри» постмодернізм збагатився ще одним експериментом. Добре це, чи погано, покаже час, а поки що ми лише констатуємо специфіку творчого процесу талановитого письменника.

«Останній карнавал» – своєрідний «епілог» твору – кілька сторінок, де вбивця, котрий став пацієнтом психіатричної лікарні, не шкодує ані за жертвами, ані за власним життям. Окрім того, він і в палаті здатний пережити хвилюючі моменти, які йому дарують санітари, адже «він відчуває, що ці сильні чоловіки в зеленому одязі бояться його і всіляко уникають його погляду. Він майже сприймає запах їх страху» [331, с. 631]. Можливо, карнавал продовжиться?

Прийоми, які використовує Дж. Фалетті в процесі написання роману, дозволяють говорити про його позитивне ставлення до принципу «цитуння». Це фіксується нами, наприклад, у факті знищення вбивцею облич своїх жертв, який поліцейські порівнюють з «оббілуванням тварин», а це, вочевидь, ображає і принижує загиблих, котрі належать до, так би мовити, обраних.

Цей аспект роману «Я вбиваю» є, на нашу думку, переформатованою «цитатою», запозиченою в Сальвадора Далі (1904–1989), котрий протягом 20–30-х років минулого століття, – цей період співпадає з процесом утвердження сюрреалізму – писав людей та людиноподібних істот без облич: «Палаюча жирафа» (1925). У контекст «цитуння» «вписується» і використання музики в якості «подразника» сюжету роману «Я вбиваю», оскільки цей вид мистецтва неодноразово використовувався як в європейському, так і радянському кінематографі не лише в якості музичного супроводу, а й як чинник, що фіксує особливий морально-психологічний стан героя фільму.

Завершуючи аналіз роману «Я вбиваю» в контексті реконструкції процесу становлення італійської моделі постмодернізму, слід підкреслити, що ми розглядаємо цей розділ у якості постановки проблеми, яка потребує подальшої розробки і деталізації.

На нашу думку, роман «Я вбиваю» для сучасної італійської літератури виконав низку важливих завдань, а саме: формально він написаний в добу «постмодернізму», проте окремі засоби естетико-художньої виразності дають підстави розглядати його на межі «пост+постмодернізму» та «мета модернізму». Оскільки одним із проявів останнього етапу розвитку «постмодернізму» є «метапроза», роман «Я вбиваю» «рухався», вочевидь, у цьому напрямку.

Ми цілком свідомо зосередили увагу на одному романі Дж. Фалетті, який, на наше глибоке переконання, є першою – і найбільш виразною – ілюстрацією його розуміння «пост+постмодернізму». Наразі, це не знімає необхідності в майбутньому цілісно представити його літературну творчість. Остаточного висвітлення і аналізу тих естетико-мистецтвознавчих чинників, які утверджують його саме як письменника-постмодерніста, так і тих, що передували йому в процесі розвитку італійського культуротворення.

### **3.2. ДОЗВІЛЛЯ ЯК ФЕНОМЕН ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ (ДОБА АНТИЧНОСТІ)**

Античному дозвіллю, як і окремим його формам, присвячена численна наукова і науково-популярна література. Автори деяких із цих філософських, історичних, літературних, педагогічних, культурологічних досліджень самі вже стали класиками і незаперечними авторитетами у цій царині: С. Аверінцев, Я. Буркхард, В. Дмитренко, О. Лосєв, Ф. Коуел, К. Куле, А. Мазаєв, Т. Моммзен, А. Обертінська, В. Рябков, Х. Хефлінг, І. Шифман, R.C. Beacham, L. Gogerat, A. McCullough, D. McLean, J. Nelis-Clement, T. Wiedemann, G. Woolf та ін. Утім дослідники, зосереджуючись на античному дозвіллі як, передусім, вільному часі, кількості і якості якого позначає міру суспільного багатства греків, трансформаційних змінах у римській дозвіллевій культурі, визначаючи античне дозвілля як «схоле» (грець. – *σχολα*), інтелектуальний і видовищний *otium*, часто недостатньо звертають увагу на той момент, що виступи спортсменів, як і поетів, рапсодів і акторів, гладіаторів були публічними, то ж складали елемент тогочасних видовищ – прообразів сучасних культурно-дозвіллевих, а останнім часом – завдячуючи телебаченню – і розважальних шоу в індустрії дозвілля.

Все частіше в різних галузях гуманітарного знання людство звертається до розуміння динамічності і діалектичності історичного руху і реалізації культурних цінностей, які розглядаються не лише як об'єктивні характеристики культури, що дозволяє осмислити поняття цінності як цілісності культурних традицій, як багатство їхнього прояву на різних рівнях суспільної активності, але і як сукупність вироблених цивілізацією механізмів, норм і правил со-

ціальної взаємодії, одним із видів якої є дозвіллева діяльність. У царині видовищ аксіологічний підхід до сутності культури вільного часу стає основоположним, оскільки він відкриває дорогу до розширення функцій дозвіллевої діяльності і збагачення її форм і змісту. Точкою відліку аксіологічного підходу в соціально-культурній сфері є цінності видовищних форм дозвілля Античності, вивчення яких є плідним і, безумовно, значущим для сучасної видовищної культури. Темі дозвілля античної Греції та Риму присвячені картини, скульптури, музейні експозиції, романи, фільми, телесеріали, комікси, п'єси та історичні реконструкції на фестивалях, що засвідчує тривалий інтерес громадськості, і не лише наукової.

З іншого боку, у дослідженнях Г. Аванесової [1], О. Генкіної [59], О. Клюско [129], Г. Нікітіної [212], І. Петрової [232; 233], Б. Чумаченка [366], присвячених дозвіллю, іграм, розвагам і видовищам античного світу зазвичай приділялося менше уваги. Тому автор даного розділу монографії ставить собі за *мету* виявити генезу та еволюцію форм дозвілля Античності як феномену європейської культури, дослідити його функції, встановити, як саме поставало дозвілля античності в контексті видовищної культури Давніх Греції і Риму.

Методологічну основу розділу монографії склали методи критичного аналізу культурологічних, історичних, літературних джерел, конкретно-історичного аналізу і міждисциплінарного синтезу, індукції і дедукції. З конкретно-наукових методів було застосовано проблемно-хронологічний і системно-структурний методи, а також метод суспільно-феноменологічного аналізу. Нові підходи до вивчення культурологічного та історичного процесу розширюють можливості у дослідженні античного дозвілля як феномену європейської культури, античних видовищ як соціально-культурного явища, виявленні місця видовищної культури Античності у системі культурологічних знань, в культурній традиції їхнього соціального універсуму.

Генезу та еволюцію індивідуальних і колективних форм дозвілля Античності, функціональні особливості культурно-дозвіллевої практики, специфіку видовищної культури античності можна дослідити, здійснюючи аналіз творів Платона [237], Аристотеля [15], Ксенофонта [151], Марка Туллія Цицерона [358; 359; 360; 361], історичних праць Гая Саллюстія Кріспа [286; 287], Гая Светонія Транквілла [288], Юсіфа Флавія [336], анналів Публія Корнелія Тацита [318], життєписів Плутарха [238; 239], моральних творів Луція Аннея Сенеки [290; 291], листів Гая Плінія Молодшого [236], літературних праць Гая Петронія



Арбітра [234], Люція Апулея [9], Макробія Феодосія [186], епінікіїв Піндара [235], сторінок поезії Публія Овідія Назона [220], епіграм Марка Валерія Марціала [189; 190], сатир Лукіана [179; 180], мистецьких описів Філострата-старшого і молодшого [335], Каллістрата [114], творів Іоанна Золотоустого [107], агіографічних творів Дмитра Ростовського [88] та ін.

Видовищні форми дозвілля Античності численні і різноманітні: спортивні змагання, театральні вистави і хори, релігійні свята – проходження донаторів, ігри на честь Богів, змагання поетів, виступи рапсодів, циркачів і акторів, вистави у театрах, масові видовища і розваги в амфітеатрах, цирках, гладіаторські ігри, навмахії, перегони на колісницях. Сюди ж відносилися і виступи ораторів: у народному зібранні Афін, на Римському форумі, виступи в гелієї, ареопазі, сенаті.

Про те, яке значення мали в житті давніх греків більшості полісів змагання хорів, свідчить наявність такої повинності як хорегія, яка покладалась на найбільш заможних громадян, адже витрати на спорядження хорів та їхню підготовку до виступів були співставні із трієрархією – повинністю зі спорядження кораблів – трієр. Евергесія – «благодійництво» – була пов'язана з добровільними послугами багатіїв співгромадянам, піклуванням про суспільне благо, добробут рідного полісу.

Аксіологічні принципи дозвілля античного соціуму базувались на політичній та особистій свободі учасників дозвілля, пріоритеті політеїстичної релігії та державної ідеології, активному розвитку образотворчої, літературної, драматичної творчості. Ілюстрацією полісної аксіології може слугувати автоепітафія Есхіла, який написав про власні громадянські цінності, про свою участь у війні з персами, про належність до т.зв. марафономахів (учасників битви при Марафоні), проте жодним словом не згадав про свої поетичні звитяги, тріумфи у театрі Діоніса, взагалі про свою місію поета. Особисті успіхи, персональні тріумфи й апофеози переможців панеллінських змагань-агонів, таких як Олімпійські ігри, розцінювались як героїчні діяння на користь полісної *κοινοπία*, без присмаку егоїзму чи індивідуалізму; слава таких діянь автоматично записувалась на рахунок рідного міста [366, с. 11–12]. Важливість героїчної особистості грецького поліса, взірцевого парадигматичного громадянина, який є продуктом виховання в душі законодавства Солона або Лікурга, підкреслює український дослідник Б. Чумаченко [366, с. 17].

Тривалий час у традиційному, «старозавітному» мікросвіті грецьких міст спостерігається культурна гомогенність, однорідність індивідів як продовження соціальної гомогенності, ізомії (рівності перед законом) та *koínonía* (спільності). Ідентичність соціальних, політичних та життєвих ролей, відсутність радикальних контрастів в економічному становищі, однаковість способу життя, виховання, занять, дозвілля, соціального самоствердження і самореалізації, орієнтація на універсальні чесноти громадянина на шкоду чеснотам спеціаліста, «пайдея» як школа дилетантизму – все це створює умови для реальної культурної рівності, що проіснувала до софістів, а фактично – до IV–III ст. до н.е. У світі вільних рівноправних громадян зустрічаються мудреці. Але відсутня інтелігенція, немає освітньої диференціації, естетичного плюралізму, ієрархії смаків, узагалі культурної ієрархії. Тут немає опозиції плебейська культура – елітарно-аристократична, немає, по суті, самого протиставлення народ – інтелігенція. Неможливо назвати масовою культурою (так само як елітарною) колективне, усією громадою відвідування театру Діоніса (всенародну рецепцію Есхіла та Евріпіда), спільне прослуховування рапсодів, що присвятили життя публічним рецитаціям Гомера і тим самим «інтеріоризували» його у свідомості усіх греків без винятку. Гомер, Гесіод, Езоп, Есхіл, Софокл адресувались до всієї спільноти, а не до вибраних душ. Тривалий час школа, театр, агора, інтелектуальне спілкування були провідниками культурного егалітаризму. Взагалі у старополісному світі відсутні диференціації в культурі, до яких ми звикли, – народної та вченої культури, масової та елітарної, офіційної та неофіційної, локальної (периферійної, провінційної) та столичної (культурної метрополії), немає божми, андеграунду, молодіжної культури тощо [366, с. 24].

Диференціація в дозвіллі відбувається хіба що за формами участі вільних громадян – дозвіллеві заняття, які виконуються вдома, і ті, що відбуваються у суспільних місцях, на міській вулиці. Домашні та позадомашні заняття пов'язані з традиційними іграми, спортивними змаганнями, котрі потребували або прямої участі людини, або спостереження за їхнім ходом. Спостерігати змагання як велике видовище – для грека є теж великою життєвою насолодою. *Агональна функція дозвілля* очевидно тут межує з *розважальною і компенсаторною*.

Мірою суспільного багатства давніх греків стають вільний час, кількість і якість дозвілля. Греки цінують владу, політику, війну як

виставку arete, дозвілля, спорт, фізичну культуру, але зневажливо ставляться до фізичної праці і не схильні пишатися професіоналізмом, маючи антигесіодівські настанови. Серед культурних цінностей превалює калокагатія як ідеал людини.

Агора, палестра, симпосій, театр, суд – найбільш відвідувані місця для греків. Те, що греки споруджували, було їм потрібне в основному для гри, дозвілля, свят та розваг – гімназії, палестри, театри, одеони, пізніше іподроми в кожному місті як необхідна умова еллінського способу життя. Грецький otium, вільні години, дні, місяці та роки присвячувалися спілкуванню і спорту, святам і змаганням, ігровим формам життя взагалі. Автентична стихія грецького життя, крім політики як заняття найбільшої ваги, – це стихія дозвіллева, ігрова, часто святкова, видовишна, і, в першу чергу, це стихія змагань-агонів. Історик і культурфілософ ХІХ ст. Я. Буркхардт визначав грецьку культуру як агоністичну. На думку Б. Чумаченка, *культурна і психотерапевтична функція агону* полягала в тому, щоб дати вихід жадобі слави, яка переповнювала еллінську душу [366, с. 57].

Найвідоміший **грецький агон** – *Олімпійські ігри* (початок датується 776 р. до н. е.), змагання атлетів в Олімпії (область Еліда в Пелопоннесі). Олімпіоніки, переможці олімпійських агонів, уважалися найкращими громадянами, еталоном грецької людини і вшановувалися різноманітними правами і привілеями, відзнаками, зокрема проєдрією (почесними місцями на лавах під час ігор), лавровим вінком у Олімпії, вінком із дикої селери на *Істмійських іграх*. У першу чергу вшанування чемпіонам влаштовували їх рідні поліси. Як пише французька дослідниця К. Куле у книзі «ЗМІ у Давній Греції: твори, промови, розвідки, мандри», в Афінах Солон встановив винагороду у 500 драхм за перемогу на Олімпійських іграх, і у 200 драхм – на Істмійських. Ксенофан згадує, що з VI ст. до н.е. чемпіонів годували за рахунок казни і видавали грошову суму, достатньо велику для передавання у спадок. У Спарті, наприклад, переможці ігор отримували почесне право змагатися поряд із царем. Увечері того ж дня проводилась святкова хода, або komos [154, с. 178].

Під час святкувань *співали гімни* на честь Богів, на честь переможців складались оди (енкомії, епінікії). Зокрема, Піндар присвятив «Першу Піфійську оду до Герона, переможця в змаганні на колісницях»: «Золота кіфаро Феба, й кудрефіалкових дів – ясних Муз – суспільне добро! Чує вихід хору тебе – святкувань зачин, і

співці коряться грі твоїй, для свят провідним наколи ти заспівам першоряд кладеш струно зрушувана [235, с. 155]. ... в піфійських бігах міста Етни виголосив оповісник на Герона ім'я, перемогу між колісниць» [235, с. 158].

Окрім вінка, винагороди, процесій і святкувань, складання гімнів (епінікіїв Піндара, присвячених переможцям чотирьох ігор Греції; Симоніда), переможцям могли встановлювати пам'ятники, статуї. Павсаній (в «Описі Еллади». – О. Г.) дає ретельний опис статуй, які він бачив у святилищі Олімпії у II ст. н.е. Спочатку їх робили з дерева, потім почали відливати з бронзи. Як пише Лукіан, статуї виготовлювалися у повний зріст. Зображення атлетів сприяло розвиткові скульптури. На усіх статуях були написи імен зображуваного переможця і його батька, назва їхнього поліса, іноді минулі перемоги. Іноді місто оплачувало витрати на встановлення статуй. Що стосується статуй у Олімпії, то їх встановлення було виключно особною справою [154, с. 179]. Центром регулярних всегрецьких агонів, пов'язаних із релігійним життям Греції, також були Дельфи (*Піфійські ігри* на честь Аполлона), Корінф (*Істмійські ігри* на честь Посейдона), та Арголіда (*Немейські ігри*). Ці «парадигмальні» панеллінські агони проводилися і на локальному, регіональному рівні, наприклад Паніонії. Відомі з історії приклади змагання епічних поетів Гомера і Гесіода, трагічних поетів Есхіла, Софокла та Евріпіда, філософів Сократа і Протагора, ораторів Демосфена та Есхіна, музик, співців та ін. Отже, агоністика є універсальною ігровою формою, ігровим принципом, який організовує заняття філософією, красномовством, софістикою, поезією, театральним мистецтвом, пластикою, служінням Аполлону і Музам.

Як і в Греції, походження римських ігор, свят і видовищ невіддільне від історії місцевих вірувань, культів і релігійних обрядів. Стародавні італійці не знали антропоморфізму, і тільки під впливом етрусків, а пізніше греків римляни почали представляти своїх Богів і Богинь у людській подобі. Якщо в Греції шанували Діоніса й Афіну як покровителів найважливіших галузей економіки – виноградарства і розведення олійних культур, відзначали свята Лікеї, Малі та Великі Діонісії, то в Італії охоче віддавали почесні божествам землеробів: Церері і Марсу, який лише з часом став всесильним патроном міста Рима, вважаючись батьком Ромула. Серед найбільш поширених римських **ігор** варто відзначити *Агоналії* (січень, травень, грудень), *Мегалезійські ігри* – свято Великої Матері Богів

(березень), *Рибні ігри* (червень), *Римські ігри* – свято Юпітера, Юнони і Мінерви (вересень, листопад) та ін.

Переможців ігор, змагань у римській імперії вшановували, про що пише Пліній Молодший у листі до імператора Траяна: «Атлети, владики, вважають те, що ти встановив для *іселастичних змагань*, повинне їм видаватися відразу ж з того дня, в який вони були увінчані: на їхню думку, значення має не той день, коли вони в'їхали в своє рідне місто, а той, коли вони перемогли в змаганні і тим отримали право на в'їзд» (Plin. Jun. X, 118) [236].

Окреме місце в житті римлян посідали *свята Сатурналії*. Як пише римський філософ і філолог Макробій Феодосій у своїй праці «Сатурналії», «правильніше говорити «Сатурналіям – Сатурналії (Saturnalibus... Satumalium)», ніж «Сатурналіїв» (Macr. 1, II, 5) [186]. Під час улюбленого свята, яке тривало з 17 по 23 грудня, римляни надсилали одне одному подарунки, запалювали свічки, рабів частували за одним столом з господарями. Макробій згадує ті часи, коли, «...киренці увінчуються свіжими смоквами і надсилають одне одному пироги... тоді ще не розподіляли [людей] за [їхнім] станом на рабів і вільних. ...під час Сатурналії рабам надається повна свобода (Macr. 1, VII, 25–26) [186]. Ігри, які проводились на перехрестях на свято Компіталій, було відновлено, як пише Макробій, за часи правління Тарквінія Гордого для ларів. Компіталій (compitorum – перехрестя доріг) супроводжувалися людськими (дитячими. – О. Г.) жертвопринесеннями, які було скасовані лише консулом Юнієм Брутом після повалення Тарквінія і замінено на застосування голівок часнику і маку (Macr. 1, VII, 34–35) [186].

Плутарх у «Порівняльних життєписах. Цезар» детально розглядає особливості *свята Луперкалій*, яке в давнину було святом пастухів. Давньогрецький історик дивується, як багато молодих людей із знатних сімейств і навіть особи, що обіймають вищі державні посади, під час свята «пробігають оголеними через місто і під сміх, під веселі жарти зустрічних б'ють усіх, хто попадеться їм на дорозі, кудлатими шкурами. Багато жінок, у тому числі і ті, що займають високе суспільне положення, виходять назустріч і навмисне, як у школі, підставляють обидві руки під удари. Вони вірять, що це полегшує пологи вагітним, а бездітним допомагає понести» [239, т. 2, с. 61].

У культурах античності були сформовані традиції, які дозволяли об'єднати велику кількість людей під час загальних свят. Спільні свята, які сягали корінням у давні обряди, були пов'язані як з

релігією, так і з народними календарно-трудовами звичаями. На таких святкуваннях були розповсюджені видовишно-розважальні вистави, що стали першими в історії масовими заходами. **Свята** поділялися на загальнодержавні та свята нижчого рангу; офіційні та сімейні; сільські та міські; ті, які справлялися постійно, або від випадку до випадку; свята окремих божеств і професій.

Особливу роль у проведенні свят відігравали жерці. До обов'язків жерців, як пише Цицерон у промові «Про відповіді гаруспіків», «входило ведення тенсами, колісницями, вступними піснями, іграми, литтям жертви, бенкетом з приводу ігор... Все встановлене та належне при іграх було дотримано з повним благоговінням та повагою до усіх приписів» [360, с. 189].

Видовищний характер давньоримської дозвілєвої культури був настільки яскраво вираженим, що проведення ігор, наприклад, перетворилося згодом на важливу складову внутрішньої політики. Німецький історик Т. Моммзен пише, що на проведення ігор із державної скарбниці було визначено раз і назавжди певну суму в 200 тисяч асів (14500 талерів), яка не була збільшена до пунічних воєн; розпоряджалися цими грошима еділи, які повинні були покривати з власної кишені усілякі випадкові перевитрати [202, с. 365]. Так, новообрані римські еділи були зобов'язані, разом із іншими питаннями міського управління, вирішувати і проблему розваг міського населення (курульний едилітет як патриціанська магістратура був створений у Римі ще у 367 р. до н.е.). Зважаючи на це, кандидати на цю посаду у своїх передвиборчих «програмах» обіцяли ті чи інші видовищні ексклюзиви. Розважально-видовищний момент політики був настільки вагомим, що був прийнятий закон (Тулійв закон), проведений у 63 році до н.е. Марком Тулієм Цицероном, який, між іншим, забороняв кандидатам на вищі посади в римській республіці влаштовувати видовища для народу з метою підкупу виборців.

Сам Цицерон напередодні вступу на посаду еділа проголошує, що іграми, які він запропонує римському народові після обрання, будуть його виступи з «доповідями з державних справ і про безчесних людей». «Це й будуть, – стверджує Цицерон у першій промові «Проти Гая Верреса», – ті ігри, які я як еділ, влаштую для римського народу...» [359, с. 53].

Амфітеатри, театри, стадіони, цирки, іподроми, суди – найбільш відвідувані місця для римлян. Те, що римляни споруджува-

ли, було їм потрібним для гри, дозвілля, видовищ як необхідна умова римського способу життя. Давні римляни любили агони і видовища, проте скоріше перебували у ролі пасивних глядачів, аніж учасників, зневажаючи гладіаторів як злочинців та акторів як комедіантів.

Серед форм масових видовищ античного Риму іспанський дослідник Р. Бічем виокремлює комедії, трагедії, пантоміми, церемонії тріумфів, похорон, гладіаторські ігри, шоу з дикими тваринами, процесії у цирку, на які відчутний вплив здійснили романські, етруські, африканські традиції. На ідеях святкувань позначилися політичні, соціальні, релігійні особливості і державний контроль [403, р. 280].

Відомо, що римляни цінували міську владу не тільки за хліб, але й за *видовища*. Тому кожен новий еділ намагався вразити римлян чимось незвичним і тим їм сподобатися. Наприклад, Луцій Ліциній Красс (якого Цицерон уважав одним із найталановитіших ораторів Риму, про що йдеться в його «Ораторі»), перебуваючи на посаді курульного еділу разом із іншим еділом – Квінтом Муцієм Сцеволою під час проведення ігор у 103 р. до н.е. вперше показав римлянам левів, а інший курульний еділ Гай Клавдій Пульхр під час проведення ігор 99 року до н.е. розважив мешканців Вічного міста демонстрацією слонів.

Як пише Цицерон у «Другій філіппіці проти Марка Антонія», імператор Гай Юлій Цезар «гладіаторськими іграми, спорудженнями, щедрими роздаваннями, іграми він залучив на свій бік неспокушений натовп; своїх прибічників прив'язав до себе нагородами» [359, с. 319]. У серпні 46 р. до н. е. Цезар відсвяткував пишний тріумф на честь перемоги над Галлією, Єгиптом, Понтом і Африкою. Святкування тривали чотири дні, ще один день був спеціально відведений для відпочинку. С. Утченко звертає увагу, що одразу після тріумфу він щедро розплатився зі своїм військом, зокрема рядовий воїн отримав 5000 аттичних драхм, центуріон – удвічі більше, трибуни й начальники кінноти – вчетверо. Усім мешканцям Риму було видано по 400 сестерцій кожному, по 10 модій зерна (1 модій – 8,704 л. – О. Г.) і по 10 фунтів масла. Для народу було влаштовано велике пригощання на 22 тисячі столів, а також видовища, ігри, у яких брали участь піхотинці, кіннота і навіть бойові слони [326, с. 270].

Римський робочий тиждень складався не з семи днів, а з восьми, враховуючи восьмий включно. При такому підрахунку восьмий день уважався дев'ятим і називався *pundinae*, весь тиждень із вось-

ми днів була *internundinum*. Із давніх часів після семиденної роботи в полях землероби припиняли роботу на восьмий день і відправлялися в свої маленькі ринкові міста. Пізніше кожен *pundinae* став вихідним для громадян Риму, за винятком ринкових лоточників, які, як нині у французьких містечках по неділях, трудилися в поті чола. Дні року теж були поділені на сприятливі для роботи і торгівлі, *dies fasti*, і несприятливі – *dies nefasti*.

Ф. Коуел у дослідженні «Давній Рим. Побут, релігія, культура» відмічає, що можливостей для дозвілля було набагато більше, ніж передбачало кількість святкувань, бо робочий день тривав усього шість годин: ті, кому доводилося трудитися, припиняли роботу опівдні, о сьомій годині римського дня. Розпорядок дня в Римі (його дотримувалися всі більш-менш заможні люди) у викладі Марціала: «Перші дві ранкові години – *salutatio* (прийом клієнтів, розбір їх справ і прохань); від 3 до 5 (тобто з 9 до 11 години – праці (*labores*); від 6 до 7 (тобто від 11 до 1 години) – відпочинок; о 8-й год (від 1 до 2 години) – гімнастичні вправи; 9–10 (від 2 до 3 години) – обід, який зазвичай затягується до темряви» [140].

Участь у традиційних колективних дозвіллевих заняттях вимагала від людини відносно простих реакцій, звичних рухів, знання правил. Більш індивідуалізований характер проведення дозвілля стає характерним для представників вищих прошарків суспільства, людей вільних професій, котрі мали можливість використовувати рабів, які виконували функції слуг. Тоді зароджується колекціонування рідкісних предметів, проживання влітку на приміських віллах, прогулянки на природі, творчі заняття. У містах південної частини Західної Європи та на Близькому Сході дозвіллям стає відвідування терм, яке згодом стає традиційним засобом оздоровлення, задоволення, соціального спілкування і розваги та отримує розповсюдження у багатьох країнах світу (прояв *гедоністичної функції дозвілля*).

Заможні верстви, а також шанувальники літератури стають першими слухачами й читачами авторських творів. Індивідуальна художня творчість розквітає у Давній Греції і Давньому Римі. Ще одне популярне заняття заможних людей пов'язане з **влаштуванням бенкетів**, які у греків мають більш філософський зміст, і розважальну, а почасти й еротичну спрямованість у римлян (окремим видам проведення вільного часу греків і римлян присвятив своє дослідження Едмонд Дюпуї у книзі «Проституція в давнину», виданій у Кишиневі у 1991 р.).



У промові «Прометей красномовства» («Людині, яка назвала мене Прометеєм красномовства»), що призначалася для публічного озвучення, Лукіан прямо пише, що *бесіда, діалог* «заповнював собою дозвілля домашнього усамітнення, а рівно і прогулянки з небагатьма друзями» [209, с. 17]. Він зазначає, що комедіографи прихильників діалогу глузливо називали «любителями високих матерій і гуляками захмарними», маючи на увазі, передусім, Аристофана, який висміював їх, «виводячи філософів то такими, що крокують по повітрю і ведуть свої бесіди з хмаринками, то такими, що вимірюють блошині стрибки», і натякав, що «вони займаються неземними тонкощами» [180, с. 39].

Такі бесіди мали місце між Платоном і його учнями в гаю Академа, а до нього – між Сократом і Федром, і теж у священному гаю, щоправда, Ахелоя. Від цих бесід і пішла назва «академія», як і похідне – «академічний». Тож першим академічним дискурсом – де юре – можна вважати бесіди Платона із своїми учнями.

Разом із тим, академічний дискурс виникає не тільки в контексті навчальної діяльності – у тих же промовах Піфагора чи Гіппія, але й під час *симпозіумів (сесітій)* – у бесідах за бенкетними столами. Так, у «Бенкеті» Платона із промовами виступає ціла низка філософів і софістів: Агафон, Аполлор, Аристофан, Павсаній, Ериксімах, Федр, нарешті, Сократ. Предмет промов – похвала богові кохання Ероту; за своїм характером і основним змістом ці промови безперечно є філософськими, з точки зору акціональної репрезентують *комунікативну функцію* тогочасного дозвілля.

Звісно, застільна бесіда не вичерпує *бенкету*, бо присутні на бенкеті й інші персонажі, яких запросили розважити гостей. Але флейтистку чоловіки вирішують відправити грати на жіночу половину дому, щоб вона не відволікала їх від філософських за своїм характером бесід [237, с. 722].

Сократ бесідує про кохання і у «Бенкеті» Ксенофонта. Хоча питаюча вага суто інтелектуальної розваги у цьому варіанті менша, порівняно із іншими розважальними заходами: грою флейтисток, виступу акробатів. Так, на початку обіду до учасників бенкету завітав блазень, якого завжди кликали, «аби гості веселилися» [151, с. 182]. Після обіду з'являється сіракузька трупа, що складається з флейтистки, кіфариста і танцівниці, яка, судячи з опису, була водночас і акробаткою.

Отже, філософська бесіда – головна «страва» і у цьому варіанті бенкету, адже ніщо не може з нею зрівнятися. Як говорить Сократ,

звертаючись до учасників бенкету, «чи не соромно нам навіть не спробувати бесідами надати одне одному будь-яку користь або радість?» [151, с. 188].

Утім, обидва бенкети мали місце у часи класичної Греції з її розквітом і філософії, і мистецтва, і красномовства.

Але й через майже пів тисячоліття – на межі I і II ст. н.е. – традиція застільних бесід не лише не зникає, але й продовжує репрезентувати академічний дискурс вже доби еллінізму. Про це свідчать «Застільні бесіди» Плутарха. Хоча дещо все-таки змінилося: намітилася тенденція виключно розважального характеру *бенкетів*. Саме це, зокрема, обговорюють учасники «бенкету» Плутарха, а сам він, розпочинаючи твір, посилається у цьому на приклад «найвідоміших філософів, зокрема Платона, Ксенофонта, Аристотеля й Епікура, які вважали «гідним записати промови, що велися на сімпосіях» [238, с. 29].

Перше питання, яке розглядають учасники бесіди, це питання про те, чи варто філософствувати під час вживання вина. Аристон, Плутарх, Кратон і Сосій Сенекіон з'ясовують, якими якостями повинні володіти учасники симпозіумів, якими повинні власне бути правила їхньої поведінки за вином.

Саме припущення про відсутність філософських бесід на бенкетах взагалі шокує учасників «Застільних бесід» Плутарха. Так, Аристон навіть вигукує, що «невже є люди, які не приділяють філософам місце за бенкетним столом?». На це Плутарх відповідає, що «е.., і вони ще зверхньо глузують, говорячи, що філософії... не пасує виступати із застільними промовами». А ще один учасник – Кратон – зауважує, що «не одне й те ж, виключити з симпосію риторичну чи виключити філософію», стверджуючи тим самим, принципову різницю звичного риторичного дискурсу і дискурсу філософського [238, с. 30].

Філософська бесіда складала родзинку застільля. Вона «подавалася» як основна страва серед інших, розважальних, заходів. Так, у Ксенофонта участь у симпозіумі беруть блазні, танцівниці, гімнасти, музиканти, але головною «стравою» виступає бесіда із Сократом.

Не даремно симпосій (симпозіум) перетворився на літературний жанр, який за часів Плутарха став жанром наукової літератури [238, с. 7].

Проте у Лукіана сам бенкет перетворюється на пиятику, а філософи поводять себе зовсім не так чемно, як за часів Платона. Про це засвідчує промова Лукіана «Бенкет або Лапіфи».

Один із учасників бенкету, Філон, іронічно запитує іншого учасника – Лікіна, що «говорять,.. ви провели вчора час за обідом у Аристенета у тонких і різноманітних задоволеннях: і піднесена бесіда у вас точилася, а сварка чимала за нею відбулася» [179, с. 226]. І це при тому, що серед гостей вистачало тих, хто «має відношення до філософії і красномовства» [179, с. 229], зокрема, ритор Діонісідор «проголошував вибрані місця зі своїх промов», а граматик читав вірші [179, с. 232]. Особливо «відзначився» під час бійки, що настала за сваркою, філософ-кінік Алкідамант.

Із цього приводу слід зазначити, що роль кініків на бенкетах, порівняно з класичною Грецією, зазнала істотних змін. Тепер вони запрошуються на бенкети як блазні, або і зовсім з'являються без запрошення, як Алкідамант. У той час, як раніше Діоген, не зважаючи на те, що постійно був голодним, далеко не на кожне запрошення відгукувався. Так, він сам у листі до Антипатра наголошував, що «сіль в Афінах мені дорожче за бенкети у Македонії» [8, с. 21]. Не зважаючи на сатиричний характер «Бенкету» Лукіана, вочевидь цей твір відображав вже типові явище і свідчив, що інтелектуальний рівень таких застіль поступово знижувався.

Ця тенденція знайшла продовження у письменника III ст. н.е. Атенея у його творі «Софісти за обіднім столом».

Дехто Тимократ «просить Атенея розповісти йому про званий обід, влаштований у будинку римського багатія Ларенсія для двадцяти чотирьох...філологів і філософів..., і вислуховує довгий звіт про промови, у яких вчені вирізнялися своєю ерудицією» [177, с. 291].

Один із учасників бенкету – Ульпіан – порівнює кініків, які присутні на бенкеті, із флейтистами і танцівницями, які «псують всю насолоду бесіди». Промови їх під час бенкету надзвичайно довгі, формального характеру. І цитує Платона, відмічаючи, що «вульгарні люди внаслідок браку освіченості, нездатні розважати одне одного на бенкеті засобами своїх власних промов і бесід, багато платять флейтистам, надаючи чужий голос – голос флейт і сходяться аби його слухати» [177, с. 291]. На бенкетах зазвичай були присутні і парасіти – громадяни, що харчувалися за чужий рахунок, – які також виступали з промовами.

Між іншим Атенея повідомляє, що гетерою Гнатеною було написано «Правила для сесітій» [177, с. 301]. Взагалі твір Атенея, вважає О. Лосєв, свідчить про значну ерудицію софістів, що обіда-

ють, – це майже енциклопедичні знання (зауважимо, що участь у сесіях була громадським обов'язком).

Поширеною розвагою на бенкеті – симпосії – стала *гра в коттаб*, змагання на влучність попадання рештками вина з бокалу у металеву чашу – коттабій. Сюжет симпосіїв і гри в коттаб знайшов своє відображення на давньогрецьких вазах, кратерах, кіліксах. Гра в коттаб висвітлюється у творах Есхіла, Софокла, Евріпіда, Арістофана та ін. У проведенні такого бенкету можна прослідкувати не тільки задоволення вігальних і духовних потреб людей, а й реалізацію *комунікативної і розважальної функції* дозвілля часів античності.

У коміко-еротичному романі «Сатирикон» давньоримський автор Гай Петроній Арбітр іронічно зображує *бенкет* Трімальхіона, багатого вискочки, самовдоволеного невігласа. Автор описує співи рабів під час бенкету, вельми делікатний педикюр, який роблять гостям перед застіллям, чудові смачні наїдки, розповідає про столітнє опімське вино, підкреслює елементи видовища під час бенкету. Як пише Петроній Арбітр, «внесли велику тацю, на якій був великий вепр. Голову його прикрашала шапка вільновідпущеника. З його іклів звисали два кошики з пальмового листа, один наповнений свіжими, другий – сушеними фініками... Бородатий велетень... витяг мисливський ніж, щосили вдарив ним вепра в бік, і звідти несподівано вилетіла ціла зграя дроздів. Птахолови з прутиками, змашченими клеєм, стояли наготові і вмить вилетіли пташок, що літали по їдальні. ...І ось ми бачимо, як з розверженої стелі спускається велетеньський обруч, знятий, мабуть, із якоїсь велетеньської бочки, а з нього звисають золоті вінки з алебастровими флаконами, наповненими парфумами». Так бенкет поступово перетворюється на видовище [234, с. 551–560].

Поєднання обіду з розвагами можна зустріти й у листах давньоримського письменника та адвоката Плінія Молодшого до Септиція Клара, в яких автор ретельно описує смачні наїдки та інтелектуальні розваги друзів, якому було наготовлено «качан салату, по три слимака, по два яйця, пшенична каша з медовим напоєм і снігом, ...маслини, буряк, горлянка й тисячі інших, не менш вишуканих страв. Ты почув би або уривок з комедії, або читання, або гру на лірі, а хай і так і все це, ...а ти надав перевагу їсти у когось вустриць, свинину, морського їжачка і дивитись на гадітанок» (Plin. Jun. I, 15) [236].

У іншому листі Пліній Молодший дискутує зі своїм другом Генітором, якому був огидний надзвичайно розкішний обід, бо блаз-

ні, кінеди і дурні пленталися між столами. «У мене немає нікого з них, але я терплю людей, які їх тримають. А чому у мене їх немає? Бо мене нітрохи не захоплює як кумедна несподіванка розслаблений жест кінеда, пустощі блазня, дурість дурня. Я говорю з точки зору не розуму, а смаку. Подумай, як багато людей, яких відштовхує все те, чим ми з тобою полонені і захоплюємося, як щось безглузде або обридливе» (Plin. Jun. IX, 17) [236].

Застільна бесіда за участю оратора – філософа, софіста, ритора і навіть граматики – складала невід’ємний елемент грецького симпозіуму, про що свідчать численні «Бенкети»: Платона, Ксенофонта, Плутарха, Лукіана, Атенея. Особливістю античного бенкету було й те, що навіть академічний дискурс подеколи здійснювався в контексті дозвіллієвої культури. Ця традиція зберігалася тривалий час і в Давньому Римі, зійшовши нанівець лише за часів пізньої античності.

Занепад у наступному столітті застільних бесід підтверджує римський історик IV ст. н. е. Амміан Марцеллін. Зображуючи римську натуру, зокрема звичаї публічних обідів, він із гіркотою відмічає, що «замість філософа запрошують співака, а замість ритора – майстра витівок» [43, с. 354].

У «Застільних законах» Лукіан виокремлює правила проведення дозвілля під час свят Сатурналій, а також необхідність «митися – коли тінь на годиннику буде у шість футів; перед купанням – грати у кості на горіхи. Лежати кожному, де доведеться; високий стан, знатність і багатство не повинні надавати ніяких переваг».

**Публічні лазні**, починаючи з II ст. до н. е., коли вони були невеликими, суто практичними «приміщеннями для миття» і призначалися тільки для чоловіків, приголомшливо виросли в розмірі, у величі і в зручностях в період імперії. Терми стали просторими, багато прикрашеними мармуровими із золотом палацами, призначеними для задоволення людей. Адже *терми* були не просто будівлями, де будь-хто, заплативши один квадрант - quadrans (чверть асса, найдрібніша римська монета), міг прийняти ванну; швидше вони були величезними *центрами відпочинку*, обладнаними гімнастичними залами, садами, бібліотеками і читальнями на додаток до самих термів.

Як відмічає Ф. Коуел, один тільки головний блок терм Каракалли (211–217 рр. н.е.), займав 270 000 квадратних футів – більше, ніж усі будівлі Парламенту або Британський музей. Терми Діоклетіана (284–305 рр. н. е.) були значно більшими. Вони вмщували більше, ніж 3000 осіб, які купалися одночасно, приблизно в два ра-

зи перевищуючи кількість людей, на яку було розраховано терми Каракалли. На їх будівництво пішло 10 років, у порівнянні з 5 роками, які пішли на будівництво терм Каракалли. У Римі жодним чином не спостерігалася нестача громадських лазень, коли зводилися ці дві величні будівлі. Агріппа побудував перші лазні в 20 році н. е.; з багатьох, побудованих після, до нас дійшли руїни терм Нерона (54–68 рр. н.е.), Тита (79–81 рр. н.е.), Траяна (98–117 рр. н.е.), Траяна Деція (249–251 рр. н.е.), й Костянтина (306–337 рр. н.е.), не рахуючи терм Каракалли і Діоклетіана [140].

За часів імперії терми були відкриті для чоловіків, так само як і для жінок і дітей, і навіть дуже скромна плата в один квадрант іноді покривалася щедрістю імператора або якого-небудь багатія, який міг узяти на себе цілком вартість відвідування лазень на термін від одного дня до одного року. Одні приміщення були призначені для чоловіків, а інші – для жінок, хоча за часів Нерона було запроваджене спільне купання, що було скандальним для суворих римлян. Ряд указів проти подібних відхилень від правил імператорів Адріана, Марка Аврелія й Олександра Севера – кращий доказ того, що обмежити спільне купання було важко або неможливо. Римляни ходили до *терм*, щоб зустрічатися з іншими, погуляти і поговорити, одні – щоб пограти в м'яч та ігри, інші – щоб випробувати інтенсивніше фізичне навантаження, таке як боротьба, або подивитися, як це роблять інші, і звичайно ж отримати прохолоду влітку і тепло взимку. Проведення дозвілля у термах поєднувало *інформаційну, комунікативну, рекреаційну та гедоністичну функції* дозвілля римлян.

Холодні ванни знаходилися у фригідарії – прохолодній кімнаті у лазні; були також тепле приміщення, або тепидарій, а також опалюване приміщення, калидарій, де були теплі ванни й гаряча пара, щоб викликати потовиділення, як у сучасних турецьких лазнях. Приміщенням ще гарячішим, лаконіком, користувалися в основному хворі. Тепло забезпечувалося вогнем під підлогою (гіпокаустом), що розпалювалось рабами, з використанням великої кількості дерева.

Про важливість терм для населення свідчать листи Плінія Молодшого, написані до імператора Траяна у 111–113 рр. н. е. з Віфінії (у якій перебував у якості імператорського легата). У листах він пише, що клавдіополіти, в долині, під самою горою, не стільки будують, скільки викопують величезну лазню, при чому на ті гроші, котрі булевти надали раді з твоєї милості, чи вже внесли за свій вступ, чи зберуть за

нашою вимогою. «Побоююсь, що там будуть погано використані суспільні кошти, й те, що дорожче усяких грошей: твій подарунок. Я змушений просити тебе, надішли архітектора для огляду не лише театру, але й цих лазень: нехай він вирішить, чи завершувати якимось після здійснених витрат почате будівництво, чи виправити те, що здається потребує перероблення, чи перенести те, що може бути перенесено. Не варто, бажаючи не згубити витраченого, дарма витратити й додаткові кошти (Plin. Jun. X, 39) [236].

Як бачимо, терми мали й суто утилітарний прагматичний характер, а не лише дозвіллевий. Теж саме можна сказати і про давньоримські **вілли**, які, очевидно, в першу чергу слугували для забезпечення вітальних базових потреб населення у житлі, у створенні власного господарства. Втім, пізніше римська знать використовує власні маєтки і для отримання прибутку, здаючи їх в оренду (12000 сестерціїв за рік чи менше у Римі, до 500 сестерціїв за рік загалом у країні) (Plin. Jun. I, 2) [236], і для відпочинку й насолоди проживання на природі подалі від міської метушні. Ще аграрний закон Ліцинія-Секстія 367 р. до н. е. показує, що земельні володіння римської знаті в IV ст. до н. е. були досить великими, щоб організувати значне господарство. Атілій Регул, консул 256 року до н.е., скаржився, що його вілик (управитель віллою – villa rustica – та сільським господарством маєтку. – О.Г.) утік, і йому необхідно самому вести свої справи. Це повідомлення має на увазі той тип господарства, який згодом називатиметься рабовласницькою віллою, на чолі якої стоїть вілик. Так, земельні володіння Фабія Максима оцінювалися в 240 тис. сестерціїв, тобто, якщо дотримуватися більш пізньої оцінки вартості одного югера землі (близько 0,25 га), становили щонайменше 240 югерів. Цілком можливо, на думку В. Кузищина, що саме в III ст. до н. е. з'являється самий термін «вілла», що позначає господарський центр маєтку, сукупність служб і будівель, що складаються з житлових і господарських приміщень [153].

Марк Порцій Катон Старший у своєму трактаті «De agri cultura liber» – «Про землеробство» (II ст. до н.е.) приділяє увагу різним аспектам будівництва вілл і їх обладнанню. Він перераховує найдетальніше знаряддя праці, різне обладнання, включаючи балії, лавки, мішки, рушники і навіть нічні горщики. Вілла Сципіона Старшого, одного з найбагатших людей свого часу, до того ж великого любителя комфорту, вражала римлян I ст. н. е. своїм непоказним виглядом. Швидше за все, лише через деякий час відбувся подальший розвиток вілли як ар-

хітектурного комплексу, з відокремленням панських приміщень (*villa urbana*) та їх спеціальним благоустроєм [153].

Як відомо, вже у I ст. до н. е. вілли Ліцинія Лукулла і Метелла представляли не стільки господарський, скільки парадний комплекс. В I ст. н. е. панські приміщення перетворилися на справжні палаци, про що свідчать їхні численні залишки, виявлені археологами, й описи поетів і письменників.

Як пише Пліній Молодший у листі до Романа, він будує *вілли* біля Ларійського озера. Автор із захопленням описує як самі вілли, так і тихе дозвілля, рибальство на озері. Пліній Молодший зауважує, що на березі у нього багато вілл, але дві особливо і радують, і займають його. Одна, поставлена на скелях за байським звичаєм, дивиться на озеро, інша, так само за байським звичаєм, підходить до самого озера. «Тому я звичайно називаю першу трагедією, а другу – комедією: одна стоїть немов на котурнах, друга – мов у низьких черевиках. В обох є своя принадність, обидві приємні власнику, саме в силу своєї неоднаковості. Одна ближче до озера, з іншої відкривається на нього ширший вид, одна охоплює всю затоку своїм м'яким вигином, інша, перебуваючи на дуже високому хребті, ділить їм дві затоки; там пряма алея далеко простяглася по берегу, тут вона м'яко загинається, переходячи в просторий квітник; там не відчувається хвиль, тут вони розбиваються об стіни; там можна дивитися вниз на рибалок, тут самому рибалити і закидати вудку зі спальні і мало навіть не з ліжка, як з човника» (Plin. Jun. IX, 7) [236].

У листі до Канінія Руфа Пліній Молодший згадує відпочинок на віллі друга в Комо (рідне місто автора), передаючи усі відтінки світла дня, краси природи, витонченості дозвіллевих занять. «Як там Комо, наша з тобою радість? І чудова приміська вілла? Порттик, у якому завжди весна? Алея платанів з її пишною зеленню? Канал із водою, який виблискує зеленню? Став унизу? Він до наших послуг? А та доріжка із землею пружною, але м'якою для ноги? А лазня, увесь день залита сонцем? Столові для великого товариства й ті, що лише для деяких? Кімнати, де ти проводиш день, і спальні? Вони заволоділи тобою і передають, чергуючись, одна іншій? Чи тебе, уважного господаря, відволікають звичайні твої часті роз'їзди по мастку? Якщо заволоділи тобою – щаслива ти людина, а якщо ні, ти один з багатьох. Чому ти (вже пора) не доручиш ці дрібні турботи іншим і в цій повній самотності не віддасися заняттям? їм



твоя праця, їм дозвілля; їм робота і відпочинок, пильнування і сон» (пер. наш. – О. Г.) (Plin. Jun. I, 3) [236].

Перебуваючи на Лаврентійській віллі у своєму етруському маєтку, Пліній молодший насолоджується життям, захоплюється відпочинком і віддається заняттям літературою. Автор пише другові Мініцію Фрунданові «про правильне, чисте життя, про солодке чесне дозвілля, яке прекрасніше усякої справи! море, берег, справжній відокремлений [храм Муз], скільки ви мені відкрили, скільки продиктували! Залиш же при першій зручній можливості цей гуркіт, порожню балаканину, безглузді заняття; збережи себе для літератури і віддайся дозвіллю! краще адже, за дотепним глибоким словом нашого Атілія, «нічим не займатися, ніж займатися нічим» (Plin. Jun. I, 9) [236].

Пліній Молодший у своїх листах неодноразово пише про дозвілля, різні види й форми сільського та міського відпочинку, зокрема про дозвілля (Plin. Jun. IX, 32) [236], відпочинок на віллі (Plin. Jun. I, 3) (Plin. Jun. I, 9) (Plin. Jun. IX, 7) (Plin. Jun. IX, 36) (Plin. Jun. IX, 40) [236], про відпочинок і розваги на морі (Plin. Jun. IX, 33) [236], про бенкет (Plin. Jun. I, 15) (Plin. Jun. IX, 17) [236], про збір винограду, вино (Plin. Jun. IX, 20) [236], про церковні ігри, перегони колісниць (Plin. Jun. IX, 6) (Plin. Jun. IX, 23) [236], про організацію релігійних свят у контексті перебудови храму у власному маєтку (Plin. Jun. IX, 39) [236], про будівництво дозвіллевих інституцій театру, терм у листах до імператора Траяна (Plin. Jun. X, 39) [236], про нагороду атлетів за перемогу в іселастичних змаганнях у листах до імператора Траяна (Plin. Jun. X, 118) [236] тощо. Примітно, що у будь-який момент Пліній Молодший готовий перервати свою літературну роботу заради сільського дозвілля.

Жителі Римської імперії, так само, як й інші люди, піддавалися спокусам: прагнення жити в місті Римі збільшувало всі ціни, підвищувало вартість життя, житла, оренди міської квартири, будівництва власного будинку. Тільки заможні люди, як зауважує Ф. Коуел, могли собі дозволити жити у власному міському будинку або окремії віллі. Переважна більшість проживала в дохідних або багатоквартирних будинках, зазвичай не вище трьох-чотирьох поверхів. У період ранньої імперії імператор Август обмежив висоту будинків до 20 метрів з причини їхньої досить хиткої конструкції (можливо будівельники економили камінь і використовували при будівництві стін і підлог вапняний розчин).

До кінця республіки заможні і знатні сімейства, що володіли власними будинками, перетворювали їх на елегантні особняки. Деякі з них були розкішними, з мармуровими колонами, підлогами і стінами, щедро обвішаними завісами і заставленими елегантними меблями зі слонової кістки, бронзи і рідкісних сортів дерева. Їхній загальний план був однаковий – ряд кімнат, зосереджених навколо внутрішнього дворика, або квадратного чи чотирикутного резервуара – атрия, і ще кілька кімнат, побудованих навколо другого двору або саду (Plin. Jun. I, 2) [236].

До наших днів дійшли античні вілли Містерій (II ст. до н. е., м. Помпеї, неподалік від Неаполя), вілла Папірусів у м. Геркуланум (I ст. до н. е.), вілла Поппея (I ст. н. е., м. Торре Аннунціата, колишня назва м. Оплонтіс. Остання, ймовірно, належала імператору Нерону для утримання його другої дружини Поппеї Сабіни), вілла Арміра (друга пол. I ст. н. е., неподалік від м. Івайловград, Болгарія), вілла дель Казале (I чверть IV ст. н. е., неподалік від м. П'яцца-Армеріна, о. Сицілія) та ін., які свідчать про майновий стан, смак, стиль життя і дозвілля своїх господарів. (Зауважимо, що архітектор Андреа Палладіо, створюючи у період пізнього Відродження вілли Фоскарі, Барбаро-Вольпі, Ротонда та ін., ретельно вивчав, а у чомусь і наслідував стиль пам'яток давньоримської епохи, яка стала лейтмотивом його творчості).

Перебуваючи у власному маєтку між Квірінальським і Піндієвим пагорбами римський політик Гай Саллюстій Крісп присвячує своє дозвілля (наприкінці життя) роботі над історичними працями. У своїй монографії «Про змову Катіліни», історик-мораліст пише, що вирішив прожити решту життя вдалині від державних справ, що у «нього не було намірів ані витратити своє добре *дозвілля* на лінощі і неробство, ані проводити життя, посилено займаючись землеробством і мисливством – обов'язком рабів, ... вирішив описати по частинах діяння римського народу» [286, с. 6]. Саллюстій продовжує обґрунтовувати свій вибір розумових занять, запис історичних оповідань минулого у «Югуртинській війні» (записана 42–41 рр. до н. е.), зауважуючи, що «держава отримає від мого дозвілля вигоду більшу, ніж від діяльності інших» [287, с. 41].

Римський поет Публій Овідій Назон у «Скорботних елегіях» під дозвіллям розуміє тихе дозвілля під час складання віршів, «я ж у заняття свої, в тихе дозвілля тікав...» (Ovid. I, 5) [220]; цінність його віршів полягає у прикрашанні життя і дозвілля, «нині прошу: хай живуть, дозвілля хай прикрашають» (Ovid. I, 6) [220].

У своїх епіграмах «До Юлія Марціала» римський поет Марк Валерій Марціал пише:

... По вподобі своїй укладають дозвілля,  
У правдивих тонуть життєвих вигодах. –  
Ми б не знали тоді ні вельможних ганків,  
Ні розправ судових, ні шумливих ринків,  
Ані статуй препишних в домах багатих.  
Наше діло було б: прогулянки, книги,  
Поле, терми, гаї та джерела дальні.  
Ото б радість була, безтурботна втіха [190, с. 550].

Ще одним захопленням, ще однією формою дозвілля римлян можна назвати **колекціонування**, а саме – *колекціонування творів мистецтва*: картин, статуй, меблів, прикрас тощо. Іноді таке колекціонування набувало форми хибної пристрасті, яке описане римським оратором та адвокатом Марком Туллієм Цицероном у 70 р. до н. е. у «Промові проти Гая Верреса (Друга сесія)». Як стверджує автор, намісник провінції Сицилії Гай Веррес займався розкраданням, хабарництвом, перевищенням влади. (Варто відмітити, що під час проведення ігор по обітниці Помпея (*ludi votivi*) слухання справи було перервано). У своїй промові Цицерон пише, що в усій Сицилії, настільки багатій, настільки давній провінції, в якій так багато міст, так багато таких багатих будинків, не було жодної срібної, жодної коринфської або делоської вази, ні одного дорогоцінного каменя або перлини, ні одного предмета із золота або зі слонової кістки, ні одного зображення з бронзи, з мармуру або зі слонової кістки, не було жодної писаної фарбами або ткані картини, яких би він не розшукав, не розглянув і, якщо вони йому сподобалися, не забрав собі» [361, с. 59].

Ретельні описи *вилли* поблизу Неаполя і *зібраних на ній творів мистецтва* дає Філострат-старший (кін. II – поч. III ст. н. е.) у своєму творі «Картини». З Філостратами, передусім старшим, пов'язане виникнення в античному красномовстві періоду пізнього еллінізму жанру лекції-екскурсії. Книга Філострата-старшого написана як ретроспективний запис бесід-еккурсій повчально-навчального характеру, які він колись вів із молоддю, «...я хочу передати враження про ті твори живопису, про які в мене була якось бесіда із молоддю. Її я вів із метою пояснити їм ці картини і навіяти їм інтерес до речей, достойних уваги». Так, перший фраг-

мент – «Скамандр» – починається наступним чином: «Чи впізнав ти, хлопчик, у цій картині оповідання Гомера. Чи ти про нього і зовсім не думаєш і тому, звісно, вважаєш за чудо, як це у воді може горіти вогонь? Так ось давай подумаємо, що це означає; ти ж уважно дивись, аби тобі можна було зробити висновок, яким шляхом створюються сюжети картин» [335, с. 34].

В описах картин Філострата-молодшого знов зустрічається звернення до «хлопчика», проте такого, який присутній при цій лекції-екскурсії суто віртуально. Інтродукції, як і у Філострата-старшого, побудовані у вигляді звернення до нього. Зміст картин і Філостратом-старшим, і його онуком Філостратом-молодшим описується у значно ширшому контексті, ніж самий сюжет: обидва звертаються до культурного знання своєї епохи, міфів і поем Гомера, аби пояснити, так би мовити, передісторію і навіть «післямову» самого зображення. Вони експлікують у вербальний спосіб той культурний код, у якому формувалась, існувала і ще продовжувала існувати грецька культура.

Втім, якщо Філострати «проводили» екскурсії по художніх галереях, принаймні старший, то «Статуї» Каллістрата (ймовірно IV ст. н. е.) можна було б визначити як екскурсію по віртуальному музею, експонати якого хоча і були цілком матеріальними, але розкиданими по всій елліністичній ойкумені, збираючись докупи лише в мисленневому зорі Каллістрата. Хоча переважно більшість із них Каллістрат бачив на власні очі, бо він точно описує місце їхнього знаходження і навіть розташування. Каллістрат знає авторів тієї чи іншої скульптури – особливо він віддає пошану Скопасу, Лісіппу і Праксителю – оскільки у Філостратів прізвища художників не зустрічаються.

Каллістрат характеризує не лише манеру того чи іншого скульптора, але й ретельно описує матеріал, із яким той працював, і передає враження від того, наскільки вдалося впоратися із цим матеріалом художнику. Так, стає відомим, що Вакханка Скопаса створена з пароського мармуру, а майстерність скульптора виражається словами, нібито «вона (скульптура. – О.Г.) могла б показатися живою: каміння, саме по собі залишаючись тим же камінням, здавалося, порушило закони, які пов'язані з його мертвою природою» [114, с. 151].

Про статую Ерота роботи Праксителя він повідомляє, що вона була зроблена з міді. І знов опосередковано характеризує майстер-

ність скульптора за допомогою характеристики набуття металом непритаманних йому властивостей: «...мідь чудово перетворювалася на прекрасне ніжне тіло..., яке мало колір міді. Він (Ерот) здавався квітучим чудовою засмагою»; «мідь підкорювалася почуттю з охотою, легко допускаючи в собі втілити вираження сміху. Дивовижним було це творіння з міді». І знов відмічає, що «Пракситель...мистецтвом зміг удавати, що будучи мідним, він (Ерот. – О.Г.) ...розсікає крилами повітря» [114, с. 153].

Також із міді була статуя Лісіппа «Щасливий випадок», яку Каллістрат характеризує в наступний спосіб: «у ній мистецтво вступило у змагання із самою природою» [114, с. 155]. І далі автор пише, що «у здивуванні стояли ми мовчки, дивлячись, як ця мідна статуя доповнює справу природи, і сама нібито виходить за межі законів, поставлених їй; будучи мідною, вона вкривалася рум'янцем; будучи твердою, вона розм'якшувала природну масу, робила її ніжною, підкорюючись волі мистецтва». Розтлумачує Каллістрат і символічний сенс цієї статуї; і як цей сенс візуалізує скульптор.

Ще одна скульптура Праксителя «Діоніс», також зроблена з міді, знов характеризується Каллістратом за допомогою майстерності скульптора, бо «руки Праксителя створили речі зовсім як живі»; «мідь, здавалося, перетворювалася на ніжне тіло»; а саме тіло «здавалося створеним із якогось іншого матеріалу»; «мідь мистецтвом художника стає м'якою, якщо ти до неї торкався кінчиком пальців, вона ніби сама уступала тиску. Що викликало велике здивування це те, що у мертвій матерії було помітно прояви задоволення, і мідь наважилася в собі втілити вираження сильних почуттів»; «його (Діоніса. – О. Г.) вкривала шкура оленя: мідь перевтілилася на подібність шкури» [114, с. 158].

У записаних в естетичному дискурсі книгах Філостратів і Каллістрата можна відмітити естетично релевантні поняття, апеляцію до природи, схожості, подібності до неї, що відображає античну парадигму мистецтва як мімесіса, наслідування.

У Давній Греції, Давньому Римі з'явилися **театри** і розвивалася драматургія. Як правило, драматичне мистецтво залишалось тісно пов'язаним із народною свідомістю, міфологією, але одночасно у ньому вже склалися оригінальні сюжети, майстерно відображалися думки і почуття, властиві часу й індивідуальним переживанням.

Організовані розваги в перші три століття республіки розвивалися досить повільно. Як відмічає Ф. Коуел у своїй книзі «Давній Рим. Побут, релігія, культура», театралізовані видовища не були надзвичайною подією серед грецьких і етруських сусідів Риму, і почали ставитися в тимчасових театрах після того, як римські солдати провели 20 років на Сицилії під час першої війни з фінікійцями. Острів був тоді поділений між карфагенянами і греками. Після декількох поразок греки об'єдналися з римлянами, і римські легіонери уперше зіткнулися з новою формою мистецтва в трагедіях Еврипіда і комедіях Менандра. *Театралізовані вистави, пантоміми* (від грець. *panta* – усе) зображувались мовою танцю, жестами, без слів. Акторів тоді називали «співтрапезниками Аполлона», також серед них були квіндецемвіри (15 мужів для священних обрядів). У перший рік мирного життя (240 р. до н. е.) в Римі була поставлена п'єса латиною, яка розпалила смак публіки до більшого. Упродовж подальших 150 років були написані майже усі комедії і трагедії римської літератури.

Луцій Анней Сенека у «Моральних листах до Луціллія» пише про популярність *відпочинку в театрі* більшу, аніж філософських бесід, змальовуючи тих, «*praeter ipsum theatrum Neapolitanorum, ut scis, transeundum est Metronactis petenti domum. Illud quidem fartum est, et ingenti studio quis sit pythaulus bonus iudicatur; habet tubicen quoque Graecus et praeco concursum: at in illo loco in quo vir bonus quaeritur, in quo vir bonus discitur, paucissimi sedent, et hi plerisque videntur nihil boni negotii habere quod agant; inepti et inertes vocantur* (Sen. LXXVI, 4) [290]. ...хто прямує до оселі Метронакта, той мусить іти повз неаполітанський театр. Так ось: те приміщення вщерть набите людьми; варто глянути, з яким запалом вони там розмірковують, сперечаються, чим повинен виділятися добрий пітавлет (флейтист, який супроводжував сольні партії акторів у античному театрі. – О. Г.). Грецький флейтист і окличник збирають довкола себе цілі юрми, а там, де роздумують над тим, якою повинна бути добродісна людина, там, де вчать, як стати такою людиною, сидить жменька слухачів [290, с. 132–133].

Будівництвом театру опікується й згадуваний нами Пліній Молодший, який перебуваючи на посаді легата у провінції Віфінії, пише у листі до імператора Траяна про будівництво театру у Нікеї, яке вже коштувало 10 мільйонів сестерціїв, ймовірно, дарма, оскільки він просідає й у ньому очевидні величезні тріщини, тому, що

грунт тут сирий і м'який, чи тому, що самий камінь слабкий і крихкий. «Варто подумати, чи будувати його далі, залишити чи навіть зруйнувати. Субструкції і контрафорси, які тут і там будівлю підтримують, по-моєму, не стільки міцні, скільки дорогі. Приватні особи обіцяли багато що додати до театру, а саме: базилики навколо і портик над місцем для глядачів» (Plin. Jun. X, 39) [236].

Але перед занепадом республіки театр як форма мистецтва був майже «мертвий». Не те, щоб комедії Плавта, Теренція, Аттія, трагедії Еннія, Невія, Пакувія, чи пізніше трагедії Сенеки були наслідують, оскільки більшість з них написана за грецькими оригіналами, були позбавлені достоїнств або залишилися неоціненими. Просто вони не могли конкурувати зі змагальними формами розваг, які значно більше приваблювали римський натовп. Міми, пантоміми і грубі фарси досі збирали натовпи в театрах, але під час імперії згадка про «ігри» (ludi), які включали театралізовані розваги, означала для більшості захоплюючі перегони на колісницях у Великому цирку і, передусім, криваві гладіаторські бої в амфітеатрах [140].

У той же час, як пише Г. Хефлінг у дослідженні «Римляни, раби, гладіатори: Спартак біля воріт Риму», зростає популярність гладіаторських боїв серед публіки. Як засвідчує римський комедіограф Теренцій, в 160 р. до н. е. довелося несподівано перервати виставу його п'єси «Свекруха», оскільки поширилися чутки про те, що саме в цей час почнеться бій гладіаторів на поховальних іграх на честь Емілія Павла, події, що, звичайно, ніхто не хотів пропустити [352].

Особливо варто відмітити розвиток світського масово-видовищного музичного, циркового мистецтва, самостійні форми якого з'явилися у різних регіонах античного світу. Греки і римляни першими почали проводити масові видовища – театральні і спортивно-циркові. Програми святкувань протягом століть змінювалися: до елементів постійних, таких, як жертвопринесення, молитви, урочисті ходи, додавалися заходи суто видовищні, розважальні. Це могли бути *сутички гладіаторів або бої з дикими звірами в амфітеатрі, гонки на колісницях в цирку, театральні вистави*. Якщо в Греції видовища були однією з форм культових торжеств, формою шанування Богів, свого роду містеріями, а крім того, довго зберігали характер змагальний, агоністичний, то у Римі видовища розглядалися виключно як масові розваги. Ці розважальні видовища були величними навіть згідно з критеріями нашого часу.

У культурно-дозвіллевій сфері у Давньому Римі індивідуалізованим формам дозвілля все частіше протиставлялися масові, домашнім – суспільно-організовані, інтелектуальні види занять зсувалися у бік фізичних, духовні розвиваючі форми дозвілля почасти замінювалися видовищами, які охоплювали одночасно тисячі людей.

Серед організаторів ігор варто відмітити імператора Клавдія, який часто показував великі і численні видовища, і не тільки звичайні і в звичайних місцях: він придумував нові і поновлював давні. При освяченні Помпейового театру, відбудованого ним після пожежі, він сам відкривав ігри з трибуни посеред оркестри. Як пише римський історик Гай Светоній Транквілл у біографії римських імператорів «Життя дванадцяти цезарів. Божественний Клавдій», **циркові ігри** він нерідко влаштовував навіть у Ватикані, іноді показуючи після кожних п'яти заїздів цькування звірів. «У Великому Цирку він поставив мармурові загородки і визолочені поворотні стовпи – раніше ті й інші були з туфу й з дерева – і виділив особливі місця для сенаторів, які раніше сиділи разом з усіма. Тут, крім колісничних змагань, він представляв і троянські ігри та африканські цькування за участю загону преторіанських вершників на чолі з трибунами і самим префектом, а також виводив фессалійських кіннотників із дикими биками, яких вони ганяють по всьому цирку, підхоплюють знесилених на спину і за роги шпурляють їх на землю» (Suet. V, 21) [288].

У часи правління імператора Клавдія було 159 суспільних свят на рік, 93 з яких було присвячено іграм за рахунок державних витрат, включаючи свята на честь національних героїв та перемогам у битвах [498, р. 320].

Римський історик Публій Корнелій Тацит у своїх «Анналах» відмічає серед жвавих захоплень іншого імператора Нерона (пасерба Клавдія. – О. Г.) таке заняття як «правити кіньми на ристалищі» (Тас. XIII, 3) [318]. Навіть сам Тацит перебував у ролі жерця-квіндецимвіра, організатора під час секулярних ігор, влаштованих імператором Клавдієм. «Під час ігор, що відбувалися в цирку в присутності Клавдія, підлітки зі знатних сімейств, і серед них Британнік, син імператора, і Луцій Доміцій (Нерон. – О. Г.) ... давали на конях троянську виставу» (Тас. XI, 10) [318].

Особливою популярністю в Римі користувалися **гонки на колісницях** і, незважаючи на те, що були дуже небезпечними, в них не було такої навмисної жорстокості боїв, як людини з дикими звіра-



ми. Вони проводилися в одному з п'яти-шести цирків імператорського Риму, найбільшим і найстарішим із яких був величезний Великий цирк. Його довжина складала 600 ярдів і ширина – 200 ярдів, він був здатний вмістити після розширення за часів імперії близько 250000 глядачів. Більшість із них сиділо на дерев'яних сидіннях, зведених позаду передніх кам'яних рядів, які призначалися для весталок, сенаторів і вершників. Чотири команди, якими володіли підрядники, змагалися за прихильність натовпу – червоні, зелені, білі і сині, названі так за кольором одягу візників, що стояли на тендітних двоколісних колісницях позаду двох або чотирьох коней, обмотавши віжки навколо тіл. Їм потрібно було зуміти швидко звільнитися, перерізавши віжки, якщо колісниця перекидалася. Пристрасті розпалювалися на боці одного з цих кольорів команди і могли розділяти сім'ї та руйнувати дружбу. Про перемоги одного з найбільш знаменитих візниць Діокла (Diocles) (приблизно 150 р. н. е.), як пише Х. Хефлінг у роботі «Давній Рим. Побут, релігія, культура», свідчить його надгробний камінь. На ньому вирізьблено оповідь про 3000 перемог в гонках на колісницях, запряжених двома кіньми, і про 1462 перемоги на колісницях, у які було запряжено більше двох коней [352].

Проте не всі мешканці Риму виявляли прихильність до таких перегонів. У своєму листі до Кальвізія Пліній Молодший згадує про циркові ігри, зауважуючи, що не є прибічником такого роду пустих вульгарних видовищ і надає перевагу літературній роботі. Серед відвідувачів циркових ігор зустрічалися і римські вершники, обізнані з літературними працями Корнелія Тацита і самого Плінія Молодшого (хіба, що цих авторів глядачі іноді плутали, запитуючи, хто з них «італік», а хто «провінціал») (Plin. Jun. IX, 23) [236]. Дивним для автора є масове захоплення *гонками на колісницях* і те, що «тисячі дорослих чоловіків так по-дитячому жадають знову і знову бачити перегони і людей, що стоять на колісницях. Якби їх ще приваблювала швидкість коней або мистецтво людей, то в цьому був би певний сенс, але вони прихильні до ганчірки, ганчірку люблять, і якби під час самих перегонів у середині змагання цей колір перенести туди, а той сюди, то разом з нею перейде і пристрасне співчуття, і люди відразу ж забудуть тих візників і тих коней, яких вони здалеку пізнавали, чиї імена викрикували. Такою симпатією, таким значенням користується якась нікчемна туніка, не кажу вже у черні, яка нікчемніше туніки, а й у деяких серйозних людей; коли

я згадую, скільки часу проводять вони за цією порожньою, вульгарною справою» (Plin. Jun. IX, 6) [236].

Своє ставлення до кінських перегонів Пліній Молодший висловив у письмовій формі у листах. Проте пізніше вербалізована позиція інших громадян могла бути й публічною. Зокрема, Гордій, сотник із Кесарії Каппадокійської у період правління римського імператора Лікінія (307–324 рр.) під час свята Бога Марса прийшов до цирку висловити свої громадянські і релігійні християнські переконання. Тоді, як пише історик XVII ст. Дмитро Ростовський у збірнику «Четьї-Мінеї» (Данило Туптало, чернець Києво-Печерської Лаври, митрополит Ростовський), «весь народ прийшов до цирку дивитись кінські перегони, і всі розташувалися на високих місцях... глядачі, які дивились на швидкий біг коней і на мистецтво візників. У цей день раби звільнялись від роботи і збирались там же, діти зі школи поспішали сюди... Коли глашатай подав знак до мовчання, змовкли труби, стихли сопілки, замовкли музичні інструменти» [88, т. 5, с. 143]. Через релігійні християнські переконання Гордія було публічно покарано, градоначальник наказав «розтягнути його на колесах і роздерти йому тіло; повісити на дереві; ...віддати його звірам, утяти голову і скинути у прірву» [88, т. 5, с. 144]. **Публічні страти**, у даному випадку християн, стали певного роду масовими «видовищами», які знаходили чимало охочих серед глядачів.

Така ж доля публічної страти спіткала мешканку м. Олександрії Катерину під час правління римського імператора Максиміана (305–313 рр.). Вісімнадцятирічна дівчина з царського роду, яка мала гарну освіту, «в досконалості вивчила давніх поетів і філософів Гомера, Вергілія, Аристотеля, Платона й ін. ...вивчила також твори відомих лікарів Асклепія, Гіппократа і Галена, крім того, навчилася ораторському і діалектичному мистецтву», знала декілька мов, була піддана публічним тортурам за свої релігійні християнські переконання. За порадою Хурсадена, цар піддав Катерину тортурам, «на одній вісі встановили чотири дерев'яні колеса, а по них навколо встановили різні залізні вістря: два колеса оберталися у правий, а два – у лівий бік; посередині ж їх... прив'язана дівчина» [88, т. 3, с. 675–676]. Постраждали разом із Катериною й імператриця Августа, воєначальник Порфирій і ще 200 воїнів [88, т. 3, с. 677–679].

Масовою стратою на іподромі надумав покарати цар Ірод іудеїв перед власною кончиною. Як пише римський історик I ст. н. е. Ю-

сиф Флавій у праці «Іудейські старожитності», «хай вони розпорядяться оточити іподром військами, яким, проте, не слід доки повідомляти про його кончину (це можна буде сповістити народові після виконання його волі), і накажуть їм перестріляти ув'язнених в іподромі людей. Тим, що вони таким чином уб'ють усіх, вони нададуть йому подвійну послугу, по-перше, тим, що в точності виконають виражене їм перед смертю бажання, а по-друге, тим, що у такому разі народ вшанує його щирим горем» (пер. наш. – О. Г.) (Jos. Flav. XVII, 6, 5) [336].

Проте не всі правителі влаштовували зі страти масове видовище. Так, Пліній Молодший, перебуваючи у римській провінції Віфінії у якості намісника (до ймовірно 113 р. н. е.), не був «ніколи присутній на слідстві про християн, тому я не знаю, про що прийнято допитувати і якою мірою карати. Не мало я і вагався, чи є тут яка відмінність за віком, або ж нічим не відрізняти малоліток від людей дорослих: чи прощати, що розкаялися або ж людині, яка була християнином, зречення не допоможе, і слід карати саме ім'я, навіть за відсутності злочину, або ж злочини, пов'язані з іменем». У листах до імператора Траяна Пліній Молодший пише, поки що з тими, на кого донесли як на християн, він діяв так: «Я запитував їх самих, чи християни вони; тих, що зізналися, запитував в другий і третій раз, загрожуючи покаранням; тих, що упираються, відправляв на страту. Я не сумнівався, що в чому б вони не призналися, але їх слід було покарати за непохитну заскнілість і упертість. Були і такі божевільні, яких я, як римських громадян, призначив до відправки до Риму» (Plin. Jun. X, 96) [236].

Постійне проведення масових видовищ, зокрема і кривавих, потребувало значної організаційної роботи з публікою і спеціальних приміщень.

Французька дослідниця Ж. Неліс-Клемент у своїй монографії «Римські видовища: вивчення їх екологічних наслідків» звертає увагу на те, що найбільшими видовищами були ігри та інші івенти, які зазвичай проводили у цирку, чи в амфітеатрі. У Римі потужності Великого цирку (Circus Maximus) та Колізею Флавіїв були представлені відповідно 15% і 5% населення міста (орієнтовно 1 мільйон у I ст. н. е.). Шоу, ігри, що демонструвалися у цирку, склалися переважно з перегонів на колісницях, *taxima spectacula*, як їх називає Овідій, для яких спеціально була розроблена монументальна споруда. Найстарішою та найбільшою з таких

розважальних споруд у Римі був Великий цирк. Лівій і Діонісій Галікарнаський пов'язують його походження з Тарквінієм Пріском, який проводив ігри в просторі між Авентинським і Палатинським пагорбами, і цьому місцю судилося стати з часом однією з «найбільш чудових споруд у Римі», місткістю 150000 глядачів [465, р. 233–234].

Основними будівельними проектами Риму (переважно з I ст. до н. е.) для проведення масових видовищ були:

- 6 цирків: Великий цирк (Circus Maximus); Цирк Фламініус, який є більш відкритим багатофункціональним простором, ніж монументальний цирк; цирк, побудований Калігулою і перетворений Нероном, відомий як Цирк Ватикану; цирк Варіан, побудований Каракалою і використовуваний Елагабалом для власних виступів на перегонах колісниць; цирк Максенція вздовж проїзду Аппія (місткістю 10000); цирк Арваль у гаю Фратрес Арвалес, уздовж проїзду Кампана, у 7,5 км за межами Риму;

- 4 театри: театр Скаура (58 р. до н. е.), Театри Помпея (55 р. до н. е.), Бальба (13 р. до н. е.) і Марцелла (освячений 13 р. до н.е., чи 11 р. до н. е., який вже використовується у 17 р. до н.е. для секулярних ігор – Ludi Saeculares), місткістю відповідно 11000, 7700 та 13000, або 14000 глядачів;

- 5 амфітеатрів: три на Марсовому полі (Campus Martius), один, побудований у камені Статілієм Тавром (29 р. до н.е.), що згорів у 64 р. н.е. у пожежі Нерона; і два в дереві, перший, будівництво якого розпочав Калігула і вже закінчив Клавдій, а потім дерев'яний амфітеатр Нерона, добудований протягом одного року (57 р. н.е.), який також був пошкоджений або знищений у пожежі 64 р. н.е. Ще дві будівлі – це амфітеатр Кастренс, побудований Елагабалом у районі між Портою Маджоре і Латерано, недалеко від Цирку Варіан і садів Варіані – horti Variani; і знаменитий Колізей, будівництво якого на місці, зайнятому будинком Нерона, планувалося Веспасіаном та фінансувалося здобиччю, привезеною до Риму у 70 р. н.е. в кінці походу до Юдеї. Цю величезну будівлю місткістю 50000 глядачів десять років потому імператор Тит відзначив пишними видовищами, також фінансованими золотом та грошима, взятими з Юдеї. Глядачі, які проходили через арену, згадували ці події, дивлячись на іконографію Арки Тита [465, р. 235–236].

Як відомо, перший *амфітеатр* у Римі спорудив ще у середині I ст. до н.е. Гай Скрібоній Куріон, запропонувавши оригінальний

проект. Ця споруда складалася з двох напівкруглих частин, які могли обертатися (обидві частини були зроблені з легкого дерева). Розімкнуті, вони утворювали два великі театри, а звернені один до одного виступали як арена амфітеатру, і тоді глядачі розсідалися по колу з усіх боків майданчика. За дерев'яним амфітеатром із двома обертовими частинами послідував у 46 р. до н.е. амфітеатр Цезаря, також дерев'яний. За імператора Августа був споруджений на Марсовому полі перший у Римі кам'яний амфітеатр, побудований міським префектом Титом Статілієм Тавром. У середині I ст. н.е. додався амфітеатр Нерона. Також і в Помпеях видатні городяни Гай Куспій Панса і його син побудували амфітеатр, який було зруйновано у 62 р. н.е. землетрусом, а потім незабаром звели новий – незадовго до фатального виверження Везувію у 79 р. Однак найбільший і знаменитий римський амфітеатр звели в 70-х роках I ст. н.е. між Палатинським і Есквілінським пагорбами імператори Веспасіан і Тит: це був величезний, монументальний амфітеатр Флавіїв, що отримав пізніше назву Колоссеум, або Колізей. Він міг умістити в себе одночасно більше 45000 глядачів (деякі автори говорять навіть про 80000 або 87000). Це овальна чотирирусна споруда з чудово розпланованою системою коридорів, проходів і виходів, сходів, вентиляції. Конструкція сходів, входів і проходів – воміторіїв – така, що, згідно з підрахунками сучасних дослідників, глядачі, десятки тисяч глядачів, могли за необхідності залишити будівлю за п'ять хвилин, не штовхаючись. Зовнішні стіни розділені чотирма рядами арок, витриманих у різних стилях. Довжина зовнішніх стін становить 527 м, висота – 50 м.

Колізей був урочисто відкритий імператором Титом найщедрішими іграми. Було оголошено, що вони триватимуть сто днів. Очікувалися смертельні сутички між більш, ніж 10 000 засуджених до смерті і 5000 диких тварин. На другий день мали відбутися кінні перегони, а на третій – морська битва між 3000 осіб на штучному озері, у яке перетворювалася заповнена водою арена [140].

Як зауважує німецько-британський історик Томас Відеманн у книзі «Імператори та гладіатори», Колізей символізував власну легітимність імператора, демонструючи, що він відновив римському народові його право вирішувати та обирати життя чи смерть. Було доречно, що інавгурація нового народження римської свободи має відзначатися не лише традиційним забоєм тварин. Щоразу, під час битв гладіатори демонстрували видовище смерті та відродження в

присутності римського народу. Глядачі ж мали змиритися зі смертністю, розмірковуючи про небувалу силу та спадкоємність універсальних правил Риму [496, р. 180].

Будували амфітеатри і в інших містах Італії та провінцій: у Помпеях, Сполето, ПUTEОЛАХ, Поле, Вероні, Пренесті і в багатьох інших місцях, у Галлії – в Арелаті (Арль), Немаузі (Нім), Лютеції (Париж), Везунні (Перізі), в Іспанії – в сучасних Меріді і Севільї, а також на острові Сардинії, у Тунісі.

Популярність гладіаторських ігор в Італії засвідчує хоча б те, що там налічувалося 99 амфітеатрів, із яких археологами вивчено 27. Усі вони були споруджені за рахунок міста або за рахунок якоїнебудь приватної особи, а іноді будівництво частково фінансував сам імператор.

Римський імператор Октавіан Август (63 р. до н.е. – 14 р. н.е.) багато будував сам і спонукав до зведення громадських будівель римську знать. Один із найближчих помічників Октавіана, Луцій Статилій Тавр, у 30 р. до н.е. побудував на Марсовому полі кам'яний амфітеатр. Сенатор Луцій Статилій Філіпп звів на Марсовому полі храм Геркулесові, а сенатор Луцій Корнелій Бальб у 13 р. до н.е. спорудив там театр. Окрім зведення нових будинків і споруд, за наказом імператора відновили багато старих [87, с. 252]. Як пише В. Дмитренко у монографії «Октавіан Август. Народження Римської імперії», наприкінці свого правління, Октавіан Август «по праву пишався, що прийняв Рим цегляним, а залишає мармуровим». Саме за його правління повелося прикрашати стіни римських будинків пейзажними фресками, і тоді ж їх уперше почали розписувати не тільки зсередини, а й ззовні. Римський історик Пліній Старший писав, що за Октавіана Августа римський художник, якийсь Студій, «першим увів чарівний стінний живопис, зображуючи вілли, гавані й парки... з різними видами тих, хто розгулює або плаває на кораблях, під'їжджає по землі до вілл на віслюках або у візках, а то й з рибалками, птахоловами, мисливцями чи навіть збирачами винограду» [87, с. 253].

Покровительством імператора користувалися такі відомі поети, як Вергілій і Горацій, а до 8 року н.е. й Овідій. За часів правління Октавіана різні роздачі для римської бідноти та безкоштовні видовища влаштовувалися вже не час від часу, як за часів Римської республіки, а постійно, ставши гарантованим привілеєм жителів Рима. З боку Октавіана це не була лише щедрість, а й своєрідний превен-

тивний захід, спрямований на запобігання голодним бунтам і всіляким протестам.

В документі «*Res gestae divi Augusti*» (Діяння Божественного Августа) (в латинській і грецькій версіях відомому за написом із Анкари на Monumentum Ancyranum. – О.Г.), імператор Октавіан Август докладно описує *статистику масових видовищ та витрати на них*. «Тричі я давав гладіаторські ігри від свого імені і 5 разів від імені моїх синів і онуків. Під час цих ігор брало участь у боях близько 10 000 осіб. Видовище змагань скликаних звідусіль атлетів двічі представляв я народу від свого імені, а у третій раз – від імені мого онука. 4 рази я влаштовував ігри від свого імені, а також 23 рази – замість інших магістратів (від їхнього імені). У консульство Г. Фурнія і Г. Сілана я як глава колегії квіндецемвіров із М. Агриппою в якості колеги влаштував Секулярні ігри від імені цієї колегії. Будучи консулом у 13-й раз, першим я влаштував Марсові ігри, які після цього часу в наступні безпосередньо роки за постановою сенату і закону влаштовували консули. Від свого імені чи від імені моїх синів і онуків я 26 разів влаштовував для народу цькування африканських звірів у цирку, або на форумі, або в амфітеатрах. При цьому було винищено 3500 тварин. *Видовище морської битви* народу я дав за Тибром, на тому місці тепер гай знаходиться Цезарів, викопавши землю [ставок] в довжину на тисячу вісімсот футів, а в ширину на тисячу двісті. Там тридцять кораблів із таранами, триреми або біреми, безліч також дрібних суден між собою билися. На цих судах билися, крім веслярів, близько трьох тисяч осіб» (курсив наш. – О.Г.) [83, с. 184].

Проте імператор Октавіан Август не був першим, хто влаштовував привселюдні смертельні ігри. Як пише давньоримський філософ і філолог Феодосій Макробій у своїх «Сатурналіях», ще у 474 році після заснування Риму (279 р. до н.е.) Автрон Максим перед початком вистави прогнав через ристалище свого побитого і прив'язаного до рогатини раба. «Обурений з цього приводу Юпітер повелів якомусь Аннію уві сні, щоб той сповістив сенат, що йому не сподобався сповнений жорстокості вчинок. ...він був доставлений на ношах у сенат і доповів про все. І ледь його мова завершилася, без зволікання у нього відновилося хороше здоров'я, і він вийшов з курії на своїх ногах. Отже, за рішенням сенату і згідно з Менієвим законом до тих циркових вистав було додано день заради розчулення Юпітера, і він був названий «інставратіцій» (Macr. 1, XI, 3) [186].

Відомо, що етруски перетворили просте заклання військовополонених, принесених у жертву при похованнях, у дещо інше, а саме – в їхню боротьбу не на життя, а на смерть біля могил предків і на арені (ймовірно, римляни перейняли гладіаторські ігри з Тарквінії) [352]. До нас дійшли етрусські поховальні урни другої половини III ст. до н.е., на яких зображені такі фехтувальні ігри. На цих зображеннях у двох випадках галли протистоять своїм одноплемінникам, а в іншому випадку – галли фракійцям. Обидва ці поєднання добре відомі нам за пізнішими гладіаторськими боями римлян.

Термін «*mimus*» (у множині – «*mimera*») постійно використовувався для позначення **гладіаторських ігор**. Якщо раніше вони проходилися виключно при похованні померлих, тобто нерегулярно, то поступово їх перенесли на грудень, коли справлялися сатурналії – свята на честь бога Сатурна, пов'язані спочатку з людськими жертвопринесеннями. Людською кров'ю умиряли і страшних богів підземного світу, а також богів землеробства.

Проведення *видовищних форм* дозволя, наприклад, перетворилося згодом на важливу складову внутрішньої політики в Античному Римі. Як стверджує Цицерон у «Другій філіппіці проти Марка Антонія», імператор Гай Юлій Цезар «*гладіаторськими іграми, спорудженнями, щедрими роздаваннями, іграми він залучив на свій бік неспокушений натовп; своїх прибічників прив'язав до себе нагородами*» (курсив наш. – О.Г.) [359, с. 319]. У промові «На захист Публія Сестія» Цицерон зауважує, що «більшого натовпу людей, ніж той, який буває під час боїв гладіаторів, не буває ніколи: ані під час сходин, ані ...під час будь-яких комедій» [358, с. 146]. Давньогрецький історик Плутарх у «Порівняльних життєписах. Цезар» пише, що «після тріумфів Цезар почав роздавати солдатам багаті подарунки, а народу влаштував пригощання й ігри... Ігри – гладіаторські бої та морські битви – він дав на честь своєї давно померлої доньки Юлії» [239, с. 55].

На гладіаторську службу відправляли насильно не тільки явних злочинців, але іноді і невинних або несправедливо засуджених. Такі зловживання у часи Республіки, ймовірно, досить часто і в широких масштабах допускали деякі намісники провінцій. Як стверджував Цицерон, проконсул Македонії Луцій Пізон Цезоній змушував багатьох безвинно засуджених битися з дикими тваринами, а Луцій Корнелій Бальб-молодший, будучи квестором в Іспанії



в 44–43 рр. до н. е., труїв хижаків і римських громадян, зокрема й одного лише за його потворність [352].

Найстаріша школа гладіаторів у Капуї належала, ймовірно, Гаю Аврелію Скавр, який у 105 р. до н. е. за допомогою своїх викладачів навчав мистецтву фехтування легіони консула Рутілія. Поганою славою три десятиліття потому користувалася знаменита школа Гнея Лентула Батіата, після того як із неї у 73 р. до н.е. втекло близько 70 гладіаторів під керівництвом Спартака.

Німецько-британський історик Томас Відеманн досліджує порівняльну історію рабства і пише, що указ імператора розділив гладіаторські ігри на п'ять окремих категорій, залежно від витрат: менше 30000 сестерціїв; від 30000 до 60000; від 60000 до 100000; від 100000 до 150000; і від 150000 до 200000 сестерціїв, верхня межа (і все ще половина рейтингу перепису). Гладіаторів також класифікували за різними цінovими категоріями: найнижчими в оплаті були григарії, «звичайні», вартістю від 1000 до 2000 сестерціїв; більш дорогі були віднесені до трьох (можливо, п'яти) категорій, максимум – 15000 сестерціїв [496, р. 134].

Аналізуючи класифікацію гладіаторів, боротьбу бойових пар, відмінності їх шоломів і обладунків, роль гладіаторських боїв у масовій взаємодії імператора з народом часів римського принципату, швейцарський історик і музеєзнавець Лоран Горжера у дослідженні «Гладіатор. Вузькоспеціалізований борець на службі римських ченот» виокремлює такі види гладіаторів, як трекер, мурміллон, провокатор, гоплюмах, ретіарій, секутор, арбел [437, с. 86–87]. Їхньою метою завжди були воля до боротьби на найвищому технічному рівні і, отже, підвищення привабливості для публіки.

Серед гладіаторів існував ряд відмінностей. Так, мурміллонами (або мірміллонами) називалися за значком у вигляді морської риби на шоломі або касці. В їхнє спорядження входили галльський щит, а також меч і спис. Ще одним типом гладіаторів, який, очевидно, мав глибоке історичне коріння, був ретіарій, або боєць із мережею. Одягнені на зразок рибалок у сорочки-туніки, ретіарії кружляли навколо своїх супротивників, намагаючись миттєво накинути на них мережу, щоб вивести з ладу і заколоти кинджалом або тризубцем, що нагадував той, що вживався при лові тунця. Якщо ж жертва спритно ухилилася, то ретіарій швидко підтягував мережу до себе за допомогою спеціального шнура і знову починав «лови». Українська дослідниця А. Обертинська пише про назву гри гладіаторів «лови риби» як уста-

лену в історії масових ігор [219]. Головним супротивником ретіарія поряд з мірміллоном був секутор, тобто переслідувач, озброєння якого, так само як у важкоозброєного самніта, складалося із шолома з прорізом для очей, меча і щита. Були серед них і кінні бійці, такі, як андабати, тіло яких прикривала парфянська кольчужна броня, а обличчя – глухий шолом без прорізів для очей. Озброєні вони були довгими списами, які направляли один на одного на повному скаку. Есседарії ж билися у британських колісницях, що управлялися візником, який стояв поруч [352].

Коли саме вперше з'явилися жінки-гладіатори, як пише американська дослідниця Анна Маккалоу у статті «Жінки-гладіатори в імператорському Римі: літературний контекст та історичний факт», невідомо. Ймовірно, їхня поява співпала зі зростанням популярності ігор взагалі в епоху пізньої республіканської та августівської епохи. Б. Левік вважає, що жінкам уперше заборонили виходити на арену в 22 році до н. е. Август у *senatus consultum* також забороняв дітям та онукам сенаторів та вершників виступати на сцені та арені. Хоча Діон Кассій не пише конкретно, що жінки потрапили під заборону, проте він згадує, як шляхетних чоловіків, так і шляхетних жінок, яким заборонено з'являтися на арені у 23 і 22 рр. до нашої ери. Ця заборона сенату S.C. перебувати на сцені та арені, якщо вона дійсно включала жінок, повторювалася у 19 р. н. е. і поширювалася на доньок, онук та праонук сенаторів, а також вершників. У 11 р. н. е. заборона сенату стосувалася вільнонароджених жінок віком до двадцяти років, яким не можна було виходити на арену [457, р. 198].

Римські жінки, а також чоловіки вважали гладіаторські бої та гладіаторів привабливими. Томас Відеманн звертає увагу на кілька цитованих епіграфічних доказів, які свідчать про те, що ця привабливість може бути сексуальною: у Помпеях гладіатор-ретіарій Кресценс був відомий як «рибалка з мережею для дівчат вночі» і «коханий дівчат». Фракійці були улюбленим символом мужності, оскільки значна частина їхнього оголеного тіла залишалася видимою для глядачів. Автор вважає, що це, очевидно, представляло потенційну небезпеку для контролю римського чоловіка над своїми жінками. Август обмежив жінок, крім шести цнотливих весталок, спостерігати за гладіаторами з задніх рядів сидінь. Відтак публікація Відеманна «Імператори та гладіатори» відображала його розуміння сутності римського універсуму [496, с. 26].

Гермесу, одному з популярних на той час гладіаторів, присвятив свою епіграму римський поет Марк Валерій Марціал:

Гермес – Марсова племени утєха,  
Гермес может по-всякому сражаться,  
Гермес – и гладиатор и учитель,  
Гермес – собственной школы страх и ужас,  
Гермес – тот, кого сам боится Гелий,  
Гермес и Адволанта презирает,  
Гермес всех побеждает невредимый,  
Гермес сам себя в схватках замещает,  
Гермес – клад для барышников у цирка,  
Гермес – жен гладиаторских забота,  
Гермес с бранным копьём непобедимый,  
Гермес грозный своим морским трезубцем,  
Гермес страшный и в шлеме под забралом,  
Гермес славен во всех деяньях Марса,  
Гермес вечно един и триединый (Martial. V, 24) [189].

Видишь ты, как на быках молодых наездники ловко  
Прыгают, как без труда с ношей мирятся быки?  
Этот висит на вершине рогов, тот бежит по лопаткам  
Взад и вперед: на быке машет оружием он (Martial. V, 31) [189].

Під час секулярних ігор, що відбувалися у цирку в присутності імператора Клавдія (41–54 р. н. е.), як пише Корнелій Тацит в «Анналах», «Публій Долабелла вніс пропозицію, щоб обрані на посаду квесторів щорічно влаштовували на свої кошти вистави гладіаторів» (Тас. XI, 22) [318].

Одним із палких прихильників *гладіаторських ігор* був і сам імператор Клавдій. Змальовуючи уподобання імператора, Гай Светоній Транквілл у «Житті дванадцяти цезарів. Божественний Клавдій» пише, що на гладіаторських іграх, своїх або чужих, він кожного разу наказував добивати навіть тих, хто впав випадково, особливо ж ретіаріїв: йому хотілося подивитися в обличчя помираючим. «Коли якісь єдиноборці вразили один одного на смерть, він негайно наказав виготовити для нього з мечів того й іншого маленькі ножички. Звірними цькуваннями і полуденними побоїщами захоплювався він до того, що був на видовищі рано вранці і залишався сидіти, навіть коли всі розходилися снідати» (Suet. V, 34)

[288]. Але одного разу зробив він добре і доречно: «одному колісничному гладіаторові він дав почесну відставку на прохання його чотирьох синів і під гучне схвалення всіх глядачів, а потім тут же вивісив оголошення, вказуючи народові, як добре мати дітей, якщо навіть гладіатор, як можна бачити, знаходить в них захисників і заступників» (Suet. V, 5) [288].

Римський письменник Люцій Апулей у своїх «Метаморфозах або Золотому віслюкові» обіцяє тільки «порадувати слух читача», тобто забавляти його, насправді він побіжно і живо малює найрізноманітніші верстви сучасного йому суспільства, культуру, мистецтво, побут, дозвілля; він робить це без серйозної критики, без гарячого співчуття і жалю до тих, хто страждає, але і без вихвалання тих, хто примушує інших страждати; дещо байдужий гумор забарвлює весь наратив. Автор розповідає, як у місті Платеї вони почули багато розмов про Демохара, який збирається влаштувати бій гладіаторів. «... У кого знайдеться стільки винахідливості, стільки красномовства, щоб у належних виразах описати різні сторони складних приготувань? Ось знамениті за силою гладіатори, ось і випробуваної моторності мисливці, а там злочинці, засуджені на смерть, уготовані для відгодовування диких звірів; збиті машини на високих палях, вежі, побудовані зі з'єднаних одна з другою дощок на зразок рухомого будинку, прикрашеного яскравим живописом, – прекрасні умістища для учасників майбутнього полювання. До того ж яка безліч, яке розмаїття звірів! Він спеціально подбав здалеку привезти ці ходячі породисті «гробниці» для засуджених злочинців. Але з усіх приготувань до розкішного видовища найбільше вражала незвичайна кількість величезних ведмедів, яких він збирав, не шкодуючи витрат, звідки тільки міг» (Apuł. IV, 13) [9].

Проте у інших людей подібні жорстокі забави, гладіаторські ігри викликали несприйняття й огиду, а у моральному сенсі – засудження. Римський філософ, поет і державний діяч I ст. н. е. Луцій Анней Сенека у своїх «Моральних листах до Луціллія» так описує улюблене багатьма римлянами видовище: «*Casu in meridianum spectaculum incidi, lusus exspectans et sales et aliquid laxamenti quo hominum oculi ab humano sanguine acquiescant.*» Випадково потрапив я на полуденну виставу, сподіваючись відпочити і чекаючи ігор та дотепів – того, на чому погляд людини заспокоюється після виду людської крові. Яке там! Все попереднє була не боєм, а суцільним милосердям, зате тепер – жарти в сторону – пішла справжня риза-

нина! Прикриватися нічим, усе тіло підставлено під удар, жодного разу нічия рука не піднялася даремно.

І більшість воліє це звичайним парам і найулюбленішим бійцям! А чому б і ні? Адже немає ані шолома, ані щита, щоб відбити меч! Навіщо обладунки? Навіщо прийоми? Все це лише відтягує мить смерті. Вранці люди віддані на розтерзання левам і ведмедам, опівдні – глядачам. Це вони наказують убивцям йти під удар тих, хто їх вб'є, а переможців щадять лише для нової бійни. Для борців немає іншого виходу, крім смерті. У справу пускають вогонь і залізо, і так, допоки не спорожніє арена» (пер. наш. – О. Г.) (Sen. VII, 3–4) [291].

Аналізуючи значення гладіаторських боїв і цькування звірів по суті, А. Лосєв завважує, що це є саме естетикою, що тут функціонує саме естетична свідомість; це навряд чи хто-небудь стане спростовувати. Тут є справжня «незацікавлена» насолода предметом і, якщо хочете, – суто за Кантом – справжня «формальна доцільність без мети». Далі, ця естетична свідомість має своїм предметом не відокремлене, ізольоване і нейтральне абстрактне буття мистецтва, але саме життя. Тут не обманним чином убивають, а вбивають справжнісіньким чином, всерйоз проливають кров і позбавляють людей життя. Отже, це не просто естетична свідомість, але саме антична естетична свідомість, яка, як ми знаємо, предмети життя ставить набагато вище предметів мистецтва. Далі, ці предмети життя дано тут не у вигляді долі окремої людини і тим більше не у вигляді історії його реальних переживань, а у вигляді фізичної боротьби людей, у вигляді їхнього тваринно-природного стану. Оскільки мова тут йде про людей і їхню боротьбу, ми маємо дещо соціальне. Оскільки ж мова йде саме про фізичну боротьбу людини і тварин, ми маємо тут соціальне буття в аспекті його природної даності, тобто щось неісторичне, антиісторичне. Гладіаторські бої і цькування звірів у Римі – це чудовий приклад і прототип буття соціального, яке в той же час виявляється й антиісторичним [176].

Ще однією сторінкою історії дозвілля античності, яка відображає політику «хліба і видовищ», стали **навмахії** – *інсценізації битви кораблів* на штучних водоймищах. Як відмічає Плутарх у «Порівняльних життєписах. Цезар», «після тріумфів Цезар почав роздавати солдатам багаті подарунки, а народу влаштовував пригощання й ігри... Ігри – гладіаторські бої та морські битви – він дав на честь своєї давно померлої доньки Юлії» [239, с. 55]. На штуч-

ному водоймищі на Марсовому полі у *навмахії* брало участь 4000 веслярів и 2000 бійців-гладіаторів. Наступну навмахію влаштував імператор Август у 2 р. до н. е. з нагоди освячення храму Марса. В садах на правому березі річки Тібр викопали озеро завдовжки більше 500 метрів і шириною близько 400 метрів. На ньому була представлена знаменита в історії битва між грецькими і перськими кораблями, яка відбулася у 480 році до н.е. біля острова Саламін в Егейському морі. У цьому «видовищі» взяло участь понад три тисячі осіб на кількох десятках великих і малих суден.

Описи навмахії імператора Клавдія представлений в «Анналах» римського історика Корнелія Тацита. «Клавдій спорядив триреми і квадриреми, посадивши на них дев'ятнадцять тисяч осіб; біля берегів озера з усіх боків були розставлені плоти, щоб борцям нікуди було бігти, але всередині цієї огорожі залишалося досить простору для зусиль веслярів, для мистецтва керманічів, для нападу кораблів один на одного і для усього іншого, без чого не обходяться морські бої. На плотях стояли маніпули преторіанських когорт і підрозділи кінноти, на них же були зведені висунуті вперед укріплення з готовими до дії катапультами і балістами, тоді як іншу частину озера стерегли моряки на палубних кораблях. Береги, пагорби, вершини навколишніх гір заповнили, як в амфітеатрі, незліченні натовпи глядачів, залучених із ближніх міст і навіть із Рима жагою до видовищ» (Тас. XII, 56) [318].

Як пише інший римський історик Гай Светоній Транквілл, на Марсовому полі Клавдій дав військову виставу, яка зображувала взяття і розграбування міста, а потім підкорення британських царів, і сам розпоряджався, сидячи у плащі полководця. «Навіть перед спуском Фуцинського озера він влаштував на ньому морську битву. Але коли бійці прокричали йому: «Бувай здоровий, імператоре, ті, що йдуть на смерть, вітають тебе!», – він їм відповів: «А може, й ні» – і, побачивши в цих словах помилування, всі вони відмовилися битися» (Suet. V, 6) [288].

Римський поет Овідій засуджував криваві забави своїх сучасників і в своїх «Скорботних елегіях» (Ovid. II, 1) [220] палко закликав принцепса (хіба що іншого – Октавіана Августа) чи то жартома, чи серйозно заборонити ігри, видовища й цирк.

Хай він у чомусь правий, – тоді як із грищами бути?

Блуд може й там прорости. Так і видовища всі:

Не одного з глядачів на лихе підштовхнула арена,

Де під кривавим піском – втоптана боєм земля.  
Заборони тоді й цирк: небезпечна вільність у цирку –  
При незнайомцеві там юне дівчисько сидить.  
От походжають жінки: для них портик – місце побачень,  
... Може, безпечнішим є саме те, що пишуть для сцени?  
Може, й мімам отим вільність підмостки дають?  
Часто на сцені й мої, до речі, звучали поеми...

*Моральну оцінку* окремим формам дозвілля, багатству, гедонізму можна знайти й у Іоанна Золотоуста, судового оратора, адвоката і Константинопольського архієпископа (347–406 рр.), у його «Бесідах на послання до римлян». Як пише святий, «коні чи, прикрашені золотом, і слуги-варвари, або євнухи, дорогий одяг, а в них хтива душа, підняті вгору брови, біганина і хвилювання? Але невже все це гідне подиву? Чим ці люди відрізняються від жебраків, які танцюють на ринку і грають на сопілці? Вони, одержимі сильним голодом чесноти, танцюють свій танець, який смішніший, ніж танці жебраків, коли бігають і кружляють то по розкішних обідах, то по домівках непотрібних жінок, то у натовпі підлабузників і нероб. Хоча вони і у золото одягнені, але особливо жалюгідні тому, що піклуються найбільше про те, що не має для них ніякого значення» [107, с. 522]. Описуючи прихильність людей до пишних бенкетів і гедонізму, Іоанн Золотоуст застерігає нас від пересичення, бо «задоволення полягає не у ганебній розмові, але у благопристойній бесіді, не у пересиченні, а у насиченні. ... Я ще не кажу про шкоду, що відбувається звідси, а поки розмовляю з тобою про задоволення, яке щойно відбувається; ледь бенкет закінчився, як веселість негайно звичайно і відлітає. Але якщо ще згадаю про блювоту, про тяжкість у голові, про незліченні хвороби, про полонення душі, то що ти скажеш мені на це?» [107, с. 788]. Проте автор не забороняє ані самі бенкети, ані вживання вина, лише акцентує на почутті міри, «я не забороняю вам сходитися і спільно пообідати, а забороняю вам ганьбити себе, бажаю, щоб ваше задоволення було дійсним задоволенням, а не оберталось в покарання, в муку, в пияцтво і буйну веселість. Нехай дізнаються язичники, що християни краще за всіх вміють веселитися, але веселитися благопристойно, так як сказано: радуйтеся Господеві з трепетом (Пс. II, 11). Як же маємо радіти? Виголошуючи гімни, здійснюючи молитви, оспівуючи псалми замість ганебних тих пісень» [107, с. 789].

Наголошуючи на важливості передусім моральних чеснот, Іоанн Золотоуст звертає увагу людини на те, що... «ти без потреби і

користі будуєш заміські будинки, лазні, галереї і безліч палаців, Христу ж не даєш і малого даху над головою, а оздоблюєш верхні частини будинку для ворон і шулік. Що може бути гірше такої легковажності?» [107, с. 677].

Як зауважує Якоб Буркхардт, римський імператор Костянтин Великий провів пишні святкування та величні церковні ігри з приводу освячення нового будівництва міста та надання йому імені Константинополя. Кожного року у факельній процесії провозили по цирку позолочену статую імператора з Тіхе, генієм-охоронцем міста. У випадку Костянтина непомірна пиха та помпезні виступи мали на меті обдуману політичну мету. Роздавання вина, хліба й олії після 322 року нашої ери мали вже постійний характер [43, с. 86].

Нівелююча сила імператорського режиму руйнувала або фальсифікувала усі патріархально-етнічні та полісні зв'язки між людьми. Тепло дружніх почуттів та реальна неофіційна солідарність і приязнь простих людей, сімейні та общинні стосунки залишалися лише в колегіях. Як відзначає український культуролог І. Петрова, провідним у самосвідомості таких груп стало відчуття своєї протилежності традиційним, але вже недієвим, чеснотам, ритуалам, нормам поведінки. Головними завданнями колегій стали влаштування свят, організація відпочинку, спілкування, допомога у вирішенні буденних проблем [233].

Так видовищні форми дозвілля античного Риму стали дієвим інструментом політичного володарювання. Але ця сфера є справді римською художньою сферою, оскільки вона з граничною ясністю і виразністю показує, на думку А. Лосева, як юридичний абсолютизм синтезується в Римі з чуттєвою строкатістю і внутрішньою чуттєвою екзальтацією [176]. Імператорський Рим, це – країна повного і справжнього абсолютизму, царство якоїсь державної містики, перед якою окремий індивідуум – просто не існує, він – тільки гвинтик у цій вселенській машині.

Дозвілля в епоху Античності було не просто формою побутової чи суспільної поведінки, а певною мірою віддзеркалювало певні життєві та політичні позиції, слугувало важливим критерієм оцінювання соціальної ролі людини в громаді, відображало соціально-культурні трансформації у суспільстві.

Дозвіллєва трансформація простежувалась у повсякденному житті: якщо для грека справою честі була перемога в агонах, то для римлянина – інститут клієнтели та його розширення; у Греції ціну-



валася активна особиста участь у народних змаганнях, у Римі – урочисті жертвоприношення певному божеству або ж убоління за спеціально навченими учасниками змагань; у Греції сповідувався культ краси вільної особистості, у Римі – культ влади і сили. Тому дозвілля як соціально-культурного явища серед римських цінностей немає, дозвілля як духовна категорія не може бути предметом бажань і устремлінь римлянина [232, с. 93].

У вільних громадян дозвіллевій заняття можна чітко розподілити на ті, що проводилися вдома, і ті, що відбувалися у суспільному місті; сільські і міські; активні і пасивні; індивідуальні, групові і масові; пізнавальні, розважальні, виховні; конструктивні і деструктивні; самоорганізовані і суспільно організовані. Далі культурна свідомість вирішує згідно з власною вірою та смаками – мімесис чи «фантасія», природа чи творчість, правила чи свобода, раціональність чи емотивність, об'єктивне чи суб'єктивне.

На думку культуролога О. Генкіної, у дозвіллі Античності спостерігається два типи дозвіллевої діяльності: 1) види і форми дозвілля, пов'язані з релігійним культом, включаючи міфологію, традиційні обряди і ритуали, масові дійства, де, відповідно до класифікації цінностей античного дозвілля, провідними цінностями виступають культовість і агональність; 2) види і форми дозвілля, пов'язані з побутом, повсякденними заняттями, індивідуальними особливостями учасників дозвіллевої діяльності античності, де первинними з'являються цінності орієнтації на спілкування і компенсаторності [59].

У дисертації «Цінності античного дозвілля як соціально-культурна система» О. Генкіна виокремлює види і форми дозвілля, джерелом яких є релігійне служіння (отже, цінностями – культовість і агональність), і складають тип «мимовільного дозвілля», бо вони виникають окрім волі тих, які беруть участь у сакральних обрядах, виконання яких неодмінне для всіх громадян і з'являється їхнім безпосереднім обов'язком. Проте під час культового торжества відбувається не лише процес усунення від щоденної праці, але естетичне та інтелектуальне збагачення індивіда, ефективна розрядка емоційної напруги, активне міжособистісне спілкування, що являє компенсаторну цінність дозвілля. У історичних і культурних умовах, що змінюються, архаїчні обряди і ритуали втрачають головний смисловий стрижень – сакральність, але залишаються градації семантичного її вираження, а також потреби, що сформувалися у

результаті генетичної пам'яті, виховання, поведінкових стереотипів, що існують упродовж багатьох століть, і соціальних норм.

Дозвіллева діяльність, яка ґрунтується на побутових розвагах, що знаходяться поза сакральністю, представляє другий тип дозвілля античності – довільний, світський, нерелігійний, опосередкований інтелектуалізацією, естетизацією, орієнтацією на спілкування і компенсаторною цінністю дозвілля. Типи, види і форми мимовільного дозвілля диференціюються на підставі специфіки релігійних ритуальних дійств античності на: а) підтип свят, висхідних до календарно-міфологічних циклів (землеробство, виноградарство й ін., де провідною цінністю є культовість); б) підтип свят-вшановувань, обумовлених жертвними агональними діями; в) підтип релігійно-політичних свят, що поєднують у собі і культовість, і агональність. Перший підклас базується на міфах, що пояснюють природні явища, до нього відносяться в Греції – Лінеї, Анфестерії, Малі і Великі Діонісії, Панафінеї, в Римі – Віналії, Флоралії, Медітралії. Проте слід зауважити, що дана група дозвіллевих діянь найбільш характерна для античної Греції, оскільки, на відміну від Риму, там була створена єдина міфологічна система, що дозволила успішно розвиватися заснованим на ній культовим церемоніям [59].

І. Петрова у дослідженні «Форми дозвілля в античності: культурологічний потенціал» зауважує, що зміцнення в державі верховної влади обумовлює виникнення триумфів та релігійно-політичних свят (передусім, свят імператорів – феномену Римської імперії). Досить часто такі ігри проводяться за рахунок держави, що суттєво відрізняє їх від видовищ сакрального змісту, або ж організовуються на субсидії чиновників, які мріють про відповідні державні посади [233]. У монографії «Дозвілля у теоретичних рефлексіях» І. Петрова розглядає творення нової парадигми дозвілля, яке залежить від багатьох чинників – соціальних умов, культурних ресурсів, панівних ідеологій та переконань тощо [232, с. 43]. Авторка розкриває та обґрунтовує античну парадигму дозвілля, яка відображає магістральні тенденції зародження та розвитку дозвілля, і віддзеркалюються у таких характерних особливостях:

- соціально-культурний простір свободи «самодіяльного» індивіда, що сприймає себе у якості деміурга власних суспільних зв'язків, усвідомлюється за допомогою відповідного тлумачення поняття «σχολα» в Античній Греції та «otium» в Античному Римі;
- ідеалом вищого типу «життя у дозвіллі», життя спокійного відпочинку, філософського відпочинку, філософських роздумів та

розумової активності. Саме на це спрямована уся освітня, соціальна та виховна система античних мислителів. Тому дозвілля Античності не може бути синонімом неробства або ж бездіяльності і сприймається як активна діяльність (політична, філософська, літературна, освітня), що є самодостатньою, інтелектуальною працею і має на меті досягнення прекрасного. Дозвілєва діяльність – це діяльність особлива, діяльність, що спрямована на саморозвиток та самовдосконалення людини, яка є «архітектором» своєї долі, активним суб'єктом соціально-культурного процесу;

- однак у соціальному житті дозвілля є відмінною ознакою та головною формою життя лише вільно народженої людини (в античній Греції) або соціально забезпеченого прошарку (в античному Римі). Ця думка є сталою і пронизує усі праці античних мислителів. В Античній Греції підкреслюється «необхідність та корисність» господарсько-промислової праці, що підкреслює її негідність і принизливість для вільної людини. І хоча в Античному Римі питання про співвідношення *vita active* і *vita contemplative* набуває іншого змістового забарвлення, дозвілля сприймається римськими мислителями також як найдостойніше та гідне для вільної людини інтелектуальне заняття, що зводиться до відстороненої, теоретичної, переважно гуманітарної діяльності, зверненої на саму людину або суспільство [232, с. 113].

В античному суспільстві праця і дозвілля диференціюються, стаючи самостійними сферами життя людини. У представників широких кіл вони ще тісно переплітаються з народною культурою, фольклором, народними святами. Дозвілля заможних людей, знаті набуває нових форм, збагачуючись новим змістом. Зароджуються професії, представники яких зайняті організацією розваг знаті у вільний час, а також займаються художніми ремеслами, мистецтвом, філософією. З'являються фахівці, які займаються організацією суспільних свят і масовими розвагами. В організації свят-ушанувань неабияку роль відіграє держава, зацікавлена у формуванні відповідних стереотипів мислення та поведінки громадян, формуванні громадської думки.

Антична Греція та Рим залишили по собі значну культурну спадщину. Експозиції Нового музею Акрополя, Археологічного музею Іракліона, Ватиканських, Капітолійських музеїв, галереї Уффіці, Римського музею гладіаторів, Лувра, Британського музею, державного античного зібрання Мюнхена, Базельського музею ан-

тичності і колекції Людвіга та ін. мають багато артефактів культури Стародавньої Греції та Риму. Так, виставка у Музеї гладіаторів у Римі презентує майже тисячолітню історію римської армії та гладіаторів у одній експозиції, реконструкцію найбільш представницьких шоломів та лат періоду з VII ст. до н.е. до IV століття н.е. Культурно-просвітницькі програми в музеях дозволяють прищеплювати інтерес до мілітарної культури античного Риму різним категоріям відвідувачів [436].

Рецепція дозвілля Античності, його переосмислення як феномену європейської культури, дозволили виявити істотний вплив цінностей античного дозвілля на формування соціально-культурної сфери і змісту культурно-дозвіллевої діяльності наступних епох. Зверненням до культурного досвіду Античності є відродження у 1896 році Олімпійських ігор, поновлення у 1999 р. Піфійських ігор (Дельфійських ігор та молодіжного Дельфійського руху), проведення з 1999 р. Міжнародного фестивалю античного мистецтва «Боспорські агони», проведення фестивалів історико-культурних реконструкцій «Кентаври» (Київська область с. Копачів), «Кам'яна стріла» (м. Кам'янець-Подільськ), «Генуезький шолом» (м. Судак) у сучасній Україні тощо. Проте створення концепції всеукраїнської програми культури і дозвілля не обмежується ідеєю відтворення античних змагань, копіюванням античних видовищ; фундаментальним є принцип історико-культурного діалогу, вивчення та відродження кращих традицій.

Дослідження античного дозвілля як феномену європейської культури відкриває нові перспективи вивчення культурного досвіду епохи Античності в історичній ретроспективі, для збагачення змісту і форм сучасного дозвілля, оптимізації сучасних методик організації культурно-дозвіллевої діяльності, для підвищення якості навчання фахівців культурологів, як теоретичне підґрунтя культурологічної школи Київського національного університету культури і мистецтв.

Культурологи, педагоги, студенти факультетів культурології, івент- менеджменту університетів можуть використовувати нову інформацію, яка міститься у даному розділі монографії, для розробки та вивчення курсів «Історія та теорія культури», «Історія та теорія дозвілля», «Історія та теорія івентів».

### **3.3. ДО ПИТАННЯ ПРО НЕОБХІДНІСТЬ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ (НА ПРИКЛАДІ «КОРОЛЯ ЛІРА» В. ШЕКСПІРА)**

Незважаючи на значні напрацювання, зроблені за часів незалежності України в галузі деідеологізації інтерпретації класики світової культури, цей процес є далеким від завершення (наскільки будь-який процес у «живій» науці взагалі може бути завершеним).

Як відомо, міжмовні переклади значною мірою впливають на формування різних аспектів культури-реципієнта. Це стосується і вітчизняної традиції, починаючи вже з того, що значну частину літератури Київської Русі складала переклади, або ж твори, написані за іноземними зразками. Відомо, що Ярослав Мудрий зібрав багато спеціалістів, які перекладали з грецької книги різного характеру – релігійні, історичні, наукові, філософські, юридичні, публіцистичні та розважальні.

Неодноразово висловлювалася думка, що на початковому рівні формування національної літератури переклади допомагають не лише розвинути виразні засоби власної мови, але й «підтягнутися» до певного інтелектуального та емоційного рівня. Таке завдання стає особливо актуальним у тих випадках, коли національна традиція розвивалася загальмовано чи переривчасто, а отже, виникала необхідність «наздоганяти» світові культурні процеси. Зокрема, так трапилося з українською драматургією кінця XIX – початку XX ст., яка мала за своїти художній досвід різних напрямів та течій тогочасного театру.

У наш час українська література має увійти в якості рівноправного партнера в європейський та світовий культурний простір. Одним із засобів досягнення цієї мети є створення більш адекватної картини надбань західної художньої культури, ніж та значною мірою ідеологізована версія, яку ми успадкували від попередніх епох. Зокрема, це стосується спадщини В. Шекспіра, яка, незважаючи на постійні звернення до неї, до нашого часу залишається багато в чому полемічною та загадковою.

Міжкультурний діалог передбачає взаємовплив не лише національних традицій, але й окремих авторів. Так, О. Пушкін неодноразово, але кожен раз по-різному, «відштовхувався» від творчості Шекспіра: «Борис Годунов» є прикладом побудови драми за шекс-

піврівською (на відміну від класицистичної) схемою, «Анджело» – «ремейком» «Міри за міру», «Граф Нулін» – специфічною пародією на «Збезчещену Лукрецію».

Показовим є також віртуальний діалог Пастернак – Шекспір. По-перше, тому що трагедії Шекспіра на території Радянського Союзу довгий час були відомі, здебільшого, в перекладах цього видатного поета, а по-друге, тому, що переклад геніальних творів формував власний творчий метод Б. Пастернака, розширюючи його професійний обрій.

У деяких випадках результати творчих взаємодій духовних світів автора та перекладача могли бути доволі далекими від сенсів оригіналу. Тим більше, що стосовно творчості В. Шекспіра, йдеться не лише про переосмислення радянської «спадщини» в тлумаченні його творів. На пострадянських просторах подекуди повторюються кліше, які були започатковані навіть не в ХХ, а ще в ХІХ столітті – в часи становлення наукової шекспірології. При цьому нерідко на становлення інтерпретаційної парадигми впливали рецензенти, які читали не тільки не оригінали, але навіть і не переклади, а переспіви першотворів (в Російській імперії Шекспір довгий час був відомий за французькими та німецькими перекладами-переказами). Найкращі і найпопулярніші переклади радянських часів, при високому літературному рівні, теж давали досить великі смислові погрішності. Що ж стосується сценічних постановок та екранізацій, то вони практично завжди були сильно і нерівномірно (за рахунок цілих сюжетних ліній) скорочені. Такі купюри теж сильно впливали на розуміння загальної ідеї творів.

Тому, незважаючи на значну кількість текстів, присвячених творчості В. Шекспіра взагалі і його трагедії «Король Лір» зокрема, в ній все ще залишається значний простір для подальших досліджень. З одного боку це обумовлене невичерпністю самих текстів. З іншого – нормальним процесом постійної переоцінки та реактуалізації смислів класичних творів в умовах перманентної трансформації світу, в якому ми живемо.

В інтерпретації «Короля Ліра» довгий час – прикметно, що це вірно щодо і західної, і радянської традицій – переважала настанова на розгляд сюжету трагедії як історії заголовного героя та його сім'ї. При цьому конкретні акценти ставилися по-різному. В англійській критиці на зміну психологічному підходу прийшло розуміння персонажів як «систем метафор», щоб, у свою чергу, змінитися вже новим психо-

логізмом – в дусі психоаналізу, феміністичної критики тощо. Радянське прочитання підкреслювало такі ідеологічно коректні теми як викриття соціальної несправедливості та ствердження гуманістичних цінностей. Останні пов'язувалися, перш за все, з ренесансним розумінням гуманізму (яке в значній мірі ідеалізувалося); взагалі, творчість Шекспіра класифікувалася як ренесансна, а її не менш сильний бароковий елемент не підкреслювався.

Незважаючи на всю парадигмальну та індивідуальну відмінність підходів, абсолютна більшість критиків сходилася на тому, що один із центральних персонажів «Короля Ліра» – Корделія – є морально бездоганною носителькою вищих людських цінностей. Однак, ця «само собою зрозуміла» позиція далеко не відбиває усієї складності тієї ситуації, яку описує Шекспір. Якщо вчитатися в текст оригіналу, ми побачимо чітке зображення складного і багатошарового етичного і політичного конфлікту, що переростає в громадянську війну та збройну інтервенцію, зображення яких у трагедії є цілком релевантним для сучасного стану світової політики.

Мета дослідження – простежити основні проблеми міжкультурної інтерпретації, та їхній вплив на тлумачення шекспірівського «Короля Ліра», зокрема на «політичну» лінію трагедії, особливо її кульмінацію та розв'язку, продемонструвавши розбіжність між моральними ідеалами, декларованими намірами та реальними діями героїв.

Теоретичною базою роботи стали праці представників герменевтичної традиції та сумісних із нею напрямів (М. Бахтін, Г. Блум, Г. Гачев, Е. Гуссерль, У. Еко, Х. Зедльмайр, К. Кларк, К. Леві-Строс, Д. Лихачов, О. Лосев, Ю. Лотман, О. Потебня, М. Хайдегер); теоретичне значення має доробок таких українських дослідників, як: Н. Бардіна, Є. Бистрицький, П. Герчанівська, Н. Жукова, О. Забужко, С. Квіт, І. Лімборський, Л. Плющ, С. Пролеєв, Ю. Сабадаш та інші.

Сутністю художнього перекладу протягом віків займалися філософи (І. В. Гете, В. Гумбольдт, Х. Ортегі-і-Гасет, Ф. Шлейєрмахер) та митці, зокрема перекладачі-практики (перекладачі Шекспіра Б. Пастернак, М. Рильський, С. Маршак). Велике значення для розуміння феномену мають праці М. Бахтіна, С. Влахова, Г.-Г. Гадамера, М. Гаспарова, Г. Гачечиладзе, Ю. Левіна, І. Левого, О. Потебні, У. Рижинашвілі, П. Топера, Л. Щерби та ін. Цікаві з культурологічної точки зору теми підіймають Н. Ісаєва, О. Паликова та інші автори. Однак тільки почина-

ється дослідження транскультурної інтерпретації прихованої філософської основи художніх текстів.

Власне шекспірознавча література виступає в якості об'єкту історіографічного інтересу, спрямованого на з'ясування, як саме ставилися акценти в тлумаченні великої шекспірівської трагедії. Основним джерелом виступає текст «Короля Ліра» в оригіналі та в декількох перекладах. Цитати надаються за перекладом М. Рильського або в авторському перекладі безпосередньо з оригіналу.

У роботі показано, що при написанні наукових та науково-методичних текстів з історії та теорії культури, мистецтвознавства, літературознавства та інших споріднених дисциплін, неможливо надалі некритично сприймати «загальновідомі» тлумачення, навіть у тих випадках, коли вони стосуються начебто ідеологічно нейтральних текстів. Культурологія сучасної України має звертатися до першоджерел, осмислюючи як намір автора (наскільки він підлягає реконструкції), так і актуалізацію потенційно закладених у творі смислів. У даному випадку ретельний розгляд трагедії «Король Лір» показав, що в самому смисловому центрі опусу знаходиться тема суперечності ідеальних принципів та реальної політики, проблема мети і засобів, зокрема, можливості «відстоювати справедливість» шляхом військової інтервенції у власну країну.

Перед тим, як перейти безпосередньо до аналізу одного зі складних філософських моментів у шекспірівській трагедії, зробимо короткий культурологічний (на відміну від філологічного) огляд проблемних ситуацій, які можуть вникати при інтерпретації, зокрема – при міжмовному перекладі – художнього тексту.

Осмилення принципів перекладу розпочав Й. В. Гете, який виділив дві протилежні тенденції перекладу: ту, що вимагає «переселення» іноземного автора до реципієнтів, які мають бачити в ньому співвітчизника, і ту, що вимагає від реципієнтів самим «відправитися» до чужої країни та культури. Теоретична дискусія щодо переваг кожного з цих підходів («вільного» та «буквалістського» за термінологією М. Гаспарова) ведеться дотепер, але на практиці явно переважає перший підхід, який підкреслює значення зрозумілості, «природності» перекладеного тексту. Можливо, в деяких випадках оптимальним рішенням є наявність декількох перекладів того самого твору, розрахованих на різну за віком та ступенем підготовки аудиторію.

У Радянському Союзі переважав «вільний» переклад, оскільки основним завданням було ознайомлення «усього радянського на-



роду» (серед якого були люди дуже різні за освітнім та загальнокультурним рівнем) зі світовою класикою. Критеріями виступали доволі висока точність по відношенню до смислів та стилістики оригіналу, а також зрозумілість, емоційність, евокативність кінцевого тексту, який мав сприйматися як повноцінний замітник першоджерела. «Чужий» за походженням текст мав стати «своїм», та викликати безпосередню емоційну реакцію реципієнта, а не глибокі роздуми про нездоланну відмінність мов та культур і неперекладність оригіналу. При цьому за переклади бралися дійсно талановиті літератори (часто – відомі письменники), які робили значні підготовчі дослідження, і чюю роботу перевіряли не лише цензори-ідеологи, але й спеціалісти – філологи, а в деяких випадках також історики, культурологи та ін. Отже, загалом, радянський культурно-освітній проєкт можна вважати вельми вдалим.

Однак, по-перше, сама настанова на легкість сприйняття невідготовленим реципієнтом, по-друге, неминучі ідеологічні викривлення, по-третє, «старіння» художніх прийомів, приводять до того, що далеко не всі, навіть високохудожні, переклади радянських часів можуть продовжувати функціонувати в якості повноцінної заміни оригіналу.

Зокрема, С. Маршак зробив сонети Шекспіра по-справжньому популярними, причому не лише серед радянської інтелігенції. Перекладачу вдалося чудово передати зміст, стилістику, музику вірша. Його переклади набагато простіші та ясніші, ніж пишні та таємничі барокові оригінали. Однак сама ця простота і стала запорукою успіху серед найширшої аудиторії. А от поціновувачі шекспірової неповторної складності зверталися до більш важких для сприйняття, але й більш точних перекладів харків'янина О. Фінкеля.

Ще один у певному сенсі «зразковий» перекладач радянських часів – Б. Пастернак – при всіх відмінностях від С. Маршака, притримувався тієї самої перекладацької стратегії, яка передбачала досить вільне ставлення до першоджерела заради досягнення максимальної прозорості кінцевого тексту для реципієнта. При цьому переклад драм (на чому спеціалізувався Пастернак) висував додаткові вимоги – текст мав бути зрозумілим не лише при прочитанні, але й при прослуховуванні зі сцени. На жаль, заради більшого емоційного ефекту, перекладач значно змінив стиль, а подекуди – і смисли оригіналу.

Цікаво, що великий український поет, автор найвідомішого перекладу «Короля Ліра» М. Рильський, пішов іншим шляхом, і зробив твір цілком ясным для читача (чи театрального глядача), але при цьому доволі близьким до першоджерела. Щоправда, без втрат не обійшлося й тут, оскільки текст став простішим за рахунок редуції полісемії та двозначності, яка має величезне значення в поезії Шекспіра.

Спробуємо з'ясувати, що ж саме викликає проблеми у перекладачів, і наскільки ці проблеми піддаються вирішенню з точки зору культурологічної (а не філологічної) інтерпретології.

Здається доцільним поділити проблеми перекладу дві групи. *Об'єктивні* принципово не піддаються повному вирішенню, а отже найбільш кваліфікований перекладач може лише мінімізувати неминучі втрати. Подолання ж *суб'єктивних* проблем, хоча й вимагає кваліфікації та зусиль, є принципово можливим.

До першої групи відносяться численні феномени, пов'язані з так званим «генієм мови». Особливо важко перекладати евокативні засоби, які існують на фонетичному (акценти), лексичному (архаїзми, неологізми, сленг, технічні терміни, іншомовні слова), та синтаксичному (особливі конструкції для вираження урочистості, іронії тощо) рівнях. Великої винахідливості вимагають від перекладача усі форми гри слів, такі як каламбури, слова-бумажники: *chortle* (*chuckle* + *snort*), *galumph* (*gallop* + *triumph*); цікаво, що таким чином створені деякі з загальновідомих слів: *bit* (*binary digit*), Пакістан (Пенджаб + Афганська провінція + Кашмір + Сінд + Белуджистан). Практично не піддаються перекладу спунерізми та орфографічна рима (Едвард Лір римує *roket* з *oker*, замість *ochre*). Взагалі, гумор часто настільки зв'язаний з мовними структурами, що практично не перекладається, завдяки чому найдотепніша та найсмішніша для сучасників шекспірівська комедія «Як вам це сподобається» втрачає половину своєї привабливості не лише в перекладі, але й для сучасних англомовних глядачів, які не можуть вловити всі каламбури та ситуативні жарти.

Надзвичайно поширеним у англійській літературі прийомом є використання полісемії. Прикладами можуть бути назви творів: «Якщо» Р. Кіплінга, «Ніщо» Г. Гріна та ін. Ізольоване слово є більш значущим, ніж у контексті – адже воно презентує відразу всі свої сенси, або може виступати виразом сутності певного явища. Зокрема, багатозначність заголовків підкреслює символічну бага-

томірність творів А. Гарнера: «The Fix» – це водночас і «пеленг», і «небезпечна ситуація»; «The Owl Service» – це не тільки «Сервіз із совами» але і «Служба сов», і навіть «Служба в якості сови». Отже, російськомовний переклад «Сови на тарілках» (який викликає непотрібні асоціації з совами, поданими на тарілках як їжа), передає тільки один, причому не найглибший, рівень значення.

Контекст набирає вирішального значення у виборі одного з синонімів. Наприклад, порівняння можуть змінювати сенс: *as white as snow* «білий, як сніг», передбачає красу, *as white as a sheet* «білий як простирadlo» означає блідість від страху.

Взагалі, асоціації та конотації при перекладі майже неминуче втрачаються. Наприклад, одна з найулюбленіших англійською культурою пташок зветься *robin*. Це співпадає з чоловічим (а тепер – і жіночим) ім'ям, і таким чином натякає на енергійний характер, а також якийсь особливий зв'язок із людьми. У Шекспіра в різних п'єсах ми зустрічаємо і птаха, і міфологічного персонажа (Пака зі «Сну літньої ночі») з цим іменем. В інших мовах слова «вільшанка», «малинівка» та «зарянка» такого забарвлення не мають, отже численні вірші та деякі прозові твори втрачають особливий відтінок у відносинах героїв-людей та цієї пташки.

Для адекватного перекладу думки обов'язково знати не лише смисл слова, але й ставлення до певного об'єкта в даній культурі. Наприклад, в Європі слон викликає асоціації з чимось великим та незграбним, в той час як в Індії це – один із зразків краси. Формальна логіка – одна для усього людства. Але і фольклор, і авторська література досить часто відбивають міфологічну логіку партиципації, яка формує унікальні для певних культур асоціативні зв'язки між предметами. Отже, перед перекладачем нерідко постає дилема: чи перекладати дослівно, ризикуючи втратити глибинний зміст пасажу, чи на свій страх та ризик спробувати підібрати еквівалент. Характерний приклад із шекспірівського «Короля Ліра»: безумний Лір вимагає від стрічних сказати пароль, на що Едгар відповідає «Духмяний майоран». Ця начебто недоречна відповідь цілком задовольняє короля. Чому? Важко відповісти напевне, оскільки між двома безумцями – справжнім та удаваним – існує якесь потаємне взаєморозуміння. Проте зазвичай вважається, що мається на увазі властивість майорану лікувати психічні розлади. Тобто, Лір, який відчуває, що з його розумом не все гаразд, чує слова співчуття. При дослівному перекладі цей смисл втрачається для читача, незнайомого зі значенням майорану (якщо нема

виноски). Тому О. Сорока в своєму перекладі пропонує «зозуліні сльози», і хоча це неточно, читачу без додаткової інформації зрозуміло, чому Лір відповідає «Проходь».

Дещо інший аспект – переклад фразеологізмів та стійких фраз у «типовому» або трансформованому вигляді. Зазвичай, навіть якщо не вдається знайти точний аналог ідіоми, можна тим чи іншим чином передати її загальний сенс, хоча б за допомогою описового перекладу. Але інколи виникає необхідність зберегти водночас і всі значення словосполучення, і асоціації, які воно викликає. Наприклад, роман Р. Желязни, який в оригіналі носить назву «Forever After» (приблизне значення: «Віднині навіки»), в російському перекладі став зватися «Після перемоги». Це узгоджується зі змістом твору, але не передає ані високого стилю фрази, ані її зв'язку зі стандартним завершенням англійських казок: «and they lived happily ever after» («і з тих пір вони жили щасливо»), що відповідає російському фольклорному «И они жили долго и счастливо», де, проте, нема цікавого посилання на вічність, вірніше, позачасовість подій. Словосполучення «Після перемоги» виявилось не тільки не точним, але й невиразним, тому пізніше цей твір був виданий під назвою одного з його розділів «Дуже грізна зброя». Буде цікаво дізнатися, як вирішать цю проблему українські перекладачі.

Проблемною є безеквівалентна лексика. Так, назва роману Дж. Р. Р. Толкіна «Fellowship of the Ring» перекладалася і як «Хранителі», і як «Дружество Кільця», аж поки перекладачі не зупинилися на оптимальному, хоча і не зовсім точному «Братерстві Кільця». При цьому в українській мові водночас відбулося розширення вживання слова «кільце», оскільки ані «каблучки», ані, тим більш, «обручки» за смислом не підходили.

Інколи вибір перекладача може суттєво впливати на сприйняття твору адресатом. Наприклад, за відсутністю повного аналогу слова weird (фатальний/доленосний/зловісний/дивний) коректніше було б назвати повість Алана Гарнера «The Weirðstone of Brisingamen» «Фатальним каменем Брізінгамену». Але, у відповідності до своєї інтерпретації віку цільової аудиторії, І. Токмакова назвала її «Чарівним каменем Брізінгамену», наблизивши одним цим словом, визначивши жанр книги як казку, а не фентезі.

Специфічну проблему створює відсутність в українській та російській мовах евфемізмів, що заміщають у літературній англійській клятви (Gosh! замість God!) та прокльони (Drat! замість Damn!).

Такі вирази зазвичай або пропускають, що робить текст більш приємним, або перекладають саме тими словами, яких уникають автор та його герой – що теж змінює образ. Протилежністю є поетична мова: brow = forehead, gore = blood, slay = kill, fair = beautiful тощо, яка також не завжди має аналоги, і перекладається або нейтральним стилем, або за допомогою церковнослов'янської лексики, яка надає тексту дещо інший відтінок. Таких поетизмів, часто різко контрастуючих із вульгаризмами, дуже багато у Шекспіра, як того й треба чекати від барокового поета.

Наступна проблема пов'язана з географічними назвами та іменами героїв. Найпоширенішим зараз варіантом є практична транскрипція. Але завдяки наявності в англійській мові звуків, відсутніх в українській та російській мовах, з'являються різні спроби транскрипції, причому можуть існувати відразу декілька варіантів, як то «Уильям» та «Вільям». Очевидно, що в художніх текстах не варто наводити в дужках ім'я героя мовою оригіналу, як це робиться при науково-технічному перекладі, але цю інформацію можна винести в примітки. Це особливо потрібно при складній фонетичній формі імені, що може викликати різночитання (Nimue: Німуе, Німью, Німейя), при наявності варіантів у межах однієї мовної традиції (Джіневра – Гвіневера – Гвіневер – Гвенхвівар та ін.) чи при посередництві іншої мови (Ланселот – Ланцелот).

Багато питань залишаються спірними. Що робити з інтернаціональними іменами на зразок Alexander: перекладати (Олександр), транслітерувати (Александр), чи транскрибувати (Елігзандер)? Чи додавати «жіноче» закінчення, перетворюючи Гонеріл та Реган на Гонерілью та Регану? Там само, у «Королі Лірі», помітний ще один феномен – віртуальне посередництво французької мови при перекладі з англійської. Так у Б. Пастернака з'являється перенесення наголосу в іменах Едгара і Едмунда з першого складу на останній, причому Едмунд до того ж стає Едмондом.

Інше питання пов'язане з «іменами, що говорять». Їхній переклад є виправданим або у випадку прізвищ, або ж у дитячих книжках, чи у творах, розрахованих на суто алегоричне сприйняття. Але якщо подібні антропоніми лише натякають на якесь слово, або співпадають із ним, проте виглядають природно, ймовірно, перекладачу краще зупинитися на транскрипції та розшифровці значення у виносі. Адже переклад імені чи прізвища змінює стилістику твору, роблячи його більш штучним. Зовсім зайвим є привнесення

в чужий текст не властивих йому значень. Так, один із центральних героїв циклу про Гаррі Поттера зветься Severus Snape. Його ім'я – ім'я римського імператора, яке до того ж натякає на слово «суворий», а прізвище, хоча й схоже відразу на декілька англійських слів, не має якогось конкретного значення. А от в одному з російських перекладів він став Злодеусом Злеєм, що відразу впливає на ставлення і до персонажу, і до усього твору. До того ж, при несподіваному сюжетному повороті (адже цикл перекладався, ще не будучи завершеним), виникла необхідність внесення коректив в уже зроблені переклади – адже цей персонаж виявився далеко не Злодеусом. Загалом же, перейшовши певний критичний рівень, гра слів починає руйнувати реальність художнього світу.

Регіональні особливості – діалектизми, акценти, стилістика фольклорних оповідей тощо – в перекладі найчастіше зникають. І це при тому, що традиція фонетичного запису діалектів існує в англійській літературі віками. Один із найдавніших її прикладів ми знаходимо в хроніці Шекспіра «Генріх V» (акт III, сцена 2), де подано діалог валлійця, шотландця та ірландця, написаний зі збереженням відповідних лексичних та фонетичних особливостей. Зокрема, валлієць Флуеллен, зображений водночас із повагою та гумором, путає «б» і «п», та «в» і «ф», що подекуди створює комічний ефект: Alexander the Big (замість Alexander the Great – Олександр Великий) перетворюється на Alexander the Pig.

Увага британських письменників до фонетичних, лексичних, граматичних особливостей мови окремих осіб та цілих етнографічних груп та націй цілком відповідає традиційній осілості британської культури, з якої випливає зорієнтованість людини не просто на свою країну, а на свій регіон, з усіма його прикметами.

Тут ми переходимо до наступної групи проблем перекладу, які стосуються адекватності передачі вже не форми, а змісту твору. Це суб'єктивні проблеми, які, в принципі, піддаються вирішенню, але це вирішення потребує від перекладача і загальної ерудиції, і знання конкретних реалій і уваги до відтінків значень.

На жаль, нерідкими є очевидні невідповідності навіть на рівні конкретних понять, які мають однозначні словникові еквіваленти. Наприклад, «pony» це поні (в даному випадку – Дартмурської породи), а не кінь, як було перекладено в «Собаці Баскервілів». А це важлива характеристика місцевості – пустельне плато, на якому тисячу років пасуться напівдикі поні. «Cutlass», що постійно фігу-

рує у «Острові Скарбів» Р. Л. Стівенсона – це абордажна шабля (довжина 88 см), а не кортик (до 55 см), врахування чого змінює картину боїв.

Складнішими є загальнокультурний та лінгвокраїнознавчий рівні, подолання яких викликає необхідність користування спеціальною літературою, словниками, довідниками, енциклопедіями, інтернетом, тобто, вивчення контексту в його найширшому сенсі, який, за Б. Маліновським, обіймає весь стиль життя, а також світовідношення нації. Незнання такого контексту здатне повністю змінити смисл твору.

Нерідко такі реалії мають міфологічне походження. Адже міфологія завжди була своєрідним банком ідей та мотивів, здатних зробити твір класичним, актуальним для будь-якої епохи. Реміфологізація добре помітна в найрізноманітніших напрямках сучасної літератури, що пов'язане з пошуками інваріантних основ культури. Це досягається шляхами насичення тексту символікою, прямого запозичення міфологічних образів та епізодів, спроб оновлення фольклорних оповідей тощо.

Завдяки особливостям історичного розвитку, в британській культурі нижча міфологія займає особливе місце, що необхідно враховувати при міжкультурній трансляції. Наприклад, цикл книг про Гаррі Поттера можна читати як своєрідний каталог чарівних істот. Ймовірно, оптимальним виходом при перекладі такого бестіарію є транслітерація з поясненням у виносі. Складнішим шляхом є підбір аналога зі слов'янської нижчої міфології. Це, по-перше, потребує дуже доброго знання обох традицій та загальних принципів міфопоетичної ментальності, по-друге, нівелює національну неповторність та надає образам незаплановані автором оригіналу характеристики, адже брауні – це не те саме, що домовий, а келпі – не те, що водяник. Нарешті, найгіршим варіантом здається псевдопереклад, який перетворює добре відомих у Британії піксі та боггарта на нікому не відомих ельфейок та врізрака відповідно. Можна оцінити винахідливість перекладача, але такий підхід і віддаляє читача від оригіналу, і змінює тональність тексту і, подекуди, суттєво зміщує акценти.

Проблеми виникають у випадку включення у «першотекст» запозичень з іншої (третьої) культури, знайомої носіям мови оригіналу, але не перекладу. Зокрема, актуальною та недостатньо розробленою темою є рецепція кельтської культури через посередництво

англійської. Через те, що кельтська міфологія з її балансом героїчних, романтичних та фантастичних мотивів, є надзвичайно привабливою для авторів, особливо в жанрі фентезі, британські письменники охоче до неї звертаються. Зокрема, вплив кельтської міфології (через залишки язичництва на побутовому рівні, і через гіпотетичне знайомство автора з сюжетами «Мабіногіону») на підтексти творів Шекспіра, є темою для окремого дослідження.

Отже, в англійський текст нерідко включені назви істот, імена, цілі пасажі іонаціонального походження, які стають відомими українському читачу в подвійному перекладі – і добре, якщо перекладач помічає наявність такого смислового рівня та приділяє йому увагу.

Навіть у достатньо якісних перекладах англійських творів у жанрі фентезі нерідко зустрічається плутанина з запозиченими кельтськими та скандинавськими іменами та міфологічними образами: «броллачан» та «бодак» замість «броллахан» та «бодах» (шотландсько-гельські правила читання, де *ch* читається як *x*, як в *Loch Ness* – «Лох Несс»). Неуважність до алюзій призводить до викривлення сенсу цілих епізодів. У менш респектабельних виданнях, у яких можуть сплутати Тора і Тюра, а замість скандинавських Богів-асів з'являються загадкові асір, причому перекладач, вочевидь, не певний, чи це множина чи однина.

Отже, маючи справу з такими жанрами, інтерпретатору варто проконсультуватися з довідниками, що водночас підсилить позиції художнього тексту, та зробить дещо для популяризації науки. Хоча є випадки, в яких доводиться погодитися з ненауковою, проте стійкою традицією. Так, незважаючи на те, що в англійській традиції *dwarf* (карлик) та *gnome* (гном) це цілком різні поняття, і, незважаючи на дещо казковий відтінок слова «гном», у творах жанру фентезі від нього, видимо, нікуди не дітися, хоча є спроби писати про «карлів». Так само важко боротися з перекладом *mermaid* (морська дівка) словом «русалка» яке прижилося вже в XIX ст., хоча ці два фольклорних персонажі не мають нічого спільного, крім зв'язку з водою.

Наступна група проблемних ситуацій суб'єктивного типу пов'язана з тлумаченням глибинного змісту тексту – його імпліцитної філософської основи, спрямованості на певну аудиторію. Саме тут найбільше відбивається особистість перекладача, його досягнення авторської філософії.

Наприклад, при перекладі можуть зникнути пасажі, які з різних причин здаються перекладачу зайвими. Так, у «Макбеті» Шекспіра



принц Малькольм розлого описує власну розпусність, і хоча потім бере свої слова назад, у пам'яті читача залишається досить яскрава і неприємна картина. Мабуть, саме тому Б. Пастернак взагалі опустив цей монолог, переходячи відразу до іншої, менш шокуючої вади – скнарості. З пісні Ам'єна «Дуй, дуй, зимовий вітер...» («Як вам це сподобається»), може зникати приспів, який контрастує з куплетами (що взагалі типово для англійської традиції). Але саме в приспіві висловлена основна ідея твору: незважаючи ні на що – життя варте того, щоб жити. Без цього пісня звелася до характерної скоріше для слов'ян констатації скорботності буття.

Інколи авторська інтерпретація перекладачів міцно входить у традицію, як це трапилося з «Книгою Джунглів» Р. Кіплінга. Практично кожний україно- та російськомовний читач впевнений, що Багіра – це уособлення материнського начала. Але в оригіналі це пантера чоловічої статі.

Багато залежить від уявлення перекладача про адресатів твору. Зокрема, він здатний зробити з книги, яку можуть читати діти, книгу, яку тільки діти й можуть читати. Так довгий час відбувалося з творами Толкіна. Тут ми знаходимо і купюри, і переклади імен, причому не завжди коректні («Strider» – «Шатун»), і серйозні зміни стилю тощо.

У зв'язку з популярністю Дж. Р. Р. Толкіна багато з цих проблем знайшли вирішення в численних альтернативних перекладах. Але не усім авторам так пощастило. Однією з «груп ризику» залишаються книжки для підлітків та «молодих дорослих», які або взагалі не доходять до українського (і російського) читача, або стилістично підганяються під повість-казку, як трапилося, зокрема з творами К. С. Льюїса (в чийй повісті «Лев, Біла Відьма та шафа» одна з сюжетних ліній є варіацією на тему «Короля Ліра»). Характерною є перекладацька трансформація образів дітей та підлітків, яких англійська традиція споконвіку зображує сильними, відповідальними, критичними. Їхня мова є виразною, точною, індивідуальною, подекуди – різкою, а не якимось стилізованим лепетанням. Це знижує ступінь умовності, наближує персонажів та ситуацію до читача. Подібну традицію зображення дитини ми бачимо вже у Шекспіра в «Макбеті» на прикладі сина Макдуфа – розумного, дотепного хлопця, який навіть у безнадійній ситуації намагається захищати матір. Проте Б. Пастернак, у відповідності з російською традицією зображення дитини як ідеального, не зіпсованого світом

створіння, змінює образ. Так, на питання матері, чим вони будуть годуватися, залишившись без батька, хлопчик відповідає: «What I get» («Тим, що я дістану»). У Пастернака: «Чем придется. Как птички». В результаті накопичення подібних начебто невеликих відмінностей, у російськомовного читача в пам'яті залишається образ невинно вбитої безпорадної зворушливої дитини, в той час як читач оригіналу відчуває гіркоту загибелі чудової юної істоти, майбутньої краси своєї країни.

Стиль часто страждає при перекладі книжок усіх жанрів. Як відомо, англійська мова є однією з багатих та виразних у світі, і літератори успішно користуються цим потенціалом. Причому це часто робиться за допомогою не детальних описів, а одного точно підбраного слова-образу, подекуди неочікуваного, яке змушує замислитися, шукаючи його глибинний сенс. Порівняння не зобов'язане бути науково точним, але повинне задавати емоційний тон, смислове поле сприйняття певного явища. Якщо ми читаємо: «вона була як травневий вітер», ми можемо не знати зріст чи колір волосся героїні, але розуміємо, яке враження вона справляла. Таке детермінування, яке дозволяє ввести реципієнта в певний психологічний стан, викликати емпатію, можна порівняти з принципами далекосхідної естетики, де поет скоріше натякає, ніж описує, активізуючи уяву читача.

Характерними для англійської літератури є гострі мовні характеристики, які без додаткових описів дають уявлення про час та місце події, статус, характер та психологічний стан героїв. Як приклад можна навести загальновідомий «Острів Скарбів» Р. Л. Стівенсона. Це – історія, розказана підлітком із таверни, і викладена відповідною мовою. Колоритними є розмови піратів. Не є бездоганно правильною і мова представників іншого табору, адже британський джентльмен XVII–XIX ст. – це не безлике уособлення коректності, а енергійна, азартна, спортивна людина, чия визначальною рисою є не стільки вишукані манери, скільки дотримання правил честі (адже саме честь – одне з ключових понять повісті). У перекладах цей мовний колорит, який характеризує героїв та епоху, великою мірою нівелюється.

Менше страждають книги, чий основні достоїнства полягають у сюжетній лінії та/або змалюванні масштабної картини суспільного життя; які характеризуються експліцитністю мови та звертаються до свідомості читача, а не його позасвідомого. Тобто, за класифікацією К. Г. Юнга, твори «психологів», а не «візіонерів». Наприклад,

британські бестселери, цикл спогадів ветеринара Дж. Херріота про його життя і роботу, були перекладені практично без втрат, оскільки вони написані простою, ясною мовою, і розповідають про речі, близькі кожному європейцю.

Гірша ситуація з тими текстами, чії автори в чомусь відступають від мовних стандартів. Здебільшого їх перекладають лексично та граматично нормативними реченнями, і у читача виникає враження, що вони й в оригіналі були написані так само академічно правильно. Зменшується своєрідність автора і героїв, та й просто людська неформальна жвавість.

Це добре помітно на прикладі Дж. К. Джерома та його «Трьох у човні». Всі відомі мені переклади дещо змінюють загальне враження від книги, яка – що типово для англійської літератури – поєднує різкість та задушевність в одному тексті, а подекуди – в одному реченні. В даному випадку це контрасти молодіжного сленгу (героям за двадцять, зробивши їх старшими, автори радянської екранізації повністю змінили тональність твору) та поетичності, подекуди самоіронічної, подекуди – цілком серйозної. Подібні контрасти характерні для англійського гумору, який часто створюється за допомогою бафосу (у Шекспіра він присутній чи не на кожній сторінці!), несподіваного переходу від піднесеного до буденного, подекуди з широкою амплітудою від сакрального до профанного. У перекладі такі «шорсткості» стилю зазвичай згладжуються, контрасти пом'якшуються, що викликає враження зниженої емоційності. Це одне з джерел стереотипу про флегматичність англійців, у той час як сила пристрастей у британській літературі ніяк не менша, ніж в інших європейських традиціях, тільки висловлена імпліцитно.

Високий культурний статус твору не гарантує точності перекладу, хоча за класику зазвичай бралися визнані таланти. Втрати «серйозної» літератури не менші за тих, яких зазнають гостросюжетні твори. Практично кожна з вищезгаданих проблемних ситуацій можна проілюструвати прикладами з трагедій Шекспіра у перекладі Бориса Пастернака, які, відрізняючись високим художнім рівнем, є досить далекими від оригіналу.

Іноколи зміни здаються цілком довільними: важко пояснити, чому тиси стають в'язами, а ластівки – стрижами. Подекуди змінюється розмір віршів, причому рядки стають коротшими, менш місткими. В «Ромео та Джульєтті» суттєві відмінності починаються вже з написаного в формі сонету прологу, де *star-crossed lovers*

(«закохані, народжені під нещасливими зірками») перетворюються на «детей главарей». Зниження стилю взагалі є однією з прикмет перекладів Пастернака. Хоча послідовності тут нема – найрізкіші вислови Шекспіра він все ж таки пом'якшує. Так відбувається усереднення піднесеного та низького, які так дивно контрастують і гармоніюють в оригіналі.

У «Макбеті» сильно постраждали відьми. У Шекспіра це двоїсті істоти, що сполучають людське та понадлюдське, вони – не тільки чаклунки, але й не позбавлені величі «віщі сестри» – себто, норми. У перекладі в результаті лексичних підстановок та опущення деяких цікавих міфологічних деталей вони стають тільки вульгарними і гидкими. Стилістичні підміни добре помітні на прикладі репліки одного з ватажків шотландських повстанців, Ленокса, який каже про необхідність пролити кров, щоб «*dew the sovereign flower and drown the weeds*» («оросити царственну / цілющу квітку та втопити бур'ян»). У перекладі вишукана медична метафора зникає, але з'являється інший образ: «Чтоб цвет венчанный не остался сух // и захлебнулся и погиб лопух». Порівняти тирана та його поплічників з бур'яном, що душить жито та квіти, цілком логічно. А от назвати Макбета лопухом – це перекладацька знахідка.

Найбільше змінився в перекладі «Король Лір». Текст цієї п'єси є надзвичайно складним із філософської точки зору, причому це стосується не тільки сюжету, але й конкретних формул, які часто проходять непоміченими. Не завжди адекватно передані характери героїв; в найбільшій мірі це стосується Едгара: двійник-антипод Гамлета перетворюється на «доброго сина», головним досягненням якого є те, що він вибачив несправедливого батька.

Чи не найголовнішою відмінністю є те, що Б. Пастернак змінює кінець трагедії. Західна традиція розуміє звернені до Кента і Едгара слова Олбені: *Friends of my soul, you twain // Shall rule the realm and the gored state sustain* («Друзі, моєї душі, ви двоє // будете правити цим королівством і підтримувати скривавлену державу») як відречення, і – у відповідності з Фоліо – дає останні слова п'єси Едгару, не сумніваючись, що після відмови Кента новим правителем стає він. Те саме ми знаходимо в перекладі М. Кузміна (1936 р.): «Обоим вам, друзья, // Страны поддержку поручаю я». Але згодом Пастернак – «Друзья мои, вы оба мне опора // чтоб выведет край из горя и позора» – запроваджує в суспільну свідомість думку про утворення тріумвірату. В радянські часи вважалося, що саме такий

кінець є більш оптимістичним. Але якщо уважніше придивитися до образів двоїстого, слабовільного Олбені та внутрішньо несамостійного Кента, цей оптимізм стає досить сумнівним. Зате добре помітно, як послідовно затушовує перекладач усі вказівки на царственність Едгара, щоб не акцентувати реставрацію монархії.

Щодо ж класичного україномовного перекладу цієї трагедії, зробленого М. Рильським, то він ближче до оригіналу, але, на жаль, глибинний філософський рівень зазнав у ньому значного спрощення, що визнавав і сам перекладач [270, с. 160–161].

Окрім суто індивідуального перекладацького тлумачення психологічних та філософських підтекстів твору, існує такий феномен як інерція сприйняття. В деяких випадках вона може бути меншою – так, у залежності від конкретної епохи, країни та особистості інтерпретатора, образ Гамлета міг поставати відчутно відмінним (сильний, слабкий, добрий, злий, справедливий, несправедливий, рішучий, нерішучий тощо). В інших випадках протягом століть складається інтерпретаційний стереотип настільки сильний, що реципієнти часто не вчитуються в те, що відбувається в творі, покладаючись на своє «перевизначене» знайомство з системою образів та проблематикою. В «Королі Лірі» одним із таких образів є Корделія, яку «не можна» сприймати інакше, ніж у якості втілення добра. А отже, всі її дії – крім, можливо, суперечки з батьком на самому початку – мають бути правильними хоча б за задумом, якщо не за виконанням.

Однак, якщо ми уважно вчитася в те, що дійсно відбувається в шекспірівському тексті, то отримаємо інше враження. Перед читачем (зазвичай більш уважним та менш емоційно заангажованим, ніж глядач) розгортається доволі складний та неоднозначний політичний конфлікт, який має несподівану актуальність у сучасному світовому контексті.

Традиційно Корделія – вірна і любляча дочка, яка вибачає свого несправедливого батька і дбає про нього – розглядається критикою як один із найпрекрасніших шекспірівських образів. Окремі закиди щодо занадто принципового, непоступливого характеру, звучать нечасто та формуються досить м'яко. І навіть у тих випадках, коли висловлюється незгода з її поведінкою на початку трагедії, де вона своєю відмовою лестити батьку, по суті, викликає політичну кризу, в подальшому підкреслюється її здатність до безмежної любові, співчуття та вибачення.

Не сперечаючись із ідеальною красою цього дійсно незабутнього образу, є сенс все ж таки проаналізувати і сформулювати зміст дій Корделії в політичному контексті, який в масштабах трагедії є аж ніяк не менш важливим, ніж сімейно-психологічний. І тут результат виявляється досить несподіваним: ідеальна героїня очолює збройну інтервенцію у власну країну. Що ж хотів сказати Шекспір? Наскільки він виправдовує подібний курс дій?

Автор однієї з найбільш відомих екранізацій шекспірівської трагедії, Г. Козинцев, надає головній героїні наступну характеристику: «...Образ Корделії позбавлений зніженої м'якості або безплатної мрійливості. Корделія живе в наметі, груди молодшої дочки Ліра захищає кольчуга – французька королева на війні ... Тема Корделії виражає не тільки любов дочки до батька, а й щось набагато більше: боротьбу людини з нелюдськістю. Молодша дочка Ліра спадкоємиця не тільки корони ..., вона спадкоємиця незмірно більшого скарбу. Вона зберігає цінності, здобуті людством для людини» [132, с. 160–161].

Однак, незважаючи на всю красу образу, в Корделії є дещо дивне. Виникає враження, що любов до батька – прекрасна сама по собі – є її єдиним почуттям. Всіх людей принцеса оцінює тільки за одним параметром – за їхнім ставленням до Ліра. Поза цим контекстом вона їх не надто розрізняє. Це помітно, коли вона говорить про заміжжя:

Як мужеві свою віддам я руку,  
То з нею візьме він і половину  
Дбайливості моєї та любові. (I.1, *Рильський*)

Оригінал звучить значно жорсткіше: «Той лорд, з яким я повинна побратися...».

У тому, що Корделія стане гідною дружиною, сумнівів немає. Але «любов», про яку вона говорить, це скоріше почуття обов'язку, спрямованого на носія статусу «чоловіка», безвідносно до його особистості. Надалі вона не говорить Французу жодного слова, яке виражало б якщо не любов, то хоча б симпатію; в актах IV і V вона згадує про чоловіка тільки раз, причому в зв'язку з тим, що він дав їй війська.

Критиками визнано, що протягом подальших складних подій Корделія *не* еволюціонує, вона залишається незмінною і вірною собі. Така постійність – чеснота. Однак, при цьому її горизонти не

розширюються, її інтереси залишаються виключно в тій же синкретичній сімейно-політичній сфері. Судячи з тексту «Короля Ліра», Корделія протягом усієї дії бачить і приймає до уваги тільки свого батька, своїх сестер, і Кента (оскільки він допомагав Ліру в біді). Її ставлення до всіх них залишається незмінним.

Те, що почуття Корделії поширюються лише на батька, чітко помітне в її промові про співчуття. Формально, її слова знаходяться в тому ж смисловому ряду, що й монологи інших героїв трагедії про співстраждання. Однак, принцеса висловлює жалість не до всіх знедолених, а виключно до Ліра. Більше того, в її словах відчувається жаль про приниження короля:

А тобі, мій батьку,  
Мій батьку нездужалий, довелось  
Шукати захисту в хліві свинячім,  
З бродягами валятись на соломі! (IV.7, *Рильський*)

Співчуття у Корделії не стає всеосяжним, як у самого Ліра. Свині і «бродяги» для неї зближені між собою і протиставлені косям.

Корделія нерідко вживає займенник «ми», коли говорить про себе. Як і у інших правителів (Ліра, герцогів), це «королівське ми» – титулована особа промовляє про саму себе в множині. Таке вживання займенника не має нічого спільного з «загальнолюдським ми», яке вживають ті герої, які підіймаються до такого рівня усвідомлення світу, який дозволяє їм робити узагальнення від імені людства, як це роблять Лір і Едгар.

Виходячи з такого суто «королівського» бачення світу, Корделія розв'язує війну. Як їй бачиться – проти злих сестер і людської несправедливості, але фактично – проти власної батьківщини.

Критиками висловлювалася думка, що варто було б забрати Ліра до Франції, а не намагатися відновити його на престолі. На це Ю. Шведов відповідає, що евакуація була б втечею від проблеми – поле бою залишилося б за нестримним егоїзмом. Він же, в порядку компліменту, пише про «природність війни» для Корделії [368].

Пропоную читачу самому підібрати визначення політику, для якого війна є «природною».

Характерно, що Корделія, перебуваючи в ситуації, з якої немає хорошого виходу, навіть не розглядає її як проблемну. Явний лиходій Едмунд і той, може й лицемірно, але визнає війну лихом і

каже, що люди в душі «проклинають навіть кращі з битв». Корделія таких сентиментів не знає. Створюється відчуття, що їй взагалі не спадає на думку, що від її рішення залежать тисячі життів і смертей.

Якщо назвати її вчинки своїми іменами, виходить наступне:

- Корделія та / або король Французький мають інформаторів при дворах обох герцогів.

- Корделія особисто переписується з прихильниками Ліра – Кентом і Глостером, координуючи з ними дії.

- Без оголошення війни, Корделія стягує війська, переправляє їх через Ла-Манш та закріплюється в районі Дувра («морських воріт» Британії, найбільш вразливого місця, звідки завжди приходили історичні завойовники):

Із Франції приходить військо

До цього роз'єданого королівства; воно вже,

Скориставшись нашою недбалістю, таємно закріпилося

В деяких з наших кращих портів, і готове

Розгорнути свій прапор. (III.1, підстрочник)

Цей опис дій вельми нагадує деякі події нашої недавньої історії. В цьому плані за чотириста років у світі змінилося не так багато, як хотілося.

Із точки зору французьких солдатів, вони йдуть здійснювати державний переворот у чужій країні – залишається невідомим, чи їм давали якісь пояснення цих дій, чи просто погнали на війну. З погляду британців, Корделія не захищає справедливість, а очолює армію вторгнення. Це змушує всіх спадкоємців Ліра тимчасово забути розбіжності та виступити на захист своєї землі.

Сама принцеса, схоже, зовсім не розглядає події в політичних термінах. Йдеться тільки про відновлення улюбленого батька на престолі та про торжество принципу справедливості в країні. Але чи можна відновити добро шляхом збройної інтервенції?

Дії Корделии порівнянні з діями «благородних зрадників» інших трагедій, які теж приводять чужоземні війська, щоб воювати з власною країною. Це Алквіад («Тімон Афінський»), Малькольм («Макбет») і Кориолан із однойменної трагедії. Проте, в кожному випадку ситуація дещо відмінна.

Алквіад веде чужоземні війська проти своїх рідних Афін, однак обмежується демонстрацією сили, приймає мирну пропозицію і



обіцяє справедливе правління. Кориолан також зупиняється і не бере участі у військових діях проти батьківщини, спокутуючи зраду власною смертю.

У «Макбеті» справа доходить до війни. Розглянемо зображену Шекспіром ситуацію дещо докладніше.

Малькольм, законний спадкоємець, повертає трон за допомогою іноземних – англійських – військ, однак йому активно допомагають повсталі проти тирана шотландські тани, в той час як військо Макбета масово дезертує.

Руйнування особистостей Макбета і його дружини відбувається прямо на очах враженого жахом глядача. Розпаду всіх зовнішніх зв'язків відповідає одночасне «внутрішнє» сповзання в безумство, що веде короля і королеву до повної втрати контролю над собою і ситуацією. Шекспір чітко показує, що режим Макбета викликає пасивне неприйняття народу. У тирана немає справжніх прихильників, не кажучи вже про друзів. Зате є морально здорова реакція найрізноманітніших людей – від старого селянина до лордів. Втечу придворних і служителів продемонстровано на прикладі лікаря, якому ніякий гонорар не компенсує перебування в настільки поганому місці. І пізніше – чи тільки страхом перед майбутнім боєм пояснюється масове дезертирство солдатів Макбета? Тому результатом стає не стільки битва народів, скільки серія поєдинків особисто Макбета з різними супротивниками.

Чи можна вважати введення в країну англійських військ інтервенцією? І так і ні. Судячи з того, що нам показано в трагедії, Малькольм нічого не обіцяє англійському королю, благочестивому Едуарду Сповіднику, який безкорисливо надає допомогу законному монарху в боротьбі з узурпатором. Водночас, шотландські лорди організовують військо, яке зустрічає Малькольма як законного монарха. Те, що Малькольм дійсно «правильний» майбутній король, стає зрозумілим, коли він пропонує військову хитрість із гілками. Він не знав пророцтва відьом, але воно знало його. Він угадав, що потрібно зробити, а значить він – дійсно обраний рятівник країни від тиранії. Надалі Малькольм гідно приймає владу, нагороджує прихильників і запрошує всіх на коронацію, яка відновить у Шотландії Правду Короля.

Отже, в «Макбеті» присутність англійських військ не несе загрози незалежності Шотландії. Громадянська війна теж не зображується – країна, в цілому, вітає повернення законного спадкоємця. Він легко захоплює владу і встановлює стабільність.

Отже, з усіх розглянутих випадків, лише Корделія доводить справу до масштабної битви. Це відповідає її визнаній радянськими критиками схильності «відстоювати справедливість усіма засобами» – ця фраза, підозріло нагадує відоме визначення війни як «продовження політики іншими засобами». Але у Корделії це навіть не політика як така, а політична проекція сімейних стосунків та уявлень про ідеальну соціальну гармонію.

Легше за все уявити Корделію пізньою улюбленою дочкою старого батька, юною і повною підліткового максималізму, навіть екстремізму. Якщо вона помітно старша двадцяти, то її нездатність розрізняти ідеальне і реальне важче пробачити. Як ми добре знаємо з історії, саме молодь, навіть підлітки, нерідко ставали або дійсно свідомими політичними радикалами (і революціонерами), або ж їхній ентузіазм використовувався старшими людьми у власних цілях. Безумовно, з суто естетичної точки зору – адже ми маємо справу з мистецьким твором, який має свої закони – Корделія повинна бути саме такою, як зобразив її Шекспір. Однак змішувати естетичну і етичну оцінки неприйнятно. Якби Макбет не вбив Дункана, не було б високої трагедії. Але це не означає, що він мав рацію, вбиваючи короля.

Тому Корделія залишає подвійне враження: як особистість, вона прекрасна і героїчна, як правителька – небезпечна для самої себе і оточуючих. Вона не розуміє слабкостей і не може ужитися зі звичайними людьми з усіма їхніми недоліками. Вона не просто принципова, вона сама – втілений принцип. А історія свідчить, що коли чистий принцип стикається з реальним світом, може пролитися багато крові.

Перемогу Корделії називали утопією. Тут багато залежить від того, що саме ми розуміємо під «утопією» і наскільки позитивно оцінюємо даний концепт. Якщо мова йде про спробу створити рай на землі силовими методами – то Корделія дійсно утопічна. Її цілком можна побачити представницею того типу молодих бійців, які йдуть на смерть за ідеї, втілення яких зовсім не обов'язково призводить до того торжества добра, про який вони мріяли.

Дуже чутлива щодо несправедливості по відношенню до батька, Корделія сліпа щодо ширшого контексту конфлікту, що і приводить її до військового вторгнення у власну країну – і загибелі. Залишається лише погодитися з Е. С. Бредлі, який, визнаючи всю чарівність образу, пише: «Але те, що вірно відносно Кента і Шута,

в певній мірі, вірно і по відношенню до неї. Кожен із них охоче помер би сто разів, щоб тільки допомогти королю Ліру; і вони допомагають його душі; але вони шкодять його справі. Вони всі задіяні в трагедії» [409].

Отже, на початку п'ятого акту війна неминуча. Розстановка сил виглядає наступним чином:

Корделія і Лір очолюють французьку армію.

Едмунд, вірогідно, очолює всю британську армію, що складається з військ і Регани, і герцога Альбанського. Формально він не має повної влади, але фактично одноосібно приймає серйозні рішення.

Едгар знаходиться в характерному положенні «третього» – героя-одинака, який знаходиться між двома силами і веде свою лінію.

Яким може бути результат війни? «Нічия» з подальшими мирними переговорами просто не розглядається. Інші можливі варіанти не схожі на хеппі-енд.

У «Макбеті» йдеться про битву, одночасно «програну та виграну» в залежності від точки зору. У «Королі Лірі» ситуація інша, але теж неоднозначна. Здається, що автор пропонує своїм глядачам вибір між перемогою негідників і перемогою загарбників.

Заплутаність ситуації відображають слова Герцога Альбанського (Олбені):

Де чесно виступати я не можу,  
Там і хоробрим я не здатен бути.  
З французами ладен я воювати  
За нашу землю, та піднять меча  
Не годен проти того, хто боронить  
Окривдженого. (V.1, *Рильський*)

Виходить гібридна війна в повністю дестабілізованій країні.

Шекспір і сам помітив, які виникають акценти, тому в пізнішій авторській редакції тексту (версія «Фоліо») дещо завуальований той факт, що Корделія веде іноземні війська. Війна тут постає скоріше сімейною справою.

У радянській критиці нерідко висловлювалася думка, що Корделія – втілення ідеалу людяності і символ страждання за істину, а французькі вояки – захисники добра. Однак досвід ХХ і початку ХХІ століть не дає можливості впадати в ентузіазм із приводу «воєнничого гуманізму» – саме такими словами характеризує Корде-

лію О. Анікст, вважаючи це компліментом [7, с. 489–490]. Як би там не було, чужоземні війська – досить одіозний спосіб відновлення справедливості.

Інші радянські критики відзначали, що Шекспір «був змушений» написати про поразку Корделії, оскільки сучасні йому англійські глядачі «чомусь» не сприйняли б торжества французьких військ.

Звернувшись до історичного контексту, ми побачимо, що війна з французами для англійців тих часів була справою звичною. Британія розглядалася як самодостатній мікрокосм, який може при нагоді поширювати свої володіння назовні – але який ні в якому разі не повинен бути завойованим.

Тоді чи може Шекспір показати в «Лірі» торжество французів, хоча б і під командуванням Корделії?

Виходить, що правди немає ні на одній зі сторін. Одні погрішили проти короля і принципів гармонії і порядку, інші – проти незалежності народу і країни. Значить, поразка Корделії – не поразка правди, а скоріше демонстрація того, що французька королева вибрала невірний шлях. Це дещо нагадує кинуту Б. Акуніним у «Статському раднику» фразу про парадоксальну ситуацію, що склалася в Російській імперії наприкінці XIX–на початку XX століть, коли герої й мученики боролися за злу справу, а добро нерідко захищали негідники.

Політика ніколи не сприяє проясненню правди. Шукати істину – заняття самотнє. Саме це і намагався робити вигнаний Лір, але дочка вирішила повернути йому владу. Деякі критики вважають, що саме цей невірний вибір – не забрати батька «на пенсію» до Франції, а воювати за реставрацію влади людини, яка дійсно готова відмовитися від трону – причина того, що Лір називає Корделію «бідна дурненька» (в перекладі М. Рильського цього моменту немає; до того ж існує версія, що тут Лір веде мову про свого блязня).

Шекспір жодного разу не дає нам почути думки Корделії – в неї немає слів «в сторону». Неясно, чи усвідомлює вона, що ризикує не тільки своїм життям, а й життям батька? що вторгається у власну країну? що мова йде про життя і смерть сотень, а може й тисяч людей?

Б. Міллард порівнює Корделію з Боудікою (Боадіцією), історичною кельтською королевою [462, р. 150]. Аналогія працює, поки мова йде про давньобританську королеву-войовницю. Проте, порівняння з Боудікою, яка уславилася не тільки доблестю, а й зчиною нею різаниною, не є однозначно позитивним. До того ж, Боудіка воювала з завойовниками – а Корделія сама очолює інтервентів.

Нерідко моральна перемога не збігається з політичною, і навіть протиставляється останній. В якомусь сенсі, Корделія сама загнала себе в саме таку ситуацію, де, щоб перемогти, потрібно програти.

В одному з широко розповсюджених типів міфу, герой, якого проковтнуло чудовисько, перемагає його зсередини і виходить на світло. Так і в «Королі Лірі»: щоб врятувати країну, потрібно самому пройти з нею крізь Хаос, вийти з нього оновленим і заново побудувати Космос. Такий шлях – більше чи менш успішно – проходять Лір, Едгар, Глостер, Кент. Але не Корделія. Вона не проходить ті випробування і не отримує тих сил, які дозволили б їй поєднати моральну та фактичну перемоги.

Подивимося, які ж можуть бути сценарії вирішення описаного Шекспіром конфлікту:

Якщо Лір та Корделія перемагають, і на троні знову опиняється вісімдесятирічний король, то ми, зробивши коло, повертаємося до тієї самої критичної ситуації, з якої все почалося.

Якщо ж престол отримує Корделія – дружина французького короля – то це означає анексію Британії Францією. Сама Корделія навряд чи замислюється про такі наслідки. У критиці Король Французький оцінюється, загалом, позитивно, як благородна людина, здатна оцінити благородство в інших та одружитися з безприданницею. З приводу його неучасті у війні було висловлено цікаве припущення, що Шекспір не хоче компрометувати позитивного героя участю в інтервенції. Отже, допомога батьку виправдовує дії Корделії, а допомога тестеві – не виправдовує *ті ж самі* дії Короля Французького.

Однак, лунала й інша версія – Француз одружується з потенційною спадкоємицею в розрахунку на отримання долі при подальшому перерозподілі країни. Таке тлумачення частково підтверджується тим, що він, вже розпочавши війну, несподівано повертається до Франції, залишаючи свою королеву одну на чолі армії. На питання про причини цього, якийсь джентльмен відповідає: «Бо він виїхав із королівства, не все зоставивши в порядку, і весь час, поки був тут, думав про ті справи, а через них усій Франції загрожує велика біда, отож він і поїхав, бо мусив бути там власною особою» (IV.3, *Рильський*). Про важливість цих неназваних причин ми можемо тільки здогадуватися. Але дійсно схоже на дії не стільки люблячого чоловіка, скільки розважливого політика: якщо Корделія виграє, він отримує Британію, якщо програє – він втрачає лише безприданницю і якусь кількість експедиційних військ.

Корделія вище таких розрахунків. Вона цілком серйозно каже, що її чоловік почав війну з Британією з жалості до неї, вочевидь, вважаючи, що це переконливий політичний мотив. Що ще вона думає про Короля Французького – і чи взагалі думає про нього – нам невідомо. Саме така «відсутність наявності» чоловіка дозволила переробку шекспірівського тексту Н. Тейтом, де Корделія залишається незаміжною, аж поки наприкінці не виходить заміж за Едгара.

Припустимо, Король Французький дійсно зникає, і Корделія стає британською королевою в своєму праві. Це частково нагадує закінчення «Макбета», де юний принц повертається в свою країну і перемагає злочинного правителя. Однак, по-перше, не всі критики вважають, що в «Макбеті» є справжній триумф над злом, а не тільки наведення порядку. По-друге, як вже було згадано, Малькольм повертається з переважно шотландською армією, лише посиленою англійськими військами. І, по-третє, Малькольм – чоловік.

Усі елизаветинці прекрасно знали, що жінка може бути ефективним правителем. Однак за часів глибокої політичної кризи стать, вік і характер Корделії працюють проти неї. Недарма в «першоджерелі» Шекспіра (цих джерел було багато, але інші – похідні від цього) – «Історії Британії» Гальфрида Монмаутського – оповідь про сім'ю Ліра закінчується тим, що після смерті батька Корделія правила лише кілька років, поки її не скинули племінники. Опинившись у в'язниці, вона вкоротила собі віку. Як бачимо, Шекспір не «вигадує» фінал, а лише ущільнює події.

При перемозі британських військ незалежність країни зберігається. Громадянська війна триває, причому результати її невтішні: кращі шанси на перемогу мають найбільш безпринципні – Едмунд і Гонерилья. Регана вже приречена. Шанси герцога Альбанського невеликі.

Припустимо, що Олбені все ж таки утримує владу і полонені Лір і Корделія опиняються у нього. Не можна точно передбачити, як він себе поведе – занадто непостійним і половинчастим є його характер. Якщо честолюбство перемаже – то Лір і Корделія потраплять до «ідеального ув'язнення». Якщо ж Олбені вирішить відмовитися від влади, як він це робить у фіналі трагедії, то цю владу він поверне Ліру – і все почнеться спочатку.

Як бачимо, усі можливі варіанти, пов'язані з перемогою однієї з двох політичних партій, незадовільні. Але тут на перший план виходить той, хто довго залишався «в запасі».

Окрім двох відкрито конфлікуючих сторін є й ті, хто знаходяться між двома військами – Едгар та його сліпий батько. Протягом усього розвитку подій, Едгар веде себе активно, але, на відміну від ще одного вигнанця – Кента – не робить жодної спроби приєднатися до Корделії. Те, що ця позиція між двома партіями не принципова, добре помітно з його реплік. Але настає час, коли зберігати повний нейтралітет неможливо.

Перед боєм двох армій Едгар каже Олбені: «Fortune love you» – «Хай служить вам фортуна» (V.1, *Рильський*). Кому він бажає успіху – особисто Олбені (залишитися в живих) або всьому його війську (розгромити інтервентів)? У будь-якому випадку, він пропонує герцогу програму дій на випадок перемоги *британської* сторони.

Безпосередньо перед боєм, він іде, сказавши батькові: «Молись, щоб правда перемогла // І якщо мені судилося повернутись...» (V.2, *підстрочник*). Із цих слів, і з того факту, що потім він з'являється вже в обладунках і при зброї, ясно, що Едгар йде не спостерігати за боєм, а воювати за праве діло. Це настільки важливо, що він вперше залишає батька одного. Але він не говорить, на чиєму боці збирається воювати. Це цікава фігура умовчання з боку і Едгара, і Шекспіра. Адже Едгар, крім іншого – моральний компас трагедії. А в найважливішому питанні його думка залишається невідомою.

Представляється можливим, що Едгар бився на британській стороні. Саме тому Шекспір мовчить. Щоб читачеві / глядачеві не треба було вибирати: Едгар або Корделія. Втім, не виключено, що в прижиттєвих постановках відповідь була, і цілком певна – але через надмірну стислість ремарок вона до нас не дійшла. А сучасні постановники цей момент взагалі випускають.

Повернувшись до батька, Едгар коротко повідомляє: «Король Лір програв, він і його дочка в полоні. Дай руку, йдемо». Це – констатація факту, а не оцінка. У будь-якому випадку, втікачам-«злочинцям» краще не опинятися на шляху у армії переможців. Тому Едгар веде Глостера в тихіше місце, знов послідовно уникаючи політичних таборів. Він може тимчасово знаходитися в компанії Ліра або Олбені, але він завжди сам по собі. Він – «третій», той, хто залишається в живих після взаємного знищення двох сторін.

Для глядачів самурайських фільмів / вестернів / бойовиків – таких як «Йоджимбо», «Жменя доларів», «Джанго», «Одного разу в Мексиці», «Щасливе число Слевіна», «Бунраку» – і це тільки найяскравіші приклади – не є несподіванкою, що саме ця, здавалося б,

дуже слабка позиція між двох вогнів може бути єдино виграшною. До речі, цілком можливо, що саме «Король Лір» став одним із прототипів подібної побудови фабули: одна несправедна сила перемогла іншу, і тут з'являється третій, той, хто переможе переможця і відновить лад.

Корделія гине. Її смерть була предметом довгих дебатів. Багатьом критикам вона здавалася не просто жорстокою і непотрібною, але й такою, що порушує головні принципи трагедії. Адже з часів Давньої Греції визнавалося, що страждання має ту користь, що вчить людину жити. У «Агамемноні» Есхіла хор співає саме про те, що через муки і біль Зевс веде людей до розуміння, до мудрості. Але у Шекспіра все навпаки: Лір знайшов мудрість – яка тепер, після смерті дочки, стає непотрібною.

На відміну від «Гамлета», в фіналі «Ліра» перемога над злом вже відбулася, і не залежить від життя чи загибелі Корделії. Крім того, ця смерть відбувається відразу після того, як Едгар каже – а інші герої погоджуються – про справедливість Богів. Якщо загибель Корделії – спростування цього положення, то ми приходимо до висловленої в іншому місці тексту думки про Богів, які вбивають людей для розваги. Це вже не просто байдужий, а активно жорстокий Всесвіт.

Ті критики, які не бажають приймати такий песимістичний погляд на світ, шукають у Корделії трагічну провину. Однак такі пошуки ніколи не користувалися популярністю. Дуже довго переважала позиція, що Корделія, однозначно, є невинною жертвою.

Однак, якщо прослідкувати події сюжету (а не тільки загальне враження від образів), виявиться, що вина Корделії ненабагато менша провини Ліра, який розвалив власну країну. Прекрасна і чиста принцеса постійно забуває, що має не тільки владу, але й відповідальність перед державою. Спочатку вона через безумовно, правильні принципи провокує батька на необдумані рішення. Потім під гаслом любові до цього самого батька, організовує інтервенцію, яка загрожує незалежності власної країни.

Із початку до кінця Корделія не змінюється. Її погляд не стає гострішим, а її любов не поширюється ні на кого, крім батька. Досить показово, що і її саму оплакує тільки Лір.

Підсумки свого життя Корделія підводить словами:

*We are not the first*

*Who, with best meaning, have incurr'd the worst.*



«Ми не перші, хто мав найкращі наміри, але викликали найгірше» (V.3, *підстрочник*). Але, як відомо, «благими намірами вимощена дорога в пекло». Або, використовуючи більш сучасний вираз: «хотілося, як краще, а вийшло, як завжди».

Не зовсім ясно, що саме має на увазі Корделія. Можливо, тільки те, що найгірше (або Найгірше) наступило особисто для них із Ліром – саме так у Б. Пастернака: «Хто прагнув блага і потрапив в біду». У О. Сороки (хоча взагалі-то це доволі близький до оригіналу переклад) ще додаються відтинки усвідомлення принцесою своєї спокутної місії: «Хто жертвою став, бажаючи блага людям».

Однак, не виключено, що тут є елемент покаяння: її кращі наміри привели до гіршого стану всієї країни. Адже благородна Корделія в результаті виявляється для Британії нітрохи не кращою за своїх злих сестер. Мотиви різні, а війна все та ж.

В аспекті міфопоетики, смерть Корделії цілком логічна. Криза вимагає жертвоприношення. Із самого початку дії трагедії потенційних жертв було дві – Корделія і Едгар. Едгар зумів замінити ролі жертви на роль героя – рятувальника країни. Але якщо не він – значить загинути, спокутувавши загальні гріхи та викупивши собою життя країни, повинна Корделія. Вона живе у світі принципів і вмирає як принцип, повертаючись зі світу явищ до світу ейдосів.

Тема трагічної загибелі принцеси зустрічається не так уже й рідко, зокрема в сучасній культурі. Одним із найяскравіших прикладів є Іфігенія, чий образ двоїться, так само як і образ Корделії. В одній версії Іфігенія – «наречена смерті», принесена в жертву успіху свого батька. Але в іншій – вона виживає, і сама стає жрицею-вбивцею.

Проведене дослідження показало, що шекспірівський текст виявився значно більш багатоплановим, ніж зазвичай постулюється. Навіть при аналізі лише одного аспекту, виявилася значна морально-етична та політична складність образів та ситуацій, які до того ж, виявилися цілком дотичними до проблем нашого власного життя. Отже, при написанні як спеціалізованих праць із шекспірознавства, так і загальних оглядів історії європейської культури, а також при викладанні відповідних курсів, бажано відійти від некритичного повторення традиційних інтерпретацій та звернутися до першоджерел, що, можливо, дозволить знайти в класиці несподівано актуальні теми. Дуже бажаним є також створення нових, більш точних перекладів шекспірівських текстів українською мовою.

Підводячи підсумки, можна констатувати, що універсальних рецептів вирішення усіх можливих проблем перекладу як транскультурного спілкування, не існує. Однак усвідомлення конкретних складнощів, що постають перед перекладачами, може допомогти їм успішно розв'язати ці проблеми, або хоча б намітити шляхи їхнього розв'язання. І ця тема здається надзвичайно актуальною, адже ми, українці, є повноцінною зрілою нацією, яка має право розвивати свою культуру і знаходити її справжнє місце у світовому контексті. Ми будемо новий діалог із Європою, яка заслуговує на знання та повагу. А заради цього варто мати адекватне уявлення і про середній рівень, і про найвищі досягнення конкретних західних культур, що неможливе без публікації оригіналів та створення коректних україномовних перекладів репрезентативних та популярних літературних творів.

### **3.4. ПРОГРАМА СЕТІ -СЕТІ В КУЛЬТУРІ МОДЕРНУ І ПОСТМОДЕРНУ: ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ВИМІРИ ПРОБЛЕМИ КОНТАКТУ**

Прошло вже понад шість десятиліть із часу початку практичних пошуків радіосигналів **позаземних цивілізацій** (ПЦ). У середині минулого століття в універсумі культури зрілого Модерну вперше виникли реальні передумови для якісно нового повороту у розвитку концепції **позаземного розуму** (ПР), її переходу з умовляної, натурфілософської площини до соціально-діяльній, конкретно наукової, техніко-технологічної – пошуків радіосигналів ПЦ як наочної маніфестації буття Розуму у Всесвіті.

Із легкої руки Рудольфа Пешека (1905-1989), чеського професора, пошуки сигналів від ПЦ отримали влучну аббревіатуру «СЕТІ» (від англ. Communication with ExtraTerrestrial Intelligents – зв'язок із позаземним розумом (зазвичай, тлумачиться як цивілізаціями)). У семантичне поле культури зрілого Модерну, постмодерну, з 1965 року, не тільки органічно увійшло поняття «СЕТІ», але й воно виявилось здатним до подальших трансформацій, уточнень змісту і обсягу. Протягом наступних десятиліть, попри наростання труднощів на шляху пошуків радіосигналів від ПЦ, відсутності радіоконтактів із ними, відсутності інших форм Контакту з ПЦ в

широкому сенсі, аббревіатура «СЕТІ», трансформувалося у «SETI» (відповідно Search for... – пошук позаземного розуму). Але по при стійке «Мовчання Космосу» в соціокультурному просторі відтворюються надії на Контакт із ПЦ, плекаються надії на його невідворотнє встановлення.

Актуальність проблеми встановлення Контакту земного людства з ПЦ зумовлена низкою факторів, як суто наукового, так і загальнокультурного планів. Роботи в сфері СЕТІ – SETI перетворюються на фактор формування конче необхідної *інтегральної наукової картини світу* (НКС), долання «розірваності» локальних НКС, які створюються астрономією, космологією, біологією, філософією, соціологією, глобалістикою тощо. Варто враховувати, що роботи в сфері СЕТІ – SETI стають дедалі активнішим джерелом нових супутніх технологій, сфера застосування яких невпинно розширюється.

Перетворення проблеми буття ПР у загальнокультурну проблему пошуку ПЦ, в надзвичайно складну за структурою «проблему СЕТІ – SETI», тягнуть за собою необхідність обговорення філософсько-культурологічних аспектів як генези самого проекту «СЕТІ – SETI», його соціокультурних засад, так і можливих наслідків щодо його реалізації для людської спільноти.

Культурологія Контакту – важливий сегмент **культурології СЕТІ – SETI** як напряму сучасних соціогуманітарних досліджень. Граничними засадами її формування і подальшого розвитку є праці мислителів минулих епох, в яких у загально-філософському, натурфілософському аспектах обговорювалася проблема *множинності населених світів* (МНС).

Методологічні засади робіт у сфері культурології СЕТІ–SETI, культурології Контакту формувалися в роботах, в яких набувають подальшого розвитку *філософії космізму*, що набув самостійного характеру як напрям розвитку некласичної філософії доби Модерну (друга половина XIX ст.), а також генетично пов'язані з ним дослідження філософських проблем астрономії, астрофізики, практичного освоєння Космосу (друга половина XX – поч. XXI ст.).

Емпіричною засадою розвитку культурології СЕТІ – SETI, культурології контакту, є роботи астрономів, безпосередньо залучених до пошуку проявів активності позаземного розуму у Всесвіті [17; 62; 93; 228; 284; 373; 394]. Протягом минулих десятиліть лави дослідників у сфері СЕТІ – SETI стрімко зростали, до них долучалися нові держави, представники яких вносили в тлумачення проблеми Контакту власні

етнокультурні особливості, відбувалася цілком закономірна зміна поколінь. Співтовариство астрономів, інших фахівців в сфері СЕТІ – SETI в добу Модерну консолідується в певну *субкультуру*, яка перетворюється на інтернаціональну [380, с. 133–134]. Власне революції в астрономії не в останню чергу пов'язані з виникненням радіоастрономії, зумовили зміщення проблеми МНС у конкретно наукову площину, яке відбулося в культурі зрілого Модерну.

Реперними точками в процесі професіоналізації та інституціоналізації робіт у сфері СЕТІ – SETI стають національні і міжнародні *конференції*. Їхнє проведення, публікація матеріалів прискорювали сполучення обговорення технічних проблем із філософсько-культурологічною рефлексією [55; 56; 192; 248; 249; 250]. Варто назвати роботи, які набули енциклопедичного характеру, де власні здобутки влучно поєднуються з талантом популяризаторів [62; 228; 284; 373]. Зокрема, необхідно відзначити ґрунтовну розвідку проблеми СЕТІ–SETI київського професора Ю. Мазора [184]. Внесок у вирішення проблеми СЕТІ–SETI належить і іншим українським вченим, – зокрема, харківському астроному О. В. Архипову, співробітнику Радіоастрономічного Інституту НАН України в Харкові [17].

Важливим складовим елементом емпіричних засад вивчення проблеми СЕТІ–SETI, морфології її буття в універсумі культури не тільки Модерну і постмодерну, але й премодерну є твори літературної *утопії, наукової фантастики (НФ), футурології, прогностики* [58; 324]. Зокрема, данину НФ віддали І. Єфремов (1906–1972), А. Кларк (1917–2007), Ст.Лем (1917–2006), К. Саган (1934–1996), Ф. Хойл (1915–2001) та ін.

Емпіричною засадою досліджень у сфері культурології СЕТІ–SETI, значення якого помітно зростає, є матеріали, що відтворюються і розповсюджуються в Мережі, буття якої в онтології культури створює принципово нові моменти в культуротворчому процесі доби постмодерну [380].

У вивченні гуманітарних аспектів проблеми СЕТІ–SETI традиційно роль лідера належала філософії, підходи якої сприяли вивченню *екзосоціологічних вимірів* можливих Контактів земного людства з ПР, ПЦ. Подальший розвиток досліджень у сфері *філософії культури* водночас стимулював появу екзкультурологічних підходів до проблеми буття ПР у Всесвіті, встановленню Контактів із ним. Показовими в цьому плані були роботи Ю. Жданова (1917–2008) і В. Давидовича (1922–2009), Е. Маркаряна (1929–2011) та

ін., запропоновані підходи в яких потребують подальшого розвитку [188; 250, с. 78–100].

Подальша розбудова концептуальних засад культурології CETI–SETI та її складової частини – культурології Контакту – потребують аналізу концепту «Інший Розум» як універсалії культури, вивчення соціокультурних контекстів становлення програми CETI–SETI в сучасному вигляді; розгляду тих моделей Контакту, які склалися в добу Модерну і постмодерну.

**1. Концепт «Інший Розум» як універсалія культури.** Уявлення про **Інший розум (ІР), позалюдській розум (ПлР), є фундаментальною універсалією культури**, яка має різну «ступінь проявлення» в кожному з епох її розвитку. Водночас їхні інтерпретації в культурному універсумі утворюють складний і динамічний комплекс, концептуальний кластер. При цьому ансамбль культурних практик кожної епохи претендує на власну інтерпретацію проблеми буття ПлР і – відповідно – **проблеми Контактів** із ним [381]. Інваріантом в них є те, що ця робота, яка відбувається в контексті різних культурних практик минулого і сьогодення, була, в кінцевому рахунку, спрямована на вирішення проблеми самовизначення самої людини в світі, уточнення нею свого місця в системі «Людина – Світ». Іншими словами, імагінативне конструювання образів Інших дозволяло людині краще зрозуміти саму себе. Ретроспекції зазначеної діяльності дають змогу виявити динаміку формування соціокультурних засад сучасного перебігу робіт в сфері CETI – SETI.

Прихід на зміну поліваріантним, образним картинам світу, в контексті яких пропонувалися вирішення проблеми «населеності» Космосу (міфологічним, міфо-релігійним, натурфілософським, релігійним, езотеричним), першої НКС, мав численні наслідки – синхронічні і діахронічні. Вони стосувалися не тільки зміни самого місця науки в культурі, початком її перетворення в сенсоутворююче ядро культури премодерну, але й прискоренням становлення техногенної цивілізації, яка раніше не спостерігалася в попередній історії Землі. Ідея МНС, яка сформувалася за добу Античності і набула там характеру парадигмального знання, згодом міцно закріпилася в культурному універсумі премодерну і Модерну, увійшла до **соціокоду** розвитку європейської, а згодом і світової, культури. Не в останню чергу напрями розвитку цієї плідної лінії розвитку культури, а, отже, і створення засад майбутніх робіт у сфері CETI – SETI, визначив італійський мислитель Дж. Бруно (1548–1600).

Процес *космізації* культури у добу премодерну помітно прискорюється, набирає поліморфного характеру. Зазначений процес розгортається в контексті *утопії* як форми донаукового осягнення майбутнього. Його яскравим репрезентантом стає твір С. Сірано де Бержерака (1619–1655) «Інший світ, або Держави і імперії Місяця» (1657), близький за жанром до філософського роману. Імагінативне конструювання носіїв розуму на інших, позалюдських, субстратних засадах, моделювання їхньої соціальності були не тільки фундаментом нового погляду на відносини «Людина – Світ»; їхня ретроспекція свідчить про те, що вони через механізми культуротворення органічно увійшли у світоглядні, методологічні підвалини майбутніх робіт у сфері СЕТИ – SETI, що розпочалися у добу зрілого Модерну.

Щодо аналізу світоглядних засад проблематики робіт у сфері СЕТИ – SETI мали і інші міркування С. Сірано де Бержерака. Зокрема, відкидаючи ідеї християнського іморталізму, він припускав можливість того, що свідчення про чудеса є наслідком контактів людини з онтологічно, субстратно чужим IP, ПдР (пошук «чудо-контакту» як напрям сучасних робіт в сфері СЕТИ – SETI). Крім того, кожна епоха має власні пересуди, що торкаються і зазначеної проблеми. Його інший твір – «Держави та імперії Сонця», – відбивав загальну впевненість творців нової НКС у населеності всіх без винятку небесних тіл.

Концептуальний поворот у розумінні відносин «Людина – Світ», що відбувся в добу Відродження, виявив **поляриність** у вирішенні зазначеної проблеми, яка відбивається в сучасних роботах в сфері СЕТИ – SETI. «Лінію Бруно», яка тлумачила людину як одного з мешканців, «населеників» Всесвіту, продовжив Б. Фонтенель (1657–1757), чия творчість поєднала дві епохи в розвитку культури Європи – Відродження і Просвітництво. Його «Бесіди про множинність світів» (1686) мала не абиякий суспільний резонанс. У культурі премодерну відбувається подальша легітимізація світських моделей ПР. У соціокомунікативному просторі Європи схвальних відгуків набула робота Х. Гюйгенса (1629–1695) «Космотеорос» (1698), в якій автор розвивав і обґрунтовував концепцію МНС. Логічним завершенням тенденції щодо легітимізації ідеї ПР, Контакт з ним у семантичному полієпоху стає робота Вольтера (1694–1778) «Мікромегас» (1752), у якій представники ПР для мешканців Землі – не екзотичні тубільці Місяця, а носії більш високої культури. Вольтер моделював колізії, які в різних формах відтворювали його наступники в численних творах

НФ, – Контакту людства, його «кращих представників» із високорозвинutoю ПЦ. Продовжувачем вольтерівської традиції щодо зазначеної моделі Контакту став А. Кларк. І Мікромегас із Сіріусу, і його супутник із Сатурну, як і Посланець із однієї з зірок Галактики в «Фонтанах раю» (1979), знаходять помилки в «Сумі теології» Фоми Аквінського; співпадає також і «інформаційний підсумок» Контакту в творах різних авторів, розділених понад двома століттями.

Інша лінія в осмисленні концептуального повороту в розумінні відносин людини і Всесвіту, також виявилася в добу Відродження; зокрема Б. Паскаль (1623–1662) тлумачив стан людини як «вкинutoї» у Всесвіт, загубленої між полюсами нескінченно великого і нескінченно малого. Тривалий час «лінія Паскаля» перебуває в культурному андеграунді, але в добу постмодерну вона помітно реaktуалізується. «Чорні простори», які вперто мовчать, викликають занепокоєність, що переростає в жах, знаходять відображення в образі «Несамовитого Всесвіту» (Джайнт Нарлікар), «Ми дійшли до кордонів нашого Всесвіту і в просторі і в часі, – зазначає сьогодні відомий астроном Ю. Єфремов, – ми зрозуміли, як утворюються зірки і виявили навколо них планети, – але ніде не знайшли слідів іншого Розуму. Невже ж ми самотні в пустелі Миру? Ця проблема стає серйозним викликом всьому сучасному природознавству» [62, с. 3–27]. Усвідомлення самотності людства серед «Несамовитого Всесвіту» в добу постмодерну перетворюється в проблему не тільки природознавства, але і всієї культури загалом, що не може не активізувати пошуки механізмів «*екзистенційного пом'якшення*» нової ситуації в стосунках «Людина – Всесвіт».

Програма СЕТІ – SETI в тому вигляді, в якому вона склалася в середині ХХ століття, є наслідком розвитку і взаємодії, синергії цілої низки процесів, що розгорнулися в соціокультурному просторі премодерну. Вони були пов'язані не тільки **зі зміною хронотопу буття культури**, формуванням нової моделі світу. Не останнє місце серед них належало процесу *секуляризації культури* премодерну. «Бог Христа – відзначав В. Бібіхін (1938–2004), – вимагає дисципліни, уваги, ... для углядування в обличчя, що звернені до людини і звертаються до неї. Вони зовсім не обов'язково є відображенням самої людини. Привид *інопланетян* (Курсив В.В.Б. – Прим. А.Щ) не йде з сучасної культури» [32, с. 23].

Сферою буття ідеї МНС стає філософія і астрономія, *астрономічна картина світу* премодерну (внаслідок дисциплінарної ор-

ганізації науки нової епохи). Розвиток телескопічної астрономії, астрофізики, прогрес у інших сферах природничо-наукового пізнання дозволив здійснити експериментальну перевірку першої наукової програми МНС – «Населений Місяць», – що виникла ще в добу Античності, а також більш пізньої – «Населений Марс». Зазначена робота науковців у цій сфері передувала тим підходам, які вже в іншу епоху склалися в сфері робіт з СЕТІ – SETI [184, с. 19].

Важливими соціокультурними підставами становлення програми СЕТІ – SETI в сучасному вигляді стають своєрідний культурологічний космізм К. Фламаріона (1842–1925). Невтомний популяризатор астрономії, який зазнав потужного впливу позитивістської системи О.Конта (1898–1858), виходив із того, що «...людство інших світів і людство Землі є одне людство Всесвіту», що «людина є громадянином неба», що «людська сім'я поширюється за межі землі, на інші небесні тіла» [337, с. 217]. Наслідком різноманіття світів у Всесвіті, відкритого астрономією доби Модерну, згідно з К. Фламаріоном, є те, що «на їхніх поверхнях ми визнали існування людських спільнот, що знаходяться на різних стадіях розвитку, відповідно стану населених ними світів» [337, с. 217].

Важливими соціокультурними підставами становлення програми СЕТІ – SETI в сучасному вигляді стають два взаємопов'язані фактори. Перший з них – становлення **філософії космізму** як неklasичного філософського напрямку доби Модерну [28]. Синергія космізму і утопізму як феноменів культури Модерну, дозволила К. Цюлковському (1857–1935) запропонувати різні моделі Контакт з ПР, подальша розбудова яких відбувається вже в Космічну Еру. Космізм стверджував принципово нову ідею про Космос як сферу соціальної, предметно-практичної, виробничої діяльності людства (тобто, того напрямку філософських міркувань і астрономічних досліджень, що згодом перетворяться на підставу пошуку астроінженерної діяльності ПЦ у Всесвіті), про стадії розширення антропосфери на планети Сонячної системи і за її межі, прискорював формування ідеї суб'єктності людства, «сусідами» якого у Всесвіті є інші носії Розуму (тобто, культурологія космізму цілком логічно підводила до ідеї Контакт, спонукала до розгляду цієї проблеми в контексті різних культурних практик). У культурі Модерну виникає також феномен теоретичної, а потім і практичної космонавтики, безпосередньо пов'язаний з філософією космізму, який згодом набув характеру органічної складової частини становлення робіт в сфері СЕТІ – SETI.



Важливим чинником становлення програми СЕТІ – SETI в середині ХХ століття, його глибинною соціокультурною підвалиною стає *нооосферне мислення*, яке також формується на межі ХІХ–ХХ століть. Ідеї В. Вернадського (1863–1945), П. Тейяра де Шардена (1881–1955) щодо ноосфери як нової, вищої стадії еволюції біосфери, становлення якої пов'язане з прогресом у розвитку суспільства, вплинули на перебіг робіт в сфері СЕТІ – SETI; їхня евристика як теоретичних підвалин робіт в сфері СЕТІ – SETI стає дедалі очевидною [378]. Зростання впливу суспільства на процеси, що відбуваються в природі, набуває космічних вимірів; відповідно самі перспективи розширення взаємодії в системі «Природа – Суспільство» сприяють становленню нового розуміння фундаментального відношення «Людина – Світ», частиною останнього компоненту якого є ПР.

Неявною соціокультурною підставою майбутніх робіт у сфері СЕТІ – SETI були і *цивілізаційні дослідження* другої половини ХІХ–першої половини ХХ ст., прогрес у вивченні локальних цивілізацій Землі; динаміка змін хронотопу їхнього існування екстраполювалася на вже космічне майбутнє людства [381].

«Відчуття Космосу», яке стає дедалі потужнішим у культурі Модерну, на тлі космічної самотності людства виявляло філософсько-антропологічні виміри проблеми Контакт, на які звертав увагу К.-Г. Юнг (1875–1961) Людина на Землі, зазначав він, «унікум, який не має порівняльної подоби. Можливість порівняння, а разом із тим і самосвідомості, з'явилася б лише в тому випадку, аби ми змогли б встановити зв'язок із іншими теплокровними людиноподібними істотами, що мешкають, може бути, в інших сузір'ях» [393, с. 24]. Це своєрідне продовження лінії «Бруно – Фламаріон» середини 50-х років ХХ ст., не вичерпувало підходи до проблеми МНС, які склалися в культурі зрілого Модерну.

Для спостережливого ока «мовчання чорних просторів», яке свого часу так лякало Б. Паскаля і не було порушене до сьогодні, було фактом напередодні Космічної Ери з її всеохоплюючим оптимізмом. Тому пророчим виявилось і питання, поставлене влітку далекого вже 1950 року, Е. Фермі (1901–1954) – людиною, яка вперше на Землі здійснила ланцюгову реакцію і розпочала, тим самим, Атомну Еру в історії людства. У бесіді з колегами, котрі відстоювали ідею МНС, множинності ПЦ, він поставив своє знамените питання, яке стало легендою науки: «Де ж вони? Where are They?»

[382]. І дійсно, ми не тільки не побачили переконливого свідоцтва того, що ми не самотні у Всесвіті; Космос навіть і не натякнув про сусідів по Зоряному Будинку. Мовчання Всесвіту приблизно в ті ж самі роки викликало побоювання щодо серійного відтворення «ядерних апокаліпсисів» у зоряному світі у К. Ясперса (1883–1969) [397, с. 221–222].

**2. Становлення програми СЕТІ – SETI в сучасному вигляді і культурологія Контакту.** Роботи в сфері практичних радіопошуків сигналів ПЦ стають наслідком важливих зрушень у самому універсумі культури зрілого Модерну. Можливо, вирішальною віхою в розвитку кожної техногенної цивілізації (зокрема й ПЦ), стає вихід за межі материнської планети, **вихід у Космос**. Початок Космічної Ери прискорив розгортання робіт у сфері СЕТІ – SETI. Науково-технічною революцією, її творцями був створений ефективний засіб потенційного вирішення зазначеної проблеми, – *радіотехніка*. Її перевагою було те, що вона могла бути засобом не тільки пасивного пошуку – прийому сигналів, відправником яких є ПЦ; радіозв'язок потенційно дозволяв вести активний пошук радіоповідомлень, спрямованих до мешканців Сонячної системи.

Але аналіз культуротворчих процесів доби зрілого Модерну дозволяє виявити ще один важливий фактор становлення програми СЕТІ – SETI в сучасному вигляді, – взаємодію *когнітивного і імагінативного контурів культури* епохи, відповідно «семантичних» і «образних» полів науки і мистецтва в культурному універсумі епохи. Кожна реально функціонуюча НКС формує конкретні семантичні поля, які безпосередньо входять у субстрат культуротворчих процесів епохи, що виявилось вже в добу премодерну. В культурному універсумі епохи вони взаємодіють із образними «імагінативними» полями, які утворюють **художні картини світу** (ХКС) епохи. Ця взаємодія має іноді парадоксальні наслідки. Факт науки може перетворюватися на факт культури, але тут не завжди дотримується принцип еквівалентності; *ПР, ПЦ перетворилися на факти культури, але не стали фактами науки*. Тому відповіді на питання щодо буття ПР, ПЦ шукають не тільки фахівці найрізноманітніших професій – астрономи, фізики, космологи, біологи, антропологи; в колі їхніх міркувань не тільки пошук планет і супутників, на яких можливе життя, можливий устрій чужої свідомості, але й історії з викраденням інопланетянами (абдукції), і зображення «чужих» у НФ і кіно [93]. Особлива роль у взаємодії когні-

тивного і імагінативного контурів культури в осмисленні проблеми ПР, П<sub>д</sub>Р, стимулом початку робіт у сфері СЕТІ – SETI, належала феномену *наукової фантастики* (НФ) [58; 170].

Культуротворчій процес доби зрілого Модерну, – зокрема і початок практичних робіт у сфері СЕТІ – SETI – визначався його *біполярною геокультурною, геополітичною структурою*. Агональність культури плинної доби мала яскраво виражений амбівалентний характер: з одного боку, вона поставила світ на межу глобальної катастрофи, вперше зробила людство смертним. З другого боку, вона перетворилася на потужний прискорювач науково-технічного прогресу, зробила можливими досягнення, які щодо доби постмодерну опинилися недосяжними.

Біля витоків проблеми Контакт (радіоконтакту) в західному сегменті зрілого Модерну були Д. Кокконі (2014–2008), – професор фізики в Мілані і Катанії (Італія), а потім директор Центру ядерних досліджень у Женеві. З 1947 року він став професором Корнельського університету (США), де, спільно з Ф. Моррісоном (1915–2005), вони оприлюднили статтю про можливість радіозв'язку з ПЦ (1959) [192, с. 177–182]. Майже одночасно Ф. Д. Дрейком були проведені перші практичні радіопошуки сигналів ПЦ (обсерваторія Грін Бенк; 1960; США).

Важливим моментом *інституціоналізації* робіт у сфері СЕТІ – SETI стають національні конференції з зазначеної проблеми. Перша з них в історії науки і культури, присвячена проблемі встановлення міжзоряного зв'язку, відбулася в 1961 (Грін Бенк; Західна Вірджинія). Її тема – розумне життя за межами Землі. Організована вона була Радою космічних наук при академії наук США; керував нею О. Струве (1897–1963), – радикально налаштований фахівець-астроном, який дотримувався неортодоксальних поглядів щодо місця і ролі ПР у Всесвіті. Він уважав ПР чинником космологічних процесів, феноменологія яких може бути, при певних умовах, емпірично зафіксованою астрономами. В коло учасників входили одинадцять представників різних галузей знання, – не тільки астрономи, але й біохімік, етолог [192; 285]. Саме тут було сформульоване знамените «рівняння Дрейка», яке перетворилося на методологічну базу всього подальшого обговорення проблеми СЕТІ [184, с. 528]. Організатори вжили певних заходів щодо блокування інформації про конференцію, бо обговорювати питання, винесені на неї, могло тягнути репутаційні втрати на тлі «уфологічного буму», який роз-

почався в США з 1947 року і стрімко охопив медіапростір західного сектору зрілого Модерну взагалі.

Радянський сегмент доби зрілого Модерну відреагував на конференцію в США з певним запізненням. У травні 1964 р. в Бюракані, якому судилося в подальшому відіграти помітну роль в *інституціоналізації* робіт у сфері СЕТИ – SETI, відбулася організована Астрономічною Радою АН СРСР, Державним Астрономічним інститутом ім. П.К. Штернберга і Бюраканською астрофізичною обсерваторією АН АрмРСР Всесоюзна нарада, присвячена обговоренню проблеми ПЦ і можливості встановлення зв'язків із ними. Одним із організаторів наради був академік В. Амбарцумян (1908–1996). Висновок наради був оптимістичним, – проблема встановлення зв'язку з ПЦ є цілком назрілою, актуальною науковою проблемою; було намічено шляхи експериментальних досліджень із пошуку сигналів від ПЦ [56].

У соціокультурному просторі радянського Модерну аналогічну, піонерську роль щодо початку пошуків радіосигналів ПЦ, відіграла стаття І. Шкловського (1916–1985), яка вийшла друком у 1960 році [372]. Часовий розрив із американським «першодруком» Д. Кокконі і Ф. Моррісона був тут мінімальним, – на відміну від організаційної, інституціональної сторони, яка виявилася більш інерційною. Згодом, із п'ятирічної нагоди запуску першого штучного супутника Землі, стаття І. Шкловського перетворилася на монографію, яка витримала сім видань і відіграла унікальну, системоутворюючу роль у легітимізації проблеми пошуку ПЦ у соціокультурному просторі радянського Модерну [373].

Слід зазначити, що І. Шкловському належала помітна роль у встановленні робочих контактів, сумісна праця на новому напрямі досліджень із К. Саганом; відбувалася *консолідація, інтернаціоналізація*, вихід за межі етнокультурних, етнополітичних кордонів тієї субкультури астрономів і інших фахівців, налаштованих на дослідження проблем ПР, ПЦ. Поступове розширення кроскультурних зв'язків, синергія зусиль фахівців, що працювали в різних культурних традиціях, належали до різних геокультурних регіонів Модерну, дало можливість зробити принципово новий крок не тільки в завершенні формування *сучасної парадигми пошуків ПР, ПЦ*, а й у визначенні, легітимізації низки *субпарадигм*, що регулювали і продовжують регулювати напрями цієї роботи протягом наступних десятиліть.

Важливою віхою становлення програми СЕТИ – SETI в сучасному вигляді з'явилася Перша радянсько-американська конференція з проблеми СЕТИ, що відбулася в Бюраканській астрофізичній обсерваторії (Бюракан, Вірменія), 5-11 вересня 1971 р. У ході обговорення стану і перспектив робіт у сфері СЕТИ – SETI знайшов відображення міждисциплінарний характер проблеми, що відповідає специфіці неklasичної науки.

На десяти засіданнях конференції в Бюракані обговорювалися ті «складові», які, відповідно до декартівської методології, розкривали зміст робіт у сфері СЕТИ – SETI: інші планетні системи [250, с. 15–42]; позаземне життя [250, с. 43–63]; еволюцію розуму [250, с. 64–65]; еволюцію технологічних цивілізацій [250, с. 78–100]; тривалість існування технологічно розвинутої цивілізації [250, с. 130–138]; кількість технологічно розвинутих цивілізацій в Галактиці [250, с. 139–162]; можливості виявлення астроінженерної діяльності в астрофізичних явищах [250, с. 163–199]; методи контакту [249, с. 200–292]; дешифровка змісту Повідомлення [250, с. 293–307]; можливі наслідки Контакту [250, с. 307–318]. Крім іншого, синергійний ефект обговорення проблеми сприяв формуванню теоретичних і емпіричних засад подальшої розбудови **екзокультурології** як сфери соціогуманітарного пізнання, предметними сферами, пізнавальними «полями» якої стають культурологія СЕТИ – SETI і культурологія Контакту.

У роботі конференції, у виступах її учасників було визначені основні напрями робіт (*субпарадигм*), що проводилися протягом шести наступних десятиліть. Це, перш за все, «класика SETI»: Радіозв'язок; пошук космічного зонду «чужих» у Сонячній системі; пошук астроінженерних проявів діяльності ПЦ; нарешті, пошуки слідів «палеовізиту», – перегляду під новим, космічним, кутом зору, змісту ряду артефактів культур минулого або геологічних, палеонтологічних знахідок [62; 248; 249; 250]. Усі зазначені підходи, своєрідні «локальні парадигми», і напрями роботи об'єднував оптимізм щодо множинності ПЦ, широкої поширеності розумного життя у Всесвіті, «синхронізації» існування осередків розумного життя в Галактиці із земною цивілізацією, універсальності водно-вуглецевого життя як субстратних підстав ПР – партнерів по можливому і бажаному діалогу [250].

**3. Культурологія Контакту доби Модерну і постмодерну: між надією і розпачем. Всебічна криза техногенної цивілізації**

*Землі*, яку відобразила ситуація постмодерну, на могла не позначитися і на проблемі СЕТІ – SETI. Слід зазначити, що вплив цей мав амбівалентний характер. З одного боку, зовсім не випадково відбувається гуманітаризація проблеми. «Культура дозволяє нам визначити, – вважають і сучасні психологи, – хто ми такі, що для нас є важливим, дозволяє нам спілкуватися з іншими людьми, мати справу з природним і соціальним оточенням. ...З допомогою культури ми мислимо, відчуваємо і взаємодіємо з реальністю... Оскільки ми мислимо з допомогою культури, усвідомити власну культуру достатньо складно» [252, с. 110]. Подальший розвиток робіт у сфері СЕТІ–SETI підтвердив актуальність юнгіанських підходів до проблеми ПР, ПЦ, сформульованих ще напередодні Космічної Ери. Тому важливим засобом самоусвідомлення власної культури, як і гадав К.-Г. Юнг (і не тільки він), є діалог, тобто Контакт з іншими носіями ПР у Галактиці. У відчуттях сучасної людини як земної істоти, її ізольованості, вважав К. Ясперс, не відбудеться «ніяких змін, доки ми не будемо мати реальних даних щодо існування в космосі інших розумних істот» [397, с.248].

З іншого боку, ознакою нової епохи в розвитку культури стає «парадокс Фермі», феномен «Великого Мовчання Космосу», невирішеність якого помітно активізує *«вторинне» міфотворення* – незмінний супутник глибоких, якісних соціокультурних трансформацій [382]. «Парадокс Фермі», з яким зіткнулася наука, перш за все, постнекласична, стає загальною проблемою культури. Він помітно прискорює осмислення суб'єктності людства в негативній формі (можливість актуальної смертності в ядерній війні), стимулювало екстраполяції земної ситуації не тільки в сенсі ядерної загрози, але й інших криз і викликів, на навколишній Всесвіт; цю небезпеку ясно побачив К. Ясперс, інші представники некласичної філософії, занепокоєні долею земної цивілізації [379].

«Парадокс Фермі», феномен «Великого Мовчання Космосу» спонукав до необхідності розширення соціокультурних підстав реалізації програм СЕТІ – SETI; ця обставина починає усвідомлюватися і в *астрономічній субкультурі*, налаштованій на пошук ПР, ПЦ. У 1975 році В. Шварцман (1945–1987) вперше вказав на те, що пошук ВР – це завдання не тільки наукової, але і всієї людської культури загалом [248; 249]. У міжзор'яні радіопередачі, вважав він, слід включати, в першу чергу, інформацію про мистецтво, музику, ігри тощо. В. Шварцман доклав чималих зусиль щодо технологій

пошуку ПЦ в оптичному діапазоні. Зокрема, ним було запропоновано проєкт *МАНІЯ* (МАНІЯ – рос. Многоканальный Анализатор Наносекундных Изменений Яркости), який був схвально зустрінтий фахівцями на засіданні школи-семінару з проблем СЕТІ в станиці Зеленчукській (1975). Але «гуманітарну» частину його виступу було секвестровано, бо більшість присутніх її просто не зрозуміли. Затвердити культурологічний підхід до проблеми СЕТІ – СЕТІ В. Шварцману вдалося тільки на другій радянсько-американській конференції «Пошук розумного життя у Всесвіті» (Таллінн; Естонська РСР, 1981), тобто через п'ять років [248, с. 421–423; 249, с. 230–236]. Цей підхід сьогодні не викликає жодних сумнівів у фахівців, він перетворився на методологічну складову робіт у сфері СЕТІ – СЕТІ [184, с. 122–125].

У соціокультурному просторі Модерну, попри невпинне розширення робіт у сфері СЕТІ–СЕТІ, долучення до них фахівців різних напрямів досліджень, носіїв різних культурних традицій, з одного боку, і зростання труднощів у пошуках ПР, ПЦ, впертому «Мовчанні Всесвіту», – з іншого, визначилися і набули подальшого розвитку в ситуації постмодерну різні **моделі Контакту**. Безумовно, зупинитися на всіх у суворо окреслених межах зазначеного дослідження немає можливості, але увагу до себе привертають найбільш стійкі і розповсюджені в медійному, соціокомунікативному просторі сьогодення.

Отже, це умовно «**Контакт-прогрес**», – концепція, яка є, до певної міри, **інерцією Модерну**. Впевненість у прогресивному значенні Контакту в подальшому розвитку людства поділяли учасники історичної події, – Першої радянсько-американської конференції з проблеми СЕТІ. Один із організаторів конференції, академік В. Амбарцумян, підкреслював, що за своїм значенням встановлення Контакту можна порівняти (або навіть уважати більш важливим), аніж запуск першого штучного супутника Землі чи практичне отримання атомної енергії, 75 річниця якого була відзначена в 2020 році [250].

Реалізація численних національних програм СЕТІ–СЕТІ на початковому етапі мало яскраво виражену «технооптимістичну» забарвленість; як показали обговорення на конференції в Бюракані, питання про адресатів відправлення радіоповідомлень розглядалися «за умовчанням»; домінантою розгляду був антропоцентризм і стихійний геокультурний ізоморфізм, – можливі співрозмовники

мислилися ізоморфними щодо людства. Підсумком Контакту мислилося становлення своєрідних «мережевих структур» – «Великого Кільця» І. Єфремова (1906–1972), «Галактичного Співтовариства» Р. Брейсуелла (1921–2007). (Необхідно зазначити, що за своєю значущістю «Туманність Андромеди» І. Єфремова, у якій знайшла відбиток концепція «Великого Кільця», знаходиться в одному ряду зі здобутками Т. Мора, Т. Кампанелли, Ф. Бекона та ін. В образній формі тут розкрито невідворотність формування нового хронотопу буття людства, контакти з іншими, братерськими світами, як умовами його подальшого стабільного існування. Іншим полюсом утопічної свідомості епохи зрілого Модерну, його радянського сегменту стає антиутопія Д. Андрєєва (1906–1959) «Роза Світу» (оприлюднена в 1991, розповсюджувалася в Самвидаві). Якщо перша виходила з антропоцентриських настанов щодо вирішення проблеми Контакту людства з ПР у ньютонівській моделі світобудови, то інша – виходила з наявності множинності форм ПР, П<sub>л</sub>Р, локусами буття яких є різні виміри багатовимірного Універсуму, органічною частиною якого є Земля. Ідея метацивілізацій набула подальшого розвитку з розгортанням робіт у сфері СЕТІ – SETI; тут варто згадати й ідею взаємодії «доменів», утворюваних ПЦ на певному етапі їхнього розвитку; ідею галактичного «екзобанку» знань, до якого входять і акумулюються здобутки як актуально існуючих ПЦ, так і тих, що в різні часи і з різних причин припинили власне існування [62; 103; 229].

У соціокультурному просторі постмодерну *фіналістські установки* почали помітно тіснити «необмежений прогресизм» в оцінці перспектив людини не тільки в світі, але і «Світі Світів» – Всесвіті, – притаманний Модерну. Тому альтернативою щодо зазначеної моделі є «**Контакт-катастрофа**», в якій знайшла відображення всебічна криза техногенної цивілізації, невирішеність (і невирішуваність) глобальних проблем сучасності, наближення до точки «*Технологічної Сингулярності*», переростають у «Контакт-фобії» [62; 324]. Не в останню чергу «Контакт-фобії» були пов'язані з початком робіт у сфері **МЕТІ** (від англ. Messaging to Extra-Terrestrial Intelligence – послання позаземним цивілізаціям – спроби передачі міжзоряних послань від людства імовірним розумним істотам за межами Сонячної системи). У 1995 році астрономи М. Майор і Д. Кело за допомогою надточного спектрометра виявили похитування зірки 51 Пегаса з періодом 4,23 діб і тим самим



відкрили першу екзопланету за межами Сонячної системи (Нобелівська премія з фізики за 2019 р).

Помітна активізація робіт у сфері МЕТІ, *екзокомунікативної активності* людства, була пов'язана з відкриттям екзопланет, виявлення морфології планетних систем за межами Сонячної системи. Радіоповідомлення почали направлятися вже до конкретних нововідкритих зоряних систем. І водночас висловлюються думки, що поява «МЕТІ-проектів», сама екзокомунікативна активність, спрямування сигналів невідомим адресатам, можуть мати вкрай негативні наслідки, а підсумком реалізації «SETI-проектів» – отримані радіосигнали – можуть стати інформаційною зброєю агресивних ПЦ [380].

«**Контакт-фобії**» були пов'язані вже з більш широкою проблемою, – суб'єктністю діалогу між цивілізаціями, розділеними міжзоряним простором і, можливо, різноякісними субстратними підставами. Якщо редукувати виниклу методологічну проблему екзокомунікативної активності людства до рівня буденності з метою створення максимальної наочності, то вона зводиться до питань, – а хто може виявитися «на іншому кінці дроту»? І які можуть бути наслідки початку самого діалогу?

Фобії, пов'язані з можливими наслідками екзокомунікативної активності людства, встановлення Контакт з ПЦ, набувають форми гіпотез щодо *позаземного штучного інтелекту* (ПШІ) як потенційного суб'єкта Контакт, небажаного «екзокультурного актора» щодо цивілізації Землі. Негативні сценарії діалогу з ПШІ, піднімають, своєю чергою, проблеми «доброякісності сигналу» і «SETI-хакера». У тих чи інших районах Галактики ПШІ цілком міг стати несподіваним нащадком «еволюції вуглецю». І в більш-менш віддаленому минулому тих чи інших планет і зоряних систем ПШІ вже здійснив «згортання» попередньої, біологічної, стадії розвитку ПР; боротьба штучного і людського світів, яка лише намічається на сучасному етапі розвитку техногенної цивілізації Землі, в Галактиці давно завершилася перемогою першого. На галактичному рівні неодноразово могла складатися ситуація, що нагадує *метаморфізм комах*: «яйце – гусениця – лялечка – метелик». Безперечно й те, що цей процес зміни субстратних засад розвитку ВР міг мати вкрай болючий і навіть драматичний характер. Як і сам контакт людства як космічного суб'єкта з «*цивілізаціями-метаморфами*» [380].

Виходячи з нового розуміння Населеного Всесвіту як фрагментованого Світу Світів, чужих (і ворожих) один одному, екзокому-

нікативна активність, спрямована на встановлення контактів із ПЦ (зокрема, посилення радіосигналів) створюють небезпеку. Інструментом непередбачуваного втручання в земну соціокультурну систему якщо і не ворожого, то чужого розуму, ПдР, можуть стати радіопередачі від невідомих адресатів.

Тяжінючою конструкцією щодо зазначеної попередньої моделі є інша – «**Контакт постантропологічний**». ПЦ, що знаходяться на іншому якісно новому етапі «постлюдства», можуть не мати мотивації для встановлення Контакт з тими, хто знаходиться на більш низькому рівні розвитку. Вектором руху людства в цьому напрямку є не тільки феномен «постлюдини», кіборга, появи інтелекту на «кремнієвій основі». У цій смисловій площині знаходиться можливість «**оцифрування**» самої людини, людства загалом, «відхід у Мережу» як нове середовище існування. Сама по собі ця можливість не є статичною; можна уявити, що форми її реалізації можуть змінюватися, еволюціонувати – від технічних систем, що є подібними до Всесвітньої Павутини, до певних астрономічних об'єктів, які були перетворені на «природні носії» віртуальних світів, **віртуалізованих ПЦ**.

Тому в Галактиці можливі парадоксальні ситуації – планети, для зовнішнього, «молодого» за техніко-технологічним рівнем, спостерігача позбавлені біосфери (на кшталт Венери), – можуть бути носіями **віртуальних ноосфер**. Ноосферизм, таким чином, у своєму космічному вимірі може стати підставою для обґрунтування нової форми існування ПР у вигляді **криптоноосфер** (від грец. *κρυπτός* – «прихований» і «ноосфера»). Зазначимо, що концепція криптоноосфер еволюціонує в напрямку звичного філософам **шеллінґіанського гілозоїзму** доби пізнього премодерну. Пошук подібних об'єктів, однією з кандидатур на які є гіпотетичний «Космічний Суб'єкт» В. А. Лефевра (1936–2020), може стати в найближчому майбутньому одним із сегментів, напрямів програми «СЕТІ – СЕТІ» [378]. Можливо, феномен криптоноосфер у Галактиці здатен пролити світло щодо мети астроінженерної діяльності розвинутих ПЦ – не «терроформування» планет під систему «біосфера – ноосфера», а їхнього перетворення на інформаційні системи, на своєрідні «астрономічні суперсервери», здатні реалізовувати комп'ютерну симуляцію цілих світів.

Модель безплідного Контакт людства з ПЦ, що знаходиться «між» «Контакт-прогресом» і «Контакт-катастрофою», є «**Кон-**

**такт-Зеро»;** його запропонував О. Зинов'єв (1922–2006). Базовим уявленням при формуванні цієї моделі є граничний антропоцентризм, якого дотримується автор. «Скільки б не було у Всесвіті світів, вони всі в основному однакові» [100, с. 233], Тому О. Зинов'єв ставить під сумнів широко поширену в культурі Модерну впевненість у тому, що «зустріч з інопланетянами сприятиме прогресу нашого пізнання». «У чому і для чого?– запитує автор вустами свого героя. І відповідає – Прогрес... пізнання давно досяг стелі і став надмірним. Кожний новий крок на цьому шляху наближує світову катастрофу» [100, с. 434]. Перетворення інформації, отриманої від ПЦ, на феномен «небезпечного знання», питома вага якого в глобальному фонді знань істотно зростає в зв'язку з тенденцією перетворення техногенної цивілізації на «суспільство ризику», може набути загрозливих, руйнівних форм щодо як техніко-технологічних, так і соціальних підвалин земної цивілізації [380].

**«Контакт: прямий, латентний».** Обговорення проблеми СЕТИ – SETI вже в Бюракані показало стимулююче значення при її розгляді перших *проектів міжзоряних польотів*. Сама можливість їхнього здійснення на досягнутому рівні техніко-технологічного розвитку людства викликала і викликає скептицизм переважної більшості фахівців, зокрема до робіт у сфері СЕТИ – SETI [250, с. 132–176]. Але вже в Бюракані в 1971 році остаточно формується субпарадигма пошуків ПЦ, – це проблема пошуків *інопланетного зонду в Сонячній системі*. Ця тема стає напрочуд популярною на зльоті Космічної Ери і набуває стрімкого розвитку. До речі, цей скептицизм не в останню чергу (по при низці інших обставин), є причиною того, що альтернативна програма буття ПР, його актуальної активності в навколосемному просторі, океанах, атмосфері Землі – «UFO»-програма (від англ. Unidentified Flying Object – непізнаний літаючий об'єкт) – здебільшого лишається за межами науки, а її адаптація іноді набувала трагічних наслідків для авторів внаслідок остракізму з боку наукового співтовариства. Але в добу постмодерну тут спостерігається послаблення інтересу до проблеми: навіть поява «підозрілого» на предмет штучності «астероїду» Оумуамуа з незвичними фізичними параметрами викликала тільки локальне збурення в Мережі.

Але модель «Контакт: прямий, латентний» трансформувалася у модель **«Прихований Контакт»**, який досліджувати можна і потрібніми засобами військової контррозвідки. Пошук розумної діяльно-

сті, що застосовує свідоме маскування, – вважає О. Архипов, – потребує використання методів військової розвідки і криміналістики, спрямованих на боротьбу з камуфляжем, а не «презумпції природного», притаманної сучасним пошукам позаземних цивілізацій» [17, с. 168]. Підставою для таких тверджень стало накопичення спостережень аномальних явищ на поверхні Місяця та в навколомісячному просторі протягом 60-х початку 90-х рр. ХХ ст.

Залежність проявів культурологічних вимірів проблеми СЕТІ–СЕТІ від того соціокультурного контексту проявилася і в еволюції моделі «Палеоконтакт», витоки якої в радянському сегменті зрілого Модерну були пов'язані з ім'ям М. Агреста (1915–2005), а в західному сегменті зрілого Модерну – з «теорією стародавньої астронавтики». Зазначена субпарадигма проблеми СЕТІ–СЕТІ викликала напрочуд стійкий і одностайний осуд із боку співтовариства гуманітаріїв, однією з причин якого була наявність «двох культур» у зрілому Модерні. Але в культурі постмодерну відбулося повернення до ідеї палеоконтакту на новому, як концептуальному, так і екзокультурному рівні. Зокрема, отримала «друге дихання» концепція «Населеного Місяця», – якщо не вдається переконати в реальності палеовізиту на «земному» етнокультурному матеріалі, то варто шукати доказів його реальності за межами Землі, на її природному супутнику. Але вже у вигляді розгорнутої програми археологічних досліджень на поверхні Місяця. І, можливо, ці майбутні дослідження, їхні здобутки, стануть тією «золотою акцією», яка твердо закріпить модель «Палеоконтакт» у культурі.

**«Контакт-трансценденція».** Проблема СЕТІ – СЕТІ, зазвичай, розглядалася в рамках секулярно-раціоналістичних координат культури зрілого Модерну. Якщо в культурі зрілого Модерну секулярні ціннісні установки блокували рецепцію ідей і підходів до проблеми ПР, що виникли в контексті інших культурних практик і, відповідно, епох, то входження в ситуацію постмодерну різко змінило ситуацію, а отже, і контексти буття проблеми СЕТІ – СЕТІ. Відбувається відхід від концепції ПР, ПЦ до більш невизначених уявлень про ІР, ПЛР, притаманних традиційному суспільству і, здавалося б, подоланими у добу премодерну, гучніше лунають «голоси Погойбіччя».

У новій соціокультурній ситуації всебічної кризи техногенної цивілізації помітно пошквалилися екзистенційні форми надії, які отримали космічний вимір, перетворилися на своєрідну *космічну сотеріоло-*

гію. Ці форми надії, – своєрідні форми «екзистенційного пом'якшення» сприйняття людиною людинонесумірного Космосу (іноді цілком не усвідомлені і не артикульовані), – на те, що в природі існують якісь «вищі» сили. Плакаються надії на те, що носії ПЛР здатні в критичний момент прийти на допомогу не лише окремій людині особисто, але всьому людству. Носії ПЛР володіють для цього практично необмеженими можливостями. І якщо протягом попередніх століть подібні надії пов'язувалися з надприродними силами (традиційно-доктринальні релігії), то сьогодні, в умовах наростаючої кризи – з космічними надвілізачіями (рухи «New Age»).

Однією з точок фокусування цих культурних трендів в універсумі культури постмодерну стало вчення *Живої Етики*, – зокрема, про *Ієрархію Розумів* у Всесвіті. Цілком відкидати гносеологічну евристику зазначеного підходу було б вкрай необачно. Якщо взяти до уваги характер зореутворення в нашій Галактиці, специфіку формування планетних систем у ході еволюції нашої зоряної системи, то часовий люффт між виникненням перших ПЦ, з одного боку, і людства – з іншого, може скласти від 4 до 10 млрд. років [184, с. 53]. Тому не випадково фахівці-астрономи вбачають навіть ознаки штучності у самій будові Сонячної системи. Її утворення розглядалося від часів І. Канта як природній процес, але сьогодні іноді тлумачиться як експеримент Надрозуму, що викликає хворобливий розголос у засобах масової інформації [184, с. 174–175; 394, с. 84–96]. Космокреативна діяльність високо розвинутих ПЦ, що випередили людство на мільярди років, які перетворилися на космологічний фактор, може стати основою для виникнення вертикально інтегрованої Метацивілізації (або низки метацивілізацій). Тому ті з ПЦ Галактики і навіть Метагалактики, зокрема і цивілізація Землі, які знаходяться на ранніх стадіях еволюції, цілком можуть і не усвідомлювати в повній мірі «чужої» присутності в ареалі свого існування.

Зростання впливу на постановку проблеми Контакту не тільки НФ, кінофантастики, але і езотеричних культурних практик, – характерна особливість трансформації уявлень про ІР, ВР, П<sub>г</sub>Р в епоху постмодерну. Зазначимо феномен *ченнелінгу* (від англ. channeling – «прокладання каналу» або «передача по каналу»), – передача інформації від свідомості, яка не перебуває у людській подобі, до окремої людини і людства загалом. У соціокультурному просторі постмодерну, в контексті релігійно-філософських рухів «New Age», він отримав помітне поширення. І не в останню чергу

внаслідок того, що він відбив проблему пошуку ПЦ, встановлення контактів з IP, ПЛР, в звичній, життєво-практичній формі [383].

Заслуговує на увагу також і модель **«Контакт-імагінація»**. Епоха постмодерну виявила, підкреслила кластерний характер проблеми ВР, ПЦ, – перш за все, відсутність «жорсткої» демаркації між різними культурними практиками, «дрейф» ідей, образів, концепцій між ними, зафіксований у феномені НФ. Саме тут відбувається активна взаємодія когнітивного і імагінативного контурів культури Модерну і постмодерну та образного полів науки і літератури, мистецтва. Так, своєрідне «імагінативне моделювання», здійснене Ф. Хойлом («Чорна Хмара»), Ст. Лемом («Солярис», «Голос Неба»; «Фіаско»), давало певні підстави для сумнівів у своєрідному «повзучому антропоморфізмі», який був (і багато в чому продовжує залишатися «за замовчуванням») методологічною основою для реалізації SETI-програм [58; 62]. Плідність «Контакт-імагінації» підкреслюють постійні посилання на здобутки НФ при обговоренні перебігу робіт у сфері SETI – SETI.

Входження в ситуацію постмодерну, що відобразила кризу земної техногенної цивілізації, безпосередньо позначилося на постановці проблеми SETI–SETI, контекстах її буття в культурі і в інших моментах; так формується модель **«Контакт-парадокс»**. Зміна форм буття науки в культурі постмодерну (феномен *девіантної науки*, репрезентантом якої є уфологія; «теорія стародавньої астронавтики»; концепція «метанаукового знання» в Живій Етиці; концепція «Геї-організму» як суб'єкта Контакту тощо). Потенційні зміни *моделі світу*, яка притаманна сучасному стану земної цивілізації, можуть бути пов'язаними з іншими феноменами сучасного наукового андеграунду, – *евреттикою*, *концепцією «рівнобіжних світів»*, *фізикою торсіонних полів* тощо.

Амбівалентність епохи постмодерну (загрози / можливості) веде до нового прочитання, виникнення на новому рівні моделі **«Контакт-прогрес: нове прочитання»**. Сама по собі ця можливість не є статичною; вона може змінюватися. Позитивні сценарії виходять із потенційною величезної віддачі від «SETI-проектів», – особливо стосовно вельми скромних внесків, зроблених у пошуках радіоконтактів з ПЦ. Не випадково, думку, співзвучну з ідеями Живієї Етики, з одного боку, і сучасної глобалістики, – з іншого, висловлював і В. Налімов (1910–1997) радянський і російський математик і філософ. Він, зокрема, стверджував, що «в нинішній пла-

нетарній ситуації можна сподіватися тільки на допомогу інопланетян» [206, с. 3]. Аргументи на користь розвитку екозокомунікативної активності людства, пошукам Контакту дає *синергетична парадигма* у розвитку постнекласичної науки, заснована на відображенні динамічних аспектів об'єктивної реальності, ключовою категорією якої є «нелінійність» (нестійкість). У нерівноважних умовах, в яких перебувають ПЦ у певні моменти своєї еволюції, відбувається зростання і накопичення інформації. Сам по собі цей процес не є статичним; його динаміка може суттєво змінюватися. Мірою впорядкованості (організації) системи, зокрема і космічних цивілізацій (ПЦ і людства) є *інформація*, а мірою безладдя – *ентропія*. Тенденція зростання інформації характерна для відкритих систем, а ентропія – для закритих, ізольованих. Тому специфікою ПЦ, її існування як дисипативної системи є постійний обмін не тільки речовиною і енергією, але й інформацією. Фактом стійкості розвитку космічної цивілізації (чи то йде мова про людство, чи то про ПЦ Галактики) – є обмін не тільки речовиною і енергією з навколишнім світом, Всесвітом, а й інформацією, включення до галактичного екзобанку знань, створених як актуально існуючими цивілізаціями, так і цивілізаціями, що вже пішли, канули в Лету.

**Певні підсумки на шляху осмислення проблеми Контакту в культурології CETI-SETI.** Розгляд соціокультурних підстав робіт у сфері CETI – SETI, що сформувалися в культурному універсумі премодерну, їхня еволюція в контексті соціокультурних реалій Модерну і постмодерну свідчить про те, що пошук ПР – важлива умова самоусвідомлення себе як окремою людиною, так і людством загалом. Розвиток концепції множинності населених світів, виникнення філософії космізму, розвиток цивілізаційних досліджень створили засади для переходу до практичного пошуку позаземних цивілізацій засобами радіотехніки. Аналіз національних і міжнародних форм інституціоналізації робіт у сфері CETI – SETI, їхніх соціокультурних вимірів дозволяє виявити основні напрями пошуків ПЦ, зумовлених станом сучасної культури, плідність крос-культурних взаємодій в цій сфері наукових досліджень. Еволюція підходів щодо можливих наслідків Контакту з ПР у соціокультурному просторі зрілого Модерну і постмодерну знаходить відображення в різних моделях Контакту. Їхня кількість невпинно зростає, їхня динаміка потребує постійного моніторингу культурного універсуму, важливим інструментом якого є культурологія CETI – SETI.

## ПІСЛЯМОВА

---

Підсумовуючи проведене дослідження, слід наголосити на постатті Леслі Алвіна Уайта (1900–1975) – відомого американського антрополога, котрий від 20-30-х років минулого століття активно пропагував нову галузь гуманітарного знання, яку назвав «Культурологія». Оприлюднивши статтю «Еволюція культури і американська школа історичної етнології» (1932), що мала широкий розголос як на американських, так і європейських теренах, він зафіксував доцільність поєднання історії культури із виокремленням властивих їй теоретичних закономірностей.

За – приблизно – сторічне «перебування» в контексті гуманітарного знання, культурологія продемонструвала свої як дослідницькі можливості, так і здатність об'єднувати різні гуманітарні науки задля виявлення «площини перехрестя», яка пропонує науковцям на підґрунті «міжнауковості» реконструювати специфіку історико-культурних етапів. Концептуалізації окремих проблем сприяв теоретико-практичний паритет, на підґрунті якого відтворене органічне поєднання теоретичного дискурсу та культурно-мистецької практики, що – у сучасних умовах, – помітно підсилює значення останньої.

Колективна монографія «Сучасна культурологія: постмодернізм у логіці розвитку української гуманістики» – це творчо-пошукове дослідження, яке не вичерпує змісту піднятих проблем, а відкриває шлях до подальших наукових розвідок, актуальність яких на етапі утвердження «метамодернізму» не викликає жодних сумнівів. Спонукаючи до продовження аналізу низки вкрай важливих питань, автори відкриті до дискусій та пошуків нових шляхів розвитку і гуманістики, і культурології.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

---

1. Аванесова Г. А. Культурно-досуговая деятельность: теория и практика организации : учеб. пособие / Г. А. Аванесова. – Москва : Аспект Пресс, 2006. – 236 с.
2. Аверинцев С. С. Античная риторика и судьбы античного рационализма / С. С. Аверинцев // Античная поэтика. – Москва : Наука, 1991. – С. 3–26.
3. Аккер Р. ван ден. Периодизация 2000-х, или появление метамодернизма [Электронный ресурс] / Р. ван ден Аккер, Т. Вермюлен // *Metamodern*: журнал о метамодернизме. – Оpubл. 20.04.2019. – Режим доступа: <https://metamodernizm.ru/emergence-of-metamodernism/> (дата звєнення: 02.08.2020).
4. Александрова Е. Я. Культурологические опыты / Е. Я. Александрова, И. М. Быховская. – Москва : Рос. ин-т культурологии, 1996. – 116 с.
5. Андерсон П. Истоки постмодерна / П. Андерсон ; пер. с англ. А. Апполонова ; под ред. М. Маяцкого. – Москва : Издат. дом «Территория будущего», 2011. – 208 с.
6. Андреев А. И. Гималайское братство: Теософский миф и его творцы: Документальное расследование / А. И. Андреев. – Санкт-Петербург : СПбГУ, 2008. – 432 с.
7. Аникст А. Творчество Шекспира : монография / А. А. Аникст. – Москва : Изд-во худож. лит., 1963. – 616 с.
8. Антология кинизма. Фрагменты сочинений кинических мыслителей. – Москва : Наука, 1984. – 398 с. – (Памятники философской мысли).
9. Апулей. «Метаморфозы» и другие сочинения / Апулей ; под ред. М. Л. Гаспарова. – Москва : Худ. лит., 1988. – 403 с.
10. Арентд Г. Між минулим і майбутнім : пер. з англ. / Г. Арентд. – Київ : Дух і літера, 2002. – 321 с.
11. Аристотель. О частях животных / Аристотель ; пер. с греч., вступ. ст. и примеч. В. П. Карпова. – Москва ; Ленинград : Гос. изд-во биолог. и мед. лит., 1937. – 220 с.
12. Аристотель. Политика // Аристотель. Сочинения : в 4 т. / Аристотель. – Москва : Мысль, 1983. – Т. 4. – С. 376–644.
13. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Сочинения : в 4 т. / Аристотель. – Москва : Мысль, 1983. – Т. 4. – С. 645–680.
14. Аристотель. Риторика / Аристотель // Античные риторики / собр. текстов, ст., коммент. и общ. ред. А. А. Тахо-Годи. – Москва : Изд. Моск. гос. ун-та, 1978. – С. 15–166.

15. Аристотель. Этика / Аристотель ; пер. с греч., вступ. ст. и примеч. Э. Радлова. – Санкт-Петербург : Изд. Филос О-ва при Императорском СПб ун-те, 1908. – 207 с.
16. Арон Р. Вступ до філософії історії. Ессе про межі історичної об'єктивності / Р. Арон ; пер. з фр., післямова та примітки О. Йосипенко, С. Йосипенка. – Київ : Укр. центр духовної культури, 2005. – 580 с.
17. Архипов А. В. Селениты / А. В. Архипов. – Москва : Новация, 1998. – 192 с.
18. Астафьева О. Н. Культурология: предмет и структура [Электронный ресурс] / О. Н. Астафьева, К. Э. Разлогов // Культурологический журнал. – 2010. – № 1. – Режим доступа: URL: <https://cutt.ly/lzD3Pdc> (дата обращения: 12.01.2021).
19. Афанасов Н. Образы современности в XXI веке: космодернизм / Н. Афанасов, А. Павлов // Философия и современность. – 2019. – № 2. – С. 46–62.
20. Баберовски Й. Красный террор: История сталинизма : пер. с нем. / Й. Баберовски. – Москва : РОССПЭН, 2003. – 278 с.
21. Байков Э. А. Виртуальность в ноосфере [Электронный ресурс] // Диалог XXI век : веб-сайт. – Режим доступа: <https://www.dialog21.ru/biblio/bajkov2.htm> (дата обращения: 13.04.2021).
22. Барт Р. Мифологии / Р. Барт ; пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. – Москва : Изда-во им. Сабашниковых, 1996. – 314 с.
23. Барт Р. Camera lucida / Р. Барт ; пер. с фр. М. Рыклина. – Москва : Ad Marginem, 1997. – 223 с.
24. Батаева Е. В. Видимое общество. Теория и практика социальной визуалистики : монография / Е. В. Батаева. – Харьков : ФЛП Лысенко И.Б., 2013. – 349 с.
25. Батлер Дж. Гендерное беспокойство : пер. с англ. / Дж. Батлер // Антология гендерных исследований. – Минск : ПроPILEI, 2000. – С. 297–347.
26. Бахманн-Медик Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре / Д. Бахманн-Медик. – Москва : НЛЮ, 2017. – 504 с.
27. Беззуб І. Сучасний стан і перспективи української євроінтеграції [Електронний ресурс] / І. Беззуб // Центр досліджень соціальних комунікацій НБУВ. – Режим доступа: [http://nbuviap.gov.ua/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1209:suchasnij-stand-i-perspektivi-ukrajinskoji-evrointegratsiji&catid=8&Itemid=350](http://nbuviap.gov.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=1209:suchasnij-stand-i-perspektivi-ukrajinskoji-evrointegratsiji&catid=8&Itemid=350) (дата звернення: 02.02.2021).
28. Безклуба С. О. Антична калокагатія в естетиці Київської Русі / С. О. Безклуба // Единый космос, единый полис, единый человек : тез. междунар. конф. по проблемам древнегреческой философии «VI Аристотельские чтения», г. Мариуполь, 15–17 сент. 1993 г. – Мариуполь : ММИ, 1993. – С. 110–112.
29. Бердяев Н. Новое средневековье [Электронный ресурс] / Н. Бердяев. – Режим доступа: [http://www.odinblago.ru/filosofiya/berdyayev/novoe\\_srednevekove\\_1/](http://www.odinblago.ru/filosofiya/berdyayev/novoe_srednevekove_1/) (дата обращения: 24.02.2021).

30. Беркунова Л. А. Экологическая культура в аспекте становления ценностей современного общества : автореф. дис. ... канд. культурологии 24.00.01 Теория и история культуры (культурология) / Л. А. Беркунова. – Москва, 2004. – 24 с.
31. Бжезинський З. Велика Шахівниця. Американська першість та її стратегічні перспективи / З. Бжезинський ; пер. з англ. О. Фешовець. – Львів ; Івано-Франківськ : Аілея-НВ, 2000. – 236 с.
32. Биbihин В. В. Новый ренессанс / В. В. Биbihин. – Москва : Наука : Прогресс Традиция, 1998. – 496 с.
33. Бильченко Е. Непонятность и непонятость: мифологемы культурологии как мотив Чужого в науке [Электронный ресурс] / Е. Бильченко. – Режим доступа: [https://ntsa-ifon-npu.at.ua/publ/konferenciji/komentar\\_do\\_vistupu\\_beno\\_khjubnera\\_evgeniji\\_bilchenko/2-1-0-19](https://ntsa-ifon-npu.at.ua/publ/konferenciji/komentar_do_vistupu_beno_khjubnera_evgeniji_bilchenko/2-1-0-19) (дата обращения: 06.03.2021).
34. Бильченко Є. В. Культурологічна парадигма соціогуманітарного знання як мікромодель міждисциплінарної комунікації: проблема предмета і методу [Електронний ресурс] / Є. В. Бильченко // Міжнародний науковий форум «Простір гуманітарної комунікації»: веб-сайт. – Режим доступу: [https://pgk.ffs.npu.edu.ua/index.php?option=com\\_content&view=article&id=26%3A-1-&catid=18%3A-1&Itemid=27&lang=ru](https://pgk.ffs.npu.edu.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=26%3A-1-&catid=18%3A-1&Itemid=27&lang=ru) (дата обращения: 22.05.2021).
35. Бильченко Є. В. Людина без історії: монографія / Є. В. Бильченко. – Київ : Вид. Білявський, 2015. – 371 с.
36. Бильченко Є. В. Феноменологія науки: культурологія як культурний смисл / Є. В. Бильченко // Наука про культуру: культурологія, kulturoznawstwo, культуроведение, Cultural Studies, culturology : кол. монографія / ред.-уклад. О. О. Кирилова. – Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2015. – С. 13–26.
37. Бодрийяр Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту / Ж. Бодрийяр ; пер. с фр. Н. Сулова. – Екатеринбург : У-Фактория, 2006. – 199 с.
38. Борисов Б.П. Постмодернизм / Б. П. Борисов. – Москва : Берлин: Директ-Медиа, 2015. – 316 с.
39. Борисова А. Метамодеpнизм в архитeктуpe / А. Борисова // Metamodern : журнал о метамодеpнизме. – Опубл. 01.05.2017. – Режим доступа: <http://metamodernizm.ru/metamodernism-in-architecture/> (дата обращения: 29.03.2021).
40. Бpовкo М. М. Культурологія в системі гуманітарного знання / М. М. Бpовкo // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альманах. – Київ : Вид. центр КНЛУ, 2007. – Вип. 20. – С. 96–102.
41. Бpюкнер П. Вечная эйфория. Эссе о принудительном счастье / П. Бpюкнер ; пер. с фр. Н. Малевич. – Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2007. – 240 с.
42. Бpюховецька О. Візульний переворот у культурі і культурології / О. Бpюховецька // Культурологія: Могилянська школа : кол. монографія

/ за ред. М. О. Собуцького, Д. О. Короля, Ю. В. Джулая. – Київ : Вид. Олег Філюк, 2018. – С. 130–165.

43. Буркхард Я. Век Константина Великого / Я. Буркхард. – Москва : Центрполиграф, 2003. – 367 с.

44. Буццати Дино [Электронный ресурс] // LiveLib : веб-сайт. – Режим доступа: <https://www.livelib.ru/author/218166-dino-butstsati> (дата обращения: 28.04.2021).

45. Быков Д. Роман для власти [Электронный ресурс] / Д. Быков // Новая газета : веб-сайт. – Опубл. 29.07.2017. – Режим доступа: <https://novayagazeta.ru/articles/2017/07/29/73276-roman-dlya-vlasti> (дата звернення: 07.08.2020).

46. Вайль П. 60-е. Мир советского человека / П. Вайль, А. Генис. – Москва : Новое литературное обозрение, 1996. – 368 с.

47. Вайнштейн О. Б. Постмодернизм: история или язык? / О. Б. Вайнштейн // Вопросы философии. – 1993. – № 3. – С. 3–7.

48. Вальденфельс Б. Топографія чужого / Б. Вальденфельс ; пер. з нім. В. Кебуладзе. – Київ : ППС-2002, 2004. – 206 с.

49. Веремчук А. Интеллигенция и советская власть / А. Веремчук // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – № 5. – С. 34–38.

50. Вермолен Т. Заметки про метамодернизм [Электронный ресурс] / Т. Вермолен, Р. ван ден Аккер // Metamodern : журнал о метамодернизме : веб-сайт. – Опубл. 02.12.2015. – Режим доступа: <http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (дата звернення: 07.08.2020).

51. Визуальная антропология: настройка оптики / под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова. – Москва : Вариант : ЦСПГИ, 2009. – 296 с.

52. Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность : сб. науч. ст. / под ред. Е. Р. Ярской-Смирновой, П. В. Романова, В. Л. Круткина. – Саратов : Науч. кн., 2007. – 528 с.

53. Вирильо П. Машина зрения / П. Вирильо ; пер. с фр. А. Шестакова. – Санкт-Петербург : Наука, 2004. – 143 с.

54. Витгенштейн Л. О достоверности // Витгенштейн Л. Философские работы: в 2 ч. / Л. Витгенштейн ; сост., вступ. ст., примеч. М. С. Козловой ; пер. М. С. Козловой, Ю. А. Асеева. – Москва : Гнозис, 1994. – Ч. 1. – С. 321–405.

55. Внеземные цивилизации. Проблемы межзвёздной связи / под ред. С. А. Каплана. – Москва : Наука, 1969. – 440 с.

56. Внеземные цивилизации. Труды I-го всесоюзного совещания по внеземным цивилизациям. Бюракан, 20–23 мая 1964 г. – Ереван : Изд-во. АН Армянской ССР, 1965. – 152 с.

57. Гаазька конвенція про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту 1954 р. // Україна в міжнародно-правових відноси-

нах : зб. документів / відп. ред.: Ю. С. Шемшученко, В. І. Акуленко. – Київ : Юрінком Інтер, 1997. – Кн. 2 : Правова охорона культурних цінностей. – С. 457–459.

58. Газенко О. Г. Притяжение космоса / О. Г. Газенко, В. Ю. Шаров. – Москва : РТСофт, 2011. – 256 с.

59. Генкина Е. В. Ценности античного досуга как социально-культурная система : дис. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.05 / Е. В. Генкина. – Санкт-Петербург, 1998. – 217 с.

60. Герчанівська П. Е. Культура в парадигмах ХХ–ХХІ ст. : монографія / П. Е. Герчанівська. – Київ : НАКККіМ, 2017. – 378 с.

61. Герчанівська П. Е. Культурологія. Термінологічний словник / П. Е. Герчанівська. – Київ : НАКККіМ, 2015. – 439 с.

62. Гиндилис Л. М. СЕТІ: Поиск Внеземного Разума / Л. М. Гиндилис. – Москва : Изд-во физико-мат. лит., 2004. – 648 с.

63. Гнатюк-Данильчук А. П. Некоторые черты глубинной близости в творчестве Рабиндраната Тагора и Николая Константиновича Рериха [Электронный ресурс] / А. П. Гнатюк-Данильчук // Международный центр Рерихов : веб-сайт. – Режим доступа: <https://lib.icr.su/node/2444> (дата звернення: 12.04.2021).

64. Гомілко О. Тварина в контексті антропології міста: єдність, доповнення, відторгнення? / О. Гомілко // *Δόξα/Докса*. – 2019. – Вип. 2 (32). – С. 89–98.

65. Гончаров А. Старый Харьков глазами Ясевича [Электронный ресурс] / А. Гончаров. – Режим доступа: [https://www.sq.com.ua/rus/news/teksty/19.01.2018/staruy\\_harkov\\_glazami\\_yasevicha](https://www.sq.com.ua/rus/news/teksty/19.01.2018/staruy_harkov_glazami_yasevicha) (дата обращения: 15.08.2020).

66. Гороховская Л. Г. «Беспристрастный взгляд»: фотография как репрезентация культурного неравенства / Л. Г. Гороховская, Т. Е. Ломова // Россия и АТР. – 2018. – № 1. – С. 203–220.

67. Горюнов В. Метамодернизм и синкретика: попытка систематизации [Электронный ресурс] / В. Горюнов // *Metamodern* : журнал о метамодернизме : веб-сайт. – Опубл. 16.01.2017. – Режим доступа: <http://metamodernizm.ru/syncretism> (дата звернення: 09.08.2020).

68. Гребенюк А. Культурно-исторический анализ переживаний человека эпохи метамодернизма / А. Гребенюк // *Azimuth of Scientific Research: Pedagogy and Psychology*. – 2019. – Т. 8, № 1(26). – С. 326–330.

69. Гребенюк А. Перформатизм, как условие для создания новых форм манипуляции в системах управления [Электронный ресурс] / А. Гребенюк // *Metaxy Conference* : веб-сайт. – Режим доступа: <https://metaxy-conference.fandom.com> (дата звернення: 12.04.2021).

70. Гройс Б. Изображая теорию / Б. Гройс // *Искусство кино*. – 2012. – № 7. – С. 127–137.

71. Гудкова В. Рождение советских сюжетов: Типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов / В. Гудкова. – Москва : Новое лит. обозрение, 2008. – 453 с.

72. Гудмен Н. Способы создания миров / Н. Гудмен ; пер. с англ. А. Л. Никифорова, Е. Е. Ледникова, М. В. Лебедева, Т. А. Дмитриева. – Москва : Идеа-Пресс : Логос : Праксис, 2001. – 376 с.
73. Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: Чего не может передать значение / Х. У. Гумбрехт ; пер. с англ. С. Зенкина. – Москва : Новое лит. обозрение, 2006. – 184 с.
74. Гуменюк Т. К. Постмодернізм як транскультурний феномен: естетичний аналіз : автореф. дис. ... д-ра філос. наук: спец. 09.00.08 Естетика / Т. Гуменюк ; Київ. держ. ун-т ім. Т. Г. Шевченка. – Київ, 2002. – 38 с.
75. Гусак Н. І. Щастя в етичній концепції «конкордизму» Володи-мира Винниченка : автореф. дис. ... канд. філос. наук: спец. 09.00.07 Етика / Н. І. Гусак ; Київ. держ. ун-т ім. Т. Г. Шевченка, 1999. – 19 с.
76. Гусев А. Метамодернизм – выход из здания суда? [Электронный ресурс] / А. Гусев, М. Серова ; бес. вел В. Гагин // *Metamodern* : журнал о метамодернизме : веб-сайт. – Опубл. 29.01.2016. – Режим доступа: <http://metamodernizm.ru/metamodern-interview/> (дата звернення: 23.11.2020).
77. Гусев А. Постмодернизм спутал способ достижения цели с самой целью [Электронный ресурс] / А. Гусев, М. Серова ; бес. вел В. Гагин // *Stenogramе* : веб-сайт. – Режим доступа: <https://stenogramе.ru/b/the-hunt/metamodern.html> (дата обращения: 12.11.2020).
78. Данилова В. С. Экологическая картина мира / В. С. Данилова, Н. Н. Кожевников // *Вестник ЯГУ*. – 2009. – Т. 6, № 3. – С. 113–119.
79. Дебор Г. Общество спектакля / Г. Дебор ; пер. с фр. А. Уриновского. – Москва : Опустошитель, 2011. – 180 с. – (Extremum).
80. Демчук Р. В. Ідентифікаційні поняття культурології / Р. В. Демчук // *Культурологія: Могілянська школа* : кол. монографія / за ред. М. А. Собуцького, Д. О. Короля, Ю. В. Джулая. – Київ : ФОП Філок О., 2018. – С. 9–45.
81. Демчук Р. В. Українська ідентичність у модусі міфологем / Р. В. Демчук. – Київ : Стародавній Світ, 2014. – 236 с.
82. Дергалев С. Введение в православную аскетику [Электронный ресурс] / С. Дергалев. – Режим доступа: <http://duhpage.sed.lg.ua/Biblioteka/DuhNastavl/Asketika/index.htm> (дата обращения: 22.12.2020).
83. Деяния Божественного Августа / пер. Ш. И. Шифмана // Шифман И. Ш. Цезарь Август / И. Ш. Шифман. – Ленинград : Наука, 1990. – С. 189–199.
84. Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / Ф. Джеймисон ; пер. с англ. Д. Кралечкина. – Москва : Изд-во Ин-та Гайдара, 2018. – 808 с.
85. Джозеф Дж. Язык и национальная идентичность. Природа национальных идентичностей / Дж. Джозеф // *Логос*. – 2005. – № 4. – С. 20–48.

86. Дзюба І. Дещо про культурологію в Україні [Електронний ресурс] / І. Дзюба // Радіо Свобода : веб-сайт. – Опубл. 07.03.2009. – Режим доступу: <https://www.radiosvoboda.org/a/1505807.html> (дата звернення: 10.02.2020).
87. Дмитренко В. Октавіан Август. Народження Римської імперії / В. Дмитренко. – Львів : Кальварія, 2011. – 272 с.
88. Димитрий Ростовский. Жития святых, изложенные по руководству Четьих-Миней : в 12 т. – Киев : Изд-во Свято-Успенской Киево-Печерской Лавры, 2006. – Т. 3. – 832 с.; Т. 5. – 982 с.
89. Доманська Е. Історія та сучасна гуманітаристика: дослідження з теорії знання про минуле / Е. Доманська ; пер. з пол. та англ. В. Склокіна. – Київ . Ніка-Центр, 2012. – 264 с.
90. Драгоманов М. П. Лист до І. Я. Франка // Драгоманов М. П. Листи до Івана Франка і інших. 1881–1886 / М. П. Драгоманов. – Львів, 1906. – С. 188.
91. Дубова Ю. «Розділові»: метамоделізм по-українськи [Електронний ресурс] / Ю. Дубова // Pustoproject: журнал про живопис, кіно, літературу. – Режим доступу: [https://pustoproject.com/literatura/rozdilovi\\_metamodernizm\\_po\\_ukrainsky/](https://pustoproject.com/literatura/rozdilovi_metamodernizm_po_ukrainsky/) (дата звернення: 12.09.2020).
92. Дума Е. Харуки Мураками и метамоделізм [Електронний ресурс] / Е. Дума // Metamodern : журнал о метамоделізмі : веб-сайт. – Опубл. 09.02.2016. – Режим доступу: <http://metamodernizm.ru/haruki-murakami> (дата звернення: 05.07.2020).
93. Ефремов Ю. Н. Величайшая проблема астрономии / Ю. Н. Ефремов // Земля и Вселенная. – 2011. – № 3. – С. 3–27.
94. Єшкілев В. Дискурси в сучасній українській літературі [Електронний ресурс] / В. Єшкілев // Плерома: часопис з проблем культурології, теорії мистецтва, філософії. – 1998. – Вип. 3. – Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/pleroma/gk-gz.htm> (дата звернення: 15.09.2020).
95. Єшкілев В. Повернення деміургів [Електронний ресурс] / В. Єшкілев // Плерома: часопис з проблем культурології, теорії мистецтва, філософії. – 1998. – Вип. 3. – Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/pleroma/yeshk-pd.htm> (дата звернення: 15.09.2020).
96. Житенев А. Поэзия неомодернизма : монография / А. Житенев. – Санкт-Петербург : ИНАПРЕСС, 2012. – 480 с.
97. Забужко О. Гендерная структура украинского колониального сознания: к постановке вопроса : пер. с укр. / О. Забужко // О муже(Н)ственности : сб. ст. – Москва : Новое лит. обозрение, 2002. – С. 378–396.
98. Здравомыслова Е. Кризис маскулинности в позднесоветском дискурсе / Е. Здравомыслова, А. Тёмкина // О муже(Н)ственности : сб. ст. – Москва : Новое лит. обозрение, 2002. – С. 432–451.

99. Зейналов Г. Г. Человек экологичный: возвращение в мир природы / Г. Г. Зейналов // *Образ человека будущего: философия, психология, педагогика.* – 2011. – Т. 1. – С. 124–137.
100. Зиновьев А. А. Глобальный человек / А. А. Зиновьев. – Москва : Эксмо, 2003. – 448 с.
101. Знамя Мира : сб. – 2-е изд. перераб и доп. – Москва : Междунар. Центр Рерихов, 1995. – 644 с.
102. Зубкова Е. Послевоенное советское общество: политика и повседневность. 1945–1953 / Е. Зубкова. – Москва : РОССПЭН, 2000. – 229 с.
103. Зубрин Р. Галактическое сообщество / Р. Зубрин // *Если.* – 2003. – № 1. – С. 251–258.
104. Иглтон Т. Теория литературы: Введение / Т. Иглтон ; пер. с англ. Е. Бучкиной. – Москва : Территория будущего, 2010. – 296 с.
105. Иконникова С. Н. Культурология в системе гуманитарных наук: междисциплинарные взаимосвязи / С. Н. Иконникова // *Гуманитарий.* – 1995. – № 1. – С. 73–83.
106. Ильиных С. А. Множественная маскулинность / С. Ильиных // *Социс.* – 2011. – № 7. – С. 101–109.
107. Иоанн Златоуст. Иже во святых отца нашего Иоанна Златоустого архиепископа Константинопольского избранные творения. Беседы на послание к Римлянам / Иоанн Златоуст. – Репринт 1903 г. – Москва : Изд. отдел Московского Патриархата, 1994. – 864 с.
108. Ионин Л. Экскурс: была ли свобода в СССР [Электронный ресурс] / Л. Ионин // Ионин Л. Г. Социология культуры: путь в новое тысячелетие. – Москва : Логос, 2000. – Режим доступа: <https://studfile.net/preview/7719071/page:50/> (дата звернення: 12.01.2021).
109. Ирхин Ю. Современные трансформации постмодернистских подходов к анализу общества и политики / Ю. Ирхин // *Социально-гуманитарные знания.* – 2019. – № 1. – С. 69–80.
110. Іванишин П. Постмодернізм і національно-духовна ідентифікація / П. Іванишин // *Українські проблеми.* – 1999. – № 1–2. – С. 123–130.
111. Івашина О. О. Стиль як основа у викладанні культурології / О. О. Івашина // *Культурологія: Могілянська школа : кол. монографія / за ред. М. О. Собуцького, Д. О. Короля, Ю. В. Джулая.* – Київ : Вид. Олег Філюк, 2018. – С. 235–260.
112. Історія релігії в Україні : навч. посіб. / НАН України, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди ; за ред. А. М. Колодного, П. Л. Яроцького. – Київ : Знання 1999. – 735 с.
113. Каган М. С. Перспективи розвитку філософії культури / М. С. Каган // *Парадигма: филос.-культуролог. альм.* – Санкт-Петербург : Изд-во СПб. ун-та, 2009. – Вып. 12. – С. 47–54.
114. Каллистрата «Описание статуй» // *Филострат (старший и младший). Картины. Каллистрат. Статуи. Феофраст. Характеры.* – Рязань : Александрия, 2009. – С. 147–229.



115. Кальвино И. Незримые города. Замок скрещенных судеб: романы / И. Кальвино ; пер. с итал. А. В. Гавриленко, А. П. Толочко. – Киев : Лабиринт, 1997. – 391 с.

116. Кант И. Антропология с прагматической точки зрения // Кант И. Сочинения : в 6 т. / И. Кант ; под общ. ред. В. Ф. Асмуса, А. В. Гулыги, Т. И. Ойзермана. – Москва : Мысль, 1966. – Т. 6. – С. 349–587.

117. Кант И. Основы метафизики нравственности // Кант И. Сочинения : в 6 т. / И. Кант ; под общ. ред. В. Ф. Асмуса, А. В. Гулыги, Т. И. Ойзермана. – Москва : Мысль, 1966. – Т. 4. – С. 211–310.

118. Карако П. С. Экологическая эстетика: становление, сущность и роль в оптимизации в становлении социоприродных взаимоотношений / П. С. Карако // Вестник Полесского государственного университета. Серия общественных и гуманитарных наук. – 2010. – № 2. – С. 31–46.

119. Каргополов В. Мировоззрение нерелигиозной духовности [Электронный ресурс] [Гл. 7] / В. Каргополов // Каргополов В. Путь без иллюзий. – Режим доступа: <https://kargopolov.spb.ru/book/volume1/part2/chapter7.html> (дата обращения: 12.01.2021).

120. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура / М. Кастельс ; пер. с англ. под общ. ред. О. И. Шкаратана. – Москва : ГУ ВШЭ, 2000. – 608 с.

121. Киммел М. Маскулинность как гомофобия: стыд, страх, и молчание в конструировании гендерной идентичности : пер. с англ. / М. Киммел // Наслаждение быть мужчиной. Западные теории маскулинности и постсоветские практики / ред. Ш. Берд, С. Жеребкин. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2008. – С. 38–57.

122. Кирби А. Смерть постмодернизма и то, что после [Электронный ресурс] / А. Кирби // Metamodern : журнал о метамодернизме : веб-сайт. – Оpubл. 26.01.2017. – Режим доступа: <http://metamodernizm.ru/the-death-of-postmodernism/> (дата обращения: 27.10.2020).

123. Кирилова О. Культурология Украины как университетская наука / О. Кирилова // Наука про культуру: культурологія, kulturoznawstwo, культуроведение, Cultural Studies, culturology : кол. монографія / ред.-уклад. О. Кирилова. – Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2015. – С. 160–171.

124. Кирилова О. Українська культурологія у східно-західних контекстах / О. Кирилова // Критика. – 2011. – № 7–8 (165–166). – С. 29–35.

125. Кислюк К. В. Національний музейний ландшафт України в контексті візуальної репрезентабельності / К. В. Кислюк // Культура України. Серія : Культурологія. – 2018. – Вип. 62. – С. 224–235.

126. Кислюк К. В. Особливості візуальних репрезентацій української культури в соціальних мережах / К. В. Кислюк // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2019. – № 1. – С. 9–14.

127. Кислюк К. В. Особливості репрезентацій української ідентичності у візуальному контенті популярних Телеграм-каналів / К. В. Кислюк // Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філософія. Культурологія. Соціологія. – 2020. – Вип. 19. – С. 37–48.
128. Кислюк Л. В. Соціальний медіа-маркетинг у діяльності аграрних підприємств / Л. В. Кислюк // Вісник Одеського національного університету. Серія : Економіка. – 2019. – Вип. 1 (74). – С. 65–69.
129. Клюско Е. М. Досуг в контексте сучасних поглядів на историографію / Е. М. Клюско // Социально-культурная деятельность: опыт исторического исследования : сб. ст. – Москва : МГУКИ, 2007. – С. 22–40.
130. Князева В. П. Н. К. Рерих / В. П. Князева. – Ленинград ; Москва : Искусство, 1963. – 112 с.
131. Кожна восьма людина в Європі помирає через погану екологію – звіт ЄС [Електронний ресурс]. – Опубл. 08.09.2020. – Режим доступу: <https://hromadske.ua/posts/kozhna-8-lyudina-v-yevropi-pomiraye-chez-poganu-ekologiyu-zvit-yes> (дата звернення: 12.01.2021).
132. Козинцев Г. Наш сучасник Шекспір : монографія / Г. М. Козинцев. – Ленинград ; Москва : Искусство, 1962. – 318 с.
133. Колосова О. Ю. Екологічна картина світу в культурі сучасного інформаційного суспільства : автореф. дис. ... д-ра філос. наук: спец. 09.00.13 Релігієзнавство, філософська антропологія, філософія культури / О. Ю. Колосова. – Ростов-на-Дону, 2009. – 50 с.
134. Кон І. Мальчик – батько чоловіка / І. Кон. – Москва : Время, 2009. – 704 с.
135. Кон І. Мужське тіло в історії культури / І. Кон. – Москва : Слово/Slovo, 2003. – 432 с.
136. Кон І. Чоловік в змінюючому світі / І. Кон. – Москва : Время, 2009. – 494 с.
137. Конвенція проти катувань та інших жорстоких нелюдських або таких, що принижують гідність видів поводження і покарання [Електронний ресурс] : прийнята 10.12.1984 р. // Верховна Рада України. Законодавство України : веб-сайт. – Режим доступу: [http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/995\\_085](http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/995_085) (дата звернення 15.05.2021).
138. Косів В. Українська ідентичність у графічному дизайні 1945–1989 років / В. Косів. – Київ : Родовид, 2019. – 480 с.
139. Костомаров М. Дві руські народності / М. Костомаров ; пер. О. Кониського ; передне сл. Д. Дорошенка. – Лейпциг ; Київ : Друк. Українська накладня, 1920. – 111 с.
140. Коуэлл Ф. Древній Рим. Быт, релігія, культура / Ф. Коуэлл. – Москва : Центрполиграф, 2006. – 232 с.
141. Кохан Т. Г. Кінопростір Джузеппе Торнаторе: динаміка художніх пошуків / Т. Г. Кохан // Культурологічна думка : щорічник наук. пр. – 2015. – № 8. – С. 85–90.

142. Кохан Т. Г. «Метафізичний живопис» на перехресті європейських художніх напрямків / Т. Г. Кохан // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. – 2003. – Вип. 10. – С. 216–224.
143. Кравченко О. В. Контраверсійність академічної траєкторії культурології в Україні / О. В. Кравченко // Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних вимірів : кол. монографія / за заг. ред. Ю. С. Сабадаш. – Київ : Ліра-К, 2019. – С. 30–64.
144. Кравченко О. В. Культурна політика України в парадигмах сучасності: теоретико-методологічні аспекти культурологічної інтерпретації / О. В. Кравченко. – Харків : ХДАК, 2011. – 288 с.
145. Кравченко О. В. Культурологія в пострадянському освітньому дискурсі / О. В. Кравченко // Дриновський збірник : наук. вид. – Софія ; Харків, 2018. – Т. 11. – С. 440–449.
146. Кравченко О. В. Культурологія у вимірах традицій академічної культури / О. В. Кравченко // Культура України : зб. наук. пр. – 2013. – Вип. 42. – С. 59–69.
147. Кравченко О. В. Проблеми наукової інституалізації культурології / О. В. Кравченко // Культура України : зб. наук. пр. – 2009. – Вип. 27. – С. 48–63.
148. Кримський С. Б. Ранкові роздуми / С. Б. Кримський. – Київ : Майстерня Білецьких, 2009. – 120 с.
149. Кристева Ю. Самі собі чужі : пер. с фр. / Ю. Кристева. – Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 263 с.
150. Крымский С. Б. Эпистемология культуры: введение в обобщенную теорию познания / С. Б. Крымский, Б. А. Парахонский, В. М. Мейзерский. – Киев : Наук. думка, 1993. – 262 с.
151. Ксенофонт. Пир / Ксенофонт // Сократические сочинения : пер. с греч. – Москва : Мир книги, 2007. – С. 180–216.
152. Кудрина О. И. Православный взгляд на проблемы экологии (нравственные и религиозные проблемы экологической культуры) / О. И. Кудрина, А. Ю. Евдокимов // Вестник славянских культур. – 2008. – С. 206–213.
153. Кузицин В. И. Римское рабовладельческое поместье / В. И. Кузицин. – Москва : Моск. ун-т, 1973. – 255 с.
154. Куле К. СМИ в Древней Греции: сочинения, речи, разыскания, путешествия... / К. Куле ; пер. с фр. С. В. Кулланды. – Москва : Новое лит. обозрение, 2004. – 256 с. – (Культура повседневности).
155. Культурологія: Могилянська школа : кол. монографія / за ред. М. А. Собуцького, Д. О. Короля, Ю. В. Джулая. – Київ : ФОП Філюк О., 2018. – 298 с.
156. Культурологія : навч. посіб. / Т. Б. Гриценко, С. П. Гриценко, А. Ю. Кондратюк та ін. ; за ред. Т. Б. Гриценко. – 2-ге вид. – Київ : Центр учбової літ., 2009. – 392 с.

157. Кун Т. Структура научных революций : пер с англ. / Т. Кун ; сост. В. Ю. Кузнецов. – Москва : АСТ, 2001. – 608 с.
158. Курашов В. И. Экология и эсхатология / В. И. Курашов // Вопросы философии. – 1995. – № 3. – С. 29–36.
159. Кучерюк Д. Ю. Идеально-побудительные мотивы калокагатийности в эстетике труда / Л. Ю. Кучерюк // Единый космос, единый полис, единый человек : тез. междунар. конф. по проблемам древнегреческой философии «VI Аристотельские чтения», г. Мариуполь, 15–17 сент. 1993 г. – Мариуполь : ММИ, 1993. – С. 102–104.
160. Лашенко Н. Д. Философско-педагогические взгляды Е. И. Рерих : автореф. дис. ... канд. пед. наук / Н. Д. Лашенко ; Белгород. гос. ун-т. – Белгород, 2001. – 23 с.
161. Левин М. Советский век : пер. с англ. / М. Левин. – Москва : Европа, 2008. – 407 с.
162. Левит С. Я. Культурология как интегративная область знания / С. Я. Левит // Культурология. XX век : антология. – Москва : Юрист, 1995. – С. 654–657.
163. Левитов П. В. Библейское учение о природе и отношении к ней человека [Электронный ресурс] / П. В. Левитов. – Режим доступа: [https://azbyka.ru/otechnik/Pavel\\_Levitov/biblejskoe-uchenie-o-prirode-i-otnoshenii-k-nej-cheloveka/](https://azbyka.ru/otechnik/Pavel_Levitov/biblejskoe-uchenie-o-prirode-i-otnoshenii-k-nej-cheloveka/) (дата обращения 15.05.2021).
164. Левчук Л. Т. Калокагатия в структуре традиционных эстетичних понятий / Л. Т. Левчук // Единый космос, единый полис, единый человек : тез. междунар. конф. по проблемам древнегреческой философии «VI Аристотельские чтения», г. Мариуполь, 15–17 сент. 1993 г. – Мариуполь : ММИ, 1993. – С. 100–102.
165. Левчук Л. Т. «Нормативна естетика» Валентина Асмуса: «за» і «проти» / Л. Т. Левчук // Гуманітарний часопис : зб. наук. пр. – 2012. – № 3. – С. 5–14.
166. Левчук Л. Т. Постмодерністська естетика / Л. Т. Левчук // Естетика : підручник / за заг. ред. Л. Т. Левчук. – 3-тє вид. доп. та перероб. – Київ : Центр учбової літ., 2010. – С. 428–435.
167. Левчук Л. Т. Футуризм: історія, теорія, мистецька практика / Л. Т. Левчук // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альманах. – Київ : Вид. центр КНЛУ, 2009. – Вип. 24. – С. 3–9.
168. Левчук Л. Т. Художня творчість: проблема понятійного апарату / Л. Т. Левчук // Творчість. Культура. Гуманізм. – Київ : Вид-во КПІ, 1993. – С. 180–182.
169. Легенький Ю. Г. Эстетика (опыт апофатической дескрипции) / Ю. Г. Легенький. – Київ : КНУКиИ, 2007. – 600 с.
170. Лефевр В. А. Космический разум и «черные дыры»: от гипотезы к научной фантастике / В. А. Лефевр, Ю. Н. Ефремов // Земля и Вселенная. – 2000. – № 5. – С. 69–83.

171. Линч Д. Поймать большую рыбу: медитация, осознанность и творчество / Д. Линч ; пер. с англ. К. Кистяковская. – Москва : Эксмо, 2009. – 208 с.

172. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж. Ф. Лиотар. – Москва : Ин-т эксперимент. социологии. – Санкт-Петербург : Алетейя, 1998. – 160 с.

173. Лиотар Ж.-Ф. Постмодерн в изложении для детей: Письма 1982–1985 / Ж.-Ф. Лиотар ; пер. с фр., прим., общ. ред. А. И. Гараджи. – Москва : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2008. – 145 с.

174. Лобач В. В. Агни Йога или Живая Этика, Учение Жизни [Электронный ресурс] / В. В. Лобач // Новейший философский словарь / сост. А. А. Грицанов. – Режим доступа: <http://philosophy.niv.ru/doc/dictionary/newest-dictionary/articles/29/agnijoga.htm> (дата обращения 15.05.2021).

175. Ловелл С. «Семнадцать мгновений весны» и семидесятые [Электронный ресурс] / С. Ловелл ; пер. с англ. Н. Полтавцева // НЛЮ. – 2013. – № 5(123). – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo /2013/123/> (дата обращения 15.05.2021).

176. Лосев А. Ф. История античной эстетики : в 8 т. / А. Ф. Лосев ; под ред. А. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкого. – Москва : Мысль, 2002. – Т. 5, кн. 2 : Эллинистически-римская эстетика I–II вв. н.е. – 416 с.

177. Лосев А. Ф. Римско-эллинистическая эстетика I–II вв. н.е. / А. Ф. Лосев. – Москва : МГУ, 1979. – 415 с.

178. Луговой В. Н. Идеал соборности в русском религиозном искусстве иконописи X–XVI веков : автореф. дис. ... канд. филос. наук: спец. 09.00.14 Философия религии и религиоведение / В. Н. Луговой ; Тул. гос. ун-т. – Тула, 2011. – 24 с.

179. Лукиан из Самосаты. Пир, или Лапифы // Лукиан из Самосаты. Избранное : пер. с греч. / Лукиан из Самосаты. – Москва : Худож. лит., 1962. – С. 226–243.

180. Лукиан из Самосаты. Человеку, назвавшему меня Прометеем красноречия // Лукиан из Самосаты. Избранное : пер. с греч. / Лукиан из Самосаты. – Москва : Худож. лит., 1962. – С. 36–41.

181. Луценко Н. А. Творчість особистості як основа культури : автореф. дис. ... канд. культурології: спец. 26.00.01 / Н. А. Луценко ; Тавр. нац. ун-т ім. В. Вернадського. – Симферополь, 2012. – 21 с.

182. Лютий Т. Еклектичні часи: метамодерна скринька Пандори [Електронний ресурс] / Т. Лютий // Велика ідея : веб-сайт. – Опубл. 09.08.2018. – Режим доступу: <https://biggggidea.com/practices/eklektichni-chasi-metamodernij-optimizm-tarasa-lyutogo/> (дата звернення: 07.07.2020).

183. Лефевр В. А. Космический разум и «черные дыры»: от гипотезы к научной фантастике / В. А. Лефевр, Ю. Н. Ефремов // Земля и Вселенная. – 2000. – № 5. – С. 69–83.

184. Мазор Ю. Л. Радиоконтакт с внеземными цивилизациями : монография / Ю. Л. Мазор. – Киев : НТТУ «КПИ», 2013. – 712 с.
185. Маклюэн Г. М. Понимание медиа: Внешние расширения человека / Г. М. Маклюэнпер ; пер. с англ. В. Николаева. – Москва : Гиперборея : Кучково поле, 2007. – 464 с.
186. Макробий Феодосий. Сатурналии [Электронный ресурс] / Макробий Феодосий ; пер. с лат. и древнегреч. В. Т. Звиревича. – Режим доступа: <https://e-libra.su/read/437825-saturnalii.html> / (дата обращения 17.04.2021).
187. Мангайм К. Идеология та утопія : пер. з нім. / К. Мангайм. – Київ : Дух і літера, 2008. – 370 с.
188. Маркарян Э. С. Вопросы системного исследования общества / Э. С. Маркарян. – Москва : Знание, 1972. – 64 с.
189. Марциал Марк Валерий. Эпиграммы / Марк Валерий Марциал ; пер. Ф. А. Петровского. – Санкт-Петербург : Комплект, 1994. – 448 с.
190. Марціал Марк Валерій. Епіграми / Марк Валерій Марціал // Антична література : хрестоматія / упоряд. О. І. Білецький. – Київ : Рад. шк., 1968. – С. 543–550.
191. Марчукова С. М. Ян Амос Коменский: человек в «лабиринте света» / С. М. Марчукова. – Санкт-Петербург : Изд-во христианского библейского братства св. апостола Павла, 2006. – 304 с.
192. Межзвездная связь : сб. ст. / под ред. А. Камерона ; пер. с англ., с предисл. Л. М. Гиндилиса. – Москва : Мир, 1965. – 324 с.
193. Межуев В. М. Идея культуры. Очерки по философии культуры / В. М. Межуев ; Ин-т философии РАН. – Москва : Прогресс-традиция, 2006. – 408 с.
194. Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после пост-модернизма / под ред. Р. ван ден Аккера, С. Гиббонс, Т. Вермюлена. – Москва : РИПОЛ классик, 2020. – 470 с.
195. Мид М. Культура и мир детства : пер. с англ. / М. Мид. – Москва : Наука, 1988. – 430 с.
196. Микольченко В. Особливості українського філософського дискурсу героїзму / В. Микольченко // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия : Философия. Культурология. Политология. Социология. – 2014. – Т. 27 (66), № 1–2. – С. 271–278.
197. Митрошенков О. А. Постпостмодернизм как предчувствие / О. А. Митрошенков // Социально-гуманитарные знания. – 2013. – № 4. – С. 59–61.
198. Митрошенков О. А. Что придет на смену постмодернизму? [Электронный ресурс] / О. А. Митрошенков // Metamodern: журнал о метамодернизме. – Оубл. 15.02.2016. – Режим доступа: <http://metamodernizm.ru/chto-pridet-na-smenu-postmodernizmu/> (дата обращения: 09.05.2021).

199. Михель Д. Мужчины, мальчики и поле боя / Д. Михель // Гендерные Исследования. – 2001. – № 6. – С. 133–149.
200. Мірошніченко В. Метамоде́рнізм, осциляція, інтерпеляція / В. Мірошніченко // Культура України. – 2017. – Вип. 55. – С. 109–117.
201. Молодцов Е. От иронии к искренности или от постмодернизма к метамодернизму [Электронный ресурс] / Е. Молодцов. – Режим доступа: [https://emolodtsov.com/metamodern#\\_ftn1](https://emolodtsov.com/metamodern#_ftn1) (дата обращения: 02.02.2021).
202. Моммзен Т. Искусство и наука // Моммзен Т. История Рима / Т. Моммзен ; отв. ред. А. Б. Егоров. – Санкт-Петербург : Наука : Ювента, 1997. – С. 364–365.
203. Морозов А. Осторожно, метамодерн: современность как зонтик и маятник : рец. на кн. ван ден Аккер, Р. «Метамоде́рнізм. Історичність, Афект и Глубина после постмодернизма» (2019) / А. Морозов // Галактика медиа : журнал медиа исследований. – 2019. – № 3. – С. 238–249.
204. Московченко А. Д. Автотрофность: фактор гармонизации фундаментального и технологического знания / А. Д. Московченко. – Томск : Твердыня, 2003. – 248 с.
205. Мурзина И. Я. Культурология: институциональный кризис или время стратегических решений / И. Я. Мурзина // Образование и наука. – 2015. – № 2. – С. 127–141.
206. Налимов В. В. Мы должны готовить общество к вспышке новых идей / В. В. Налимов // Наука и религия. – 1999. – № 6. – С. 3.
207. Наслаждение быть мужчиной: западные теории маскулинности и постсоветские практики : сб. ст. та переводов / под ред. Ш. Берд, С. Жеребкина. – Санкт-Петербург : Алетей, 2008. – 296 с.
208. Наука про культуру: культурологія, kulturoznawstwo, культуроловедение, Cultural Studies, culturology : кол. монографія / ред.-уклад. О. О. Кирилова. – Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2015. – 338 с.
209. Нахов И. Лукиан из Самосаты / И. Нахов // Лукиан из Самосаты. Избранное : пер. с греч. – Москва : Худож. лит., 1962. – С. 5–26.
210. Национальная идентичность // LiveJournal : блог-платформа. – Опубл. 24.06.2016. – Режим доступа: <https://starshinazapasa.livejournal.com/924704.html> (дата обращения: 12.01.2021).
211. Нейсс А. Движение за глубинную экологию [Электронный ресурс] [Гл.1 из кн. А. Нейсса «Экология, сообщество и образ жизни» (1990)] / А. Нейсс. – Режим доступа: <https://proza.ru/2012/02/07/223> (дата обращения: 12.02.2021).
212. Никитина Г. Я. История культурно-досуговой деятельности : учеб. пособие / Г. Я. Никитина. – Москва : МГУК, 1998. – 65 с.
213. Новикова И. Репрезентации мужественности и войны в советских и российских кинофильмах / И. Новикова // Гендерные исследования. – 2001. – № 6. – С. 185–191.

214. Новоставська О. Філософська термінологія: специфіка, класифікація, еволюція / О. Новоставська // Філологічні трактати. – 2013. – Т. 5, № 4. – С. 52–61.

215. О номенклатуре специальностей научных работников [Электронный ресурс] : приказ М-ва науки РФ от 28.02.1995 г. № 24 (с изм. и доп. на 10.07.1996 г.). – Режим доступа: <https://docs.cntd.ru/document/9030718?section=text> (дата обращения: 02.02.2021).

216. Об утверждении Номенклатуры научных специальностей, по которым присуждаются ученые степени [Электронный ресурс] : приказ М-ва образования и науки РФ от 25.02.2009 г. № 59 (с изм. на 08.06.2017 г.). – Утратил силу с 02.12.2017 г. – Режим доступа: <https://docs.cntd.ru/document/902148629?marker=64U0IK> (дата обращения: 02.02.2021).

217. Об утверждении номенклатуры научных специальностей, по которым присуждаются ученые степени [Электронный ресурс] : приказ М-ва образования и науки РФ от 23.10.2017 г. № 1027 (с изм. на 23.03.2018 г.). – Режим доступа: <https://docs.cntd.ru/document/542610966?marker=7D20K3> (дата обращения: 02.02.2021).

218. Об утверждении номенклатуры научных специальностей, по которым присуждаются ученые степени, и внесении изменения в Положение о совете по защите диссертаций на соискание степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук, утвержденное приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 10 ноября 2017 г. № 1093 [Электронный ресурс] : приказ М-ва науки и высшего образования РФ от 24.02.2021 г., № 118. – Режим доступа: <https://docs.cntd.ru/document/573956750?marker=6500PL> (дата обращения: 02.02.2021).

219. Обертинська А. П. Історія масових свят : навч. посіб. / А. П. Обертинська. – Київ : НМК ВО, 1992. – 128 с.

220. Овідій. Любовні елегії. Мистецтво кохання. Скорботні елегії / Овідій ; пер. А. Содомори. – Київ : Основи, 1999. – 300 с.

221. Одиноки ли мы во Вселенной? Ведущие ученые мира о поисках инопланетной жизни / под ред. Дж. Аль-Хадиди ; пер. с англ. Н. Кияченко. – Москва : Альпина нон-фикшн, 2018. – 284 с.

222. Оніщенко О. І. Культуротворчий потенціал епістолярію: європейський досвід другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття : монографія / О. І. Оніщенко. – Київ : Ліра-К, 2017. – 268 с.

223. Оніщенко О. І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання : монографія / О. І. Оніщенко. – Київ : Вища шк., 2001. – 179 с.

224. Орлова Е. А. Социально-научные исследования и культурная (социальная антропология) / Е. А. Орлова // Личность. Культура. Общество. – 2004. – Т. 6. – Вып 2. – С. 156–172.

225. Основы марксистско-ленинской теории культуры / А. И. Арнольдов, Э. А. Баллер, Л. П. Буева и др. ; под ред. А. И. Арнольдова, А. С. Фриша. – Москва : Высш. шк., 1986. – 336 с.



226. Павлов А. Образы современности в XXI веке: метамодернизм / А. Павлов // Логос. – 2018. – Т. 28, № 6. – С. 1–18.
227. Павлова О. Ю. Онтологічний статус естетичного досвіду / О. Ю. Павлова. – Київ : ПАРАПАН, 2008. – 262 с.
228. Панов А. Д. Универсальная эволюция и проблемы поиска внеземных цивилизаций / А. Д. Панов. – Москва : URSS, 2008. – 208 с.
229. Парахонський Б. О. Методологічні аспекти культурології / Б. О. Парахонський // Магістеріум. – Київ, 2000. – Вип. 5 : Культурологія. – С. 4–11.
230. Пахомов Ю. Н. Формирование экокочеловека: Методологические принципы и программные установки / Ю. Н. Пахомов. – Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУ, 2002. – 124 с.
231. Петренко Д. В. Воспроизводить и трансверсировать. Философская антропология медиа : монографія / Д. В. Петренко. – Харьков : ХНУ им. В. Н. Каразина, 2016. – 372 с.
232. Петрова І. В. Дозвілля у теоретичних рефлексіях : монографія / І. В. Петрова. – Київ : НАКККіМ, 2012. – 296 с.
233. Петрова І. В. Форми дозвілля в античності: культурологічний потенціал / І. В. Петрова // Культурна трансформація сучасного українського суспільства: VII Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., 4–5 черв. 2009 р. – Київ : ДАКККіМ, 2009. – С. 251–256.
234. Петроній Арбітр Г. Сатирикон / Г. Петроній Арбітр // Антична література : хрестоматія / упоряд. О. І. Білецький. – Київ : Рад. шк., 1968. – С. 551–560.
235. Піндар. Перша Піфійська ода до Гієрона, переможця в змаганні на колісницях / Піндар // Антична література : хрестоматія / упоряд. О. І. Білецький. – Київ : Рад. шк., 1968. – С. 154–160.
236. Плиний Младший. Письма Плиния Младшего: Кн. 1–10 / Плиний Младший ; изд. подгот. М. Е. Сергеевко, А. И. Доватур. – 2-е изд., перераб. 1982. – 407 с.
237. Платон. Пир // Платон. Диалоги : в 2 кн. / Платон. – Москва : Эксмо, 2007. – Кн. 1. – С. 715–776.
238. Плутарх. Застольные беседы : пер. с древнегреч. / Плутарх ; предисл., прилож. Л. Сумм. – Москва : Эксмо, 2008. – 640 с. – (Зарубежная классика).
239. Плутарх. Сравнительные жизнеописания : в 2 т. / Плутарх ; под ред. С. С. Аверинцева. – 2-е изд, испр. и доп. – Москва : Наука, 1994. – Т. 1. – 672 с. – Т. 2. – 704 с.
240. Поліщук О. П. Художнє мислення: естетико-культурологічний дискурс : монографія / О. П. Поліщук. – Київ : ПАРАПАН, 2007. – 208 с.
241. Попович М. В. Наука як частина культури / М. В. Попович // Вісник НАН України. – 2007. – № 6. – С. 49–54.

242. Прогнозы для Украины на 2015 год: что будет с Украиной в 2015–2017 годах [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://despravda.com/?p=90341> (дата обращения: 14.12.2018).

243. Про затвердження Переліку наукових спеціальностей [Електронний ресурс] : наказ МОН України від 14.09.2011 р. № 1057. – Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1133-11#Text> (дата звернення: 14.06.2021).

244. Про затвердження Переліку наукових спеціальностей за галузями науки, відповідно до яких присуджуються наукові ступені кандидата наук і доктора наук [Електронний ресурс] : проект наказу МОН України – Опубл. 13.05.2021. – Режим доступу: <https://mon.gov.ua/ua/news/mon-proponuye-dlya-gromadskogo-obgovorennya-proyekt-pereliku-naukovih-specialnostej-za-galuziyami-nauki/>

245. Про затвердження Переліку спеціальностей, за якими проводиться захист дисертацій на здобуття наукових ступенів кандидата наук і доктора наук, присудження наукових ступенів і присвоєння вчених звань [Електронний ресурс] : наказ Вищої атестаційної комісії України від 10.06.99 р. № 288. – Втрапив чинність. – Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0425-99#Text> (дата звернення: 14.06.2021).

246. Про затвердження Переліку спеціальностей, за якими проводиться захист дисертацій на здобуття наукових ступенів кандидата наук і доктора наук, присудження наукових ступенів і присвоєння вчених звань [Електронний ресурс] : наказ Вищої атестаційної комісії України від 23.06.2005 р. № 377. – Втрапив чинність. – Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0713-05#Text> (дата звернення: 14.06.2021).

247. Про затвердження Переліку спеціальностей наукових працівників [Електронний ресурс] : наказ Вищої атестаційної комісії України від 13.03.1997 р. № 86. – Втрапив чинність. – Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0133-97#Text> (дата звернення: 14.06.2021).

248. Проблема поиска вземных цивилизаций / отв. ред. В. С. Троицкий, Н. С. Кардашев. – Москва : Наука, 1981 – 264 с.

249. Проблема поиска жизни во Вселенной. Труды Таллинского симпозиума : сб. / под ред. В. А. Амбарцумяна, Н. С. Кардашева, В. С. Троицкого. – Москва : Наука, 1986. – 256 с.

250. Проблема СЕТИ (Связь с вземными цивилизациями) : пер. с англ. / под. ред. С. А. Каплана. – Москва : Мир, 1975. – 350 с.

251. Прокопьева М. Ю. Калогатия: соотношение истины, добра и красоты /М. Ю. Прокопьева // Вестник Курганского государственного университета. Серия : Гуманитарные науки. – 2014. – № 34. – С. 30–32.

252. Психология и культура / под ред. Д. Мацумото. – Санкт-Петербург : Питер, 2003. – 718 с. – (Серия «Мастера психологии»).

253. Резник Ю. М. Культурология в системе наук о культуре: новая дисциплина или междисциплинарный проект? / Ю. М. Резник // *Фундаментальные проблемы культурологии* : в 4 т. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2008. – Т 1 : Теория культуры. – С. 16–31.

254. Рейнгольд Г. Умная толпа: новая социальная революция / Г. Рейнгольд; пер. с англ. А. Гарькавого. – Москва : ФАИР ПРЕСС, 2006. – 416 с.

255. Рерих Е. И. Беспредельность. 1930 [Электронный ресурс] / Е. И. Рерих. – Ч. 1. – Режим доступа: [http://agniyoga.org/ay\\_ru/Infinity-I.php](http://agniyoga.org/ay_ru/Infinity-I.php) (дата обращения: 14.06.2021).

256. Рерих Е. И. Иерархия. 1931 [Электронный ресурс] / Е. И. Рерих. – Режим доступа: [http://agniyoga.org/ay\\_ru/Hierarchy.php](http://agniyoga.org/ay_ru/Hierarchy.php) (дата обращения: 14.06.2021).

257. Рерих Е. И. Мир огненный. 1933 [Электронный ресурс] / Е. И. Рерих. – Ч. 1. – Режим доступа: [http://agniyoga.roerich.info/index.php?title=Мир\\_Огненный\\_ч.1%2C\\_337](http://agniyoga.roerich.info/index.php?title=Мир_Огненный_ч.1%2C_337) (дата обращения: 14.06.2021).

258. Рерих Е. И. Мир огненный. 1935 [Электронный ресурс] / Е. И. Рерих. – Ч. 3. – Режим доступа: [http://agniyoga.org/ay\\_ru/Fiery-World-III.php](http://agniyoga.org/ay_ru/Fiery-World-III.php) (дата обращения: 14.06.2021).

259. Рерих Е. И. Община. 1926. [Электронный ресурс] / Е. И. Рерих. – Режим доступа: <https://agniyoga.sibro.ru/living-ethics/obshina/> (дата обращения: 14.06.2021).

260. Рерих Е. И. Письма [Электронный ресурс] : в 2 т. / Е. И. Рерих. – Т. 1 : 1929–1935. – Режим доступа: [http://agniyoga.org/ay\\_ru/Letters-of-Helena-Roerich-I.php](http://agniyoga.org/ay_ru/Letters-of-Helena-Roerich-I.php) (дата обращения: 14.06.2021).

261. Рерих Е. И. Письма [Электронный ресурс] : в 2 т. / Е. И. Рерих. – Т. 2 : 1935–1939. – Режим доступа: [http://agniyoga.org/ay\\_ru/Letters-of-Helena-Roerich-II.php](http://agniyoga.org/ay_ru/Letters-of-Helena-Roerich-II.php) (дата обращения: 14.06.2021).

262. Рерих Н. К. Избранное / Н. К. Рерих. – Москва : Советская Россия, 1979. – 384 с.

263. Рерих Н. К. На страже мира / Н. К. Рерих // *Знамя Мира* : сб. – Москва : Междунар. Центр Рерихов, 1995. – С. 197–199.

264. Рерих Н. К. О Вечном... / Н. К. Рерих. – Москва : Политиздат, 1991. – 462 с.

265. Рерих Н. К. Твердыня пламенная. Культура – почитание света [Электронный ресурс] / Н. К. Рерих. – Париж : Всемирная лига культуры, 1932. – Режим доступа: <https://www.livelib.ru/book/20567/read-tverdunya-plamennaya-nikolaj-rerih> (дата обращения: 14.06.2021).

266. Рерих Н. К. Чары Финляндии (Финскому обществу имени Рериха) Письма [Электронный ресурс] / Н. К. Рерих. – Режим доступа: <https://yasko.livejournal.com/1859489.html> (дата обращения: 17.02.2021).

267. Рерихи, семья // Эзотеризм: Энциклопедия / сост. и гл. ред. А. А. Грицанов. – Минск : Интерпрессервис; Книжный Дом. 2002. – С. 717–719.
268. Реріх Микола Костянтинович [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://purpose.com.ua/index.php?lang=ua&page=goerih> (дата звернення: 14.06.2021).
269. Рикёр П. История и истина / П. Рикёр ; пер. с фр. И. С. Вдовина, О. И. Мачульская. – Санкт-Петербург : Алетей, 2002. – 400 с.
270. Рильський М. Мистецтво перекладу: Статті, виступи, нотатки / М. Рильський. – Київ : Рад. письменник, 1975. – 329 с.
271. Романова К. А. Экологическое сознание человека – ценностная ориентация времени / К. А. Романова // Вестник ОГУ. – 2007. – № 5. – С. 25–29.
272. Росов В. А. Предисловие / В. А. Росов // Рерих Елена. Листы дневника. – Москва : РУССАНТА; Гос. музей Востока, 2009. – Т. 1 : 1920–1923. – 512 с.
273. Рудова Л. Маскулинность в советской и постсоветской детской литературе: трансформация Тимура (и его команды) / Л. Рудова // Детские чтения. – 2014 – Т. 6. – № 2. – С. 85–101.
274. Рябов О. «Мистер Джон Ланкастер Пек»: Американская маскулинность в советском кинематографе Холодной войны (1946–1963) / О. Рябов // Женщина в российском обществе. – 2012. – № 4. – С. 44–57.
275. Рябова Т. Настоящий мужчина российской политики? (К вопросу о гендерном дискурсе как ресурсе власти) / Т. Рябова, О. Рябов // Полис. – 2010. – № 5. – С. 48–63.
276. Сабадаш Ю. С. Альбрехт Дюрер у мистецькій парадигмі німецького гуманізму / Ю. С. Сабадаш, Ю. М. Нікольченко // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2018. – № 2. – С. 31–37.
277. Сабадаш Ю. С. Гуманізм як феномен італійської культури : монографія / Ю. С. Сабадаш. – Київ : ДАКККіМ, 2008. – 361 с.
278. Сабадаш Ю. С. Естетичні засади «Живої Етики» Миколи Реріха : автореф. дис. ... канд. філос. наук: спец. 09.00.08 / Ю. С. Сабадаш ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – Київ, 2000. – 15 с.
279. Сабадаш Ю. С. Ідеї гуманізму в італійській культурі в останній третині ХІХ ст.: веризм як гуманізм «життєвої правди» / Ю. С. Сабадаш // Культура і сучасність : альманах. – Київ : НАКККіМ, 2011. – С. 70–76.
280. Сабадаш Ю. С. Культурницька парадигма у творчій спадщині Миколи Реріха / Ю. С. Сабадаш, Ю. М. Нікольченко // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2019. – № 1. – С. 91–95.
281. Сабадаш Ю. С. Постмодерністське прочитання життя або особливості світовідчуження Умберто Еко (романи «Маятник Фуко» та «Острів вчорашнього дня») / Ю. С. Сабадаш // Вісник Дон ДУЕТ. Серія : Гуманітарні науки. – Донецьк, 2004. – № 2. – С. 48–56.

282. Сабадаш Ю. С. Умберто Еко: гуманізм культуротворчих ідей : монографія / Ю. С. Сабадаш. – Київ : НАКККиМ, 2012. – 156 с.

283. Савойский Е. Проект «Метамодерн»: к преодолению спектра [Электронный ресурс] / Е. Савойский // *Metamodern*: журнал о метамодернизме. – Оpubл. 30.03.2016. – Режим доступа: [http://metamodernizm.ru/metamodern\\_project](http://metamodernizm.ru/metamodern_project) (дата звернення: 05.08.2020).

284. Саган К. Космос: эволюция Вселенной, жизни, цивилизации / К. Саган. – Санкт-Петербург : Амфора, 2005. – 525 с.

285. Салливан У. Мы не одни! / У. Салливан ; пер. с англ. И. Глушневой, Т. Лозинской ; под ред. В. И. Мороза. – Москва : Мир, 1967. – 384 с.

286. Саллюстий Гай Крисп. О заговоре Катилины // Саллюстий Гай Крисп Сочинения / Гай Саллюстий Крисп ; пер., ст. и коммент. В. О. Горенштейна ; отв. ред. Е. М. Штаерман. – Москва : Наука, 1981. – С. 5–39. – (Памятники исторической мысли).

287. Саллюстий Гай Крисп. Югуртинская война // Саллюстий Гай Крисп Сочинения / Гай Саллюстий Крисп ; пер., ст. и коммент. В. О. Горенштейна ; отв. ред. Е. М. Штаерман. – Москва : Наука, 1981. – С. 40–105. – (Памятники исторической мысли).

288. Светоний Гай Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей [Электронный ресурс] / Гай Транквилл Светоний ; пер. с лат., предисл. и послесл. М. Гаспарова. – Москва : Худ. лит., 1993. – Режим доступа: <http://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1354635514> (дата обращения: 05.08.2020).

289. Седнин А. О чем молчит метамодерн? [Электронный ресурс] / А. Седнин // *Metamodern*: журнал о метамодернизме. – Оpubл. 05.02.2017. – Режим доступа: <http://metamodernizm.ru> (дата обращения: 21.12.2020).

290. Сенека Луцій Анней. Моральні листи до Луцилія / Луцій Анней Сенека ; пер. з лат. А. Содомори. – Київ : Априорі, 2011. – 324 с.

291. Сенека Луцій Анней. Нравственные письма к Луцилию / Луций Анней Сенека ; пер., стат. и прим. С. А. Ошерова ; отв. ред. М. Л. Гаспаров. – Москва : Наука, 1977. – 384 с.

292. Сенявская Е. 1941–1945: Фронтовое поколение: Историко-психологическое исследование / Е. Сенявская. – Москва : РАН, 1995. – 220 с.

293. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ—ХХІ століть / В. Д. Сидоренко. – Київ : ВХ [студіо], 2008. – 187 с.

294. Синельников А. Мужское тело: взгляд и желание. Заметки к истории политических технологий тела в России / А. Синельников // *Гендерные Исследования*. – 1999. – № 2. – С. 209–219.

295. Синельников А. Паника, террор, кризис. Анатомия маскулинности / А. Синельников // *Гендерные Исследования*. – 1998. – № 1. – С. 211–227.

296. Ситуація постмодернізму в Україні: круглий стіл [Електронний ресурс] // *Театр-кіно*. – 2001. – № 6. – Режим доступа: <http://archive-ktm.ukma.edu.ua/2001/6/index.htm> (дата звернення: 10.02.2020).

297. Слотердаjk П. Критика цинического разума / П. Слотердаjk ; пер. с нем. А. Перцева. – Екатеринбург : У-Фактория ; Москва : АСТ Москва, 2009. – 800 с.
298. Сковорода Г. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи / Г. Сковорода. – Київ : Наукова думка, 1983. – 542 с.
299. Скопин В. В. Архитектурно-художественный ансамбль Соловецкого монастыря / В. В. Скопин, Л. А. Щенникова. – Москва : Искусство, 1982. – 184 с.
300. Соколов Е. Г. Мета-до-логия (методологии) культурологии / Е. Г. Соколов // Формирование дисциплинарного пространства культурологии : материалы науч.-метод. конф., г. СанктПетербург, 16 янв. 2001 г. – Санкт-Петербург : СПб. филос. о-во, 2001. – Вып. 11. – С. 163–189.
301. Солон. Наставления афинянам [Электронный ресурс] / Солон. – Режим доступа: <http://simposium.ru/ru/node/11118> (дата обращения: 05.08.2018).
302. Спиваковский П. Метамодеpнизм: контуры глубины / П. Спиваковский // Вестник МГУ. – 2018. – № 4. – С. 196–211.
303. Стрельников О. Ха-ха – мені сумно: як нова щирість змінює наше життя [Електронний ресурс] / О. Стрельников // ЛітАкцент : веб-сайт. – 2018. – Оpubл. 26.02.2021. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2018/02/26/ha-ha-meni-sumno-yak-nova-shhirist-zminuyue-nashe-zhittya/> (дата звернення: 11.10.2020).
304. Суковата В. Гендерні дослідження / В. Суковата // Сучасна культурологія. – Київ : Кондор, 2016. – С. 206–208.
305. Суковата В. Квіp-ідентичність у популярній культурі Заходу й України: порівняльний аналіз / В. Суковата // Культура України. – 2010. – Вип. 31. – С. 63–73.
306. Суковата В. Політики маскуліності та влади у радянській та пострадянській культурі / В Суковата // Філософська думка. – 2007. – № 1. – С. 36–59.
307. Суковатая В. «Гегемонная маскулинность» и конструкции Другого в американской массовой культуре / В. Суковатая // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. – 2010. – № 894, вип. 39. – С. 63–67.
308. Суковатая В. Квир-теория и литературные практики на Западе и в России / В. Суковатая // Девиантность в общественных, литературных и культурных контекстах: опыт мультидисциплинарного анализа : сб. акад. ст. – Минск : Юнипак, 2004. – С. 154–175.
309. Суковатая В. Маскулинность на постсоветском пространстве / В. Суковатая // Человек. – 2004. – № 6. – С. 114–123.
310. Суковатая В. От «маскулинности травмы» к «маскулинности невроза»: гендерные политики в советской и постсоветской массовой культуре / В. Суковатая // Лабиринт. – 2012. – № 5. – С. 37–59.

311. Суковатая В. Постструктуралистская критика гегемонной маскулинности как одно из направлений западной философии / В. Суковатая // *Практична філософія*. – 2012. – № 1. – С. 206–215.
312. Суковатая В. Эволюция «идеальной» маскулинности в советском и постсоветском кино: от Чапаева и Штирлица к Даниле-брату и Ворошиловскому стрелку / В. Суковатая // *Universitates*. Наука и просвещение. – 2014. – № 2. – С. 36–54.
313. Сурова Э. Е. Культуролог как маргинал в науке / Э. Е. Сурова // *Формирование дисциплинарного пространства культурологи : материалы науч.-метод. конф., г. Санкт-Петербург, 16 янв. 2001 г. – Санкт-Петербург : СПб. филос. о-во, 2001. – Вып. 11. – С. 205–209.*
314. Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних вимірів : кол. монографія / за заг. ред. Ю. С. Сабадаш. – Київ : Ліра-К, 2019. – 308 с.
315. Сычева С. Г. Философия процесса А. Н. Уайтхеда / С. Г. Сычева // *Философия*. – 2002. – С. 78–81.
316. Сюдюков Н. Интервью с Робинотом ван ден Аккером [Электронный ресурс] / Н. Сюдюков // *Metamodern: журнал о метамодернизме*. – Опубл. 01.03.2017. – Режим доступа: <http://metamodernizm.ru/robin-van-den-akker> (дата обращения: 05.08.2020).
317. Тарабукин Н. М. Смысл иконы / Н. М. Тарабукин. – Москва : Изд-во Православного Братства Святителя Филарета Московского, 2001. – 224 с.
318. Тацит Корнелий. *Анналы. Малые произведения. История* : пер. с лат. / Корнелий Тацит. – Москва : АСТ : Ладомир, 2001. – 992 с. – (Классическая мысль).
319. Тернер Л. *Метамодернист/Манифест* [Электронный ресурс] / Л. Тернер ; пер. с англ. А. Гусева // *Metamodern: журнал о метамодернизме*. – Режим доступа: <http://metamodernizm.ru/manifesto> (дата обращения: 10.09.2020).
320. Тихолаз Б. С. *Філософська лірика як поезія рефлексії* / Б. С. Тихолаз // *Вісник Львівського університету імені Івана Франка. Серія : Філологія*. – 2004. – Вип. 33, ч. 1. – С. 198–213.
321. Тормахова А. Искусство в теориях пост-постмодернизма / А. Тормахова // *Studia Culturae*. – 2016. – Вып. 1 (27). – С. 18–26.
322. Тормахова А. Перформатизм Рауля Ешельмана: концептуалізація соціокультурних практик / А. Тормахова // *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. – 2014. – № 4. – С. 33–42.
323. Тульчинский Г. Л. Слово и тело постмодернизма. От феноменологии невменяемости к метафизике свободы / Г. Л. Тульчинский // *Вопросы философии*. – 1999. – № 10. – С. 35–53.
324. Турчин А. В. *Футурология. XXI век: бессмертие или глобальная катастрофа?* / А. В. Турчин, М. А. Батин. – Москва : БИНОМ. Лаборатория знаний, 2013. – 263 с.

325. Уайт Л. Наука о культуре // Уайт Л. Избранное: наука о культуре / Л. Уайт. – Москва : РОССПЭН, 2004. – С. 5–462.
326. Утченко С. Л. Цицерон и его время / С. Л. Утченко. – Москва : Мысль, 1972. – 390 с.
327. Ушакин С. Видимость мужественности / С. Ушакин // О муже(Н)ственности : сб. ст. – Москва : Новое лит. обозрение, 2002. – С. 479–503.
328. «Убить Чарскую» : парадоксы советской литературы для детей, 1920-е – 1930-е гг. : сб. ст. / сост. М. Балина, В. Вьогин. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2013. – 363 с.
329. Українська народна республіка // Довідник з історії України / за заг. ред І. Підкови, Р. Шуста. – Київ : Генеза, 2001. – С. 924–925.
330. Утехин И. «Яйца, табак, перегар и щетина»: О некоторых средствах конструирования маскулинности / И. Утехин // Мифология и повседневность: Гендерный подход в антропологических дисциплинах : материалы науч. конф., г. Санкт-Петербург, 19–21 февр. 2001 г. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2001. – С. 272–279.
331. Фалетти Дж. Я убиваю : роман / Дж. Фалетти ; пер. с итал. И. Константиновой. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2005. – 640 с.
332. Фалетти Джорджо – о писателе [Электронный ресурс] // LiveLib : веб-сайт. – Режим доступа: <https://www.livelib.ru/author/120340-dzhordzho-faletti> (дата обращения: 05.08.2020).
333. Фаулз Дж. Маг / Дж. Фаулз. – Київ : Клуб сімейного дозвілля, 2015. – 528 с.
334. Федорова Н. Лишеницы 1920-х годов. Советское сословие отверженных / Н. Федорова // Журнал исследований социальной политики. – 2007. – Т. 5, № 4. – С. 483–495.
335. Филострата старшего «Картины» // Филострат (старший и младший). Картины. Каллистрат. Статуи. Феофраст. Характеры. – Рязань : Александрия, 2009. – С. 30–115.
336. Флавий Иосиф. Иудейские древности / Иосиф Флавий ; пер. с греч. Г. Г. Генкеля ; пред. и прим. В. А. Федосика, Г. И. Довгяло. – Минск : Беларусь, 1994. – Т. 2. – 608 с.
337. Фламарион К. Множественность обитаемых миров. Очерк жизненных условий обитателей других планет / К. Фламарион ; пер. с фр. В. Готвальта. – Москва : Тип. Т-ва И. Д. Сытина, 1908. – 240 с.
338. Флиер А. Я. Академизм культурологии – свидетельство ее зрелости [Электронный ресурс] / А. Я. Флиер // Культура культуры : электр. период. изд. : веб-сайт. – 2015. – № 3. – Режим доступа: <http://cult-cult.ru/academicism-of-cultural-studies-is-an-evidence-of-their-maturity/> (дата обращения: 10.03.2021).
339. Флиер А. Я. Культурология для культурологов / А. Я. Флиер. – Москва : Академический проект, 2000. – 496 с.



340. Флиер А. Я. Культурология: прогноз погоды на завтра [Электронный ресурс] / А. Я. Флиер // Культура культуры : электр. период. изд. : веб-сайт. – 2015. – № 4. – Режим доступа: <https://cutt.ly/jzD8rie> (дата обращения: 10.03.2021).
341. Флиер А. Я. Проект структуры культурологического знания / А. Я. Флиер // Знание. Понимание. Умение. – 2017. – № 3. – С. 84–93.
342. Флиер А. Я. Современная культурология: объект, предмет, структура / А. Я. Флиер // Общественные науки и современность. – 1997. – № 2. – С. 124–145.
343. Фрайнахт Х. Метамоде́рнізм: підкорення терміну [Електронний ресурс] / Х. Фрайнахт // Велика ідея : веб-сайт. – Опубл. 30.08.2018. – Режим доступу: <https://bigggide.com/practices/metamodernizm-pidkorennya-terminu/> (дата звернення: 05.09.2020).
344. Фрайнахт Х. Метамоде́рнізм: погляд на науку [Електронний ресурс] / Х. Фрайнахт // Велика ідея : веб-сайт. – Опубл. 04.12.2018. – Режим доступу: <https://bigggide.com/practices/metamodernizm-poglyad-na-nauku/> (дата звернення: 02.08.2020).
345. Фрейнахт Х. Вы не метамоде́рніст, пока не поймете это. Часть 1 : Изменение игры [Электронный ресурс] / Х. Фрейнахт // Metamodern: журнал о метамоде́рнізме. – Опубл. 16.07.2017. – Режим доступа : <http://metamodernizm.ru/you-are-not-metamodern-part-1/> (дата звернення: 05.08.2020).
346. Фрейнахт Х. Вы не метамоде́рніст, пока не поймете это. Часть 2 : Протосинтез [Электронный ресурс] / Х. Фрейнахт // Metamodern: журнал о метамоде́рнізме. – Опубл. 16.07.2017. – Режим доступа : <http://metamodernizm.ru/you-are-not-metamodern-part-2/> (дата звернення: 05.08.2020).
347. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности : пер. с фр. / М. Фуко. – Москва : Касталь, 1996. – 448 с.
348. Фуко М. Забота о себе. История сексуальности-III : пер. с фр. / М. Фуко. – Киев : Дух и Литера, 1998. – 288 с.
349. Хабибуллина З. Н. Экологическое сознание: смена регулятивов / З. Н. Хабибуллина // Грамота. – 2016. – № 1 (63). – С. 184–186.
350. Хайдеггер М. Что такое – философия? / М. Хайдеггер // Вопросы философии. – 1993. – № 8. – С. 113–123.
351. Хведченя С. Б. Киево-Печерская лавра: пещеры, легенды, клады / С. Б. Хведченя. – Киев, 1999. – 213 с.
352. Хефлинг Х. Римляне, рабы, гладиаторы: Спартак у ворот Рима [Электронный ресурс] / Х. Хефлинг // Историческая библиотека : веб-сайт. – Режим доступа: [http://historylib.org/historybooks/KHelmuthKnefling\\_Rimlyane--raby--gladiatory-Spartak-u-vorot-Rima/2](http://historylib.org/historybooks/KHelmuthKnefling_Rimlyane--raby--gladiatory-Spartak-u-vorot-Rima/2) (дата обращения: 10.03.2021).

353. Хоружий С. С. К феноменологии аскезы. Аналитический словарь исихастской антропологии / С. С. Хоружий. – Москва : Изд-во гуманитар. лит., 1998. – 352 с.
354. Хоружий С. С. Очерки синергичной антропологии / С. С. Хоружий. – Москва : Ин-т философии, теологии и истории св. Фомы, 2005. – 408 с.
355. Христианство и экология : сб. ст. / под ред. Т. Горичевой. – Санкт-Петербург : Изд-во РХГИ, 1997. – 352 с.
356. Хрущева Н. Метамоде́рн в музыке и вокруг нее / Н. Хрущева. – Москва : РИПОЛ КЛАССИК, 2020. – 243 с.
357. Хрущева Н. Постирония и эйфория: о метамоде́рне в академической музыке / Н. Хрущева // Музыкальная академия. – 2019. – № 1. – С. 135–147.
358. Цицерон Марк Туллий. В защиту Публия Сестия // Цицерон Марк Туллий. Речи : в 2 т. / Марк Туллий Цицерон. – Москва : Изд-во АН СССР, 1962. – Т. 2. – С. 103–154.
359. Цицерон Марк Туллий. Вторая филиппика против Марка Антония // Цицерон Марк Туллий. Речи : в 2 т. / Марк Туллий Цицерон. – Москва : Изд-во АН СССР, 1962. – Т. 2. – С. 285–319.
360. Цицерон Марк Туллий. Речь об ответах гаруспиков // Цицерон Марк Туллий. Речи : в 2 т. / Марк Туллий Цицерон. – Москва : Изд-во АН СССР, 1962. – Т. 2. – С. 181–204.
361. Цицерон Марк Туллий. Речь против Гая Верреса (Первая сессия) // Цицерон Марк Туллий. Речи : в 2 т. / Марк Туллий Цицерон. – Москва : Изд-во АН СССР, 1962. – Т. 1. – С. 44–58.
362. Черникова Н. А. Духовность человека в контексте экологической культуры : автореф. дис. ... канд. филос. наук / Н. А. Черникова. – Ставрополь, 2006. – 24 с.
363. Чернявская Ю. В. Апология культурологии / Ю. В. Чернявская // Человек. – 2004. – № 6. – С. 44–52.
364. Чертыков В. Метамоде́рн – новый способ смотреть на мир [Электронный ресурс] / В. Чертыков // Newtonew: Образование как стиль жизни : образоват. портал. – Режим доступа: <https://newtonew.com/culture/wow-metamodern> (дата обращения: 22.09.2020).
365. Чумаков А. Н. Культурно-цивилизационные разломы глобального мира / А. Н. Чумаков // Век глобализации. – 2015. – № 2. – С. 35–47.
366. Чумаченко Б. М. Вступ до культурології античності. Стародавня Греція : навч. посіб. / Б. М. Чумаченко. – Київ : Академія, 2003. – 100 с.
367. Швед П. Побиття постмоде́рного немовляти / П. Швед // Критика : часопис. – 2005. – Чис. 11 (97). – С. 17–19.
368. Шведов Ю. Ф. Эволюция шекспировской трагедии : монография / Ю. Ф. Шведов. – Москва : Искусство, 1975. – 464 с.

369. Шейко В. М. Культурологічні та мистецтвознавчі дослідження: теорія і методологія : навч. посіб. / В. М. Шейко, Н. М. Кушнарченко. – Харків : ХДАК, 2020. – 337 с.
370. Шейко В. М. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX – початок ХХІ ст.) / В. М. Шейко, Ю. П. Богущкий. – Київ : Генеза, 2005. – 592 с.
371. Шкаровский М. Церковь зовет к защите Родины. Религиозная жизнь Ленинграда и Северо-Запада в годы Великой Отечественной войны / М. Шкаровский. – Санкт-Петербург : Сатисъ, 2005. – 621 с.
372. Шкловский И. С. Возможна ли связь с разумными существами других планет / И. С. Шкловский // Природа. – 1960. – № 4. – С. 21–30.
373. Шкловский И. С. Вселенная, жизнь, разум / И. С. Шкловский ; под ред. В. Г. Сурдина, Н. С. Кардашева, Л. М. Гиндилиса. – Москва : Экология и жизнь, 2006. – 312 с.
374. Шнайдер Е. Твое емоційне майбутнє. Олафур Еліассон [Електронний ресурс] / Е. Шнайдер // Art Ukraine : журнал про мистецтво : веб-сайт. – Оpubл. 17.05.2011. – Режим доступу: <https://artukraine.com.ua/ukr/a/tvoe-emocionalnoe-buduschaee-olafur-eliasson> (дата звернення: 25.08.2018).
375. Шпет Г. Г. Философское наследие П. Д. Юркевича (к сорокалетию со дня смерти) / Г. Г. Шпет // Философские произведения. – Москва : Правда, 1990. – С. 578–638.
376. Штомпка П. Визуальная социология. Фотография как метод исследования : учебник / П. Штомпка ; пер. с пол. Н. В. Морозовой ; авт. вступ. ст. Н. Е. Покровский. – Москва : Логос, 2007. – 168 с.
377. Шюц А. Структуры повседневного мышления : пер. с англ. / А. Шюц // Социологические исследования. – 1988. – № 2. – С. 129–137.
378. Щедрин А. Т. Проблема бытия внеземных цивилизаций в контексте постнеклассической научной картины мира: социокультурные экспликации / А. Т. Щедрин // Нові завдання суспільних наук у ХХІ столітті : зб. тез наук. робіт учасників міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 17–18 черв. 2016 р. – Київ, 2016. – С. 102–107.
379. Щедрин А. Т. Проблема «СЕТІ – SETI» как индикатор формирования субъектности человечества / А. Т. Щедрин // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Серія : Теорія культури та філософія науки. – 2014. – № 1142, вип. 52. – С. 119–127.
380. Щедрин А. Т. Проблема «SETI – METI» как источник глобальных рисков (по материалам Всемирной Паутины) / А. Т. Щедрин // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Серія : Теорія культури та філософія науки. – 2014. – № 1092, вип. 50. – С. 132–143.
381. Щедрин А. Т. Философско-антропологические аспекты проблемы поиска внеземных цивилизаций / А. Т. Щедрин // Антропологічні виміри філософських досліджень : зб. наук. пр. – Дніпропетровськ, 2013. – Вип. 3. – С. 30–42.

382. Щедрін А. Т. Феномен «Мовчання Неба» (соціокультурні виміри проблеми буття позаземних цивілізацій і «вторинне» міфотворення) / А. Т. Щедрін // Філософська думка. – 2008. – № 3. – С. 47–61.
383. Щедрін А. Т. Ченнелінг: пошуки розуму у Всесвіті в контексті постмодернової релігійності (культурологічні виміри) / А. Т. Щедрін // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. – 2013. – Вип. 1. – С. 29–40.
384. Эко У. Маятник Фуко / У. Эко. – Санкт-Петербург : Симпозиум, 2002. – 730 с.
385. Эко У. Остров накануне / У. Эко. – Санкт-Петербург : Симпозиум, 2002. – 650 с.
386. Эко У. Средние века уже начались [Электронный ресурс] / У. Эко ; пер. Е. Балаховской // Anthropology : веб-сайт. – Режим доступа: <http://anthropology.ru/ru/text/eko-u/srednie-veka-uzhe-nachalis> (дата обращения: 12.10.2020).
387. Эко У. Экология [Электронный ресурс] : веб-сайт. – Режим доступа: <http://www.ecosophiya.ru/main/part/5-8-62-0> (дата обращения: 22.09.2020).
388. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии / М. Элиаде. – Москва : Релф-бук : Ваклер, 1996. – 288 с.
389. Элкинс Дж. Исследуя визуальный мир / Дж. Элкинс ; пер. с англ. А. Денищик, С. Любимова, О. Пироженко и др. – Вильнюс : ЕГУ, 2010. – 534 с.
390. Эпштейн М. Н. Говорить на языке всех культур / М. Н. Эпштейн // Наука и жизнь. – 1990. – № 1. – С. 100–103.
391. Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе : учеб. пособие для вузов / М. Н. Эпштейн. – Москва : Высшая шк., 2005. – 495 с.
392. Эпштейн М. Н. Тело на перекрестке времен. К философии осязания / М. Н. Эпштейн // Вопросы философии. – 2005. – № 8. – С. 66–81.
393. Юнг К. Г. Современность и будущее / К. Г. Юнг. – Минск : Універсітэцкае, 1992. – 62 с.
394. Язев С. А. Бритва Оккама и структура Солнечной системы / С. А. Язев // Вестник SETI. Информационный бюллетень. – 2002. – № 2–19. – С. 84–96.
395. Ямпольский М. Экран как антропологический протез / М. Ямпольский // Новое литературное обозрение. – 2012. – № 2. – С. 61–74.
396. Яскевич Я. Эволюция наук о биосе: междисциплинарный диалог / Я. Яскевич // Наука и инновации. – 2014. – № 1 (131). – С. 63–65.
397. Ясперс К. Смысл и назначение истории / К. Ясперс ; пер. с нем. М. И. Левиной ; вступ. ст. П. П. Гайденко. – 2-е изд. – Москва : Республика, 1994. – 527 с.
398. Abramson S. Five More Basic Principles of Metamodernism [Electronic resource] / S. Abramson // HuffPost : website. – Publ. 14.05.2015,

Update 12.05.2016. – Mode of access : [https://www.huffpost.com/entry/five-more-basic-principle\\_b\\_7269446](https://www.huffpost.com/entry/five-more-basic-principle_b_7269446) (дата звернення: 06.08.2020).

399. Abramson S. Ten Basic Principles of Metamodernism [Electronic resource] / S. Abramson // HuffPost : website. – Publ. 27.04.2015, Update 06.12.2017. – Mode of access : [http://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/ten-keyprinciples-in-met\\_b\\_7143202.html](http://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/ten-keyprinciples-in-met_b_7143202.html) (дата звернення: 14.04.2020).

400. Abramson S. What Is Metamodernism? [Electronic resource] / S. Abramson // HuffPost : website. – Publ. 05.01.2017, Update 09.01.2017. – Mode of access : [https://www.huffingtonpost.com/entry/what-is-metamodernism\\_us\\_586e7075e4b0a5e600a788cd](https://www.huffingtonpost.com/entry/what-is-metamodernism_us_586e7075e4b0a5e600a788cd) (дата звернення: 17.07.2020).

401. *Advanced in Visual Methodology* / ed. S. Pink. – London : SAGE, 2012. – 288 p.

402. Armitage J. *Luxury and Visual Culture* / J. Armitage. – London : Bloomsbury, 2019. – 248 p.

403. Beacham R. C. *Spectacle Entertainments in early imperial Rome* / R. C. Beacham. – Yale University Press, 1999. – 306 p.

404. Benschoff H. *America on Film. Representing Race, Gender, and Sexuality at the Movies* / H. Benschoff, S. Griffin. – Hoboken : Blackwell Publishing, 2004. – 372 p.

405. Berlant L. What Does Queer Theory Teach US About X? / L. Berlant, M. Warner. // PMLA. – 1995. – Issue 3. – P. 343–349.

406. Beumers B. *A History of Russian Cinema* / B. Beumers. – Oxford ; New York, 2009. – 328 p.

407. Bourdieu P. *Espace social et pouvoir symbolique, mars 1986* // Bourdieu P. *Les Choses dites* / P. Bourdieu. – Paris : Éditions de Minuit, 1987. – P. 147–166.

408. Boylan A. L. *Visual Culture* / A. L. Boylan. – Cambridge Massachusetts : THE MIT Press, 2020. – 248 p.

409. Bradley A. C. *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth* [Electronic resource] / A. C. Bradley. – Mode of access : <http://www.shakespeare-navigators.com/bradley/tr252.html> (дата звернення: 17.07.2020).

410. Bunnell N. *Oscillating from a Distance: A Study of Metamodernism In Theory and Practice* [Electronic resource] / N. Bunnell // Undergraduate Journal of Humanistic Studies. – 2015. – Vol. I. – Mode of access : [https://d31kydh6n6r5j5.cloudfront.net/uploads/sites/111/2019/07/ENGL\\_Bunnell\\_FINAL.pdf](https://d31kydh6n6r5j5.cloudfront.net/uploads/sites/111/2019/07/ENGL_Bunnell_FINAL.pdf) (дата звернення: 30.06.2020).

411. Burke P. *Interrogating the Eyewitness* / P. Burke // Cultural and Social History. – 2010. – Vol. 7, Issue 4. – P. 435–443.

412. Carrigan T. *Towards a New Sociology of Masculinity* / T. Carrigan, B. Connell, J. Lee // *The Masculinity Studies Reader* / ed. by R. Adams and D. Savran. – Hoboken : Wiley-Blackwell, 2002. – p. 99–118.

413. Cinepaternity: fathers and sons in Soviet and post-Soviet film / eds. H. Gosילו, Y. Hashamova. – Bloomington : Indiana University Press, 2010. – 331 p.
414. Cockburn C. In the Way of Women / C. Cockburn. – London : Macmillan, 1991. – 271 p.
415. Collier J. Visual Anthropology: Photography as a Research Method / J. Collier, M. Collier. – Revised and Expanded ed. – UNM Press, 1986. – 266 p.
416. Connell R. W. Gender and power: society, the person and sexual politics / R. W. Connell. – Redwood City : Stanford University Press, 1987. – 334 p.
417. Connell R. W. The History of Masculinity / R. W. Connell // The Masculinity Studies Reader / ed. by R. Adams and D. Savran. – Hoboken : Wiley-Blackwell, 2002. – P. 245–261.
418. Dąbrowski M. Postmodernizm: myśl i tekst / M. Dąbrowski. – Kraków : Universitas, 2000. – 193 s.
419. Demetriou D. Connell's concept of hegemonic masculinity: A critique / D. Demetriou // Theory and Society. – 2001. – Vol. 30, № 3. – P. 337–361.
420. Donaldson M. What Is Hegemonic Masculinity? / M. Donaldson // Theory and Society. Special Issue : Masculinities. – 1993. – Vol. 22, № 5. – P. 643–657.
421. Dumitrescu A. Metamodernism as a Paradigm of Integration [Electronic resource] / A. Dumitrescu // Metamodernism.wordpress : website. – Mode of access : <https://metamodernism.wordpress.com> (дата звернення: 01.07.2020).
422. Dumitrescu A. Metamodernism in art: Oscillation vs integration and interconnections [Electronic resource] / A. Dumitrescu // Metamodernism.wordpress : website. – Mode of access : <https://metamodernism.wordpress.com> (дата звернення: 01.03.2020).
423. Duncum P. Picture Pedagogy: Visual Culture Concepts to Enhance the Curriculum / P. Duncum. – London : Bloomsbury, 2020. – 248 p.
424. Dyer R. The White Man's Muscles / R. Dyer // The Masculinity Studies Reader / ed. by R. Adams and D. Savran. – Hoboken : Wiley-Blackwell, 2002. – P. 262–273.
425. Elkins J. Visual Studies : A Skeptical Introduction / J. Elkins. – London : Routledge, 2003. – 240 p.
426. Eshelman R. Performatism, or the End of Postmodernism [Electronic resource] / R. Eshelman // Anthropoetics. – 2001. – № 2. – Mode of access : [www.anthropoetics.ucla.edu/ap0602/perform.htm](http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0602/perform.htm) (дата звернення: 18.11.2020).
427. Fahmy S. Visual Communication Theory and Research. A Mass Communication Perspective / S. Fahmy, M. A. Bock, W. Wanta. – London : Palgrave Macmillan, 2014. – 190 p.

428. Feldman St. M. Problem of Critique: Triangulating Habermas, Derrida, and Gadamer within Metamodernism [Electronic resource] / St. Feldman // *Contemporary Political Theory*. – 2003. – Vol. 4. – Mode of access : [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=1522251](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1522251) (дата звернення: 08.06.2020).

429. Frank B. Hegemonic Heterosexual Masculinity / B. Frank // *Studies in Political Economy*. 1987. – Vol. 24, Issue 1. – P. 159–170.

430. Franco J. Why Actors Act Out [Electronic resource] / J. Franco // *The New York Times*. – Publ. 19.02.2014. – Mode of access : <https://www.nytimes.com/2014/02/20/opinion/james-franco-on-shia-labeoufs-recent-antics.html?pagewanted=all> (дата звернення: 07.07.2020).

431. Freinacht H. 5 things that make you metamodern [Electronic resource] / H. Freinacht // *Metamoderna : website*. – Publ. 16.02.2015. – Mode of access : <https://metamoderna.org/5-things-that-make-you-metamodern/> (дата звернення: 05.10.2020).

432. Freinacht H. Metamodern View of Science [Electronic resource] / H. Freinacht // *Metamoderna : website*. – Publ. 01.08.2017. – Mode of access : <http://metamoderna.org/metamodern-view-of-science/?lang=en> (дата звернення: 03.05.2020).

433. Freske M. *Tatoos in American Visual Culture* / M. Freske. – London : Palgrave Macmillan, 2007. – 213 p.

434. Gibbons A. Reality beckons: metamodernist depthiness beyond panfictionality / A. Gibbons, T. Vermeulen, R. van den Akker // *European Journal of English Studies*. – 2019. – Vol. 23, № 2. – P. 172–189.

435. Gilmore D. *Manhood in the Making. Cultural Concept of Masculinity* / D. Gilmore. – New Haven ; London : Yale University Press, 1990. – 258 p.

436. *Gladiator Museum Rome* [Electronic resource] : website. – Mode of access : <http://www.gladiatormuseum.com/en/home/> (дата звернення: 07.07.2020).

437. Gorgerat L. *Der Gladiator. Ein hochspezialisierte Kämpfer im Dienste römischer Tugenden* / L. Gorgerat // *Gladiator: Die wahre Geschichte* / eds. A. Basel, S. Ludwig. – Basel : Steudler Press AG, 2019. – 22.9.2019–22.3.2020. – P. 77–88.

438. Gramsci A. *Selections from Political Writings: 1921–1926* / A. Gramsci ; ed. by Q. Hoare. – London : Lawrence&Wishart, 1978. – 516 p.

439. Harper D. *Visual Sociology* / D. Harper. – London : Routledge, 2012. – 312 p.

440. Hassan W. E. The impact of Political Events on The Development of Society Visual Culture / W. E. Hassan // *Procedia – Social and Behavioral Sciences*. – 2012. – Vol. 51. – P. 908–915.

441. Haynes J. *New Soviet man: gender and masculinity in Stalinist Soviet cinema* / J. Haynes. – Manchester : Manchester Univ. Press, 2003. – 207 p.

442. Hearn J. From Hegemonic Masculinity to the Hegemony of Men / J. Hearn // *Feminist Theory*. – 2004. – Issue 5(1). – P. 49–72.
443. Heng T. *Visual Methods in the Field: Photography for the Social Sciences* / T. Heng. – London : Routledge, Taylor & Francis, 2016. – 286 p.
444. Howells R. *Visual Culture* / R. Howells, J. Negreiros. – 3rd ed. – Polity Press, 2019. – 300 p.
445. Kaganovsky L. *How the Soviet Man Was Unmade: Cultural Fantasy and Male Subjectivity under Stalin* / L. Kaganovsky. – Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 2008. – 241 p.
446. Kirby A. *The Death of Postmodernism and Beyond* [Electronic resource] / A. Kirby // *Philosophy Now*. – 2006. – Issue 58. – Mode of access : [https://philosophynow.org/issues/58/The\\_Death\\_of\\_Postmodernism\\_And\\_Beyond](https://philosophynow.org/issues/58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond) (дата звернення: 09.09.2020).
447. Kolodii N. Philosophical interpretation of the visuality regime: convergence of culture practices, conventions, and experience / V. Kolodii, Y. Chayka, N. Goncharova // *Procedia – Social and Behavioral Sciences*. – 2015. – Vol. 166. – P. 552–556.
448. Kosofsky Sedgwick E. *English Literature and Male Homosocial Desire* / E. Kosofsky Sedgwick. – New York : Columbia University Press, 1985. – 244 p.
449. Laclau E. *Identity and Hegemony: the role of universality in the constitution of political logics* / E. Laclau // *Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left* / ed. by J. Butler, E. Laclau, S. Zizek. – London ; New York : Verso, 2000. – P. 44–89.
450. Malin J. Brenton. *American Masculinity Under Clinton: Popular Media and the Nineties “Crisis of Masculinity”* / Brenton J. Malin. – New York : Peter Lang, 2005. – 208 p.
451. Mannay D. *Visual, Narrative and Creative Research Methods. Application, reflection and ethics* / D. Mannay. – London : Routledge : Taylor&Francis group 2015. – 162 p.
452. *Männlichkeit: ein interdisziplinäres Handbuch* / eds.: S. Horlacher, B. Jansen, W. Schwanebeck. – Stuttgart : J.B. Metzler Verlag, 2016. – 382 p.
453. Marion S. J. *Visual Research: A Concise Introduction to Thinking Visually* / J. S. Marion, J. W. Crowder. – London : Routledge, Taylor&Francis group 2013. – 192 p.
454. Mattew L. *9 Ridiculously Cool Places in Iceland That Were Practically Made to Be on Your Instagram Feed* [Electronic resource] / L. Mattew // *Cosmopolitan* : website. – Publ. 31.05.2018. – Mode of access : <https://www.cosmopolitan.com/lifestyle/g20768080/iceland-beautiful-places-travel-guide> (дата звернення: 09.09.2020).
455. McCallum C. *The fate of the new man: representing and reconstructing masculinity in Soviet visual culture, 1945–1965* / C. McCallum. – Dekalb : Northern Illinois University Press, 2018. – 259 p.



456. McCosker A. *Automating Vision The Social Impact of the New Camera Consciousness* / A. McCosker, R. Wilken. – London : Routledge : Taylor&Francis group, 2020. – 162 p.
457. McCullough A. *Female Gladiators in Imperial Rome: Literary Context and Historical Fact* / A. McCullough // *The Classical World*. – 2008. – Vol. 101, Issue 2. – P. 197–209.
458. McLaughlin J. *Visual Methods and Voice in Disabled Childhoods Research: Troubling Narrative Authenticity* / J. McLaughlin, E. Coleman-Fountain // *Qualitative Research*. – 2019. – Vol. 19, Issue 4. – P. 363–381.
459. McLean D. *Early history of recreation and leisure* [Chapter 3] / D. McLean, A. R. Hurd, N. B. Rogers // *Recreation and Leisure in Modern Society*. – Sudbury, Massachusetts : Jones and Bartlett, 2008. – P. 49–91.
460. McMahan A. *Blokus domesticus: The sensitive new age guy in Australia* / A. McMahan // *Journal of Australian Studies*. – 1998. – Vol. 22. – P. 147–157.
461. *Migrant men: Critical studies of masculinities and the migration experience* / eds. M. Donaldson, R. Hibbins, R. Pease. – New York ; Oxon : Routledge, 2009. – 240 p.
462. Millard B. C. *Virago with a Soft Voice: Cordelia's Tragic Rebellion in King Lear* / B. C. Millard // *Philological Quarterly*. – 1989. – Vol. 68. – P. 143–165.
463. Nanda S. *Neither Man Nor Woman: The Hijras of India* / S. Nanda. – Belmont, CA : Wadsworth, 1990. – 208 p.
464. Nealon J. T. *Post-Postmodernism: or, The Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism* / J. T. Nealon. – Stanford : Stanford UP, 2012. – 241 p.
465. Nelis-Clement J. *Roman Spectacles: exploring their environmental implications* / J. Nelis-Clement // *Pollution and the Environment in Ancient Life and Thought, Geographica Historica* / eds. O. D. Cordovana, G. F. Chiai. – 2017. – Vol. 36. – P. 217–281.
466. Novikova I. *Soviet and post-Soviet masculinities: after men's wars in women's memories* / I. Novikova // *Male roles, masculinities and violence A culture of peace perspective* / ed. by I. Breines, R. Connell, I. Eide. – Paris : UNESCO, 2000. – P. 117–131.
467. *On Not Looking: The Paradox of Contemporary Visual Culture* / ed. F. Guerin. – New York ; London : Routledge, Taylor&Francis group, 2015. – 284 p.
468. *Participatory Visual and Digital Research in Action* / ed. A. Gubrium, K. Harper, M. Otañez. – London : Routledge, 2015. – 296 p.
469. Pateman C. *The Fraternal Social Contact* / C. Pateman // *The Masculinity Studies Reader* / ed. by R. Adams, D. Savran. – Blackwell Publishers, 2002. – P. 119–121.
470. Rich A. *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence* / A. Rich // *Signs : Journal of Women in Culture and Society*. – 1980. – Issue 5. – P. 631–660.

471. Roscoe W. *Changing ones: Third and fourth genders in native North America* / W. Roscoe. – New York : St. Martin's, 1998. – 320 p.
472. Roscoe W. *The Zuni man-woman* / W. Roscoe. – Albuquerque : University of New Mexico Press, 1991. – 324 p.
473. Rose G. *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials* / G. Rose. – 4 th ed. – London : SAGE, 2016. – 304 p.
474. Rubin G. *Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality* / G. Rubin // *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality* / ed. C. Vance. – London : Pandora Press, 1993. – P. 267–293.
475. Saraiva I. *The Impact of Visual Communication in COVID-19's Prevention and Risk Mitigation* / I. Saraiva, C. Ferreira // *Advances in Design and Digital Communication : Proceedings of the 4th International Conference on Design and Digital Communication, Digicom 2020, November 5–7, 2020, Barcelos, Portugal.* – Cham, Switzerland, 2021. – P. 433–442.
476. Savran D. *Communists, Cowboys, and Queers: The Politics of Masculinity in the Works of Arthur Miller and Tennessee Williams* / D. Savran. – University of Minnesota Press, 1992. – 204 p.
477. Scott van den Lisa-Jo K. *Visual Methods in Ethnography* / Lisa-Jo K. van den Scott // *Journal of Contemporary Ethnography.* – 2018. – Vol. 47, Issue 6. – P. 719–728.
478. Sukovataia V. *Eduard Limonov in Searching of a “New Masculinity”* / V. Sukovata // *Russian Politics & Law.* – 2008. – Vol. 46, Issue 1. – P. 20–30.
479. Sukovata V. *In the Russian Imperial Consciousness. Early Photographs and the Poetics of The Chinese-Eastern Railroad* [Electronic resource] / V. Sukovata // *Baltic Worlds.* – 2017. – No 4. – P. 20–28. – Mode of access : <http://balticworlds.com/in-the-russian-imperial-consciousness>) (дата звернення: 09.09.2020).
480. Sukovata V. *Soviet Spy Cinema of the early Cold War in Context of the Soviet Cultural Politics* / V. Sukovata // *Esboços: histórias em contextos globais.* – 2016. – Vol. 23, No 36 : *Many Cold Wars: Re-conceptualizing the Post-WWII World.* – P. 391–403.
481. *Tackling pollution and climate change in Europe will improve health and well-being, especially for the most vulnerable* [Electronic resource]. – Publ. 08.09.2020. – Mode of access : <https://www.eea.europa.eu/highlights/tackling-pollution-and-climate-change> (дата звернення: 18.10.2020).
482. Tawfiq Y. *Modernism, Postmodernism, and Metamodernism: A Critique* / Y. Tawfiq // *International Journal of Language and Literature.* – 2017. – Vol. 5, No 1. – P. 33–43.
483. *The Digital Humanities Manifesto 2.0.* [Electronic resource] / University of California, Center for Digital Humanities. – Mode of access : <http://manifesto.humanities.ucla.edu/2009/05/29/the-digital-humanities-manifesto-20/#0> (дата звернення: 31.07.2020).

484. *The Handbook of Visual Culture* / eds. I. Heywood, B. Sandywell. – Reprint ed. – London : Bloomsbury, 2017. – 816 p.
485. *The SAGE Handbook of Visual Research Methods* / eds. L. Pauwels, D. Mannay. – 2 nd ed. – London : SAGE, 2020. – 776 p.
486. *Theorizing Visual Studing. Writing Through the Discipline* / eds. J. Elkins, K. McGuire, M. Burns etc. – London : Routledge, Taylor&Francis group, 2013. – 320 p.
487. Turner L. *Metamoderism: a brief introduction* [Electronic resource] / L. Turner // *Notes on Metamodernism* : website. – Publ. 12.01.2015. – Mode of access : <http://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/> (дата звернення: 02.02.2019).
488. Turner L. *Metamodernist/Manifesto* [Electronic resource] / L. Turner // *Metamodernism* : website. – Mode of access : <http://www.metamodernism.org> (дата звернення: 31.07.2020).
489. *21st Century Sociology : A Reference Handbook* / eds. D. Clifton Bryant, L. Peck Dennis. – Thousand Oaks, Calif. : SAGE Publications, 2007. – 1344 p.
490. Vermeulen T. *Notes on metamodernism* [Electronic resource] / T. Vermeulen, R. van den Akker // *Journal of Aesthetics & Culture*. – 2010. – Vol. 2, No 1. – Mode of access : <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v2i0.5677> (дата звернення: 14.03.2020).
491. *Visual Global Politics (Interventions)* / ed. R. Bleiker. – London : Routledge, Taylor&Francis group, 2018. – 390 p.
492. *Visual Research Methods: An Introduction for Library and Information Studies* / ed. S. Bedi, J. Webb. – London : Facet Publishing, 2020. – 159 p.
493. *Visual Research Methods : Image, Society, and Representation* / ed. G. C. Stanczak. – London ; Thousand Oaks, Calif. ; New Delhi : SAGE Publications, 2007. – 376 p.
494. Weiner A. *Making Sense of War: The Second World War and the Fate of the Bolshevik Revolution* / A. Weiner. – Princeton : Princeton University Press, 2001. – 416 p.
495. White L. *The historical roots of our ecological crisis* / L. White // *Science*. – 1967. – No 155. – P. 1203–1207.
496. Wiedemann T. *Emperors and Gladiators* / T. Wiedemann. – London ; New York : Routledge. 1992. – 198 p.
497. Wildfeuer J. *Special Issue: Analysing digitized visual culture* / J. Wildfeuer, E. Adami, M. Boeriis etc. // *Visual Communication*. – 2018. – Vol. 17, Issue 3. – P. 271–275.
498. Woolf G. *Inventing empire in ancient Rome* / G. Woolf // *Empires Perspectives from archaeology and history* / eds. S. E. Alcock, K. D. Mor, T. N. D’Altroy etc. – Cambridge University Press, 2001. – P. 311–322.

499. Youngblood D. Russian War Films: On the Cinema Front, 1914–2005 / D. Youngblood. – Lawrence : University Press of Kansas, 2010. – 320 p.
500. Zeiny E. From Visual Culture to Visual Imperialism: The Oriental Harem and the New Scheherazades / E. Zeiny // The Southeast Asian Journal of English Language Studies. – 2017. – Vol. 23, Issue 2. – P. 75–86.
501. Zickmund S. Approaching the Radical Other: The Discursive culture of Cyberhate / S. Zickmund // The Cybercultures Reader / eds. D. Bell, B. M. Kennedy. – UK : Routledge, 2000. – P. 237–253.
502. Zuev D. Visual Sociology. Practices and Politics in Contested Area / D. Zuev, G. Bratchford. – London : Palgrave Macmillan, 2020. – 171 p.

## ПОКАЖЧИК ІМЕН

---

- Абрамсон С.** 58, 71  
Аванесова Г. 263  
Аверінцев С. 262  
Август (Октавіан Август) 280,  
292–294, 297, 301  
Агафон 272  
Агрест М. 355  
Агриппа (Марк Віпсаній Агриппа) 277  
Агамбен Дж. 170  
Адріан (Публій Елій Адріан) 277  
Аккер Р. ван ден 46, 50, 52–55,  
61, 63, 67, 71  
Акунін Б. 331  
Александров Г.В. 157  
Аллен В. 157  
Алфьорова З. 77  
Альперс С. 84  
Амбарцумян В. 347, 350  
Аменабар А. 241  
Андерсон В. 6, 64  
Андерсон П. 19  
Андрєєв Д. 351  
Андропов Ю. 211  
Анікст О. 331  
Анна де Болейн 97  
Антонюк В. 37  
Аполлор 272  
Апулей Люцій 264, 299  
Арагон Л. 156  
Арендт Х. 104  
Аристон 273  
Аристотель 227–230, 234, 236,  
238, 263, 273, 289  
Аристофан 272, 275  
Арнольдів А. 22
- Арон Р. 117, 119  
Арто А. 150  
Архипов О. В. 339, 355  
Асклепій 289  
Асмус В. 39  
Ассман Я. 88  
Атеней 274, 276  
Аттій 286
- Баберовскі Й.** 202  
Бабосов Є. 226  
Бабочкін Б. 206  
Байков Е. 174, 186, 187  
Баксандали М. 80, 84  
Балакірова С. 242  
Баніоніс Д. 213  
Бардіна Н. 310  
Барков А. 226  
Барт Д. 256  
Барт Р. 75, 153, 154, 190  
Батаєва К. 78  
Батіат Гней Лентул 296  
Батлер Дж. 190  
Бахтін М. 310  
Боччоні У. 249  
Башляр Г. 99  
Безклуба С. 236, 237  
Безклубенко С. 37  
Бекер Г. 86  
Бекон Ф. 351  
Бем Г. 73  
Беншофф Г. 193  
Беньямін В. 75  
Бергер П. 113  
Бердяєв М. 181, 182  
Берія Л. 207  
Беркунова Л. 184

- Берлан Л. 196  
 Берн С. 47  
 Белий А. 151  
 Беліков П. 226  
 Бжезинський З. 91  
 Бистрицький Є. 310  
 Біант Прієнський 227  
 Бібіхін В. 342  
 Більченко Є. 24, 26–28  
 Біч Р. 270  
 Блейк 52  
 Блум Г. 310  
 Богуцький Ю. 24  
 Бодряр Ж. 46, 67, 75, 164, 255  
 Боймерз Б. 206  
 Боланьйо Р. 52, 64  
 Болдуїн Дж. 198  
 Борисова О. 53  
 Борхес Х.Л. 256  
 Брайсон Н. 84  
 Бредлі Е. С. 329  
 Брежнев Л. 201  
 Брейсуелл Р. 351  
 Бровко М. 37, 40, 41, 44  
 Брукс Н. 47  
 Бруно Дж. 340  
 Брюкнер П. 159  
 Брюханов А. 53  
 Брюховецька О. 78  
 Брянчанінов Ігнатій 179  
 Булгаков М. 202, 204  
 Бурдьє П. 75, 112, 116, 159, 160  
 Буркхардт Я. 262, 266, 303  
 Буццаті Д. 245, 246
- Вагнер Ж.Д.** 64  
 Вайль П. 210  
 Вайнер А. 210  
 Вайт Л. 22  
 Василь Великий 179  
 Вебер М. 115, 116, 119  
 Величко С. 97  
 Верга Д. 244, 245, 246
- Вергілій 289, 293  
 Верещагін В. 205  
 Вермойлен Т. 46, 50, 52, 53, 61, 63, 67, 71  
 Верн Ж. 119, 157, 215  
 Вернадський В. 174, 344  
 Вернудіна І. 44  
 Вертинський О. 214  
 Веспасіан (Тіт Флавій Веспасіан) 291, 292  
 Винниченко В. 38, 227, 238, 239  
 Вишеславський Г. 77  
 Віан Б. 198  
 Відеманн Т. 292, 296, 297  
 Віко Д. 109  
 Вільде Б. 214  
 Вільямс Р. 84  
 Вірілійо П. 150, 154, 155  
 Вісконті Л. 245  
 Вітгенштен Л. 139  
 Влахов С. 310  
 Волков С. 37  
 Воллес Д.Ф. 64, 66  
 Вольтер 119, 341  
 Вороний М. 38
- Гавюк Ю.** 226  
 Гагарін Ю. 210  
 Гадамер Г.-Г. 310  
 Гай Клавдій Пульхр 270  
 Гай Скрібоній Куріон 291  
 Гайдай Л. 157  
 Гайдеггер М. 113, 144, 152, 164  
 Гакслі Т. 112  
 Гален 289  
 Гальбвакс М. 88  
 Гарібальді Дж. 244  
 Гарнер А. 314, 315  
 Гаспаров М. 310, 311  
 Гачев Г. 310  
 Гачечиладзе Г. 310  
 Гегель Г. 109  
 Геніс О. 210

Генкіна О. 263, 304  
Генріх VIII 97  
Геродот 227  
Герцог Ж. 67  
Герчанівська П. 24, 37, 310  
Гесіод 265, 267  
Гете Й.В. 310, 311  
Гіббонс А. 46, 67, 71  
Гілмор Д. 191  
Гіппій 272  
Гіппократ 289  
Гобс Т. 116  
Гог Винсент ван 42, 43  
Гоголь М. 123, 205  
Головаха Е. 25  
Гомер 265, 267, 283, 289  
Гомілко О. 170  
Гондрі М. 6, 64  
Гонкури, бр. 42  
Гончаренко М. 25  
Гончарова О. 37  
Гораций 293  
Горбачов М. 201  
Горжер Л. 296  
Горський В. 25  
Горц Д. 62  
Гоцило О. 200  
Грабович Г. 25  
Грамші А. 191  
Гребенюк А. 49, 53, 61  
Григоренко П. 210  
Гриффін Ш. 193  
Грімм Ф.М. 119  
Грін Г. 313  
Гройс Б. 157  
Гудкова В. 203  
Гудмен Н. 112  
Гумбольдт А. фон 119  
Гумбольдт В. 310  
Гуменюк Т. 242, 258  
Гундорова Т. 21, 242  
Гуревич П. 23  
Гусак Н. 238

Гусельцева М. 53  
Гуссерль Е. 113, 310  
Гваттари Ф. 19, 170  
Гумбрехт Г. У. 162, 163, 164  
Гюйгенс Х. 341  
  
**Давидов Д.** 205  
Давидович В. 339  
Далі С. 261  
Даль О. 213  
Данило Туптало 289  
Данилова В. 174  
Даренський В. 37, 42  
Дебор Г. 75, 81  
Декарт 144  
Дельоз Ж. 19, 150, 154, 170, 243  
Дембер 52  
Деметреу Д. 195  
Демосфен 267  
Демчук Р. 28, 29  
Дерріда Ж. 150  
Джеймісон 46, 67  
Джексон С. 199  
Дженкс Ч. 19  
Джером Дж. К. 322  
Дзюба І. 25, 26  
Діанова В. 23  
Дідро Д. 119  
Діонісій Галікарнаський 291  
Дмитренко В. 262, 293  
Дмитро Ростовський 264, 289  
Дніпровська Є. 242  
Долматовський Є. 209  
Доманська Е. 8  
Домбровський М. 20  
Доміціан II 87  
Дональдсон М. 193  
Донеча К. 64  
Донська О. 48  
Доссі К. 246  
Достоевський Ф. 63, 205  
Драгоманов М. 131  
Драйзер Т. 194

Дрейк Ф. Д. 346  
Дума Е. 67  
Думітреску О. 50, 52, 54, 61, 71  
Дюпуї Е. 271

**Евріпід** 265, 267, 275, 285

Еггерс Д. 52  
Езоп 265  
Ейзенштейн С. 205  
Ейнштейн А. 223  
Еко У. 20, 158, 181, 182, 250–  
252, 254–258, 310 Еліаде М.  
157

Еліассон О. 64, 65, 68  
Елкінс Дж. 75, 84  
Елькан О. 48  
Енгман К. 64, 67  
Елюар П. 42  
Епікур 273  
Епштейн М. 19, 22, 47, 71, 151  
Ериксімах 272  
Есхіл 264, 265, 267, 275, 335  
Есхін 267  
Ешельман Р. 47, 49

**Євдокимов О.** 171  
Ємельянова Т. 44  
Єрофєєв В. 149  
Єфремов І. 339, 351  
Єфремов Ю. 342  
Єшкілев В. 20

**Жданов Ю.** 339  
Желязни Р. 315  
Жене Ж. 198  
Жеребкін С. 200  
Жеребкіна І. 200  
Жженов Г. 214  
Живоглядова І. 44  
Житеньов О. 47, 48  
Жорнова О. 37  
Жукова Н. 37, 44, 310

**Забужко О.** 25, 200, 310  
Заварзаде М. 52  
Загурська Н. 200  
Затонський Д. 25, 242  
Звездинський М. 214  
Зедльмайр Х. 310  
Зейналов Г. 168  
Зеленський В. 92  
Зеров М. 38  
Зинов'єв О. 354  
Златковський В. 53  
Золя Е. 42, 244  
Зюскінд П. 20

**Іванишин П.** 21  
Іванов В. 75  
Іванова Т. 226  
Івашин О. 24, 29, 30  
Іглтон Т. 19  
Іконнікова С. 23  
Інгельс Б. 67  
Іоанн Золотоустий 264, 302  
Іонін Л. 212  
Ірхін Ю. 61  
Ісаєва Н. 310  
Іто Т. 67

**Каган М.** 41, 42  
Кагановська Л. 200  
Каллістрат 264, 283, 284  
Кальвіно І. 249, 250, 251  
Кампанелла Т. 351  
Камю А. 245  
Кастельс М. 73  
Кандинський В. 44  
Кант І. 75, 112, 142, 144, 146,  
300, 356  
Кантемир А. 119  
Капіца С. 215  
Каппель В. 206  
Капуан Л. 246  
Кардаш 61  
Карл І. 97



- Каргополов В. 176  
Карра К. 249  
Карріган Т. 193  
Кассій Діон 297  
Кастельс М. 73  
Катаєв В. 202  
Катерина II 135  
Катон Старший (Марк Порцій Катон Старший) 278  
Кафка Ф. 42, 43, 245  
Квайола Д. 6  
Квіт С. 310  
Квітка-Основ'яненко Г. 115  
Кебуладзе В. 162  
Кело Д. 351  
Кирило Білозерський 181  
Кирилова О. 24, 30  
Киркевич В. 226  
Кислюк К. 37  
Кияновська Л. 37  
Кімел М. 191, 194, 195  
Кіплінг Р. 197, 313, 320  
Кірбі А. 47, 68  
Кіріко Д. де 248  
Кіркоров 63  
Клавдій (Тиберій Клавдій Друз) 287, 291, 298, 301  
Кларк А. 339, 342  
Кларк К. 310  
Кларк Т. Дж. 84  
Клепінін Д. 214  
Клеобул Ліндійський 227  
Клюско О. 263  
Книжник Т. 226  
Князева В. 226  
Кобилянська О. 38  
Кожевніков М. 174  
Козара В. 226  
Козинцев Г. 325  
Кокконі Д. 346, 347  
Коллінз С. 64  
Коллонтай О. 208  
Колосова О. 185  
Колчак О. 205  
Коменський Я.А. 158  
Кон І. 199  
Коннел Б. 193, 198  
Коннелл Р. 191, 193  
Конт О. 343  
Коппола Ф. 194  
Корнієнко Н. 44  
Корольов С. 210  
Кортасар Х. 20, 256  
Косів В. 93  
Кософські-Седжвік І. 191, 195  
Костенко Л. 165  
Костомаров М. 132  
Костянтин Великий (Флавій Валерій Аврелій Костянтин) 277, 303  
Коул Т. 262, 271, 276, 280, 285  
Кохан Т. 240, 248  
Кравченко О. 37  
Кратон 273  
Кривошея Т. 37  
Кримський С. 25, 160  
Кристева Ю. 190  
Крокер А. 47  
Крюдсон Г. 64  
Ксенофан 266  
Ксенофонт 227, 263, 272, 273, 276  
Кудріна О. 171  
Кузен В. 112  
Кузицин В. 278  
Кузмін М. 323  
Куле К. 262, 266  
Кук Д. 47  
Кун Т. 9, 17, 31  
Курашов В. 171, 178  
Курбас Л. 44  
Курчатов І. 210  
Кучерюк Д. 236, 237  
Кьярганссон Р. 64  
Кюї Ц. 205

- Лабак Ш.** 64  
 Лавренъов Б. 211  
 Лакан Ж. 75  
 Лакатос І. 9  
 Лакло Е. 191  
 Ларссон С. 259  
 Леві-Строс К. 310  
 Левік Б. 297  
 Левін М. 211  
 Левін Ю. 310  
 Левчук Л. 39, 44, 45, 236, 242, 247  
 Легенький Ю. 37, 242  
 Лейнг Р. 150  
 Лем С. 339, 357  
 Ленг Д. 68  
 Ленін В. 205, 208  
 Леонардо да Вінчі 100  
 Леонтъева В. 37  
 Лернер М. 6  
 Лефевр В. А. 353  
 Левий І. 310  
 Лихачов Д. 310  
 Личковах В. 242  
 Лі Дж. 193  
 Лівій Тіт 291  
 Лікург 264  
 Лімборський І. 310  
 Лінч Д. 64, 161  
 Ліотар Ж.-Ф. 7, 19, 73, 151, 242  
 Лісовий В. 25  
 Ломброзо Ч. 244  
 Лорка Ф.Г. 250  
 Лосев О. 262, 274, 300, 303, 310  
 Лотман Ю. 75, 310  
 Луговий В. 148  
 Лука Кримський 209  
 Лукіан 264, 267, 272, 273, 274, 276  
 Лукулл Ліцин Ліціній 279  
 Лукман П. 113  
 Луначарський А. 208  
 Луценко Н. 37, 45  
 Луцій Ліціній Красс 270  
 Льйоіс К. С. 320  
 Любшин С. 213  
 Лютий Т. 71  
**Мазасв А.** 262  
 Мазор Ю. 339  
 Майор М. 351  
 МакКелам К. 200  
 Маккалоу А. 297  
 Маклюен Г. М. 150, 155, 156  
 Макробій Феодосій 264, 268, 294  
 Маланюк С. 44  
 Малахов В. 25  
 Маліновський Б. 318  
 Мангайм К. 144  
 Манн Г. 42  
 Манн Т. 42, 223  
 Марінетті Ф. Т. 246, 247, 248  
 Марк Аврелій 277  
 Марк Юній Брут 268  
 Маркарян Е. 339  
 Маркс К. 109  
 Маркузе Г. 242  
 Марцеллін Амміан 276  
 Марціал Марк Валерій 264, 271, 282, 298  
 Маршак С. 310, 312  
 Маяковський В. 202  
 Межуев В. 23  
 Менандр 285  
 Менжинський В. 208  
 Мерло-Понти М. 75  
 Мертон 31  
 Мерфі Е. 198  
 Микольченко В. 108  
 Миролюбенко Г. 42  
 Михалков С. 209  
 Мід М. 84, 191  
 Мікеланджело 258  
 Міллард Б. 331  
 Міллер А. 64

Мірзоефф Н. 75, 80  
Мірошниченко В. 70  
Місон Хенейській 227  
Мітрошенков О. 48, 51  
Мітчелл Дж. Т. 73, 75  
Можейко М. 226  
Мойсеев І. 25  
Моммзен Т. 157, 262, 269  
Монтеск'є Ш. Л. 119  
Мопассан Г. де 42  
Мор Т. 351  
Морару Х. 48  
Морозов А. 70  
Моррісон Т. 6  
Моррісон Ф. 346, 347  
Московченко О. 172  
Мураками Х. 52, 64, 66, 67, 243  
Мьорон П. де 67

**Наливайко Д.** 25  
Налімов В. 357  
Нанд С. 191  
Наполеон 205  
Нарлікар Д. 342  
Нейсс А. 172  
Неліс-Клемент Ж. 290  
Нерон 277, 281, 287, 291, 292  
Нікітіна Г. 263  
Ніцше Ф. 42, 43, 151, 204, 247  
Новікова І. 200  
Новоставська О. 108  
Нора П. 88  
Норфолк Л. 256  
Ньютон І. 101

**Обертинська А.** 262, 296  
Оболенська В. 214  
Овідій Публій Назон 264, 281,  
290, 293, 301  
Олазабал Л. 226  
Озекі Р. 67  
О'кеджи 52  
Олександр І 119

Олександр II 119  
Олександр III 119  
Олександр Север 277  
Оніщенко О. 40–44  
Оппенгейм М. 157  
Орлова Е. 23  
Ортега-і-Гассет Х. 163, 310  
Островський М. 211

**Павич М.** 243  
Павличко С. 242  
Павлова О. 162  
Павсаній 267, 272  
Паликова О. 310  
Палладіо А. 281  
Панофські Е. 75  
Панченко В. 37  
Парахонський Б. 26, 37  
Паскаль Б. 342, 344  
Пастернак Б. 309, 310, 312, 316,  
320–323, 336  
Пахльовська О. 21  
Пахомов Ю. 170  
Пейтман К. 194  
Петренко Д. 78  
Петрова І. 37, 263, 303, 305  
Петроній Арбітр (Гай Петроній  
Арбітр) 263, 275  
Пешек Р. 337  
Пилипенко А. 23  
Піндар 264, 266, 267  
Пінк С. 75  
Пінчон Т. 256  
Піттак Мітіленський 227  
Піфагор 272  
Пішак О. 42  
Плавт 286  
Платон 104, 109, 227, 228, 263,  
272–274, 276, 289  
Пліній Г. Молодший 263, 268,  
275, 277, 279, 280, 285, 288–  
290, 293

- Плутарх 263, 268, 273, 276, 295,  
300  
Плющ Л. 310  
Погодін М. 203  
Подорога В. 166  
Поліщук О. 44  
Поллок Г. 84  
Полякова Е. 226  
Попович М. 16, 25, 242  
Поппер К. 9  
Порик В. 214  
Потебня О. 310  
Пракситель 283, 284  
Прокопович Ф. 119, 124  
Прокудін-Горський С. М. 90  
Пролєсєв С. 310  
Протагор 267  
Пушкін О. 205, 308  
П'юзо М. 194
- Радхакришнан С.** 223  
Разводовська О. 226  
Регул (Марк Атілій Регул) 278,  
280  
Реріх М. 219–227, 234–239  
Реріх О. 219–222, 224–227,  
234–239  
Резнік Ю. 33  
Рижинашвілі У. 310  
Рильський М. 310, 311, 313,  
324–326, 330–332, 334  
Рікер П. 161  
Річ А. 196  
Рогенбак С. 64  
Розенбаум О. 214  
Роллан Р. 223  
Романова К. 168, 169  
Роску У. 191  
Роуз Г. 77, 83  
Рубін Г. 196  
Рузвельт Ф. 223  
Руф Каніній 279  
Рьонко Н. С. 46, 64, 68
- Рябков В. 262  
Рябов О. 200  
Рябова Т. 200  
**Сабадаш Ю.** 37, 226, 310  
Савініо А. 249  
Савойський Є. 60  
Савран Д. 191, 196  
Савчук В. 163  
Саган К. 339, 347  
Сасенко Ю. 25  
Сайтарли І. 242  
Саллюстій Гай Крісп 263, 281  
Сарацено Т. 68  
Сартр Ж.-П. 245  
Святохін Г. 226  
Северіні Д. 249  
Семашко М. 208  
Сенека Луцій Анней 263, 285,  
286, 299  
Сенекіон Сосій 273  
Сенкевич Ю. 215  
Септицій Клар 275  
Сидоренко В. 77  
Сидоров В. 226  
Сілан Г. 294  
Сірано де Бержерак С. 341  
Сітон Дж. 110  
Скавр Гай Аврелій 296  
Скачков М. 226  
Скобцова Є. (мати Марія) 214  
Сковорода Г. 184, 227, 231–234,  
236, 239  
Скорсєз М. 6  
Скуратівський В. 25  
Слотердайк П. 159, 160  
Сметс Я. 174  
Смирнов-Русецький Б. 226  
Смірнов А. 216  
Сміт З. 64  
Соболь О. 242  
Соколов В. 226  
Сократ 75, 157, 160, 228, 267,  
272, 273

- Солженіцин О. 210  
 Солон 227, 264, 266  
 Сорока О. 315, 336  
 Софокл 265, 267, 275  
 Спартак 286, 296  
 Стайнхауер Г. 6  
 Сталін Й. 106, 149, 201, 204.  
 207, 211  
 Сталлоне С. 198  
 Станіславська К. 44, 242  
 Стеларк 150  
 Стівенсон Р. Л. 318, 321  
 Стоян С. 37  
 Стрельников О. 66  
 Струве О. 346  
 Субтельний О. 93  
 Суковата В. 78, 200  
 Сцевола Квінт Муцій 270  
 Сципіон Старший 278
- Тагор Р.** 223, 224  
 Тарабукін М. 181  
 Тарантіно К. 6  
 Тарквіній Гордий (Люцій Тарк-  
 віній Гордий) 268  
 Тарквіній Гордий (Люцій Тарк-  
 віній Пріск) 291  
 Таррелл Дж. 64, 65, 68  
 Тацит Публій Корнелій 263,  
 287, 288, 298, 301  
 Твен М. 119  
 Тейт Н. 333  
 Теренцій 286  
 Тит (Тит Флавій Веспасіан)  
 277, 291, 292  
 Тит Статілій Тавр 292  
 Тихолаз Б. 108  
 Тихонов В. 213  
 Тіто Й.Б. 117  
 Токмакова І. 315  
 Толкін Дж. Р. Р. 315, 320  
 Толстой Л. 205  
 Толстой Ф. 204
- Топер П. 310  
 Торнаторе Д. 240, 241, 243  
 Торп Д. 64  
 Тот Дж. 47  
 Транквілл Гай Светоній 263,  
 287, 298, 301  
 Траян (Марк Ульпій Нерва Тра-  
 ян) 268, 277, 280, 285  
 Трілінг Л. 242  
 Троєльніков Л. 37  
 Троцький Л. 207  
 Троян І. 214  
 Тузов В. 37  
 Тулмін С. 9  
 Тульчинський Г. 159, 161  
 Тьорнер Л. 52, 53, 64, 71
- Уайт Л.** 176, 179, 359  
 Уайтхед А. 173  
 Уеллс Г. 215, 223  
 Уельбек М. 243  
 Уоллес Д.Ф. 6  
 Уоллес Ф. 52  
 Уорен Р. 194  
 Уорнер М. 196  
 Уроженко А. 226  
 Успенський Б. 75  
 Утченко С. 270  
 Ушакін С. 200
- Фалес Мілетський** 227  
 Фалетті Дж. 6, 240, 241, 243–  
 246, 249, 250, 258–262  
 Фаулз Дж. 20, 152, 256  
 Федоров М. 117  
 Федр 272  
 Федь В. 37  
 Фейрабенд П. 9  
 Фельдман Ст. 55, 71  
 Ферлані А. 47  
 Фермі Е. 344  
 Філострат, молодший 264, 282,  
 283, 284

- Філострат, старший 264, 282, 283, 284  
 Фінкель О. 312  
 Фітч 112  
 Флавій Іосиф 263, 290  
 Фламаріон К. 343  
 Флемінг Я. 197, 251  
 Флієр А. 15, 23  
 Фолкнер В. 198  
 Фома Аквінський 342  
 Фонтенель Б. 341  
 Фрайнахт Г. 50, 54, 56, 57, 62, 71  
 Франзен Дж. 6  
 Франко Дж. 64  
 Франко І. 38, 44, 108, 131  
 Фрейд З. 42, 43, 97, 100, 138  
 Фуко М. 75, 190, 193  
 Фурлані 52  
 Фурній Г. 294
- Хабермас Ю.** 19  
 Хайдегер М. 310  
 Хайнс Дж. 200  
 Хамітова Н. 44, 242  
 Хашамова Я. 200  
 Херріот Дж. 322  
 Хесс Дж. 6  
 Хефлінг Х. 262, 286, 288  
 Хілон 227  
 Хойл Ф. 339, 357  
 Холл С. 84  
 Холланд М.К. 47  
 Хольт С. тен 68  
 Хоружий С. 181, 187  
 Хоткевич Г. 38  
 Хрущов Н. 201  
 Хрущова Н. 56, 68, 70  
 Хюбнер Б. 27
- Цезар Гай Юлій** 270, 295  
 Цецилій Метелл Квінт 279  
 Цикмунд С. 196
- Цицерон Марк Туллій 263, 269, 270, 282, 295  
 Ціолковський К. 343  
**Чайковський П.** 63  
 Чаушеску Н. 117  
 Чернікова Н.О. 175  
 Чехов А. 123, 205  
 Чичерін Г. 208  
 Чміль Г. 242  
 Чумаков О. 177  
 Чумаченко Б. 263, 264, 266
- Шапошников Л.** 226  
 Шардена П. Тейяра де 344  
 Шварценеггер А. 198  
 Шварцман В. 349, 350  
 Шведов Ю. 326  
 Шевченко А. 242  
 Шейко В. 24, 37  
 Шекспір В. 308–310, 312–314, 316, 317, 319, 320, 322, 323, 325, 328–335  
 Шелер М. 113  
 Шендрік А. 23  
 Шифман І. 262  
 Шкловський І. 347  
 Шлейєрмахер Ф. 310  
 Шоу Б. 223  
 Шпенглер О. 159  
 Шульга Р. 37  
 Шюц А. 113, 211
- Щерба Л.** 310
- Юіг П.** 68  
 Юнг К. 42, 321, 344, 349  
 Юрій М. 124  
 Юркевич П. 227, 233, 234, 236, 239  
 Юткевич С. 203
- Ямпольський М.** 155  
 Янгблад Д. 206

Янкелевич В. 214  
Янковський О. 213  
Яннарас Х. 181  
Ярослав Мудрий 308  
Ясевич Б. 85  
Яскевич Я. 167  
Ясперс К. 220, 345, 349

Beacham R.C. 262  
Bourriaud N. 47  
Ceriello L. 53  
Clasquin-Johnson M. 53  
Dempsey B. 53

Eshelman R. 47, 49  
Gorgerat L. 262  
Harper D. 86  
Heitz C. 53  
Hutcheon L. 46  
Lipovetsky G. 47  
McCullough A. 262  
McLean D. 262  
Nelis-Clement J. 262  
Samuels R. 47  
Trexler A. 48  
Wiedemann T. 262  
Woolf G. 262

## ПОКАЖЧИК ПОНЯТЬ

---

---

- авангард** 78, 201, 242, 246, 251, 252, 258  
авторська  
    інтерпретація 39, 320  
    позиція 69, 131  
    суб'єктність 7  
    філософія 319  
андеграунд 265, 342, 357  
антагоністична культура 242  
антигуманізм 220  
антична  
    етика 227  
    культура 238  
    свідомість 300  
Античність 219, 256, 262–264, 275, 276, 303–307, 340, 343  
антропологія 15, 22, 23, 25, 26, 76, 77, 84, 87, 96, 98, 111, 113, 127, 144, 152, 170, 171, 184, 186  
апокаліптичні моделі історії 110  
арт-практики 73  
артефакт 60, 105, 110, 307, 348  
архетип 25, 27, 103  
аудіовізуальний досвід 60
- Бароко** 115, 135  
бездуховність 174, 221
- веризм** 244, 246, 248  
видовищна культура 263  
Відродження 154, 177, 231, 258, 341, 342  
візуалознавча література 75, 76  
візуальна  
    антропологія 77, 84, 87, 96  
    культура 78, 80–82, 87, 96, 154, 155, 200  
    культурологія 72, 80, 83, 87, 95, 96, 97  
    методологія 77  
    політика 74  
    соціологія 77, 86  
візуальне 72, 73, 75, 76, 79–83, 85, 87, 89, 91, 95–97, 155, 161  
    мислення 77  
    мистецтво 77



«візуальний поворот» 73, 75

візуальні

виміри 72

дослідження 75, 84, 94, 95, 96

коди 83

комунікації 74

маркери 91, 92

медіа 81

методи 77, 78, 85

образи 74–76, 78, 83, 97

об'єкти 77, 79

практики 83, 187 77

саморепрезентації 85

репрезентації 75, 90, 92, 155

технології 78, 85

феномени 80–82, 87, 89, 95, 96

візуальність 73, 76, 78–80, 83, 153

віртуальна ноосфера 353

візуально-культурологічний підхід 94

віртуалізація культури 186

**гармонія** 172, 185, 189, 227–230, 235–239, 329, 331

гілозоїзм 168, 174, 353

гегемонна маскуліність 190–199, 202–209, 215–218

гендер 76, 81, 82, 83, 120, 140, 190–192, 195–197, 200–202, 213, 217

гендерна нерівність 59

гендерна рівність 127, 218

гендерні дослідження 190

геокультурна структура 346

геокультурний ізоморфізм 350

геокультурні регіони 347

герменевтика 63, 152

герменевтичний аналіз 86

гетеронормативність 196, 197

гіпермережева взаємодія 48

глокалізація 49, 60

гносеологія 15, 67

гуманізм 21, 45, 113, 167, 169, 170, 177, 182, 219, 220, 225, 234, 235, 239, 251, 310, 330

гуманістика 5, 6, 35, 37, 40, 42, 44, 45, 243, 359

гуманітаристика 8, 9, 12, 24, 26, 30, 50, 87, 94, 97, 161, 162

гуманітарна

діяльність 306

культурологія 23  
свідомість 239  
сфера 9  
гуманітарне знання 5, 7, 11, 22–24, 33, 35–37, 98–104, 111, 114, 125, 126, 186, 242, 262, 359  
гуманітарний дискурс 8, 150, 153, 160  
гуманітарні  
дослідження 11, 15, 34  
науки 8, 10–12, 15, 16, 26, 29, 30, 34–38, 40–42, 44, 79, 89, 96, 102, 359

**дегуманізація** 21  
деконструкція 49, 59, 63, 72, 109, 190, 192, 199  
детермінізм 63, 81  
дискурс 7–9, 13, 19, 24, 32, 34, 44, 46, 47, 52, 64, 71, 98, 100, 101, 103, 107, 108, 109, 118, 119, 121, 123, 125, 141, 149–153, 160, 162, 165, 203, 207, 210, 215, 217, 218, 238, 242, 272, 273, 276, 284, 359  
дискурсивний аналіз 86, 97  
дискурсивні практики 47  
діалог культур 6  
дозвіллева  
діяльність 263, 304–307  
культура 262, 269, 276  
трансформація 303  
дозвілля 262–266, 270–272, 275–277, 279–282, 287, 295, 299, 300, 302–307  
дослідницька практика 33–35  
духовна  
еволюція 176  
краса 238  
культура 12, 82, 96, 172  
традиція 28  
духовне життя 234  
духовні  
знання 176  
пошуки 108  
практики 177, 187  
цінності 22, 178, 180, 183, 189, 205, 216, 222, 225, 227  
духовність 27, 48, 55, 56, 131, 174–177, 184, 185, 233, 236

**еволюція** 61, 78, 90, 92, 108–110, 115, 116, 134, 176, 200, 207, 225, 226, 239, 263, 344, 348, 352, 355, 356, 358, 359  
егалітаризм 265  
ейдетика 118, 119  
еквівокативність 135, 139, 140

екзистенціалізм 152, 245  
екзистенціальні пошуки 103, 108  
«екзистенційне пом'якшення» 342, 356  
екзокомунікативна активність 352, 358  
екзокультурологія 339, 348, 352, 355  
екогуманізм 168  
екологічна  
    культура 103, 169, 170, 175, 184–186  
    свідомість 168, 170, 185  
екологічний аскетизм 178, 181, 183, 189  
екологія культури 167, 168  
емпіричні практики 26  
енергетичні практики 176  
естетика 15, 25, 36, 39–42, 45, 107, 160, 163, 167, 184–186, 192, 204, 228–  
230, 235–237, 240–243, 245, 251, 258, 260, 300, 321  
естетико-культурологічний дискурс 44  
есхатологічна картина світу 106  
есхатологічні моделі історії 110  
етика 15, 36, 42, 43, 55, 178, 179, 181, 184, 204, 230, 236  
етос 106  
етнос 12, 130, 131, 134–136, 140, 141, 143, 147, 167  
етноцентризм 27  
Жива етика 219, 226, 227, 234–239, 356, 357

**ідентичність** 21, 57, 72, 91, 93, 104, 108, 109, 128, 138–141, 188, 190, 193,  
194, 199, 206, 208, 210, 214, 265  
інтелектуальні практики 24, 30  
інтерпретаційна парадигма 309  
інтерпретаційний стереотип 324  
інтерпретація 18, 19, 26, 28, 31, 32, 39, 45, 75, 77, 78, 80, 87, 88, 93, 96, 97,  
100, 101, 113, 124, 144, 236, 245, 251, 258, 308–311, 315, 320, 336, 340  
інтерпретологія 313  
ірраціональні практики 16  
історична 309  
    пам'ять 29, 106, 107  
    спадщина 49, 221, 224

**калокагатія** 219, 227, 228, 230–234, 236–239, 266  
канони 22, 34, 49, 202  
кіномистецтво 110  
книжкова культура 158  
коеволюція 169  
комунікативна пам'ять 80

комунікативне поле 48  
комунікативні стратегії 114, 127  
комунікативно-етичні компетенції 126  
комунікація 31, 49, 68, 73, 74, 76, 79, 81, 82, 90, 91, 127, 143, 154–156, 188, 189  
конкордизм 238  
космізм 239, 338, 343, 358  
космізація культури 341  
космодернізм 48  
красномовство 115, 267, 272–274, 282, 299  
криптоноосфер 353  
критична рефлексія 16, 35  
крос-культурна взаємодія 358  
крос-культурні комунікації 102  
культура 5–16, 18–20, 22–41, 43–46, 48, 54, 56, 61, 67, 68, 71, 73, 78–85, 87, 90, 92–96, 98–100, 102–111, 113, 115, 120, 123, 125, 127, 135, 141, 150, 151, 153–157, 159–170, 172, 173, 175, 177, 182–186, 189–197, 199–201, 203, 204, 207–209, 214–227, 236, 238, 239, 241, 242, 244, 246, 249, 251, 256, 258, 260, 262, 263, 265, 269, 271, 276, 283, 285, 299, 306–308, 311, 312, 314, 317, 318, 336, 337, 339–346, 348, 349, 354–357, 359  
культурна  
антропологія 26, 109, 111, 127, 199  
гомогенність 265  
гегемонія 191, 197, 199, 201, 207, 210, 217, 218  
діяльність 219, 221, 225  
експансія 103  
еліта 205  
ідентичність 49, 210  
інновація 39  
логіка 53  
метаморфоза 54  
метрополія 265  
міфологія 218  
норма 27, 199, 217  
пам'ять 79, 88  
парадигма 49, 50, 53, 54, 61, 72, 158, 167, 172, 189, 219, 222, 224–226  
психосоматика 159  
рівність 265  
самобутність 121, 129  
свідомість 304  
ситуація 20, 21  
спадщина 219, 221, 224, 226, 306, 308  
традиція 7, 94, 114

- трансляція 74
- трансформація 21
- чутливість 54
- культурне
  - бачення 153
  - буття 85, 100
  - взаєморозуміння 224
  - виробництво 116, 119, 122, 123
  - життя 73, 100
  - знання 283
  - різноманіття 102, 170, 178
  - самовідчування 165
  - середовище 38, 39, 92
- культурний
  - андеграунд 342
  - егалітаризм 265
  - ідеал 209
  - канон 202
  - капітал 98, 99, 101, 102
  - код 66, 153, 256
  - конгент 69
  - контекст 34, 119, 163
  - ландшафт 89, 94, 96
  - напрям 48
  - продукт 47
  - простір 38, 39, 47, 83, 128–130, 134–138, 140, 144, 149, 243, 244, 249,
- 308
  - процес 71, 219
  - регіон 39
  - рівень 51
  - розвиток 48, 62, 71
  - світ 69, 125
  - текст 68, 69
  - туризм 79
  - універсум 340, 345, 358
  - феномен 69, 83
  - фізіогноміка 159
  - час 140, 141
- культурні
  - дисонанси 66
  - діячі 52
  - дослідження 16, 76, 84
  - епохи 54

зв'язки 13, 14, 347  
ідеологія 215  
інституції 71  
локації 94  
періоди 201  
практики 13, 46, 50, 72, 100, 106, 113, 188, 197, 240, 340, 343, 355–357  
процеси 26, 52, 61, 308  
сенси 78  
сенси 27, 153  
суспільства 191  
течії 52, 61  
традиції 79, 224, 262, 347, 350  
трансформації 303  
універсалії 27, 85  
феномени 28, 46  
цінності 45, 217, 223, 224, 227, 262  
явища 53  
«культурні протези» 150, 157  
культурно-дозвіллева діяльність 39, 262, 287, 307  
культурно-дозвіллеві практики 263  
культурно-мистецькі  
акції 50  
дисципліни 11  
події 61  
практики 46, 48, 64, 359  
культурографія 33  
культурологізація 34  
культурознавство 23, 27, 37  
культурознавчий потенціал 39  
культурознавчі процеси 44  
культурологічна  
ідентичність 30  
інтерпретація 28, 80, 93, 96  
інтерпретологія 313  
ментальність 27  
методологія 33  
парадигма 28  
проблематика 5, 36–38, 44  
рефлексія 9, 339  
традиція 30  
культурологічне  
дослідження 12, 24, 36, 87, 94, 96  
знання 9, 37, 39–42, 45, 72, 80, 96, 263

культурологічний  
аналіз 24, 32, 37, 43  
аспект 36  
дискурс 30, 47  
кейс 89  
космізм 343  
підхід 33, 78–80, 94, 97  
потенціал 42  
проект 98  
простір 46  
культурологічний понятійний апарат 39  
культурологічні  
дослідження 71  
концепції 46, 71  
студії 98–100, 121, 190  
теорії 46  
культурологічність 82  
культурологія 6–16, 18, 22–45, 50, 72, 79, 80, 82–85, 87, 88, 94–99, 126,  
172, 184,  
307, 311, 312, 338–340, 343, 348, 358, 359  
культурологія візуального 80, 84, 87, 94  
культурософські теорії 150  
культуротворення 5, 6, 37, 156, 248, 341  
культуротворчий  
досвід 39  
потенціал 40  
культуротворчі процеси 166, 241, 339, 345, 346  
культуротворчість 37, 60

### **літературна**

культура 115  
практика 152  
спадщина 241  
творчість 38, 241, 250, 262, 264  
літературний постмодернізм 21, 243  
літературно-мистецькі практики 7, 103, 246  
літературознавство 10, 16, 38, 40, 42, 43, 311  
локальна культура 26

**маскулінність** 190–210, 213–218

мас-медіа 190, 193, 200

мас-медійні конструкції 200

масова  
    комунікація 73, 74, 91  
    культура 13, 196, 208, 209, 214, 217, 251, 265  
    свідомість 193, 195, 199  
матеріальна культура 73, 82  
медитативні практики 176  
медіа-мережі 74, 339  
медійно-візуальна сфера 78, 96  
медійний  
    дискурс 91, 107  
    перфоманс 110  
    простір 105, 350  
медійні  
    впливи 122  
    образи 73, 121  
мережева  
    ідентичність 188  
    людина 188, 189  
мережевий простір 49, 68, 353, 354  
мережеві структури 351  
метавізуалізація 67  
метакультура 99  
метанаукове знання 357  
методологічний інструментарій 8, 33, 79, 84, 95  
менталітет 66, 131, 177  
ментальна близькість 22  
ментальні  
    ідеї 65  
    конструкції 97  
    моделі 28  
    настанови 33  
    патерни 186  
ментальність 27–29, 129, 139–141, 145, 149, 318  
мета-дискурс 19  
метамодерн 8, 52, 59, 61, 63, 68, 70, 71  
метамодернізм 5–7, 46, 50, 52–61, 63, 64, 67, 69–72, 359  
метанаратив 8, 19, 55, 60, 66  
мистецтво 13, 19, 40, 59, 60, 77, 161, 186, 222, 230, 232, 235–238, 252, 267,  
284, 288, 349  
мистецтвознавство 13–15, 36, 38, 40, 93, 311  
мистецька практика 5, 7, 64, 161, 245, 247  
мистецько-літературний рух 20



міжкультурна  
    інтерпретація 310  
    трансляція 318  
міжкультурний діалог 308  
мімезис 229, 230  
міф 25, 27, 28, 35, 103, 107, 121, 122, 283, 305, 332  
міфологема 27, 137  
міфологія 102, 110, 112, 121, 122, 157, 193, 218, 219, 284, 304, 318, 319  
міфонаратив 129–131, 135, 137  
міфопоетика 318, 336  
міфотворення 131, 181, 349  
мультижанрові твори 60  
мультикультуралізм 27, 35  
мультимедійні твори 60

**навчально-виховні практики** 165  
наратив 63, 66, 87, 105, 116–118, 123–125, 147, 299  
народна культура 92, 260, 306  
наукова практика 16–18, 22, 27, 32  
науково-культурологічна творчість 24  
національна  
    гідність 120  
    ідентифікація 130, 132  
    ідентичність 21, 128, 138–143, 149  
    ідея 117, 118  
    культура 25, 67, 221, 237, 244, 258, 260  
    література 244, 308  
    ментальність 139, 140  
    самоідентифікація 20, 129, 131  
    самосвідомість 123, 141, 146  
    свідомість 129, 137, 147  
    традиція 10, 308  
ноосфера 174, 344, 353  
ноосферна  
    духовність 174  
    людина 177  
ноосферне мислення 168, 344  
образотворчі практики 84

**пара-наукова практика** 18  
парадигма 17, 31, 49, 52, 53, 72, 162, 219, 224, 226  
парадигмальне знання 340  
партикуляристська культурологія 27

патріархальна культура 191  
плебейська культура 265  
популярна культура 190, 192, 194, 197, 199, 207, 215, 218  
постгуманізм 102  
постдисциплінарність 35  
постіндустріальне суспільство 19  
постколоніалізм 35  
посткультура 47, 101, 102, 151  
постлюдина 101, 102, 150, 172, 178, 183, 184, 353  
постмодерн 7, 8, 19, 20, 28, 46, 50–52, 54, 55, 57, 69, 72, 73, 75, 95, 151, 258, 337, 339, 340, 342, 346, 348–351, 354–358  
постмодерна  
    деідеологізація 32  
    методологія 201  
    система знань 32  
    феноменологія 28  
постмодерне суспільство 239  
постмодерний гуманізм 220  
постмодернізм 5–8, 11, 19–21, 46–49, 51–54, 56, 57, 59, 61, 66, 67, 69–71, 75, 78, 99, 219, 220, 226, 241–243, 249, 250, 252, 256, 259–261, 359  
постмодерністська  
    деконструкція 59  
    естетика 240, 241, 243, 245, 251, 260  
    література 243, 258  
    модель 44  
    спадщина 48  
    чуттєвість 150  
постмодерністське світовідчуття 252  
постмодерністський  
    аналіз 199  
    дискурс 151  
    концепт 156  
    роман 256  
    світогляд 75  
пост(нео)класична культура 99  
постпостмодернізм 5–8, 42, 47, 48, 99, 199, 200, 240, 261, 262  
постсимулякри 67  
(пост)сучасна культура 5  
православна культура 183  
премодерн 339–342, 345, 353, 355  
Просвітництво 231, 341  
псевдодуховність 176

психоаналітичний  
анамнез 97  
підхід 97  
проект 100  
психоментальність 139, 140  
публічні комунікації 82

**реінтерпретація** 18  
релігійна культура 175  
реміфологізація 318  
рефлексія 7–9, 16, 19, 26, 27, 33, 35, 102, 104, 107, 109, 112, 115, 119, 120, 126, 164, 167, 339

**самопізнання** 231, 232  
саморефлексія 26  
свідомість 66, 81, 91, 97, 98, 104, 105, 107, 110, 112, 128–131, 134, 135, 137, 138, 140, 141, 143, 144, 146, 147, 149, 152, 156, 159, 168, 170, 174, 182, 185, 186–188, 191, 193, 195, 199, 220, 221, 231, 239, 253, 259, 265, 284, 300, 304, 321, 323, 345, 351, 356  
світоглядна культура 98, 102, 103, 108  
світотворення соціокультурне 103, 112  
секуляризація культури 342  
секуляризм 56  
семіотичний аналіз 86  
символ 25, 27, 48, 50, 60, 67, 91, 103, 115, 158, 164, 224, 238, 253, 257, 297, 330  
симулякр 46, 142, 187  
соціальна  
антропологія 26  
екологія 167  
комунікація 49, 76, 143  
філософія 98, 127  
соціальне знання 33, 79, 98–104, 111, 113, 114, 125  
соціальні  
комунікації 49, 76, 143  
медіа 72, 86, 89  
мережі 51, 52, 73, 74, 78, 85, 90  
практики 8, 9, 16, 82, 86, 113, 159  
соціогуманітарне  
знання 128  
пізнання 116, 348  
соціогуманітарні дисципліни 77

соціокомунікативне  
  знання 121, 126  
  пізнання 116, 119  
соціокомунікативний простір 341, 350  
соціокультурна  
  взаємодія 117, 121, 123, 126  
  детермінація 93, 96  
  каузальність 93, 96  
  логіка 95  
  кореляція 83  
  міфологія 112  
  практика 20, 24  
  реальність 46  
  репрезентація 105–107, 112, 114, 115, 119, 124  
  традиція 148  
  специфіка 85  
соціокультурне  
  мислення 124  
  різноманіття 113, 118, 121, 122  
  світотворення 103, 112, 127  
  творення 142  
соціокультурний  
  контекст 86, 87, 120, 121, 355  
  ландшафт 140  
  простір 144, 338, 342, 347, 350, 351, 356, 358  
  світ 113–124, 126, 127  
  феномен 72, 111  
соціокультурні  
  кореляції 96  
  парадигми 88  
  трансформації 349  
  явища 79  
стиль 29, 30, 54, 64, 81, 89, 107, 112, 125, 127, 193, 213, 281, 292, 312, 315,  
316, 318, 320–323  
субкультура 86, 196, 339, 347, 349  
субкультурні стилі 81  
субпарадигма 354, 355  
  
**творча уява** 44  
темпоральний вимір 101  
технологічна культура 172  
тілесні практики 163, 165  
трансдисциплінарна методологія 94, 96

трансдисциплінарність 95  
транскультурна  
    ідентичність 27  
    інтерпретація 311  
транскультурне спілкування 337  
транскультурність 259  
трансентименталізм 49  
трансценденталізм 28  
трансцендентна символіка 238

### **українська**

гуманістика 5, 6, 35, 45, 359  
гуманітаристика 9, 12, 50  
ідентичність 72, 91–93, 142  
культура 13, 14, 20, 21, 92, 94, 103, 108, 109  
культурологія 7, 9, 25, 30, 38, 40, 44  
ментальність 149  
самоідентифікація 134  
свідомість 141  
філософія 103, 108  
український  
    дискурс 24, 30  
    етнос 131

### **філософія культури** 41, 98, 111

філософська  
    культура 103  
    рефлексія 33, 107, 109, 112, 115, 339  
філософські практики 100  
футуризм 246–248

### **художні практики** 8, 13, 14, 78, 231

художня культура 94, 308

### **цифрова**

гуманітарія 87  
культура 71  
ціннісно-моральні категорії 143

## ДОДАТКИ

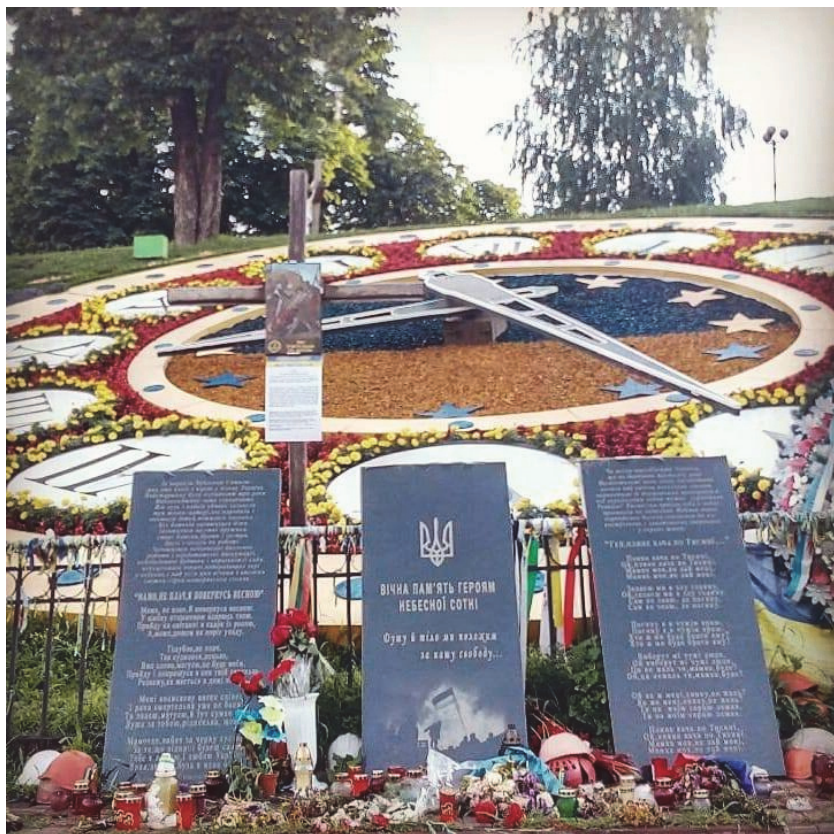


Рис. 1. Годинник-меморіал. Фото з приватного Інстаграм-акаунту

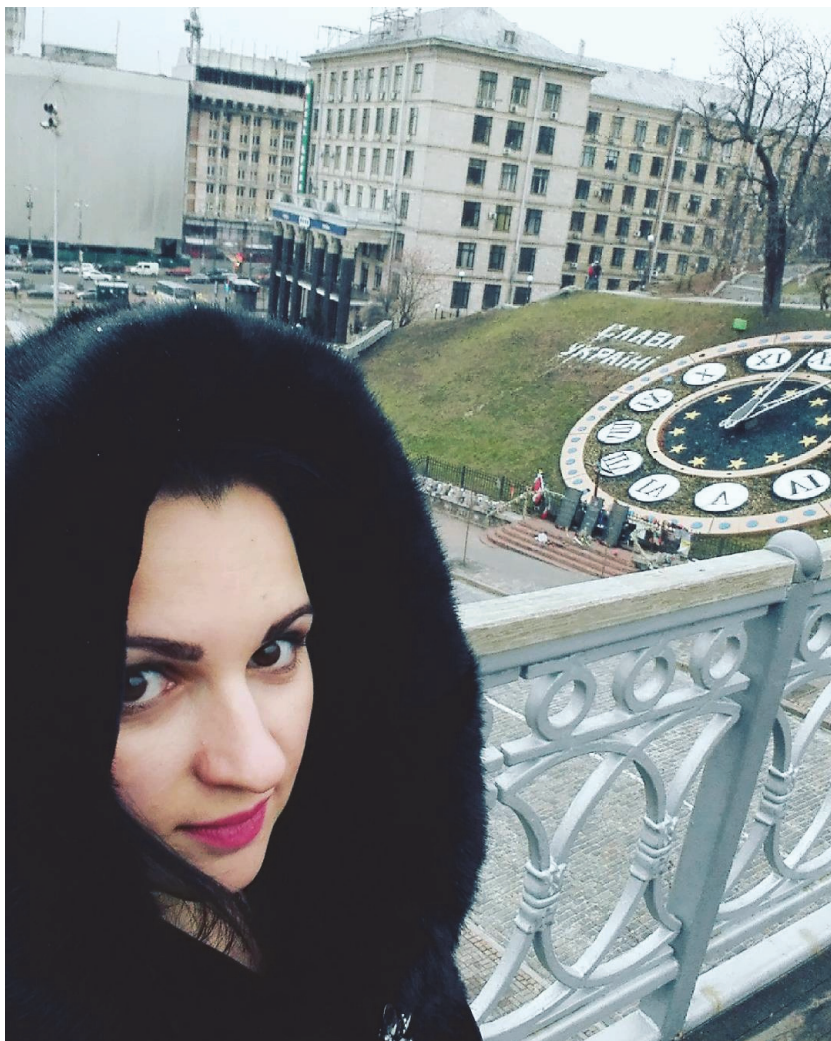


Рис 2. Годинник-селфі. Фото з приватного Інстаграм-акаунту



Рис. 3. Успенский собор. Зображення XXI ст.





Рис. 4. Успенський собор. Зображення XIX ст.

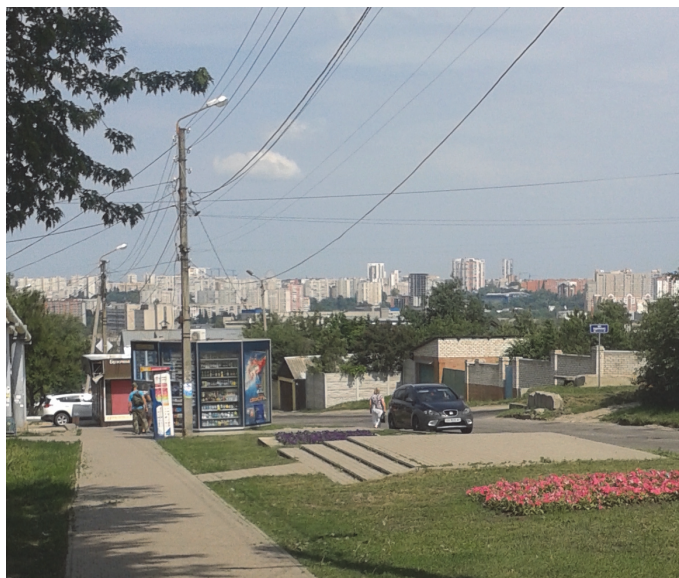


Рис. 5. Новобудови на околицях сучасного Харкова. Фото автора



Рис. 6. Образ України як націонал-фашистської держави



Рис. 7. Образ України як могутньої козацької держави



Рис. 8. Образ України як єдиної, сучасної, обороноспроможної держави



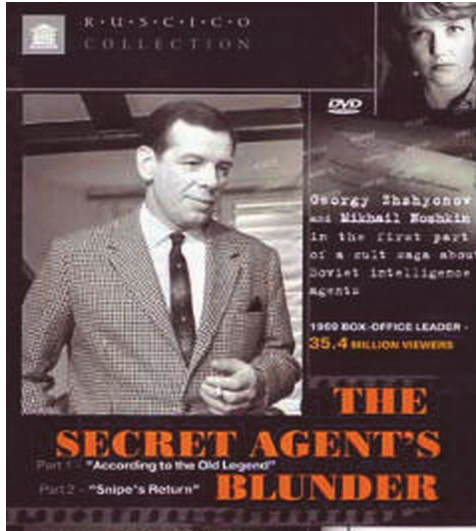
Ілюстрація 1. Кадр з фільму «Хрещений батько», 1972



Ілюстрація 2. Кадр з фільму «Криминальне чтиво», 1994



Ілюстрація 3. Кадр з фільму «Ад'ютант його превосходительства», 1969



Ілюстрація 4. Кадр з фільму «Помилка резидента», 1968



Ілюстрація 5. Кадр з фільму «Старики-розбійники», 1972

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

---

**Гончарова Олена Миколаївна** – доктор культурології, професор, професор кафедри музеєзнавства та експертизи історико-культурних цінностей Київського національного університету культури і мистецтв.

**Goncharova Olena**, Doctor of Science in Cultural Studies, professor, professor of the Department of Museum Studies and Examination of Historical and Cultural Values, Kyiv National University of Culture and Arts.

**Дабло Любов Григорівна** – кандидат культурології, доцент кафедри культурології Маріупольського державного університету

**Dablo Liubov** – Candidate of Cultural Studies, Associate professor of the Culture Studies Chair Mariupol State University.

**Кислюк Костянтин Володимирович** – доктор культурології, професор, професор кафедри культурології Харківської державної академії культури.

**Kysliuk Konstantyn**, Dr. in Cultural Studies, Professor, Professor of Cultural Studies Chair of Kharkiv State Academy of Culture.

**Колесник Олена Сергіївна** – доктор культурології, доцент, професор кафедри філософії та культурології Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка.

**Kolesnyk Olena**, Dr. in Cultural Studies, associate professor, Professor of the Philosophy and Cultural Studies Chair of National T.G. Shevchenko University «Chernihiv Collegium».

**Кравченко Олександр Васильович** – доктор культурології, професор, професор кафедри культурології Харківської державної академії культури, декан факультету культурології.

**Kravchenko Alexander**, Dr. of Cultural Studies, Professor, Professor of the Department of the Cultural Studies of Kharkiv State Academy of Culture, the Dean of the Cultural Studies Faculty.

**Кривошея Тетяна Олександрівна** – доктор культурології, доцент, завідувачка кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.

**Krivosheya Tetyana**, Dr. in Cultural Studies, Associated Professor, acting Head of the Theory and History of Culture Chair of Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.

**Никольченко Юзеф Мойсейович**, доцент, доцент кафедри культурології Маріупольського державного університету, Заслужений працівник культури України.

**Nikolchenko Josef**, Honoured Culture Worker of Ukraine, Associate professor of the Culture Studies Chair Mariupol State University.

**Петрова Ірина Владиславівна** – доктор культурології, професор, звідувачка кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля Київського національного університету культури і мистецтв.

**Petrova Iryna**, Dr. of Cultural Studies, Professor, Professor of the Event-Management and Leisure Industry Department of Kyiv National University of Culture and Arts.

**Сабадаш Юлія Сергіївна** – доктор культурології, професор, завідувачка кафедри культурології Маріупольського державного університету.

**Sabadash Julia**, Dr. in Cultural Studies, Professor, the Head of the Cultural Studies Chair of Mariupol State University.

**Смоліна Ольга Олегівна** – доктор культурології, професор, професор кафедри філософії, культурології та інформаційної діяльності Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля.

**Smolina Olga**, Dr. of Cultural Studies, Professor, Professor of Philosophy, Cultural Studies and Informational Activities Chair of Volodymyr Dahl East Ukrainian National University

**Степанова Олена Анатоліївна** – доктор культурології, професор, завідувачка кафедри туризму, документних та міжкультурних комунікацій Відкритого міжнародного університету розвитку людини «Україна».

**Stepanova Olena**, Dr. in Culture Studies, Professor, the Head of the Department of Tourism, Documentary and Intercultural Communications of Open International University of Human Development «Ukraine».

**Суковата Вікторія Анатоліївна** – доктор філософських наук, професор, професор кафедри теорії культури та філософії науки Харківського національного університету імені В.Н.Каразіна.

**Sukovata Viktoriya**, Ph. D., Doctor Habilitus in Philosophy of Culture, Professor of Theory of Culture and Philosophy of Science Department, Kharkiv Karazin National University.

**Щедрін Анатолій Трофимович** – доктор культурології, професор, професор кафедри філософії та політології Харківської державної академії культури.

**Tshedrin Anatoliy**, Dr. of Cultural Studies, Professor, Professor of Philosophy and Political Science Chair of Kharkiv State Academy of Culture.

**Янковський Степан Владиславович** – кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри культурології Маріупольського державного університету.

**Jankowski Stepan**, Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Culture Studies Chair Mariupol State University.



*Наукове видання*

**Авторський колектив:**

**Сабадаш Ю.С.** (наук. ред., передм., післям., 1.2, 2.5, 3.1),  
**Гончарова О.М.** (3.2), **Дабло Л.Г.** (1.2), **Кислюк К.В.** (1.4),  
**Колесник О.С.** (3.3), **Кравченко О.В.** (1.1), **Кривошея Т. О.** (2.2),  
**Нікольченко Ю. М.** (2.5) **Петрова І.В.** (1.3), **Смоліна О.О.** (2.3),  
**Степанова О.А.** (2.1), **Суковата В.І.** (2.4), **Щедрін А. Т.** (3.4),  
**Янковський С. В.** (1.5).

**СУЧАСНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ:  
ПОСТМОДЕРНІЗМ У ЛОГІЦІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ  
ГУМАНІСТИКИ**

*Колективна монографія*

**За заг. ред. доктора культурології,  
професора Ю. Сабадаш**

Літературний редактор канд. філол. наук, доц. Т. Нікольченко  
Технічний редактор С. Сабадаш

*Відповідальність за вміщені матеріали несуть автори публікацій.*

Керівник видавничого проекту *В.І. Зарицький*  
Комп'ютерний дизайн *О.П. Щербина*

Підписано до друку 27.08.2021. Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Папір офсетний. Друк офсетний. Гарнітура Times New Roman.  
Умовн. друк. аркушів – 25,11. Обл.-вид. аркушів – 24,26.  
Тираж 300

Виготовлювач: ТОВ «Видавництво Ліра-К»  
Свідоцтво № 3981, серія ДК.  
03142, м. Київ, вул. В. Стуса, 22/1  
тел./факс (044) 247-93-37; (050) 462-95-48  
Сайт: [lira-k.com.ua](http://lira-k.com.ua), редакція: [zv\\_lira@ukr.net](mailto:zv_lira@ukr.net)