

Збірник наукових праць "УКРАЇНСЬКІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ СТУДІЇ" – рецензоване наукове видання відкритого доступу, яке відображає найвагоміші результати фундаментальних та прикладних досліджень у галузі культурології, що мають важливе теоретичне або практичне значення для розвитку українського суспільства, української та світової культури.

Програмні цілі та тематична спрямованість збірника: розвиток культурологічного знання в Україні; висвітлення актуальних проблем сучасної культурології; популяризація культурологічної проблематики; залучення молодих науковців до сучасного культурологічного дискурсу; публікація результатів досліджень науковців Київського національного університету імені Тараса Шевченка та інших ВНЗ у галузі культурології. Індексуються в міжнародних наукометричних базах даних: Index Copernicus International (ICI); Ulrichweb; Open Academic Journal Index; Research Bable; Google Scholar.

Друкується два рази на рік.

"UKRAINIAN CULTURAL STUDIES" is the peer-reviewed open access journal that reflects the most significant results of fundamental and applied research in the field of cultural studies, with great theoretical or practical importance for the development of Ukrainian society, Ukrainian and world culture.

Program objectives and thematic focus of the journal are development of cultural research in Ukraine; coverage of urgent problems of modern cultural studies; popularization of cultural issues; attracting young scientists to contemporary cultural discourse; publication of results of scientific research by scholars from Taras Shevchenko National University of Kyiv and other universities in the field of cultural studies. Indexed in: Index Copernicus International (ICI); Ulrichweb; Open Academic Journal Index; Research Bable; Google Scholar.

Published two times per year.

ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР

А. Є. Конверський, д-р філос. наук, проф.,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ЗАСТУПНИК ГОЛОВНОГО РЕДАКТОРА

В. І. Панченко, д-р філос. наук, проф., Київський
національний університет імені Тараса Шевченка

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ СЕКРЕТАР

С. П. Стоян, д-р філос. наук, доц., Київський
національний університет імені Тараса Шевченка

АДРЕСА РЕДКОЛЕГІЇ

**01033, Київ-33, вул. Володимирська, 60,
філософський факультет ☎(38044) 239 34 79**

ЗАТВЕРДЖЕНО

Вченою радою філософського факультету
25.05.20 (протокол № 12)

ЗАРЕЄСТРОВАНО

Міністерством юстиції України.
Свідоцтво про державну реєстрацію
КВ № 22614–12514Р від 24.03.17

ЗАСНОВНИК ТА ВИДАВЕЦЬ

Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет".
Свідоцтво внесено до Державного реєстру
ДК № 1103 від 31.10.02.

АДРЕСА ВИДАВЦЯ

ВПЦ "Київський університет" (кімн. 43),
6-р Т. Шевченка, 14, Київ, Україна, 01030
☎ (38044) 239 32 22; факс 239 31 28
Інтернет-сторінка журналу: <http://www.ucs-univ.kiev.ua>

Редакційна колегія

Р. Аудроне, д-р гуманіт. наук, доцент,
Вільнюський університет (Литва)

М. М. Бровко, д-р філос. наук, професор,
Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського

П. Е. Герчанівська, д-р культурології, професор,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

Л. М. Довга, д-р філос. наук, доцент,
Національний університет "Києво-Могилянська академія"

А. В. Ільїна, канд. мист., докторант,
Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України

Т. Кавалаяускас, д-р філос. наук, професор,
Університет Клайпеди (Литва),
запрошений професор Університету Гельсінкі (Фінляндія)

Н. Ю. Кривда, д-р філос. наук, доцент,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Є. В. Левченко, канд. філос. наук, доцент,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

О. І. Оніщенко, д-р філос. наук, професор,
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

О. Ю. Павлова, д-р філос. наук, професор,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

І. В. Петрова, д-р культурології, професор,
Київський національний університет культури і мистецтв

М. М. Рогожа, д-р філос. наук, професор,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

С. В. Руденко, д-р філос. наук, доцент,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Р. Сапенько, д-р філос. наук, професор,
Університет Зелена Гура (Польща)

А. М. Тормахова, канд. філос. наук, доцент,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

В. Е. Туренко, канд. філос. наук, молодш. наук. співроб.,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Автори опублікованих матеріалів несуть повну відповідальність за підбір, точність наведених фактів, цитат, економіко-статистичних даних, власних імен та інших відомостей. Редколегія залишає за собою право скорочувати та редагувати подані матеріали.

Теоретична культурологія

Буцикіна Є. О. Вернакулярний дизайн як візуальна практика організації міського простору.....	5
Маслікова І. І. Методологічна база досліджень культурних інститутів.....	8
Гриценко В. С. "Корейська хвиля" у діалектиці культурного розвитку.....	13
Кохан Т. Г. Культурологічні орієнтири сучасного українського кінознавства.....	18
Миленька Г. Д. "Лаокоон" Г. Е. Лессінга: потенціал семантичного підходу.....	23
Нападиста В. Г. Етичні ідеї Георгія Івановича Челпанова: до історії університету Св. Володимира	27
Онщенко О. І. Інтуїтивізм Анрі Бергсона як каталізатор інтерпретаційних процесів	32
Тернова М. В. Мистецтвознавча концепція Р. Дж. Коллінгвуда як об'єкт теоретичного аналізу.....	36
Туренко В. Е., Ярмоліцька Н. В. Філософська експлікація культури у творчості В. Іванова та О. Яценка.....	41
Шинкаренко О. В. Етичні експлікації "візуального повороту" у сучасній культурі.....	45

Практична культурологія

Коробко М. І. Проблема морального обрису сучасного телевізійного героя	50
Вербівська О. О. Естетичний досвід як патологічні дискурси відрази та меланхолії у творчості З. Бексінського	55
Живоглядова І. В. Дослідницькі перспективи культурологічної експертизи в контексті формування культурного простору міста	59
Миропольська Є. В. Драматургічні пошуки на теренах "філософії абсурду": досвід сучасного осмислення.....	64
Огнєва Т. К. Особливості розвитку сучасного мистецтва і кінематографу у Китаї, Кореї та Японії.....	69
Павлова О. Ю. Гроші: режими їх сигніфікації та візуалізації в ситуації нових медіа	84
Русін Р. М. Постмодерн як архітектурна практика.....	89
Стоян С. П. Європейські коди сучасного українського символізму	94
Тормахова А. М. Медіа-технології та science art у контексті сучасних культурно-мистецьких практик.....	98

Theoretical Cultural Studies

Butsykina Y. O. Vernacular design as visual practice of urban space organization	5
Maslikova I. I. Methodological basis of cultural institutions studies	8
Grytsenko V.S. "Korean wave" in the dialectic of cultural development	13
Kokhan T. G. Culturological orientators of modern Ukrainian cinema critics	18
Mylenka H. D. G. E. Lessing's Laocoon: the potential of the semantic approach	23
Napadysta V. G. Ethical ideas of Heorhii Ivanovych Chelpanov: to the history of University of St. Volodymyr	27
Onyschenko O. I. Henri Bergson's intuitionism as a catalyst of interpreting processes	32
Ternova M. V. Concept of the study of art by R.J. Collingwood as an object of theoretical analysis	36
Turenko V. E., Yarmolitska N. V. Philosophical explication of culture in the works of V. Ivanov and A. Yatsenko.....	41
Shynkarenko O. B. Ethical explications of "visual turn" in contemporary culture	45

Applied Cultural Studies

Korobko M. I. The problem of modern TV-hero's moral qualities.....	50
Verbivska H.O. Aesthetical experience as pathological discourses of abjection and melancholia in the Beksinski' art.....	55
Zhyvohliadova I. V. Research perspectives of the cultural expertise in the context of formation of the urban cultural space.....	59
Myropolska E. V. The drama searches on the fields of the "philosophy of the absurd": the experience of modern understanding	64
Ognieva T. K. Features of the development of contemporary Chinese, Korean and Japanese art and cinema	69
Pavlova O. Y. Money: their modes of signification and visualization in the new media situation.....	84
Rusin R. M. Postmodern as an architectural practice	89
Stoian S. P. European codes of contemporary Ukrainian symbolism.....	94
Tormakhova A. M. Media technologies and science art in the context of modern cultural and art practices	98

Теоретическая культурология

Буцыкина Е. А. Вернакулярный дизайн как визуальная практика организации городского пространства	5
Масликова И. И. Методологическая база исследований культурных институтов.....	8
Гриценко В. С. "Корейская волна" в диалектике культурного развития.....	13
Кохан Т. Г. Культурологические ориентиры современного украинского киноведения.....	18
Миленькая Г. Д. "Лаокоон" Г. Э. Лессинга: потенциал семантического подхода.....	23
Нападистая В. Г. Этические идеи Георгия Ивановича Челпанова: к истории университета Св. Владимира	27
Онищенко Е. И. Интуитивизм Анри Бергсона как катализатор интерпретационных процессов.....	32
Тернова М. В. Искусствоведческая концепция Р. Дж. Коллингвуда как объект теоретического анализа.....	36
Туренко В. Э., Ярмолицкая Н. В. Философская экспликация культуры в творчестве В. Иванова и А. Яценко	41
Шинкаренко Е. В. Этические экспликации "визуального поворота" в современной культуре	45

Практическая культурология

Коробко М. И. Проблема морального облика современного телевизионного героя	50
Вербивская Е. А. Эстетический опыт как патологические дискурсы отвращения и меланхолии в творчестве Бексинского	55
Живоглядова И. В. Исследовательские перспективы культурологической экспертизы в контексте формирования культурного пространства города	59
Миропольская Е. В. Драматургические поиски на полях "философии абсурда": опыт современного осмысления.....	64
Огневая Т. К. Особенности развития современного искусства и кинематографии в Китае, Корее и Японии	69
Павлова Е. Ю. Деньги: режимы их сигнификации и визуализации в ситуации новых медиа	84
Русин Р. М. Постмодерн как архитектурная практика.....	89
Стоян С. П. Европейские коды современного украинского символизма	94
Тормахова А. Н. Медиа-технологии и science art в контексте современных культурно-художественных практик.....	98

ТЕОРЕТИЧНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 008.74+1:712

Y. O. Butsykina, PhD, assistant professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine
gudzenkozh@gmail.com

VERNACULAR DESIGN AS VISUAL PRACTICE OF URBAN SPACE ORGANIZATION

Article discusses specific status of the vernacular design in the visual style of the modern Ukrainian city, where indigenous dwellers coexist with those who came recently from the country. The vernacular regions in Ukrainian cities are analyzed as complex, eclectic and grass-roots. The vernacular design is understood within the complex cultural environment, where different traditions and cultural identities coexist. The terms "vernacular life", "vernacular landscape" are explicated. The vernacular landscape is interpreted in the context of the everyday human activities brought into the public urban spaces. The crucial characteristic (amateur, brutal, trying to be visible and being invisible, economical, tactical, irrational, anachronistic) and the main principles (constraint, thrift, durability, commonness) of the vernacular design are studied within the interpretive context of urban culture collective identity.

Key words: urban space, vernacular design, vernacular landscape, territorial identification, vernacular region.

Formulation of the problem. Within the framework of contemporary cultural studies of Ukrainian urban landscapes and their spatial organization, attention is paid to such widespread phenomenon as vernacular design. This way of organizing urban space is more than contradictory and often criticized by researchers and intellectuals. On the other hand, vernacular design plays a big role in the visual style of the modern Ukrainian city, and transforms from unorganized and unregulated practices into the status of official transformation of the city (in particular, by companies responsible for the decoration of public urban spaces and do it for budgetary funds).

Analysis of research and publications. Significant contribution to the analysis of issues around the problem of everyday experience, the experience of being in the city, urban and vernacular design was made by such researchers as J. B. Jackson, G. Huang, H. Lefebvre, L. Lofland, G. Simmel, J. Krase and T. Shortell, K. Yu, Z. Wang. Applied research of current practices of vernacular design in rural and urban environments are conducted by A. Asadpour, K. Bjornard, J. Palmer, E. Zielińska and J. Cieślak. Modern researches of the Ukrainian urban space and the issues of the vernacular environment in Ukraine are being conducted by I. Gukalova, V. Miroshnichenko, E. Sarapina.

Purpose of the article. This article is devoted to the analysis of the vernacular design practices in the urban public spaces, their main characteristics and principles that can help professional designers in profound visual transformation of Ukrainian cities.

Exposition of the main material of the study. The term "vernacular" is related with "native of..." or "common to a location or region". It can be treated as a visual reflection of different cultures and styles of living combination in one city region, especially of a combination of rural and urban post-soviet Ukrainian visual cultures. Thus, within analyzing the vernacular design we can better understand the complex cultural environment, where different (often opposite) traditions and cultural identities are implicit. But before this, there is a need to formulate a context around this notion, that is a need to explicate the terms "vernacular life", "vernacular landscape", which lead to the creation of the vernacular design and reaction to it.

The "vernacular life" usually refers to the mundane urban development, the structure of streets and public spaces – everything that comes into the lives of residents, and this city is a temporary environment. As E. Sarapina states that the vernacular life is "...the idea of mental construction, which in some part coincides with the physical space of the city" [3, p. 52].

This means that the city dwellers (with the specific history of Ukrainian cities, such as Kyiv, that have an eclectic architecture in the city center, transformed with the new high-rise buildings) have their values, tied to a specific urban landscape, which they usually remember from childhood and are not ready for its radical changing. "The vernacular environment is changeable and variative not only because of physical changes in the city, but also through transformation, made the inhabitants aware of the "authentic" image of the city. Although the vernacular urban environment means the modern construction, public spaces and urban morphology, the dwellers often formulate it, meaning the notion of architectural style" [3, p. 56].

The vernacular life means the continuous feeling of comfort and identification with the space a person lives in: "...the city dweller is aware that it is not as well known for architectural value structures as the usual environment as interaction of people with past and present, with buildings, spaces and among themselves necessary in urban dynamics and creates a spirit of life" [3, p. 57]. It's not homogeneous and involves many different areas and styles with different categories of people living there. Though usually talking about a city we mean a center historical area, which is the most popular for the dwellers and the tourists. But different social groups of people in the city have their different associations with the area: "Vertical inheritance is a flexible way of describing the historical values it shares a relatively small group of people. It may be locally specific in style and subject matter or familiar only to those who share a common language and set of experiences" [3, p. 59].

That is why there is a common narrative of urban vernacular areas evaluation and rating. V. Miroshnichenko analyses this phenomenon using the example of Kharkiv and its notion of prestigious regions for living (buying the property) and the notion of vernacular region: "The prestige of the vernacular region is formed by objective properties of the urban environment, such as aesthetic attractiveness, high level of social and transport infrastructure, good ecology status and others, then becomes such a property that begins to influence the mass behavior of people, becoming one of the leading factors shaping demand for housing" [2, p. 125].

Speaking about the vernacular urban space, we should compose the spiritual and utilitarian values of the people living there, the main purpose of which is the spatial identity. I. Gukalova describes this notion in her research: "...spatial identity is the lived or realized meanings of subjective socio-geographical reality that shape a person's sense of belonging to a particular space and society. It is

not an aggregate of individual mental impressions, but an awareness mediated by socio-economic, cultural and political factors" [1, p. 27–28].

The priority relevance of interconnected consideration of territorial identification and migration issues is due to the lack of experience of the place as such without movement. To better understand the space of one's life, people should see it from the outside. It is the experience of travel, work voyages (migration) that is significant in forming initially objective ideas about your place of life: "...migration should be considered not only as a process of mechanical movement of the population, but also as a process of moving people in "sections" of identities (professional, linguistic, cultural, ethnic, etc.)" [1, p. 28].

Only identified with the territory they live in and the territorial community, people get a need of fighting for this territory, its unique and genuine view, of struggling for the right to determine the boundaries of these territories. I. Gukalova calls this "spatial identity consolidation" important, because it "...requires the use of strategies to construct it. Here are two possible directions, which differ in what exactly the meanings are attributed to particular territories: – a past-based authentication strategy, – creation of new brands, myths, values based on existing resources and history of development of the territory" [1, p. 29].

A space preserved and transformed by the people, who live that and feel identified with it, can be called "a vernacular landscape". This term is actively used within social, cultural and urban studies. J. Kruse and T. Shortell "Urban spaces are filled with signs of collective identity. In the physical environment, architectural details, commercial signs, and graffiti, among other things, signify the flows of people and culture. So too do social practices, such as commercial transactions, socializing, and commuting in the public spaces of vernacular ethnic neighborhoods" [6, p. 375]. The researchers argue that the vernacular environment is always unstable and dynamic, as much as the city life. "Vernacular landscapes are everywhere and changing as a result of globalization, urbanization, modernization, immigration, and other forces that create layers, or palimpsests, of competing North American, European, Asian, African, and Latin American cultural artifacts. As people move from their home nation, they take signs of their culture and implant these in their neighborhood in the host nation through their social practices. This includes everything from physical changes in the built environment to their mere presence in the social spaces of the new neighborhood. Immigrants generally lack the power to recreate the valued spaces of their home cultures, but their day-to-day lives are full of expressive and phatic signs of their ethnic, religious, and class identity" [6, p. 377]. This context can be seen as crucial for the situation in Ukrainian cities, where indigenous lives coexist with those who came recently, bringing with them new values concerning the city and the region or their absence. So, the vernacular regions of the cities of Ukraine are complex, eclectic and often grass-roots.

A. Asadpour, analyzing the ideas of Kruse and Shortell, defies vernacular landscape as "...a combination of natural and human structures in the context of the lives of ordinary people that traditionally has been studied in rural and semi-rural areas with a historical approach" [4, p. 2]. As the researcher states, for qualitative analysis of the vernacular environment, there should be an understanding of the different philosophical, cultural, social, historical and design contexts of the territory: "This interpretation of vernacular landscape is highly semiotic, textual, and postmodern, and as the ethnic and human races in the natural and climatic context of their geographical and ecological regions

throughout history have been depicted, the contemporary interpretation of the vernacular landscape is also a product of marking of the variety of ethnic and race-linguistic groups in the metropolises and global cities of the present era, which is represented by neighbors and neighborhoods" [4, p. 9].

The vernacular landscape has to be interpreted only in the context of everyday: with the everyday human activities brought into the public urban spaces, that thus being transformed, sometimes in a good way and sometimes not. «In this view, the "urban vernacular landscapes" are embodied in visual data of artificial space and social data of urban neighborhoods. An opportunity that allows different city groups to adjust the spatial identity, means changing the paradigm of the native landscape from the "villages and suburbs" to the "world or global city"» [4, p. 10]. Designers have to deal with this situation and use the vernacular urban practices as the visual communication of the city dwellers.

That is, Polish researchers E. Zielińska and J. Cieślak presented a case of professional designers of post-soviet Wrocław, using the vernacular designs of local entrepreneurs as a visual and social basis. For this, they had to analyze the vernacular design practices to get the basic characteristics of it: amateur, brutal, trying to be visible and being invisible, economical, tactical, irrational, anachronistic.

Firstly, vernacular design is always made by amateurs, not be the professional designers: "...it is mostly agnostic to the language of professional design. It does not know of the marketing terminology – that of effectiveness, appropriateness, ambiance, brand awareness" [8, p. 118]. That is why it's always unpredictable in performance and matching. The brutality of such a design is connected with no historical and aesthetical context took in account by the authors: "It is often described as eye poking. The subtlety is seldom a mean of expression. The sense of humour is often crude and sexist" [8, p. 120]. The vernacular design has nothing to do with traditions and cultural values connected to the territory. Visibility is very important for the entrepreneurs that create the vernacular design because that is how they see the success of the exterior designing itself: «"Visibility" is probably the only principle that was fully adopted from the mainstream language of branding, and then driven to the extreme» [8, p. 120]. But the irony is that such a shouting visibility is not seen by the people because it usually turns into the visual noise: "...something prevalent, invasive, persistent, but not worthy, devoid of individual value, something that must exist around us, but makes us turn our heads the other way. These rather desperate and uncoordinated attempts to get noticed lead to ever more visual chaos, where the individual messages drown, and are even more ignored" [8, p. 120]. In Ukrainian cities it is a common picture.

But the next characteristic – economical – is not always relevant to the local specific design practices. For the Polish researchers, in vernacular design "...used materials are hardly ever considered for their quality or original purpose, but rather, for how they can be refitted for use in a current "project". Everything in vernacular sign making is recyclable, all elements can be repurposed, and it often seems that the nearby junk yard is the prime resource of components" [8, p. 121]. In Ukraine, there are vernacular design elements often made of expensive materials, or those that should resemble expensive ones. And they are vernacular because they are executed not professionally and not qualitatively. That is why being tactical is another important characteristic, because the vernacular design elements are always created for the narrow purpose – to attract the local target audience, here and now: "It does not know of strategic planning. It does not care about the broader context, or the past, or what will come after. It is an

instant communication tool for here and now, using all means available at hand" [8, p. 124]. All these characteristics lead to the irrationality, anachronism as the main ones.

K. Bjornard, on the contrary, sees good and essential characteristics in vernacular kind of urban designing, analyzing it as a visual communication practice that would help the professionals: "...it is a systematic method for creation that can guide us toward more sustainable practices. System thinking is a leading development in contemporary design and those systems requiring the least resources will best serve design on its path toward sustainability. Vernacular design offers a valuable model as its aim is accomplishing the most with the least" [5, p. 1].

The researcher proposes three main principles of the vernacular design that help to transform the surroundings and create a more profound territory identification: constraint, thrift, durability. The first and second ones are inherent to the local small entrepreneurs, because they have no time, money and background to thrive for something bigger: "The constraint of locality may limit formal elements, materials, and size to vernacular builders, but making choices inside the presented constraints allows for innovation to take place outside of initial expectations" [5, p. 2]. Though, there is always a durability present in it, because such simple decisions are sufficient and satisfying: "The long lifespan of buildings is part of what allows them to grow, adapt, and evolve. With that comes consideration of material and maintenance" [5, p. 3]. That is why, the result of these three principles being applied is the commonness of the elements and of the tastes of people living in the neighborhood: "Common features survive the passage of time when they are generally understood as "good." Over years, the vernacular incorporates more and more "good" features while eradicating "bad" ones. While we (as professional designers) cannot always behave as conservatively as vernacular designers, that doesn't mean we cannot adopt their "common" ideals of constraint, durability, and thrift" [8, p. 5]. So, as K. Bjornard shows, there is a real way for the designers to get helpful and inspirational characteristics of the vernacular visual practices.

To continue this, J. Palmer analyses the rural vernacular creative practices to see how they can change the community, and to transfer it on the city: "... the notion of the creative countryside has the potential to gain credence. Such creativities are distinctively different from highbrow or commercially driven creativities; they are everyday creative activities that use local materials, practices, and the specificities of the geographic location within which they are created. They are interesting because of the person/people, place, materials, and time involved in their creation" [7, p. 239].

It deserves paying huge attention because in Ukrainian cities there are a lot of cases of bringing the rural vernacular public space designing elements into the urban space, because a lot of urban dwellers in Ukraine came from the countryside and brought with them the special aesthetics and values: "...a rural vernacular creativity that helps people make connections – whether it is the producer or the apprehender – and makes aspects of place and time visible in ways that have the potential to change perceptions of place and landscape. It is through this getting to know and care about places that people begin to pay attention and explore development options in more conscientious and responsible ways" [7, p. 253]. J. Palmer is optimistic talking about such practices, because they are realized consciously and adherently. In Ukraine cities, we can see sporadic and chaotic ways of applying it: either it comes from the city government, or it is a grassroots initiative.

Conclusion

The term "vernacular" is related with "native of..." or "common to a location or region". It can be treated as a visual reflection of different cultures and styles of living combination in one city region, especially of a combination of rural and urban post-soviet Ukrainian visual cultures. Thus, within analyzing the vernacular design we can better understand the complex cultural environment, where different (often opposite) traditions and cultural identities are implicit.

The crucial characteristic of the vernacular design is that it is practiced by non-professionals. Other main characteristics of vernacular design are: (in)visibility and visual pollution; chaotic; tactical approach; the aesthetics of ugliness; the definition of local, everyday aesthetics; popular in the developing cities, which seek to reestablish their own visual identity (dealing with post-communist architectural and urban planning heritage); breaking the rules and offending the burgher/professional taste; creates hybrid culture.

These urban spaces are filled with signs of collective identity and, often, inter-group competition. In the physical environment, architectural details, commercial signs, and graffiti, among other things, signify the flows of people and culture. So too do social practices, such as commercial transactions, socializing, and commuting, in the public spaces of ethnic vernacular neighborhoods. Our analysis, based on the images shown here and hundreds of others, reveals distinctive visual representations of social differences. Observing these characteristics of vernacular design can bring us the interpretive context of urban culture collective identity.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Гукалова І. В. Просторова ідентичність населення у руслі нових напрямів дослідження у суспільній географії [Електронний ресурс] / І. В. Гукалова // Український географічний журнал. – 2015. – № 4. – С. 24–30. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/UGJ_2015_4_6.B.
2. Мірошніченко В. В. Оцінка ступеня престижності вернакулярних районів м. Харкова [Електронний ресурс] / В. В. Мірошніченко // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Екологія. – 2014. – № 1104. – Вип. 10. – С. 117–125. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VkHNU_2014_1104_10_18
3. Сарапіна Євгенія. Вернакулярний Київ: місто мого уявного // Місто й оновлення. Урбаністичні студії [Текст] / Представництво Фонду імені Гайнріха Бьоля; [ред. С. Шліпченко [та ін.]. – К.: ФОП Москаленко О. М., 2013. – С. 51–62.
4. Asadpour, Ali. Vernacular Landscape; The Transition of the Past Concepts to the Contemporary Context [Електронний ресурс] / Ali Asadpour // The IFLA Middle East Conference (MELAC 2018): Landscape in Transition, At 07–08 May 2018, Tehran, IRAN. – Режим доступу: https://www.researchgate.net/publication/325114659_Vernacular_Landscape_The_Transition_of_the_Past_Concepts_to_the_Contemporary_Context
5. Bjornard, Kristian. Spectacular Vernacular Principles (and their application today) [Електронний ресурс] / Kristian Bjornard, 2009. – Режим доступу: https://www.researchgate.net/publication/299576039_Spectacular_Vernacular_Principles_and_their_application_today
6. Kruse, Jerome, Shortell, Timothy. On the Spatial Semiotics of Vernacular Landscapes in Global Cities / Jerome Kruse, Timothy Shortell // Visual Communication. – 2011. – 10(3). – P. 367–400.
7. Palmer, Joni M. Rural Public Arts: Vernacular Materials, Landscape, and Time [Електронний ресурс] / Joni M. Palmer // Senses and Society. – 2015. – Issue 2. – P. 237–255. – Режим доступу: https://www.academia.edu/17376882/Rural_Public_Arts_Vernacular_Materials_Landscape_and_Time
8. Zielińska, Ewa & Cieślak, Jan. Approaching vernacular design in a post-socialist city [Електронний ресурс] / Ewa Zielińska, Jan Cieślak // Drafts from sociology of design. Introduction to discussion. Editors: Paulina Rojek-Adamek, Grzegorz Gawron. – Krakow, 2016. – P. 117–136. – Режим доступу: https://repozytorium.ka.edu.pl/bitstream/handle/11315/9131/Drafts_From_Sociology_of_Design_Rojek-Adamek_Gawron_2016.pdf?sequence=8&isAllowed=y

REFERENCES:

1. Gukalova, I. V. (2015). Prostorova identichnist' naselennja u rusli novih napravim doslidzhennja u suspiľnij geografii [Spatial identity of the population in line with new directions of research in social geography]. *Ukrains'kij geografichnij zhurnal*, 4, 24–30. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/UGJ_2015_4_6.
2. Miroshnichenko, V. (2014). Ocinka stupenja prestizhnosti vernakuljarnih rajoniv m. Harkova [Assessment of the prestige of the

vernacular districts of Kharkiv]. *Visnik Harkivs'kogo nacional'nogo universitetu imeni V. N. Karazina*. 1104(10), 117–125. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhNU_2014_1104_10_18

3. Sarapina, E. (2013). Vernakuljarnij Kijv: misto mogo ujavnogo [Vernacular Kyiv: the city of my imaginary]. *Misto j novolennja. Urbanistichni studii*. Kyiv, FOP Moskalenko O. M., 51–62.

4. Asadpour, Ali. (2018). Vernacular Landscape; The Transition of the Past Concepts to the Contemporary Context. *The IFLA Middle East Conference (MELAC 2018): Landscape in Transition*, At 07–08 May 2018, Tehran, IRAN. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/325114659_Vernacular_Landscape_The_Transition_of_the_Past_Concepts_to_the_Contemporary_Context.

5. Bjornard, Kristian. (2009). *Spectacular Vernacular Principles (and their application today)*. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/299576039_Spectacular_Vernacular_Principles_and_their_application_today.

Є. О. Буцикіна, канд. філос. наук, асист.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна

ВЕРНАКУЛЯРНИЙ ДИЗАЙН ЯК ВІЗУАЛЬНА ПРАКТИКА ОРГАНІЗАЦІЇ МІСЬКОГО ПРОСТОРУ

Стаття присвячена дослідженню особливого статусу вернакулярного дизайну в візуальному стилі сучасного українського міста, де корінні жителі сусідять з тими, хто недавно приїхав у місто з периферії. Вернакулярні райони в українських містах визначені як комплексні, екліктичні і низові. Вернакулярний дизайн досліджений у складному культурному середовищі, де співіснують різні традиції і культурні особливості. Дано визначення термінам "вернакулярне життя", "вернакулярний ландшафт". Вернакулярний ландшафт проінтерпретований у контексті повсякденної людської діяльності, що внесена в суспільний міський простір. Основні характеристики (аматорський, брутальний, той, що прагне бути видимим і при цьому непомітний, економічний, тактичний, ірраціональний, анахронічний) і головні принципи (стриманість, ощадливість, витривалість, типовість) вернакулярного дизайну досліджені в інтерпретаційному контексті міської культури та створеної в ній колективної ідентичності.

Ключові слова: міський простір, вернакулярний дизайн, вернакулярний ландшафт, територіальна ідентифікація, вернакулярний район.

Е. А. Буцыкина, канд. филос. наук, ассист.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

ВЕРНАКУЛЯРНЫЙ ДИЗАЙН КАК ВИЗУАЛЬНАЯ ПРАКТИКА ОРГАНИЗАЦИИ ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА

Статья посвящена исследованию особого статуса вернакулярного дизайна в визуальном стиле современного украинского города, где коренные жители соседствуют с теми, кто недавно приехал в город с периферии. Вернакулярные районы в украинских городах определены как комплексные, эклектичные и низовые. Вернакулярный дизайн исследован в сложной культурной среде, где сосуществуют различные традиции и культурные особенности. Дано определение терминам "вернакулярная жизнь", "вернакулярный ландшафт". Вернакулярный ландшафт проинтерпретирован в контексте повседневной человеческой деятельности, вносимой в общественное городское пространство. Основные характеристики (аматорский, брутальный, стремящийся быть видимым и при этом незаметным, экономный, тактический, иррациональный, анахроничный) и главные принципы (сдержанность, бережливость, долговечность, типичность) вернакулярного дизайна изучены в интерпретационном контексте городской культуры и создаваемой в ней коллективной идентичности.

Ключевые слова: городское пространство, вернакулярный дизайн, вернакулярный ландшафт, территориальная идентификация, вернакулярный район.

УДК 316.74

І. І. Маслікова, д-р філос. наук, доц.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
i.i.maslikova@gmail.com

МЕТОДОЛОГІЧНА БАЗА ДОСЛІДЖЕНЬ КУЛЬТУРНИХ ІНСТИТУТІВ

У статті досліджуються "атомістичні", "голістичні", "телеологічні" теорії соціальних інститутів, які закладають методологічну базу досліджень культурних інститутів. У розгляді основних підходів до визначення соціального інституту з'ясовуються сутнісні характеристики культурного інституту, які виявляються у трьох аспектах: нормативно-регулятивному (комплекс цінностей, норм, правил), поведінково-процесуальному (поведінкові моделі, інституційні ролі, форми спільної взаємодії), діяльнісно-організаційному (заклади культури, які виробляють, зберігають та просувають культурне благо). Окреслюється проблемне поле досліджень культурних інститутів, що вбирає в себе дескриптивний опис інституційних практик, з'ясування закономірностей функціонування культурних інститутів, прогнозування майбутніх змін інституційних культурних практик у контексті економіки культури та культурної політики.

Ключові слова: дослідження культурних інститутів, соціальний інститут, спільна діяльність, соціальні практики, економіка культури, культурна політика.

Постановка проблеми. У наш час все частіше в науковому дискурсі та в громадських дискусіях постають питання реформування культурних інститутів у напрямі їхньої комерціалізації. Проте саме поняття "культурний інститут" не є однозначним. Пояснити причини їхньої появи, розвитку та трансформацій, надати прогнози майбутніх змін можна, спираючись на виявлені закономірності їхнього функціонування.

Оскільки дослідження інститутів знаходяться ще в стадії свого становлення та розвитку, сучасні теорії соціальних інститутів не є однорідними. Низка з них прагне пояснити специфіку соціального інституту з огляду на універсальні закони функціонування суспільства. Інші теорії інститутів пояснюють їх через партикулярні, специфічні чинники, беручи до уваги особливий соціокультурний контекст та можливі збіги у розвитку подій. Інша

низка теорій намагається поєднувати обидва зазначених підходи в поясненні специфіки соціальних інститутів, наголошуючи на основних цілях і завданнях інституційних практик. Тому звернення до сучасних теорій соціальних інститутів дозволить окреслити методологічну базу для з'ясування специфіки культурних інститутів та виявити проблемне поле їх досліджень.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика соціальних інститутів актуалізувалася в класичних працях соціологів (Г. Спенсер, Е. Дюркгейм, А. Редкліфф-Браун, Т. Парсонс), сучасних економістів (Д. Норт, Е. Остром, Д. Ходжсон та ін.), сучасних філософів (С. Міллер, Дж. Сьорл, Ч. Тейлор та ін.). Специфіка мистецьких та освітніх інститутів розкривається в роботах П. Гілена, М. Нуссбаум та ін. Економічна складова функціонування культурних інститутів постає предметом дослідження представників "економіки культури": А. Рубінштейна, Д. Тросбі, Д. Хезмондалша, В. Хазічка, П. Чмука, Т. Зембіласа та ін.

Мета статті – аналіз теорій, які закладають методологічну базу дослідження культурних інститутів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Аналіз широкої літератури із соціальних і поведінкових наук дозволяє виявити певну тенденцію пояснення специфіки інститутів, які вслід за австралійським соціальним філософом Сеумасом Міллером можна класифікувати як "атомістичні", "голістичні", "телеологічні" теорії [14]. "Атомістичні" теорії ґрунтуються на соціологічному підході, згідно з яким інститути є певними нормативними моделями та рамками соціальної поведінки. Найбільшою мірою такі пояснючі теорії представлені в сучасній інституційній економічній теорії [11, с. 190–219]. Найяскравіший представник інституційної економічної теорії Дуглас Норт виходить з того, що суспільство є сукупністю окремих індивідів, а інститути набувають свою значущість як похідну від індивіда, з огляду на свою спроможність задовольняти потреби та вимоги атомізованих індивідів. Інститут, за визначенням Норта, є сукупністю "правил, механізмів, що забезпечують виконання соціальних, економічних, політичних взаємодій та норм поведінки, які структурують міжлюдську взаємодію" [5, с. 17]. Проте для економічного аналізу важливим є не лише значущість правил, але й спосіб їх встановлення та реалізації. Інакше кажучи, центральною є проблема зв'язку між змістом правил і суб'єктами, що їх встановлюють. І це постає предметом прискіпливого аналізу нобелівської лауреатки в галузі економіки Еліонор Остром, яка крізь призму "теорії фірми" та "теорії держави" пояснює процеси створення нових інституційних домовленостей та виявляє продуктивність добровільних об'єднань, завдяки яким уможливується колективна дія [7].

У такому сенсі колективні суб'єкти, які приймають рішення та імплементують їх в інституційні дії, набувають ознак людини, а саме колективного розуму, колективної волі, колективних переконань. Тим самим є підстави стверджувати, що різноманітні об'єднання, як-от підприємства, корпорації, уряди, політичні партії, професійні або громадянські спільноти, є носіями свідомості, а відтак і носіями людських якостей. Такі теорії пояснюють інститути як дещо подібне молекулам, які мають певний ступінь автономії, але в певних умовах можуть формувати унітарну систему, наприклад ліберально-демократичну державу, яка складається із державних та приватних інститутів, що функціонують у взаємозв'язку із метаінститутом уряду [15, с. 28].

Отже, "атомістичні" теорії розглядають спільну діяльність як таку, що складається із низки особливих дій

та відносин, що виникають у процесі комплексної діяльності. Суб'єкти такої дії усвідомлюють свою особливість та мають міжособистісні взаємовідносини, які можуть бути безпосередніми або опосередковуватися інститутами. Хоча відносини між членами суспільства опосередковуються інститутами, всередині інституту актуальності та значущості набувають характерні власне для нього певні інституційні ролі та обов'язки, які не є істотними поза цим інститутом. Так, функціональна роль батька реалізується лише в інституті сім'ї, роль судді – лише в інституті судочинства. Однак деякі інститути передбачають різні інституційні ролі індивіда всередині однієї організації. Так, інститут вищої освіти дає можливість одній і тій самій людині реалізовувати себе в амплуа дослідника, викладача, наукового керівника, адміністратора. Це підриває атомістське розуміння колективного суб'єкта як суми індивідуумів, оскільки окремий індивід не є повністю тотожним одній-єдиній інституційній ролі. Ба більше, варто й визнати, що індивіди, які постають учасниками спільної діяльності, виявляють різні якості своєї поведінки. У своїх інституційних амплуа індивіди здатні демонструвати іншу поведінку, ніж у приватному житті чи у безпосередніх міжособистісних відносинах. У розгляді спільної дії виявляється нетотожність станів індивідуальної та колективної свідомості, зокрема самосвідомості, совісті, добровільності, переконань, намірів, цілей. Спільні, інституційно оформлені дії засвідчують і свою власну специфіку обов'язків та відповідальності.

Представники "голістичних" теорій інститутів, зокрема структурно-функціональних теорій (Г. Спенсер, Е. Дюркгейм, А. Редкліфф-Браун, Т. Парсонс), підкреслюють зв'язок інститутів ("структури") та їхнього внеску в суспільство ("функція"). Відповідно, інститут розглядається як похідний від системи суспільства, як частина цілого. Г. Спенсер використовував поняття інституту для позначення основних підсистем суспільства, яке розумілося ним як складний організм. Інститути ним мислилися як органи, що виконують життєві функції регулювання та стабілізації соціальних процесів (продоження роду, економічний розподіл, політична та релігійна регуляція). Е. Дюркгейм розглядав інститути як механізми, що забезпечують цілісність комплексного диференційованого суспільства. Т. Парсонс визначав інститути як нормативні моделі, що задають уявлення про належне. У всіх цих підходах окремі інститути описуються як взаємозалежні, необхідні для функціонування інших інститутів та суспільства загалом [3, с. 64].

Гострі проблеми сучасного суспільства, які мають моральне забарвлення, виникають через розпад міцних об'єднуючих інститутів, і тому тією мірою, як індивід залишається на самоті, він звільняється від соціальних і моральних обмежень. Тому вкрай важливим для здорового функціонування суспільства у цілісності та взаємопов'язаності функцій інститутів є існування об'єднань та спільнот, прикладами яких були і є професійні групи.

Представники третього, "телеологічного", підходу в поясненні сутності соціальних інститутів (П. Гілен, С. Міллер, Ч. Тейлор тощо) зосереджують увагу на центральному об'єкті спільної діяльності, яка є дією за участі низки агентів, що здійснюють взаємопов'язані дії задля реалізації спільної мети. Спільна дія – це дія певної кількості індивідів, які свідомо прагнуть спільної колективної мети. Така колективна мета є набором взаємопов'язаних індивідуальних цілей, які усвідомлюються окремими індивідами як своя персональна мета, але реалізуються в одній ситуації або наборі обставин, і

має сенс лише у взаємодії всіх учасників. Такі дії найбільшою мірою знаходять своє втілення у сфері культури: командні ігри, танці, театральні вистави, музичні заходи, академічна діяльність тощо.

Важливим моментом у розумінні інституту в цьому аспекті є те, що зазначені теорії розглядають спільну діяльність як таку, що здійснюється агентами, які обов'язково мають пропозиційні установки (переконання, наміри) у "ми-формі". Деякі агенти такої спільної дії можуть являти собою нову надіндивідуальну сутність, яка не зводиться до окремого індивіда та міжособистісних відносин. Хоча наміри та бажання усвідомлюються кожною людиною окремо її власною свідомістю, визначальним елементом у колективній інтенційності є відчуття спільної діяльності та усвідомлення спільних намірів в термінах "ми": "ми маємо намір", "ми робимо так і так" як частина команди чи колективу [16, с. 23–26].

У сучасному світі саме інститути постають медіатором та гарантом функціонування суспільства. Вони складають ціннісний фундамент для взаємодії різних сфер – політики, економіки, культури, релігії, родинного життя. Як зазначає сучасний бельгійський соціальний філософ Паскаль Гілен, інститути слугують посередниками між реальністю та вигадкою, оскільки кожний інститут підтримує цінності та ідеали, які відображають високі цілі. Такі високі цілі задають вектор та зміст спільного життя, генерують ідеальні висоти та історичну глибину. Отже, за Гіленом, інститути – це "завжди "конституції", від латинського кореня "con-" чи "com-": діяти спільно. Шлях до такого уявного покладають колективно, й асоціюється він із цінностями, які забезпечують та санкціонують колектив. Тому інституції генерують – чи генерували колись – відчуття певності, ба навіть безпеки й захищеності" [1, с. 60].

Отже, спільні дії мають наступні характеристики: дії індивідів, що здійснюють спільну дію, можуть бути однотиповими, окремими або комплексними, що знаходять втілення в інституційній дії, діяльності, справі. Такі дії можуть відбуватися одночасно або бути розірваними в просторі і часі (будівництво соборів, фортифікаційних споруд). Колективна мета може бути самоціллю, або постійним процесом, або засобом для досягнення іншої мети, тоді колективні цілі можуть бути в певній субординації одна щодо іншої (реалізації політики або управлінських процесів на рівні організацій та суспільства загалом). Колективна мета може бути явною із самого початку або усвідомлюватися в процесі спільної дії. Спільні дії передбачають інтерактивність та корекцію окремих індивідуальних дій в залежності від реакції учасників такої комплексної дії.

Такі "телеологічні" теорії розглядають спільну діяльність і в нормативному сенсі, оскільки спільна дія завжди містить в собі нормативні установки (цілі, наміри, переконання, бажання). Однак не завжди такі установки отримують інституційне оформлення. Так, незнайомці можуть опинитися перед викликом шляхом спільних зусиль подолати певні перешкоди. І якщо така дія є одичною, то вона не потребує додаткових регуляторів, як-от правила, конвенції. Проте якщо така спільна дія буде мати повтор, вона знаходить своє інституційне закріплення в організаційній поведінці із набором певних санкцій (моральних та адміністративних).

Звісно, в дослідженні специфіки інститутів не можна ігнорувати критику, яка в широкому контексті виникає на ґрунті ідей "атомістичного" лібералізму та "методологічного індивідуалізму". Індивідуалістично налаштовані лі-

берали (Р. Дворкін, В. Кімліка, Т. Нагель, Р. Нозік, Дж. Ролз та ін.) в обґрунтуванні засад кращого соціального устрою виходять з двох підстав: по-перше, гоббсівського варіанту методичного індивідуалізму та інструментального раціоналізму, по-друге, з кантівської етики, у центрі якої є принципи розумності та свободи. Ліберали стверджують, що соціальне життя має дві умови: а) відповідність внутрішнім ціннісним переконанням індивідів; б) такі переконання не можуть нав'язуватися ззовні, а повинні критично осмислюватися індивідами. Отже, соціальні практики постають можливими завдяки свободі у її різних проявах (свобода освіти, інформації, художньої творчості, обмінів та інші свободи), яка є необхідною умовою мислення та діяльності [4, с. 46–49].

На противагу "лібералам" прибічники "комунітаризму" (Е. Макінтайр, М. Нуссбаум, М. Сендел, Ч. Тейлор та ін.) зосереджують увагу на виявленні таких інститутів, які здатні об'єднувати громадян для продуктивної діяльності. Здійснюються спроби обґрунтування заходів щодо державної підтримки культурних, зокрема освітніх та мистецьких, інститутів, покликаних виховувати у громадян критичне мислення та здатність до емпатії, формувати судження про цінне і значуще [4, с. 49–53; 6].

У вужчому контексті критика інститутів виникла в колі культурних діячів, які особисту свободу протиставляли буржуазній моралі та мистецькому канону. Така критика культурних інститутів набирає обертів із 70-х років ХХ ст. в мистецьких колах (М. Ашер, Р. Смітсон, Д. Бюрен та ін.) та зосереджується на вимогах ширшої демократії, руйнації ієрархії цінностей, проте не надає конкретних альтернатив та нових стратегій. Справа в тому, що класичні інститути мистецького життя (музеї, академії, творчі майстерні), освітні інститути через чітку ієрархію цінностей давали змогу оцінювати творчість, майстерність, здібності, які сьогодні втрачають якісну значущість та редукуються до кількісних показників інвестиційної привабливості в логіці ринкових відносин. Процеси комерціалізації культурних практик призводять до втрати їхніх "внутрішніх" цінностей, зменшення творчого складника та зростання розповідей про себе. Рух до глибини, рефлексії, занурення в роботу заміщується ексгібіціонізмом, інститути замінюються соціальними мережами, які прокламують: якщо тебе немає в соціальних мережах, тебе не існує! Проте очевидно, що кількісні бізнес-показники діяльності, якими оперує ринок, не можуть бути відображенням якості соціокультурної діяльності.

Саме тому критика культурних інститутів повинна бути продуктивною в тому сенсі, що вона має пропонувати окреслення цінностей власне культурних практик згідно з логікою їхнього розвитку, а не логікою ринку, орієнтованою на зростання економічної вартості та розважальний контент [1, с. 62–72; 4, с. 280–293].

В останні десятиліття на перехресті культурології, соціології, економіки культури з'являються спроби дослідження інституційної сфери культури. Група австрійських дослідників (В. Хазічка, П. Чмук, Т. Зембілас) пропонує їх визначати як Cultural Institutions Studies (німецькою мовою – Kulturbetriebslehre, українською – "Дослідження культурних інститутів") [13, с. 147]. Оскільки проблеми культурних інститутів та ширше сфери культури, в якій відбуваються відносини між професіоналами – виробниками / зберігачами культурних благ та їх реципієнтами, потребують не лише позитивістського кількісного економіко-математичного аналізу, але й розуміння ціннісно-нормативного складника, вміння інтерпретувати складні культурні явища та процеси, такі до-

слідження виходять на рівень філософсько-культурологічного аналізу.

Предметне поле дослідження культурних інститутів охоплює наступну проблематику:

- дескриптивне дослідження появи, історії становлення, розвитку та трансформацій культурних інститутів у їхніх різновидах;
- з'ясування закономірностей у функціонуванні культурних інститутів з метою прогнозування майбутнього розвитку культурних практик у зв'язку із широким соціокультурним, політичним та економічним контекстом;
- інтерпретація та оцінка культурних явищ, артефактів, яка має містити як естетичні, символічні, так і економічні показники;
- аналіз відносин між професіоналами та реципієнтами культурних благ в умовах змін конфігурації соціальних відносин загалом і поширення мережових структур та індивідуалізації певних практик зокрема;
- пошук ефективності у взаємодії між окремими культурними інститутами та владними структурами, яка базується на артикуляції достеменних цілей та "внутрішніх" цінностей інституційних культурних практик, визначенні відповідної структури культурного інституту, яка дозволяла б ефективно досягати цих цілей;
- з'ясування специфіки економічного обміну культурних благ не лише для зростання його продуктивності, але й можливостей інновацій та розширення доступу громадян до нього на тлі нульової економічної вартості;
- пошук кращих шляхів здійснення професіоналізації культурних практик через освіту, підвищення кваліфікації кадрів культурних інститутів, підсилення мотивації персоналу, можливостей входження в інтернаціональне культурне середовище, технологізації процесів;
- аналіз культурної політики, напрямів та форм реалізації культурної дипломатії, визначення стратегій розвитку культурної політики та управління культурними інститутами.

Визначати в такій спосіб предметне поле дослідження культурних інститутів є всі підстави, оскільки вже існує певний масив здійснених досліджень, відкритих для української наукової спільноти. Дослідження в галузі "економіки культури" (В. Баумоль, В. Боуен, О. Беннет, Р. Масгрейв, А. Моль, М. Олсон, Р. Таус, Д. Тросбі, Б. Фрей, Д. Хезмондалш; О. Долгін, А. Рубінштейн та ін.) дають підстави для узагальнень щодо специфіки культурного блага як суспільного / публічного / мериторного блага та організації процесів його виробництва і просування; необхідності державної підтримки функціонування закладів культури; заходів культурної політики; процесів комерціалізації культурних інститутів та розвитку культурних індустрій; перспектив розвитку культурних інститутів [2; 9; 10; 12; 4, с. 263–280].

Очевидно, що прогнозування перспектив соціокультурних практик в інституційних умовах може здійснюватися лише в опорі на ті показники, які підлягатимуть раціоналізації та формалізації. І тут критеріями оцінювання та прогнозів постають а) заявлені цілі та наміри дії закладів культури; б) правила, конвенції, закони, соціальні норми, які регулюють такі дії. Доповненням тут можуть бути вже описані та проаналізовані історичні прецеденти, проте цей матеріал може слугувати радше факультативним інструментом, аніж генералізованим знанням про перспективи соціальної взаємодії.

Є приклади теорій, які переконливо пояснюють закономірності соціальної взаємодії. Проте це не означає,

що можна з високим ступенем вірогідності робити прогнози щодо майбутніх подій, на чому наголошує Насім Таліб [8]. Ситуація пандемії коронавірусу, в якій опинився сьогодні весь світ, є як раз таким прикладом "чорного лебедя" – надзвичайно рідких, неочікуваних подій, які здатні кардинально змінити життя мільйонів людей і функціонування інститутів. Інститути освіти, вищої освіти зокрема, з подивом для себе виявили нові технологічні можливості для реалізації своєї основної мети, не втрачаючи її ціннісних засад. І вже зараз відбуваються зміни в організації освітньої діяльності, які навряд чи були можливими в ординарній ситуації рутинної інституційної діяльності.

Висновок. Аналіз сучасних теорій соціальних інститутів дозволив визначити сутність культурних інститутів та позначити предметне поле їх дослідження. Культурні інститути слід розуміти в трьох аспектах. По-перше, в нормативно-регулятивному аспекті культурний інститут є комплексом цінностей, правил, принципів, норм, який обумовлює, визначає та регулює соціокультурну діяльність у її різновидах. По-друге, в поведінково-процесуальному аспекті культурні інститути є стійким типом соціальної поведінки, що реалізується в соціокультурній діяльності та знаходить свій вираз у певних поведінкових моделях, інституційних ролях, формах спільної взаємодії. По-третє, в діяльнісно-організаційному аспекті культурні інститути – це спеціальні організації / заклади, певним чином організовані об'єднання людей, у межах яких продукується, накопичується, зберігається, презентується та просувається культурне благо для забезпечення культурних потреб громадян.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Гілен П. Інституційна уява: інституціоналізація сучасного мистецтва (мінус "сучасного") / П. Гілен // *Переформатування спільного міста. На перетині мистецтва, політики й громадського життя*: зб. статей [пер. с англ. Я. Стріха]. – Харків: IST Publishing, 2019. – С. 57–82.
2. *Культура и рынок. Опекаемые блага* [под ред. А. Я. Рубинштейна, В. Ю. Мухоморова]. – СПб.: Алетейя, 2013. – 400 с.
3. Маслікова І. І. До визначення поняття культурного інституту / І. І. Маслікова // *Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова*. – 2007. – Серія 7, №12 (25). – С. 63–70.
4. Маслікова І. І. У пошуках спільного блага: етичні колізії соціальних практик: монографія / І. І. Маслікова. – К.: Вид. "Міленіум", 2018. – 338 с.
5. Норт Д. Інститути, інституціональні зміни і функціонування економіки [пер. с англ. А. Н. Нестеренко] / Д. Норт. – М.: Фонд економічної книги "Начала", 1997. – 180 с.
6. Нуссбаум М. Не ради прибутку. Зачем демократии нужны гуманитарные науки [пер. с англ. М. Бендет; под науч. ред. А. Смирнова] / М. Нуссбаум. – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. – 192 с.
7. Остром Э. Управляя общим: эволюция институтов коллективной деятельности [пер. с англ. А. Нестеренко] / Э. Остром. – М.: ИРИСЭН, Мысль, 2010. – 447 с.
8. Таліб Н. Н. Черный лебедь. Под знаком непредсказуемости [пер. с англ. В. Сонькина, А. Бердичевского, М. Костионова, О. Попова; 2-е изд., дополненное] / Н. Н. Таліб. – М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2017. – 736 с.
9. Тросби Д. Экономика и культура [пер. с англ. И. Кушнаревой] / Д. Тросби. – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2013. – 256 с.
10. Хезмондалш Д. Культурные индустрии [пер. с англ. И. Кушнаревой] / Д. Хезмондалш. – М.: Издательство Высшей школы экономики, 2014. – 456 с.
11. Ходжсон Д. Экономическая теория и институты [пер. с англ. М. Я. Каждана] / Д. Ходжсон. – М.: Издательство "Дело", 2003. – 464 с.
12. *Handbook of Cultural Economics*. Edited by Ruth Towse, second edition. – Cheltenham: Edward Elgar Publishing Limited, 2011. – 439 p.
13. Hasitschka W., Tschmuck P., Zembylas T. Cultural Institutions Studies: Investigating the Transformation of Cultural Goods / W. Hasitschka, P. Tschmuck, T. Zembylas // *The Journal of Arts Management, Law and Society*. – Vol. 35. – Nr. 2. – 2005. – P. 147–158.
14. Miller S. Social Institutions / S. Miller // *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2019 Edition), [Edward N. Zalta (ed.)]. Retrieved from: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2019/entries/social-institutions/>.

15. Miller S. The moral foundations of social institutions: a philosophical study / S. Miller. – New York: Cambridge University Press, 2010. – 371 p.

16. Searle J. The Construction of Social Reality / J. Searle. – New York: Free Press, 1995. – 241 p.

REFERENCES:

1. Gielen, P. (2019). *Institucijna uyava: institucionalizacija sučasnoho mistecztva (minus "suchasnoho")* [Institutional Imagination: Institutionalization of Contemporary Art (minus "contemporary")]. In *Pereformativnaya spil'nogo mista. Na peretini mistecztva, politiki i gromads'kogo zhittya: zb. statej*. Kharkiv, IST Publishing.

2. Rubinshtejn, A. Ya., Muzychuk, V. Yu. (2013). *Kultura i rynek. Opekaemye blaga* [Culture and the market. Trustees of good]. St. Petersburg. Aletejya.

3. Maslikova, I. I. (2007). Do viznachennya ponyattya kulturnogo institutu [To defining the concept of cultural institution]. *Naukovij chasopis NPU im. M. P. Dragomanova. Seriya 7, #12 (25)*, 63–70.

4. Maslikova, I. I. (2018). *U poshukakh spil'nogo blaga: etichni koliziji socialnikh praktik* [In search of the common good: ethical collision of social practices]. Kyiv, Vid. "Milenium".

5. North, D. (1997). *Instituty, institucionalnye izmeneniya i funkcionirovanie ekonomiki* [Institutions, Institutional Change and Economic Performance]. Moscow, Fond ekonomicheskoy knigi "Nachala".

6. Nussbaum, M. (2014). *Ne radi prybyli. Zachem demokratii nuzhny gumanitarnye nauki* [Not for profit. Why democracy needs the Humanities]. Moscow, Izd. dom Vyshej shkoly ekonomiki.

7. Ostrom, E. (2010). *Upravlyaya obshhim: evolyucziya institutov kollektivnoj deyatel'nosti* [Governing the commons. The evolution of institutions for collective action]. Moscow, IRISN, Mysl'.

8. Taleb, N. N. (2017). *Chernyj lebed'*. Pod znakom nepredskazuemosti [The black swan. The impact of the highly improbable]. Moscow, KoLibri, Azbuka-Attikus.

9. Throsby, D. (2013). *Ekonomika i kultura* [Economics and culture]. Moscow, Izd. dom Vyshej shkoly ekonomiki.

10. Hesmondhalgh, D. (2014). *Kulturnye industrii* [The cultural industries]. Moscow, Izdatel'stvo Vyshej shkoly ekonomiki.

11. Hodgson, D. (2003). *Ekonomicheskaya teoriya i instituty* [Economics and institutions. A manifesto for a modern institutional economics]. Moscow, Izdatel'stvo "Delo".

12. Towse, Ruth. (2011). *Handbook of Cultural Economics*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing Limited.

13. Hasitschka, W., Tschmuck, P., Zembylas, T. (2005). Cultural Institutions Studies: Investigating the Transformation of Cultural Goods. *The Journal of Arts Management, Law and Society*. Vol. 35, 2, 147–158.

14. Miller, S. (2019). Social Institutions. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2019 Edition), Edward N. Zalta (ed.). Retrieved from <https://plato.stanford.edu/archives/sum2019/entries/social-institutions/>.

15. Miller, S. (2010). *The moral foundations of social institutions: a philosophical study*. New York: Cambridge University Press.

16. Searle, J. (1995). *The Construction of Social Reality*. New York, Free Press.

Надійшла до редколегії 23.04.20

И. И. Масликова, д-р филос. наук, доц.

Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ БАЗА ИССЛЕДОВАНИЙ КУЛЬТУРНЫХ ИНСТИТУТОВ

В статье исследуются "атомистические", "холистические", "телеологические" теории социальных институтов, закладывающие методологическую базу для исследований культурных институтов. В рассмотрении основных подходов к определению социального института выясняются существенные характеристики культурного института, которые проявляются в трех аспектах: нормативно-регулятивном (комплекс ценностей, норм, правил), поведенчески-процессуальном (поведенческие модели, институциональные роли, формы совместного взаимодействия), деятельностно-организационном (учреждения культуры, производящие, собирающие и продвигающие культурное благо). Определяется проблемное поле исследований культурных институтов, которое включает в себя дескриптивные описания институциональных практик, выяснение закономерностей функционирования культурных институтов, прогнозирование будущих изменений институциональных культурных практик в контексте экономики культуры и культурной политики.

Ключевые слова: исследование культурных институтов, социальный институт, совместная деятельность, социальные практики, экономика культуры, культурная политика.

I. I. Maslikova, Doctor of Philosophical Sciences, Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

METHODOLOGICAL BASIS OF CULTURAL INSTITUTIONS STUDIES

The article deals with the "atomistic", "holistic", "teleological" theories of social institutions, which form the methodological basis for the Cultural Institutions Studies. The "atomistic" theories of institutions (D. North, D. Hodgson, E. Ostrom) relate to the conclusions of the institutional economics put emphasize on the importance of certain normative models and frameworks of social behavior, which are the institutions. Representatives of the "holistic" theories of institutions (G. Spencer, E. Durkheim, T. Parsons) highlight the connection between institutions ("structures") and their contribution to a society ("function"), and distinct institution are described as interdependent and necessary for functioning of the society in general. Representatives of the "teleological" approach in explaining the essence of social institutions (P. Gielen, S. Miller, Ch. Taylor, etc.) focus on the realization of a common goal, which is a set of interrelated individual goals, which are perceived by distinct individuals as their personal goal, but which makes sense only in the interaction of all participants of joint actions. Such actions most find their expression in the cultural sphere: team games, dances, theatrical performances, musical events, academic activities, etc.

Recourse to these concepts allows us to outline the problematic field of cultural institutions studies as a research area, which is based on the latest investigation in cultural studies, sociology, and cultural economics. The main tasks of cultural institutions studies are related to the creation of descriptions of institutional practices, the elucidation of the patterns of functioning of cultural institutions, the prediction of future changes in institutional cultural practices in the context of cultural economy and cultural policy.

In consideration of the basic approaches to the definition of a social institute, the essential characteristics of a cultural institute are revealed, which are manifested in three aspects: normative and regulatory aspect (complex of values, norms, rules), behavioral and procedural aspect (behavioral models, institutional roles, forms of joint interaction), organizational aspect (cultural institutions that produce, preserve and promote cultural good).

Key words: Cultural Institutes Studies, social institution, joint activity, social practices, Cultural Economics, cultural economy, and cultural policy.

УДК 130.2

В. С. Гриценко, канд. філос. наук, доц.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
valentynagrytsenko@knu.ua

"КОРЕЙСЬКА ХВИЛЯ" У ДІАЛЕКТИЦІ КУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ

Статтю присвячено розгляду "корейської хвилі" як однієї з маніфестацій діалектичних закономірностей розвитку культури. Шляхом аналізу спростовано як некоректне не виправдано зужене розуміння даного феномену лише як ситуативної моделі державної культурної політики. "Корейську хвилю" розглянуто як варіант культурної хвилі, яка у загальних процесах культурного розвитку людства є елементом константним; обґрунтовано підстави для її дослідження з позицій діалектичної єдності внутрішніх і зовнішніх чинників. Показано, що з'ясовані у такий спосіб особливості її формування та функціонування мають експертну здатність в аналізі процесів культуротворення, що сьогодні надзвичайно пришвидшені. Таким чином, запропоноване бачення проблеми та адекватне її природі розуміння виявляють свою ресурсність для польової культурології.

Ключові слова: халлю, "корейська хвиля", політика "м'якої сили", соціокультурні трансформації, культурна динаміка, циклічність, культурна хвиля, солітон.

Постановка проблеми. Сучасний етап розвитку культури, як і будь-який інший, має свої особливості. Їх вивчення, проливаючи світло на нюанси сьогодинського її буття, водночас поглиблює розуміння закономірностей загального культурного руху. Таким чином, у даному дискурсі часткових питань не існує, вони різняться лише мірою інформативності щодо внутрішніх механізмів цього процесу. Одним із них, недооцінених у такому своєму пізнавальному потенціалі, є явище культурної хвилі. В культурологічних дослідженнях прямої апеляції до нього немає, однак вона присутня в його реплікаціях, зокрема у зверненнях публіцистичної, а слідом за нею й наукової думки до так званої "корейської хвилі", чи халлю. Здебільшого популістський інтерес до цієї специфічної моделі державної культурної політики народжує відповідний – досить поверховий – рівень її аналітики, залишаючи сильне відчуття невинності цієї неповноти, хоча б тому, що явище має свої аналоги в інших культурах.

Перед дослідником постає непросте питання: з одного боку, ми маємо справу з політично ангажованим вибором культурної стратегії, з іншого – культура – це живий організм зі своїми сутнісними характеристиками й динаміко-морфологічними особливостями, невіддільний прямою раціональному впливу і зовнішньому диктату, чим в аналізі нехтувати неприпустимо. Прагнення і сама можливість "розібратися по суті" спрямують будь-кого у сутнісне річище, де тільки і можна визначити природу даного феномену, з'ясувати, що стоїть за яскравим образом хвилі, створеним журналістами для його позначення. Вже його первинне аналітичне сприйняття робить очевидними бодай три моменти: наявність загального масиву руху; збудження і локальний хвилеподібний викид його енергії; необхідність існування процесів, здатних приводити до його формування та здійснювання. Таким чином, кожна така хвиля, окрім конкретно-історичних передумов появи, має внутрішню культурно-родову мотивацію, а отже, є транспарентною по відношенню до загальних механізмів розвитку культури. Це робить її вивчення суттєвим кроком у поглибленні знань про органіку культури, яких явно бракує.

Власне, через це у сучасному культурознавстві й домінує описова фактологія. З її позицій явище на кшталт "корейської хвилі" стає не більш ніж засобом атрибуції суспільно-політичних процесів, не пов'язаних напряду з культуротворенням. Культурології слід це подолати, повернувши собі експертний ресурс, який втрачається при ігноруванні культурмісткого змісту соціальних явищ. "Корейська хвиля" є одним із них – її розгляд із зазначених позицій дає підстави вести мову про феномен культурної хвилі загалом, вбачаючи в ній закономірний етап діалектичного розвитку культури. Її територіальна прив'язка не змінює цього значення, збагачуючи

наші уявлення про різноманіття його виявів й наближуючи тим самим до розуміння сутності самого феномену.

Аналіз досліджень і публікацій. Досвід такого аналізу у культурології відсутній, передусім, через брак польових досліджень живої діалектики розвитку культури. Відповідно, обрана постановка проблеми потребує формування власного дискурсу, що через нестачу її прямих досліджень можна зробити опосередковано, скориставшись продуктивними лініями вже напрацьованої загальнотеоретичної логістики.

Діалектична природа культури – продукту людського саморозвитку – є фактом беззаперечним. Ставши базовим і водночас загальним місцем в її теорії, це розуміння досить швидко відсунулось у нішу пасивної аксіоматики, тієї, що нібито й не потребує моніторингу. В операціональному, широко експлуатованому, просторі залишився лише макрорівень, присутній імпліцитно (у спіранні аналітичної культурології на визнання факту перманентності соціокультурних трансформацій) та експліцитно (у розробці моделей динаміки культури, спробах її типологізації).

Цей рівень принципово важливий як конститутивна основа необхідної нам аналітики. З обраною нами позицією корелює авторитетна культурно-семіотична програма Ю. Лотмана, побудована на розумінні культури як безперервного динамічного процесу, що здійснюється як діалектична взаємодія семіотизації і десеміотизації. Зауважимо, що за першим і другим стоїть явище значенності, яке формується у духовному тиглі людини. І навіть ті зміни в культурі, що відбуваються під явним тиском зовнішніх стимулів, отримують життєздатність за умови їх внутрішньої легітимізації. Значний інтерес у цьому плані представляє антропоцентричний концепт культури, в якому вона постає як простір можливостей, який передбачає свідомий вибір і свідому людську дію (М. Фуко, Н. Луман, інші).

На це слід зважати при вивченні будь-яких культурних трансформацій, включаючи й ті, що розглядаються нами. Процес саморозвитку людини є запорукою їх неперервності, що робить культуру живим організмом. В останні роки зросла кількість досліджень, що апелюють до такого, близького нам, її бачення (В. І. Пантін, В. І. Петров, О. М. Тарасов, інші). З ними цілком природно пов'язаний дотичний до даного аналізу інтерес до її динаміки, який, звісно, не є новим у науковій думці. Однак цінність сьогодинського пошуку обумовлена його зв'язком із сучасним етапом розвитку людства, що робить його діагностичним і водночас проєктивним. Небувалі темпи культурних трансформацій максимально зближують їх, створюючи базу для обґрунтованого соціокультурного прогнозу.

Показовими в цьому плані є фундаментальні напрацювання дійсного члена Міжнародної академії досліджень майбутнього Ю. В. Яковця, що розвивають ідею можливості становлення стійкого світоустрою на основі міжцивілізаційного партнерства. Для нас важливо, що головні результати у пошуку способів подолання цивілізаційної кризи вчений отримав на шляху вивчення циклічної динаміки у процесах розвитку суспільства і природи, наділивши цим значенням й царину культури. Продовжуючи традиції російського циклізму, він актуалізував відповідний, принциповий для нашого дослідження, дискурс, що склався з ідей та концепцій його сучасників і попередників стосовно соціокультурної динаміки, культурної еволюції, культурних трансформацій, динамізму культурного виробництва, динаміки ціннісних трендів тощо. Біля його витоків – "Соціальна і культурна динаміка" П. О. Сорокіна, теорія довгих хвиль М. Д. Кондратьєва, історіософська позиція Е. Тоффлера, що надали теоретичної впевненості майбутнім прихильникам циклічно-хвильового підходу до культури, якими б інтересами вони не керувалися: прагненням з'ясувати витоки соціокультурних трансформацій (О. М. Тарасов, інш.), встановити парадигму циклічного розвитку культури (О. Чучин-Русов, інш.) чи історії (В. І. Пантін), розкрити соціокультурну динаміку з теоретико-інформаційної платформи (В. М. Петров) тощо. Слід констатувати, що всі ці та аналогічні позиції в цілому виявляють свою продуктивність у формуванні необхідної нам теоретичної логістики, посилюючи її своєю різноманітністю.

Метою статті є спроба здійснити аналіз явища "корейської хвилі" адекватно його природі як специфічного вияву загальної діалектики розвитку культури.

Виклад основного матеріалу дослідження. За найбільш поширеною версією, поняття "корейської хвилі" введено в обіг журналістами. Вже сама ця назва засвідчує непересічний характер явища, здатного викликати такі яскраві образні асоціації. Чим же воно є насправді? Спираючись на щедрі інформації, що переважно множиться у ЗМІ, ми маємо справу із продуктом поп-культури, наділений всіма її ознаками, що отримав широкий міжнародний резонанс і несподівано, попри своє азійське коріння, спромігся стати складовою повсякденного життя людей у різних частинах світу. По суті, і цього знання було б достатньо, щоб зосередити погляд на даному феномені, тим більше, що його куратором виступає сама південнокорейська держава, визнавши в ньому другий сьоряд з розвитком технологій головний ресурс і свого сьогоденішнього, і свого майбутнього процвітання. Халлю, дослідівно – "потік Кореї" чи "корейська хвиля", є формою культурної експансії на світові ринки, яка приносить Південній Кореї не лише економічний, а й великий іміджевий зиск.

Особливим чином її значення посилює міждержавна розділеність корейського етносу, сусідня частина якого живе в умовах тоталітарного суспільства диктаторського типу, де контролюється все і вся, де життя і впадобання окремої людини нічого не варті. На тлі повної відрізаності КНДР від усіх глобальних мереж південнокорейська відкритість до світу стає особливо принадною, спрацьовуючи і як суспільно-перетворювальний стимул. Слід визнати, що чуже – північнокорейська ідеологія самостійності держави – виглядає на її тлі як головна перепона, а не стимул пафосно оголошеного самодостатнього переможного розвитку. Для некорейського ж світу ця кричуща біполярність виступає не лише приводом вкотре пересвідчитись, що "Схід – справа тонка", але й надією на згортання моделей жорсткого політико-ідеологічного диктату і, врешті, – на можливість глобальних змін на людиноцентричній основі.

При цьому залишаються відкритими багато питань. Одне з найсуттєвіших – як у даному випадку поводить ся загальнокультурна основа, адже не слід забувати, що корейська культура займає місце в ряду традиційних культур, на Далекому Сході – культур конфуціанського ареалу. Здавалося б, тоталітарний характер і закритість КНДР мають бути більш сприятливими для утримання сформованого конфуціанством ядра корейського менталітету, ніж зовнішня спрямованість Республіки Корея. Та, як засвідчують факти, жорстка політична диктатура стала ґрунтом для догматизації конфуціанських принципів на кшталт вимог партійної дисципліни: покора, прищеплена з народження, супроводжує людину впродовж її життя як домінанта, що визначає і світовідчуття, і соціальну поведінку. Таким чином вихолощується людинотворчий потенціал конфуціанства, а передбачений ним високий моральний стандарт ставиться у залежність не від особистої духовної роботи, а від "більш надійного" джерела – зовнішнього впливу, постійного суспільного контролю і, врешті, примусу. Від етично загостреної конфуціанської філософії як однієї з основ корейського менталітету залишається, таким чином, демонстраційна оболонка, досить зручна в ідеологічному оперуванні, адже авторитет Кун-цзи є беззаперечним, а в останні роки – у часи перемін – він помітно зріс в усьому світі.

Отже, такий варіант використання традиційної основи не є експертним у питаннях загальної культурної тектоніки. Виведена за межі духовної мотивації, вона потребує іншої аналітики, в той час як нас цікавить культурна органика – у даному випадку це з'ясування того, як справжнє, неспотворене традиційне начало корелює з новаціями, свідомо введеними у цілісну етнокультурну систему, що викликає таку необхідність і чим забезпечені її процесуальна реалізація, а у подальшому – функціонування підживленого у такий спосіб корейського культурного комплексу. В цьому сенсі головний евристичний потенціал знаходиться на боці сучасної південнокорейської культурної моделі, де відкритість назовні стає водночас кристалізацією споконвічних духовних цінностей, визнанням їх невтраченої потужності.

Це повертає нас до феномену "корейської хвилі", що збрала немало літературу як вияв політики "м'якої сили" – державної стратегії розвинутих країн Східної Азії: КНР, РК, Японії. За місцевих відмінностей в її реалізації вона вирішує загальну задачу – ненасильницького просування на міжнародну арену національного ресурсу і власних культурних цінностей для їх визнання та утвердження в якості "вірчих грамот" для подальшого потужного розвитку й державного процвітання у світовій економічній системі. Стоїть за цим, звичайно, і значний політичний інтерес, що робить західний аналог поняття м'якої сили – "soft power" (м'яка влада), введений в обіг американським політологом Дж. Наємом, більш точним.

Показово, що назвою хвилі модель сучасної культури РК наділив Китай, найкращий експерт у даному питанні – країна, де здавна було сформовано засади політики такої всепереможності, апробовано її можливості у сучасних умовах, отримано прогнозовані позитивні результати. Отже, маємо справу не з пустою метафорою, а з фактом визнання реалізації даної політичної стратегії. Залишаючи у спокої Лао-цзи з його часто згадуваним образом води як найслабшого й найніжнішого з усього, що існує на світі, і водночас непереможного, зауважимо, що китайці, нащадки філософа, даючи таку оцінку, керуються об'єктивними показниками, які змогли оцінити першими. Південнокорейську культурну експансію вони відчували на собі з середини 1990-х років, коли Китай почала стрімко захоплювати корейська індустрія розваг, зробивши його постійним її імпортером й, таким

чином, у певному сенсі промоутером продукту "корейської хвилі" в різних частинах Азії.

Китай вміє рахувати, розуміючи зв'язок між зростанням іміджу і приростом експорту, однак у випадку південнокорейського прориву головним уроком стала стрімко реалізована можливість його власних амбітних сподівань – стати не лише світовим економічним лідером, але й духовним авторитетом. В історичній пам'яті Китаю, підкріпленій сучасним знанням історії, живе яскравий спогад про "китайський бум", пережитий Старим світом у XVIII столітті. Він залишив глибокий слід у тогочасній європейській думці, що визнала Піднебесну гідною інтересу і навіть захоплення. Мрія про можливість його повторення, вже у світовому масштабі, підтримується прикладом Республіки Корея, що активно використовує культурний брендінг у формуванні бажаного образу своєї країни. І хоча в цьому Китаю поки що програє, ставши на шлях культурної експансії останнім – після Японії й Південної Кореї, в його ресурсах м'якої сили є свій, ще не реалізований, потенціал – актуалізація у своєму сучасному посланні світу засадових змістових ядер китайської культурної традиції. Про це свідчить, зокрема, обрана політичною елітою КНР лінія на боротьбу проти формалізації принципів конфуціанства, за відродження їх свідомого і щирого наслідування.

У сучасній китайській гуманітаристиці сформовано відповідний міждисциплінарний дискурс, де ця ідея граничить як запорука досягнення Китаєм статусу світової держави. Не дарма навіть молоді китайські політологи, підкреслюючи його високу здатність "до відтворення традиційних конфуціанських цінностей та їх розповсюдження за межі країни" [8, с. 48], політику "м'якої сили" китайського зразка називають політикою "мирного піднесення", що для китайців, звичайно ж, асоціюється з Піднебесною.

Однак всі ці суттєві факти, дотичні до нашої проблеми, є лише її поверхнею. Політична сторона орієнтована обставинами суспільного буття, а отже, керована зовнішніми стимулами, нехай і пропущеними крізь людські душі і голови. Та є інша сторона – внутрішнє життя культури, яке "дає допуск" тому, що лежить на поверхні. У тому числі – і "корейській хвилі". Широко відомо, що її головним агентом на культурному подіумі світу виступає поп-культура, а в ній – жанр k-рор, що створив абсолютно новий вид музичної індустрії. Звісно, корейський національний проєкт цим не обмежується, функціонує, окрім свого мистецького формату, як складний мікс різних векторів впливу – ідеологічних, технологічних, комерційних тощо. Однак в них креативний імпульс людського саморозвитку – двигун культури – не діє напряду, опосередкований прагматикою задач, чого немає у мистецтві, де потреба у зиску завжди є вторинною або й зовсім відсутня. Це – портал у внутрішній тигль культури, де виплавляється її суспільне тіло в усіх його різноманітних виявах, формуються тенденції і закономірності її розвитку, зароджуються зміни і трансформації. З'ява нового на соціокультурній поверхні є, таким чином, сальдо цих складних процесів і не може розглядатися без урахування цього – лише як відповідь на зовнішні спонуки. Будь-яке культурне явище, не дивлячись на його масштаб і суспільний резонанс, є інформантом стосовно внутрішньої діалектики загального культурного руху.

У повній мірі це стосується і "корейської хвилі", об'єкта даного дослідження. В колізіях її появи задіяні складні відносини між старим і новим, традицією і ситуативністю, закритістю і відкритістю, зваженістю і зухвальством і ще багато-багато чим. Зосередимось на цьому,

свідомо залишаючи у стороні фактори політико-економічного запиту, що формуються в іншій – прагматичній – системі значень.

Багатівікова корейська культура, крім очікуваних відмінностей від інших культур, має принципову, визначальну для неї, особливість – вона є культурою традиційною, що належить до конфуціанського культурного ареалу. У південнокорейському випадку вона не підігнана під комуністичну ідеологію, як у північних сусідів, залишаючись простором особистого добровільного вибору під схвальним патронатом спільноти. Таким чином, для її дослідження саме цей варіант є посправжньому референтним. І хоча йдеться про буття і вплив духовної традиції у суспільстві третього тисячоліття, можна впевнено констатувати її цілковиту життєздатність і подальші культурні перспективи.

Що ж представляла собою культура Республіки Корея напередодні перемир'я, які згодом отримали назву "корейського дива"? Ця точка відліку принципово важлива для розуміння ресурсу, сенсу і дійсного духовного масштабу тих культурних процесів, що викликали до життя явище "корейської хвилі", натуралізували його в автохтонному культурному комплексі, зробивши водночас притягальним для представників інших культур не лише в Азії, а й у багатьох частинах світу. Вивчення загального руху культури засвідчує, що поява таких феноменів не є випадковою і, врешті, наш випадок не є виключенням на довгому шляху людства. Саме тому сучасна теорія культури приділяє окрему прискіпливу увагу вивченню змін, що у традиційному культурному виробництві викликає вторгнення новацій. У призмі проблем глобалізації це питання набуває особливої актуальності і ваги, знаходячи різні вектори свого розгляду та напрямки вирішення.

"Великий корейський народ,
Не звертай з Корейського шляху!
Як вікова сосна на горі Намсан
Пручається вітрам і снігам,
Непохитний наш дух".

Ці слова, взяті з державного гімну РК, показові у контексті нашої розмови: співаючи або слухаючи їх, сучасний кореєць отримує патріотичний імпульс через конфуціанський символ стійкості й незламності, той, що впродовж віків надихав його попередників на моральну і соціальну дисципліну. Що вже казати про гору Намсан, одну з найвищих в Азії, вище якої, за словами сеульців, лише небеса. Як зазначають дослідники, "гори – значуща частина корейської культури, її "колиска", що знайшла відображення у конфуціанстві, буддизмі і даосизмі, а тому глибоко вкорінена у корейське традиційне світосприйняття" [9], ставши однією з натхненників корейської духовності.

Історія Кореї ще до поділу у 1945 році сповнена втрат і запеклої боротьби. Саме в ній склалися духовні скрижалі, що продовжують визначати ціннісно-орієнтаційну структуру особистості, всотуючись в неї через канали суспільної комунікації й забезпечуючи, таким чином, її внутрішню стабільність та остійність, чинну всередині власної спільноти. Домінуючі в них принципи конфуціанства стали духовною основою у відтворенні традиційних цінностей, забезпечуючи не лише запас ментальної міцності, але й ресурсну базу для можливого культуротворення, звичайно ж, центробіжного характеру. Перші спроби західного "щеплення" тільки укріпили цей духовний редут, давши водночас

сильний імпульс до збереження власної культурної ідентичності, можливого лише за умов встановлення самозахисного діалогу національного й інтернаціонального.

По-своєму таку ж проблему переживали й інші народи далекосхідного культурного ареалу, взяти хоча б Японію, що, як відомо, не змогла її вирішити шляхом прямого закриття від світу. І сьогодні поряд із традиційною культурою, шанованою у суспільстві і захищеною з боку держави та патріотично налаштованих спілок й товариств, запроваджена стратегія Cool Japan, спрямована на розповсюдження японської культури по всьому світу. Прояв політики "м'якої сили" – це своєрідний антидот, що попри зміни у нових умовах має зберегти споконвічне ядро японської самосвідомості – саму душу Японії.

Західна цивілізація в особі США, з якою вимушено зустрілась звільнена від окупації південна частина Кореї, не мала схожих духовних кодів, була чужою і незрозумілою. Та попри це вона показувала шлях можливої порятунку від вічних злиднів і постійного відчуття меншовартості. Не будучи зрозумілою у своїх духовних перевагах, вона вабила іншим – великими практичними досягненнями і завойованою свободою та загальновищезначим міжнародним авторитетом. Усе меркло перед другою обставиною: керована конфуціанством традиційна духовна основа, заклавши в систему виховання відповідальне ставлення до праці, в силу історичних причин, що призвичаїли до підкорення та слухняності підпорядкування, суттєво просідала у частині амбітності самопред'явлення (не забуваймо, що конфуціанство було отримано не в автохтонно-концентрованому вигляді, а, так би мовити, із других рук!).

До того ж без зовнішніх стимулів до розвитку звичні духовні настанови викликали пасивний автоматизм та інертність. Вони потребували живої, активної реалізації, що було неможливо, адже для ситуативно складеного американо-корейського міксу вони були неорганічні. Це стало зрозумілим досить швидко через незбіг корінних мотивів та пріоритетів. Та, крім цього, реально постала небезпека втрати заповітного духовного коду, а з ним – не лише майбутнього, але й вистражданого теперішнього. Зійшлися дві потуги: одна явна, що вже заявила про себе як світова сила, друга – внутрішньо гранично сконцентрована, готова до саморозкриття як до можливості свого нового відтворення.

Початкова спроба прямого наслідування американських зразків на доступній на той час дуже слабкій політико-економічній основі виявила свою нежиттєздатність, але водночас вона збудила у ментальній пам'яті корейців здорову амбітність, народжену самим цим непростим зусиллям, відродила призабуту самоповагу, змусивши їх шукати власну точку сили, в якій на необхідному напрямку сконцентруються найвищі духовні і фізичні здібності. Сила і напрям, два головні питання, що постали перед Південною Кореєю, мали вирішити проблему її самозбереження і, звичайно ж, її майбуття.

Джерелом сили виявився духовний субстрат, закладений в основу традиційної культури, що впродовж століть відтворювався у ментальності нових і нових поколінь корейців, виконуючи функцію їх ідентифікатора. Починаючи з отримання першої після капітуляції Японії легітимної влади, Південна Корея стала свідомо використовувати цей ресурс, надаючи йому якомога більше важелів: спочатку для зміцнення національної самосвідомості, а згодом, з усвідомленням переваги духовного над технологічним, – як складову зовнішньої політики. Він мав стати захистом від тиску іншопольованого і водночас корейським меседжем західному світу,

але меседжем, зрозумілим для нього, введеним в систему звичних для нього культурних координат. Це і визначило напрям прикладення корейської сили – експорт не лише високих технологій, але й корейського варіанту поп-культури: поп-музики, телесеріалів, кінофільмів, ігор. Так зародилася й покотилася світом "корейська хвиля", накриваючи все більше і більше його територій.

За цим стоїть певна закономірність. Ми маємо справу із зустріччю двох культурних потоків, кожний з яких має різний рівень взаємодії зі своїм духовним ядром. Як показує людська історія, культурна хвиля народжується там, де ця відстань найкоротша. З позицій сучасної фізичної теорії солітонів, що універсально працює у вивченні різних сфер та живих організмів, культурна хвиля – це класичний солітон, тобто хвиля, яка при будь-якій взаємодії, у нашому випадку – із західним культурним потоком, не руйнується, а продовжує свій рух, залишаючи свою структуру незмінною. Усамітнена і локалізована, вона здатна проходити великі відстані без внутрішнього і зовнішнього викривлення. При цьому вона має здатність вторгнення в інші культури, впливу на їхнє культурне виробництво й загалом – на систему цінностей. Підтвердженням цього у далекосхідному культурному ареалі виступає не лише корейська, а й китайська і японська хвилі культурного впливу; немало переконливих прикладів зберігають аннали світової культури, народжуючи численні теорії хвильового чи маятникового характеру світового культурного процесу.

Що ж до можливості в цьому русі суттєво впливати на зустрічні культури, то "корейська хвиля" виступає тут найбільш переконливою. Її культурні агенти – k-поп, дорами та кінофільми – користуються шаленим успіхом, займаючи у своїх жанрах перші позиції, отримуючи найвищі міжнародні нагороди. Використовуючи звичну для західної публіки жанрово-видову обгортку, оволодівши нею з усією ретельністю вихованої конфуціанством наполегливості, корейці під стягом Республіки Корея послідовно і безупинно надсилають світу своє духовне послання. Народжене у надрах традиційної культури, актуалізоване моментом історичної суттєвості, збагачене концентрацією внутрішніх духовних зусиль, воно несе в собі нових культурний досвід, корисний для сьогоденішнього людства й водночас для власної духовної основи. Вона ж збагачується енергією кожної культуротворчої дії, кожного культурного відкриття, збільшуючи число тих духовних кодів, якими майбутні покоління корейців скористаються у подальшому поступі. Так працює діалектика культурного розвитку, що потай плете своє дивовижне мереживо, яке визначає маршрути й масштаби людського самоздійснення.

Висновок. Потреба у розгляді "корейської хвилі" як частини дискурсу, сформованого навколо проблем діалектики культури, має під собою дві важливі підстави: сучасні процеси етнокультурних трансформацій у світі, що рушив шляхом глобалізації, та інертність сьогоденішньої культурології у вивченні питань діалектики культурного розвитку, а надто – на сучасному етапі її реального розгортання.

Дослідження явища "корейської хвилі" дозволяє побачити в ньому реалізований приклад культурної хвилі як константи руху культури, викликаного процесами людського саморозвитку, виявляє закономірність формування та дії хвильової потуги в її залежності від масштабу духовного стимулу. Традиційна корейська культура, внутрішній двигун "корейського дива", у своїй діахронії і синхронії демонструє здатність зберігати та відтворювати свій духовний субстрат, відновлюючи його

активність в залежності від обставин історичної суттєвості. Більш того, як засвідчують розглянуті факти, її агенти при зустрічі з іншими культурними потоками вказують свою всепроникність, домінантність свого внутрішнього впливу, невіддільність процесам акультурації, незмінність своєї культурної локальності. Це підтверджує, що такий діалектично здійснюваний рух назовні є, врешті, умовою існування будь-якої культури, адже тільки так може бути збережено її духовне ядро.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. – М.: Гнозис; Издательская группа "Прогресс", 1992. – 272 с.
2. Пантин В. И. Циклы и волны глобальной истории. Глобализация в историческом измерении / В. И. Пантин. – М.: Издательский дом "Новый век", 2003. – 276 с.
3. Петров В. М. Волнообразные социальные процессы: к методике прогнозирования / В. М. Петров // Социология: методология, методы, математическое моделирование (4М). – 2004, № 18. – С. 130–153.
4. Сорокин П. А. Социальная и культурная динамика / П. А. Сорокин. – М.: Астрель, 2006. – 1176 с.
5. Струк Е. Н. Циклическо-волновой подход к природе социальных изменений [Электронный ресурс] / Е. Н. Струк // Современные проблемы науки и образования. – 2011. – № 6. – Режим доступа: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=4915>
6. Тарасов А. Н. Проблема модели динамики культуры в аспекте аналитики социокультурных трансформаций / А. Н. Тарасов // Общество: философия, история, культура. – 2016. – С. 45–48.
7. Тоффлер Э. Третья волна / Э. Тоффлер. – М.: ООО "Фирма "Издательство АСТ", 1999. – 261 с.
8. Ци Ювшен. Приоритеты внешней культурной политики Китая в условиях глобализации / Ювшен Ци. // Власть. – 2017, № 10. – С. 148–154.

9. Чеснокова Н. А. Горы Пэктусан, Кымгансан, Халласан: старые новые символы единой Кореи [Электронный ресурс] / Н. А. Чеснокова. – Режим доступа: <https://hum.hse.ru/news/25>
10. Яковец Ю. В. Глобализация и взаимодействие цивилизаций / Ю. В. Яковец. – Изд. 2. – М.: Экономика, 2003. – 411 с.

REFERENCES:

1. Lotman, Yu. M. (1992). *Kultura i vzryv [Culture and explosion]*. Moscow, Gnozis; Izdatelskaya grupa "Progress".
2. Pantin, V. I. (2003). *Cikly i volny globalnoj istorii. Globalizaciya v istoricheskom izmerenii [Cycles and waves of global history. Globalization in the historical dimension]*. Moscow, Izdatelskij dom "Novyj vek".
3. Petrov, V. M. (2004). Volnoobraznye socialnye processy: k metodike prognozirovaniya [Wave-like social processes: to the forecasting technique]. *Sociologiya: metodologiya, metody, matematicheskoe modelirovanie (4M)*, № 18, 130–153.
4. Sorokin, P. A. (2006). *Socialnaya i kulturnaya dinamika [Social and cultural dynamics]*. Moscow, Astrel.
5. Struk, E. N. (2011). Ciklichesko-volnovoj podhod k prirode socialnyh izmenenij [The cyclical-wave approach to the nature of social change]. *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya*. № 6. Retrieved from <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=4915>
6. Tarasov, A. N. (2016). Problema modeli dinamiki kultury v aspekte analitiki sociokulturnyh transformacij [The problem of the model of the dynamics of culture in the aspect of the analysis of sociocultural transformations]. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kultura*, 45–48.
7. Toffler, E. (1999). *Tretya volna [Third wave]*. Moscow, ООО "Firma "Izdatelstvo AST".
8. Czi Yuvshen. (2017). Prioritety vneshnej kulturnoj politiki Kitaya v usloviyah globalizacii [Priorities of China's foreign cultural policy in the context of globalization]. *Vlast*. № 10, 148–154.
9. Chesnokova, N. A. Gory Pektusan, Kymgansan, Hallasan: starye novye simvoly edinoj Korei [Mount Pektusan, Kimgansan, Hallasan: old new symbols of united Korea]. Retrieved from <https://hum.hse.ru/news/25>
10. Yakovec, Yu. V. (2003). *Globalizaciya i vzaimodejstvie civilizacij [Globalization and the interaction of civilizations]*. Moscow, Ekonomika.

Надійшла до редколегії 20.04.20

В. С. Гриценко, канд. филос. наук, доц.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

"КОРЕЙСКАЯ ВОЛНА" В ДИАЛЕКТИКЕ КУЛЬТУРНОГО РАЗВИТИЯ

Статья посвящена рассмотрению "корейской волны" как одной из манифестаций диалектических закономерностей развития культуры. Путем анализа опровергнуто как некорректное неоправданно суженное понимание данного феномена лишь как ситуативной модели государственной культурной политики. "Корейская волна" рассмотрена как вариант культурной волны, которая в общих процессах культурного развития человечества является элементом константным; даны обоснования для ее исследования с позиций диалектического единства внутренних и внешних факторов. Показано, что выясненные таким способом особенности ее формирования и функционирования имеют экспертную способность в анализе процессов создания культуры, которые сегодня чрезвычайно ускорены. Таким образом, предложенное видение проблемы и адекватное ее природе понимание обнаруживают свою ресурсность для полевои культурологии.

Ключевые слова: халлю, "корейская волна", политика "мягкой силы", социокультурные трансформации, культурная динамика, цикличность, культурная волна, солитон.

V.S. Grytsenko, PhD, Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

"KOREAN WAVE" IN THE DIALECTIC OF CULTURAL DEVELOPMENT

The article covers the consideration of the "Korean Wave" as one of the manifestations of dialectical laws of culture development. The interpretation of the phenomenon only as a situational model of state cultural policy is refuted through the analysis as an incorrect and unreasonably narrowed understanding. We consider the "Korean Wave" as a variant of the cultural wave, which is a constant element in general processes of cultural development of mankind; we substantiate the grounds for its studying from the point of view of dialectical unity of internal and external factors. We show that the features of its formation and functioning determined by this way have expert ability in the analysis of the processes of culture creation, which are extremely accelerated today.

In this connection, essential comprehension of the culture as living organism, caused by spiritual and generic motivations of a man and connected with his continuous self-development, displays its principality. In this sense, the "Korean Wave", a phenomenon of modern stage of culture development, shows itself as its regular stage, connected with its dynamic morphological features. It displays an example of the cultural wave as a component of general cultural cyclicity, caused by permanent motion fraught with excitation and wavy outbursts. Every such wave, having its historically specific motivation, is transparent regarding general mechanisms of cultural development.

The absence of direct studies of culture dialectics, one component of which is shown by the phenomenon of the cultural wave, is the cause of dominating in modern culture studies of a descriptive factology principle. From the position of understanding the dialectics of general cultural movement, the appearance of a new one, the "Korean Wave" in this case, is a result of complicated multistage processes happening in the public culture body, where quantity is transformed into quality, trends into laws in response to spiritual needs of a man. It completely concerns the "Korean Wave" as well, as in collisions of its appearance, the complicated relations between the old and the new, tradition and situationality, closeness and openness, emotional and rational issues are involved.

Key words: hallyu, "korean wave", "soft policy power", sociocultural transformations, cultural dynamics, cyclicity, cultural wave, soliton.

УДК 791.43.01

Т. Г. Кохан, канд. мист., доц.
 Інститут культурології НАМ України,
 б-р Тараса Шевченка, 50–52, м. Київ, 01032, Україна
 kokhan-t@ukr.net

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ОРІЄНТИРИ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО КІНОЗНАВСТВА

У статті аналізується позиція українських науковців, представлена в їхніх напрацюваннях протягом перших двох десятиліть XXI ст., коли став відчутним вплив засад культурологічного аналізу на розвиток кінознавства. Наголошено на нових підходах як до історії українського кіно, в осмисленні якої переважає персоналізований підхід, так і до оцінки тематичної спрямованості стрічок, знятих на межі XX–XXI ст. Підкреслено, що увага фахівців сконцентрована на подальшому удосконаленні понятійно-категоріального забезпечення кінознавчих досліджень. Показано, що кінознавці окреслюють низку смисложиттєвих проблем, які, маючи історико-культурні традиції, здатні виступати естетико-художніми орієнтирами у творчому процесі.

Ключові слова: культурологічні орієнтири, українське кінознавство, персоналізований підхід, час, простір, художня правда, національний контекст.

Постановка проблеми. Розвиток українського кінознавства перших десятиліть XXI ст. у багатьох аспектах збігається з основними тенденціями сучасної гуманістики в цілому. Аналізуючи – у форматі цієї статті – культуротворчий потенціал українського кінознавства, накопичений між 2000 та 2020 роками, зосередимо увагу на кількох ключових моментах. Так, теоретики активно використовували потенціал взаємодії кінознавства з іншими гуманітарними науками, зокрема культурологією, філософією, естетикою, психологією, етикою і, частково, з педагогікою. Зона перетину кінознавства з іншими сферами гуманітарного знання коливалася відповідно до проблематики поточної кінопродукції. Окрім цього, в українському кінознавстві чітко простежується інтерес до персоналізації матеріалу, до творчого використання можливостей біографічного методу, а у дослідницькому просторі "біографізму", який інтерпретується в найширшому значенні цього поняття, аналіз творчості українських митців є всебічним.

Слід завважити, що певним дослідженням окреслених десятиліть властивий теоретико-практичний паритет структурних елементів кінознавства: історії кінематографу, його теорії та кінокритики. При цьому – в теоретико-методологічному аспекті – на перший план висувається низка культурологічних проблем, осмислення яких впливатиме на кінознавство, визначаючи для нього певні орієнтири: дослідницький потенціал міжнауковості, понятійно-категоріального забезпечення кінознавчих досліджень, яка набуває особливого значення у зв'язку з досвідом постмодерністського кіно, персоналізація досліджуваного матеріалу.

Слід враховувати і те, що за роки незалежності в дослідницький простір кінознавства поступово входять роботи, напрацьовані кінознавцями-емігрантами, які представляють позаматерикову культуру. Оскільки протягом століття Україна пережила п'ять "хвиль" еміграції, звернення до цієї частини культурної спадщини представляється важливим. У становленні діалогу між вітчизняним та позаматериковим кінознавством помітну роль відіграло видання "Історії українського кінематографу" (2005) Любомира Госейка – французького кінознавця українського походження.

Розгляд та оцінка окреслених напрямів і визначають актуальність даної статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Слід підкреслити, що напрацювання з проблем українського кінознавства означеного періоду носили як загальнотеоретичний характер, так і торкалися вузькопрофесійної сфери, а саме: авторське кіно, полістилізм, творчі портрети діячів кіномистецтва, співвідношення художнього й науково-технічного аспектів у структурі сучасного фільму,

кінематограф і телебачення, тематична спрямованість сучасного кінематографу. Означені проблеми – тією чи іншою мірою – присутні в публікаціях М. Братерської-Дронь, Л. Брюховецької, О. Брюховецької, І. Зубавіної, О. Мусієнко, Г. Погребняк, Р. Росляка, В. Скуратівського, М. Собуцького, С. Тримбача, Г. Черкова, Г. Чміль та ін.

Метою статті є систематизація та аналіз наріжних культурологічних орієнтирів сучасного українського кінознавства, які відбиті в публікаціях двох десятиліть XXI ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. На нашу думку, аналіз культуротворчого потенціалу українського кінознавства, яке формувалося протягом двох десятиліть XXI ст., доцільно розпочати з окреслення засад культурологічного аналізу, що здатні вплинути як на мистецтвознавство в цілому, так і на таку його складову, як кінознавство. Як відомо, у переліку наріжних засад культурологічного аналізу одне з перших місць посідає міжнауковість – становлення культурологічного знання на перетині кількох гуманітарних наук. Аналіз інтерпретаційних моделей такої побудови сучасної культурології представлений в напрацюваннях М. Бровка, В. Герасимчук, В. Панченко, Ю. Сабадаш, С. Холодинської, Р. Шульги.

Оскільки теоретична спрямованість статті зосереджена на виявленні потенціалу міжнаукового руху "культурологія – мистецтвознавство – кінознавство", вкрай важливо наголосити на тих позиціях, що підтверджують раціональність взаємодії та взаємовпливу гуманітарних наук на формування культурологічного знання. У наших попередніх публікаціях, які торкалися можливого діалогу "культурологія – мистецтвознавство", ми акцентували, що ці науки здатні взаємодіяти найбільш активно, оскільки, по-перше, мають спільне дослідницьке завдання, а по-друге – спираються на низку понять, які успішно використовуються і в культурології, і в мистецтвознавстві, а саме: творчість, мотив, час, простір, образ, тілесність, чуттєвість, досвід, синтез та спадкоємність.

Подальше опрацювання проблеми входження мистецтвознавства в контекст культурології переконливо показало неможливість трансформувати набутий "культурологічно-мистецтвознавчий" теоретичний матеріал у сферу кінознавства, оскільки кінематограф – принципово новий вид мистецтва – почав своє існування від 1895 р., а кінознавство, передусім на рівні кінокритики, – це надбання перших десятиліть XX ст. На нашу думку, становлення кінознавства як теорії кіномистецтва слід відраховувати від постаті Урбана Гада (1879–1947) – данського режисера, котрий розпочав кінематографічну кар'єру у 1910 р. Активно працюючи як режисер, він – паралельно – осмислював теоретичні проблеми нового мистецтва. Монографія У. Гада "Кіно, його засоби й цілі" (1919) ви-

явилася першим кінознавчим дослідженням. Внаслідок цього використання історико-культурологічних надбань як орієнтирів для сучасного кінознавства потребує обережності й дослідницької коректності.

Означені нами позиції переконливо підтверджує логіка виявлення культуротворчого потенціалу мистецтвознавства, запропонована Ю. Сабадаш, котра – достатньо ретельно – реконструює зони перетину історії культури та історії мистецтва, приділяючи особливу увагу XVIII ст., коли німецьке Просвітництво підготувало "низку принципово важливих культуротворчих процесів наступного цивілізаційного етапу" [8, с. 182]. Витоки наступного етапу Ю. Сабадаш пов'язує з постатями швейцарця Якоба Бурхардта (1818–1897) та американця Лесли Алвіна Уайта (1900–1975), котрі стояли у витоків культурології, і підкреслює наступне: "...процеси, що "супроводжували" XIX–XX століття, потребують самостійного аналізу, оскільки – в окремих випадках – кардинально відрізняються від досвіду попередніх сторіч" [8, с. 182–183].

Слід визнати, що чітке окреслення засад, спираючись на які доцільно здійснювати культурологічний аналіз історико-культурних процесів, і є надбанням культурології кінця XX – початку XXI ст. В означений період засадами культурологічного аналізу виступають не лише міжнауковість, а й біографічний метод, структурним елементом якого є персоналізація. Як відомо, різні аспекти і біографічного методу, і персоналізації ґрунтовно опрацьовані в роботах О. Валецького, Т. Добіної, Н. Жукової, В. Менжуліна, О. Оніщенко, С. Холодинської. Усі заявлені засадні принципи плідно використовуються у кінознавстві, виступаючи для нього певними теоретичними орієнтирами.

Задля підтвердження наших тез доцільно сконцентрувати увагу на монографіях С. Тримбача, І. Зубавіної, М. Братерської-Дронь, О. Мусієнко, які вийшли друком в означений період і зафіксували певний науково-дослідницький рівень кінознавчих досліджень. Наш вибір визначається, по-перше, теоретичною глибиною цих монографій і деяким збігом підходів щодо взаємодії кінознавства з іншими гуманітарними науками, а по-друге, прикладами використання біографічного методу і – як наслідок – більш-менш послідовною персоналізацією матеріалу.

Оприлюднені протягом 2007–2008 рр. праці С. Тримбача "Олександр Довженко. Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі" (2007) та І. Зубавіної "Час і простір у кінематографії" (2008) стимулюють професійний інтерес у кількох аспектах. На наш погляд, доцільно звернути увагу на деякі збіги, що присутні в названих нами роботах, а саме: обидва кінознавця методологічним підґрунтям своїх досліджень обирають філософські категорії "час" і "простір". Оскільки ж текст цих монографій був підписаний до друку з інтервалом у кілька місяців, факт впливу одного автора на іншого виключається повністю.

Симптоматичним є і наступний момент: столітня історія кінематографу об'єктивно вимагає дослідження специфіки його "присутності" у просторово-часових вимірах. При цьому І. Зубавіну цікавить загальноісторичний контекст і вона розглядає художні процеси в кінематографії цілісно: від зародження "сьомого мистецтва" до початку XXI ст.

Мета ж, яку ставить перед собою С. Тримбач, дещо інша. Філософські категорії "час" – форма послідовної "зміни матеріальних явищ", що характеризує тривалість їх існування, – і "простір" – "засіб співіснування матеріальних утворень" [5, с. 529] – присутні в монографії С. Тримбача і самі по собі, тобто як наріжні філософські константи, і як межі визначення життєво-творчого шля-

ху конкретної особистості – видатного українського режисера Олександра Довженка (1894–1956).

Слід наголосити, що спадщина О. Довженка може аналізуватися як в соціально-політичному, конкретно-історичному, світоглядному, так і естетико-художньому аспектах. У праці ж С. Тримбача загальнофілософські категорії "час" і "простір" виявляють свій потенціал, з одного боку, стосовно меж життєво-творчого шляху конкретної особистості, а з другого, враховуючи національний параметр. У цьому зв'язку С. Тримбач відзначає: "...ця книга про становлення, про сам процес формування й розвитку ідентичності автора – від моменту самонаходження, самофіксації себе в сімейному хронотопі (тобто у часі-просторі) і до усвідомлення власного космосу, його взаємозв'язаності із світом українства як такого" [10, с. 14].

Задля аргументації "робочої гіпотези" власного дослідження С. Тримбач включає в аналіз життя і творчості О. Довженка представників того соціокультурного середовища, які "перехрещувалися" з ним і у "часі", і у "просторі". Так, у поле зору кінознавця, котрий аналізує світоставлення українського режисера у 20-ті рр. XX ст., потрапляють Віллі Екель та Георг Грос – відомі німецькі художники. У колі його друзів опиняються Олександр Архипенко, "скульптуромалюнки й досконалість ліній" котрого нікого не залишали байдужими, молодий Павло Тичина, що його портрет створює сам Довженко, та Микола Хвильовий – пристрасний прихильник ідеї "азіатського ренесансу".

"Час" і "простір" завдяки такому теоретичному підходу формується за принципом мозаїчної картини, в якій кожний шматочок смальти має знайти – і зрештою знаходить – своє місце. Означена "мозаїчність", безумовно, є сильною стороною монографії С. Тримбача, коли при розгляді кожного нового періоду в житті та творчості режисера увагу дослідника привертає не тільки Довженко, а й десятки інших персоналій – відомих чи маловідомих, які – так чи інакше – вплинули на формування "феномена Довженка". При такому підході до досліджуваного матеріалу категорії "час" і "простір" допомагають реконструювати цілісний образ, а саме: "час особистості у соціокультурному просторі". Монографія С. Тримбача позначена науковою новизною і творчо-пошуковим характером. Це досягається скрупульозною проробкою деталей дитинства майбутнього митця, життя родини, образів друзів і ворогів, реконструкцією трансформацій світогляду, відтворенням усього кола творчого й політичного оточення режисера.

На нашу думку, дослідницька манера С. Тримбача-кінознавця, в контексті якої творчо використовується потенціал біографізму й персоналізації матеріалу, близька до тих тенденцій, які достатньо переконливо представлені не лише у кінознавстві, а й в культурології та естетиці. Так, культуролог А. Залужна, оперуючи формально-логічною структурою "життєвий світ людини", трансформує її в логіку становлення конкретних естетико-художніх програм минулого (естетизм Оскара Вайльда) та сучасного (постмодерністське мистецтво початку XXI ст.), а естетик К. Семенюк систематизує основні положення біографічного методу завдяки поняттям "буттєва" та "творча" біографія митця. С. Тримбач, представляючи читачам найбільш повне відтворення "феномена Довженка", реконструює "життєвий світ людини" з переконливим "проробленням" "буттєвої" та "творчої" моделей біографії. По суті, це принципово нове кінознавство, принаймні у тому його зрізі, яке відтворює кінобіографії.

На відміну від дослідницької манери С. Тримбача, монографія І. Зубавіної будується за принципом хроно-

логічного аналізу. У такому аспекті категорії "час" і "простір" діють у чітко окресленій історичній площині: можливості "оволодіння" часом і простором в умовах розвитку кінематографу 10–20-х рр. ХХ ст., трансформації часу і простору в звуковому фільмі, "радикальні експерименти" з ними у контексті "класичної історії кіно", особливості виявлення названих категорій у пост-модерністському кінематографі та ін. [4]. Принагідно зазначимо, що серед українських кінознавців І. Зубавіна найбільш щільно "прив'язує" кіномистецтво до тенденцій розвитку філософії та психології минулого століття, а це означає, що в процесі опрацювання конкретних кінознавчих проблем вона як використовує, так і спирається на принцип міжнауковості. Внаслідок цього її монографія актуалізує окремі ідеї аналітичної психології Карла Густава Юнга (1875–1961), які, на нашу думку, суголосні естетико-художнім шуканням експресіоністичного кінематографу Інгмара Бергмана, та, хоча й ескізно, представляючи власне філософію структуралізму, переконливо відтворює вплив "структуралістської кінопоетики" на творчість П'єра Паоло Пазоліні та Умберто Еко.

Наголошуючи на даному аспекті роботи І. Зубавіної, ми вважаємо за необхідне підкреслити складність процесу взаємодії філософії та кінематографу, оскільки йдеться не стільки про "прямий переклад" філософських формально-логічних структур на мову фільму, що і неможливо, і непотрібно, а про створення гуманітарним знанням – у тому числі і філософським – певного культурного простору, в якому перебували і Бергман, і Пазоліні, й Еко, і багато інших митців. Адже саме культурний простір і формує специфічне світоставлення митця незалежно від виду мистецтва, в якому він працює.

Залучаючи порівняльний аналіз у процес розгляду досліджень С. Тримбача та І. Зубавіної, слід звернути увагу на різний правопис ними категоріального тандему "час – простір". Так, С. Тримбач користується правописом "часо-простір", а І. Зубавіна надає перевагу штучному словосполученню "часпросторовість". Сьогодні навряд чи можливо відповісти на запитання, яка з модифікацій означених понять закріпиться в українському кінознавстві. Єдине, що очевидно, це цілеспрямоване використання у кінознавстві традиційних філософських категорій, які – особливо в умовах постмодерністського мистецтва – достатньо широко залучені і у мистецтвознавчий дослідницький простір в цілому.

У контексті окресленої нами проблематики слід виокремити і монографію М. Братерської-Дронь "Інтерпретація наріжних понять моральної свідомості у кіномистецтві" (2009), на сторінках якої концептуалізовано морально-етичну проблематику як потужний аспект у розвитку світової кінематографії. При цьому, відштовхуючись від факту поліжанровості сучасного кіномистецтва, автор розглядає такі складні феномени, як страждання, співчуття, милосердя, сором, провина, покаєння, як у фільмах, що стали кінематографічною класикою: "Дорога", "Летять журавлі", "Покаяння", "Андрій Рубльов", та і в сучасних: "Володар кілець", "Гаррі Поттер" та ін. [1].

Хоча – на перший погляд – названі фільми здаються неспівставними, певна логіка в позиції автора монографії, тим не менш, присутня. На відміну від європейської чи радянської кінокласики, фільми зразка "Володаря кілець" звертаються до молодого глядача, для якого кінокласика – це лише історико-мистецтвознавчий контекст. М. Братерська-Дронь намагається виокремити та систематизувати ті моральні цінності, що здатні об'єднувати людей незалежно від часу, ідеології, суспільно-політичної системи, з умовами яких співпадає життя конкретної особистості. На наш погляд, пошук загаль-

нолюдських цінностей – і на екрані, і у кінотеорії – одна з показових рис сучасної української культури.

У логіці руху "культурологія – мистецтвознавство – кінознавство" безперечний інтерес викликає монографія О. Мусієнко "Модернізм & авангард: єдність протилежностей. Кінематограф ХХ століття" (2018), яка також побудована на засадах міжнауковості із досить виразним окресленням як історико-культурних традицій – "Відлуння декадансу в кінематографі 1910-х років" [6, с. 67–101], так і використання потенціалу персоналізації – "Іван Кавалерідзе – авангардист" [6, с. 299–326].

Спроба поєднати часово-просторовий параметр із виявленням загальних естетико-художніх шукань в сучасному кінематографі простежується і в дослідженнях Л. Брюховецької, зокрема у її статті "Кіно як світогляд. Довженко і Параджанов" (2004). Задля розуміння авторської концепції важливо підкреслити ті моменти, які, на думку Л. Брюховецької, пояснюють появу кінематографу. Вона вважає, що кіно виникло як "самовираження урбанізованого, тобто значною мірою безособового простору в силу того, що відповідало його основним вимогам і правилам, які полягали в: 1) доступності сприймання, 2) конкретності, наочності, життєздатності зображеного, 3) відсутності загадок і шифрів, прозорості змісту, 4) повторюваності історій, акцентуванні на матеріальному, тілесному, 5) масовості – можливості показувати масовій аудиторії, 6) платні за показ, наслідком чого є комерціалізація" [2, с. 24].

Своєрідною антитезою деяким з цих "вимог і правил" виступає, на думку Л. Брюховецької, творчість Олександра Довженка та Сергія Параджанова (1924–1990). Ці режисери, котрі символізують злет українського мистецтва у першій та другій половині ХХ ст., начебто захищали кіно передусім від безособовості, акцентуючи увагу на духовній свободі творчої особистості, на значенні авторського погляду на досліджуваний матеріал, на пробудженні інтересу до власних витоків, до "початкових мифів", до "коду ритуалів". Відтак фільми О. Довженка та С. Параджанова стали своєрідним протестом проти комерціалізації кіномистецтва. Роблячи наголос на значенні індивідуального почерку автора фільму, режисери орієнтувались і на "індивідуалізованого" глядача, який небайдужий до естетико-художніх шукань "Землі" або "Тіней забутих предків".

Представлені нами дослідження українських кінознавців, які з'явилися протягом перших десятиліть ХХІ ст., дають підстави стверджувати, що, по-перше, національне кіномистецтво знаходиться у полі зору фахівців, котрі роблять чимало важливого задля переорієнтації кінематографу у простір незалежної держави, яка має вирішувати нові завдання й створювати фільми, зорієнтовані на конкретного глядача. По-друге, українські кінознавці всіляко підтримували інтерес митців до проблематики інших гуманітарних наук – культурології, філософії, естетики, психології, соціології, оскільки вважали, що кіно незалежної України має розвиватися, враховуючи загальні тенденції розвитку гуманітарного знання, яке здатне впливати передусім на тематичну спрямованість кінострічок. По-третє, підсилений інтерес кінознавців до історичного досвіду національного кіномистецтва дозволив сфокусувати увагу на тих персоналіях, котрі яскраво демонстрували індивідуальний творчий почерк та самобутнє художнє мислення, що сприяє формуванню – у відповідному напрямі – нового покоління сценаристів, режисерів, операторів, акторів.

Окреслені орієнтації присутні і в теоретичних дослідженнях інших кінознавців, котрі у своїх статтях як підсилювали значення історико-культурних, філософсько-естетичних та морально-психологічних аспектів, заяв-

лених у процесі розвитку сюжетних ліній тієї чи іншої стрічки, так і розширювали теоретичну проблематику, яка виступала об'єктом кінознавчого аналізу.

Так, в означений період у простір українського кінознавства – завдяки публікаціям Г. Черкова – входить така багатоаспектна проблема, як "критерії правди" в ігровому кінематографі, осмислення якої сфокусувало увагу на низці понять, зокрема "правда", "художня правда", "істина", підкресливши, що «загальні властивості поняття "правда" наступним чином проявляються у художній правді: прийняття правди в ігровому кіно – умовне та оцінне, оскільки обмежене певними жанрово-тематичними рамками та базується на порівнянні відповідності певним "правилам гри"» [11, с. 13].

Дещо дискусійна, на нашу думку, ідея Г. Черкова щодо "правил гри", які слід враховувати, сприймаючи фільм, була вкрай важлива стосовно певних стрічок, знятих в Україні на межі ХХ–ХХІ ст., оскільки вони вимагали не стільки формального сприймання, скільки "зчитування" кінотексту, який, за слушним зауваженням науковця, важливий задля "трансформації правди у витореному екранному світі" [11, с. 8]. Слід підкреслити, що Г. Черков поділяє інтерес до подальшого розвитку й розширення понятійно-категоріального апарату кінознавства, який, з одного боку, забезпечує якість теоретичних досліджень на теренах цієї гуманітарної науки, а з другого – "вписує" кінознавчі напрацювання в широкий культуротворчий процес. Якщо поняття "час", "простір", "світогляд", "істина" адаптували кінознавство до філософії, то "правда", "художня правда", "життєва правда", "критерії правди" органічно зв'язували кінознавство із більш широким гуманітарним контекстом. Це, на нашу думку, помітно поглиблювало бачення змісту й значення тих чи інших стрічок у логіці загальних тенденцій розвитку не лише кінематографу, а й мистецтва загалом в умовах конкретного етапу історико-культурного процесу.

У перше десятиліття ХХІ ст., коли українське кінознавство значно активніше, ніж це робилося раніше, шукає "зони перехрестя" з культурологією та іншими гуманітарними науками, в поле його уваги природно потрапляє монографія "Кіно" (1985) відомого французького постмодерніста Жіля Дельоза, що в ній розглядаються можливості кіномистецтва як "засобу філософування".

Спираючись на засади культурологічного аналізу, М. Собуцький у статті "Кіно як засіб філософування" (2005) звертає увагу на аналіз Ж. Дельозом конструктивізму як мистецького напрямку, що у першій половині ХХ ст. мав значний розголос, оскільки пропагував простоту, практичність тих предметів, які намагався створити, цінуючи при цьому їхню гармонійність та симетричність. Ж. Дельоз, як відомо, висунув думку, що усіх цих ознак можна досягти і засобами кінематографу. Задля аргументації своєї позиції французький постмодерніст використовує такі поняття, як "образ-час" та "образ-рух", спираючись на які неначебто можна систематизувати творчість кінорежисерів. Не приймаючи цієї тези, М. Собуцький зазначає: "Що ж до специфіки конструктивізму, то Ж. Дельоз помічає й визначає її тільки тоді, коли має справу з "образом-часом", відокремленим від руху" [9, с. 10].

Оскільки нормативи статті не дозволяють нам розгорнути заявлені тези, ми використовуємо їх задля того, щоб і підкреслити значення дискусій на теренах сучасного кінознавства, і показати, що поштовхи до них робилися на початку ХХІ ст. і могли б розгорнутися у з'ясування низки ідей, запропонованих М. Собуцьким, а саме: чи "можуть бути слова, речі, люди, дії, кольори" категоріями? Чи існує "щілина між двома образами"? Вочевидь, кінознавство має право бути "констатуючим",

але динамічний темпоритм, яким позначений розвиток сучасного кінематографу, висуває на перше місце кінознавство "дискутуюче", в якому його українська модель може посісти гідне місце.

Слід підкреслити, що тенденції, які видаються нам найбільш виразними в національному кінознавстві перших десятиліть ХХІ ст., доцільно зіставляти з тими зразками кінознавчого знання, що ескізно присутні у дослідницькому просторі, хоча, на нашу думку, мають значний теоретичний потенціал. У межах статті сфокусуємо увагу на двох прикладах:

1. Так, на межі ХХ–ХХІ ст. посилюється інтерес кінознавців – О. Брюховецька, І. Зубавіна, Г. Чміль – як до розгляду психоаналізу Зігмунда Фрейда (1856–1939), так і до виявлення його впливу на український кінематограф, на теренах якого активізувався інтерес до експериментів з сюрреалістичною образністю та формою, наприклад у стрічках відомого українського режисера Кіри Муратової (1934–2018).

Наукова розвідка О. Брюховецької "Концепція "шва" в психоаналізі й теорії кіно" (2011) не лише торкнулася недостатньо дослідженої лаканівської ідеї "шва", яка вважається актуальною в просторі "психоаналітично-структуралістського" кінознавства, а й ввела в широкий теоретичний ужиток низку робіт таких кінознавців, як Ж.-А. Міллер, Ж.-П. Одар та Д. Даян [3].

Звернення науковців саме до психоаналізу оцінюється нами як цілком логічне, оскільки від виходу друком статті українсько-польського психолога Степана Балея (1885–1952) "З психології творчості Шевченка" (1916) аналіз різних аспектів психоаналітичної проблематики постійно присутній в українському науковому просторі.

2. Водночас в національному кінознавстві активно працюють і ті науковці, котрі аналізують певне "культурне поле", сформоване саме завдяки гуманітарному знанню. Прикладом такої теоретичної спрямованості є стаття Г. Погребняк "Творчий експеримент в авторському кінематографі" (2003), в якій розкривається специфіка художнього мислення Юрія Ілленка (1936–2010). Дослідницьку позицію Г. Погребняк достатньо чітко репрезентує наступна теза: "Безкінечно конструюючи найрізноманітніші варіанти можливих відносин буття, майстер (Ю. Ілленко – Т. К.) демонструє тенденцію власної творчості до деформації звичайної системи умовностей. Експериментуючи у сфері жанру, режисер намагається поєднати притчові мотиви з широким філософським узагальненням, реальне з ірреальним, і тим самим робить можливим виявлення властивої йому синтетичності мислення" [7, с. 209].

"Культурне поле", у просторі якого Г. Погребняк аналізує творчість Ю. Ілленка, включає і проблему символу, і проблему традицій, і властивий режисеру інтерес до асоціативності та алегоричності як засобів естетико-художньої інтерпретації сценарного матеріалу. При цьому Г. Погребняк має рацію, коли не прив'язує естетичні чи психологічні шукання Ю. Ілленка до якоїсь системи філософських поглядів, оскільки така "прив'язка" була б не тільки штучною, а й спотворила б "суто" притчовий характер більшості фільмів режисера, створених у стилістиці поетичного кіно, що і визначила самотність його художнього мислення.

Висновок. Підсумовуючи розглянутий матеріал, доцільно наголосити на наступному:

1. Сучасне українське кінознавство, використовуючи міждисциплінарний підхід, засвідчило досить високий рівень професійного розвитку. Враховуючи напрацювання представників різних поколінь науковців, воно спробувало підсумувати "за" і "проти" щодо минулого досвіду,

чітко окреслюючи перспективи подальшого розвитку кінознавства в контексті української гуманістики.

2. Аналіз низки робіт українських кінознавців дає підстави стверджувати, що їм властива як актуальність проблематики, так і цілісність її "схоплення". При цьому кінознавство не оминає того потенціалу, який містять засади культурологічного підходу, зокрема використання теоретичних досягнень суміжних гуманітарних наук, виокремлення персоналізації – структурного елемента біографічного методу – як потужного чинника осягання природи творчого процесу.

3. Застосування персоналізованого підходу дозволило представити аргументоване відтворення творчої манери О. Довженка, С. Параджанова, Ю. Іллєнка, К. Муратової з наголосом на специфічних чинниках, які підкреслюють або специфіку (притчовість, сюрреалістичність) їхнього художнього мислення, або засадні принципи суспільного буття (світогляд).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДжЕРЕЛ:

1. Братерська-Дронь М. Т. Інтерпретація наріжних понять морально-нісної свідомості в кіномистецтві: монографія / М. Т. Братерська-Дронь. – К.: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2009. – 185 с.
2. Брюховецька Л. І. Кіно як світогляд. Довженко і Параджанов / Л. І. Брюховецька // Кіно. Театр. – 2004. – № 3. – С. 24–29.
3. Брюховецька О. В. Концепція "шва" в психоаналізі й теорії кіно / О. В. Брюховецька // Магістеріум: культурологія. – К.: НаУКМА, 2011. – Вип. 42. – С. 9–15.
4. Зубавина І. Б. Час і простір у кінематографії: монографія / І. Б. Зубавина – К.: Видав-во "Щек", 2008. – 448 с.
5. Лук'янець В. С. Простір і час / В. С. Лук'янець. // Філософський енциклопедичний словник (ФЕС): довідкове видання. – К.: Абрис, 2002. – 744 с.
6. Мусієнко О. С. Модернізм & авангард: єдність протилежностей. Кінематограф ХХ століття: монографія / О. С. Мусієнко. – К.: Логос, 2018. – 400 с. : 40 арк. Ілюст.
7. Погребняк Г. П. Творчий експеримент в авторському кінематографі / Г. П. Погребняк // Мистецтвознавство України: зб. Наук. праць. – К., 2003. – Вип. 3. – С. 207–214.
8. Сабадаш Ю. С. Культуротворчий потенціал мистецтвознавства: до постановки проблеми / Ю. С. Сабадаш // Сучасна культурологія:

актуалізація теоретико-практичних вимірів: колективна монографія. – К.: Видавництво "Ліра-К", 2019. – С. 164–183.

9. Собуцький М. А. Кіно як спосіб філософування / М. А. Собуцький // Кіно. Театр. – 2005. – № 3. – С. 8–10.

10. Тримбач С. В. Олександр Довженко: загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі: монографія / С. В. Тримбач. – Вінниця: ГЛОБУС-ПРЕС, 2007. – 800 с.

11. Черков Г. А. Проблема правди у сучасному ігровому кінематографі: автореф. Дис. ... канд. мистецтвознав., спец. 17.00.04. – кіномистецтво, телебачення / Г. А. Черков. – К.: 2008. – 1 с.

REFERENCES:

1. Braterska-Dron, M. T. (2009). *Interpretazhia narizhnyh ponyat moral'no-nisnoji svidomosti v kinomystetstvi: monografija (The interpretation of basic notions of moral conscience in cinematography)*. Kyiv, Vydav-vo NPU imeni M. P. Dragomanova.
2. Bruhovetzka, L. I. (2004). Kino jak svitogljad. Dovshenko i Paradzanov. (Cinema as ideology: Dovshenko and Paradjanov), *Kino. Teatr*, № 3, 24–29.
3. Bruhovetzka, O. V. (2011). Kontseptzija shva v psyhoanalizi i teorii kino (The conception of "seam" in psychoanalysis and in the theory of cinema). *Magisterium Kulturologia*. Kyiv, NAUKMA, № 42, 9–15.
4. Zubavina, I. B. (2008). *Chas i prostir u kinematografii: monografiya (Time and area in cinematography)*. Kyiv, Tchek.
5. Lukjanetz, V. S. (2002). Prostir i chas (Area and time). *Filosofski entzyklopedychnyi slovnyk (FES): dovidkove vydannya*. Kyiv, Abris.
6. Musienko, O. S. (2018). *Modernizm & avangard: ednist protyleshnostei. Kinematograf XX stolitja: monografija (Modernism & advance quard: the unity of contrasts. Cinematograph of the XX-th century)*. Kyiv, Logos.
7. Pogrebnyak, G. P. (2003). *Tvorchii ersperymnt v avtorskomu kinematografii (Creational experiment in author's cinematography). Mystetstvoznavstvo Ukrainy: zb. nauk. pratz*. № 3, 207 – 214.
8. Sabadash, Y. S. (2019). Kulturotorchy potentsial mystetstvoznavstva: do postanovky problemy (Cultural – creational potential of study of art to the problem's putting). *Suchasna kulturologia aktualizatzia teoretiko-praktychnykh vymiriv: kolektivna monografiya*. Lira, 164–183.
9. Sobutsky, M. A. (2005). Kino jak sposib filosofuvannja (Cinema as a mode of philosophic thinking). *Kino. Teatr*, № 3, 8–10.
10. Trymbach, S. V. (2007). *Olexandr Dovshenko: zagybel bogiv monografiya (Olexandr Dovshenko: god's death. The identification of the author in national time – area)*. Vinnytza, GLOBUS – PRES.
11. Cherkov, G. A. (2008). *Problema pravdy u suchasnomu igrovomu kinematografii (The problem of truth in modern feature cinematography)*. avtoref. dis. ... kand. mistectvoznnav., spec. 17.00.04. Kyiv.

Надійшла до редколегії 21.02.20

Т. Г. Кохан, канд. иск., доц.
Институт культурологии НАИ Украины,
б-р Тараса Шевченко, 50–52, г. Киев, 01032, Украина

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ОРИЕНТИРЫ СОВРЕМЕННОГО УКРАИНСКОГО КИНОВЕДЕНИЯ

В статье анализируется позиция украинских киноведов, представленная в их работах на протяжении первых десятилетий XXI ст. Внимание акцентировано на новых подходах как к истории украинского кино, в осмыслении которой преобладает персонализированный подход, так и к оценке тематической направленности фильмов, снятых на рубеже XX–XXI ст. Подчеркнуто, что внимание киноведов сконцентрировано на дальнейшем усовершенствовании понятийно-категориального аппарата, который обеспечивает киноведческие исследования. Показано, что киноведение очерчивает ряд человековедческих проблем, которые способны выступить эстетико-художественными ориентирами в творческом процессе.

Ключевые слова: украинское киноведение, персонализированный подход, время, пространство, художественная правда, национальный контекст.

T. G. Kokhan, PhD, Associate Professor
Institute of Culture Studies of the National Academy of Arts of Ukraine
50–52, Schevchenko boulevard, Kyiv, 01032, Ukraine

CULTUROLOGICAL ORIENTATORS OF MODERN UKRAINIAN CINEMA CRITICS

The article analyses the position of Ukrainian scientists, represented in their works during the first two decades of the XXI century, when the influence of the basis of the cultural analyses on the development of cinema critics has become appreciable. The accent has been made on new approaches both to the history of Ukrainian cinema in trying to understand personalized approach prevails and to the estimation of subject direction of the films shoot on the boundary of the XX – XXI centuries. It is underlined that film expert's attention was concentrated on the further improvement of notion-categorical apparatus which provides investigations in film critics. It is shown that film science outlines some human problems which having historical cultural traditions, can appear as aesthetical-artistic reference points in creative process. It is declared that the important aspect of the article is dedicated to the fixation of the art studies formation history in the process of cinema development. The role of Danish producer Urban Gad, the author of the book "Cinema, its means and aims" is marked. It is indicated that while constantly shooting films U.Gad summarized his own experience of work in the cinema making in the first European investigation in the cinema studies. It is underlined that taking into consideration the dynamics of cinematograph's development, using of historical and cultural achievements of the past as reference points for modern cinema theory demands caution and correctness. In the context of this thesis systematization and analysis of works of Ukrainian film critics on the activities of national cinematograph's development are presented both actual and expediency. It is shown that using in the cinema study fundamental principles of cultural analysis in particular cross-scientific personalization a composed element of biographic method – to correlate cinema analysis with material of such human sciences as aesthetics, ethics and psychology. It is noticed that taking into consideration collective character of the creation in cinematograph the principle of personalization objectively appraises the contribution of each representative of the cinematic group within the creative process.

Key words: Ukrainian film science, personalized approach, time, area, artistic truth, national context.

УДК 165.0:81'22

Г. Д. Миленька, д-р мист., проф.
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
вул. Ярославів Вал, 40, м. Київ, 01054, Україна
milgal@ukr.net

"ЛАОКООН" Г. Е. ЛЕССІНГА: ПОТЕНЦІАЛ СЕМАНТИЧНОГО ПІДХОДУ

У статті розглянуто теоретичні дослідження, присвячені безпосередньо критичному осмисленню теорії знаків Г. Е. Лессінга. Зіставлені різні погляди на семантичний аспект його трактату "Лаокоон" в естетичній думці XVIII–XX ст., внаслідок чого виявлено дискусійний характер авторських підходів до обґрунтованої Лессінгом семантичної різниці між видами мистецтва.

Здійснена спроба проаналізувати погляди на теорію знаків Г. Е. Лессінга, що викладені у працях Й. Г. Гердера ("Критичні ліси"), Р. Інгардена ("Дослідження з естетики") і Є. Басіна ("Мистецтво і комунікація"), які присвячені безпосередньо дослідженню семантичної проблематики "Лаокоона". У зіставленні позицій Є. Басіна і Р. Інгардена щодо теорії знаків Лессінга виявлено дискусійний характер їхніх суджень стосовно обґрунтованої у "Лаокооні" специфіки знаків, які використовуються у поезії. У статті також вперше розглянуті міркування Лессінга щодо можливості з'єднання різних видів мистецтва, обмеженість сполучення яких залежить від специфіки знаків, що використовуються тим чи іншим видом мистецтва, а також підкреслено продуктивність закладеної німецьким мислителем ідеї.

Ключові слова: семантичний аспект, знаки, поезія, живопис, музика, просторове мистецтво, часове мистецтво, види мистецтва.

Постановка проблеми. Теоретичні ідеї Г. Е. Лессінга, що були розроблені ним у трактаті "Лаокоон, або Про межі між живописом і поезією" та розвинуті у «Накидах продовження "Лаокоона"», не лише стали потужним поштовхом для становлення філософської думки і реалістичного мистецтва XVIII ст., але й зберегли своє значення для філософії, естетики, мистецтвознавства, а також літературної і мистецької теорії і практики XIX–XXI ст.

Аналіз досліджень і публікацій. Встановлена німецьким ученим різниця між пластичними і поетичними мистецтвами ставала предметом досліджень Й. В. Гете, А. Шопенгауера, І. Франка, Е. Кассіра, Г. Лукача, Б. Балаша, В. Гриба, Г. Фрідлендера, М. Ліфшица, В. Асмуса, Б. Гавришківа, Б. Костелянца, Г. Стаднікова, М. Овсяннікова, А. Анікста, А. Гулиги – і це далеко не повний перелік імен, які репрезентують "лессінгознавство" сьогодні. Натомість "семантична проблематика" [3, 52] "Лаокоона" була інтерпретована головним чином у працях Й. Г. Гердера, Р. Інгардена і Є. Я. Басіна, хоча тією чи іншою мірою на неї посиляються і вищепойменовані теоретики.

Отже, **метою даної статті** є спроба розглянути в межах одного теоретичного простору праці, присвячені безпосередньо теорії знаків Лессінга, аби виявити плідність використаного німецьким просвітителем семантичного підходу до обґрунтування специфіки різних видів мистецтва, звертаючись до міркувань Й. Г. Гердера, Р. Інгардена, Є. Я. Басіна.

Виклад основного матеріалу дослідження. Знакове зазначення засобів виразності мистецтва не було нововведенням Лессінга, оскільки ще до написання "Лаокоона" у працях Ж. Б. Дюбо, Г. Ф. Мейєра, М. Мендельсона, Дж. Гарріса містився семантичний аспект вивчення особливостей "витончених мистецтв". Проте саме трактат Лессінга протягом більш як двохсот років залишається свого роду "провокаційним" об'єктом для теоретичних досліджень у цій площині. Е. Кассіер стверджував, що "вчення Лессінга <...> про межі між живописом і поезією, <...> про значення знаків для класифікації і систематизації мистецтв – все це як *просто вчення* можна скрізь виявити в основних естетичних творах XVIII ст." Але лише у Лессінга "знаходить справжню життєву силу те, що в інших залишається просто доктриною; лише у нього доктрина зсередини проростає життям мистецтва і уподібнюється йому" [8, с. 387]. Німецький філософ XX ст. вбачав "оригінальність Лессінга" не у "винаході нових, невідомих раніше мотивів думки", а в тому, "як він <...> відбирає вже існуючий

розумовий матеріал, логічно розчленовуючи і скеровуючи його" [8, с. 386].

Теорія знаків Лессінга стала основним предметом досліджень Є. Я. Басіна, котрий у монографії "Мистецтво і комунікація" так само стверджував, що в естетичній теорії німецького просвітника "традиційна семантична проблематика <...> дістала найбільш розгорнутого вираження" [3, с. 57]. На його думку, така позиція "у літературі про Лессінга" [3, с. 62] отримала широке розповсюдження завдяки тому, що у "семіотичних поглядах" німецького просвітника є "спеціальний науковий аспект, який зберіг і сьогодні своє значення" [3, с. 70].

Разом з тим у радянському літературознавстві існував і інший погляд на встановлену Лессінгом різницю між просторовими і часовими мистецтвами, пов'язаний з тим, що начебто "вплив "Лаокоона" призвів до повної відмови від вивчення поетики простору і часу з набору інструментів аналізу літератури" [10, с. 305]. Таке твердження, по суті, перекреслювало естетичний потенціал запропонованого просвітителем підходу до визначення просторових і часових мистецтв і сьогодні виявляє свою безпідставність. У той самий час відомий мистецтвознавець А. С. Вартанов, навпаки, відзначав, що Лессінг "застосовує вельми точні терміни, що виражають суть різниці між літературою і рештою видів мистецтва, а саме – природні знаки і довільні знаки, маючи на увазі зображення і слово. Вводячи ці терміни, автор "Лаокоона" прагнув підкреслити різницю між елементами мовної і зорової виразності у їхньому відношенні до того, що ними позначається" [4, с. 216].

Підкреслюючи актуальність закладених у трактаті ідей, Є. Басін повністю поділяє думку А. Вартанова [3, с. 70] щодо того, що у XVIII ст., коли "твір німецького естетика був новим, а його автор і опоненти живими, інтерес до книги був значно меншим, ніж тепер" [4, с. 222]. Однак вже і у XVIII ст. до аналізу закладеної у трактаті семантичної проблематики виявляє неабиякий інтерес Й. Г. Гердер, хоча і виступає з критикою її обґрунтування Лессінгом. Тим не менш "Лаокоон" не лише спонукав його до подальшого розвитку закладених у трактаті ідей, але саме у діалозі з Лессінгом Гердер створив свої найбільш авторитетні естетичні опуси – "Критичні ліси" і "Пластику".

З одного боку, опонент Лессінга поділяє висловлене у "Лаокооні" судження стосовно того, що "живопис у своєму наслідуванні дійсності використовує прийом і засоби конче відмінні від прийомів і засобів поезії", з іншого – вважає некоректним використовувати при зіставленні живопису і поезії у якості "вихідного положення" таку спі-

льну для них ознаку (*tertium comparationis*), як "тісний зв'язок з тим, що вони виражають" [5, с. 158]. Згідно з думкою Гердера, знаки у поезії (членороздільні звуки), на відміну від знаків у живописі (тіла і фарби), не мають тісного зв'язку з тим, що вони позначають [5, с. 158–159]. Проте А. Гулига вважає, що "Гердер лише уточнює аргументацію Лессінга, з його основними висновками відносно динамічного характеру поезії він сповна погоджується, і в цілому "Критичні ліси" є не "Анти-Лаокоон" <...>, а прямий розвиток ідей Лессінга" [6, с. 143].

Найбільш детальний аналіз семантичного аспекту "Лаокоона" у ХХ ст. був здійснений Р. Інгарденом. Польський дослідник у праці "Дослідження з естетики" підкреслював, що "Лаокоон" містить конструктивні теоретичні передумови, хоча й до кінця не сформульовані його автором. Такими передумовами Р. Інгарден вважає застосоване німецьким ученим "протиставлення природних знаків і довільних знаків, що слідує один за другим у часі" [7, 265], а також те, що "звучання слів", які є "складовою частиною конструкції літературного твору", виконують у ньому функцію знаків. Аналізуючи особливості використання знаків у різних видах мистецтва, Р. Інгарден концентрує увагу на таких позитивних аспектах трактату, як специфіка засобів виразності художнього твору, їхній вплив на реципієнта, проблема художнього часу, семантичний аналіз літературного твору та ін. Не відкидаючи теоретичну цінність "Лаокоона" в цілому, польський теоретик виявляє і низку "не врахованих" Лессінгом особливостей застосування знаків та їхніх значень у художньому творі. Він пояснює це історичною обумовленістю і тим, що "Лессінг не міг знати більш пізнього розвитку літератури і передбачити подальшу долю живопису, графіки, скульптури і виникнення нових видів мистецтва (фільм, абстрактний живопис тощо)" [7, с. 265].

За Р. Інгарденом, у своїх міркуваннях Лессінг виходив з того, що живопис і поезія "представляють нам речі, що відсутні, у такому вигляді, наче ці речі знаходяться поряд, видимість перетворюють у дійсність...", а для проведення кордону між ними удавався (звертався) до протиставлення "природних просторових знаків і довільних знаків, що йдуть один за одним у часі" [7, с. 263]. Проте польський учений вважає необхідним відзначити, що Лессінг "ясно не говорить, що до складу літературного твору входять ці довільні знаки, які є звуками, в той час, як саме завдяки останнім здійснюється зображення предмету у поезії" [7, с. 265–266]. Щоб підкреслити послідовність звукових ітерацій у поезії, Р. Інгарден використовує таке визначення Лессінгом руху у часі в літературному творі, як "музичне зображення". Запозиченням цього терміна він вносить ясність у визначення Лессінгом знаків, що використовуються у поезії, і, розвиваючи цю думку автора "Лаокоона", констатує: "Саме завдяки їм (звукам) у творі відбувається <...> "музичне зображення", яке призводить до зображення предметів" [7, с. 265–266].

Підкреслюючи "правильний у принципі погляд Лессінга на необхідність прояву звукових "знаків" в поезії", Р. Інгарден вказує на відсутність його "детальної розробки". На думку польського філософа, автор "Лаокоона", взявши до уваги звучання слів, "умовчав" про інші "елементи і моменти або мовні явища, що виступають у літературному творі" [7, с. 266], такі як мелодія речення, ритм, рима, темп тощо.

Дане твердження Р. Інгардена Є. Басін вважає не цілком обґрунтованим, оскільки Лессінг достатньо докладно роз'яснив специфіку знаків, що використовуються у поезії. Зокрема говорячи, що "поезія повинна прагнути до того, щоб її довільні знаки сприймалися як при-

родні", відзначає Є. Басін і продовжує, що автор "Лаокоона" уточнює, що "лише завдяки цьому вона перестала бути прозою і стає поезією", а засобами, за допомогою яких поезія цього досягає, є "ритм, слова, розташування слів, розмір, фігури і тропи, порівняння і т. п." [3, с. 60–61]. У своїй аргументації автор "Мистецтва і комунікації" посилається на думку Лессінга стосовно того, що "слова можуть наслідувати предмети, які чутні, при цьому звуконаслідування ("звукзапис") аналогічно музичному вираженню" [3, с. 61].

Причину "не розроблених" Лессінгом позицій семантичного характеру Р. Інгарден вбачає і в тому, що автор "Лаокоона" розглядає "мовні знаки" лише як засіб зображення предмета, а не як елемент літературного твору. У зв'язку з цим, стверджує польський філософ, Лессінг "омінає" структурну й естетичну роль знаків у літературному творі як єдиному цілому. Відсутній у німецького мислителя "аналіз самої функції позначення мовного знака", на його думку, призводить до того, що у "Лаокооні" виявився не врахованим найбільш характерний для творів літературного мистецтва елемент – "увесь шар значень слів і речень (смысл)" [7, с. 267].

Недоліком міркувань Г. Е. Лессінга Р. Інгарден вважає не враховану ним, але принципово важливу для аналізу часових мистецтв різницю між реальним і художнім часом. У своєму висновку польський дослідник виходить з твердження Лессінга, що у часових мистецтвах знаки розташовані у часовій послідовності і за своїм характером вони є довільними знаками, здатними послідовно унаочинити дію; у свою чергу, зображення у часовому мистецтві дії опосередковано робить наявними тіла (предмети, люди), які беруть участь у цих діях. Це положення відомо всім, але, акцентує Р. Інгарден, не завжди звертають увагу на те, що "Лессінг не зрозумів", що зображений у поетичному творі час не є ідентичним реальному часові, а є його відображенням, тобто "не зрозумів" різниці "між часом, що зображений у творі, і часом реальних процесів, що відбуваються у світі". Окрім цього, на думку Р. Інгардена, Лессінг "не зрозумів" і того, що твір поезії, «як і музичний твір, є зовсім особливим за своїм значенням "часовим твором"» [7, с. 272].

У даному контексті необхідно звернути увагу на позицію Є. Басіна, який достатньо точно визначив ракурс застосування Лессінгом теорії знаків в аналізі специфіки видів мистецтва. Він уточнює, що Лессінг досліджував семіотичні відмінності між видами мистецтва – тобто відмінності у відповідності з характером знаків, що ними використовуються, але "з'ясування цих відмінностей було для нього евристичним прийомом, який дозволяв встановити гносеологічні відмінності, що лежать в основі розділення мистецтв" [3, с. 62].

Не зайвим буде зауважити те, що ще Й. Г. Гердер докоряв Г. Е. Лессінгу щодо відсутності аналізу музики в "Лаокооні", що, на його думку, дозволило б уникнути "прорахунків" у визначенні межі між просторовими і часовими видами мистецтва. Корегуючи теорію знаків свого сучасника, Гердер удається до зіставлення пластичного і музичного мистецтв як таких, що "здійснюють вплив природними засобами вираження". Так, живопис здійснює вплив виключно за допомогою простору, а «основою прекрасного є співіснування фарб і фігур один біля одного; музика – за допомогою часу, а основою "милосвучності" у ній виступає "послідовність звуків"» [5, с. 159]. У першому випадку вплив мистецтва базується на "зоровому враженні від співіснуючих предметів", у другому – "засобом музичного впливу є послідовність, зв'язок і зміна звуків" [5, с. 159].

Отже, послідовність природних знаків, за Гердером, є тією загальною ознакою живопису і музики, наявність

якої наочно демонструє їхню відмінність як просторового і часового мистецтва. Тим самим, на відміну від Лессінга, який встановив межі між елементами мовної і зорової виразності, Гердер переносить вирішення питання в іншу площину, пропонуючи розмежовувати види мистецтва виходячи з різниці їхніх засобів впливу.

У цьому зв'язку логічним є і його обґрунтування відсутності *tertium comparationis* у поезії і живописі. Аргументація Гердера вибудовується на тому, що природні знаки в поезії (літери, звуки) в своїй послідовності майже ніяким чином не визначають собою поетичного впливу, адже "тут головне – смисл, за довільною згодою вкладений у слова, душа, яка живе у членороздільних звуках" [5, с. 159–160]. Послідовність довільних звуків, стверджує Гердер, не є для поезії настільки основоположною, як для живопису співіснування фарб. У такий спосіб, окресливши різне співвідношення засобів виразності із предметом, що зображується у цих видах мистецтва, автор "Критичних лісів" вказує на відсутність у них спільної ознаки.

У пошуках *tertium comparationis* між різними видами мистецтва Гердер звертається до метафізики, намагаючись застосувати її ключові поняття – простір, час і сила – в "теорії витончених мистецтв". Посилаючись на принцип математичних наук, він пропонує "звести" засоби впливу різних мистецтв до цих трьох понять [5, с. 160], внаслідок чого розширює запропонований Лессінгом підхід до аналізу засобів виразності, що використовуються у мистецтві. Окрім понять "простір" і "час" для визначення сутності поезії він запозичує з метафізики поняття "сила", вважаючи, що смисл, який закладений у словах літературного твору, може бути розкритий через його вплив на реципієнта саме за допомогою сили в її метафізичному значенні. Гердер стверджує, що час не може визначити сутність поезії, хоча вона, так само як і музика, розташовує свої знаки у часовій послідовності. Однак вплив поезії може бути здійснений за допомогою сили, яка і розкриє закладений у словах смисл, обґрунтовуючи це тим, що "у будь-якому знакові" поезії "слід сприймати не самий знак, а той смисл, який йому притаманний (властивий)". Згідно з його висновками, "мистецтва, які створюють предмети, впливають у просторі; мистецтва, які діють за допомогою енергії – у часі; <...> єдина витончена наука, поезія, впливає за допомогою сили" [5, с. 160].

Г. Е. Лессінг вельми толерантно поставився до зауважень Й. Г. Гердера, самокритично відзначивши, що "зобов'язаний автору "Критичних лісів" цінними думками", а також те, що Гердер – єдина людина, заради котрої варто б було "очистити "Лаокоон" від всілякого мотлоху" [6, с. 143]. У «Накидах продовження "Лаокоона"» він уточнює низку позицій щодо "різниці знаків, що використовують витончені мистецтва", включаючи при цьому, за рекомендацією Гердера, й аналіз музики (визначення "витончені мистецтва", використане Гердером у "Критичних лісах", до написання "Накидів..." у лексиконі Лессінга не зустрічалось). Звертає на себе увагу і те, що "уточнення" Лессінга не носять притаманного йому характеру гострої полемічності, більше того, у «Накидах продовження "Лаокоона"» він обирає інший ракурс для визначення загальної ознаки творів різних видів мистецтва. У цій праці він розглядає питання про сполучення різних видів мистецтва, зауважуючи, що попри те, що різниця знаків, які використовуються витонченими мистецтвами, створює певні труднощі для їх сполучення, тим не менш вона "не може мати особливо важливого значення" [9, с. 428] для здійснення впливу.

Є. Басін, приділяючи увагу міркуванням Лессінга у цій галузі, вважає, що у «Накидах продовження "Лаоко-

она"» була "поставлена і отримала певне семіотичне обґрунтування проблема семантичного сполучення різних видів мистецтва і пов'язане з нею питання про "переклад" ("перетворення") з одного виду мистецтва на інший" [3, с. 67]. Актуальність звернення до даної проблеми є очевидною, адже задовго до виходу монографії "Мистецтво і комунікація" (1999) А. Вартанов вже відзначав, що «в естетичній науці немає спеціальних праць, присвячених теоретичній проблемі усякого процесу перетворення: співвідношення видів мистецтва, <...> немає у науці праць, які б поставили приблизно те коло питань, що і "Лаокоон"» [4, с. 14].

У цьому сенсі особливий інтерес викликають розмисли Лессінга щодо "сполучення" довільних і природних знаків. У своїх «Накидах продовження "Лаокоона"» він підкреслював, що довільні знаки є знаками, що йдуть один за одним, а природні – не завжди, оскільки "частина з них є таким видом знаків, які повинні розташовуватися один біля одного" [9, с. 428]. Виходячи з цього Лессінг робить висновок, що довільні знаки "легше і щільніше можуть сполучатися" з тим видом природних знаків, які йдуть один за одним [9, с. 429], при цьому вказуючи і на необхідність враховувати різницю знаків за їхнім впливом на органи почуттів.

На його думку, особливо органічним є сполучення поезії і музики, оскільки "сполучення довільних, таких, що йдуть один за одним, чутних знаків з природними, які йдуть один за одним, чутними знаками, безперечно, є найбільш повним з усіх можливих" [9, с. 429]. Німецький філософ акцентує увагу на тому, що таке сполучення особливо плідне у тому випадку, коли довільні і природні знаки, які одночасно впливають на слух, "звертаються до одного й того самого почуття" [9, с. 429].

Підкреслюючи плідність міркувань Лессінга в галузі семантичного сполучення різних видів мистецтва, зокрема поезії і музики, Є. Басін проводить аналогію подібного сполучення в звуковому кіно, де слова і зображення так само йдуть одне за одним. За прикладом він звертається до висловлювання відомого угорського теоретика кіно Б. Балаша, котрий зауважував, що "кожне слово ... в змозі позначити лише одну обмежену стадію, через що виходить наче *staccato* з окремих психічних сприймань. Слово повинне бути вимовлене до кінця раніше, ніж починається наступне. Але один рух обличчя не повинен бути неодмінно закінченим, коли другий такий самий рух упроваджується в нього, поступово вбираючи в себе" [3, с. 68–69].

Вирішення Б. Балашем проблеми "зорової безперервності" кіномистецтва дійсно виявляє паралелі з розмислами Лессінга. Оскільки у специфічному сполученні мовної і візуальної складових фільму містяться його "виразальні спроможності", Б. Балаш називає "літературно" задумані фільми, в яких "картини є густою низкою ілюстрацій, що рухаються, до якогось тексту", нежиттєвими і позбавленими цілісності. Згідно з його твердженням, у таких фільмах не врахована специфіка безперервності "чистого зорового сприйняття" і будь-який перехід до літератури "миттєво дає себе відчутти, як холод безповітряного простору" [2, с. 25]. Невипадково у розділі "Лессінг і сценарій" свого найбільш зрілого естетичного дослідження "Кіно. Становлення і сутність нового мистецтва" він задекларував, що Лессінг "пророцькі на півтора століття наперед" показав "різницю між сценарієм і фільмом" [1, с. 259].

Зіставлення Є. Басіним можливості сполучення різних мистецтв (поезія і музика – у Лессінга, слово і міміка – у Балаша) сприяє більшій наочності подальших міркувань німецького мислителя, пов'язаних з поясненням "придатності" сполучення музики і мов

різних народів. Лессінг впевнений, що "не всі мови однаково придатні для музики" [9, с. 433]. Він пояснює це не перевагами у цьому відношенні якоїсь з мов, а тим, що взагалі не існує "жодної мови, знаки якої при відтворенні вимагали б стільки ж часу, скільки музичні знаки", а питання полягає у використанні композитором спеціальних прийомів [9, с. 434].

Тим самим, залучивши в естетичний простір своїх міркувань музику, Г. Е. Лессінг рішуче "знімає" категоричність критичних зауважень Й. Г. Гердера. Якщо, на думку автора "Критичних лісів", для виявлення різниці між просторовими і часовими мистецтвами "необхідно зіставити одне з одним" не живопис і поезію, які "за своєю природою цілком відмінні одне від одного", а живопис і музику, загальною ознакою яких є вплив "природними засобами вираження" [5, с. 158–159], то Лессінг, звернувшись до історії їхнього виникнення, вважає, що природа призначила поезію і музику "наче не стільки для поєднання дії, скільки для одного й того ж самого мистецтва; і у свій час вони обидві складали лише одне мистецтво". Апелюючи до Гердера, він розвиває свою думку і уточнює, що з часом вони розділилися на самостійні види, але дозволяє собі "пожалкувати" щодо того, "що через це розділення вже майже не думають про їхній зв'язок" [9, с. 429–430]. Внаслідок цього Лессінг залишає за собою право стверджувати, що зіставлення у "Лаокооні" живопису і поезії є не таким вже й некоректним, оскільки і в поезії, і в музиці, хоча вони і використовують різні знаки, наслідування здійснюється у часі. Не зайвим буде відзначити, що не понятійний апарат "засобів виразності" Гердера, а семантична проблематика "Лаокоона" має теоретичні проєкції у дослідженнях ХХ ст. Навіть ті "неточності" і суперечності, на які вказували дослідники семантичного аспекту Лессінгового трактату, врешті-решт стали своєрідним поштовхом для подальшого розвитку наукової думки. Р. Ингарден, вказуючи на низку не до кінця розроблених позицій теорії знаків Лессінга, разом з тим підкреслює її конструктивний потенціал. Він вважає, що "головні судження" Лессінга стали "підготовкою до деяких сучасних досліджень", відкривши певні можливості для творів живопису і поезії, а також для рішення низки питань теорії мистецтва [7, с. 263]. Це дозволило польському ученому задекларувати, що "Лаокоон" не лише не застарів, не лише піднімається над своєю добою, але залишається актуальним і для сучасної наукової думки. Це мали на увазі й італійські філософи Дж. Реале і Д. Антисери, говорячи про те, що "лаокоонізм залишається популярним навіть в естетиці ХХ ст." [11, с. 755].

Висновок. Таким чином, в межах однієї статті простежено погляди на теорію знаків Г. Е. Лессінга, що викладені у працях Й. Г. Гердера ("Критичні ліси"), Р. Ингардена ("Дослідження з естетики") і Є. Басіна ("Мистецтво і комунікація"), які присвячені безпосередньо дослідженню семантичної проблематики "Лаокоона". Незважаючи на значний корпус наукових досліджень теоретичної спадщини німецького просвітника, даний аспект всебічно розглянуто лише зазначеними авторами (йдеться про східноєвропейські джерела). З метою виявлення суті розбіжностей між Й. Г. Гердером і Г. Е. Лессінгом в галузі встановлення кордонів між мистецтвами особлива увага приділена аналізу гердерівської концепції порівняльного аналізу живопису, музики і поезії, яка базується на різниці їхніх засобів впливу на реципієнта – "у просторі", "у часі" і "за допомогою сили". Вивчення досліджень семантичної проблематики "Лаокоона" показало перспективність її концептуальних орієнтирів для теоретичного пошуку як в галузі естетики (Р. Ингарден, Є. Басін), так і мистецтвознавства (А. Вартанов, Б. Балаш). У зіставленні позицій Є. Басіна

і Р. Ингардена щодо теорії знаків Лессінга виявлено дискусійний характер їхніх суджень стосовно обґрунтованості у "Лаокооні" специфіки знаків, які використовуються у поезії. У статті також вперше розглянуті міркування Лессінга щодо можливості з'єднання різних видів мистецтва, обмеженість сполучення яких залежить від специфіки знаків, що використовуються тим чи іншим видом мистецтва, а також підкреслено продуктивність закладеної німецьким мислителем ідеї. Даний аспект розкривається не лише шляхом аналізу Лессінгового трактату, але й через звернення до думки А. Вартанова і Б. Балаша. Стаття не охоплює всіх аспектів даної проблеми. Підставою для її подальшої наукової розробки може стати проблема іконічного знака в теорії сценічної виразності Г. Е. Лессінга. І хоча в іншій фундаментальній праці просвітник буде більш обережно використовувати поняття "знак", термінологічно кодифікуючи його в лексиконі своїх міркувань поняттями "значущість рухів", "значущість жестів", "значущість інтонацій" і т. п., але у контексті загального перебігу його роздумів про театр як комунікативну систему їхня кореляція з поняттям "знак" є очевидною.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового киноискусства / Б. Балаш [пер. с нем. М. П. Брандес. Общая редакция и предисловие Р. В. Юренева]. – М.: Прогресс, 1968. – 328 с.
2. Балаш Б. Культура кино / Б. Балаш [пер. с нем., под ред. и с предисл. А. Пиотровского]. – Л.-М.: Госиздат, 1925. – 96 с.
3. Басин Е. Я. Искусство и коммуникация: очерки из истории философско-эстетической мысли / Е. Я. Басин – М.: МОНФ, 1999. – 240 с.
4. Вартанов Ан. Образы литературы в графике и кино / Ан. Вартанов – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1961. – 312 с.
5. Гердер И. Г. Избранные сочинения / И. Г. Гердер [вст. статья В. М. Жирмунского]. – М.-Л.: Художественная литература, 1959. – VII–LIX, 392 с.
6. Гулыга А. В. Гердер / А. В. Гулыга [Издание 2-е, доработанное] – М.: Мысль, 1975. – 181 с.
7. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден. – М.: Издательство иностранной литературы, 1962. – 572 с.
8. Кассирер Э. Философия Просвещения / Э. Кассирер [Пер. с нем.] – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 400 с. (Серия "Книга света").
9. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Г. Э. Лессинг [редакция, вст. статья Г. М. Фридлендера]. – М.: Художественная литература, 1957. – 519 с.
10. Поляков М. В мире идей и образов. Историческая поэтика и теория жанров / М. Поляков. – М.: Советский писатель, 1963. – 367 с.
11. Реале Дж. и Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней В 4 т. / Дж. Реале и Д. Антисери. – Т. 3. – СПб.: Пневма, 2010. – 868 с.

REFERENCES:

1. Balash, B. (1968). *Kino. Stanovlenie i suschnost' novogo kinoiskusstva [Formation and substance of new cinema art]*. Moscow, Progress.
2. Balash, B. (1925). *Kultura kino [Cinematulture]*. Leningrad-Moskow, Gosizdat.
3. Basin, E. Ja. (1999). *Iskusstvo i kommunikacija: ocherki iz istorii filosofsko-jesteticheskoi mysli [Art and communication: essays about history of philosophic-aesthetic thought]*. Moscow, MONF.
4. Vartanov, An. (1961). *Obrazy literatury v grafike i kino [Images of literature in graphic and cinema]*. Moscow, Publishing office of Academy of Arts of USSR.
5. Herder, J. G. (1959). *Izbrannye sochinenija [Selected works]*. Moscow-Leningrad, Hydozhestvennaja literatura.
6. Gulyga, A. V. (1975). *Gerder [Herder]*. Moscow, Mysl'.
7. Ingarden, R. (1962). *Issledovaniya po jestetike [Researches on aesthetics]*. Moscow, Izdatelstvo inostrannoji literatury.
8. Kassirer, Je. (2004). *Filosofija Prosveschenija [Enlightenment philosophy]*. Moscow, Rossijskaja politicheskaja jenciklopedija (ROSSPEN). (Edition "Kniga sveta").
9. Lessing, G. E. (1957). *Laocoon, ili O granicah zhivopisi i poezii [Laocoon or upon the limits of painting and poetry]*. Moscow, Hydozhestvennaja literatura.
10. Poljakov, M. (1963). *V mire idej i obrazov. Istoricheskaja pojetika i teorija zhanrov [In the world of ideas and images. Historical poetics and theory of genres]*. Moscow, Sovetskij pisatel'.
11. Reale, J., Antiseri, D. (2010). *Zapadnaja filosofija ot istokov do nashih dnei [Western philosophy from beginnings till our times]*. In 4 volumes. St. Petersburg, Pnevma.

Г. Д. Миленская, д-р иск., проф.
Киевский национальный университет театра, кино
и телевидения имени И. К. Карпенко-Карого
ул. Ярослав Вал, 40, г. Киев, 01054, Украина

"ЛАОКООН" Г. Э. ЛЕССИНГА: ПОТЕНЦИАЛ СЕМАНТИЧЕСКОГО ПОДХОДА

В статье рассмотрены теоретические исследования, посвященные непосредственно критическому осмыслению теории знаков Г. Э. Лессинга. Сопоставлены различные взгляды на семантический аспект его трактата "Лаокоон" в эстетической мысли XVIII–XX вв., вследствие чего выявлен дискуссионный характер авторских подходов к обоснованному Лессингом семантическому различию между видами искусства.

Осуществлена попытка проанализировать взгляды на теорию знаков Г. Э. Лессинга, изложенные в трудах И. Г. Гердера ("Критическое леса"), Р. Ингардена ("Исследование по эстетике") и Е. Басина ("Искусство и коммуникация"), посвященных непосредственно исследованию семантической проблематики "Лаокоона". В сравнении позиций Е. Басина и Р. Ингардена по теории знаков Лессинга обнаружен дискуссионный характер их суждений относительно обоснованной в "Лаокоон" специфики знаков, которые используются в поэзии. В статье также впервые рассмотрены соображения Лессинга о возможности соединения различных видов искусства, ограниченность сочетания которых зависит от специфики знаков, используемых тем или иным видом искусства, а также подчеркнута производительность заложенной немецким мыслителем идеи.

Ключевые слова: семантический аспект, знаки, поэзия, живопись, музыка, пространственное искусство, временное искусство.

H. D. Mylenka, Doctor of Art, Associate Professor
Kyiv Karpenko-Karyi National University of Theatre,
Cinema and Television
40, Yaroslaviv Val, Kyiv, 01054, Ukraine

G. E. LESSING'S LAOCOON: THE POTENTIAL OF THE SEMANTIC APPROACH

Despite the large array of studies of the theoretical heritage of the German enlightener, this aspect has been most fully developed in the works of I.G. Gerder (article "Critical forests"), R. Ingarden (monograph "Research in aesthetics") and E. Basin (monograph "Art and communication"). In updating the potential of the semantic problematic of Laocoon, considerable assistance is provided by the recourse to studies in which the fruitfulness and relevance of this aspect of the Lessing tract is emphasized to one degree or another. There is an attempt to analyze, in one theoretical space, works on Lessing theory of signs.

In order to identify the essence of the disagreement between I.G. Gerder and G.E. Lessing in the field of establishing boundaries between the kinds of art, special attention is paid to the consideration of Gerder concept of comparative analysis of painting, music and poetry, which is based on the difference of their ways of influence on the recipient – "in space", "in time" and "by force". In the process of analyzing Gerder's reflections, not only his critical attitude to the theory of signs developed by Lessing was considered, but also an attempt by the opponent of "Laocoon" author to justify the use of key concepts of metaphysics to compare the impact of different kinds of art.

When comparing the views of E. Basin and R. Ingarden on the semantic aspect of "Laocoon", the debatable nature of their judgments about the characterization of the characters used in poetry by Lessing is identified. In addition, the article analyzes Lessing's thinking about the possibility of connecting different types of art, the organic combination of which depends on the specifics of the signs used by one or the other art, as well as emphasizes the productivity of the German thinker's idea. This aspect is revealed not only through the analysis of "Laocoon" in the works of E. Basin and R. Ingarden, but also by turning to the theoretical developments of E. Cassirer, B. Balash, A. Vartanova. Thus, the study of the semantic issues of Laocoon has shown the prominence of its conceptual landmarks for theoretical search, both in the field of aesthetics and art.

Key words: semantic aspect, signs, poetry, painting, music, spatial art, temporary art.

УДК 378.4(477-25): 929 Челпанов Г. І.

В. Г. Нападиста, канд. філос. наук, доц.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
napadistaya@ukr.net

ЕТИЧНІ ІДЕЇ ГЕОРГІЯ ІВАНОВИЧА ЧЕЛПАНОВА: ДО ІСТОРІЇ УНІВЕРСИТЕТУ Св. ВОЛОДИМИРА

У статті розглянуто етичні ідеї у творчому спадку Г. І. Челпанова, професора Університету Св. Володимира, відомого у свій час науковця, засновника наукових установ, який активно сприяв поширенню/поглибленню філософської культури серед студентства та популяризував актуальну етичну проблематику у публічному просторі.

Дослідницький інтерес Г. І. Челпанова був головним чином зосереджений на проблемі свободи волі, яка видається домінуючою в його етичних дослідженнях та визначенні ціннісних засад у баченні перспектив людського життя. За переконанням науковця, обґрунтування свободи волі людини у причинно залежному світі є вкрай складним завданням і водночас надзвичайно важливим для визнання вищих цінностей людства. Визначальною у його погляді на свободу волі є не причинність, а відповідальність людини за свої дії. Г. І. Челпанов не лише обґрунтовував наявність свободи волі, а й розмірковував над шляхами її досягнення, оскільки, за його переконанням, свобода волі не є споконвічним даром, а постає як результат наполегливої праці особистості, а це, у свою чергу, відкриває можливості для зміни та вдосконалення особистості за наявності її бажання.

Ключові слова: Університет Св. Володимира, Г. І. Челпанов, свобода волі, моральна відповідальність, песимізм, оптимізм.

Постановка проблеми. Відомий учений, шанований педагог, визнаний творець та засновник наукових установ Георгій Іванович Челпанов вповні зажив наукової/педагогічної/управлінської слави ще за життя. Численні напрацювання у сфері логіки, психології, новітньої для свого часу окремішньої галузі наукового знання; інтенсивна лекторська діяльність як у навчальних закладах, так і у публічному просторі; наполеглива праця у створенні установ, спрямованих на інституалізацію психології як науки, забезпечили авторитетність Г. І. Челпанова у наукових колах та разом з тим спричи-

нили численні міжособистісні колізії, що ґрунтувались на різних ідейних уподобаннях та ідеологічних спрямуваннях і стали причиною його професійних та життєвських поневірянь, а також обумовили амбівалентність подальших суджень щодо його наукових здобутків, неоднозначність оцінок його заслуг та прорахунків. Така невизначеність, породжена ідейно-політичними настановами у нашому недалекому історичному минулому, попри значний запит/популярність Г. І. Челпанова у науковому дискурсі останніх років радянської доби і часів незалежної України, стала причиною тривалої відсутності цілісного аналі-

зу наукового доробку ученого. А те, що значна частка творчих пошуків Г. І. Челпанова була зосереджена в царині психології, що закономірно привертало увагу дослідників саме цієї сфери, обумовило наявність лакун у дослідженні його багатопланової філософської спадщини, зокрема напрацювань у сфері етики.

Аналіз досліджень і публікацій. Історіографія життєво-творчого шляху Г. І. Челпанова (на сьогоднішній день доволі численна і різноманітна у тематичних прояхах, класифікаціях, оцінках) позначена відмінностями як в інтенсивності, так і у тематичному спрямуванні дослідницького пошуку, що обумовлено ідеологічним контекстом певного історичного періоду.

Серед тих, хто розпочинав історіографічний аналіз творчого доробку Г. І. Челпанова, були М. О. Бердяєв та В. В. Зеньковський, слухачі його лекцій в Університеті Св. Володимира. Виклад наукових поглядів ученого подано в історико-філософських працях О. Ф. Лосєва, Е. Л. Радлова, Б. В. Яковенка.

У радянську добу дослідницькі запити щодо творчості Г. І. Челпанова визначалися потребою критики противників/опонентів марксизму, до яких він належав (О. О. Буділова); історіописанням наукових інституцій, що сприяли становленню психології як науки, зокрема Психологічного інституту ім. Л. Г. Щукіної, засновником якого він був (О. О. Нікольська, Л. О. Радзіховський, М. О. Рибников, О. П. Чернов); систематизацією здобутків психології як науки у радянську добу, до приможення яких він доклав чимало зусиль (А. М. Ждан, А. В. Петровський, А. О. Смірнов, В. В. Умріхін).

У пострадянський період інтерес українських та російських науковців до персони Г. І. Челпанова обумовлювався загалом зміною ідеологічної парадигми та потребою перегляду його наукового спадку в новій оптиці (О. І. Абрамов, С. О. Богданчиков, В. О. Плужнік, М. Л. Ткачук), ювілейними датами як самого вченого, так і структур, до функціонування/створення яких він долучився упродовж свого професійного життя, що спонукали до розгляду його багатогранної ідейної спадщини (А. А. Бреусенко, В. І. Манжура, І. П. Маноха, Н. Г. Мозгова, В. А. Роменець). В останнє десятиліття історіографічний аналіз творчого доробку Г. І. Челпанова поповнився дослідженнями, які охоплюють його філософське надбання (І. В. Березінець, Є. В. Верховцева, І. В. Гладкова, А. Є. Залужна, С. В. Веремейчик, Т. Д. Суходуб, С. А. Чайка).

Що стосується етичної проблематики у творчому спадку Г. І. Челпанова, то переважно дослідники обмежувались констатацією факту її наявності у комплексі філософсько-психологічних зацікавлень вченого. Тому етична складова його теоретичного надбання потребує цілісного дослідження з виокремленням поглядів/ідей/позицій/рішень, актуальних для проблемного сьогодення та малопрогнозованого майбутнього, не зважаючи на окремі огляди "моральної філософії" науковця (І. В. Гладкова). Зрозуміло, що для даної статті це надто амбітне завдання, тому обмежимося артикуляцією провідних етичних ідей у науковому доробку Г. І. Челпанова, чим, сподіваємося, звернемо увагу наукової спільноти на цю важливу і продуктивну грань його творчого надбання.

Мета статті. Долучити до сучасного культурологічного дискурсу в Україні етичну складову творчої спадщини Георгія Івановича Челпанова, виокремити домінуючі проблеми його етичних розмов та артикулювати ідейні позиції щодо основних шляхів їхнього вирішення.

Виклад основного матеріалу дослідження. Георгій Іванович Челпанов народився 1862 року у м. Маріуполь, середню освіту здобув у маріупольській Олександрійсь-

кій гімназії. Навчання продовжив у Новоросійському університеті (м. Одеса) на історико-філологічному факультеті (1883–1887 рр.), де в ті часи філософські дисципліни викладав М. Я. Грот. Потужні природні здібності, працелюбність, успішне навчання уможливили поїздку Г. І. Челпанова до Московського університету для підготовки до професорського звання. Після складання магістерського іспиту (1890 р.) він стає приват-доцентом, а 1892 р. отримує призначення до Університету Св. Володимира на кафедру філософії. Захист магістерської дисертації "Проблеми сприйняття простору у зв'язку з ученням про апріорність і вродженість. Ч. 1)" (1896 р.) дав можливість отримати звання екстраординарного професора. Після захисту докторської дисертації (1904 р.) "Проблема сприйняття простору у зв'язку з ученням про апріорність і вродженість. Ч. 2)" Г. І. Челпанов стає ординарним професором університету. Під час роботи в Університеті Св. Володимира він керував Психологічною семінарією, що була створена при університетській кафедрі філософії з його та професора О. М. Гілярова ініціативи з метою формування філософського світогляду у студентства, а також редагував і видавав "Праці Психологічної семінарії при Університеті Св. Володимира: філософські дослідження", де свого часу друкувалися її активні учасники – В. В. Зеньковський, Г. Г. Шпет, А. М. Щербина.

Г. І. Челпанова надзвичайно поважали студенти. М. Бердяєв, на той час студент університету, згадував, яким успішним і популярним був його курс критики матеріалізму. У філософії Челпанов, на думку М. Бердяєва, виявив себе передусім педагогом, "але він був надзвичайно живою людиною, котра всім цікавилася, він був для свого часу новим типом професора" [1, с. 125]. Педагогічні таланти Челпанова високо оцінював В. Зеньковський [3, с. 243], а його учень П. П. Блонський згадував, що аудиторія, де читав Челпанов, завжди була переповненою студентами" [2, с. 61].

З ініціативи Л. М. Лопатіна 1907 р. Г. І. Челпанова запрошують до Московського університету, де він посідає кафедру філософії. У Москві повною мірою проявляється ще одна грань таланту цієї людини – неабиякі організаторські здібності (річ у тім, що Г. І. Челпанов погодився на перехід до Московського університету за умови надання йому можливості створити Психологічну лабораторію; подібна була в Києві, заснована І. А. Сікорським, де Г. І. Челпанов працював у 1897–1907 рр.). "Це був талановитий режисер, що вмів блискуче диригувати створеним ним оркестром. А дібрати людей, спонукати їх до роботи, створити дружний колектив – усе це вдавалося йому чудово. Педагог та організатор він був надзвичайний", – згадував М. О. Рибников, студент Московського університету, що брав участь у роботі Психологічної семінарії Г. І. Челпанова та створенні Психологічної лабораторії у Москві [4, с. 11]. Він зумів згуртувати навколо себе колектив молодих співробітників і з їхньою допомогою налагодив дослідницьку роботу з психології, створив Психологічний інститут за матеріальної підтримки комерсанта С. І. Щукіна. При Психологічному інституті з ініціативи Г. І. Челпанова видавався науковий часопис "Психологическое обозрение", у якому публікувалися результати досліджень співробітників інституту.

1923 р. Г. І. Челпанова усувають від керівництва інститутом через його теоретичні міркування щодо обмежених можливостей застосування марксистської філософії до вирішення психологічних проблем. Новим директором призначено К. Корнілова, першого

московського учня Г. І. Челпанова, до наукового становлення якого Челпанов доклав чимало зусиль і, звичайно, не міг очікувати на зраду. "Він (Г. І. Челпанов) навчив К. Корнілова... вимірювати час реакції людини, а той вирішив, що в цьому полягає уся психологія, і спробував створити своє вчення про неї, яке назвав реактологією. Не вина Г. І. Челпанова, що К. Корнілов не засвоїв уроків душі" [5, с. 81].

Після звільнення з Психологічного інституту Г. І. Челпанов за сприяння свого учня з Університету Св. Володимира Г. Г. Шпета влаштувався до Державної академії художніх наук (Г. Шпет був її віце-президентом у 1924–1929 рр.) і продовжив свої наукові психологічні пошуки в царині проблем естетики, досліджуючи природу художньої творчості й естетичного задоволення. Останні роки Г. І. Челпанов провів у великій матеріальній і духовній скруті, а передчасна смерть доньки та трагічна доля сина прискорили кінець його життя (1936 р.).

Центром наукових інтересів Г. І. Челпанова була психологія, яка на той час набувала статусу самостійної від філософії науки і розбудовувала власну наукову структуру. Але, на переконання Г. І. Челпанова, непорушним мав залишатися тісний методологічний зв'язок психології з філософією, особливо з етикою. Етична проблематика була постійно в полі зору ученого, який сприяв її презентації/популяризації як у форматі студентської філософської освіти, так і у публічному просторі для інтелектуального кола, небайдужого до питань моралі. Він читав спеціальний курс публічних лекцій з історії етики, зафіксований в "Історії основних питань етики" (1897 р.), розмірковував над цінностями життя, категорично заперечуючи песимістичні критерії в їх оцінках – "Про цінність життя (Критика песимізму)" (1896), ґрунтовно цікавився проблемою свободи волі, міркування з приводу якої виклав у роботі "Про свободу волі" (1897), приділив значну увагу моральній системі утилітаризму ("Моральна система утилітаризму. Виклад та критика" (1900)).

Окрім цього, в контекст наукових інтересів Г. І. Челпанова входило питання ціннісних засад процесу виховання молодого покоління та якості його освіти (збірка статей "Психологія та школа" (1912). Коли зародилася така галузь психологічного знання, як індивідуальна психологія з системою тестів у її основі, Г. І. Челпанов приділив їй особливу увагу як дуже подібній до експериментальної педагогіки. Індивідуальна психологія мала за мету пізнання здібностей індивіда і визначення на цій основі так званого психологічного діагнозу особистості. Але Челпанов був переконаний, що сучасна йому індивідуальна психологія може визначати лише ті чи інші психологічні ознаки особистості, але аж ніяк не індивідуальність у цілому. Для вченого надзвичайно складною була проблема, хто ж повинен збирати наукові дані, має право ставити "діагноз" і робити прогнози розвитку особистості, краще – коли йдеться про школу. Застосування тестів у школах викликало у Г. І. Челпанова велике занепокоєння. Він був глибоко переконаний, що педагогіка повинна передусім спиратися на філософську етику, яка обґрунтовує ідеали виховання, психологія ж лише вказує на ті засоби, за допомогою яких можна досягти цих ідеалів. Нині, коли виявляється підвищений інтерес до практичної психології, до застосування її можливостей у багатьох галузях, думки Г. І. Челпанова щодо взаємозв'язку етики та психології у формуванні духовних підвалин розвитку особистості є надзвичайно актуальними.

З-поміж названих етичних проблем, що входили у горизонт зацікавленості науковця, найбільш актуаль-

ною для нього була проблема свободи волі. Г. І. Челпанов зазначав, що питання свободи волі є довговічним і вкрай важким, від його розв'язання залежать мораль, юриспруденція, виховання [6, с. 126]. Розглядаючи проблему свободи волі, філософ наголошував, що виникає вона у зв'язку з проблемою відповідальності людини за свої дії. І класична, і християнська філософії намагаються розв'язати питання стосунків між людиною і природою, між людиною і Богом. Якщо визнати, що дії людини – це необхідна ланка в механізмі Всесвіту, то практично неможливо довести її відповідальність за свої дії. Г. Челпанов писав: "... філософії потрібно було довести, що людська воля не залежить від загальної світової причинності, тобто що людина наділена свободою волі, бо лише за таких умов можна було довести, що людина відповідальна за свої справи" [7, с. 9].

Найшанованіші філософи й богослови не оминули у своїй творчості цього питання, дуже складного для розв'язання та надзвичайно важливого для визнання вищих цінностей людства. Проблема свободи волі обговорюється у європейській філософії ще з античних часів і має свою специфіку/відмінності як у постановці, так і у запропонованих рішеннях. Г. І. Челпанов убачав особливість власної постановки цієї проблеми в тому, що відмовився від традиційного розгляду свободи волі. Для твердження про існування свободи волі не потрібні докази того, що воля не входить у світову причинність. "Воля перед судом самосвідомості не повинна бути незалежною від світової причинності, і навіть якби було науково доведено, що воля входить у світову причинність, то з цього б не випливало, що свобода є ілюзія" [6, с. 147].

Складність вирішення проблеми свободи волі зумовлюється, на думку Челпанова, неправильно первинною постановкою проблеми. "Багато хто запитує, чи є свободою воля, сподіваючись отримати таку ж однозначну відповідь, як тоді, коли б ішлося про блакитність неба і прозорість води" [6, с. 126]. Цю проблему можна розв'язати лише після того, як з'ясуємо, що являє собою свобода волі взагалі. Зрозуміти сутність волі не можна за допомогою емпіричних досліджень, які передбачають наявність чи відсутність перешкод для вольових дій. Це можна зробити через історичний експеримент, "щоб уловити всі відтінки теорії про свободу волі" [6, с. 127]. Треба зрозуміти, чим була викликана необхідність постановки цієї проблеми.

Г. Челпанов наводить три докази існування свободи волі:

1) психологічний – воля є вилученням із загальної низки причинності, що розпочинає низку явищ сама по собі, без причини;

2) метафізичний – наша воля може розпочати низку рухів без затрати енергії, наділена творчою здатністю і творить із нічого, тобто є вільною і не входить у загальний механізм всесвіту;

3) моральний – самосвідомість свідчить про наявність відповідальності; за відсутності свободи таке свідчення було б неможливим.

Перші два докази, на думку Челпанова, суперечать даним науки, бо визнають наявність безпричинних явищ. Як прихильник ствердження тотальної влади закону причинності, Г. І. Челпанов не заперечував наявності свободи волі. "...Причинність волі заперечувати я не збираюся, та все ж таки свободу волі буду захищати" [6, с. 138]. Вчений уважав за необхідне вивести проблему свободи волі за межі протистояння безпричинності та причинності, тобто свободи й необхідності, тому що поняття свободи й необхідності не протилежні,

цілком одне з одним сумісні. Для того, хто не зрозуміє, що свобода й необхідність є поєднувані поняття, й істинний зміст етичного розуміння свободи волі буде неприступним [6, с. 141].

Отже, розв'язання проблеми свободи волі для Г. Челпанова можливе лише у сфері моральній. Тільки з цієї позиції свобода волі може бути захищена зі збереженням первинного змісту [6, с. 140]. Оскільки проблема свободи волі розв'язується заради моральних цілей, то може бути вирішена незалежно від розв'язання нами питання про причинність волі.

Наявність свободи волі він виводить з існування почуття відповідальності. "Ми володіємо свободою волі тому, що в нас є почуття відповідальності, є усвідомлення того, що ми або наш характер – істинна причина даної дії і що він, тобто характер, не залежить ні від яких зовнішніх причин і може бути нами змінений і поліпшений. Це відчуття відповідальності і є причиною того, що ми волю вважаємо вільною" [6, с. 145].

Для академічної філософії в Україні характерне не тільки констатування наявності свободи волі, а й розробка шляхів її досягнення, оскільки свобода волі не є споконвічним даром, а постає внаслідок конкретної наполегливої праці особистості. Наявність свободи волі передбачала можливість зміни та вдосконалення особистості за наявності її бажання. Така постановка питання докорінно відрізнялася від шопенгауєрівської ідеї, яка полягала в тому, що "характер людини постійний: він залишається однаковим упродовж усього життя. Під змінною оболонкою своїх років, своїх відносин, навіть своїх знань і поглядів криється, як рак у своєму панцирі, тождна й істинна людина, зовсім незмінна і завжди однакова. ...Людина ніколи не мінється" [9, с. 82]. Г. І. Челпанов дотримувався протилежного погляду. Він стверджував, що людина, піднімаючись над природою, протиставляє себе їй, але не визначається нею. Коли людина стає особистістю, то «кожної хвилини свого життя може представити своє "я"» і тому вона є відповідальною "за кожний одноосібний прояв життя" [6, с. 146]. На цій підставі Г. І. Челпанов робив висновок, що свобода волі не є першопочатковою здатністю людської істоти, це здатність, набута упродовж історичного життя усім родом, але кожним окремим індивідом вона повинна бути знову здобута. Ця думка Г. І. Челпанова вказує на те, що людина отримує свободу волі не як дар роду людському, а здобуває її на шляху особистого становлення, людина постає творцем своєї свободи.

Окрім фундаментальної розробки проблеми свободи волі Г. І. Челпанов доклав чимало творчих зусиль до критики концепцій песимізму А. Шопенгауєра та Е. Гартмана. Як психолог, свої аргументи він будував на підставі аналізу поняття волі. Воля у "великих песимістів" виявляється як прагнення, а оскільки прагнення викликається зазвичай якимось недоліком, то його можна вважати стражданням. Таким чином, воля є джерелом нещастя у світі. Г. Челпанов розумів волю як складову тріади: потяг, бажання і воля [8, с. 62]. Хоч ці стани, на думку Челпанова, розрізнити важко, але вони мають певні відмінності. Потяг – момент, що виникає внаслідок незадоволення якоїсь потреби, супроводжується відчуттям незадоволення і дуже туманним уявленням про предмет бажання, а головне – про спосіб задоволення потягу. Коли у свідомості постає більш чітке уявлення про предмет і шлях оволодіння ним, то цей стан Челпанов називав бажанням. Останній етап – хотіння, або воля у власному розумінні, характерний тим, що йому притаманні свідомий вибір і рішення діяти в

тому чи іншому напрямі. "Ці три моменти по-різному стосуються почуттів задоволення і страждання: крім того, вони входять до складу психічного життя у дуже різних пропорціях" [8, с. 63]. Тільки потяг завжди супроводжується почуттям страждання, стверджував учений. Та цього не можна сказати про бажання, а хотіння (воля у власному розумінні) не тільки не є стражданням, а навпаки – це єдине джерело для боротьби зі стражданням. Отже, твердження А. Шопенгауєра неправомірне. Наше життя не є суцільним стражданням: так могло бути, якби наше життя складалося тільки з самого лише потягу.

За А. Шопенгауєром, наше психічне життя – це або незадоволений потяг, або нудьга. Г. І. Челпанов називав ці моменти "крайніми", і тому їх можна вважати випадковостями, а не закономірністю, адже життя складається в цілому з проміжних станів, не завжди забарвлених у песимістичні тони.

Г. І. Челпанов не погоджувався з А. Шопенгауєром у тому, що задоволення має негативний характер, тобто означає не що інше, як відсутність страждання, оскільки так само можна було би сказати про негативний характер страждання як відсутність задоволення. На думку Г. І. Челпанова, задоволенню не завжди передують страждання, значить, висновок про його негативний характер неправомірний.

Найбільшою помилкою песимістів Г. І. Челпанов уважав кількісний підрахунок задоволень і страждань. Складання "балансу задоволень і страждань; ця песимістична бухгалтерія будується на вельми сумнівних основах" [8, с. 65]. За переконанням ученого, такого підрахунку в жодному разі не можна робити, бо страждання і задоволення "не становлять чогось однорідного, а навіть навпаки, вони є зовсім різними явищами. Тому вони становлять непорівнянні величини" [8, с. 65]. І головна причина неправомірності "комерційно-рахункового" підходу в тому, що сфера морального розвитку людини така, що в ній будь-яка статистика неможлива [8, с. 71].

Таким чином, ні крайній песимізм, ні крайній оптимізм не є бажаним станом людської душі. Ним може бути "неупереджений всебічний розгляд дійсності, тверезе спостереження фактів життя, вільне від особистого ставлення і від випадкового настрою" [8, с. 82]. У своїх оцінках життя Г. І. Челпанов схилився до оптимістичного прогнозу, в якому людська моральність – хоч і повільно, із зупинками, зигзагами, – але все ж таки рухається до кращого.

Висновок. Розгляд етичних ідей у творчому надбанні Г. І. Челпанова дає підстави стверджувати, що етична компонента була своєрідним контрапунктом у багатограних творчих пошуках науковця. Домінантною темою стала свобода волі – наріжне питання для етики. На переконання Г. Челпанова, вирішення цього питання визначає роль людини як носія моралі: здатна вона відповідати за свої вчинки, чи ця відповідальність переноситься на зовнішні обставини; чи є людина активною, творчою силою в моральній сфері чи пасивним об'єктом впливу. До кола провідних етичних тематичних зацікавлень науковця відносяться ціннісні настанови щодо визначеності життєвих перспектив, зокрема песимізму та оптимізму.

Варто зазначити, що тематична варіативність його етичної проблематики суголосна з основними трендами тогочасних західноєвропейських філософських студій. Ґрунтовна обізнаність Г. Челпанова з новітніми філософськими пошуками провідних європейських філософів, професійна зрілість та широка ерудиція давали підстави для формулювання власної позиції стосовно

доволі складних для вирішення та неймовірно важливих для моральних умов буття людства проблем. Особливістю його розгляду питання про свободу волі був акцент не на традиційному зв'язку вказаної проблеми зі світовою причинністю, а на потребі відповідальності особи як морального суб'єкта. В оцінках та обґрунтуваннях ціннісних засад життєвих настанов Г. І. Челпанов був непримирним опонентом великих європейських "песимістів" – А. Шопенгауера та Е. Гартмана, обстоював безпідставність фаталістичних прогнозів стосовно морального розвитку як окремої особи, так і людства в цілому.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бердяев Н. Самопознание / Н. Бердяев. – М.: Книга, 1991. – 445 с.
2. Блонский П. П. Мои воспоминания / П. П. Блонский. – М.: Педагогика, 1971. – 176 с.
3. Зеньковский В. В. История русской философии: В 2 т. / В. В. Зеньковский. – Л.: ЭГО, 1991. – Т. II. – Ч. I. – 255 с.
4. Из автобиографии Рыбникова – одного из первых сотрудников психологического института // Вопросы психологии. – 1994. – № 1. – С. 11–16.
5. Левитин К. Е. Личностью не рождаются / К. Е. Левитин. – М.: Наука, 1990. – 208 с.
6. Челпанов Г. И. История основных вопросов этики (курс публичных лекций, читанных приват-доцентом в весеннем полугодии 1897 г. в актовом зале Университета Св. Владимира) / Г. И. Челпанов. – К., 1897. – 148 с.
7. Челпанов Г. И. О свободе воли / Г. И. Челпанов // Мир божий. – 1897. – Ноябрь. – С. 2–24.

В. Г. Нападистая, канд. филос. наук, доц.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
ул. Владимирская, 60, Киев, 01033, Украина

ЭТИЧЕСКИЕ ИДЕИ ГЕОРГИЯ ИВАНОВИЧА ЧЕЛПАНОВА: К ИСТОРИИ УНИВЕРСИТЕТА СВ. ВЛАДИМИРА

В статье рассмотрены этические идеи в творческом наследии Г. И. Челпанова, профессора Университета Св. Владимира, известного в свое время ученого, основателя научных учреждений, который активно способствовал распространению/углублению философской культуры среди студентов и популяризировал актуальную этическую проблематику в публичном пространстве.

Исследовательский интерес Г. И. Челпанова был главным образом сосредоточен на проблеме свободы воли, которая представляется доминантной в его этических исследованиях и определении ценностных основ в видении перспектив человеческой жизни. По убеждению ученого, обоснование свободы воли человека в причинно зависимом мире является крайне сложной задачей и одновременно чрезвычайно важной для признания высших ценностей человечества. Определяющей в его взгляде на свободу воли является не причинность, а ответственность человека за свои действия. Г. И. Челпанов не только обосновывал наличие свободы воли, но и размышлял над путями ее достижения, поскольку, по его убеждению, свобода воли не является исконным даром, а выступает как результат упорного труда личности, а это, в свою очередь, открывает возможности для изменения и совершенствования личности при наличии ее желания.

Ключевые слова: Университет Св. Владимира, Г. И. Челпанов, свобода воли, моральная ответственность, пессимизм, оптимизм.

V. G. Napadysta, PhD, Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

ETHICAL IDEAS OF HEORHII IVANOVYCH CHELPANOV: TO THE HISTORY OF UNIVERSITY OF ST. VOLODYMYR

The article examines the ethical ideas in the creative heritage of H.I. Chelpanov, a Professor at St. Volodymyr University, a well-known scientist at the time, the founder of scientific institutions, who actively promoted the spread and deepening of philosophical culture among students and popularized topical ethical issues in public. Although the scientist paid more attention to psychology, it goes unnoticed that moral issues remain cross-cutting in all his works: articulation on the basis of ethics for other fields of scientific knowledge is obvious.

H.I. Chelpanov's research interest was mainly focused on the problem of free will, which seems to be dominant in his ethical interests and the definition of value foundations in the vision of human life. According to the scientist, justifying the free will of man in a causally dependent world is extremely difficult and, at the same time, extremely important for the recognition of the highest values of humanity. In his view of free will, the decisive factor is not its causality but human responsibility for his/her actions. The solution of the free will problem for H.I. Chelpanov was possible only in the sphere of morality. Only from this position could free will be protected with the preservation of the original content. Because the problem of free will is solved for moral purposes, it can be solved regardless of whether the issue of causality is resolved. Freedom of will, therefore, he deduced from the sense of responsibility.

H.I. Chelpanov not only justified the existence of free will, but also reflected on the ways to achieve it, because, in his opinion, freedom of will is not an original gift, but emerges as a result of hard work of the individual, which, in turn, opens opportunities to change and improve the personality, if desired. H.I. Chelpanov was an implacable opponent of the great European "pessimists" – A. Schopenhauer and E. Hartmann, defended the groundlessness of fatalistic predictions about the moral development of both the individual and humanity as a whole.

Key words: St. Volodymyr University, H.I. Chelpanov, freedom of will, moral responsibility, pessimism, optimism.

8. Челпанов Г. И. О ценности жизни (Изложение и критика пессимизма) / Г. И. Челпанов // Мир божий. – 1896. – Декабрь. – С. 62–82.
9. Шопенгауэр А. О свободе воли / А. Шопенгауэр // Шопенгауэр А. Свобода воли и нравственность. – М.: Республика, 1992. – С. 46–124.

REFERENCES:

1. Berdjaev, N. (1991). *Samopoznanie [Self-knowledge]*. Moscow, Kniga.
2. Blonskij, P. P. (1971). *Moi vospominaniia [My Memories]*. Moscow, Pedagogika.
3. Zen'kovskij, V. V. (1991). *Istorija russkoj filosofii: V 2 t. [History of Russian Philosophy: 2 Vol]*. Leningrad, JeGO.
4. Iz avtobiografii Rybnikova – odnogo iz pervyh sotrudnikov psihologicheskogo instituta. (1994). [From the Autobiography of Rybnikov – One of the First Employees of a Psychological Institute]. *Voprosy psihologii*, 1, 11–16.
5. Levitin, K. E. (1990). *Lichnost'ju ne rozhdaetsja [Personality is Not Born]*. Moscow, Nauka.
6. Chelpanov, G. I. (1897). *Istorija osnovnyh voprosov jetiki (kurs pUBLICHNYH lekciij, chitannyh privat-docentom v vesennem polugodii 1897 g. v aktovom zale Universiteta Sv. Vladimira) [The History of the Main Issues of Ethics (a course of public lectures delivered by a privat docent in the spring semester in 1897 in the assembly hall of the University of St. Volodymyr)]*. Kyiv.
7. Chelpanov, G. I. (1897). *O svobode voli [About Free Will]*. *Mir bozhij*, Nojabr', 2–24.
8. Chelpanov, G. I. (1896). *O cennosti zhizni (Izlozhenie i kritika pessimizma) [On the Value of Life (Statement and Criticism of Pessimism)]*. *Mir bozhij*, Dekabr', 62–82.
9. Shopengaujer, A. (1992). *O svobode voli [About Free Will]*. Moscow, Respublika.

Надійшла до редколегії 22.11.19

УДК 303.442.4:165.611

О. І. Оніщенко, д-р філос. наук, проф.
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенко-Карого,
вул. Ярославів Вал, 40, м. Київ, 01034, Україна
o_lena_lara@ukr.net

ІНТУЇТИВІЗМ АНРІ БЕРГСОНА ЯК КАТАЛІЗАТОР ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ

У статті проаналізовано процес входження інтуїтивізму Анрі Бергсона в європейський філософсько-естетичний та мистецтвознавчий простір від 1913 року – року оприлюднення першої англійської інтерпретації ідей французького мислителя. Показано, як низка тез його філософської концепції трансформувалася у сферу художньої творчості, позитивно вплинувши на мистецьку практику ХХ ст., а також виокремлено досвід інтерпретації інтуїтивізму в українській гуманістиці.

Зазначається, що у складній структурі філософської системи Бергсона "інтуїція – інтуїтивізм" посідає особливе місце. Продемонстровано, що зацікавлене ставлення сучасників до ідей А. Бергсона супроводжувало увесь творчий шлях цього видатного філософа, а багатоаспектність його теорії приводила до виокремлення певних її частин як наріжних.

Ключові слова: інтуїтивізм, інтерпретація, інтуїція, інстинкт, інтелект, час, пам'ять.

Постановка проблеми. У матеріалі даної статті потужно працюють два поняття – інтуїтивізм та інтерпретація, – які достатньо активно використовуються у просторі сучасної гуманістики. Саме цей факт актуалізує систематизацію інтерпретаційних процесів, що пов'язані як з входженням у теоретичний контекст, так і з функціонуванням інтуїтивізму – наріжного комплексу ідей в системі поглядів видатного французького філософа Анрі Бергсона (1859–1941). Наразі слід звернути увагу на показову обставину, а саме – одна з перших інтерпретаційних моделей наукового доробку ученого була здійснена поза межами французького культурного простору.

Оскільки на перетині ХІХ–ХХ ст. окремі ідеї інтуїтивізму були позитивно сприйняті та оцінені творчою спільнотою низки європейських країн, розгляд впливу бергсонівського тлумачення як творчості, так і мистецтва на художню практику ХХ століття представляється доволі актуальним. При цьому особливої ваги набуває аналіз фактів інтерпретації інтуїтивізму представниками авангардистського мистецтва.

Аналіз досліджень і публікацій. Філософські, естетико-мистецтвознавчі та психологічні розмисли А. Бергсона, що були оприлюднені ним для широкої аудиторії, – прикладами, зокрема, є лекції, прочитані ним в Оксфордському університеті 26 та 27 травня 1911 р., та доповідь "Філософська інтуїція" на Болонському конгресі 10 квітня 1911 р. – знаходилися в полі зору сучасників філософа починаючи від перших десятиліть ХХ ст. Серед авторів, які стояли у витоків інтерпретаційних процесів, особливо виокремимо роботи Р. Кронера (1910), Б. Бабиніна (1911) та Г. У. Карра (1913).

Пізніше від робіт загальнотеоретичного плану дослідники почали рухатися до поглибленого аналізу конкретних проблем та використання інтуїтивізму як підґрунтя задля побудови нових форм літератури та кінематографії. Зокрема, нетрадиційні інтерпретаційні принципи чітко простежуються у "новому романі" Наталі Саррот та фільмах зразка "Минулого літа у Марієнбаді". Матеріал статті реконструює і ті "інтерпретаційні наголоси", якими позначений аналіз інтуїтивізму в українській гуманістиці.

Мета статті. Спираючись на хронологічний підхід, автор відтворює процес як становлення, так і змін інтерпретаційних підходів до інтуїтивізму А. Бергсона – потужної складової його філософської концепції. У процесі реалізації окресленої мети у статті розглядається роль інтуїтивізму в мистецькій практиці ХХ ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. Інтуїтивізм, як відомо, є важливим чинником багатоаспектної теоретичної спадщини А. Бергсона. Оскільки різні

теоретичні складові, що сукупно сформували поняття "бергсонізм", знаходилися у взаємодії, а подекуди доповнювали одна одну, виокремлення якоїсь конкретної з них може мати як самоцінний характер, так і сприяти більш повноцінній концептуалізації іншої.

У складній структурі філософської системи Бергсона "інтуїція – інтуїтивізм" посідає особливе місце. По-перше – це пов'язано із феноменом "інтуїція" як таким, що його сутність може бути з'ясована лише на перетині кількох гуманітарних наук, а відтак теоретик впритул підійшов до застосування міждисциплінарного підходу. По-друге – його концепція інтуїції була зацікавлено сприйнята європейською художньою спільнотою і вже від початку ХХ ст. почала реально впливати на творчий процес у різних видах мистецтва.

Загальновідомо, що наукова кар'єра А. Бергсона розпочалася в останнє десятиліття ХІХ ст., коли ним була захищена дисертація "Досвід про безпосереднє знання свідомості", а також написані монографії "Матерія і пам'ять" та "Сміх в житті і на сцені". У нашій статті «"Проблемне поле" французької гуманістики: досвід другої половини ХІХ століття» (2020) ми, зокрема, показали, що від перших публікацій А. Бергсона французький культурний простір почав поступово адаптуватися до таких нових понять, як "інтуїція", "інстинкт", "тривалість", "відчужені вдачі – душі митців", "незайманість сприймання", "реальність – пам'ять". Поширенню нових філософських орієнтацій, які приходили на зміну позитивізму, сприяла життєво-творча позиція самого Бергсона, котрий протягом 1911–1915 рр. прочитав курс лекцій з широкої філософської проблематики у США та Іспанії.

В означені роки низка творів французького філософа – "Час і свобода волі", "Вступ до метафізики", "Творча еволюція", "Матерія і пам'ять", "Сприймання плинності" – перекладається мовами європейських країн. Означені процеси приводять до того, що вже у 1913 р. з'являється перша інтерпретація філософської концепції Бергсона, в контекст якої включені і питання, пов'язані з інтуїцією.

Автором першої інтерпретаційної моделі, здійсненої поза межами Франції, став англійський філософ Герберт Уїлдон Карр (1857–1931), котрий у роботі "Філософія Бергсона" [3] запропонував "популярний виклад" його ідей. Наразі обіцянка Г. У. Карра виявилася передчасною, оскільки "популярно" викласти "бергсонізм" не зміг ані він, ані будь-хто інший. Від монографії до монографії А. Бергсон ускладнював власну концепцію, яка збагачувалася новими, подекуди несподіваними ідеями, які, у свою чергу, стимулювали й активізували розвиток суміжних з філософією наук: естетики, психо-

логії, етики, мистецтвознавства. Водночас творча пошуковість, що була притаманна працям самого А. Бергсона, теоретично розширювала простір власне філософії, примушуючи її адаптуватися як до нових модифікацій часу, що корегують процес руху "минуле – сучасне – майбутнє", так і до "плинності" сприймання. Інтерпретаційна модель Г. У. Карра вперше засвідчила факт, який був неодноразово підтверджений згодом: "бергсонізм" – це сфера інтересів насамперед професійних філософів, адже "створена" саме для професіоналів, здатних збагнути рух розміркувань його автора. Однак Г. У. Карру, на нашу думку, вдалося не стільки популяризувати ідеї А. Бергсона, скільки представити їх тій частині своїх сучасників, хто мав намір долучитися до елітарної філософської думки, яка увійшла в європейський культурний простір межі XIX–XX ст.

Інтерпретаційна модель Г. У. Карра спирається на принцип систематизації "проблемного поля", що його А. Бергсон сформував протягом першого десятиліття XX ст. Аналізуючи розвідку англійського філософа, слід враховувати той факт, що до 1913 р. були написані далеко не всі праці фундатора інтуїтивізму, котрий – з різною мірою активності – працював до кінця 30-х років. Це означає, що до інтерпретаційної моделі Карра не могла увійти низка принципових ідей Бергсона, які, зокрема, присутні на сторінках "Двох джерел моралі і релігії" – однієї з останніх робіт філософа.

Оскільки нас передусім цікавить така складова "бергсонізму", як інтуїтивізм, доречно наголосити, що Г. У. Карр, систематизуючи теоретичні напрацювання Бергсона, розташовує "інтуїцію" як четвертий об'єкт розгляду після розділів: 1. "Філософія і життя", 2. "Інтелект і матерія", 3. "Інстинкт і розум". Розглянувши феномен інтуїції, англійський філософ фіксує увагу ще на трьох позиціях, які – певним чином – їй підпорядковані, а саме: 5. "Свобода". 6. "Дух і тіло" 7. "Творча еволюція".

Чітка структура дослідження Г. У. Карра дає уявлення як про те, що в філософській концепції А. Бергсона передусім інтуїції, так і про те, що нею визначається. Стосовно 1913 р., коли писалася "Філософія Бергсона", запропонований підхід можна оцінити як об'єктивний, оскільки концепція французького ученого знаходилася в русі і її наріжна складова "інтуїція – інтуїтивізм" ще остаточно не кристалізувалася. Коли ж ми звернемося до інших інтерпретаційних підходів, то їх автори мали змогу працювати з усією теоретичною спадщиною А. Бергсона, де його позиція початкового періоду подекуди корегувалася подальшими напрацюваннями.

Як зауважував Г. У. Карр, "...цінність філософії і переконливості, яку вона буде мати для розуму, залежатимуть в кінцевому рахунку не від неспростованості її логіки, а від реальності та значущості тих простих фактів свідомості, на які вона звертає нашу увагу" [3, с. 7–8].

Відштовхуючись від означеної тези, Карр намагається віднайти ті "прості факти свідомості", які, з одного боку, є "реальними і значущими", а з другого – обумовлюють "неспростовність" бергсонівської логіки, яка підтверджує потенціал "простих" істин. Так, англійський філософ відверто захоплюється реальними чи легендаризованими фактами "простих" подразників, які привели до геніальних відкриттів: яблуко Ньютона чи пара і вируючий котел Уатта. Наразі найбільше захоплення Г. У. Карра викликають розміркування Берклі, що його "знаменита теорія – esse = percipi, бути це значить бути сприйнятим, – покоїться на такому буденному спостереженні, що тільки його простота і могла бути причиною його невідомості" [3, с. 8].

На думку Карра, самотність бергсонівського філософування визначається саме такою "простотою",

яка межує з геніальністю, наприклад, Ньютона, адже спирається на "вічні" засади, а саме: "підкреслення фундаментального значення поняття життя", усвідомлення того, що "пізнання існує задля життя, а не життя для пізнання", і – нарешті – визнання того факту, що "життя є тією дійсністю, заради якої існує пізнання і заради якої природа отримує свій порядок, що його відкриває пізнання". На підґрунті означеного, як вважає Карр, і виникає така важлива для Бергсона константа, як "життєвий порив" [3, с. 9].

Окресливши, так би мовити, перший шар філософських розмислів А. Бергсона, англійський інтерпретатор його ідей звертається до другого, у простір якого входить "інтелект", що "дає нам уявлення дійсності. Він проводить в живому потоці ті лінії, якими рухається наша діяльність. Він розмежує дійсність, накреслюючи лінії наших потреб, здійснює відбір" [3, с. 15].

Особливу увагу Г. У. Карр звертає на "сінематографічність" інтелекту і високо оцінює цю його рису, віддаючи водночас належне вмінню Бергсона формувати нові поняття. Цей аспект концепції французького філософа науковці – як правило – осмислювали доволі ґрунтовно. Так, Л. Левчук, котра в українській гуманістиці найбільш послідовно аналізувала естетико-мистецтвознавчий аспект філософії А. Бергсона, у роботі "Інтуїтивізм і питання художньої творчості" (1969), досліджуючи "сінематографічність" інтелекту, зазначає наступне: "Діяльність митця Бергсон порівнює з роботою фотографічного проявника, який повертає до життя ті враження, що їх ми колись набули" [5, с. 22].

Саме "сінематографічність" (Г. У. Карр) або "фотографічність" (Л. Левчук) дозволила показати існування різних підходів до бергсонівського розуміння "інтелекту": Карр пропонує вкрай широке його тлумачення, яке не зафіксоване на якійсь конкретній сфері діяльності, тоді як Левчук трансформує "інтелект" у площину художньої творчості, наголошуючи при цьому на постаті митця. Підхід української дослідниці, на нашу думку, цілком виправданий, враховуючи те потужне місце, яке творчість, мистецтво, особа митця займають у теоретичній спадщині А. Бергсона.

Г. У. Карр, вочевидь, розуміє, що теза про "сінематографічність" інтелекту, представлена лише як констатація факту, виглядає непереконливо, і аргументує власну позицію, апелюючи до "знімків", тобто до "фотографічності", на якій наголошує Л. Левчук. Він, зокрема, відзначає: "...інтелект, подібно до сінематографа, робить знімки з явищ, що рухаються, і саме ці знімки і суть ці речі, які являються нам стійкими об'єктами, розташованими у нерухомому й всеохоплюючому просторі" [3, с. 18].

Слід наголосити, що в розміркуваннях Карра дотично до "інтелекту" виявляється низка понять – "рух", "множинність руху", "матерія", "життя", "інертне ніщо" як противага "життю", "пізнання", "сприймання", – які, на нашу думку, не зовсім переконливо працюють на роз'яснення природи "інтелекту". Наразі поняття "інстинкт", яке було б здатне виступити антиподом "інтелекту", Г. У. Карр розглядає в окремому, третьому, розділі ("Інстинкт і розум") своєї монографії, що відразу ж ускладнює його дослідницьке завдання, оскільки перед ним постає необхідність порівнювати "інтелект" та "розум", чого, на нашу думку, концепція А. Бергсона не вимагає.

У контексті означеного позиція Л. Левчук видається більш близькою до тез А. Бергсона, адже вона, порівнюючи запропоноване тлумачення "інтелекту" та "інстинкту", наголошує на такому зауваженні французького філософа: «Тільки інстинкт здатен розкрити людині "найпотаємніше в житті". Таємниці життя інстинкт пізнає безпосередньо. При першому ж зіткненні зі сві-

том духовного або тілесного життя він може сказати: "Ось те, що є"» [4, с. 30].

Відштовхуючись від "інтелекту" та "інстинкту", і Карр, і Левчук реконструюють перехід Бергсона до пояснення "інтуїції". Наразі в інтерпретації Карра цей перехід, по суті, розчиняється в тій безлічі виокремлених нами понять, які, з одного боку, супроводжують "інтелект", а з другого – мають бути концептуалізовані, аби працювати на пояснення "інтелекту". Проте концептуалізації понять, дотичних до поняття "інтелект", Г. У. Карр досягти не зміг, і представлення ним інтуїції виглядає дещо штучно й строкато. І хоча він цілком слушно зв'язує інтуїцію з інстинктом, оскільки останній "споріднений тій здатності безпосереднього розуміння, яку ми назвали інтуїцією", завершує свою думку визначенням "інтуїції", яке важко прийняти: "Інтуїція – це таке уподобанне відношення до зовнішньої дійсності, яке начебто вводить нас в неї, ототожнює ... з нею, примушуючи нас відчувати її" [3, с. 30]. Подібне визначення, по-перше, не відповідає вимогам "строкої науки", а по-друге, навряд чи сприяло би обґрунтуванню інтуїтивізму й відкриттю того простору, де сміливо експериментували провідні діячі європейської культури.

Як ми вже зазначали, у своє дослідження "Філософія Бергсона" після розділу, присвяченого інтуїції, Г. У. Карр включити ще три розділи, зміст яких не має безпосереднього відношення до неї, оскільки наголошує на таких проблемах, як "свобода волі", "розум в якості об'єкта теоретичного аналізу", "модифікації процесу сприймання" та ін.

Натомість підхід Л. Левчук до визначення ролі й значення інтуїції у філософській системі А. Бергсона спирається на свідоме підкреслення тієї наріжної ролі, яку інтуїція – врешті-решт – зіграла у поглядах французького філософа. Позиція Л. Левчук, яка відштовхується від сукупного досвіду опрацювання "бергсонізму" протягом кількох десятиліть ХХ ст., має своїм підґрунтям формально-логічну структуру "інтуїція – інтуїтивізм", що дає їй право стверджувати наступне: «...інстинкт і інтелект відіграють у філософії Бергсона другорядну роль, виконуючи функцію фундаменту, на якому поступово виникає "велика та світла будова – інтуїція"» [4, с. 30].

Ця думка проводилась А. Бергсоном, як відомо, досить послідовно, що дозволило йому, захоплюючись інстинктивним потенціалом інтуїції, зберігати її зв'язок з інтелектом. В означеному контексті Л. Левчук звертає увагу на монографію "Вступ до метафізики" (1903), на сторінках якої "Бергсон визначає інтуїцію як вид "інтелектуальної симпатії", що допомагає проникнути вглиб предметів, злитися з їхньою індивідуальною сутністю та самобутністю, а це "спонукає шукати певні ланки, які пов'язують інтуїцію та інтелект" [4, с. 31].

Однією з таких ланок, на думку Л. Левчук, є "естетична інтуїція", яка, власне, і спонукала А. Бергсона зануритися в аналіз художньої творчості, зайнявши водночас певну позицію щодо "сутності" мистецтва. Ця сфера його естетико-мистецтвознавчих та психологічних інтересів сприяла формуванню нових інтерпретаційних підходів, серед яких особливо місце посіла теорія видатного італійського філософа, естетика та літературознавця Бенедетто Кроче (1866–1952).

Б. Кроче – сучасник А. Бергсона – був одним з перших європейських науковців, хто сприйняв феномен "інтуїції" як суголосний його авторській концепції – "системі філософії духу". Слід визнати, що Кроче досить чітко окреслив сутність власних ідей, оскільки "дух", "духовність" виступають їхньою серцевиною. Інтуїція, яка наснажує розмисли філософа, щільно пов'язана з духом, що інтуїтивно діє у трьох сферах, а саме: твор-

чості, формуванні та виразі. Оскільки естетику Кроче називає "наукою про вираз", що зафіксовано у назві його програмної роботи з естетичної проблематики – "Естетика як наука про вираз і як загальна лінгвістика" (1902), – усі три поняття: "дух", "інтуїція", "вираз" – ним не лише концептуалізуються, а й дещо розширюють бергсонівський інтуїтивізм. Так, у поле зору Б. Кроче потрапляє проблема здібностей людини, на підґрунті якої формуються творчі уподобання митця: цей процес повністю і спирається на інтуїцію, і визначається нею. Окрім цього, напрацювання Б. Кроче сприяли утвердженню ідеї елітарності митця, оскільки саме представники мистецьких професій здатні повноцінно опанувати потенціал інтуїції, що і відкриває шлях до елітаризму – "касти обраних".

Як відомо, "Естетика як наука про вираз і як загальна лінгвістика" була перекладена англійською і видана Р. Дж. Коллінгвудом (1889–1943) – відомим філософом-неогегельянцем, істориком науки, естетиком і мистецтвознавцем, автором монографії "Принципи мистецтва" (1938), що сприяло, з одного боку, становленню діалогу культур, а з другого, популяризації ідей А. Бергсона і Б. Кроче на англійських теренах.

Слід наголосити, що самого Коллінгвуда проблема інтуїції не зацікавила, проте він з надзвичайною увагою поставився до крочевської інтерпретації естетики як науки про вираз, а це, хоча й опосередковано, відбивалося на прийнятті ним такої теоретичної константи, як "інтуїція", оскільки, що вже зазначалося, інтуїція і вираз, у концепції Кроче, є дотичними й активно взаємодіють.

Окремі аспекти крочевського розуміння інтуїції високо оцінив інший відомий англійський естетик, історик мистецтва, літературно-художній критик, поет та прозаїк Герберт Рід (1893–1968). Особисто він був прихильником психоаналізу, доволі високо оцінюючи творчий потенціал позасвідомого та сновидінь, однак у процесі аналізу концепції Б. Кроче зайняв об'єктивну позицію, підкресливши у роботі "The meaning of art" (1931), що ідея італійського філософа визначити мистецтво "просто як інтуїцію проливає більше світла на проблему мистецтва та його специфіку, ніж будь-яка попередня теорія" [6, с. 17].

Реконструюючи інтерпретаційні підходи до пояснення сутності "інтуїтивізму", слід враховувати напрацювання і тих, передусім, сучасників А. Бергсона, хто використовував ідеї французького філософа задля реалізації чи виправдання власних творчих уподобань. Як відомо, у витоків цієї тенденції стояв видатний французький прозаїк Марсель Пруст (1871–1922), котрого в умовах ХХ ст. без перебільшення можна назвати одним з найпослідовніших інтерпретаторів бергсонівської концепції "часу". Особливу значущість циклу М. Пруста "У пошуках загубленого часу" надає той факт, що А. Бергсон був знайомий з твором письменника і мав реальну змогу сприйняти літературну модифікацію "оборотного" часу Ньютона, яким оперують у механіці та фізиці, й "необоротного" – односпрямованого, коли час рухається від минулого через сучасне до майбутнього. Відтак М. Пруст – послідовний інтерпретатор ідей Бергсона – дозволив йому, так би мовити, побачити власні теоретичні конструкції в мистецькій практиці. Принагідно зазначимо, що для А. Бергсона роман "У пошуках загубленого часу" виявився не єдиним твором, який продемонстрував естетико-художній потенціал інтуїтивізму.

Протягом життя філософу довелося дізнатися і про свою роль в експериментальних новаціях італійських футуристів, зокрема Умберто Боччоні (1882–1916), для якого інтуїція була засобом активізації чуттєвого досвіду. На факті постійної присутності "бергсонізму" в європейському культурному просторі ХХ ст. послідовно на-

голошують європейські мистецтвознавці, чия інтерпретаційна увага сконцентрована на деталізації фактів впливу ідей А. Бергсона щодо "непередбаченості творчого процесу", "виключності митця", "свободи бачення дійсності" на становлення специфічної манери творчості авангардистів. Підтвердженням нашого спостереження є розвідки, що увійшли до збірника "Common denominators in arts and science" (1983).

В умовах першої половини ХХ ст. потенціал інтуїтивізму вельми вдало використала Наталі Саррот (1900–1999) – відома французька письменниця, котра стояла у витоків літературно-мистецької течії "новий роман". Перший твір Н. Саррот "Тропізми" (1932), – "серія коротких ескізів і спогадів, у яких письменниця, – за словами Н. Жукової, – виявила інтерес до сфери позасвідомого і найтонших відтінків людських почуттів" [2, с. 87] – був написаний ще за життя А. Бергсона та трансформував на літературний ґрунт такі "зрізи" інтуїції, як "непередбаченість", "спонтанність", миттєве осягнення "сенсу життя".

Відтворюючи – у перспективі часу – процеси, якими позначений розвиток французької літератури першої половини ХХ ст., маємо всі підстави стверджувати, що орієнтація Н. Саррот на більш широкий контекст естетико-мистецтвознавчих засад інтуїтивізму, ніж це було у М. Пруста, дозволила модернізувати традиційну літературну форму, переключуючи увагу письменників на асоціативне мислення, викликаючи "схожі почуття у читача, котрий при цьому не співвідносить себе з персонажем (автор не дає йому такої можливості), а сам займає місце героя у художньому просторі тексту, заповнюючи його собою, своїми тропізмами" [2, с. 89].

"Новий роман" варто оцінювати як яскравий приклад теоретико-практичного паритету, де теоретичне навантаження несе інтуїтивізм А. Бергсона, а практичний аспект забезпечують романи Н. Саррот "Портрет невідомого" (1947), "Планетарій" (1959), "Золоті плоди" (1963), "Говорять дурні..." (1976); М. Бютора "Міланський паж" (1954), "Зміна" (1957), "Сходина" (1960); А. Роб-Грїє "Шпигун" (1955), "У лабіринті" (1959), кіносценарій фільму "Минулого літа у Марієнбаді" (1961), що виступили підґрунтям подальших літературних експериментів вже в умовах ХХІ ст. – "Оскар і Рожева Дама" Е.-Е. Шмітта, "Спогади" Д. Фонкіноса, "Сміх Циклопа" Б. Вербера та ін.

Слід підкреслити, що значний присмак інтуїтивізму присутній і у європейському кінематографі ХХ ст.: "Прекрасна нівернезка" Ж. Епштейна, "ПепелеМоко" та "Бальний записник" Ж. Дювів'є, "Набережна туманів" та "День починається" М. Карне, "Хіросіма, моя любов", "Минулого літа в Марієнбаді", "Мюріель, або Час повернення" А. Рене, "Звичайна формальність" Дж. Торнаторе та ін. Враховуючи рамки статті, зфокусуємо увагу на творчості видатного іспанського режисера Карлоса Саури (нар. 1932), котрий досить вдало поєднав у низці своїх стрічок бергсонівські ідеї щодо творчого потенціалу "часу" та "пам'яті". Художні пошуки митця, що найвиразніше були втілені у фільмах "Охолоджений м'ятний коктейль" (1967) та "Кузина Анхеліка" (1974), з одного боку, спонукали дискусію стосовно моральності прийомів, які використовує К. Саура, а з другого – зумовили численні нагороди за новаторську, психологічно поглиблену сутність його стрічок.

Естетико-художні та морально-психологічні експерименти К. Саури, вочевидь, є визначними кінематографічними явищами, не дивлячись на їхню – подекуди – несподіваність і парадоксальність. Так, у фільмі "Охолоджений м'ятний коктейль" трагічні події доби фашистської диктатури подані не у реальному відтворенні, а за допомогою пам'яті, яка виступає носієм реальності

минулого: саме завдяки цьому минулий час і присутній в сучасному часовому вимірі.

Дещо по-іншому параметр часу діє у стрічці "Кузина Анхеліка", де К. Саура застосовує прийом "зсуву часу": занурюючи сучасне – 1973 рік – у 1936-й, тобто у минуле, коли герої картини були молоді і пізнавали секрети першого кохання. Парадокс з часом, який дозволяє собі Саура, полягає в тому, що у 1936 рік "трансформується" похилий чоловік, який вже завершує власне життя, і саме він повинен відтворити на екрані чуттєвість першого еротичного досвіду: герой "Кузини Анхеліки" не згадує минуле, а проживає його, оскільки пам'ять і є для нього реальною. Відтак є всі підстави говорити про К. Саура як про одного з найбільш послідовних інтерпретаторів "бергсонізму" серед режисерів другої половини ХХ ст., оскільки він безпомилково схоплює зміст, який засновник інтуїтивізму вкладав в константи "час" та "пам'ять".

У контексті означеного слід наголосити, що і в умовах ХХІ ст. "пам'ять" – у бергсонівському об'ємі і змісті – залишається об'єктом уваги сучасних науковців. Так, у статті О. Геращенко "Візуальне мистецтво як інструмент реорганізації посткатастрофічної пам'яті" (2019) стверджується, що, з одного боку, витокі теорії пам'яті сягають робіт Аврелія Августина, а з другого, що саме його концепція вплинула на позицію Бергсона [1, с. 50]. Ця позиція могла б відкрити значні перспективи для аналізу, якби автор представив посилання хоча б на якісь роботи Бергсона [1, с. 53], адже як у площині зв'язку "Августин – Бергсон", так і у виявленні впливу концепції Бергсона на погляди інших філософів може міститися потужний дослідницький потенціал.

Висновок. Аналіз інтерпретаційних підходів до "інтуїтивізму", представлений у статті, показав, що зацікавлене ставлення сучасників до ідей А. Бергсона супроводжувало увесь творчий шлях цього видатного філософа, а багатоаспектність його теорії приводила до виокремлення певних її частин як наріжних. Акцентовано, що особливе навантаження в загальній системі поглядів А. Бергсона несе "інтуїтивізм", який в європейському культурному просторі був високо оцінений як філософською спільнотою, так і діями мистецтва. Підкреслено, що такі чинники "інтуїтивізму", як інтелект, інстинкт, інтуїція, час, пам'ять, до сьогодні залишаються актуалізованими в дослідницькому полі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Геращенко О. О. Візуальне мистецтво як інструмент реорганізації посткатастрофічної пам'яті / О. Геращенко. // Українські культурологічні студії: зб. наук. праць. – К.: ВПЦ "Київський університет", 2019. – Випуск 1(4). – С. 50–54.
2. Жукова Н. А. Елітарна література в іменах: монографія / Н. Жукова. – К.: Інститут культурології НАМ України, 2016. – 304 с.
3. Карр Г. У. Філософія Бергсона в популярному изложении / [Соч.] Г. Уильдона Карра; Пер. с англ. И. Румер. – М.: Творчество, 1913. – 63 с.
4. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття: навч. посібник / Л. Левчук. – К.: Либідь, 1997. – 224 с.
5. Левчук Л. Т. Інтуїтивізм і питання художньої творчості: монографія / Л. Левчук. – К.: Мистецтво, 1969. – 93 с.
6. Read H. The meaning of art / H. Read. – London: Penguin-Book, 1949. – 190 p.

REFERENCES:

1. Geraschenko, O. O. (2019). Vizual'ne mistectvo jak instrument reorganizacii postkatastrofichnoi pam'jati [Visual art as an instrument of the reorganization of postcatastrophic memory]. *Ukrainski kulturologichni studii*. Kyiv, VPTs "Kyivskiy universytet", № 1 (4), 50–54.
2. Zhukova, N. A. (2016). *Elitarna literatura v imenah: monografija [Elite literature in names: monographia]*. Kyiv, Instytut kulturologii NAM Ukrainy.
3. Carr, G. U. (1913). *Filosofija Bergsona v populjarnom izlozhenii [The philosophy of Bergson]*. Moscow, Tvorchestvo.
4. Levchuk, L. T. (1997). *Zahidnoevropejs'ka estetika HH stolittja [West-European aesthetics of the XX-th century]*. Kyiv, Lybid.
5. Levchuk, L. T. (1969). *Intuitivizm i pitannja hudozhn'oi tvorchosti [Intuitionism and questions of artistic creation]*. Kyiv, Mystestvo.
6. Read, H. (1949). *The meaning of art*. London, Penguin-Book.

Е. И. Онищенко, д-р филос. наук, проф.
Киевский национальный университет театра,
кино и телевидения имени И. К. Карпенко-Карого
ул. Ярослав Вал, 40, г. Киев, 01034, Украина

ИНТУИТИВИЗМ АНРИ БЕРГСОНА КАК КАТАЛИЗАТОР ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫХ ПРОЦЕССОВ

В статье проанализирован процесс вхождения интуитивизма Анри Бергсона в европейское философско-эстетическое и искусствоведческое пространство начиная с 1913 года – года опубликования первой англоязычной интерпретации идей французского мыслителя. Показано, как ряд тезисов его философской концепции трансформировались в сферу художественного творчества, повлияв на искусство XX века. Акцентировано внимание на примерах интерпретации интуитивизма, представленных в современной украинской гуманистике.

Отмечается, что в сложной структуре философской системы Бергсона "интуиция – интуитивизм" занимает особое место. Продемонстрировано, что заинтересованное отношение современников к идеям А. Бергсона сопровождало весь творческий путь этого выдающегося философа, а многоаспектность его теории приводила к выделению определенных ее частей как основополагающих.

Ключевые слова: интуитивизм, интерпретация, интуиция, инстинкт, интеллект, время, память.

O. I. Onyschenko, Doctor of Philosophical Sciences, Professor
Kyiv Karpenko-Karyi National University of Theatre,
Cinema and Television
40, Yaroslaviv Val, Kyiv, 01054, Ukraine

HENRI BERGSON'S INTUITIONISM AS A CATALYST OF INTERPRETING PROCESSES

The article analyses the process of intuitionism's "entry" into European philosophical – aesthetical and studying of art area from 1913 – the year of publishing the first English speaking interpretation of the French thinker.

It is shown as the line of thesis of his philosophical conception transformed into the sphere of artistic creation and influenced on the art of the XX century. The examples of intuitionism's interpretation which are represented in modern Ukrainian human science have been accented. It is underlined that the first experience of English – language interpretation of Henri Bergson's ideas, whose works were very popular in European cultural area, is connected with the name of Gerbert Wildom Karr (1859 – 1931), who proposed popular account of the French theorists views in the work The philosophy of Bergson.

The accent is made on the fact that G.W. Karr's interpretational model uses the principle of systematization of "the problem field" which H. Bergson formed during the first decade of the XX century. Special attention is paid to "intuitionism" – composed part of "bergsonism" in the context of which a special theoretic loading lies on the factors "memory" and "time". Examining "time" H. Bergson proposes to take into consideration its "reversibility" and "non-reversibility".

It is shown that factors "memory" and "time" were actively used in avant-garde art and in "logic – alogic" of the building of literary works of the school of "new novel" and in European cinematograph of the 70 – 80 years of the XX century. As a good example of aesthetic-artistic embodiment of the modifications of "memory" and "time" the creation of famous Spanish producer Karlos Sauro has been considered. It is emphasized that a special load in the general system of views of H. Bergson is "intuitionism", which in the European cultural space was highly appreciated by both the philosophical community and artists. It is emphasized that such factors of "intuitionism" as intelligence, instinct, intuition, time, memory, are still relevant in the research field.

Key words: intuitionism, interpretation, intuition, instinct, intellect, time, memory.

УДК 7.072.2

М. В. Тернова, канд. філос. наук, ст. викладач
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
вул. Ярославів Вал, 40, м. Київ, 01034, Україна
termarv@gmail.com

МИСТЕЦТВОЗНАВЧА КОНЦЕПЦІЯ Р. ДЖ. КОЛЛІНГВУДА ЯК ОБ'ЄКТ ТЕОРЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ

Проаналізовано мистецтвознавчу концепцію Робіна Джорджа Коллінгвуда (1889–1943) – відомого англійського філософа-неогегельянця, значна частина теоретичної спадщини якого пов'язана як із з'ясуванням природи мистецтва, так і з розглядом його стану в період зміни "доби Оскара Вайльда на добу Редьярда Кіплінга". Окреслено коло проблем, таких як зміст і форма, образ, зображення, мімесис, відображення, емоція, мистецтво і "людина з вулиці", представлення яких в інтерпретації Коллінгвуда значно розширило дослідницький простір не лише англійського, а й європейського мистецтвознавства. Наголошено, що мистецтвознавча концепція англійського теоретика побудована на підґрунті активного використання історико-культурних традицій.

Ключові слова: мистецтвознавство, мистецтво, структурні елементи художнього твору, художник.

Постановка проблеми. Розвиток як європейської, так і вітчизняної гуманістики перших двох десятиліть ХХІ століття довів необхідність із сучасних позицій проаналізувати й оцінити історико-культурні тенденції, що були "показовими" для європейського культурного простору ХІХ – першої половини ХХ ст., подекуди виконуючи роль теоретичного підґрунтя, від якого відштовхується сучасне гуманітарне знання. Виокремлення, дослідження та оцінка конкретних етапів історико-культурного процесу як таких, що накреслили подальший шлях європейського культуротворення, визначають актуальність даної статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Монографія Р. Дж. Коллінгвуда "Принципи мистецтва" (1938) з

об'єктивних причин лише від 70-х рр. ХХ ст. почала активно входити в європейський дослідницький простір. Відтак аналіз його мистецтвознавчої концепції, потужної складової естетико-психологічних поглядів англійського теоретика, в українській гуманістиці здійснено вперше. У статті використано низку робіт, проблематика яких дотична до піднятих проблем, а саме: становлення романтизму [4], персоналізована історія англійського та французького живопису [5], феномен "низової естетики" [2].

Мета статті полягає у представленні мистецтвознавчої концепції Р. Дж. Коллінгвуда, що наприкінці першої половини ХХ ст. підсумувала теоретичні шукання англійської гуманістики на європейських теренах.

Виклад основного матеріалу дослідження. Окреслюючи актуальність статті, автор наголошує на існуванні показових тенденцій, які виокремлюються в логіці європейського культуротворення означеного нами історичного періоду. Потужний внесок у формування цих тенденцій зробила й англійська гуманістика, яка від доби романтизму не лише досить яскраво заявила про себе, а й помітно вплинула на теоретичні пошуки і за межами Британії. Слід зазначити, що на сторінках монографії "Принципи мистецтва" (1938), а саме ця робота у концентрованому вигляді представляє мистецтвознавчу концепцію Р. Дж. Коллінгвуда, значну увагу було приділено феномену романтизму і підкреслено особливу роль англійських поетів та живописців в утвердженні естетико-художніх засад цього мистецького напрямку [1]. На наше глибоке переконання, аналіз мистецтвознавчої концепції Коллінгвуда має спиратися на з'ясування його ставлення до естетико-художньої сутності романтизму, що, відштовхуючись від моделі лорда Байрона (1788–1824), повинна була цілісно охоплювати життєтворчий шлях митця – автора романтичного твору.

Загальновідомо, що романтизм сформувався як загальноєвропейський феномен, початковий період становлення і руху якого визначили "брати А. і Ф. Шлегелі, Новаліс, Ф. В. Шеллінг, Ф. Шлейермахер – мислителі так званого йенського романтизму, історично першого і найяскравішого періоду еволюції цієї течії" [4, с. 347]. Теоретико-практичні орієнтації "йенських романтиків" хоча у загальних обрисах і були підтримані на французьких та англійських теренах, все ж зазнали помітних змін та трансформацій, що дозволяють оперувати поняттями "французька" та "англійська" гілки романтизму.

Сьогодні, віддаючи належне "йенським романтикам", не можна недооцінювати художній внесок Байрона, Сауті, Шеллі, Вордсворта, Колриджа, котрі представляли англійську модель літературного романтизму. Зрештою, оскільки у будь-якому випадку оцінка має потужний обсяг суто суб'єктивних чинників, займатися порівняльним аналізом спадщини талановитих особистостей – справа завжди непевна.

Відтак у межах статті нас цікавить англійська гуманістика, а це означає, що зосередженість на романтичному напрямі цієї країни цілком природна. До того ж слід пам'ятати і про ту перевагу, що її мали англійські романтики, а саме: потужний культуротворчий шар, який свого часу створила драматургія Вільяма Шекспіра (1564–1616), світове визнання якої накреслювало подальшим поколінням митців певні естетико-художні орієнтири.

Значення спадщини Шекспіра в логіці розвитку англійського мистецтва визнає і Коллінгвуд, неодноразово звертаючись до шекспірівського досвіду в процесі аналізу низки важливих проблем, які актуалізувалися стосовно мистецтва XIX ст., а саме:

1. Поява й утвердження поняття "ars" – мистецтво, яким користувався Шекспір. Це поняття, на думку Коллінгвуда, поступово замінювало термін "ремесло", що з часів давньогрецької естетики позначав те, що пізніше кваліфікували як "мистецтво": в англійській мові "ars" передує сучасному "art" – мистецтво.

2. П'єси Шекспіра, зокрема "Приборкання норвільов" та "Венеційський купець", допомагають Коллінгвуду відстоювати право митців працювати з брутальним матеріалом, з жаргонною мовою, які, на думку окремих теоретиків, руйнують мистецтво та ганьблять красу.

3. Персонажі Шекспіра – Гамлет, Генріх V, Пістоль – стають у нагоді Коллінгвуду, коли він, аналізуючи "ви-

раження та демонстрацію" емоцій, намагається пояснити причини "буйства" шекспірівських героїв.

Слід наголосити, що Коллінгвуд, від дитинства сформований на підґрунті романтичного світосприймання, як професійний теоретик тяжів до реалізму – мистецького напрямку, що прийшов на зміну романтизму. Така трансформація може атрибутуватися як одна з причин, що дозволила англійському філософу досить жорстко оцінити "за" і "проти" романтизму.

Аналіз дослідницького простору, що окреслився в русі "романтизм – реалізм", в розмислах Коллінгвуда спирається на феномен "зображення", яке має подвійний характер: індивідуалізоване або узагальнене. Відновлюючи історичну традицію осмислення означеної проблеми, Коллінгвуд підкреслює, що "...немає жодної різниці в тому, чи є зображення індивідуалізованим чи воно узагальнене. Метою портрета є індивідуалізоване зображення, проте Арістотель на прикладі драми і сер Джозуа Рейнолдс на прикладі живопису вказали (цілком справедливо, не дивлячись на критику Рьоскіна), що існує така річ, як узагальнене зображення" [1, с. 54].

Представлений нами фрагмент з розмислів англійського теоретика дає підстави артикулювати наступне:

1. Р. Дж. Коллінгвуд веде постійний діалог з ідеями давньогрецьких філософів (Сократ, Платон, Арістотель), активно використовуючи їхній теоретичний досвід та залучаючи його до дослідження природи мистецтва.

2. Згадуючи прізвище Джона Рьоскіна (1819–1900) – відомого англійського мистецтвознавця, котрий, на думку О. Оніщенко, «виконав функцію теоретика і натхненника "братства прерафаелітів"» [3, с. 307], Р. Дж. Коллінгвуд, з одного боку, ставить під сумнів беззастережний авторитет Рьоскіна, а з другого, не підтверджує цілісність теоретичного простору англійської гуманістики.

3. У науково-дослідницькому плані Р. Дж. Коллінгвуд підтримав позицію Джозуа Рейнолдса (1723–1792) – класика англійського живопису, котрий працював у портретному та історичному жанрах. Окрім цього, він був теоретиком мистецтва, "окремі ідеї якого до сьогодні оцінюються як об'єктивні й такі, що "схоплювали" логіку розвитку образотворчого мистецтва" [6, с. 347].

Повертаючись до ідеї "подвійного характеру зображення", яка, що вже було наголошено, порушувалася у розвідках Арістотеля, Рейнолдса та Коллінгвуда, слід зафіксувати увагу на двох тезах англійського теоретика. Згідно з першою, "клієнт, що купує картину з зображенням полювання на лисиць, купує її не тому, що на ній представлена конкретна мисливська ситуація. Він купує її тому, що вона зображає деяке явище такого роду" [1, с. 54]. Художник, котрий створює "деяке явище такого роду", свідомо робить полювання типовим, що Арістотель, як відомо, називав "універсальним" або "всезагальним". Р. Дж. Коллінгвуд особливо відстоює значення "узагальненого зображення", що веде до типізації матеріалу, з яким працює митець. У свою чергу, типізація – це, з одного боку, потужний чинник реалістичного мистецтва, а з другого, руйнівник романтизму, специфічна сутність якого буде створюватися на індивідуалізованому баченні й відтворенні світу.

Друга теза Коллінгвуда є наслідком його полеміки з Дж. Рьоскіном, котрий "...думав, що узагальнене зображення ніколи не породить хорошого мистецтва. Він не мав рацію. Узагальнене зображення може стати справжнім мистецтвом, і не тому, що це зображення, і не тому, що воно узагальнене, а тільки тому, що, якби ним зайнявся справжній художник, він зміг би підняти його до рівня справжнього мистецтва" [1, с. 54].

Принагідно підкреслимо, що Р. Дж. Коллінгвуд цілком свідомо експлуатує поняття "справжній", навіть всупереч стилістиці викладу матеріалу: "справжній художник", "справжнє мистецтво". Як ми покажемо в процесі подальшого аналізу поглядів англійського філософа, для нього подібні наголоси мають принципове значення, оскільки теоретик констатує існування "немистецтва" чи "поганого мистецтва", що створюють "несправжні" художники, а такий принцип побудови концепції вимагає чіткого розмежування "плюсів" та "мінусів".

Р. Дж. Коллінгвуд наголошує, що навіть Дж. Рьоскін зміг побачити потенціал "узагальненого зображення", коли об'єктом дискусії виступила творчість Джозефа Меллорда Уільяма Тернера (1775–1851) – видатного англійського живописця, котрий хоча і належав до романтизму, проте постійно "розмивав" його межі, створюючи власний стиль, що його сучасники митця кваліфікували як "повітряні марення, написані підфарбованим паром" та називали художника "віртуозом Піднесеного" [5, с. 365]. Теоретичні помилки Дж. Рьоскіна, на глибоке переконання Коллінгвуда, були наслідком загальної орієнтації англійського романтизму XIX ст., "що намагався вилучити з мистецтва "всезагальне" задля того, аби відмежуватися від інтелекту, чий вплив на мистецтво, як тоді вважалось, робить його холодним, не емоційним, а тому і не художнім" [1, с. 54].

Вочевидь, що на відміну від Дж. Рьоскіна та інших представників романтизму, котрі наголошували на почуттєвій природі і митця, котрий створює художній твір, і людини, яка його сприймає, Р. Дж. Коллінгвуд шукає в мистецтві паритет "інтелект – почуття". Спираючись на нього, він вважає мистецтво єдністю багатьох зрізів, кожний з яких, називаючись мистецтвом, повинен мати чіткий означник, а саме: "справжнє мистецтво", "немистецтво", "погане мистецтво", "мистецтво як психологічний подразник", "мистецтво як теорія", "мистецтво як практика", "мистецтво як вираження", "мистецтво як мова".

Слід також враховувати, що, окрім заявлених "зрізів", сукупність яких і дозволяє відновити мистецтво як цілісний феномен, Р. Дж. Коллінгвуд чималу увагу приділяє структурним елементам художнього твору, наголошуючи на значенні форми, змісту, образу, композиції, техніки опанування площиною живописної картини та ін. Оскільки рамки статті не дозволяють зробити детальний аналіз усіх складових мистецтвознавчої концепції Коллінгвуда, сфокусуємося на тому, що нам видається і важливим, і характерним не лише для англійської, а й для європейської гуманістики кінця 30-х рр. минулого століття.

Своєрідною серцевиною мистецтвознавчої концепції Р. Дж. Коллінгвуда, що дозволяє окреслити межі "справжнього мистецтва", можна вважати проблему "наслідування – відображення", якій теоретик приділяє значну увагу. Реконструюючи позицію Коллінгвуда, слід враховувати, що саме англійські поети – представники так званої "озерної школи" не визнавали правомочність аристотелевської ідеї мімезису, яка будувалася на об'єктно-суб'єктному підґрунті.

Представники "озерної школи", а серед них і Роберт Сауті (1774–1843), вважали, що в мистецтві найважливішим є "суб'єкт", внутрішній світ якого втілений в художньому творі і приваблює читача. Р. Сауті, котрий за життя надзвичайно цінувався на англомовних теренах і перекладався мовами інших європейських країн, писав переважно маленькі за розміром ідилічні вірші, які мали особистісний відтінок. Суб'єктивність відчутна і в його історичних баладах, і в творах, позначених патріотичним чи революційним (Сауті підтримав французьку ре-

волюцію 1830 р.) пафосом. Саме він послідовно критикував "мімезис", відстоюючи ідею "відображення", в процесі якого наголос на "суб'єкті", постаті митця, виявляється значно виразнішим, ніж цього можна досягти в "мімезисі" чи навіть в романтизмі.

Р. Дж. Коллінгвуд поділяє ідею трансформації наслідування в процес відображення та переконливо аргументує можливий збіг наслідування з імітацією, що або спотворює, або деформує мистецтво. У монографії "Принципи мистецтва" задля підтвердження власної позиції він наводить низку прикладів, які, на нашу думку, варті окремої уваги. "Так, музика, відзначав учений, для того, щоб представляти, не обов'язково повинна імітувати мекання вівці, пихкання потягу або хрип поміраючого" [1, с. 63].

Досить виразним є й інший приклад, де Коллінгвуд зауважує, що "фортепіанний акомпанемент до пісні Брамса "Feldeinsamkeit" не створює звуків, які хоча б найменшою мірою нагадували те, що може почути людина, котра лежить в густій та високій траві літнім днем і спостерігає, як над нею пропливають хмари". Наразі, продовжує Коллінгвуд, "ця музика представляє собою звуки, що викликають почуття, напрочуд схожі з тими, які відчуває людина у схожій ситуації" [1, с. 63].

Учений наводить й інші приклади, звертаючись до популярної за його часів джазової та "еротичної" музики, і робить один й той самий висновок: художній твір, спираючись на сукупність властивих йому структурних елементів (образ, зміст, форма, композиція та ін.), спочатку активізує те, що в естетиці XXI ст. називають "нижчими чуттями" або "низовою естетикою". Йдеться про такі чуття, як зір, слух, дотик, нюх, фізіологічний зріз смаку, що формують "нижчий" рівень естетичного почуття, на який "спираються" подальші нашарування аж до рівня естетичної реакції на художній твір [2, с. 27–29].

На нашу думку, достатньо широке залучення у простір мистецтвознавчої концепції проблем чуттєвості, наголос на здатності художнього твору "передавати" почуття реципієнту і таким чином корегувати його почуттєву культуру, дозволили Р. Дж. Коллінгвуду не лише сфокусувати увагу сучасників на дійсно важливих аспектах специфічної сутності мистецтва. Окремі тези в розмислах англійського теоретика значно випереджали напрацювання європейської гуманістики і були суголосні сучасним теоретичним підходам, актуалізуючи значення міждисциплінарності – наріжного культурологічного принципу.

Певні пояснення стосовно змісту коллінгвудівської мистецтвознавчої концепції дає його поняття "людина з вулиці", яке теоретик використовує задля пояснення причин чи мотивів принципово неоднозначного ставлення до мистецтва, що зустрічається серед реципієнтів, так би мовити, різного ґатунку. Пояснюючи свою позицію, Коллінгвуд звертається до, за його виразом, "справжньої революції", яка сталася наприкінці XIX ст. у французькому живописі. У зв'язку з цим автор "Принципів мистецтва" долучає до аналізу творчість видатного постімпресіоніста Поля Сезанна (1839–1906), котрий, неоднозначно оцінюючи імпресіоністичні надбання, поставив собі за мету "зробити з імпресіонізму щось міцне й довговічне, як музейне мистецтво" [5, с. 395]).

На думку Хорста Вольдемара Янсона (1913–1982) – відомого американського історика живопису, П. Сезанн блискуче виконав поставлене завдання, створивши стиль, "позначений архітектурною монументальністю, водночас насичений рухом, проте напруга пом'якшена

волею митця, нестримність сил природи приведена до рівноваги" [5, с. 396].

Позицію Х. В. Янсона міг би повністю підтримати і Р. Дж. Коллінгвуд, хоча він використав творчість Сезанна у дещо іншому контексті. Так, англійський філософ підкреслює, що живопис традиційно сприймався як "зорове мистецтво", а це означає, що акцентується рівень "нижчої чуттєвості" і живопис можна розглядати в межах "низової естетики". Наразі Коллінгвуд спростовує цю точку зору, наголошуючи, що "живопис ніколи не може бути зоровим мистецтвом. Людина пише руками, а не очима. Доктрина імпресіоністів про те, що писати треба світло, була чистим педантизмом, який не зміг зруйнувати поневолених художників лише тому, що вони залишалися художниками всупереч своїй доктрині – залишалися людьми ручної праці, людьми, які виконували роботу пальцями, зап'ястками, плечима і навіть (оскільки вони ходили по студії) ногами" [1, с. 138–139].

Р. Дж. Коллінгвуд, віддаючи належне П. Сезанну, котрий був першим, хто примусив сучасників відійти від сприймання живопису як "зорового мистецтва", створив для "людини з вулиці" вкрай складну ситуацію, оскільки вона ("людина з вулиці". – Авт.) сприймає художній твір лише в межах традиції, спираючись на сталі канони. Наразі Р. Дж. Коллінгвуд підкреслює: "Сучасні художники, що засвоїли принципи Сезанна і зробили з них вірні висновки, пішли далі – перспектива теж зникла (до величезного незадоволення "людей з вулиці", які тримаються за площину картини так само неусвідомлено й гарячково, як потопаючий за соломинку)" [1, с. 139]. Завершуючи процитовану думку, Коллінгвуд з гіркою іронією наголошує: "Людина з вулиці думає, що все це відбулося тому, що ці ледарі не вміють малювати. Так само можна було б думати, що молоді люди з Королівських повітряних сил носяться у небі тому, що не вміють ходити" [1, с. 139].

Інтелектуальна та емоційно-чуттєва убогість "людей з вулиці" стимулювала зацікавлене ставлення Коллінгвуда до проблеми місця і ролі митця в суспільстві, що окреслюється ним у кількох напрямках: "аудиторія як розуміючий партнер", "аудиторія як співробітник" та "художник і його аудиторія". Слід наголосити, що, виокремивши ці напрями дослідження, науковець не включає їх у більш загальну й теоретично вагомую проблему сприймання художнього твору і лише строкато торкається її у підрозділі "Створення картини і її споглядання" [1, с. 275–277].

На нашу думку, певне нехтування Р. Дж. Коллінгвудом проблемою сприймання художнього твору, що має як мистецтвознавчий, так і естетико-психологічний аспекти, пояснюється низкою об'єктивних причин. Серед них факт активного розвитку авангардистського руху, яким позначені перші десятиліття ХХ ст. Р. Дж. Коллінгвуд як сучасник процесу становлення авангардизму від "фовізму" до "сюрреалізму" не міг не знати, що одна з найсуперечливіших проблем, з якою зіткнулися і фовісти, і кубісти, і футуристи, і супрематисти, й абстракціоністи, це проблема сприймання їхньої творчості. Зрозуміло, що напрями авангардизму, кожний окремо й усі сукупно, свідомо зруйнували ті засади, спираючись на які вибудовувалася уся традиційна система контактів митця та реципієнта: перший чітко відтворював вимоги "мімезису", наслідуючи об'єктивну дійсність, а другий – легко її "впізнавав". Р. Дж. Коллінгвуд досить детально реконструює означену систему і з позиції митця, і з позиції реципієнта. Точка зору першого подається ним наступним чином: "Художник вкладає в своє бачення

предмета значно більше, ніж людина, яка просто дивиться на цей предмет. Окрім того, художник вкладає у власний досвід усю свідомо виконану діяльність живописця. Природно, що й отримати із цього досвіду художник може значно більше. Цей додаток складає суттєву частину того, що він "втліює" або "занотовує" в своїй картині" [1, с. 279].

Означена ситуація з точки зору реципієнта, на думку Коллінгвуда, виглядає дещо інакше: "...картина, коли на неї дивиться хтось сторонній або сам художник з часом, породжує у ньому (ми не ставимо запитання як) чуттєво-емоційні або психічні переживання, які, піднімаючись із сфери вражень до рівня ідей свідомості глядача, перетворюються у спільний досвід уяви, ідентичний досвіду уяви митця" [1, с. 280]. До цієї загальної тези Коллінгвуд робить досить симптоматичний додаток: "Цей глядацький досвід не повторює відносно бідний досвід людини, яка просто дивиться на предмет; він повторює значно більш багатий і високоорганізований досвід людини, котра не тільки дивиться на предмет, але і створює його відображення" [1, с. 280].

Система "митець – реципієнт", яку аналізує англійський філософ, роблячи цілком слушні висновки, переконливо діяла стосовно класичного мистецтва. Щодо напрямів авангардизму, який заявив про себе у перше десятиліття ХХ ст., ситуація докорінно змінилася. Авангардизм, руйнуючи мімезис, зруйнував і класичну модель "створення – сприймання" мистецького твору. Остаточо не визначившись стосовно авангардизму, у книзі "Принципи мистецтва" Р. Дж. Коллінгвуд побіжно коментує лише сюрреалізм, теоретик залишив на маргінесах і проблему сприймання мистецтва.

Оминувши увагою проблему сприймання мистецького твору, Коллінгвуд висловив чимало раціональних ідей стосовно ролі митця в умовах межі ХІХ–ХХ ст. Так, він констатує принципові зміни, що відбулися у розумінні постаті митця: від кінця ХVІІІ століття сформувалася тенденція його оцінки як "генія", що, за словами Коллінгвуда, розвивалася протягом усього ХІХ ст., "породжуючи ворожі стосунки... між художником та аудиторією". Означена тенденція завершується на межі ХІХ–ХХ століть, демонструючи новий тип ставлення аудиторії до митця, а саме: "Художники вже менш схильні приймати зверхні пози, і можна помітити, що навіть порівняно з художниками попереднього покоління вони охочіше сприймають свою аудиторію у ролі співробітника" [1, с. 283].

Слід визнати, що майже ніхто з сучасників Р. Дж. Коллінгвуда не приділяв такої уваги проблемі взаємодії митця і реципієнта, задля якого він працює, як це зробив він. У цьому плані учений також значно випередив свій час, оскільки лише наприкінці ХХ ст. буде висунута теза щодо включення постаті реципієнта, який сприймає художній твір, в існуючу моделі етапів творчого процесу. Це положення, що було вкинуто в дослідницький простір, активізувало естетико-мистецтвознавче та психологічне коло питань, пов'язаних як з дією принципу "non-finito" щодо художнього твору, так і з аналізом проблеми сприймання мистецтва. На нашу думку, ці об'єкти теоретичного аналізу до сьогодні залишаються відкритими і потребують подальшої дослідницької уваги.

Висновок. Підсумовуючи викладений у статті матеріал, слід підкреслити наступне:

1. Мистецтвознавча концепція Р. Дж. Коллінгвуда – відомого англійського філософа межі ХІХ–ХХ століть, з одного боку, має самоцінне значення, а з дру-

гого, хоча і спирається на традиції тогочасного гуманітарного знання, все ж розширює мистецтвознавчі засади аналізу мистецтва за рахунок естетики та психології.

2. Визнаючи вичерпаність англійської моделі романтизму, Р. Дж. Коллінгвуд намагається окреслити перспективи розвитку мистецтва в логіці руху "романтизм – реалізм – авангардизм", що приводить до актуалізації проблеми "мімезис – відображення". При цьому увага теоретика свідомо концентрується навколо поняття "суб'єкт", осмислення якого докорінно змінюється на межі ХІХ–ХХ ст.

3. Теоретичний матеріал у викладі Р. Дж. Коллінгвуда спирається на творчість Шекспіра, Рейнолдса, Тернера, Сезанна, досвід котрих дозволяє сфокусувати увагу на проблемі "митець та аудиторія". Наголошено, що позиція Коллінгвуда випереджає свій час, стимулюючи наукові розвідки на теренах європейської гуманістики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Коллінгвуд Р. Дж. Принципы искусства [Пер. с англ. А. Г. Ракина под ред. Е. И. Стафьевой] / Р. Дж. Коллингвуд. – М.: "Языки русской культуры", 1999. – 328 с.
2. Кривошея Т. О. Естетичне виховання в сучасному культуротворчому процесі: автореф. дис... доктора культурології: спеціальність 26.00.01 – теорія та історія культури (культурологія) / Т. О. Кривошея. – К.: 2014. – 36 с.

3. Оніщенко О. І. Художня творчість: досвід естетичного аналізу / О. І. Оніщенко // Естетика: підручник. [Авт. колек. за загал. ред. Л. Т. Левчук]. – 3-є вид. допов. та перер. – К.: Центр учбової літератури, 2010. – 520 с.

4. Панченко В. І. Історичні закономірності художнього розвитку / В. І. Панченко // Естетика: підручник. [Авт. колек. за загал. ред. Л. Т. Левчук]. – 3-є вид. допов. та перер. – К.: Центр учбової літератури, 2010. – 520 с.

5. Янсон Х. В. Основы истории искусств: монография / Х. В. Янсон [перев. с англ. В. Фатеев, И. Комарова, М. Тарасов и др.]. – Международная программа "Издательский Мост". – Санкт-Петербург: АОЗТ Икар, 1996. – 512 с.

6. Newman John. Reynolds and Hone: "The Conjuror" Unmasked / John Newman // Reynolds. – Royal Academy of Arts, 1986. – P. 344–354.

REFERENCES:

1. Collingwood, R. J. (1999). *The principles of art*. Moscow, Jazyki russkoj kul'tury. (In Russian).
2. Krivosheya, T. O. (2014). *Estetichne vihovannja v suchasnomu kul'turotvorchomu procesi: avtoref. dis... doktora kul'turologii: special'nist' 26.00.01 – teoriya ta istorija kul'turi (kul'turologija) [Aesthetic education in the modern cultural process]*. Kyiv.
3. Onishchenko, O. I. (2010). *Hudozhnja tvorchist': dosvid estetichnogo analizu [Artistic creativity: experience of aesthetic analysis]*. In *Aesthetics*. Kyiv, Centr uchbovoi literaturi.
4. Panchenko, V. I. (2010). *Istorichni zakonimosti hudozhnogo rozvitu [Historical regularities of artistic development]*. In *Aesthetics*. Kyiv, Centr uchbovoi literaturi.
5. Yanson, H. V. (1996). *Fundamentals of Art History*. St. Petersburg, AOZT Ikar, International program "Publishing Bridge". (In Russian).
6. Newman, John. (1986). Reynolds and Hone: "The Conjuror" Unmasked. In *Reynolds*. Royal Academy of Arts.

Надійшла до редколегії 10.02.20

М. В. Тернова, канд. филос. наук, ст. преподаватель
Киевский национальный университет театра,
кино и телевидения имени И. К. Карпенко-Карого,
ул. Ярослав Вал, 40, г. Киев, 01034, Украина

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ Р. ДЖ. КОЛЛИНГВУДА КАК ОБЪЕКТ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Проанализирована искусствоведческая концепция Робина Джорджа Коллингвуда (1889–1943) – известного английского философа-неогегельянца, значительная часть теоретического наследия которого связана как с выяснением природы искусства, так и с рассмотрением его состояния в период смены "эпохи Оскара Уайльда эпохой Редьярда Киплинга".

Очерчен круг проблем (содержание и форма, образ, изображение, мимезис, отражение, эмоция, искусство и "человек с улицы"), представление которых в интерпретации Коллингвуда значительно расширило исследовательское пространство не только английского, но и европейского искусствознания. Акцентировано внимание на том, что искусствоведческая концепция английского теоретика построена на основании активного осмысления историко-культурных традиций.

Ключевые слова: искусствознание, искусство, структурные элементы художественного произведения, художник.

M. V. Ternova, PhD, Senior Lecturer
Kyiv Karpenko-Karyi National University of Theatre,
Cinema and Television
40, Yaroslav Val, Kyiv, 01054, Ukraine

CONCEPT OF THE STUDY OF ART BY R.J. COLLINGWOOD AS AN OBJECT OF THEORETICAL ANALYSIS

The article analyzed concept of the study of art by Robin George Collingwood (1889-1943), a well-known English neo-hegelian philosopher. His significant part of the theoretical heritage is connected with the explanation of the nature of art and with the consideration of its condition during the period of the changing Oscar Wilde era to the era of Rudyard Kipling.

The circle of problem such as content and form, character, image, mimesis, reflection, emotion, art and "street man" identified. All of them in Collingwood's presentation and interpretation significantly expanded the space of research not only English, but also European art criticism. The concept of study of art is "built" on the basis of an active understanding of historical and cultural traditions accented.

The concept of art criticism of R.G. Collingwood – a famous English philosopher of the XIX-XX centuries, on the one hand, has self-importance, and on the other, although based on the traditions of contemporary humanities, still expands art history analysis of aesthetics through aesthetics and psychology.

Recognizing the exhaustion of the English model of romanticism, R.G. Collingwood tries to outline the prospects for the development of art in the logic of the movement "romanticism – realism – avant-garde", which leads to the actualization of the problem of "mimesis – reflection". At the same time, the theorist's attention is consciously concentrated around the concept of "subject", the understanding of which is radically changing at the turn of the XIX-XX centuries.

Theoretical material in the presentation of R.G. Collingwood is based on the work of Shakespeare, Reynolds, Turner, Cezanne, whose experience allows us to focus on the problem of "artist and audience". It is emphasized that Collingwood's position is ahead of its time, stimulating scientific research in the European humanities. The existence of indicative tendencies, which are distinguished in the logic of European cultural creation of the historical period, is emphasized.

Key words: art studies, art, structure elements of art composition, artist.

УДК 1(091)(477)

В. Е. Туренко, канд. філос. наук, молодш. наук. співроб.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
vitali_tureko@ukr.net

Н. В. Ярмоліцька, канд. філос. наук, наук. співроб.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
natasha63@ukr.net

ФІЛОСОФСЬКА ЕКСПЛІКАЦІЯ КУЛЬТУРИ У ТВОРЧОСТІ В. ІВАНОВА ТА О. ЯЦЕНКА

У статті робиться спроба висвітлення розуміння культури у спадщині відомих українських радянських філософів другої половини ХХ ст. – Вадима Іванова та Олександра Яценка. Обґрунтовується теза, що філософське осягнення культури, безперечно, не було в центрі уваги досліджуваних вітчизняних мислителів. Однак, розробляючи ті чи інші концепції, вони торкалися рефлексії стосовно феномену культури, що виявилися важливими для розвитку філософської традиції в Україні. Доводиться, що для В. Іванова культура постає одним з найбільш суттєвих факторів людської самореалізації та самоздійснення. Особливо важливо підкреслити, що культура в українського радянського філософа поєднана з осягненням такого феномену, як "суспільність". Виявлено, що О. Яценко наголошує на тісному взаємозв'язку культури та цілепокладання та ідеалів. На його думку, культура, будучи соціальним явищем, і є однією з ключових форм, в якій людина здатна себе реалізувати та втілити свої цілі та ідеали.

Ключові слова: В. Іванов, О. Яценко, культура, українська радянська філософія, радянські мислителі.

Постановка проблеми. Українська радянська філософія післявоєнного періоду відома, перш за все, розвідками з логіки, філософських проблем природознавства, філософської антропології, а також дослідженнями, присвяченими історії вітчизняної філософії. Водночас філософсько-культурна проблематика ніби перебувала "в тіні" вищезазначених досліджень і фактично нівелювалася у даний період розвитку української філософської думки. Через це постає необхідність в аналізі спадщини радянських філософів України, які акцентували свою увагу на філософській експлікації феномену культури. Одними з таких мислителів були Вадим Іванов та Олександр Яценко.

Аналіз досліджень і публікацій. Наукові напрацювання М. Альчук [1], В. Андрущенко [2], Є. Бистрицького [3-4], С. Грабовського [5], О. Залужної [6-7], М. Кисельова [10], І. Клочкова [11], В. Козловського [12], Я. Литвин [13], А. Лоя [14; 15], Ю. Мелкова [16], О. Овчарук [17], І. Огородника [18] та інших становлять теоретико-методологічну основу представленої статті. Втім, можна відзначити, що філософсько-культурна проблематика в українській радянській філософії другої половини ХХ ст. розглядається або побіжно, або ж висвітлюється як метуаро.

Відповідно, **метою** пропонованого дослідження є реконструювання розуміння феномену культури в українській радянській філософії на прикладі творчої спадщини В. Іванова та О. Яценка.

Виклад основного матеріалу дослідження. Передусім, треба відзначити, що "в контексті діяльничого виміру наукових досліджень Київської філософської школи є можливість прослідкувати світоглядно-антропологічні та теоретико-культурологічні тенденції, які значно порушили монополію діяльничого парадигми і проявляються в наступних філософських положеннях:

– постановка проблеми людини, її сутності, світогляду та ролі в питанні цілепокладання і розвитку діяльності. Адже "людина визначалася не лише як соціально-ласовий суб'єкт, а як істота, здатна творити власний світ, його соціально-культурні й духовні форми". Вона не просто включається в діяльність як умова і засіб її перебігу, а й підвищується над нею, оскільки задає цілі, формує ідеали, здійснює морально-ціннісне регулювання;

– звернення до внутрішнього світу людини, її чуттєво-емоційної сфери, духовності (духовної триєдності віри, надії і любові у тісному зв'язку з сутнісними сила-

ми людини – розумом, почуттями і волею), а рефлексивний аналіз понять "досвіду" та "життєвого світу" обумовлював значне оновлення радянського філософського дискурсу в контексті актуалізації феноменів особистості та духовно-морального статусу людського буття;

– розкриття смислодіяльничих і смисложиттєвих реалій людського буття. Здатність суб'єкта до смислотвірності обумовлюють творчий характер діяльності, обумовленість людської життєдіяльності та можливість вибудувати "смислову мережу явищ" і "смисловий світопорядок", конституюючи семантичну площину утвердження світу в його смисловій багатоманітності, де смисл не зводиться до об'єктивної визначеності речей, а передбачає індивідуальне усвідомлення й розуміння знання з урахуванням особистісного досвіду людини;

– здійснення у світоглядному аспекті філософського аналізу культури, що зумовлював до її висвітлення в онтологічному ракурсі як загальнолюдського явища, сутнісно пов'язаного з усією цілісністю людського буття, форми свobodного і цілісного світовідношення. Поряд з тим культура при всій багатоманітності наповнення людськими смислами та ціннісними уявленнями по відношенню до людини постає об'єктивною заданістю, "потребуючи від неї дисципліни здатності до самообмеження";

– наголошення при дослідженні природи світогляду в зрізі її духовно-практичної сутності на питаннях моральної організації людського відношення людини до світу, взаємопроникнення світогляду і моралі, світогляду і світовідношення. Відбувається окресленість обмеженості світогляду в намаганні теоретичного охоплення цілісності реальності й посилення духовно-моральної ролі світовідношення. При акцентуванні пріоритету моральнісного потенціалу людського світовідношення моральнісна проблематика розглядається не в зрізі її абстракційно-обов'язкового виміру, а в культурологічно-ціннісному аспекті з посиленням ролі морально-духовних категорій моральнісного вибору, сенсу життя, любові, співраджання та ін. А отже, саме людське світовідношення виробляє позитивну моральнісну орієнтацію і стає вагомою детермінантою посилення дієвості моральнісних начал у людській буттєвості" [7, с. 27–28].

Особливу увагу приділимо передостанньому пункту, адже саме він найбільш яскраво проявляється у спадщині обох досліджуваних нами українських радянських філософів.

В. Іванов: культура**як один з ключових аспектів людської діяльності**

Відомий дослідник вітчизняної філософії І. Огородник зазначає: "Прихильник діалектико-матеріалістичного напряму в філософії (один із фундаторів відділу діалектичного матеріалізму в Інституті філософії АН України, з якого пізніше утворився відділ філософських проблем культури), В. Іванов у центр своїх наукових пошуків поставив проблему людини. При розгляді цієї проблеми виходив з діяльних аспектів людського буття, єдності онтологічних, світоглядних та гносеологічних його чинників, прояву сутності та існування людини в культурі. Наукові дослідження В. Іванова в 70–80-х роках своїми результатами й теоретико-філософськими узагальненнями (Практика и эстетическое сознание (К., 1971); Філософія і практично-духовне освоєння світу (Філосо. думка, 1974, № 6); Человеческая деятельность, познание, искусство (К., 1977; Братислава, 1982); Человек и мир человека (К., 1977 (співавт.); Актуальные проблемы исследования мировоззренческих функций диалектического материализма (Вопр. философии. – 1981. – № 2); Життєвий світ особи (Філосо. думка. – 1982. – № 1); Мировоззрение как форма сознания, самоопределения и культуры личности // Мировоззренческая культура личности (К., 1986) були близькими неомарксистським доробком західноєвропейському неортодоксальному марксизмові, не поступаючи їм змістовністю й наближенням до наукової істини" [18, с. 535].

Як зауважує С. Грабовський, В. Іванов – це той вітчизняний мислитель досліджуваного періоду, який "відновив у неявній, але зрозумілій для інтелектуалів полеміці із Ленінін та ленінізмом право на існування в філософії поняття "людський досвід" як одного із центральних і висхідних пунктів філософування; Вадим Іванов, котрий "розкрутив" поняття "життєвий світ" так, як це мало кому вдається із теперішніх, наче вже й звільнених від тиску цензури мисленників" [5, с. 122]. Відповідно, у філософських напрацюваннях В. Іванова культура постає, перш за все, одним з ключових аспектів людського досвіду, "життєвого світу". Відповідно, дійсно "архетипи культури виступають фундаментальним результатом внутрішньої комунікації особистостей тієї чи іншої спільноти; саме тому вони є глибинними, сутнісними основами культури, які прориваються у людське існування і можуть об'єктивуватися у часі-просторі історії у будь-які форми. Екзистенційно зумовлена об'єктивна архетипів виступає процесом створення-утвердження історії як історії культурних спільнот. Таким чином, культура значною мірою є процес виявлення та осучаснення архетипів, але не абстрактно-есенціально, а екзистенціально, особистісно, у творчості людей" [19, с. 135].

Разом з тим філософську експлікацію культури В. Іванов розробляв у контексті феномену суспільності. Зокрема, можемо зазначити, що культура постає зовнішнім її аспектом разом з внутрішнім, який він визначає як суб'єктивне (свідомість, знання). Як зауважує Е. Бистрицький в одній із праць: "Суспільність як сутність діяльності у тлумаченні Вадима Іванова світ і світ культури. Найпростішим, з огляду на традицію, було сказати, що вона як всезагальне існує у вигляді пізнавальної здатності, певного трансцендентального суб'єкта, свідомості, яка самопізнає та самознає себе (тобто самосвідомості)" [3, с. 86]. Відповідно: "суспільність не тождана сумі (і навіть системі) – сперечається Іванов із так званним системним підходом до культури в радянській філософії. – **Є. Б.**) історично самодиференційованих людських функцій у рамках певного суспільства... Суспільність вселюдська, неминуща, загальноісто-

рична... становить внутрішню сутність природи... виключну якість людини... Суспільність є тим, що робить індивіда і людство суб'єктом ставлення до світу... вона являє собою діяльність як таку" [3, с. 85].

У вищезазначених рефлексіях вітчизняного мислителя можемо побачити те, що він полемізує з системним підходом до розуміння культури, яке існувало в тогочасній радянській філософській традиції. В. Іванов наголошує на тому, що культура – це не є система, а один з елементів існування людини та прояву її екзистенції. Без культури у всій її різноманітності життя людське не може бути повноцінно функціональним та діяльним. Завдяки культурі кожна людина по-особливому проявляє свою індивідуальність.

Також необхідно зауважити, що "неабиякі можливості для пізньомарксистського філософського дискурсу в контексті духовної та морально-етичної тематики зосереджувала в собі культурно-історична інтерпретація В. Івановим проблеми досвіду. Переживальність, нереклексивність, аксіологічність та мудрісний вияв досвіду посилювали екзистенційну напругу рефлексивних пошуків вітчизняного мислителя, тематизуючи на протилежності гносеологічному життєвостигливі потенціал філософії. Він виникає на ґрунті життєвого відношення людини до світу, є "першочергово деяким підсумком життєдіяльності певного суб'єкта" [8, с. 132], "квінтесенцією певної життєвої долі, її реальним уроком" [9, с. 143], тісно пов'язаний зі смислотворчістю суб'єкта, адже "в досвіді, – зауважує В. Іванов, – елементи дійсності стають подією суб'єктивного життя і в цьому контексті набувають не лише загальну визначеність, але і наповнюються неповторним змістом" [9, с. 200]. Філософський аналіз цієї вагомої категорії у вітчизняній філософії реабілітує феномен переживання як суб'єктивний вимір життєвого процесу, що охоплює всю повноту людського світовідношення, передбачаючи акт самовизначення людини у світі. Досвід зосереджує в собі здобутки всіх сфер людської життєдіяльності, "дозволяє зрозуміти людський суб'єкт як самозберігаюче начало культурної творчості" [9, с. 243], джерело всієї духовної культури. На ґрунті неповторного індивідуального досвіду відбувається прилучення до духовного багатства людської культури, адже він набирає статусу адекватної квінтесенції практичної і духовної форми єдності людини і світу, передбачає поєднання всезагального та особистісного й в реаліях людського буття функціонує як духовний досвід, суб'єктивний досвід, культурно-історичний досвід, колективний досвід та найбільш ефективний спосіб акумуляції людської діяльності" [7, с. 24].

Тому можна погодитися з думкою Я. Литвин, що "для В. Іванова культура виступає як реальний світ, з яким взаємодіє людина, де вона самореалізується та самовизначається. Підкреслюється, що духовне життя людини вбачає потребу у взаємодії індивідуального та всезагального, засвоєнні соціокультурних умов життєдіяльності. Такий внутрішній зв'язок можливий лише в культурі, яка виступає джерелом смислової спрямованості та розвитку людства. Світоглядно-антропологічний поворот значною мірою сприяв актуалізації осягнення феномену духовності у всій його багатомірності, посилив морально-етичну проблематику, спромігся вивести культурологічну методологію на більш емкісну, порівняно з соціально-антропологічною школою, методологію, орієнтовану не на оволодіння дійсністю, а на осмислену орієнтацію в ній" [13, с. 11].

Як бачимо, в культурі український радянський філософ вбачав один із способів людської самореалізації та самовизначення. Особистість не може існувати поза культурою, як в глобальному, так і в локальному аспек-

тах. Саме культура здатна поєднувати індивідуальне та універсальне, сакральне та профанне, матеріальне і духовне в структурі людського буття. Відтак культура в контексті людського існування визначає не лише сьогодення, але й перспективу, на що спрямований людський поступ у тому чи іншому аспекті.

О. Яценко:
культура як один з факторів реалізації
цілепокладання та ідеалу

У свою чергу, інший представник Київської світоглядно-антропологічної школи О. Яценко перш за все розглядав феномен культури в контексті цілепокладання та ідеалу. Розглянемо кожен з цих аспектів більш докладно.

Якщо говорити про перше, то, як зауважує М. Кисельов: "доцільність людської діяльності формується на практиці. Вона об'єктивно відображає історію людської праці, що стала своєрідною логікою діяльності суспільної людини. В суб'єктивному аспекті – ціль характеризує спосіб освоєння людиною природної і суспільно-історичної дійсності в формах людської практики; в ній представлена і опосередкована вся предметна структура діяльності. Саме тому доцільність виступає структурно-функціональним компонентом діяльності і, в той же час, є загальним духовно-практичним способом буття людини. В цій особливій якості вона є необхідним елементом культури. На опосередкованому характері діяльності людини, її значенні у формуванні світу і відтворенні загальних механізмів діяльності спинимось більш детально" [10, с. 107].

Відповідно, "вирішення проблеми цілі та сенсу життя вчений (О. Яценко – В. Т.) пов'язує із необхідністю наукової розробки сутнісного змісту ідеалу. Як взірець досконалості ідеал визначає спрямованість, спосіб та характер поведінки суб'єкта. Відповідно, в різноманітних формах людського буття формуються уявлення про найвищу досконалість, яка виступає як зразок та кінцевий результат діяльності. "В якості всезагальної форми цілепокладаючої діяльності ідеал виступає в усіх сферах суспільного життя – соціальній, політичній, моральній, естетичній і т. д." [8, с. 134]. Це обґрунтовує формування соціальних, політичних, моральних, естетичних, гносеологічних ідеалів. І хоча кожна форма суспільної свідомості має свою специфіку у створенні ідеалу, можна виявити загальні аспекти у гносеологічних механізмах їх формування та функціонування. У цьому зв'язку, наголошуючи на діалектичній єдності об'єктивного та суб'єктивного в ідеалі, вчений зазначає, що в межах науково-пізнавального відношення до дійсності, крім науки, у формуванні ідеалів важливу роль відіграють такі форми свідомості, як мораль, мистецтво, естетика, філософія, релігія, тобто вся світоглядна сфера свідомості, яка має суттєвий духовно-моральний потенціал та скеровує людську буттєвість в культурі на світоглядний ідеал" [17, с. 81].

Через це можемо говорити, що для українського радянського філософа культура виступає одним з факторів, який допомагає людині здійснювати ту чи іншу ціль у своєму житті. Культура у всій її багатоманітності сприяє тому, щоб людина ту чи іншу мету наповнювала різного роду сенсами, в тому числі релігійними, філософськими, мистецькими, морально-етичними та естетичними. Без неї людина всього-на-всього спрямовує свої дії лише "на сьогодні", особливо не акцентуючи і не зосереджуючи увагу "на завтра". За допомогою культури особистість здатна ту чи іншу мету позбавляти виключно швидкоплинних аспектів, разом з тим збагачуючи її вічними цінностями та ідеалами,

що дає людині можливість стати важливою не лише для себе, але і для оточуючих.

Треба відзначити, що, на думку О. Яценка, засновуючись на певних умовах, індивід формує свої цілі, співвідносячи поведінку з ними, адже "нааявність цілі діяльності виступає самою безпосередньою характеристикою свідомості людини і її способу буття" [20, с. 9]. Як зауважує М. Кисельов: "Проблема формування цінностей та потреб, сам процес реалізації потреб є складними й драматичними в історії цивілізації. Ціль і споріднена з нею система потреб, займають особливе місце в структурі діяльності, як спонукальний чинник, який виражається через мотив. Вона виступає внутрішнім структуроутворюючим фактором діяльності, є закономірним процесом розвитку людини і реалізується у процесі перетворення навколишнього світу. Аналіз цілі як внутрішньої детермінанти діяльності передбачає: співвіднесення її з реаліями матеріального світу, відповідність її закономірностям розвитку суспільства та природи, визначенням прагнень окремих суб'єктів діяльності та соціальних груп людей" [10, с. 106].

Очевидно ми можемо бачити, що культура для О. Яценка являє собою "соціальне явище, а соціальне за своєю специфікою, на відміну від природного буття, є культурою. Останнє не лише не виключає "природу" з "культури", не "виганяє" її з історії, але й, навпаки, підкреслює їх глибокий внутрішній взаємозв'язок, який існує в межах означеної єдності. Культура не лише відрізняється від природи, а й органічно зв'язана з нею, так або інакше включає її в себе. Основою їх взаємодії є ні що інше, як людська діяльність, праця. І це зрозуміло. Людина перетворює природу, створює предмети (за законами природи) не заради самих предметів, а заради людини. Тому предмет є предметним людським ставленням до людини й одночасно до себе самої і навпаки. Людина здійснює свою діяльність адекватно закономірностям самого предмета, через що предмет спонтанно розкриває свої внутрішні зв'язки, властивості, залежності. "Перетворювати" природу, втілювати в ній свої цілі людина може і повинна за законами самої природи і з її допомогою. В цьому суть цілеспрямованого освоєння природи, її соціалізації, олюднення. Саме тому культура і постає як реалізація в природі людських цілей за законами самої природи. Вона – сфера освоєння, олюднення природи людською працею в інтересах розвитку самої людини" [2, с. 6].

Висновок. Таким чином, проаналізувавши філософську експлікацію культури у творчості таких представників української радянської філософії другої половини ХХ сторіччя, як Вадим Іванов та Олександр Яценко, можемо зробити наступні висновки:

1. Філософське осягнення культури, безперечно, не було в центрі уваги досліджуваних вітчизняних мислителів. Однак, розробляючи ті чи інші концепції, вони торкалися рефлексій стосовно феномену культури, що виявилися важливими для розвитку філософської традиції в Україні.

2. Для В. Іванова культура постає одним з найбільш суттєвих факторів людської самореалізації та самоздійснення. Особливо важливо підкреслити, що культура в українського радянського філософа поєднана з осягненням такого феномену, як "суспільнісність".

3. У свою чергу, О. Яценко наголошує на тісному взаємозв'язку культури та цілепокладання та ідеалів. На його думку, культура, будучи соціальним явищем, і є однією з ключових форм людського буття, за допомогою якої особистість здатна втілювати свої цілі та ідеали.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Альчук М. Володимир Шинкарук. До питання про методологію гуманітарних наук / М. Альчук // Філософсько-антропологічні студії 2012 "Творча спадщина В. І. Шинкарука та сьогодення (До 80-ліття від дня народження)". Частина 2. – К.: Стилюс, 2012. – С. 61–70.
2. Андрущенко В. П. Поняття культури: філософський дискурс на рубежі століть / В. Андрущенко // Вісник Інституту розвитку дитини. Сер.: Філософія, педагогіка, психологія. – 2014. – Вип. 33. – С. 5–9.
3. Бистрицький Є. К. Вадим Іванов: онтологія радянського марксизму (Стаття перша) / Є. Бистрицький // Філософська думка. – 2016. – № 6. – С. 76–86.
4. Бистрицький Є. К. Вадим Іванов: онтологія радянського марксизму (Стаття друга) / Є. Бистрицький // Філософська думка. – 2017. – № 1. – С. 57–65.
5. Грабовський С. Український неомарксизм 1960–1980-х: напівабуті здобутки / С. Грабовський // Філософсько-антропологічні студії 2012 "Творча спадщина В. І. Шинкарука та сьогодення (До 80-ліття від дня народження)". Частина 2. – К.: Стилюс, 2012. – С. 115–125.
6. Залужна А. Є. Естетичні засади буття людини у світі культури: Київська світоглядно-антропологічна філософська школа / А. Є. Залужна // Молодий вчений. – 2016. – № 11. – С. 246–251.
7. Залужна А. Є. Світоглядно-антропологічні тенденції духовно-моральних пошуків у вітчизняній філософії другої половини ХХ ст. / А. Є. Залужна // Наука. Релігія. Суспільство. – Донецьк, 2010. – № 1. – С. 19–29.
8. Іванов В. І. Мировоззренческая культура личности (Філософские проблемы формирования). / В. И. Иванов – К.: Наукова думка, 1986. – 207 с.
9. Іванов В. І. Человеческая деятельность – познание – искусство. / В. И. Иванов – К.: Наукова думка, 1977. – 252 с.
10. Кисельов М. М. Проблема цінностей в сучасній українській ментальності / М. М. Кисельов // Філософські діалоги 2012. Філософсько-антропологічне читання: Європейські цінності та українські реалії (до 80-ліття від дня народження О. І. Яценка): зб. наук. праць. – К., 2012. – С. 106–118.
11. Клочков І. В. Наукова культура у вітчизняній філософії другої половини ХХ століття: автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.05 / І. В. Клочков; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2008. – 17 с.
12. Козловський В. Еволюція філософських поглядів В. Іванова: від теорії універсальної діяльності до концептуалізації людського світу / В. Козловський // Філософсько-антропологічні студії 2003. Пізнаний радянський марксизм та сьогодення. До 70-річчя Вадима Іванова – К.: Стилюс, 2003. – С. 41–59.
13. Литвин Я. М. Культурологічна проблематика радянської філософської думки 1960–1980 рр. в Україні та Росії [Текст]: автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.04 / Я. М. Литвин; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. – Київ, 2015. – 18 с.
14. Лой А. Яценко О. І. – наставник із Снежного / А. Лой // Практична філософія. – 2015. – № 3. – С. 176–179.
15. Лой А. М. Олександр Яценко: приречений на відкритість / А. М. Лой // Філософська думка. – 2016. – № 6. – С. 106–112.
16. Мелков Ю. А. Ієрархія цілей і цінностей: предели самоорганізації / Ю. О. Мелков // Вісник Дніпропетровського університету. Серія: Філософія. Соціологія. Політологія. – 2012. – Т. 20, вип. 22 (4). – С. 118–125.
17. Овчарук О. В. Феномен ідеалу у вітчизняному філософсько-культурологічному дискурсі: 60–80-ті роки ХХ століття / О. В. Овчарук // Вісник ДАКККІМ. – 2013. – № 1. – С. 78–81.
18. Огородник І. В. Огородник В. В. Історія філософської думки в Україні: курс лекцій: навч. посіб. / І. В. Огородник В. В. Огородник – К.: Вища школа, Т-во "Знання", КОО, 1999. – 543 с.
19. Хамітов Н. В. Античне, готичне та слов'янське начала в бутті європейської людини / Н. В. Хамітов // Філософські діалоги 2012. Філософсько-антропологічне читання: Європейські цінності та українські реалії (до 80-ліття від дня народження О. І. Яценка): зб. наук. праць. – К., 2012. – С. 132–140.
20. Яценко А. І. Целеполагание и идеалы / А. И. Яценко. – К.: Наук. думка, 1977. – 25 с.

REFERENCES:

1. Al'chuk, M. (2012). Volodimir Shinkaruk. Do pitannja pro metodologiju humanitarnih nauk [Vladimir Shinkaruk. On the question of the methodology of the humanities]. *Filosofski'ko-antropologichni studii'2012*

В. Э. Туренко, канд. филос. наук, младш. научн. сотр.
 Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
 ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

Н. В. Ярмолицкая, канд. филос. наук, научн. сотр.
 Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
 ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

ФИЛОСОФСКАЯ ЭКСПЛИКАЦИЯ КУЛЬТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ В. ИВАНОВА И А. ЯЦЕНКО

В статье делается попытка освещения понимания культуры в творчестве известных украинских советских философов второй половины ХХ в. – Вадима Иванова и Александра Яценко. Обосновывается тезис, что философское постижение культуры, безусловно, не было в центре внимания исследуемых отечественных мыслителей, однако, разрабатывая те или иные концепции, они непременно касались рефлексий относительно феномена культуры, которые стали важны для развития философской традиции в Украине. Доказывается, что для В. Иванова культура становится одним из наиболее важных факторов человеческого самоосуществления и самореализации. Особенно следует подчеркнуть, что культура у украинского советского философа тесно связана с разного рода

"Tvorcha spadshhina V. I. Shinkaruka ta s'ogodennja (Do 80-littja vid dnja narodzhennja)", Part 2. Kyiv, Stilos, 61–70.

2. Andrushhenko, V. P. (2014). Ponjattja kulturi: filosofski'kij diskurs na rubezhi stolit' [The concept of culture: philosophical discourse at the turn of the century]. *Visnik Institutu rozvitku ditini. Ser.: Filosofija, pedagogika, psihologija*, № 33, 5–9.

3. Bistic'kij, E. K. (2016). Vadim Ivanov: ontologija radjansk'kogo marksizmu (Stattja persha) [Vadim Ivanov: An Ontology of Soviet Marxism (Article One)]. *Filosofs'ka dumka*. № 6, 76–86.

4. Bistic'kij, E. K. (2017). Vadim Ivanov: ontologija radjansk'kogo marksizmu (Stattja druga) [Vadim Ivanov: An Ontology of Soviet Marxism (Article Two)]. *Filosofs'ka dumka*. № 1, 57–65.

5. Grabovs'kij, S. (2012). Ukrain'skij neomarksizm 1960–1980-h: napivzabuti zdobutki [Ukrainian neo-Marxism of the 1960s and 1980s: half-forgotten achievements]. *Filosofs'ko-antropologichni studii'2012 "Tvorcha spadshhina V. I. Shinkaruka ta s'ogodennja (Do 80-littja vid dnja narodzhennja)", Part 2. Kyiv, Stilos, 115–125.*

6. Zaluzhna, A. E. (2016). Estetichni zasadi buttja ljudini u sviti kul'turi: Kiivs'ka svitogljadno-antropologichna filofs'ka shkola [Aesthetic principles of human existence in the world of culture: Kyiv worldview-anthropological philosophical school]. *Molodij vchenij*, № 11, 246–251.

7. Zaluzhna, A. E. (2010). Svitogljadno-antropologichni tendencii duhovno-moral'nih poshukiv u vitcziznjanij filosofii drugoi polovini XX st. *Nauka. Religija. Suspil'stvo*, № 1, 19–29.

8. Ivanov, V. I. (1986). *Mirovozzrencheskaja kul'tura lichnosti (Filosofskie problemy formirovanija) [Worldview culture of personality (Philosophical problems of formation)]*. Kyiv, Naukova dumka.

9. Ivanov, V. I. (1977). *Chelovecheskaja dejatel'nost' – poznanie – iskusstvo [Human activity – cognition – art]*. Kyiv, Naukova dumka.

10. Kisel'ov, M. M. (2012). Problema cinnostej v suchasnij ukrains'kij mental'nosti [The problem of values in the modern Ukrainian mentality]. *Filosofs'ki dialogi'2012. Filofs'ko-antropologichni chitannja: Evropejs'ki cinnosti ta ukrains'ki realii (do 80-littja vid dnja narodzhennja O. I. Jacenka)*. Kyiv, 106–118.

11. Klochkov, I. V. (2008). *Naukova kul'tura u vitcziznjanij filosofii drugoi polovini XX stolittja [Scientific culture in the domestic philosophy of the second half of the twentieth century]*. Kyiv, Kiiv. nac. un-t im. T. Shevchenka.

12. Kozlov'skij, V. (2003). Evolucija filofs'kih pogljadiv V. Ivanova: vid teorii universal'noi djial'nosti do konceptualizacii ljuds'kogo svitu [Evolution of V. Ivanov's philosophical views: from the theory of universal activity to the conceptualization of the human world]. *Filosofs'ko-antropologichni studii'2003. Piznij radjansk'kij marksizm ta s'ogodennja. Do 70-richchja Vadima Ivanova*. Kyiv, Stilos, 41–59.

13. Litvin, Ja. M. (2015). *Kulturologichna problematika radjansk'koj filofs'koj dumki 1960–1980 rr. v Ukraini ta Rosii [Cultural issues of Soviet philosophical thought in 1960–1980 in Ukraine and Russia]*. Kyiv, Nac. ped. un-t im. M. P. Dragomanova.

14. Loj, A. (2015). Jacenko O. I. – nastavnik iz Snezhnogo [Yatsenko O. I. – a mentor from Snezhny]. *Practichna filosofija*, № 3, 176–179.

15. Loj, A. M. (2016). Oleksandr Jacenko: prirechenij na vidkritist' [Alexander Yatsenko: doomed to openness]. *Filosofs'ka dumka*, № 6, 106–112.

16. Melkov, Ju. A. (2012). Ierarhija celej i cennostej: predely samoorganizacii [The hierarchy of goals and values: the limits of self-organization]. *Visnik Dnipropetrovs'kogo universitetu. Serija: Filosofija. Sociologija. Politologija*, V. 20, № 22 (4), 118–125.

17. Ovcharuk, O. V. (2013). Fenomen idealu u vitcziznjanomu filofs'ko-kul'turologichnomu diskursi: 60–80-ti roki XX stolittja [The phenomenon of the ideal in the domestic philosophical and cultural discourse: the 60s–80s of the XX century]. *Visnik DAKKIM*, № 1, 78–81.

18. Ogorodnik, I. V., Ogorodnik, V. V. (1999). *Istorija filofs'koj dumki v Ukraini: kurs lekcij [History of philosophical thought in Ukraine: a course of lectures]*. Kyiv, Vishha shkola, T-vo "Znannja".

19. Hamitov, N. V. (2012). Antichne, gotичne та slov'jans'ke nachala v butti evropejs'koj ljudini [Ancient, Gothic and Slavic origins in European life]. *Filosofs'ki dialogi'2012. Filofs'ko-antropologichni chitannja: Evropejs'ki cinnosti ta ukrains'ki realii (do 80-littja vid dnja narodzhennja O. I. Jacenka)*. Kyiv, 132–140.

20. Jacenko, A. I. (1977). *Celepolaganie i idealy*. [Targeting and Ideals]. Kyiv, Nauk. dumka.

Надійшла до редколегії 28.04.20

общественными явлениями, что тем самым делает ее ключевой в межличностных отношениях в социуме. Выявлено, что А. Яценко отмечает тесную взаимосвязь культуры и целеполагания и идеалов. По его мнению, культура, будучи социальным явлением, является одной из ключевых форм, в которой человек способен воплощать свои цели и идеалы.

Ключевые слова: В. Иванов, А. Яценко, культура, украинская советская философия, советские мыслители.

V. E. Turenko, PhD, Junior Research Fellow
Taras Shevchenko National University of Kyiv
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

N. V. Yarmolitska, PhD, Research Fellow
Taras Shevchenko National University of Kyiv
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

PHILOSOPHICAL EXPLICATION OF CULTURE IN THE WORKS OF V. IVANOV AND A. YATSENKO

The article attempts to highlight the understanding of culture in the work of famous Ukrainian Soviet philosophers of the second half of the XX century – Vadym Ivanov and Olexandr Yatsenko. Ukrainian Soviet philosophy of the postwar period is known primarily for research in logic, philosophical problems of science, philosophical anthropology, as well as research on the history of national philosophy. At the same time, philosophical and cultural issues seemed to be "in the shadow" of the above studies and actually leveled off in this period of development of Ukrainian philosophical thought. Because of this, there is a need to analyze the legacy of Ukrainian Soviet philosophers, who focused their attention on the philosophical explication of the phenomenon of culture. V. Ivanov and O. Yatsenko were among such thinkers.

The thesis is substantiated that the philosophical comprehension of culture, of course, was not in the center of attention of the studied Ukrainian thinkers, however, while developing these or those concepts, they certainly concerned reflections on the cultural phenomenon, which became important for the development of the philosophical tradition in Ukraine. It is proved that for V. Ivanov culture becomes one of the most important factors of human self-realization and self-realization. It is especially important to emphasize that the culture of the Ukrainian Soviet philosopher is very connected with various kinds of social phenomena, thereby making it key in interpersonal relations in society. V. Ivanov emphasizes that culture is not a system, but one of the elements of human existence and manifestation of its existence. Thus, culture in the context of human existence determines not only the present, but also the perspective on which human progress is directed in one aspect or another. It was revealed that O. Yatsenko notes the close interconnection of culture and goal setting and ideals. In his opinion, culture, being a social phenomenon, is one of the key forms in which a person is able to realize his goals and ideals.

Key words: V. Ivanov, O. Yatsenko, culture, Ukrainian Soviet philosophy, Soviet thinkers.

УДК 17:001.891.32

О. В. Шинкаренко, канд. філос. наук, доц.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
3864301@gmail.com

ЕТИЧНІ ЕКСПЛІКАЦІЇ "ВІЗУАЛЬНОГО ПОВОРОТУ" У СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ

Стрімке зростання цифрових технологічних можливостей, яке розпочалося з кінця ХХ століття і посилилось в останні десятиліття, означилося своєрідними змінами в характері і ролі візуалізації в соціокультурному просторі сучасності. Така трансформація викликала не тільки інноваційні зміни в художніх практиках чи їхніх теоретичних інтерпретаціях різними царинами соціокультурного знання. До певної міри це стало поштовхом як до фундаментальних змін власне в соціокультурному бутті, так і до трансформацій сучасної людини. Соціально-культурні ефекти повороту культурної практики до домінування візуальної складової викликають нагальну потребу допущення етичних досліджень до наукового дискурсу з проблем візуалізації, візуального образу, візуального сприйняття, їхнього впливу на стан людської готовності щодо нових запитів до поведінки та соціальних взаємин.

Ключові слова: візуальний поворот, візуалізація, візуальний образ, візуальне насилля, етос, естетизм, візуальна етика.

Постановка проблеми. Зафіксована в науковому дискурсі своєрідність теперішньої культури, так званий "візуальний поворот" ("іконічний", "пиктографічний"), зосередила увагу дослідників на досить широкому колі проблем: від нової інтерпретації "образу", зміни форм і розширення меж когнітивного людського потенціалу до соціально-психологічних ефектів від перенасичення (аж до жорсткої агресивності) різноманітним візуальним об'єктам за допомогою сучасних технічних засобів у людському існуванні, в урбаністичному середовищі, в буденних практиках, в комунікації. Зрозуміло, що такий масовий контакт має вплив як на трансформацію самоідентифікації людини, так і на характер її поведінки, що не може бути полишене етичною дослідницькою увагою.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика "візуального повороту" має досить широке висвітлення у роботах як родоначальників дослідження візуалізації сучасної культури (В. Дж. Т. Мітчел, Н. Мірзоев, Г. Бьоме), так і послідовників щодо акцентуації методологічних поворотів у сучасному соціокультурному знанні, зокрема в культурології (Д. Бахман-Медик, І. М. Інішев, В. Савченко, С. Пірогов та ін). Серед різногалузевого обговорення своє місце зайняла і "візуальна етика". Проте етичний аспект тут скоріше пов'язаний із

проблемами візуального виробництва (фотожурналістика, візуальна комунікація в ЗМІ, рекламний контент та ін.) і розглядається в певному *прикладному* сенсі – в якості моральних аспектів стосунків суб'єктів та об'єктів візуальної комунікації в процесі виробництва та споживання візуальних продуктів (С. Зонтаг, С. Лангер, Е. Коен, Ж. Бодріяр, У. Еко). Однак сучасна візуалізація культури як суттєвий чинник зміни самої людини в процесах виробництва, презентації та споживання візуальних повідомлень актуалізує увагу до етичної складової її потенціалу як соціокультурного актора у вимірах людяності.

Мета статті – означити етичну проблематизацію наявної ситуації тотальної візуалізації в різних галузях соціокультурного буття, що проявляється в перенасиченні та домінуванні образних елементів, які стають активними самостійними чинниками соціокультурний досвіду, детермінуючи поведінку і стосунки людей.

Виклад основного матеріалу дослідження. Велика "революція зображень", що розпочалась ще у другій половині ХІХ століття, вже у добу потужного впровадження Інтернету та цифрових можливостей медіасфери ініціювала особливу дослідницьку увагу кола наук, зокрема культурології. Зростаюча інтенсифікація виробництва і циркуляції образів протягом останніх

півтора століть спровокувала на порозі XXI століття означення феномену "візуалізації", що стає домінантою сучасної культурної стратегії, як предмета теоретичного розгляду. Якщо на початку теоретичного підходу до проблеми візуалізації її особливості були спричинені бурхливим розвитком фотографії, кіновиробництвом, технічним тиражуванням традиційних візуальних об'єктів графіки, малюнка, картин, то в подальшому поява дисплея, відео-, телепродукції, активність медіа-сфери розширили розгляд візуалізації. У свій час філософи, передчуваючи можливу перспективу візуалізації в культурному бутті ще до сучасного її "буму", звернулися, наприклад, до проблеми "погляду" як засобу конститування світу (Ж. П. Сартр), до "видимості" у ставленні людини до дійсності (М. Мерло-Понті), до своєрідності художнього образу в технічному репродукуванні (В. Беньямін). Сьогодні в обговоренні предметів візуальних досліджень – реклама, дизайн, іміджологія, словесний простір урбаністичного середовища. Очевидність перенасиченої, медіалізованої, віртуалізованої сучасності в соціокультурному просторі, зростання масштабів нових технологій віртуальної реальності закріпили пріоритет та домінування візуальних образів у порівнянні з літературоцентричним минулим, підважили домінування мови, категоріально-мисленнєвого досвіду. Така зміна пріоритетів зображення (візуального образу) та слова в культурному просторі викликала так званий "віртуальний поворот" в соціогуманітарному знанні ще в 90-х роках XX століття. Попри можливу сьогоднішню тривіалізацію за пройдені десятиліття розгляду, він все ж таки залишається на часі для обговорення в силу вияву різноманітних приводів до роздуму. Зокрема це стосується трансформації предметного фокуса у підходах до візуалізації та розширення галузей і поглиблення дослідницького підходу.

Актуалізація дослідницького інтересу до візуалізації сучасної культури розпочиналась спільними зусиллями теоретиків мистецтвознавства, компаративістики у літературі та історії мистецтв – зокрема, теоретиком мистецтвознавства В. Дж. Т. Мітчелом з Чиказького університету, швейцарським істориком мистецтва Готфрідом Бьоме, американським дослідником медіа і комунікації Ніколасом Мірзоевим. Проте поглиблення дослідження виявило потребу вивести цей об'єкт дослідження за межі власне мистецьких. Спочатку у фокусі уваги була природа візуального образу та його специфічні модифікації під впливом нових технологічних можливостей. Проте потужний сплеск візуальної образності за останні десятиліття в соціокультурному бутті призвів до розгортання дослідження в таких актуальних напрямках, як історичні, філософські та антропологічні студії образів, візуальна соціологія, візуальне медіаведення, транскультурна наука про культуру образів та візуальні дослідження (visual studies) [3, с. 395]. Заявлене дослідницьке поле культури кризь фокус домінанти візуалізації, все більше набуваючи масштабу "everything studies" (Сенді Айзенштад), формує порядок денний і сучасної культурології. "Розширення історії мистецтв до культурологічної перспективи, таким чином, дозволяє переадресувати увагу на внесок подібної рефлексії в переспрямування наук про культуру" [3, с. 396]. У культурологічній перспективі питання візуалізації загострювалось ще й потребою визначення, наскільки і в чому візуальність з її наявною надлишковістю образів є специфічною характеристикою сучасності. Адаже зрозуміло, що візуальні образи існували завжди в будь-якій культурній практиці. Проте чим може бути щодо сутності культури як такої їхня теперішня надмірність?

Викликаний новими проявами образності у культурній практиці дослідницький інтерес доповнюється і потребами нового методологічного озброєння задля їх осягнення. У процесі свого формування і розвитку "візуальний поворот" вже рясніє різноманітним підходами та концептуальними позиціями. Так, у колі досліджень різняться концептуальні заявки про "іконічний" (формулу "iconic turn" ввів Готфрід Бьоме у 1994 р.), "пикторальний" ("pictorial turn" – запропонував Томас Мітчел у 1992 р.), "візуальний" ("visual turn" – К. Закс-Гомбах), ілюстративний (Ф. Фельман) повороти, "visual studies" – теоретична стратегія в рамках британських "культурних досліджень" [7]. Таке різноманіття означень у пошуках відповідного опису ("оптики") – це і процес становлення дослідницького простору. Але наявність диференційних протилежних дисциплінарних компетенцій є реакцією на практичні виклики (трансформації самої реальності), що спричинені велетенським розширенням за допомогою медіа (кіно, відео, цифрова візуалізація) візуального сприйняття культури.

Дослідницькі підходи розвиваються від дослідження походження і природи візуального образу, характеру зображень, способів інтерпретації візуальних образів до особливостей візуального сприйняття, специфіки переживання візуального, його сугестивних ефектів та можливостей візуальної комунікації, ідеологічного та політичного навантаження образів, їхнього впливу на людську поведінку та соціальні зміни тощо. У такому широкому діапазоні мають своє місце і такі класичні дослідницькі дисципліни, як естетика та етика. Оскільки те навантаження, що несуть візуальні образи, тим більше вже не лише в якості засобів репрезентації інформації, а як власне інформація, викликає трансформацію механізмів та способів трансляції культурних універсалій, з одного боку, та їхній вплив на мислення та поведінку людей, з другого.

В німецькомовних дослідженнях континентальної думки "іконічного повороту" (Г. Бьоме, Х. Бреденкамп, Г. Бельтинг, М. Кемп, М. Вранке) обговорюються онтологічні та епістемологічні питання, пов'язані з проблематикою образності: внутрішня структура образу, його зв'язок із матеріальним носієм, потенціал образу як ресурсу пізнання, його приналежність як матеріальній культурі, так і сфері смислових презентацій. Здавалось би, така постановка проблеми співпадає з попередньою семіотичною і герменевтичною традиціями (родоначальник цього підходу Готфрід Бьоме здійснив свою докторську дисертацію під керівництвом Ганса Гадамера). Але звичного для семіотичної традиції розуміння візуального об'єкта (образу) як "системи знаків", пошуку сенсів у ньому виявляється недостатнім. Інновацією "іконічного" повороту став заклик до трансформації розмислів про образи в дослідження мислення за допомогою образів. Лише лінгвістичний аналіз вже не вичерпує площини смислів, на якій розгортаються основні культурні процеси. Потрібне розширення аналізу текстуальності до аналізу простору образів через "повернення до зображення". Прихильники "іконічного" повороту наголошують, що семіотика образів є обмеженою через свій підхід за аналогією з мовою та використання розшифрування та декодування. Проте вона не враховує потенціал емоційного впливу образів, не звертає увагу на спосіб, яким образ діє завдяки своїй магії на глядача. "Перш за все, зображення афектують. Це означає, що образи не можуть бути просто прочитаними, вони мають бути пережиті (experienced)" [1, с. 243].

Увага вчених спрямовується на реальну присутність образу в культурі як наявності, що взаємодіє з людиною. В центрі уваги "об'єктивна царина, що скла-

дається з речей, доступних нашому погляду чи існування яких мотивоване їхньою здатністю бути видимими. Речей, що мають специфічну візуальність чи візуальну якість, що адресуються суспільству, яке взаємодіє навколо них" [2, с. 217].

У північноамериканських та британських студіях про візуалізацію культури фокусом уваги стають завуальовані в образі смисли здебільшого з маніпулятивним політичним та ідеологічним навантаженням. Але навіть така поверхова схожість з семіотичним аналізом не зашкоджує головній відмінності теперішнього підходу до розгляду специфіки образу як автономного явища. Все більше наголошується не стільки на соціальному конструюванні об'єктів як візуального поля культури, скільки на візуальному конструюванні соціального поля як власне "пикторального повороту" (Т. Мітчел). Візуальна культура – "це не частина повсякденного життя – це саме повсякденне життя" (Н. Мірзоев).

Така акцентуація на розумінні візуального образу як, "можливо, єдиного об'єкта, що в процесі свого сприйняття не тільки споживає "семантичні ресурси", сформовані в інших царинах, наприклад в мовній комунікації чи тілесних практиках, ...являє собою продовження позаобразного досвіду, а з іншого боку, перериває його плин, привносячи в нього зміст..." [5, с. 185]. "Тут образ вже не стільки являє собою "репрезентацію" чи "відображення", не є лише інструментом чи комунікативним посередником, скільки виступає в якості середовища чи "насиченого розчину" як інтерференція матеріального та змістовного" [5, с. 197].

Продуктивність такого розуміння потенціалу сучасної візуальної образності особливо наочно засвідчується сучасними дослідженнями урбаністики, в яких піднімаються питання впливу міського середовища, образу міста, образів різних життєвих просторів на людську поведінку. Різні режими бачення, сприйняття топосу, переживання "духу місця" – це розуміння їх як простору символічних "тактик" поведінки (М. де Серто). Різноманіття візуальних об'єктів оточує людину в її урбаністичному середовищі з часто-густо агресивними для сприйняття подразниками: в нав'язливій комерціалізації, де через активну візуалізацію досягаються успіхи в конкуренції та формується потрібний споживач; в оглядовості публічного життя як способу бути успішним. Візуальність сьогодні визначає ставлення людини до себе, її дії, спосіб осягнення дійсності, самовираження індивіда, детермінуючи культурну ідентичність, що в кінцевому рахунку визначає соціальний світ.

Активність візуалізації в специфіці сучасного продукування і поширення зображувальності як чинника соціально-культурного конструювання загострює проблему її впливу на характер світу та трансформації самої людини. Візуальні дослідження в розвиткові "візуального повороту" охоплюють весь обшар індивідуальних соціальних відносин, де присутній візуальний елемент. Сучасна людина щільно оточена візуальними образами, і через них вона звертається до світу, сприймає повсякдення. Візуальне проникає в людську свідомість автоматично, здебільшого у формі "оптичної ілюзії" із зміщенням межі "реального–уявного". При сприйнятті образу людина не тільки розшифровує певний зашифрований зміст. Сам конструктивізм візуального образу є більш захраним від глядача і здається об'єктивним співізнанням самого світу, породжуючи довіру споживачів до візуальних артефактів як свідчень самої реальності. В забезпеченій теперішніми технічними можливостями подачі візуальних образів людина невірно підпадає під владу образу як самостійної реальності, часто-густо не усвідомлюючи певну можливість його виступати симу-

ляком, тобто бути репрезентацією того, чого насправді не існує (Ж. Бодріяр). Останній процвітає в процесі переорієнтації постмодерної культури на чуттєво-естетичний, "видовищний" спосіб сприйняття світу, де на протигау морально-духовному перевага перебуває на боці почуттєвого й афективного, що живиться посиленням продукуванням візуалізації задля подолання нудьги повсякдення. "Образ завжди несе з собою загрозу заповнити уяву, заколисати, чи, навпаки, відволікати і збуджувати – наслідком чого в обох випадках є послаблення критичної думки, яка передбачає здатність до концентрації, абстрактного мислення, схоплення негативного" [4, с. 131]. Під тиском візуального насилля людина не тільки може втрачати адекватне сприйняття реальності, перетворюватися на вельми доступний об'єкт маніпуляції, а й силою імпліцитного впливу образу, який формує мислення, спрямованість її емоцій, навіть стан пам'яті, впливає на образ/стан самої реальності.

Така залежність загострює потребу принести в дослідження візуалізації сучасної культури ще один ракурс розгляду – етичний. Адаже оборотною стороною сьогоdnішнього превалювання візуального в просторі культури, який в більшості під тиском ринку стає засобом "економічних стратегій", тиражуючи масовий продукт, стає дефіцит та маргіналізація етичної зорієнтованості на користь домінування естетичного. Такий ухил прислуговує закріпленню розповсюдженної у сучасного загалу етичної індиферентності, яка в механізмах самовизначення індивіда обертається соціально безпорадністю та інфантилізмом.

Сьогодні "диктатура ока" (Т. Мітчел) як наслідок засилля візуальних медіа, які домінують над текстуальністю і письмом, мовленням, може виглядати в певній мірі загрозою атрофії всіх перцептивних можливостей людини, окрім зору. Однак щоб не впасти в односторонність моралізування, варто урахувувати і відкритий у візуальних дослідженнях евристичний потенціал візуальності як нового, відмінного від категоріально-мисленнєвого, досвіду людини. Думка, що візуалізація відображує ту стадію розвитку культури, коли набувається здатність трансплювати смисли в концентрованій, легко пізнаваній формі, створюючи цілісні та пластичні картини реальності, долаючи мовні, соціальні, культурні бар'єри, своєму стимулюючи уяву та творчі здібності, правомірна в баченні того, що "органічне залучення зображень в систему культури на всіх етапах її еволюції, їх пластичність, багатство символічної наповненості і багатошаровість засвідчують пізнавальну цінність візуальних образів" [8]. Тому "сама по собі візуалізація культури не несе загрози культурної та інтелектуальної деградації: лише окремі, найбільш "масовізовані" її прояви, а також пов'язані з ними технології конструювання і репрезентації візуальних образів можуть сприяти примітивізації сприйняття та мислення" [8].

Звідси проблемність сучасної візуалізації, викликана не стільки масштабністю чи агресивністю наступу візуальних об'єктів в щоденності людського буття, скільки мірою духовно-практичної готовності людини до продуктивної взаємодії із такою реальністю сучасного світу.

У сьогоднішніх обговореннях своєрідності та змін у характері сучасної культурної практики все частіше піднімається проблема співвідношення етосу та естетизму в людському сприйнятті та переживанні світу. Бачиться, що справа вирішення негативних наслідків візуалізації полягає в налаштуванні відповідності візуальних практик відомому ще з античних часів принципу "калокагатії" – універсальної невіддільності етосу та естетизму. Введення цих понять в сьогоднішній дискурс передбачає їх більш розширене розуміння, ніж прив'язку до власне

моралі, етики чи естетики. Тим більше що, стосовно останніх, по сьогоднішній день довільність у їх трактуванні та використанні не сприяє продуктивному висвітленню наявних проблем. Якщо у випадку розгляду взаємин етики та естетики пропозиція їхньої співмірності в силу радикальної автономії культурних форм попередніх часів все ж таки виходила з традиційного "або – або" (С. Кіркегор), то продуктивність теперішнього розуміння, що продукується самою практикою постмодерної культури, означеною характером "де-диференціації" (С. Леш), базується не просто на урахуванні їхнього бажаного поєднання, а на їхній органічній цілісності, принциповій неподільності. Як стверджує Бенно Хюбнер, за таким баченням, "етос", на відміну від моралі і навіть етики, – це фіксація "відношення (дії, почуття у відношенні) до того, що для Я являє Цінність, екзистенційну Цінність", це "якість ставлення Я до Іншого", в якому люди "почувають себе екзистенційно зобов'язаними". Це, на думку філософа, стверджує витоківу укоріненість етичного в естетичному, це етос як відповідь на потребу людини трансцендувати своє Я, долаючи психічну пустоту, психічне ніщо, *anima morte*, свою зайвість, даремність, що продукуються у світі, якщо допускається панування лише естетики "зачарування" (В. Вельш) чи "інтенсивності" (Ж. Ліотар). Більше того, через відсутність будь-якого етосу, чи скоріше через його повну естетизацію, з опорою тільки на почуття задля звільнення від нудьги, отримана свобода супроводжується повним крахом відповідальності [9]. Сьогоднішні обставини надлишку естетичного, які посилені можливостями сучасних медіа безперервно тиражувати та в безмежних кількостях прирошувати візуальні образи, прискорюють цей процес, посилюють деструктивні для соціального буття ефекти. Сьогоднішнє питання етосу зразу ж проявляється і питанням естетизму як своєї оборотної сторони.

Розгляд естетизму, запропонований Мішелем Маффесолі у зв'язку із новими тенденціями у характері сучасної соціальності як вияві кризи попередніх інституцій структуривання й упорядкування суспільства, теж проявляє означену цілісність з етосом. Термін "естезис" (від грец. – відчуття, почуття), запропонований М. Маффесолі для опису специфічного досвідомого світо- і самовідчуття, є виявом постмодерної соціальності, яка на відміну від суспільства у традиційному (модерному) розумінні репрезентована "солідарністю спільних почуттів", "колективною чуттєвістю": "те, що ми бачимо навколо, або те, що стає нам ближчим через образи, займає усіх нас, створюючи колективні емоції. Механізм, про який йде мова, має неабияке значення, адже повертає нас до холистичного (глобального) принципу... що ми беремо участь або рівняємось на загальний етос", це – "колективна чуттєвість, що виникає з форми естетичного, приводить до етичного зв'язку" [6, с. 55]. Філософ вбачає тут "етику естетики", виголосуючи об'єднуючий потенціал пережитих емоцій та спорідненість смаків нових спільнот постмодерної доби – "нових племен", що проявляють ламку старих форм соціальності.

Висновок. Отже, в засновках культури, яка стрімко розвинула за допомогою сучасної інформатизації та технізації міць візуальної репрезентації, етичні смисли сприяють збереженню культурно-значимого потенціалу візуальних об'єктів як репрезентованого естетизму. За умов такої збалансованості останньої сприяє пробудженню і культивуванню належного рівня співчуття як умови протидії "адіафоризації" реального життя, наявній сьогодні "взаємності морального збайдужіння" (З. Бауман). Хоч означена цілісність етосу та естетизму в

більшій мірі носить сьогодні латентний характер, але її урахування стимулює імплементацію етичної проблематики щодо дослідження соціокультурної практики, що радикально повернула до візуальності як своєї доміантної характеристики. Ураховуючи, що в більшій мірі ця візуальність через панування нових технологій медійності є ще й обтяженою втратою безпосередності людського контакту, атомізованістю, то першочерговість такої тематизації бачиться не лише даною інтелектуальною традицією, а й практичним запитом. Нагальна потреба такого дослідницького підходу є очевидною в сучасних етичних теоретичних розвідках, де на порядку денному є постановка під питання притаманної практиці Модерну віри в можливість неамбівалентного, неапоретичного етичного кодексу (З. Бауман) та розуміння, що серед загальних умов моральності як цілісності своє місце займає емоційна, почуттєва готовність до переживання взаємності з Іншим у відкритості події спільнотуття "обличчя-до-обличчя" (зокрема і візуальній "очі-в-очі").

Так, для власне "візуального повороту" як тренду сучасних культурологічних досліджень етична спрямованість проглядається в тенденції предметного оформлення візуальної етики як одного із напрямків візуальних досліджень. Однак її місія бачиться не тільки в якості прикладного забезпечення механізму регулювання певної культурної практики візуального виробництва (фото-, відеожурналістика, етика реклами, етика Інтернету), а в широкому розумінні антропологічного запиту як пошуку співмірного сучасним культурним реаліям соціального діяча, а не загубленого в гонитві за насолодою в "цивілізації образу" споживача.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Аветисян А. І. Мапа візуальних студій: основні принципи досліджень / А. І. Аветисян А. І. // Гілея: науковий вісник. – 2016. – Вип. 112. – С. 241–244.
2. Баль М. Визуальный эссенциализм и объект визуальных исследований / М. Баль // Логос. – 2012. – № 1 [85]. – С. 212–249.
3. Бахман-Медик Дорис. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре / Д. Бахман-Медик [пер. с нем.] – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 504 с.
4. Брюховецька О. В. Візуальний поворот у культурі і культурології / О. В. Брюховецька // Культурологія: Могиллянська школа: колективна монографія / наук. ред. та упоряд. М. А. Собоуцький, Д. О. Король, Ю. В. Джулай. – К.: Олег Філюк, 2018. – С. 130–165. – Режим доступу: <http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/15232>
5. Инишев И. "Иконический поворот" в теориях культуры и общества / И. Инишев // Логос. – 2012. – № 1. – С. 184–211.
6. Маффесолі Мішель. Час племен. Запад індивідуалізму у постмодерному суспільстві / М. Маффесолі – К.: Вид. дім "Києво-Могиллянська Академія", 2018. – 264 с.
7. Реутов А. С. Визуальные исследования современной культуры: феноменологический аспект. – 2018. – [Електронний ресурс] / А. С. Реутов – Режим доступу: <https://www.miniuniver.ru>
8. Стризов А. Л., Храпова В. А. Вербальное и визуальное в культуре: иерархия или дополнительность? – 2018. – [Електронний ресурс] / А. Л. Стризов, В. А. Храпова. – Режим доступу: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=2001&Itemid=52
9. Хюбнер Бенно. Произвольный этос и принудительность эстетики [Електронний ресурс] / Б. Хюбнер. – Режим доступу: https://royallib.com/book/benno_hyubner/proizvolnyi_etos_i_prinuditelnost_estetiki.html

REFERENCES:

1. Avetisyan, A. I. (2016). Mapa vizualnih studij: osnovni principi doslidzhen [Map of visual studies: basic principles of research]. *Gileya: naukovij visnik*, 112, 241–244.
2. Bal, M. (2012). Vizualnyj essencjalizm i obekt vizualnyh issledovanij [Visual Essentialism and the Object of Visual Research]. *Logos*, № 1 [85], 212–249.
3. Bahman-Medik, Doris. (2017). *Kulturnye povoroty. Novye orientiry v naukah o kulture* [Cultural turns. New landmarks in the cultural sciences]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie.
4. Bryuhovecka, O. V. (2018). Vizualnij povorot u kulturi i kulturologiji [Visual turn in culture and culturology]. In *Kulturologiya: Mogilyanska shkola: kolektivna monografiya*. Kyiv, Oleg Filyuk. Retrieved from <http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/15232>
5. Inishev, I. (2012). "Ikonicheskiy povorot" v teoriyah kuultury i obshestva [Iconic Turn" in theories of culture and society]. *Logos*, №1, 184–211.

6. Maffesoli, Mishel. (2018). *Chas plemen. Zanepad individualizmu u postmodernomu suspilstvi* [Tribal time. The decline of individualism in postmodern society]. Kyiv Vid. dim "Kiyevno-Mogilyanska Akademiya".
7. Reutov, A. S. (2018). Vizualnye issledovaniya sovremennoy kultury: fenomenologicheskij aspekt [Tribal time. The decline of individualism in postmodern society]. Retrieved from <https://www.mininuniver.ru>.
8. Strizoe, A. L., Hrapova, V. A. (2018). Verbalnoe i vizualnoe v kulture: ierarhiya ili dopolnitel'nost'? [Verbal and visual in culture: hierarchy or

complementarity?]. Retrieved from http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=2001&Itemid=52

9. Hyubner, Benno. Proizvolnyj etos i prinuditel'nost estetiki [Arbitrary ethos and compulsory aesthetics]. Retrieved from https://royallib.com/book/benno_hyubner/proizvolnyj_etos_i_prinuditel'nost_estetiki.html

Надійшла до редколегії 02.12.19

Е. В. Шинкаренко, канд. филос. наук, доц.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

ЭТИЧЕСКИЕ ЭКСПЛИКАЦИИ "ВИЗУАЛЬНОГО ПОВОРОТА" В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Стремительный рост цифровых технологических возможностей, который начался с конца XX века и усилился в последние десятилетия, обозначился своеобразными изменениями в характере и роли визуализации в социокультурном пространстве современности. Такая трансформация вызвала не только инновационные изменения в художественных практиках или их теоретических интерпретациях различными областями социогуманитарного знания. В известной степени это стало толчком как к фундаментальным изменениям в собственно социокультурном бытии, так и к трансформациям современного человека. Социально-культурные эффекты визуального поворота культурной практики с доминированием визуальных объектов в различных сферах жизнедеятельности человека вызывают настоятельную необходимость добавления этических исследований в научный дискурс по проблемам визуализации, визуального образа, визуального восприятия, их влияния на состояние человеческой готовности в связи с новыми запросами к характеру поведения индивида и социальных взаимоотношений. Такая задача видится в обращении к новому прочтению проблемы соотношения этоса и эстетизма.

Ключевые слова: визуальный поворот, визуализация, визуальный образ, визуальное насилие, этос, эстетизм, визуальная этика.

O. B. Shynkarenko, PhD, Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

ETHICAL EXPLICATIONS OF "VISUAL TURN" IN CONTEMPORARY CULTURE

The article is devoted to the coverage of possible ethical conclusions from the stated "visual turn" in the study of contemporary transformations of culture. The rapid growth of digital technological capabilities, which began at the end of the twentieth century and intensified in recent decades, has been characterized by changes in the nature and role of visualization in the socio-cultural space of the present. The socio-cultural effects of the reversal of cultural practice on the dominance of the visual component cause the urgent need to integrate ethical research into the scientific discourse on visualization, visual image, visual perception, and their influence on the state of human readiness for new behavioral requests and social relationships.

Among the multi-sectoral discussions, "visual ethics" also took its place. However, the ethical aspect here is more related to the problems of regulating the relations that arise in the process of visual production (photojournalism, visual communication in the media, advertising content, etc.). It is considered in a certain applied aspect – as moral aspects of the relations of subjects and visual communication in the process of production and consumption of visual products. At the same time, visual studies tend to analyze imagistic representations while ignoring many of the ethical dimensions involved. The study of sociocultural practice, which has radically returned to the visual as its dominant characteristic and yet burdened by the dominance of new technologies of mediation by the loss of the directness of human contact, atomization, require a broader anthropological understanding of the formation of man as an active social actor. Such a task is seen in addressing the problem of a new reading of the problem of the correlation of ethos and aesthesis. For the "visual turn" as a trend of modern cultural studies, ethical orientation is seen in the trend of subject design of visual ethics as one of the areas of visual research.

Key words: visual rotation, visualization, visual image, visual violence, ethos, esthesis, visual ethics.

ПРАКТИЧНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 177+7.097

М. І. Коробко, канд. філос. наук, асист.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
margarytakorobko@gmail.com

ПРОБЛЕМА МОРАЛЬНОГО ОБРИСУ СУЧАСНОГО ТЕЛЕВІЗІЙНОГО ГЕРОЯ

У статті проаналізовано образ сучасного телевізійного героя. Хто він? Герой чи лиходій? Аналіз сучасних головних героїв робиться крізь призму етики та кінотеорії. Проблема чіткості моральних меж дуже важлива з огляду на тенденцію, яка популяризує лиходійів як нормальних людей у сучасній масовій культурі, де моральні межі розмиваються через привабливість таких героїв. Аналізуючи архетипи Героя та Трикстера в сучасному телевізійному сторітелінгу та погоджуючись зі вченими з Університету Чепмена, що "поганий хлопець" також може бути досліджений як деякий архетип, ми визначили його функції. Багато сучасних героїв у фільмах та телесеріалах є морально амбівалентними, вони поєднують у собі риси архетипів героїв та трикстерів, вони представляються поганими хлопцями та дівчатами, які ставлять під сумнів саму суть нашого світового порядку. Кінематограф є дуже потужним етичним інструментом. І це не просто дзеркало людської моралі, він також несе і дидактичну функцію, і у цьому контексті проблема морального обриса сучасних телевізійних героїв є вельми важливою.

Ключові слова: погане, зло, герой, мораль, серіал, телебачення, лиходій.

Постановка проблеми. На телебаченні, як одному з найбільших постачальників розважального контенту, серіали займають чільне місце, особливо зараз, коли все більшого розповсюдження набувають цифрові технології. У наш час герої серіалів не є простими героями, вони мають складну психологію та є все більш етично-неоднозначними, тому для професіоналів дуже важливо дослідити моральний обрис сучасного телевізійного героя.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблема телебачення та, зокрема, серіалів займаються достатньо багато дослідників в Україні та за кордоном. В статті ж ми зосередилися на роботах англійських дослідників, таких як С. Кларк, П. Фосл та Дж. Баггіні, Дж. Лінч та на самих серіалах. Також вельми цікавим є дослідження архетипу "поганого хлопця" вчених з університету Чапмена.

Мета статті. Дослідити обрис сучасного телевізійного героя крізь призму теорії моралі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сьогодні всі ми дивимося телесеріали: на телебаченні, в Інтернеті, на екранах своїх смартфонів, онлайн або офлайн. Це не має значення. Але які шоу ми дивимось?

Якщо відкрити список найпопулярніших телесеріалів на сайті IMDb, то там можна побачити такі шоу, як "Пуститися берега" ("Breaking bad"), "Гра престолів" ("Game of thrones"), "Клан Сопрано" ("Sopranos"), "Справжній детектив" ("True Detective"), "Шерлок", "Доктор Хаус" та "Декстер". Також можна згадати в цьому контексті популярних та гарно сприйнятих критиками "Синів анархії" ("Sons of Anarchy"), "Картковий будинок" ("House of Cards"), "Патріка Мелпроуза", "Ейфорію" та "Легіон". Довгий час "Божевільні" ("Mad Men") були найстильнішим та найцікавішим шоу для інтелектуалів [5].

Що можна знайти спільного майже для всіх цих шоу? Головні герої в цих серіалах (майже у всіх) – погані хлопці чи навіть лиходії. Образ головних героїв телесеріалів змінився за останні десять-п'ятнадцять років. Раніше на телебаченні ми спостерігали боротьбу добра та зла, між ними були чіткі межі. Але зараз ця межа не є настільки чіткою.

Чому зло сьогодні таке популярне? Чому нам цікаво спостерігати за злетами та падіннями у житті поганих хлопців та дівчат, але пай-хлопці здаються нам дуже нудними? Чому зло здається таким спокусливим?

Тут можна подискутувати. Можна сказати, що і раніше було багато історій і фільмів, де головними героя-

ми були злодії. Можна згадати романи маркіза де Сада, "Пісні Мальдорора" графа Лотреамона, "Франкенштейна, або Сучасного Прометея" Мері Шеллі, "Портрет Доріана Грея" Оскара Вайльда, "Лоліту" Набокова, екранізацію тієї ж "Лоліти" та "Механічний апельсин" Стенлі Кубрика та багато-багато інших літературних, драматургічних та кінематографічних творів. Але це не був мейнстрім. Такі книги та фільми ставали популярними, але вони не задавали тон усьому мистецтву взагалі та кінематографу зокрема. Релігія, мораль і цензура відігравали важливу роль у старих оповіданнях, які ми можемо читати і дивитись зараз.

Але сьогодні ми можемо побачити трішечки інший моральний напрям у мистецтві та масовій культурі.

Тут треба звернути увагу на найдорожчі сучасні серіали – серію фільмів Marvel та DC. Можна сперечатися, серіали вони чи ні. Але в них присутня одна з головних особливостей серіалу: не можна зрозуміти наступний фільм, не переглянувши попередній. Отже, ці фільми засновані на популярних коміксах з класичними американськими супергероями: Капітан Америка, Супермен, Халк, Бетмен, Людина-Павук тощо. Чи змінилися вони з моменту їхнього створення на сторінках паперових коміксів? Стівен Р. Кларк у своїй статті "Еволюція "Героя": від напівбога до Темного лицаря" спробував відстежити деякі зміни в героях, які зараз так популярні у всьому світі. Він сказав, що коли перші комікси з'явилися у 30-х роках ХХ століття, героями були всемогутні супергерої, які були прибічниками справедливості, добро і зло були чітко виражені. Але з часом, зі зміною політичної ситуації у світі, моральних уявлень і законів змінювалися і герої. Як сказав Стівен Р. Кларк, "поняття добра і зла сьогодні далеко не чітке" [3]. І ми, як люди і споживачі, намагаємося з цим якимось впоратися.

Тепер хочеться розібратися у визначенні чи природи зла. Що ми розуміємо під цим терміном, особливо в етиці?

Перш за все, слід розрізнити природне і моральне зло. До природного зла належать такі речі, як землетруси, чума, повені, цунами та інші природні події, які спричиняють величезні збитки, як, наприклад, пандемія коронавірусу сьогодні. Іноді у фільмах ми бачимо таке зло, воно може навіть виступати в якості антигероя (наприклад, фільми-катастрофи).

Коли ж ми аналізуємо людей, зокрема героїв, ми говоримо про зло, яке розуміємо як моральне зло, тобто

не погані речі, які "просто трапляються", але погані речі, що є результатом людських чи надприродних дій.

В етиці існує кілька традицій розуміння поняття зла. Одне з них може бути знайдене в маніхействі. Ця філософія була названа на честь перського мислителя III століття Мані, який стверджував, що два протилежні божества наповнюють світ, одне добре та одне зле. Згідно з маніхейством, робити щось неправильно – це перейти на бік темряви в космічній битві, як Dark Side у "Зоряних війнах". Це достатньо жорсткий і дуалістичний спосіб розуміння моралі і світу, коли зло є не просто відсутністю або псуванням чогось доброго, а скоріше власним буттям, власне анти-добром [1, с. 103–104].

Також існує інша традиція, відмінна від маніхейсько-дуалізму, що пов'язує неправомірність не з позитивним злом, а негативно, з незнанням чи недоліком. Це означає, що якщо люди усвідомлюють і знають, що таке добро, вони є добрими, і навпаки, якщо вони – добрі, вони знають, що таке добро. Античний філософ Сократ, перший філософ-мораліст, вважав, що якщо хтось є недобрим, то ця людина повинна бути просто невідомою про добро. Давньогрецькі філософи стверджували, що заповідання того, що є поганим за своєю природою, насправді шкодить кривднику так само, як шкодить іншим, і ніхто свідомо не заповідує зла. Тому ніхто свідомо не робить того, що є поганим [1, с. 104].

Середньовічний філософ та один з Отців Церкви Августин Блаженний не погоджувався з тезою про аморальність як незнання. Він стверджував, що люди можуть і часто роблять свідомо і навмисно погані речі всупереч загальноприйнятій моралі, навіть якщо вони чітко розуміють, що є правильним і добрим. Люди цілеспрямовано діють проти добра (а для Августина це означає також діяти проти Бога – головного джерела добра). Аморальний бунт, таким чином, краще описати терміном, сильнішим за поняття "поганій": внаслідок такого бунту поганій стає "злим" [1, с. 104].

Окрім вищесказаного, давні філософи розуміли "погане" або "зле" як те, що є спотвореним або виродженим. Мораль у цьому випадку є не просто заповіданням добра або добрими справами. Мораль також є тим, що робить людину доброю. Знання, вчинки та доброта – це реалізація певних досягнень, досконалостей чи чеснот людини, і усвідомлення цих досконалостей – це усвідомлення людського буття. У такому випадку аморальність означає не тільки робити те, що є поганим або злим, це означає бути поганим та злим за своєю природою. Тобто доброта – це людяність. Отже, погана людина в реальному розумінні є менше людиною, ніж хороша. Навіть Сатана не є антибогом – протилежністю добра. Він є скоріше виродженою формою чогось дуже доброго, грішного янгола [1, с. 104].

До речі, У. Еко у своїй роботі "Історія потворності" писав, що людство абсолютно переосмислило образ Сатани: від жакливого та потворного в Середні віки до абсолютно секулярного героя сьогодні, який стає навіть привабливим. Ця зміна в нашому сприйнятті диявола породила безліч телесеріалів, таких як "Зачаровані" ("Charmed"), "Надприродне" ("Supernatural"), "Щоденники вампіра" ("The Vampire Diaries") та "Люцифер" ("Lucifer"). До речі, італійський філософ звинуватив англійського інтелектуала Джона Мілтона як першого поета, який це зробив. Еко сказав, що Мілтон "бачив Сатану як модель бунтаря проти встановленої влади" [4, с. 179].

Сучасне осмислення героїв, так званих "поганих хлопців" у теперішніх фільмах та серіалах, виникло у філософії Ф. Ніцше. Він вважав, що все християнсько-платонічне розуміння моралі потрібно переосмислити

та замінити на "переоцінені" цінності, які повернули б початкові значення моральним термінам. Німецький філософ вважав, що "добро" від початку відносилось до сильних людей, які створювали, очолювали та домінували в культурі, як персонажі роману Айн Ренд "Атлант розправив плечі". Терміном же "поганій" позначували слабких послідовників, підлеглих сильним і творчим людям, які створюють культуру [1, с. 104–105].

Окрім теорії моралі Ф. Ніцше, у XX столітті з'явилося ще одне розуміння зла. Німецька філософія Г. Арндт, аналізуючи трагедію Голокосту та справу Ейхмана, описала в своїй книзі "Банальність зла" трансформацію концепції зла у середині минулого століття. Зло сьогодні не є великою справою, що має надприродний та трансцендентний характер. Ніхто з людей сильно не відрізняється від найгіршого предстваника людського роду, і банальні механізми нашого звичайного життя можуть, якщо ми не будемо обережні, породжувати найогидніші злочини та жахи, як, наприклад, Друга світова війна, концтабори, атомна зброя, біологічна зброя тощо [1, с. 105–106].

І таке Зло ми можемо побачити навіть у сучасній екранізації коміксів. Наприклад, у "Джокері", одному з найпопулярніших фільмів кінця 2019 року, Джокер вже не лиходій із надприродними силами та диявольським планом, він стає абсолютно зрозумілою депресивною фігурою з психічними проблемами, через це стаючи ближчим до справжніх людей і ще більш лякаючим.

Так ми могли побачити еволюцію розуміння поняття "зло". А зараз хочеться повернутися до серіалів. Відомо, що фільми та телесеріали – це не одне й те саме.

Історія телесеріалів починається з так званих "мильних опер". Енциклопедія Britannica описує цей вид телевізійних шоу як "трансляцію драматичних серійних програм" [7]. Такий вид телепрограм характеризується постійним складом дійових осіб, неперервною історією, акцентом на діалогах замість дії, повільнішим за реальність темпом життя та послідовним мелодраматичним трактуванням. З 1930-х до 1950-х років класична американська мильна опера зазвичай була постійною оповіддю про сім'ю середнього класу, що проживала в маленькому містечку. Гріх і насильство, які завжди існували за межами основного оповідання на екрані, часто впливали на повсякденне життя членів сім'ї, але добро неминуче перемагало, або, принаймні, всі несправедливості каралися по закону та совісті. Більшість зйомок проходили в приміщенні, як правило, в бездоганному будинку чи офісі. Реальність домашніх справ чи бізнесу зрідка втручалася в перебіг буденного життя героїв мильних опер; діалоги були дуже інтенсивними і тільки випадково проявлявся гумор. У 1970-х роках стиль та зміст мильних опер зазнали революції. Почалося відкриття обговорення таких питань, як аборти, зловживання наркотиками, домашнє насильство та венеричні захворювання. До раніше суто білого англосаксонського населення містечок почали додаватися герої різних рас та етносів. Залишався незмінним традиційний акцент на романтичних та подружніх проблемах, але стали більш відкрито говорити про безладну розбещену поведінку, насильство та злочинну діяльність. Деякі програми розширилися з 20–30 хвилин до 60, а деякі навіть виходили в ефір під час вечірнього прайм-тайму [7].

Раніше, у XX столітті, телевізійні серіали були свого роду "guilty pleasure" (таємна насолода) для домогосподарок. Серіали не розглядалися як вид мистецтва. Існувала чітка межа між телебаченням і кінематографом. Американська комедія "Tootsie" режисера Сідні Поллака, де в головних ролях знялися Дастін Гоффман

та Джессіка Ленг, продемонструвала це найкращим чином. Але XXI століття все змінило. Знайомий формат "один епізод на тиждень" (кожен епізод мав більш-менш закінчену історію) змінився. Netflix та HBO зробили революцію на телебаченні. HBO разом з Джорджем Р. Р. Мартіном створили "Гру престолів", яка довела, що телешоу може бути дорогим, якісним, з великим драматичним потенціалом та торкатися серйозних тем. А Netflix трансформує наш погляд на основи в побудові серіальної оповіді. Творці Netflix Тодд Кесслер, Даніель Зелман і Глен Кесслер в інтерв'ю для Quartz сказали, що це мистецтво – створювати серіали для підписників Netflix, які часто переглядають кілька серій шоу за один раз. Замість того щоб зосереджуватися на окремих епізодах, їм треба думати про весь сезон як про багатшарову триактну історію. Оскільки на кожний епізод серіалів Netflix приходить менше тиску, ніж на окремі епізоди серіалів, які виходять на телебаченні раз на тиждень, це дозволило творцям платформи підходити до перших трьох епізодів шоу як до першого акту історії, епізоди 4, 5, 6 і 7 – це другий акт історії, а 8–13 серії – третій акт. Це дозволяє створити більш міцний зв'язок з глядачем та зробити більш глибоку розповідь, коли триактна схема не вкладається у 40-хвилинний епізод класичного телебачення, а всі три акти розходяться по всьому сезону телесеріалу [6]. Отже, сучасні телешоу – це ніби розширені фільми. Сьогодні багато режисерів та продюсерів, які завоювали свою славу на великому екрані, звертаються до телебачення: Джей Джей Абрамс, Мартін Скорсезе, Стівен Содерберг та багато інших.

Практично всі фільми та серіали будуються у відповідності до трьохактної структури розповіді. Не має значення, документальний чи художній це фільм – історія завжди поділяється на три частини (дії) (the Setup, the Confrontation and the Resolution). Ми говоримо про так звану концепцію подорожі героя. Раніше, перед епохою Netflix, кожен епізод телесеріалу мав таку структуру. Але зараз ми бачимо деякі зміни в сучасному сторітелінгу. Весь сезон шоу можна подати як завершену історію. Ось чому один епізод серії може демонструвати лише одну подію з життя героя. Наприклад, є 11-й епізод у другому сезоні "Розповіді служниці" ("The Handmaid's Tale"), де сталася лише одна річ – народження дитини. Цей епізод шоу звинувачували в тому, що він був надто повільним, але для всього шоу це була дуже важлива серія. Така форма розповіді дозволяє творцям шоу поглибити сюжет та персонажів серіалу.

Отже, коли ми говоримо про триактну структуру розповіді, ми говоримо про так звану концепцію подорожі героя. Режисер К. Воглер каже, що кожний акт – це як рух симфонії, з його власним початком, серединою та кінцем, а також власним кульмінаційним фактором (найвищою точкою напруження), що настає перед закінченням акту [9, xxiii].

Подорож героя означає, що всі історії складаються з декількох загальних структурних елементів, що зустрічаються у всіх міфах, казках, снах та фільмах. К. Воглер використовує працю Дж. Кемпбелла "Герой з тисячею облич" ("The Hero with a Thousand Faces"), що базується на теорії архетипів К. Г. Юнга. Що це означає? Це означає, що всі фільми, телевізійні шоу, мультфільми – весь сторітелінг, свідомо чи ні, будується за античними зразками міфу і що всі історії, від найжорстокіших жартів до найкращих зразків літератури та кінематографії, можна проаналізувати з точки зору подорожі героя. Повсючас тиражованих персонажів світових міфів, таких як Юний герой, Мудрий старець чи жінка, Перевертень та Тінь – ми весь час зустрічаємо у своїх мріях та фантазіях. Ось

чому міфи та більшість оповідань, побудованих за міфологічною моделлю, мають кільце психологічної правди. Сторітелінг має справу з дитячими універсальними питаннями: Хто я? Звідки я взявся? Куди я піду, коли помру? Що таке добро, а що зло? Що мені робити з цим? Яким буде завтрашній день? Куди вчора пішов? Чи є ще хтось там? У своїй основі, незважаючи на нескінченну різноманітність, історія героя – це завжди подорож. Герой залишає своє комфортне, звичне оточення, щоб увійти в складний, незнайомий світ. Це може бути реальна подорож до фактичного місця: лабіринту, лісу чи печери, незнайомого міста чи країни, нової місцевості, яка стає ареною для конфлікту героя з антагоністичними, складними силами. Але існує також багато історій, які розповідають про внутрішню подорож героя, його розуму, серця, духу [9, с. 4–5].

Існує безліч архетипів. Певний набір архетипів є незамінним інструментом для будь-якого сторітелера. На думку К. Воглера, не можна розповісти жодної історії без них. Архетипи, які найчастіше трапляються в оповідях і які, здається, є найбільш корисними для письменника та сценариста, – це: Герой, Вчитель (мудрий старець чи жінка), Воротар, Вісник, Перевертень, Тінь, Союзник, Трикстер [9, с. 26]. Звичайно, є ще багато архетипів, стільки, скільки є людських якостей задля кращого драматичного ефекту в оповіданнях. Казки переоповнені архетипними фігурами: Вовк, Мисливець, Добра мати, Зла мачуха, Казкова хрещена, Відьма, Принц, Принцеса, Жадібний корчмар тощо, які виконують різноманітні функції в ході розповіді. К. Г. Юнг та його послідовники описали багато психологічних архетипів, наприклад, архетип вічного хлопчика можна знайти в міфах у вигляді вічно юного Купідона, в історіях таких персонажів, як Пітер Пен, і в реальному житті як чоловіків, які ніколи не хочуть виростати. На думку К. Воглера, деякі жанри голлівудських фільмів мають свої спеціальні архетипи персонажів, такі як "повія з золотим серцем" або "зарозумілий лейтенант з Вест-Пойнта" у вестернах, "добрий коп / поганий коп" у стрічках про приятелів або "жорсткий, але справедливий сержант" у фільмах про війну [9, с. 26].

Є два дуже корисних питання для письменника, який намагається визначити природу архетипу: 1) Яку психологічну функцію чи частину особистості він представляє? 2) Яка його драматична функція в історії? [9, с. 27]. Більше про мистецтво написання історій можна прочитати у "Подорожі письменника" К. Воглера.

У класичному оповіданні герой завжди є протагоністом (головним героєм). Усі інші архетипи – це лише підтримуючі особи. "Стандартний шлях міфологічної пригоди героя – це збільшення формули, представленої в ланках ланцюга: розлука – ініціація – повернення" [2, с. 28]. Герой – це той, хто готовий пожертвувати власними потребами на користь інших, як пастух, який приносить жертву для захисту та служіння своїй отарі. В основі ідея архетипу Героя пов'язана із самопожертвою (найбільш відомий приклад – приклад Ісуса Христа). Зрештою, герой – це той, хто здатний переступити межі та ілюзії свого Его. Але сплатити герой – це суцільне Его, особистісна ідентичність, яка вважає себе окремою від решти групи. Подорож багатьох героїв – це історія розлуки з родиною або плем'ям, рівнозначна почуттю розлуки дитини з матір'ю. Архетип Героя являє собою пошук власної ідентичності та цілісності, власного місця в цьому світі і боротьбу з власним егоїстичним Я [9, с. 29].

Сторітелери часто використовували архетипи Тіні та Трикстера як антагоністів, героїв оповідання, які протистоять головному герою. Архетип, відомий як Тінь,

представляє енергію темної сторони, невиражений, нереалізований або відкинутий аспект чогось. Часто це простір придушених чудовиськ нашого внутрішнього світу. Тіні – це все те, що нам не подобається в собі, всі темні секрети, в яких люди не зізнаються навіть самі собі. Якості, від яких герої відмовилися і намагався викоринити, все ще приховуються, діючи в тіншовому світі несвідомого. Тінь також може приховувати позитивні якості, які ховаються або які герої чомусь відкидає. Негативне обличчя Тіні в історіях проєктується на персонажів, які називаються лиходіями, антагоністами або ворогами. Злодії та вороги зазвичай асоціюються з загибеллю, знищенням чи поразкою героя. Антагоністи можуть бути не дуже ворожими – вони можуть бути союзниками, які досягають тієї ж мети, але не згодні з тактикою героя. Антагоністи та герої в конфлікті схожі на коней у команді, що тягнуть в різні боки, тоді як лиходії та герої, що перебувають у конфлікті, схожі на потяги, які стикаються лоб в лоб. Тінь може представляти силу пригнічених почуттів [9, с. 65].

Архетип Трикстера втілює енергію пустощів та прагнення до змін. Усі герої в оповіданнях, які в першу чергу є клоунами або комічними персонажами, виражають цей архетип. Трикстер є провідною фігурою у багатьох міфах і користується великою популярністю у фольклорі та казках [9, с. 77], наприклад Локи в скандинавській міфології або Джокер у фільмі 2019 року.

Навіщо нам потрібні всі ці архетипи? Тому що нам потрібні конфлікти. Всі розповіді засновані на конфлікті, у всіх діях, у всіх сценах є конфлікт у самому центрі, малий чи великий.

У стандартних оповіданнях головний герой – це завжди герой, який протиставляє себе антагоністу (Трикстер, Тінь чи якісь природні закони та катастрофи). У класичних фільмах Робін Гуд завжди перемагає зловмисного принца Джона, Супермен повертає Землю, щоб врятувати життя Лоїс Лейн, Добрий Ковбой б'є всіх ворогів і врешті-решт йде в захід сонця.

Але сьогодні в телешоу ми можемо побачити багато якостей поганих хлопців у головних героях – хороших хлопцях та дівчатах, і навпаки. А іноді погані хлопці стають протагоністами: так, у "Декстері" Декстер – це серійний вбивця-лінчувальник; у "Шерлоку" від BBC Шерлок – егоїстичний "високофункціональний соціопат" з наркоманією; у "Божевільних" Дон Дрейпер весь час вживає алкоголь, курить і обманює дружину; в "Синах анархії" Джекс Теллер вбиває людей, спить з повіями, торгує зброєю; у "Легіоні" Девід Хеллер – психопат, який кілька разів вчинив масові вбивства тощо. Якщо говорити про аморальних жінок-протагоністів, в "Ейфорії" Рю Беннетт – наркоманка, яка бореться за те, щоб знайти своє місце у світі; Мері Енн Коттон у "Темному Янголі" – перший серійний вбивця у вікторіанській Англії; Грейс Маркс у "Вона ж Грейс" – засуджена вбивця. Усі вони погані, аморальні, дволикі, але, не дивлячись ні на що, дуже привабливі.

У 2012 році в Університеті Чепмена було проведено колективне дослідження, яке досліджувало героїв – "поганих хлопців" як архетип. Вчені не вивчали архетип "поганої дівчини". Погані хлопці визначаються не тим, ким вони є, а тим, що вони роблять, як вони діють. Поганий хлопець завжди йде проти і переконує інших йти проти. Ось чому дослідники з Університету Чепмена стверджують, що "поганого хлопця потрібно розуміти як соціальний, психологічний та образний/творчий, культурний феномен" [8].

Бути поганим хлопцем, діючи подібним чином, зазвичай є певною мірою привабливим, хоча це також може змусити глядачів сумніватися у моральних нормах, як це зробив Ф. Ніцше. Демонструючи різницю і ставлячи під сумнів статус-кво, поганий хлопець служить звільненням наших первинних задовольень і випробовує наші соціальні і моральні звичаї, дозволяючи нам копатися в собі і запитувати себе, чи ми теж здатні стати такими привабливими бунтівниками. Однак так само часто поганий хлопець заходить занадто далеко і порушує забагато етичних кодексів і так відштовхує нас від себе. Тоді поганий хлопець може досягти протилежного ефекту, який повертає нас до безпеки традицій та соціального контролю. Незалежно від того, чи змінює він стабільну ситуацію, чи змушує суспільство ставити під сумнів його стандарти, поганий хлопець завжди працює над тим, щоб продемонструвати хвороби суспільства та висвітлити варіанти опору йому. Образ поганого хлопця формує те, як ми, читачі та глядачі, бачимо його світ і як цей світ функціонує. Ці чорні вівці в суспільстві мають напрочуд великий вплив на хід оповідання, на те, як розповідається історія. Критична інакшість поганих хлопців може проявлятися двома різними способами: як бунт і як віддалення. Відкритий бунт – не єдиний спосіб, яким поганий хлопець може звільнити людей. Багато поганих хлопців звільняють не тільки людей у власному світі, а й самих глядачів в реальному житті. Очевидно, що вигадані персонажі не піднімаються до бунту в реальному світі, тому впливає, що на дистанції, віддалено, поганий хлопець звільняє свою аудиторію на рівні психології. Комічний поганий хлопець досягає успіху через подану ним інформацію у вигляді легкого жарту, який продемонструє всі недоліки нашого суспільства [8].

Наприклад, у випадку Джека Горобця з серії фільмів "Пірати Карибського моря" той факт, що він невловимий урядом, злегка не в собі, бунтар, демонструє слабкі сторони правової системи, яка, як і він, є безглуздою, дурною і навіть корумпованою. Комедійний поганий хлопець висвітлює вади в суспільстві та ставить під сумнів стандарти, за якими його судять. Окрім того, глядач, який дивиться фільм чи серіал, є відкритим для такого впливу, оскільки серйозні проблеми висвітлюються смішно і на базовому рівні вони можуть залишитися непоміченими. Коли критику сучасної світобудови висвітлюють комедійним чином, сторітелер може завжди сказати, що він "просто пожартував" [8].

Висновок. Таким чином, функції сучасного поганого хлопця як головного героя в оповіданнях: 1) погані хлопці мають здатність звільняти людей на особистому та суспільному рівнях; 2) поганий хлопець з критичним поглядом на суспільство може звільнитися як на особистому, так і на суспільному рівні; 3) критичний погляд поганого хлопця може призвести до того, що він стає ізольованим на особистому рівні або стає лідером опору і заколоту на суспільному рівні; 4) комедійний поганий хлопець висвітлює вади суспільства і може пролити критичне світло на те, що відбувається, що, в свою чергу, може виразити потребу в опорі, а також спонукати індивіда відступити від соціальних функцій і жити ізольовано [8].

Багатоаспектність суспільства означає, що ми не можемо обмежити поганого хлопця конкретними категоріями та визначеннями, оскільки поганий хлопець буває у багатьох формах, наприклад, як архетип Трикстера [8].

Багато сучасних героїв у фільмах та телешоу є морально амбівалентними, вони поєднують у собі риси архетипів героїв та трикстерів, вони представляються

нам поганими хлопцями та дівчатами, які ставлять під сумнів саму суть нашого світового порядку. Сьогодні в масовій культурі так багато таких героїв (в телесеріалах, фільмах та мультфільмах), оскільки ми живемо в часи глобальної світової кризи і наша культура відображає це, наші герої демонструють нам наші проблеми, таким чином творчі люди намагаються знайти рішення. Й іноді класичне розуміння моралі не може нам допомогти, і ми намагаємося вирішити проблеми аморальними діями. Злодії приваблюють через свій бунт. Сьогодні чітке розмежування між добром та злом у телевізійних шоу знайти дуже важко. Але це є дуже важливим. Вплив серіалів та фільмів на молоде покоління величезний. Як сказав один із вбивць з "Одного разу в Голлівуді" Квентіна Тарантіно в кінці цього фільму: "Ми у Голлівуді, чоловіче. Ціле покоління виросло, дивлячись, як вбивають людей, що живуть тут. І вони живуть в розкоші. Я говорю, вб'ємо їх". Кінематограф у всіх формах (кіно і телебачення) є дуже потужним етичним інструментом. І це не просто дзеркало людської моралі, він також несе і дидактичну функцію.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Baggini J., Fosl P. S. *The Ethics Toolkit: A Compendium of Ethical Concepts and Methods* / J. Baggini, P. S. Fosl. – Wiley-Blackwell, 2007. – 272 p.
2. Campbell J. *The Hero with a Thousand Faces* / J. Campbell. – Princeton University Press, 2004. – 469 p.
3. Clark S. R. *The Evolution of "Hero": from Demi-God to Dark Knight* [Електронний ресурс] / S. R. Clark. Retrieved from: <https://medium.com/storyworld/the-evolution-of-hero-from-demi-god-to-dark-knight-6f5623a3a094> (accessed: 27.11.2019).
4. Eco U. *On Ugliness* / U. Eco. – London: Harvill Secker, 2007. – 432 p.

М. І. Коробко, канд. филос. наук, асист.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

ПРОБЛЕМА МОРАЛЬНОГО ОБЛИКА СОВРЕМЕННОГО ТЕЛЕВИЗИОННОГО ГЕРОЯ

В статье проанализирован образ современного телевизионного героя. Кто он? Герой или злодей? Анализ современных главных героев делается через призму этики и кинотеории. Проблема четкости моральных границ очень важна, учитывая тенденцию, которая популяризирует злодеев как нормальных людей в современной массовой культуре, где нравственные границы размываются из-за привлекательности таких героев. Анализируя архетипы Героя и Трикстера в современном телевизионном сторителлинге и соглашаясь с учеными из университета Чепмена, что "плохой парень" также может быть исследован как некий архетип, мы определили его функции. Многие современные герои в фильмах и телесериалах морально амбивалентны, они сочетают в себе черты архетипов героев и трикстеров, они представляются плохими ребятами, которые ставят под сомнение саму суть нашего мирового порядка. Кинематограф является очень мощным этическим инструментом. И это не просто зеркало человеческой морали, он также несет и дидактическую функцию, и в этом контексте проблема нравственного облика современных телевизионных героев весьма важна.

Ключевые слова: плохое, зло, герой, мораль, сериал, телевидение, злодей.

M. I. Korobko, PhD, Assistant professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

THE PROBLEM OF MODERN TV-HERO'S MORAL QUALITIES

The article is an effort to analyze the image of the modern television hero. Who is he? A hero or a villain? The analysis of modern protagonists is given through ethical and film theories. The problem of clarity of moral boundaries is very important in the light of the trend, which popularizes villains as normal people in modern storytelling, moral boundaries are blurring because of attraction of such heroes. According to Chapman scholars, the functions of modern "bad boy" as an archetype are: a) bad boys have the strength to give us freedom at the personal and societal levels; b) a bad boy with a critical view of society can emancipate us on both personal and societal levels; c) bad boy's criticism can lead him to become isolated or withdrawn on a personal level or become a leader of resistance and rebellion on a societal level; d) the comedic bad boy parallels the evils of society and can shed a critical light on what is happening, which in turn can express the need for resistance as well as encourage the individual to retreat from social functions and live in an isolated manner. The complexity of people implies the bad boy limitless in determination because the bad boy appears in many shapes. Many modern heroes in movies and tv-shows are morally ambivalent, they combine features of Hero and Trickster archetypes and become bad boys and girls who question the very essence of our world order. Today there are so many characters like this in mass-culture (tv-series, movies and cartoons) because we live in time of the global world crisis and our culture reflects this, our heroes demonstrate us our problems and try to find a solution. And sometimes the classic understanding of morality can't help us and we are trying to solve the problems through immoral actions. Villains are attractive through their rebellion. Today we can't find clarity of moral boundaries in tv-shows. But it's very important. The influence of series and movies on the young generation is enormous. Cinematography in all forms (cinema and television) is very powerful ethical instrument. And it is not just the mirror of human morality but it has a teaching function too.

Key words: bad, evil, hero, morality, series, television, villain.

5. IMDb Charts. Top Rated TV Shows. Top 250 as rated by IMDb Users. [Електронний ресурс]. – Retrieved from https://www.imdb.com/chart/toptv/?ref=nm_tv_250 (accessed: 27.11.2019).
6. Lynch J. Here's the recipe Netflix uses to make binge-worthy TV / J. Lynch // Quartz. Retrieved from <https://qz.com/367117/heres-the-recipe-netflix-uses-to-make-binge-worthy-tv/> (accessed: 27.11.2019).
7. Soap opera. BROADCASTING. Encyclopaedia Britannica. [Електронний ресурс]. – Retrieved from <https://www.britannica.com/art/soap-opera> (accessed: 27.11.2019).
8. The Bad Boy: A Cultural Phenomenon, 52 e-Research, Vol. 3, No 1, 2012. [Електронний ресурс]. – Retrieved from <http://digitalcommons.chapman.edu/e-Research/vol3/iss1/7> (accessed: 27.11.2019).
9. Vogler C. *The Writers Journey: Mythic Structure for Writers*, 3rd Edition / C. Vogler. – Michael Wiese Productions, 2007. – 407 p.

REFERENCES:

1. Baggini, J., Fosl, P. S. (2007). *The Ethics Toolkit: A Compendium of Ethical Concepts and Methods*. Wiley-Blackwell.
2. Campbell, J. (2004). *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton University Press.
3. Clark, S. R. *The Evolution of "Hero": from Demi-God to Dark Knight*. Retrieved from <https://medium.com/storyworld/the-evolution-of-hero-from-demi-god-to-dark-knight-6f5623a3a094>.
4. Eco, U. (2007). *On Ugliness*. London, Harvill Secker.
5. IMDbCharts. Top Rated TV Shows. Top 250 as rated by IMDb Users. Retrieved from https://www.imdb.com/chart/toptv/?ref=nm_tv_250.
6. Lynch, J. Here's the recipe Netflix uses to make binge-worthy TV. Quartz. Retrieved from <https://qz.com/367117/heres-the-recipe-netflix-uses-to-make-binge-worthy-tv/>
7. Soap opera. BROADCASTING. Encyclopaedia Britannica. Retrieved from <https://www.britannica.com/art/soap-opera>.
8. The Bad Boy: A Cultural Phenomenon (2012). 52 e-Research, Vol. 3, No 1. Retrieved from <http://digitalcommons.chapman.edu/e-Research/vol3/iss1/7> (accessed: 27.11.2019).
9. Vogler, C. (2007). *The Writers Journey: Mythic Structure for Writers*, 3rd Edition. Michael Wiese Productions.

Надійшла до редколегії 22.03.20

УДК 7.01+159.974

О. О. Вербівська, студентка, ОР "Магістр"
 філософський факультет,
 Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
 вул. Володимирська, 60, Київ, 01033, Україна
 verolenao@gmail.com

ЕСТЕТИЧНИЙ ДОСВІД ЯК ПАТОЛОГІЧНІ ДИСКУРСИ ВІДРАЗИ ТА МЕЛАНХОЛІЇ У ТВОРЧОСТІ З. БЕКСІНСЬКОГО

У статті розглядається феномен естетичного досвіду з точки зору патологізації повсякденних дискурсів у системі координат Я/символічний порядок, в якій домінує трансгресоване, близьке до розпаду та можливої символічної смерті, Я. Той етап, на якому Я, перетнувши символічні кордони, залишається мінімально читабельним, постає своєрідним процесом здійснення естетичного досвіду та набуття ним статусу примордіальної апріорної структури.

Проблема полягає в утриманні ледве вловимої межі, про яку не можна сказати остаточно, чи існує вона насправду чи ні. Стаття екземпліфікує патологічні дискурси творчістю Бексінського, а саме – його численними способами артикуляції невимовного. Однак артикульоване невимовне, подібно до таких культурно обумовлених реакцій, як відроза та меланхолія, свідчить про подвійну смерть предмета дискурсу: одного разу під час сепарації від примордіального, досимволічного світу та другого – під час порушення символічних кордонів та парадоксального увічнення, що завдячує наявним межам. Одним із завдань статті є виявлення калейдоскопу образів та субобразів, які нескінченно перероджуються на полотнах Бексінського в контексті мотиву розп'яття та пов'язаного з цим значення Христового тіла разом із химерними навколишніми об'єктами. Проблема виникнення естетичного досвіду паралелізується зі стадіями психосексуального розвитку людського буття, в яких на противагу класичному фрейдизму акцентується увага на постаті матері, що бере на озброєння французький філософ Кристева.

Ключові слова: патологічний дискурс, первісний об'єкт, символічна система, автономізована синкретичність, сепароване Его, доедипальний світ.

Постановка проблеми. Як можливе мистецтво і чому мистецтво завжди є трансгресією – це питання, які підважують досвід повсякденності, проблематизують щось напрочуд важливе для людської культури, тим часом створюючи її. Чи не містить запитування про межі ствердження естетичної природи людського способу існування? Патологічні аберації, що трапляються в повсякденному досвіді, час від часу спрямовують хід подій у підвал первісності, табуйований символічною системою. Кристева говорить про ненадійність символічного порядку, який використовує механізми маскуванню того, що становить загрозу цілісності. Ці механізми проникають і в мистецтво. Їхня наявність свідчить про крихкість символічної системи, яка структурує простір, першопочатково відштовхуючись від факту можливої загрози. Водночас саме механізми маскуванню, або, іншими словами, символізації, роблять мистецтво тим, чим воно є. Тобто необхідною умовою трансгресії є домінація символічного. Патологічні дискурси виявляються позасистемними формаціями, що робляться видимими завдяки причетності до людської культури, до того, що здатне бути збагненним попри трансгресивні виражальні засоби. Творчість Бексінського демонструє чудове препарування образів як із дискурсу відроза, так і з дискурсу меланхолії. Питання про межі артикулюється в нього шляхом звернення до образу Христового розп'яття, яке розміщується в атмосфері постапокаліптичного жаху та решток буття, що от-от зітліє. Первісність, автономізована синкретичність, цілковита невідзначеність, оформлена евклідовим простором символічного, – це реальність естетичного світовідчуття, вкрай патологічного та по-досимволічному прекрасного. У статті при розгляді ряду робіт польського художника Бексінського, що стосується Христового розп'яття, використана методологія Кристевої.

Аналіз досліджень і публікацій. Оскільки розглянута в статті тема передбачає використання психоаналізу Кристевої щодо розгляду творчості польського художника Бексінського, то інші можливі способи інтерпретації його творчості не були взяті до уваги. Зазначимо, що спроби психоаналітичної інтерпретації картин польського художника на даний момент майже відсутні, за виключенням поодиноких випадків. Наприклад, існує окрема стаття Беати Соколовської-Сміль, присвячена

психоаналітичному погляду на роботи Бексінського з опертям на поняття дитинства й травми. Дана стаття оперує поняттями на позначення патологічних дискурсів, що опираються на такі основоположні роботи Кристевої, як "Сили жаху" та "Чорне сонце".

Метою статті є вивчення картин Бексінського із психоаналітичного ракурсу формування естетичного досвіду на прикладі мотиву розп'яття.

Виклад основного матеріалу дослідження.

1. Первісний предмет в дискурсі відроза та меланхолії

Найбільш визначними рисами, за якими, як правило, у Кристевої впізнають опонента Фрейда, є мотив надання матері вирішального статусу у психосексуальному розвитку індивіда та пов'язане із цим залучення доедипальної стадії структурування символічного простору. Варто зазначити, що Кристева говорить про доедипальну траєкторію розвитку в контексті розгляду патологічних дискурсів, серед яких відроза та меланхолія. Питання про те, чи є весь період до народження та утвердження символічного закону авторитетом батька насправду патологічним, залишається позбавленим сенсу, оскільки момент постановки подібного питання вже передбачає точку зору цього закону, завдання якого – класифікація та ідентифікація як встановлення меж й табу на трансгресію. Показовим є те, що патологічні дискурси у своїй доедипальній логіці дії та взаємодії постають своєрідним естетичним досвідом. Невипадково Кристева, розглядаючи процеси фантазмування, специфіковані тим чи іншим дискурсом, використовує приклади з мистецтва: йде мова про живопис, літературу та частково кінематограф. У такий спосіб і слід інтерпретувати характер патологічних дискурсів: вони виявляються вирішально-формотворчими тією мірою, якою вплетені у вже сформовану символічну систему, що парадоксальним чином наддетермінує патологізацію повсякденності.

У даному випадку ми маємо справу не стільки із хронологічно першими процесами, закономірним результатом яких є своєрідна міфологема кінцевого входження до символічної системи завдяки появі постаті батька, скільки із апріорністю символічного, яке час від часу патологізується, при цьому різноманітні міфоло-

геми реалізуються завдяки проблематизації символічних кордонів. Яким чином слід розуміти естетичний досвід у тих контекстах, що бере до уваги Кристева? У першу чергу необхідно відзначити таке явище, як автономізована синкретичність. Доедипальна стадія структуривання символічного простору характеризується сепарацією (емпіричний факт втрати тілесного зв'язку із матір'ю та екзистенційний факт руйнації цілого), утвердженням символічної системи та її патологізацією внаслідок переважання імпульсів сепарації. Оскільки сепарація за рахунок відсутності фільтра символічного не досягає рівня індивідуалізованого, незалежного Его, то останнє ризикує розпастися в той момент, коли патологічний дискурс виявиться неприйнятним з точки зору культури, тобто таким, що не піддається символізації. У дискурсі відрази, як зазначає Кристева, має місце не питання "Хто я?", яке може поставити злегка патологізоване індивідуалізоване Его, а питання типу "Де я?", тобто ті, що спрямовані в першу чергу на орієнтацію в просторі [3, с. 8]. Подібне Его по-справжньому первісне, синкретичне, перебуваючи у фантазматичній цілісності, про удаваність якої інколи нагадують імпульси сепарації. Одним словом, автономізована синкретичність – це такий спосіб буття, що знаходиться на роздоріжжі між остаточною сепарацією (смертю як народженням) та кінцевим входженням (символічною смертю). Патологічні дискурси відрази та меланхолії відрізняються саме способом порушення символічних кордонів: відразу актуалізується новим диханням, яке виникає внаслідок маскування факту перейдених кордонів, що здійснюється системою шляхом провокування агресії стосовно нерепрезентованого предмета, в той час як при меланхолії входження не відбувається в результаті нездатності розпрощатися з нерепрезентованим предметом, що провокує мазохістичні імпульси.

Необхідно звернути окрему увагу на те, що естетичним досвідом якраз і є досвід, в якому рівень символічного постає детермінантою такого градусу трансгресії, при якому патологізація символічних кордонів не сягає їх абсолютної руйнації. Іншими словами, мова йде про певне контрольоване божевілья, чим якраз виявляється мистецтво як легітимована трансгресія повсякденних форм. Кристева розглядає різноманітні явища (в тому числі суспільного життя), що постають вираженням патологічних дискурсів. Ми розглянемо творчість польського художника Здзіслава Бексінського в контексті його способів порушення символічного закону крізь призму дискурсу відрази та меланхолії. Варто одразу зазначити, що кожен з даних дискурсів має певні ознаки, які впливають на той чи інший спосіб розгортання естетичного досвіду. Кристева не береться за такий розгляд мистецького твору, що передбачає залучення обох дискурсів як знарядь інтерпретації. Оскільки існують певні обставини, згідно з якими недостатньо використати такий критерій розрізнення, як відношення до символічного кордону, то ми в процесі аналізу здійснимо спробу взяти на озброєння обидва патологічні дискурси. Такими обставинами є крихітка символічної системи та, відтак, кордонів, що позначається на можливості логічного переходу від афекту агресії стосовно нерепрезентованого предмета при відразі до мазохістичних тенденцій у кваліфікації свого власного організму як нерепрезентованого предмета.

2. Патологічний світ огиди та деформованих образів

У творчості Бексінського можна виокремити певні ряди найбільш повторюваних образів та мотивів, які слід згрупувати у такі класи патологічних дискурсів, як

дискурс відрази та меланхолії. Для прикладу візьмемо панівний образ, яким є розп'яття, та субобрази, специфіковані тим чи іншим видом патологічних дискурсів.

У Бексінського існує велика кількість варіацій розп'яття. Серед деталей, які беруть участь у формуванні сюжетних комплексів, необхідно звернути увагу на: а) характер поверхні, де впізнається розп'яття, б) тіло Христа, в) фон з допоміжними предметами.

У певних випадках ми можемо спостерігати на полотнах Бексінського хрест, на якому знаходиться майже невідоме Христове тіло. Однак більша частина випадків, демонстрованих його картинами, передбачає заміну хреста як образу спасіння та водночас символу людських страждань перпендикулярною структурою, в якій горизонтальна пряма ніби обриває вертикальну в точці перетину, в такий спосіб блокуючи своєрідний натяк на спасіння. Наступним кроком буде визначення характеру тіла Христа. Можна навіть сказати, що у світі, демонстрованому на полотнах Бексінського, існує лишень згадка про Христа у вигляді його ледве вловимих матеріальних решток, неначе це все, що залишилось в християнській реальності опісля незваної глобальної катастрофи. Варто приділити особливу увагу тому, чим виявляються матеріальні рештки тіла Христового: ними постають кістки, обтягнуті якоюсь незрозумілою сірuratoю, дуже тонкою матерією – майже павутиною. При цьому автор не демонструє все тіло Христа: воно завжди дано фрагментарно, з акцентуваною верхньою частиною. Більше того, рештки на картинах не завжди виявляються такими, що мають людську подоби: в деяких випадках місце ймовірного Христа належить монструозному Щось, яке нагадує або незрозумілої форми мішок з кістками, або скупчення сухожилів, або обтягнуті павутиною деталі, що мають гострі кінцівки. Як правило, фон у подібних роботах сформований із тих моментів, що вказують на відкритість простору. Все, що бачить реципієнт, – це перпендикулярна структура з рештками розп'яття, поверхня, на якій вона стоїть, та чи то туман, чи то дим, які не дозволяють проникнути всередину картини, відповісти на питання, чи наповнений цей химерний світ, де панує тотальна відкритість, хоча б якимись предметами. Щодо допоміжних деталей, які створюють фон, варто вказати на специфіку самої поверхні: в одних випадках ми спостерігаємо кам'яну місцевість, в інших – поверхню, вкрити поховкою травою, а також взагалі відсутність будь-якої опори, що створює враження зависання в повітрі. У такому контексті підібрані автором кольори демонструють атмосферу забуття та занедбаності: йдеться переважно про жовті, сині, зелені та сірі відтінки, що попри брак яскравості, попри тьмяність та в певному сенсі матовість формують горизонт безжиттєвості, нелюдський за своєю природою, а тому такий, що породжує дискомфорт та непевність.

Для того щоб розглянути роботи Бексінського з точки зору патологічного дискурсу відрази, необхідно з'ясувати, яким чином він формується. Відразу виникає таким чином: 1) сепароване доедипальне Его, що досягло достатньої для входження до символічної системи зрілості, стає індивідуалізованим під час перетину символічних кордонів; 2) предмет, що належить первісній структурі недиференційованого існування та має відношення до авторитету матері, в процесі сепарації залишився приналежним Его, увійшовши до символічної системи; 3) предмет, який випадає із символічного закону, самим фактом порушення меж демонструє крихітку символічної системи; 4) крихітка ставить під сумнів існування людської культури, тому страх перед загрозою замінюється пом'якшеним варіантом агресивної реакції, а саме – відразою.

Згідно зі всіма вищенаведеними пунктами, сумою яких виявляється відрізок, можна в такий спосіб інтерпретувати субобрази, що постають у світі Бекінського. Христове тіло є вказівкою на первісний предмет, що залишився від зв'язку із матір'ю та, порушивши символічні межі, був спотворений, викривлений символічним законом, наділений статусом речі, що не піддається символізації, а тому позбавлений інтелектуальних форм. Христове тіло видається приналежним не Спасителю, який загинув за гріхи інших, а абстрактній силі фантазії, що влаштувала світову катастрофу без можливості спасіння та стерла будь-які сліди людськості. Іншими словами, те, що було людиною, втратило сакральність тією мірою, якою втратило людськість: як результат, сплутання предметів, що відсилає до розп'ятого тіла, та перпендикулярна опора, що відсилає до хреста, губить людську постать в нескінченному дезінтегративному відсиланні, провокуючи при цьому страх. Згідно з Кристивою, суб'єкт відрізки постійно запитує "Де я?", опускаючи питання про ідентифікацію. Те ж саме стосується сприйняття картин Бекінського: тотальність простору вимагає точки опори, яка вселяє впевненість у стабільності символічної системи. Однак повернімося назад. Що відбувається, коли межа перейдена і на спотворений символічним законом предмет накладається табу? Предмет не може повернутися назад, оскільки вже був розпізнаний символічною системою. Саме тому залишається спотворити його настільки, щоб не викликати активної агресивної реакції (оскільки рівень інтенсивності його існування перевищує силу символічного закону), та водночас надати таку порцію агресії, якої було б достатньо для виникнення відрізки. Коли відбувається друге народження Христового тіла у зв'язку із залученням загального контексту (фон, деталі), коли здійснюється концептуальне визнання того, що схожі на людське тіло страхітливі форми дійсно є людським тілом, то прибуває відчуття відрізки. Алюзія на сюжет про Христа, який рятує людство, переростає у фантазм про врятоване людство, звідки насправду зникли всі люди та будь-які ознаки життя, залишивши вцілілим купку спотвореного символічною системою монструозного Щось.

3. Мазохістична вічність у світі пантеїстичної матері

Тепер розглянемо творчість Бекінського з точки зору меланхолії, попередньо з'ясувавши етапи формування даного патологічного дискурсу: 1) сепароване доедипальне Его опиняється в ситуації неможливості входу до символічної системи та досягнення рівня індивідуалізованої одиниці; 2) предмет, що визначає досимволічне спілкування з матір'ю, постає дефіцитним, фрагментарним, розділеним у зв'язку із втратою неможливого, втратою недиференційованого існування, що з'явилося постфактум; 3) предмет, який не піддається відновленню у первісній цілісності, випадає з доедипальних імпульсів структурування простору, демонструючи власну крихітність; 4) крихітність предмета, який належить сепарованому, проте не індивідуалізованому Его, означає загрозу зникнення цього Его; 5) необхідність знищення предмета маскується його оплакуванням та показною демонстрацією мазохістичних тенденцій. Тобто в даному випадку детермінантою оформлення символічного простору є інтенсивний сум, що спровокований страхом як реакцією на неможливість едипізованої агресії символічного порядку. Кристева відзначає, що шизоїдне дроблення та еротизація страждання, які мають місце при меланхолії, виконують роль захисних реакцій стосовно небезпеки смерті [2, с. 19].

Всі вищенаведені пункти дають підстави для такої інтерпретації полотен Бекінського. Христове тіло є тим первісним предметом, що, не встигнувши увійти до символічної системи, розтрощилося в процесі екзистенційного розриву з авторитетом матері. Залишок несимволізованих кодів застиг у знелюдненій матерії, що затрималася в давноминулій події мученицької смерті, зафіксованій на перпендикулярній структурі. Чи можна назвати безформний мішок з кістками, який скидається на суміш людської плоті із сухожиллям, обплетеним павутиною, монструозним? Монструозним є не розтрощений первісний предмет, не символічні кордони, про які сепароване Его не підозрює, а постать матері – Супер-Его доедипального світу. Оскільки ж матір залишилась в уламках розтрощеного предмета, що відсилає до неіснування суб'єкта, то реакцією на її вбивство постає передбачливе оплакування того, що вже відбулося. Для того щоб здійснилася повноцінна інтеграція до символічної системи, необхідно вбити матір [5, с. 168]. Неможливість вбивства обертається ризиком самогубства. За пантеїстичною матір'ю сумує вся природа: пустельні пейзажі, в яких відсутнє життя, невизначені словесні сюжети, які парадоксальним чином існують тільки на передньому плані, туман із димом, що проникають скрізь, в кожен частинку недооціненого мучеництва людських кінцівок. Світова катастрофа, керована пантеїстичною матір'ю, – це не жах плоті, а трагедія дезінтегративного безсмертя. Подія сепарації – вбивства матері реферує до розп'ятого Христа, факт смерті якого приховався покрывами дегуманізованих кривих структур. Як зазначає Кристева, суб'єкт меланхолії, вибираючи між покаліченим первісним предметом та його смертю, обирає збереження подібного предмета будь-якою ціною. Іншими словами, деформованість – єдиний спосіб, в якому може постати первісний зв'язок. Христос є в першу чергу свій атрибут, а саме – розп'ятість. Трагедія в тому, що він вимушений знелюднитися для того, щоб стати людиною, посередником первісного страху.

На одному з полотен можна побачити місцевість з поховальною травою, перпендикулярну структуру, на якій з обох сторін висять гачки, червону круглу пляму як точку перетину ліній та зовсім не апокаліптичне, спокійне небо (що є рідкістю у Бекінського). Тобто тут навіть немає до чого реферувати, а сама атмосфера аж ніяк не нагадує світову катастрофу, яка не залишила по собі нічого, окрім деформованих пейзажів. Жодних ознак Христа та присутності чогось надзвичайно монструозного та непізнаваного. Тим не менше центральний предмет, що претензійно стоїть в цілковитому спокої та безвітряності довкілля, заявляє про себе в такий спосіб, через який він видається єдиним в цьому світі. На перпендикулярній структурі все накреслено – місце для голови (червона пляма) та гачки для рук, на яких меланхолійний суб'єкт зможе себе розп'ясти. Одним словом, у цьому жадливому світі, в якому навіть мінімум символічних кордонів не був встановлений, немає місця для жорстокості інших, а первісний предмет не зберігся в модусі травматичної фрагментарності. Ні пантеїстичної матері, ні монотеїстичного батька, а лише психоз одного нещасного суб'єкта, який помер від неможливості розп'ясти себе власноруч.

На іншій картині можна простежити трагедію нерозп'ятого гермафродита, який поміщений в надприродний постапокаліптичний пейзаж. Варто зазначити, що учасниками даного візуального сюжету є висока структура, що складається чи то із вставлених один в один прямокутних паралелепіпедів, чи то із випуклостей, які створюють враження багатоскладовості; людська андрогінна фігура, що притулилася спиною до поверхні, зігнув-

ши коліна; пес-монстр, що стоїть на вершині прямокутної структури та ніби гавкає; містична рослинність, що нагадує морські водорості; гори-льодовики, що контрастують з пекельно-червоним небом. В якому часі відбувається дане дійство? Людська постать, в якій замість голови яскрава зелена (пів)півсфера, а також великий золотий медальйон на грудях, зігнулася, спрямувавши "погляд" на небо; пес-монстр зупинився погавкати на невідомо що – обидва вони приросли як до себе, так і до поверхні, а тоненькі напівпрозорі волокна, що звисають з обох фігур, закінчуючись на прямокутній структурі, окутали собою морську рослинність. Це – волокна вічності, в якій людина встигла перетворитися на андрогіна, а те, що виконувало функцію опори, – обрости перпендикулярами та всіма нюансами евклідового простору. Первісний страх набув модальності невідомого Антихриста та його вірного друга монструозного пса, що мусять, відбуваючи вічність, тліти, покриватися чимось на кшталт пилу, огортатися павутиною без павуків. Світ помер, утвердивши істинність неможливого. Вічна скорбота за неможливим Антихристом, що своєю чергою унеможлиблює Христа, за радістю невідомого, що унеможлиблює пізнання, вічна скорбота за втраченою матір'ю, тиха жорстокість якої незбагненна, бо неіснуюча, – все це світова катастрофа меланхолії, яка носить характер самозванства (подібно до Антихриста), фрагментація синкретичної первісності з метою самозбереження.

Висновок. Отже, патологічний дискурс відіграє роль естетичного досвіду, який характеризується, по-перше, ситуацією граничності (буття-на-роздоріжжі), по-друге, таким статусом Его, в якому воно не підкоряється авторитетам (батьківському у випадку відрази або материнському у випадку меланхолії), та, по-третє, символічним врівноваженням досимволічного структурування простору. Граничність проявляється в неможливості повністю втратити первісний предмет, в результаті чого він дається або фрагментарним, покаліченим, або брудним, нестерпним. Сепароване Его в такому випадку ризикує провалитися в Ніщо, дезінтегруватися, чому перешкоджають різноманітні механізми захисту – відрази та інтенсивний сум. Варто зазначити, що твір мистецтва є можливим саме завдяки тому, що сепароване Его не розпалося, а було приборкане символічною системою. Іншими словами, воно тримається на межі, напруженість якої є достатньою для опору символічному порядку та водночас неможливості самоліквідації Его. На полотнах Бекінського можна продемонструвати

роботу механізмів, які забезпечують існування патологічних дискурсів. З одного боку, уможлиблюється таке позиціонування його робіт, при якому ключові образи та субобрази розглядаються як свідчення переходу символічних кордонів, а з іншого боку, смислові комплекси Бекінського мають справу із досимволічними формами представлення світу, який належить психотичному суб'єкту. Образ розп'яття, який неодноразово трапляється у творчості даного художника, виконує роль споконвічно-первісного предмета, символізація якого приводить до таких субобразних утворень: Христове тіло як огидне скупчення деформованих символічною системою кісток та плоті, перпендикулярні структури, позбавлені модальності майбутнього, надмірно відкритий простір, який стискає предмет відрази до рівня катастрофи, тягучий туман, що стирає горизонти; Христове тіло як майже стерта пам'ятка про симбіотичний зв'язок з материнським організмом, перпендикулярні структури, наділені самодеструктивною функцією, пустельний простір, що слугує оплакуванню неможливості пантеїстичної матері, туман, що пророкує вічність трагедії. Полотно Бекінського – про незнаного Христа, буття якого замкнулося глобальною катастрофою сепарованого Его.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Foster H. *Obscene, Abject, Traumatic* / H. Foster – October, 1996. – P. 107–124.
2. Kristeva J. *Black Sun: Depression and Melancholia* / J. Kristeva – New York: Columbia University Press, 1992. – 300 p.
3. Kristeva J. *Powers of Horror: an Essay on Abjection* / J. Kristeva – New York: Columbia University Press, 1982. – 219 p.
4. Sokolowska-Smyl B. *Zdzislaw Beksinski's Paintings of the "Fantastic Period" as an Expression of Early Childhood Experience* / B. Sokolowska-Smyl // *Creativity*. – Vol. 1. – No. 1. – 2014. – P. 156–167.
5. Tsu-Chung S. *Writing the melancholic: the dynamics of melancholia in Julia Kristeva's Black Sun* / Tsu-Chung Su // *Concentric: Literary and Cultural Studies*. – 2005. – P. 163–191.

REFERENCES:

1. Foster, H. (1996). *Obscene, Abject, Traumatic*. Cambridge, The MIT Press, 10, 107–124.
2. Kristeva, J. (1992). *Black Sun: Depression and Melancholia*. New York, Columbia University Press.
3. Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror: an Essay on Abjection*. New York, Columbia University Press.
4. Sokolowska-Smyl, B. (2014). *Zdzislaw Beksinski's Paintings of the "Fantastic Period" as an Expression of Early Childhood Experience*. *Creativity*, Vol. 1, No. 1, 156–167.
5. Tsu-Chung, S. (2005). *Writing the melancholic: the dynamics of melancholia in Julia Kristeva's Black Sun*. *Concentric: Literary and Cultural Studies*, 163–191.

Надійшла до редколегії 02.02.20

Е. А. Вербивская, студентка, ОУ "Магистр", философский факультет Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко, ул. Владимирская, 60, Киев, 01033, Украина

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОПЫТ КАК ПАТОЛОГИЧЕСКИЕ ДИСКУРСЫ ОТВРАЩЕНИЯ И МЕЛАНХОЛИИ В ТВОРЧЕСТВЕ БЕКИНСКОГО

В данной статье фигурирует феномен эстетического опыта с точки зрения патологизации повседневных дискурсов в системе координат Я/символический порядок, где доминирует трансгрессированное, близко подступающее к распаду и символической смерти, Я. Выпадающее из-под ратифицированного символическим законом эдипообразующего пространства и не подвергнувшееся забвению, читабельное Я пребывает на стадии осуществления эстетического опыта и перекраивания символического пространства согласно установившейся примордиальной априорной структуре.

Проблема состоит в удержании вечно ускользающей границы, о которой нельзя сказать окончательно, существует она или нет. Статья экзеплифицирует патологические дискурсы творчеством Бекинского, а именно – его разнообразными способами артикуляции невыразимого. Все же артикулированное невыразимое, подобно культурно опосредованным реакциям меланхолии и отращения, свидетельствует о двойной смерти предмета дискурса: первый раз во время сепарации от примордиального досимволического мира и второй – после нарушения символических границ и парадоксального увековечивания, которое происходит благодаря существующим границам. Одна из задач статьи – выявление калейдоскопа образов и субобразов, которые бесконечно перерождаются на полотнах Бекинского в контексте мотива распятия и связанного с этим тела Христа вместе с химерическими окружающими объектами. Проблема возникновения эстетического опыта параллелизируется со стадиями психосексуального развития человеческого бытия, в котором по сравнению с классическим фрейдизмом акцентируется внимание на авторитете матери, являющейся отправным пунктом психоанализа французского философа Кристиевой.

Ключевые слова: патологический дискурс, первобытный объект, символическая система, автономизированная синкретичность, сепарированное Его, доэдипальный мир.

H.O. Verbivska, Student, Master's Degree, Faculty of Philosophy
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

AESTHETICAL EXPERIENCE AS PATHOLOGICAL DISCOURSES OF ABJECTION AND MELANCHOLIA IN THE BEKSINSKI' ART

This article tackles the issue of aesthetic experience from the pathologized everyday discourse viewpoint in the system of relations between I and symbolic order, where transgressed and close to symbolic death I is predominant. The stage, in which I, crossing the symbolic borders, stay readable, appears to be the process of continuous constituting the aesthetic experience and its transforming into the primordial a priori structure of everyday discourse.

The problem lies deeply in the preserving of evanescent borders which are said to exist in the cultural palpability and simultaneously to be exiled from the system. The article exemplifies pathological discourses by referring to the Beksinski' works, namely his numerous ways of articulating the ineffable. However, articulated ineffable, similarly to such culturally conditioned reactions as abjection and melancholia, declares double death of the discursive subject: the first time when the separation from primordial presymbolic world takes place and the second time during problematizing the symbolic borders and paradoxical immortalization concerning postulated frontiers. The aim of this article is to dig out kaleidoscope of images and sub-images from Beksinski' works through the motive of crucifixion resulting in the specific value of Christ's body and chimerical things inside the dehumanized catastrophic space. It is demonstrated how pathological discourse of melancholia could be intertwined with the discourse of abjection in the common point of transgressing the limits, making the symbolic space full of details indicating the risk of Ego being disintegrated, staying inside the transgressed limits as constituting aesthetical experience. Inexplicability of terrible post-apocalyptic world is readable via symbolic coordinates insofar as the main primal object (the body of Christ) occurs to be banished. Appearing of aesthetic experience is paralleled to the stages of psychosexual development in the existence of symbolic being where in opposition to classical freudism maternal authority is accentuated. That's how Kristevan style of psychoanalytic ruminations looks like.

Key words: pathological discourse, prime object, symbolic system, autonomized syncreticity, separated Ego, preoedipal world.

УДК 130.2

I. V. Zhyvohliadova, Ph.D., Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine
irinavictz@gmail.com

RESEARCH PERSPECTIVES OF THE CULTURAL EXPERTISE IN THE CONTEXT OF FORMATION OF THE URBAN CULTURAL SPACE

The article analyzes the spectrum of objects and problems in the context of the cultural space of the city that may (and need) be the subject of attention of expert activities in the field of culture. The issue of cultural expert knowledge is considered in the context of the process of optimizing the use of the urban cultural capital, removing restrictions on access to its resources, and creating tools to struggle with the "business-colonization of culture". It is argued that cultural expertise can become a transversal mechanism and a tool of finding the optimal analytical assessment of the relationships, their intersections, deep structures, all kinds of chronotopes that are inherent in the modern city.

Key words: cultural expertise, cultural space of the city (urban cultural space), modern visual practices, cultural capital.

Formulation of the problem. The analysis of the processes taking place in the modern city shows that there is a deep imbalance not only between the interests of the present and future generations, but also within the generations themselves. These problems of the city show the urgency of dramatic changes in the system and models of production and consumption of cultural products. The imbalance in the ability of the citizens to create and consume a quality cultural product is no less a serious threat to the city than climate change, environmental pollution and urban mobility problems. In addition, there was a situation where "a person no longer knows what he wants ... he becomes alienated, subjected to manipulation and mystification" [3, p. 209].

The sociocultural space at the present stage of its development, with the characteristic complication of value self-identification of both a particular individual and social groups, the possibilities of their understanding and interaction, actualize the special humanitarian analytics. The diversity of socio-cultural practices has led to a corresponding diversity of expertise. Its need is determined by the well-known situation of devaluation, the complexity and controversy of those transformations that take place in modern Ukrainian society. The need to deepen and "modernize" the methodological basis of humanitarian expertise is becoming apparent. If we talk about relevant expert practice in science, art, politics, we have accumulated considerable experience. But there is a lack of systematic research on those problems of expert technologies, that are based on a comprehensive knowledge of socio-cultural reality, would allow to exist

effectively and responsible in different forms and at different levels of cultural creation.

Dynamization of transformational processes that take place in modern society and, as a result, the formation of prefigurative culture, fundamentally change the communicative system of exchange of experience, the logic of information continuity. As a result, the previous experience (both own, personal, and gained by previous generations) ceases to be indisputably valuable to the following actors – creators of the cultural space of the city. Therefore, there is an urgent need for objective peer review. In addition, the reason for this is, unfortunately, unproductive use of resources of urban culture, indifference to their value.

The interaction of the spatial composition of the city, its elements, design forms, historical and architectural context is not only a need for the development of scientific and theoretical discourse. Urban space planning, its various elements of the landscape is visualized in the integral face of the city, which, in turn, is the part of the picture of the world that citizens have. If a city is viewed as a complex multifunctional open system with a number of constantly updated (up-to-date) problems, it is not possible to solve these problems without providing objective, knowledge-based information during any intervention in the urban spatial environment, about the "human factor", how much these changes, responding to the needs and ideas about the comfortable life of new residents of the city affect the value quality of this life, how new technologies not only work for economic efficiency, for creating favorable conditions for business, but also are correlated, as a

harmonious element, with the interests of human development in the long perspective. In the current conditions of society development, cultural expertise is a representative of the social demand for cultural knowledge.

Analysis of research and publications. City as the object of study provides the complexity of the systematization of the relevant knowledge. This allows, taking into account all aspects of the functioning and development of urban culture, the tendencies of post-industrial civilization, to focus on their humanistic vector, to take into account the human factor. Representatives from the various fields of research have accumulated a big amount of the research material that testifies to the many issues of human development, interaction and communication that are constantly open to new answers.

Aesthetic and cultural problems of functioning of urban space are investigated in the works of V. Glazichev, A. Ikonnikov, A. Marder, Y. Mukarzhovsky, E. Orlova, M. Reimers, L. Strigaleva, O. Fomenko, N. Shebek, V. Shymko, O. Shvidkovsky, Ya. Yuryk, Z. Yargina. The language of urban space is analyzed by P. Weil, U. Eko, Y. Lotman, V. Toporov. Specifics of cultural personality (urban, regional, national) are devoted to the works of M. Antsiferov, G. Kaganov, G. Zimmel, L. Salmon, N. Mednis. Issues of urban environment design, design as a socio-cultural phenomenon are explored by V. Aaron, R. Baker, B. Burdek, L. Zhadov, M. Kagan, E. Koryagin, Y. Nazarov, P. Spark, F. Fischer, G. Shchedrovitsky.

Visual practices of organizing the perception of the urban environment, its semantics are the subject of research by R. Arnheim, I. Artamonov, S. Vavilov, R. Gregory, D. Gregg, J. Gibson, V. Zinchenko, E. Klimov, K. Lynch, A. Moles, S. Khasiyev,

The study of the phenomenon of expert knowledge, its cultural component, is based on an interdisciplinary approach. The analysis of expert activity, its peculiarities, determination of the place of cultural studies and philosophy in modern expert practice, in particular in the sphere of protection of cultural heritage and cultural values is carried out in the works of N. Krivich, V. Panchenko, O. Sungurov, G. Tulchynsky. The content and functions of philosophical, anthropological, ethical expertise are analyzed in the works of S. Goncharov, L. Nikiforova, M. Uvarov. Expert support of legislative and rule-making activity in the field of cultural policy, experience of expert activity in the field of cultural heritage protection are considered by T. Antipova, T. Gudyma, L. Gumenyuk, Y. Izbachkov.

The separate, especially demanded by modern society, area, that requires serious expert work, is the creation of information space of the city, as well as – image support of the authorities, their separate bodies (research by A. Suvorova, T. Shmelev, S. Shaykhitdinova). Examination of research products, as well as the processes and results of educational activities, problems of criteria for assessing the quality of scientific texts and cultural education are analyzed by V. Yegorkin, N. Krivich, L. Mosolova, L. Nikiforova, S. Tikhomirov, T. Sholomova.

Purpose of the article is to cover a spectrum of objects and problems in the context of the formation of the urban cultural space that may (and need) to be the focus of the cultural expertise.

Exposition of the main material of the study. The entry of civilizational humanity into the post-industrial stage of development has given rise to many challenges for the modern city, on which its vitality and self-progression depend. To paraphrase the famous expression of V. Churchill, we can say that humanity first created the city, and then it created the humanity.

Indeed, the problem of coexistence of different cultural spaces, tensions, even conflict of which is increasing, remains urgent for the modern city. Within each space a dominant style of consumption of culture, habits, certain types of cultural practices are concentrated, and the characteristic perception of transformations take place in the city. The urban suburbs and central districts concentrate their collective memory, which is hidden by the aesthetics of everyday life of their inhabitants, by the ways of their self-expression, the need for certain symbolic forms of fixation of cultural experience.

One solution to this conflict of experiences of the creation of a productive way of blurring social and cultural boundaries that is necessary for the interaction of different types of cultures. As example, modern urbanists (E. Amin, E. Hirsch, etc.) offer transformational work with public spaces. First of all, they create the conditions for organizing new connections between media of different types of cultural activities. Now the recreation of old depressed industrial spaces, the creation of ecological parks, educational, cultural centers there is becoming a popular way communication between people of different social and cultural level, which allows not to view the stranger as an enemy, but to interact with him, create new connections. Due to the multiformity of cultural and artistic practices presented in these spaces, new conditions for bringing people of different social and cultural levels who are ready to discover and perceive new things together, to revise their ideas about culture [10], for the emergence of a new culture of communication and interaction of people, "Social correctness" [8, 299], which forms the social cultural environment of the new city, are created.

At the same time, the high level of inequality in various spheres, ranging from gender, income, socio-economical circumstances to the disproportion in distribution of cultural goods, despite the overall socio-economic progress, directly affects the quality of cultural and social institutions and the level and quality of cohesion of urban society. Ensuring inclusive sustainable urban development is directly linked to the creation of a cultural space in which equal access to socio-economic benefits (education, medicine, employment, natural resources, etc.) coexisted with empowering urban populations to participate directly in the formation of cultural factors that determine their lives, to obtain the necessary experience for life. In addition, "Today it is not about the technology of production of things (as it was in modern times in the period of development of industrial technologies), but the creative technologies of production of people "(Das Man, The Men), their needs, lifestyle, values, which are embodied in the forms of cultural and symbolic products, on the basis of... image-making technologies, myth-design, creative marketing, discursive techniques, neurolinguistic programming, reframing and other numerous socio-cultural, multicultural and anthropic technologies "[5].

The contemporary realities of urban life are connected with the activation of a large number of different cultural practices (among which the visual ones remain dominant), which have filled the cultural space of modern cities, especially metropolitan areas. They create a specific information system for the preservation and transformation of cultural and historical memory. The "Memory City" (according to A. Grunbach's statement) [9, p.56] is filled with new actors, new impressions, value ideas, "executive technologies", which are represented in all fragments (material and intangible) of the urban environment along with the objects that record a multidimensional previous experience, its history. Due to this background, the questions are: how does the

emergence and placement of certain objects contribute to social integration, the inculturation of urban citizens, push them into dialogue and thus break the isolation paths both interpersonal and socio-cultural? How do these actions ensure and intensify the effective functioning of human (= cultural) capital ("knowledge, enlightened part of labor resources, tools of intellectual and managerial work, living and work environment" [6]) as a productive level of urban space development? Are actions driven by temporary mercantile interests that are far from focused on truly improving the quality of life? Are there initiatives that expand the subjectivity of each citizen, expand and enhance his or her cultural choices?

One of the most important issues of the modern city, its cultural space, in which the place of cultural expertise is indisputable, is the problem of urban planning, the ecology of its planning, visual peculiarities in particular. Modern materials, constructions, technologies along with large, often elementary volumes of architectural forms, the incomplete implementation of the architectural plan of the city (if any), the lack of a holistic architectural vision of the visual face of the city are the only tip of the iceberg that creates space alienated from a citizen. All these conditions (the lack of individualization of the whole residential complex, the area, not individual houses, subordination of its parts) are not just technical aspects of the city's construction. Plans for expanding urban space largely ignore the importance of the significant factors of contemporary urban culture, which, in turn, are not merely the artistic part of a small creative part of the inhabitants. The absence of a harmonious expressive composition of the city, geometry of space forms of living space is usually an important element of the absence of urban planning, in which there would be a functional division of the territory into zones of business and social activity, relative quiet life, inclusion in the natural environment with the organization of perception environment (light, geometric and other contrasts and additions). Such kind of development of the territory of the city leaves a person in a situation where there is no such level of arrangement of its own territory, where it would not be limited only to an apartment.

The construction and reconstruction of a city should not violate its identity, its own history, which is embodied in historical buildings, natural landscapes. Ultimately, it threatens to impoverish both the city itself and its inhabitants, who fall into an exclusion zone where personal prosperity cannot be achieved, where there is no sign-symbolic space in which everyone consider himself a harmonious part of society.

In view of the above, it should be mentioned that, since 1990, since the "Human Development Report", the discourse around it has been fundamentally shifting. The anthropocentric approach became dominant. The emphasis changes from the optimization of economic growth, its diversity, material wealth (although it continues to be an actual and necessary means of human development) to the optimization and diversity of human potential, the entire spectrum of human well-being. The latter provides the growth and enjoyment of citizens' rights and freedoms. In our view, a concept that considers human development both as the ultimate goal of the development of any cultural space, and as "the process of empowering human choice, ... human development through the formation of human potential, carried out by people (through active participation in processes, that shape their lives) and for people (by improving their lives) "[2], "the process of extending people's freedom to live long, healthy and creative lives, to the fulfillment of other goals that they believe are valuable; to take an active part in ensuring

justice and sustainability on the planet "[4], gives the opportunity to find the optimal answers to the questions of the need and opportunities of cultural expertise. The interdependence of alternative choices is always obvious to the cultural expert. That is why any initiative is considered by the cultural expert from different points of the view, which relate to opportunities not only to live a long life, but also to live happily, to acquire relevant knowledge. Society needs to answer the questions: how to measure the loss from past cultural practices, products that have not been created, how to compare it, measure the depth of morality, tastes, including taste for quality mental effort, personal "costs" for quality cultural production and consumption? The specificity of cultural expertise is that in addition to identifying the object, its classification, identification, to increase the predictability of the final results of human activity in various areas of life. Not so much the specific phenomena, processes, subject matter as such (this is the competence, for example, of the art sciences) are being estimated, but the effects they produce, their cultural meaning. It is the growth of cultural (human) capital that should be the main criteria for the efficiency of all directions of the modern city development, because it is this capital that is the main source and a necessary condition for this development. Adequate picture of quality in culture involves taking into account the symbolic costs (emotional, psychological, moral, ethical, aesthetic, etc.) of the production and circulation of goods and services in any sphere of construction and existence of urban space.

Ideally, one of the main tasks of the city government is the promotion of cultural enrichment, the development of artistic practices and the issue for the preservation of cultural heritage. Accordingly, there is a problem of determining priority investments (material, informational, etc.) in certain aesthetic, artistic and other innovations. But, unfortunately, the space of the modern city is predominantly shaped in accordance with the economic feasibility and rules of the market, which is becoming increasingly aggressive. Due to the constant migration of the population, products are becoming standardized, unified, there is a demarcation of standards. The quality of a cultural product and the corresponding cultural goods are difficult to measure, so it is commonly ignored. Equally problematic is the objective measurement and comparison of losses and the acquisition of new quality capital with the change in cultural practices. "In order for markets of goods and services of implicit quality to progress, it must be supported by specialized institutions that would eliminate information distortions. Otherwise, markets will not emerge at all or will degrade due to the outflow of dissatisfied participants "[3, p. 115]. This problem is common in many cities, especially in metropolitan areas where there is increasing demand for a clear vision of prospects, a desire to receive the same clear quality signals. It is expert work that help to protect this area from low-profile enthusiasts and agents who, using the aforementioned "implicit quality" of cultural products, playing on consumer incompetence, their variety of tastes, fill the cultural space with low quality goods. The danger is exacerbated by the fact that if this trend continues, people will generally lose the ability to identify the quality and, consequently, the need for it. Cultural expertise can become one of the instruments of counteraction to the "business colonization of culture" [3, p.25], provided that it will function as an independent body, which must be impartial in terms of lobbying the temporary beneficial interests of certain economic entities, economic, socio-political, artistic and other spheres of activity.

The growth of social mobility is accompanied by the problematization of the processes of self-identification,

inculturation and self-positioning in new environments and communities. The reference points for recognizing "one's" and "other's" are objects that people surround themselves with. The system of codes, their symbolic language, assimilated by the masses, are transformed into imitation strategies that allow to create a winning image. Visuals, stereotypes become more of a priority than true, genuine ones that require effort to learn. As a result, the predominance of externally rational, but in reality inferior, inactive lifestyles takes place [3, p. 366, 367]. Modernity is "sick" with the deterioration of selection in culture, the shift of balance in the direction of mass inquiry, which, in turn, is focused mainly on low quality unified products. There are many reasons for this phenomena. One of them is that "some cultural products that does not contain any great humanity or even a small individual innovation, but which is properly exhibited under the sign of art, can give rise to a strong reaction from the recipient... Experiences are born of imagination, memory of a human being,... her willingness and ability to aesthetize and spiritualize any object... People confuse the real and the fake "[3, p. 157, 158]. Cultural expertise can be an indicator of cultural product quality, socio-economic and artistic activity, an element of support for quality cultural production and consumption. By contributing to the "exposure of cultural goods created just for the sake of money and surviving through misinformation" [3, p.336], it can become an influential one in reforming the urban cultural space, "in the face of demand for creative innovations designed for territorially dispersed groups" [3, p. 336].

For example, modern visual practices, street art in particular, have become an effective mechanism for creating a monotonous urban environment. Monumental murals, a variety of graffiti and media forms, LED art, green street art, public art offer the city residents a new language of interaction. Making intervention to the traditional traditional visual forms of communication, it become not only the way of creative expression, but also "places of sound of their voice" and "articulation of other voices", creating "effect of presence", involvement in the whole one [11]. The unique face of the city is revealed only in the presence of a holistic perception of the organization of its space. Urban architecture, both individual buildings and entire complexes, in any case (whether it is typical impersonal building or creative, unique, "living" space) is always a representation of the memory of the cultures, aesthetic models. The value of an innovation as an element of a figurative system of shaping the picture of the world can be much greater than its activity as an individual unit. Detection of such a semantic mean is possible due to the presence of perspective vision from an expert. This promising vision involves identifying the presence or the absence of the appropriate cultural context for the activity, its integration into the linguistic (symbolic) environment, and the perspective on the latest communication technologies, regarding the degree of coincidence of institutional, group and personal goals.

Conclusion. In the era of "rational chaos" one of the central problems of modern urban culture is the problem of consumer navigation. It is about the production and information "assets" of the urban population as creator and consumer. The cultural space of the modern city is characterized by the predominance of eclecticism, collage. It combines many different interests and needs of different populations. They are not always equal in a heterogeneous modern urban space, while tensely coexisting. Cultural expertise is an instance, transversal (penetrating) in its nature, which, taking into account cultural, discursive, sign-

symbolic and other differences, passing through their bipolarity, particularity, finds the expert basis for their constructive interaction. The importance of such activities is constantly amplified in a situation of globalization, when cultural differences are smoothed, the boundaries between "one's" and "other's" are blurring, the individual is rigidly identified with one (own) cultural circle or the whole culture, and each individual space is increasingly diversified to specific segments and audiences [1].

Expert activities in the field of culture will "greatly optimize the process of urban planning, allowing to take into account the human factor on the level of general planning of urban structures", "to direct and build more expressive urban planning compositions that develop in space and time, taking into account their visual perception by man on the basis of a pre-developed scenario" [7]. Cultural expertise can be the transversal mechanism and tool of finding the optimal analytical evaluation of relationships, their intersections, depth structures, and the various kinds of chronotopes that are inherent in a modern city. It is a kind of humanitarian project, that space of rationality between different interests, needs, requests and actions of certain groups of the population, which is aimed at finding a certain common basis for their mutual penetration and complementarity, without losing their identity in the dynamics of creative sustainable self-development. The issue of cultural expert knowledge is a matter of optimizing the use of the urban cultural capital, removing restrictions on access to its resources. The value consequences of these actions, projects, practices will only emerge over time. Therefore, the ultimate "beneficiary" of cultural expertise, whatever it may be, are the next generations, their interests, the presence of humanity in an individual, who often do not take into account the modern market that shapes urban space.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Гафарова Ю. Проект трансверсальной философии как разрешение дихотомии национального и универсального в общемировой философской традиции / Ю. Гафарова. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://uchebnikfree.com/filosofiya-narodov-kniga/proekt-transversalnoy-filosofii-kak-27755.html>
2. Доклад о человеческом развитии 2016. Человеческое развитие для всех и каждого. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://hdr.undp.org/sites/default/files/HDR2016_RU_Overview_Web.pdf
3. Долгин А.Б. Экономика символического обмена / А. Б. Долгин. – М.: Прагматика культуры, Институт экономики культуры, 2007. – 640 с.
4. Индекс развития человеческого потенциала. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://gtmarket.ru/ratings/human-development-index/human-development-index-info>
5. Колесников А. Постмодерн и новое постметафизическое мышление: от трансмодернизма к трансверсальности / А. Колесников. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.docme.ru/doc/1509457/postmodern-i-novoe-postmetafizicheskoe-myshlenie-ot-transmo...>
6. Корнилова К., Сарбитова И. Значимость индекса человеческого развития для макроэкономики / К. Корнилова, И. Сарбитова // Научное сообщество студентов XXI столетия. Экономические науки: сб. ст. по мат. XLIII междунар. студ. науч.-практ. конф. № 6(43), 2016. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: [https://sibac.info/archive/economy/6\(43\).pdf](https://sibac.info/archive/economy/6(43).pdf)
7. Михайлов С. Дизайн современного города: комплексная организация предметно-пространственной среды: теоретико-методологическая концепция. Автореферат докт. диссерт. 17.00.06. – М., 2011 / С. Михайлов. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/dizain-sovremennogo-goroda-kompleksnaya-organizatsiya-predmetno-prostranstvennoi-sredy-teore>
8. Сеннет Р. Падение публичного человека / Р. Сеннет. – М.: Логос, 2002. – 424 с.
9. Стародубцева Л. В. Архитектура постмодернизму. История. Теория. Практика / Л. В. Стародубцева – К.: Спалах, 1998. – 207 с.
10. Тараканова О. Зачем нужны публичные городские пространства и какими они должны быть / О. Тараканова. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://knife.media/public-spaces/>
11. Фесенко Г. Эстетика публичного простору міста в контексті філософії суб'єкта творчості / Г. Фесенко. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.apfs.in.ua/v10_2016/45.pdf

REFERENCES:

1. Gafarova, Yu (2011). Proekt transversal'noj filosofii kak razreshenie dikhotomii natsional'nogo i universal'nogo v obshhemirovoj filosofskoj tradicii [The project of transversal philosophy as a resolution of the dichotomy of the national and universal in the global philosophical tradition]. Retrieved from <https://uchebnikfree.com/filosofiya-narodov-kniga/proekt-transversalnoy-filosofii-kak-27755.html>.
2. Doklad o chelovecheskom razvitiі 2016 (2016). Chelovecheskoe razvitiye dlya vsekh i kazhdogo. [Human Development Report 2016. Human Development for Everyone and Everyone]. Retrieved from http://hdr.undp.org/sites/default/files/HDR2016_RU_Overview_Web.pdf.
3. Dolgin, A. B. (2007). *Ekonomika simvolicheskogo obmena [The economy of symbolic exchange]*. Moscow, Pragmatika kul'tury'.
4. Indeks razvitiya chelovecheskogo potentsiala [Human Development Index] (2019). Retrieved from <https://gtmarket.ru/ratings/human-development-index/human-development-index-info>.
5. Kolesnikov, A. (2010). Postmodern i novej postmetafizicheskoe myshlenie: ot transmodernizma k transversal'nosti [Postmodernism and the new postmetaphysical thinking: from transmodernism to transversality]. Retrieved from <https://www.docme.su/doc/1509457/postmodern-i-novej-postmetafizicheskoe-myshlenie-ot-transmo...>
6. Kornilova, K., Sarbitova, I. (2016) Znachimost' indeksa chelovecheskogo razvitiya dlya makroe'konomiki [The importance of the human development index for macroeconomics]. Nauchnoe soobshhestvo

studentov XXI stoletiya. E'konomicheskie nauki: sb. st. po mat. XLIII mezhdunar.stud. nauch.-prakt. konf. 6(43). Retrieved from [https://sibac.info/archive/economy/6\(43\).pdf](https://sibac.info/archive/economy/6(43).pdf).

7. Mikhajlov, S. (2011). Dizajn sovremennogo goroda: kompleksnaya organizatsiya predmetno-prostranstvennoj sredy: teoretiko-metodologicheskaya koncepcziya [The design of a modern city: the integrated organization of the subject-spatial environment: a theoretical and methodological concept]. Avtoreferat dokt. dissert. 17.00.06. Moscow. Retrieved from <https://www.dissercat.com/content/dizain-sovremennogo-goroda-kompleksnaya-organizatsiya-predmetno-prostranstvennoi-sredy-teore>.
8. Sennet, R. (2002). *Padenie publichnogo cheloveka. [The fall of a public man]*. Moscow, Logos.
9. Starodubtseva, L. (1998). *Arkhitektura postmodernizmu. Istoriia. Teoriia. Praktyka [Architecture of postmodernism. History.Theory.Practice]*. Kyiv, Spalakh.
10. Tarakanova, O. (2018) Zachem nuzhny' publichny'e gorodskie prostranstva i kakimi oni dolzhny' byt' [Why public urban spaces are needed and what they should be]. Retrieved from <https://knife.media/public-spaces/>.
11. Fesenko, H. (2016) *Estetyka publichnogo prostoru mista v konteksti filosofii subiekta tvorchosti* [Aesthetics of the city's public space in the context of the subject's philosophy of creativity]. Retrieved from http://www.apfs.in.ua/v10_2016/45.pdf.

Received Editorial Board 29.01.19

I. В. Живоглядова, канд. філос. наук, доц.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна

ДОСЛІДНИЦЬКІ ПЕРСПЕКТИВИ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ ЕКСПЕРТИЗИ В КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ МІСТА

У статті в контексті формування культурного простору міста здійснюється аналіз спектра об'єктів та проблем, які можуть (і потребують) бути в якості предмета уваги експертної діяльності в сфері культури. Висновується, що в епоху "раціонального хаосу" одна з центральних проблем сучасної міської культури – проблема споживацької навігації. Мова йде про виробничі та інформаційні "активи" міського населення в якості творця і споживача. Культурний простір сучасного міста характеризує переважання еkleктики, колажності. У ньому переплітаються численні інтереси і потреби різних груп населення. Вони є не завжди рівноправними в гетерогенному сучасному міському просторі, напружено співіснуючи. Культурологічна експертиза – інстанція, трансверсальна (пронизуюча) за своїм характером, яка, враховуючи культурні, дискурсивні, знаково-символічні та ін. відмінності, проходячи крізь товщу їхньої біполярності, партикулярності, знаходить експертне підґрунтя для їхнього конструктивного співіснування через взаємозбагачення і взаємодоповнення. Питання культурологічного експертного знання розглядається в контексті оптимізації використання культурного капіталу міста, зняття обмежень доступу до його ресурсів, створення інструментів протидії "бізнес-колонізації культури".

Зазначається, що дієвим механізмом креативізації одноманітного міського середовища стали сучасні візуальні практики. Дослідження ґрунтується на розумінні того, що взаємодія просторової композиції міста, її елементів, дизайн-форм, історично-архітектурного контексту не є лише потребою розвитку науково-теоретичного дискурсу. Планування міського простору, різноманітних елементів його ландшафту візуалізується в цілісне обличчя міста, яке, в свою чергу, є складовою картини світу мешканців міста. Якщо місто розглядати як складну багатофункціональну відкриту систему з цілою низкою проблем, які постійно осучаснюються, то розв'язання цих проблем неможливе без отримання об'єктивної інформації, яка б надавала знання щодо ступеня врахування, під час будь-якого втручання в організацію міського предметно-просторового середовища, "людського фактора", того, наскільки ці зміни, відповідаючи на нові потреби і уявлення про комфортне життя нових мешканців міста, кардинально впливають на ціннісну якість цього життя, наскільки задіяні нові технології "працюють" не тільки на економічну ефективність, на створення сприятливих умов для ведення бізнесу, але й корелюють, в якості гармонійного елемента, з інтересами людського розвитку на довгострокову перспективу. В сучасних умовах розвитку суспільства культурологічна експертиза і є репрезентантом соціальної затребуваності культурологічного знання.

Ключові слова: культурологічна експертиза, культурний простір міста, сучасні візуальні практики, культурний капітал.

I. В. Живоглядова, канд. филос. наук, доц.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ ПЕРСПЕКТИВЫ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЙ ЭКСПЕРТИЗЫ В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА ГОРОДА

В статье в контексте формирования культурного пространства города проводится анализ спектра объектов и проблем, которые могут (и нуждаются) быть предметом внимания экспертной деятельности в сфере культуры. Вопрос культурологического экспертного знания рассматривается в контексте процессов оптимизации использования культурного капитала города, снятия ограниченного доступа к его ресурсам, создания инструментов противодействия "бизнес-колонизации культуры". Утверждается, что культурологическая экспертиза может стать трансверсальным механизмом и средством нахождения оптимальной аналитической оценки взаимосвязей, их пересечений, глубинных структур, разного рода хронотопов, которые присущи современному городу.

Ключевые слова: культурологическая экспертиза, культурное пространство города, современные визуальные практики, культурный капитал.

УДК 82-2:101.2

Є. В. Миропольська, канд. філос. наук, доц.
Київський національний університет театру, кіно
і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
вул. Ярославів Вал, 40, м. Київ, 01054, Україна
oliamil322@gmail.com

ДРАМАТУРГІЧНІ ПОШУКИ НА ТЕРЕНАХ "ФІЛОСОФІЇ АБСУРДУ": ДОСВІД СУЧАСНОГО ОСМИСЛЕННЯ

У статті відтворено логіку розвитку "філософії абсурду" – терміна інтелектуальної традиції, пов'язаної з атрибутивною характеристикою відносин людини з навколишнім світом. Висвітлено найпродуктивніші ідеї "філософії абсурду" – нон-конформізм, опір нав'язуванню чужих думок, бунт, свобода та ін. "Філософія абсурду" – це філософська концепція, що розглядає людину у контексті її неминучих стосунків зі світом, позбавленим смислу і ворожим людській індивідуальності, що породжує "абсурдну свідомість". Розкрито нюанси "філософії абсурду" в мистецьких практиках ХХ – перших двох десятиліть ХХІ ст., зокрема в драматургії абсурду.

Здійснена спроба продемонструвати, що естетика театру абсурду пов'язана з життям людей, досвідом їхніх переживань, з відчуттям, що абсолютно все безглузде та ірраціональне, що людина з самого народження перебуває в неясній і неяснюваній ситуації. Цей театр підпадає під ключові поняття постмодернізму – ризома, надреалізм, лабіринт, бунт проти авторитетів тощо.

Ключові слова: "філософія абсурду", естетика, мистецькі практики, драматургія абсурду.

Постановка проблеми. Сьогодні на тлі складності та неоднозначності політичних, соціальних та економічних процесів виникає чимало конфліктних ситуацій як у житті суспільства загалом, так і в житті окремої особистості, які неможливо збагнути, спираючись виключно на раціоналістичні концепції. Постає психологічна проблема ноогеного неврозу (В. Франкл), пов'язана з втратою смислу, чи смаку, життя.

Один із шляхів, що дає можливість компенсувати стан занепокоєності свідомості, пропонує європейська "філософія абсурду" – напрям думки, зародження якого прийшлося на часи загальної кризи на межі ХІХ–ХХ століть, що була викликана іншими суперечностями, а саме: між ідеалами гуманістичної етики та технічним прогресом, який перетворив людину не на мету, а на засіб; революційними лихоліттями, людськими стражданнями. За тих обставин шляхи духовного порятунку людини опинилися в центрі уваги гуманітарної думки, її новітніх течій.

"Філософія абсурду" істотно вплинула не лише на світоглядні та морально-психологічні орієнтири європейців й характер художньої творчості, яка "вибудовувала" органічні зв'язуючі із "радістю абсурду" (А. Камю). Одним з визначних явищ в історії культуротворення середини ХХ ст. став театр абсурду.

Аналіз досліджень і публікацій. Наукові напрацювання, починаючи з витоків "філософії абсурду" (Тертуліан, Августин, Паскаль), були, як відомо, розвинуті у філософських настановах раціоналізму Нового часу. Означеною проблемою цікавилися А. Шопенгауер, Ф. Ніцше та С. К'єркегор, а на початку ХХ ст. вона реанімується в працях М. Гайдеґгера, К. Ясперса ("життя завжди моє"), Ж.-П. Сартра, А. Камю, М. Бердяєва, Є. Трубецького ("людина – не безособовий номер") та ін., пов'язаних з відчуженням людини, нереалізованістю її призначення, феноменом смисловтрати.

У контексті обраної теми інтерес становлять дослідження Г. Атаманчук, Т. Гуменюк, Р. Данильченко, С. Кузнецова, Г. Тавризян та ін.

Значний внесок у вивчення зв'язку "філософії абсурду" з театральною естетикою здійснили європейські літературознавці і теоретики мистецтва, зокрема Р. Корліс, Юд. Вебер, Дж. Гамільтон-Патерсон, Д. Секстон.

На жаль, об'єктом філософсько-естетичного аналізу не стало драматургічне мистецтво абсурду, зокрема спадщина С. Бекета, в творчості якого філософами абсурду виражені найбільш рельєфно і яскраво.

Мета статті полягає в концептуалізації філософом "філософії абсурду" в естетиці театру, зокрема в драматургії С. Бекета.

Виклад основного матеріалу дослідження. Як було зазначено, філософсько-культурний розвиток початку – середини ХХ ст. позначений складними та суперечливими процесами. Найяскравішим вираженням роздумів людини щодо питань сенсу життя, втрати цього сенсу, неможливості вирватися із "зачарованого кола" його пошуків та "прориву" як до світу, так і до самого себе, став екзистенціалізм, що мав "форму забарвлених особистісною інтонацією вільних роздумів, позбавлених прагнення вивести весь зміст думки з єдиного загального принципу" [19, с. 9].

Екзистенціалістське сприйняття надало вирішального поштовху становленню "філософії абсурду" і дало можливість розглядати абсурд як ситуацію людини. На початку ХХ ст. А. Бергсон, котрий формував ідеї "філософії життя", підкреслював, що людина часто існує поруч з абсурдом: "Скільки б досвід не говорив: "Це помилково", а розумне міркування: "Це абсурдно", – людство лише сильніше приковує себе до абсурду і помилки" [3, с. 109].

Особливого статусу філософія екзистенціалізму набула у А. Камю, який основний наголос у своїх творах робив на "понятті абсурду", яке і стало відповідним пунктом його філософського світогляду. У душі традицій Паскаля, К'єркегора, Ніцше філософ за основу гносеології непонятійного мислення бере художній образ.

А. Камю вважав, що абсурд виникає на базі почуття безглуздості життєвої суєти, коли людина усвідомлює, що все не має сенсу, а на заклик людини світ відповідає своєю "нерозумною тишею". Абсурд – це суперечність у самому собі.

У "Міфі про Сізіфа" А. Камю розглядав саме *почуття* абсурду, яке, будучи за своєю основою обуренням проти смерті, має надати життю цінності, а людині – величі. Філософ використав міф про Сізіфа для того, аби показати, що сподіватись – значить здатися; жити без надії і все ж таки жити – в цьому триумф абсурдної людини.

Філософа цікавить Сізіф під час його ходи вниз, тому що саме тут Сізіф може вільно споглядати своє існування до моменту, коли знадобиться знову його фізичне зусилля. І пригадуючи афоризм Ніцше "Не висока, схил є щось жакливе" [10, с. 103], можна допустити, що саме тут, на схилах гори, коли людина намагається збагнути себе, прагне визначити мету свого існування,

а не тоді, коли вона котить свій валун угору, прикладаючи стільки фізичних зусиль, і настають "сізифові муки". Хоча, з другого боку, будь-яка думаюча Людина, подібно до Сізифа, має безкінечно піднімати на гору валун різноманітних питань, істин, власної долі врешті-решт, і безкінечно губити той камінь.

Вчинок Сізифа абсурдний тому, що герой давньогрецьких міфів бере участь у процесі, який засуджує, але цей вчинок і особистісний, тому що він наполягає на відповідальності людини за її дії. Абсурд – це поштовх до руху людини, до неспокою, а значить, і до життя. "Камінь продовжує котитися" [8, с. 152]. Цей міф – основоположне переживання людиною «"буття тут" (Dasein) як аспекту людського життя і людської природи» [9, с. 7], одна з духовних вправ стоїків.

Усвідомлення абсурдності життя залишає можливість жити лише в тому випадку, коли для свідомості стає очевидною нездоланність абсурду. Тоді людина, згідно з Камю, осягає, що завтрашнього дня не існує, і це стає приводом для її свободи і гідної зустрічі викликів долі. Теперішнє – ідеал абсурдної людини; послідовне проходження моментів теперішнього перед очима невтомно свідомої душі. А. Камю виводить три наслідки усвідомлення людиною абсурдності життя: бунт, свобода, жага – поняття, що, на думку В. Асмуса, належать до "загальних" і "безкінечних за обсягом" [1, с. 293–294].

Бунт виникає як вимога "неможливої прозорості": "Кожної миті він ставить світ під знак питання... Бунт – це постійна присутність людини в самій собі. Він не є прагненням, він позбавляє надії. Бунт є лише впевненістю у виснажливому тягареві долі без покірливості, яка мала б її супроводжувати" [8, с. 107]. Але саме бунт додає життю ціну тому, що він відновлює людину, її велич і гідність.

Другий наслідок абсурду – *свобода* – пов'язаний з розвіюванням прагнень досягти поставленої мети життя, турботою про майбутнє і концентрацією на теперішньому моменті, надаючи йому цінності. Вищою свободою є "свобода *бути*, котра єдина може закласти основу для істини" [8, с. 109]. Наразі не існує і її, адже Людина, яка притримувалась вимог досягнення мети, стає рабом своєї свободи, оскільки свобода означає сприймання реалій життя "без низькорозорості закоханого – власне, в цьому полягає принцип визволення" [8, с. 111], що міститься в абсурді. Правда, вважає Дж. Голомб, на прикладі Калігули Камю демонструє провал негативної свободи, що пов'язана із гнобленням іншої людини, свободи від етики, від суспільства таких саме людей, "що надихатиме суспільство шукати достовірність у контексті соціальної відповідальності" [20, с. 273].

Третій наслідок абсурду – *жага*, яку А. Камю визначає як здатність "відчути своє життя, свій бунт і свою свободу якнайповніше", що означає "жити повнокровним життям" [8, с. 113]. "Відштовхуючись від тривожного усвідомлення нелюдяності світу, роздум про абсурд повертає в кінці свого шляху в саме осердя жагучого полум'я людського абсурду" [8, с. 114]. Відтак абсурд розглядає людину в момент вивчення нею себе самої, в момент дії самосвідомості.

Аналізуючи міф про Сізифа, А. Камю виводить парадокс: треба погодитися, що життя не має сенсу, а потім – чинити опір цьому, у такий спосіб і надаючи життю сенс. (Знаємо, що звертаємося у пошуках відповіді до глухої стіни, і все ж звертаємося).

Позиція "філософії абсурду" виходить з того, що життя проходить тут, на цій землі, сенс життя – в самій людині. Така позиція суворої іманентності й утверджен-

ня автентичності людини поза будь-якими "трансценденціями", звичайно, дещо звужує розуміння буття як повноцінного перебування людини у світі. Але ця філософія розрахована на людину духу, яка може витримати ізоляцію і не поділяти думки колективу, може бути несхожою на інших.

Отже, "філософія абсурду" – це філософська концепція, що розглядає людину у контексті її неминучих стосунків зі світом, позбавленим смислу і ворожим людській індивідуальності. Відкриття особистістю своєї загубленості й осмислення цього явища породжує "абсурдну свідомість", яка є нетиповою формою мислення, здатною фіксувати абсурдність існування людини за зазначених умов смисловтрати і незнаходження себе. Рисами "абсурдної свідомості" є відчуття самотності, душевної невлаштованості у зв'язку з непрозорістю та ефемерністю життя і водночас готовність чинити опір через сумнів і боротьбу, через покладання сенсу життя насамперед в автентичності власного існування людини.

Особливо чітких художніх узагальнень і символічного звучання у мистецтві ХХ ст. набули такі, часом опозиційні, а часом бінарні, філософеми абсурду, як:

1) смислове децентрування, неререферентність: світове буття втрачає адресну спрямованість, звичну функцію комунікації, думка набуває розмитого, варіативного вираження у плінні вільних асоціацій;

2) бентежність: стан екзистенційної тривоги за буття, що супроводжується особливим емоційно-ілюзорним збуренням, викликаним протестом проти онтологічного дискомфорту;

3) трагізм: людина – трагічна істота, її призначення – страждати і попри це продовжувати жити, через що страждання часто пов'язуються зі стійкістю;

4) комізм: іронія, гумор, жарт, гротеск тощо.

За формою ці філософеми умовно можна поділити на такі, що:

1) руйнують культурний канон, традицію (напр., театр перестає бути "кафедрою", відбувається смислове децентрування);

2) утруднюють емоційне сприйняття (вимагають напруженого мислення або, навпаки, занижують поріг рефлексії загалом);

3) реабілітують гру, в якій читач, глядач, слухач здобуває право на свою власну версію сприйнятого;

4) пробивають "глухоту" процесу сприймання раптовою комічною (трагічною).

Радикальними руйнівниками художнього канону теоретики вважають музиканта – засновника нововіденської композиторської школи А. Шонберга, балерину Айседору Дункан, що протиставила класичній школі балету *вільний класичний танець*, кубістів і футуристів, на полотнах яких зник образ людини...

Особливо яскраво репрезентувала абсурдистське сприйняття колізій ХХ ст. *драматургія абсурду*, яку ще називають антідрамою, оскільки її типовими ознаками є відсутність місця й часу дії, руйнування сюжету і композиції, ірраціоналізм, екзистенціальний характер персонажів, абсурдні сюжетні ситуації, словесний нонсенс тощо. Ежен Іонеско – один з "китів" цього напрямку, – однак, писав: "Ми – я стали показувати світ і життя в їхній реальній, дійсній, а не пригладженій, не підсолодженій парадоксальності. Вірніше, трагічності" [14, с. 5]. У такий спосіб театральна естетика змогла зіграти роль своєрідного медіума філософських послань абсурдистів, презентуючи їх у натхненній манері.

Із усієї плеяди драматургів-абсурдистів (Іонеско, Жене, Аррабаль, Мрожек) найпесимістичніший – Семюел Барклі Бекет (1906–1989), ірландський драматург, письменник та поет.

Е. Іонеско, який вважав свої п'єси "театром глузування" [6, с. 585], відніс п'єси С. Бекета до більш правдивих п'єс, аніж класика, в яких автор "порушує проблему людського талану або смислу буття" [7, с. 152]. Саме Е. Іонеско зацентрував увагу на тому факті, що люди вмирають не тільки на війні, а й взагалі. На його думку, С. Бекет безпомилково діагностував, що вбиває людину: її виснаження. І саме про це явище написані п'єси С. Бекета.

Головна тема його творчості – приреченість людини "котити свій валун", її самотність, руйнування всього того, що оточує людей, вихід людини з обумовлених обставин – модальності, яка має бути нормою і способом буття.

З трьох принципів мистецтва сюрреалізму, а саме: відмови від зображення обличчя людини, мотиву "мертвого годинника" (мається на увазі позачасовий характер мистецтва) і мотиву "шухляди" (який немовби відкриває внутрішній світ людини), драматург обирає другий: в яку пору року, дня відбуваються події – неважливо.

І тим не менш театральна естетика розширила обрії позитивних можливостей "філософії абсурду", "прокоментувавши" її феномен засобами драматургії абсурду.

Мова драматургії абсурду презентується як колесо для заведення механізму комунікації або як екран, через який можна "просвітити" потаємні думки персонажів. Вона "не закріплена", мобільна відносно стандартів стабільного мовлення. Досить часто драматургія абсурду використовує усі граматичні та контекстуальні засоби, аби глядач (читач) збагнув нашу залежність від мови. Наскільки ж обережними і пильними треба бути, аби мова не накидала нам відчужених значень, вводячи нас в оману.

Важливо відмітити, що іноді завдяки логічним зміщенням, нагромадженням безглуздостей досягається прямо протилежне: ясність і певність характерів персонажів, їхня індивідуалізація. Це чітко виявляється у чергуванні сцен: цілком реалістичних і тих, в яких смисл і послідовність подій, реакцій на них – порушені. Драматургічна концепція буття, а саме: дисгармонія світу і як наслідок дисгармонія людських стосунків – передана через зовнішню дисгармонію мови, характер персонажів та інші компоненти.

Бунт проти примусовості мови у драматургії абсурду можна спостерігати починаючи з "малого": від трансформацій імен персонажів (Микола Дру-Гий у "Жертві обов'язку" Е. Іонеско) до повного позбавлення імен та їх "калічення" моноскладовими словами (Клов, Фло, Ві, Ру) у дійових осіб, виснажених життям (А. та В.; Він, Вона тощо). Таке позбавлення героїв п'єс "ефекту власного імені" [57, с. 94], на перший погляд, тільки сприяє нівелюванню персонажів, але життя довело, що певні образи абсурдистських п'єс стали прозивними. Тому їх можна вважати і своєрідним доповненням, що свідчить про перехід класичного канону в неklasичну форму: людина з іменем стає безіменною, зрозуміле стає незрозумілим, порядок замінюється хаосом.

"Лінгвістичний абсурд" (М. Попович), шизофренічний рівень діалогу, нереперентна розмова "глухих" підтверджують слова Ж. Дерріда про те, що в подібних випадках слово лише "репрезентується", в ньому відсутня фізична подія мови, її "телос", отже, слово не є в даному випадку актом мислення, ноємою [5, с. 47–66].

С. Бекет став найхарактернішим інтерпретатором ідей філософії абсурду в драматургії, знайшовши як прості прийоми їх розкриття, так і нетрадиційні для класичної театральної естетики, а також нові засоби втілення. Драматург дуже точно виразив таку думку: невтримний рух прогресу спричиняє "прогрес" загальнолюдської замкнутості, відчуженості, закритості і сліпоглухоти.

Досліджуючи перший наслідок "філософії абсурду" – бунт людини, С. Бекет показує і його причини. Перша з них – відчуженість. Життя іншого не є відчутним, воно доходить до свідомості персонажа тільки як симптом. Якщо у "ближнього" є якісь схожі риси, значить, його сприйматимуть, якщо ні – він "чужий", його життя невідчутне і нецікаве для інших. Найяскравіший приклад – п'єса "Театр-ІІ". Зустріч сліпця та інваліда, навіть їхні перші репліки однакові: "Подайте пені нещасному старому, подайте пені нещасному старому". І життя, і інтереси – теж однакові. Побачивши себе в іншому, через іншого, вони усвідомлюють, які вони безпорадні, але не хочуть в цьому зізнатися. Здавалось би, якісь сили притягують старих один до одного: ("...Як ти вважаєш, чи могли б ми тепер скласти пару, адже ти почав пізнавати мене?"), але бажання чути тільки себе перемагає, консенсус виявився хибним, а не істинним, бажанням тиску один на одного. І тому закінчується ця зустріч бійкою, відчаєм, несамовитим монологом одного з персонажів.

С. Бекет показав, до чого може призвести ця "настирна самотність", відокремленість, паралельне існування поза будь-якими перетинами: не до філософського спокою, а до негарних дій, порозуміння не можна досягти зовнішнім насильством.

Зрештою, є в творчості Бекета і трагічний герой, також абсолютно самотній, "самотник-ідіоритмік" (М. Павич), який, на відміну від "общинників" [12, с. 109], шукає підпору тільки в собі самому. Драматург у даному випадку не просто засуджує процеси знелюднення й дегуманізації суспільства і суспільних відносин, він прагне протиставити суспільству індивіда, який знає таємницю протитрути – глибинну, внутрішню віру (як "вірую" [4, с. 156] в її екстремальній формі), що робить його неприступним для ворожих йому суспільних стосунків. Коли такій людині що-небудь починає заважати, вона прагне вивільнення. Постійно бунтує. І цей бунт, відчай іноді стає конструктивним атрибутом особистості. Така людина володіє розвинутою і сильною волею, яка концентрує всі основні здібності особистості, її характеристики, якості і обдарування в щось ціле і цілісне, що надає їй неповторний колорит, індивідуальні особливості, своє обличчя, свій образ, свою архітектоніку.

Герої ж п'єс Бекета "Сцена без слів І" і "Розв'язка" від початку до кінця самотні, їм ні на кого й ні на що розраховувати, окрім як на себе. Але С. Бекет розвиває далі ідеї "філософії абсурду", показуючи, що якщо такі люди знаходять віру, яка не потребує раціонального підґрунтя, а є "екстремальною формою" (вірую, тому що абсурдно [11, с. 113]), то їх не може ані підкорити, ані зламати ніяка сила в світі, якщо навіть увесь світ озброїться проти них. У першій п'єсі це – агресія предметів: графина, кубів, мотузки, дерева, в другій – режисер та його асистентка.

Особистість – це свобода, стверджує драматург слідом за філософами (другий наслідок "філософії абсурду"). Окремі бекетівські персонажі здобувають це благо, благо не матеріальне, а духовне – усвідомлювати себе як особистість, творити із себе особистість, залишатися нею у будь-яких ситуаціях за будь-яких умов: і коли ґрунт хитається під ногами, і коли людині "вибілюють тім'ячко" і

пропонують вдягти "малесенький... малесенький намордник", щоб вона не могла вимовити жодного слова.

Подібна свобода часто проходить через відкидання ілюзій, які зазвичай виражаються в образах надії і споминів. Саме ці ілюзії нерідко вводять людину в оману, дезорієнтують її, присипляють творчі сили, розслабляють волю, паралізують дії, прирікають людину на рошлінне життя, на жалюгідне животіння. Так само, як і творці "філософії абсурду", Бекет розвінчує надію як одну з фатальних помилок людства, як таку, що приносить незчисленні муки, страждання і лихо мільйонам і мільйонам людей, які сподівались на краще майбутнє, яке так ніколи і не настане.

Зазнали поразки надії Фло, Ві, Ру – трьох жінок непевого віку – героїнь п'єси "Приходять і йдуть". Героїні "Звуку кроків" також повністю в минулому, яке не принесло їм радощів. Вони однаково самотні у своїх спогадах.

Як і "філософія абсурду", надто рідко суворий драматург дає позитивну відповідь на запитання. З п'єси "Приходять і йдуть": «"Чи візьмемося ми за руки, як колись?" – "Через мить вони об'єднують руки: права рука Ві із правою рукою Ру; ліва рука Ві із лівою рукою Фло; права рука Фло із лівою рукою Ру; руки Ві поверх лівої руки Ру і правої руки Фло. Три пари замкнених рук покояться на колінах. Тиша.

Фло. Я відчуваю кільця.

Тиша.

Завіса» [14, с. 162].

У сучасній психології подібне явище отримало визначення *триангуляції* – емоційного процесу між двома людьми або групами, який в ситуації підвищеної тривоги має тенденцію залучати у відносини третього... І трикутники дійсно рятують від самотності... Але людям все ж доводиться залишатись наодинці одне з одним, іноді подовгу [16, с. 59–62].

Третій наслідок абсурду – *жага*, пов'язана з переживаннями, – також яскраво відбитий в бекетівських п'єсах.

Передусім ми тут повинні розгорнути показ суб'єктивних переживань дійових осіб, які якщо не сповідуються, то зізнаються перед самими собою, рефлексують. Діалог між персонажами не має місця, здебільшого це монолози, репліки, які вимовляють занурені в себе герої.

Однією з причин негативного сприймання світу філософами-абсурдистами С. Бекет називає людську нереалізованість і як наслідок – деформацію людини:

"А. А його почуття гумору? Чуття міри?

В. Загрузло".

"Театр II" [14, с. 128].

"А. Я знаю, він зберігав в собі вогник.

В. Біда в тому, що він не зміг розпалити його. Це був дар небесний. Ось що ти забув".

"Театр II" [14, с. 131].

Ці ремарки вписуються у таку характеристику, як "згасання афекту" (Ф. Джеймсон), типову для постмодерністської культури, що має читатися "як справжнє руйнування самої естетики вираження" [17, с. 125].

Аналіз драматургії С. Бекета дозволяє виділити три типи організації його текстів: 1) *канонічний*, що передбачає дотримання сюжету як ланцюга подій; 2) *антиканонічний*, в основі якого руйнування ланцюга подій як сюжету; 3) *дифузний*, у якому спостерігається дотримання фабули при зруйнованому сюжеті.

С. Бекет часто обирав нерідку французьку мову для своїх п'єс, а щоб запобігти спокусі ліризму та подолання сентиментально-іронічної традиції, яку його батьківщина подарувала світу, він взагалі пише "Сцени без

слів" – "мім для акторів", позбавляючи таким чином глядачів та слухачів усього зайвого.

Часто попередником театру абсурду і справжнім творцем сучасного "театру мовчання" називають символіста М. Метерлінка. Ранньому Метерлінку властиві думки про те, що нерухома безпомічна людина залишається сам на сам з таємничими невидимими силами ("Неминуче", "Сліпі").

Польські дослідники театру на зустрічі "Театр–простір–тіло–діалог" у 2006 р. акцентували увагу на виведенні Метерлінком на сцену образів, які, з одного боку, на основі змісту будуть поза часом, а з іншого, не будуть мати індивідуальності. Тому Метерлінк запропонував замінити живого актора восковою фігурою, яка може передати основну проблему його драм, ефемерність, смерть, час. Ця естетика, безумовно, вплинула на інтерпретацію Бекетом сценічного простору у актора [15, с. 143–144].

Бекетівські герої начебто повністю позбавлені слуху. Це максимальне заглиблення у себе свідчить про їхню приналежність до типових інтровертів, коли "інтровертована свідомість, хоча бачить зовнішні умови, але вирішальними обирає суб'єктивні визначники" [13, с. 246]. Мабуть, саме тому, а також як протест проти заангажованості мови С. Бекет вводить і акт мовчання як один з невербальних компонентів спілкування.

Мовчання – це відсутність слова, коли ніхто не говорить, але спілкування може відбуватись з духовними сутностями, "сполучене мовчання" (М. Бубер). Мовчання, на думку М. Бахтіна, можливе тільки в людському світі і тільки для людини [2, с. 338].

Висновок. Естетика театру абсурду пов'язана з життям людей, досвідом їхніх переживань, з відчуттям, що абсолютно все безглузде та ірраціональне, що людина з самого народження перебуває в непоясненій і непояснюваній ситуації. Цей театр падає під ключові поняття постмодернізму – ризома, надреалізм, лабіринт, бунт проти авторитетів тощо.

Справжнім митцем, який ані відхилився від своєї епохи, ані підкорився їй, став С. Бекет, який, попри властивий його драматургії високий рівень умовності, вивів на сцену не фантоми свідомості, а реальності людської екзистенції і дух "філософії абсурду". Драматург показав, що самотність і відокремленість людини (для абсурдного персонажа "іншого" фактично не існує) може стати конструктивним чи руйнівним атрибутом особистості, яка відстоює свої права, воюючи проти фальші.

Свідомість, підготовлена філософським осмисленням і сценічним "обігруванням" абсурдистських ситуацій, допомагає сучасній людині гідно ставитися до таких ситуацій у реальному житті, розуміючи, що життя відбувається *Nic et Nunc*, його не можна відкладати на завтра, "ще є час для життя" [18, с. 208].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Асмус В. Ф. Избранные философские труды / В. Ф. Асмус. – М.: МГУ, 1969. – Т. 1. – 412 с.
2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
3. Бергсон А. Два источника морали и религии / А. Бергсон. – М.: Канон, 1994. – 384 с.
4. Всемирная энциклопедия. Философия. – М.: АСТ-Минск: Харвест, 2001. – 1312 с.
5. Деррида Ж. Голос и феномен / Ж. Деррида – СПб.: Алетейя, 1999. – 208 с.
6. Ионеско Э. Ионеско / Э. Ионеско. – СПб.: Симпозиум, 1999. – 608 с.
7. Ионеско Э. Между жизнью и сновидением / Э. Ионеско. // Иностранная литература. – 1997. – № 10. – С. 117–156.
8. Камю А. Вибрані твори в трьох томах / А. Камю – Харків: Фоліо, 1996–1997. – Т. 3. – 623 с.

9. Каст Верена. Сизиф / Верена Каст. – М.: М. М. Москалец, 2017. – 160 с.
10. Ницше Ф. Сочинения в 2-х тт. / Ф. Ницше. – М.: Мысль, 1990. – Т. 2. – 829 с.
11. Новейший философский словарь. – Мн.: Изд. В. М. Скакун, 1999. – 896 с.
12. Павич М. Пейзаж, нарисованный чаем / М. Павич – СПб.: Алетейя, 1998. – 384 с.
13. Проскурникова Т. Б. Театр Франции. Судьбы и образы / Т. Проскурникова. – СПб.: Алетейя, 2002. – 472 с.
14. Театр парадокса. – М.: Искусство, 1991. – 300 с.
15. Театр. Пространство. Тело. Диалог. – Харьков: Гуманитарный центр, 2017. – 312 с.
16. Федосова Анна. О добрых и недобрых лицах, о любви и границах / Анна Федосова. – М.-СПб: Добросвет, 2018. – 160 с.
17. Философия эпохи постмодернизма. – Минск: Красико-принт, 1996. – 208 с.
18. Ялом Эрвин. Экзистенциальная терапия / Эрвин Ялом. – М.: Независимая фирма "Класс". – 2015. – 480 с.
19. Ясперс К. Смысл и назначение истории / К. Ясперс. – М.: Республика, 1994. – 527 с.
20. Golomb, J. Camu's ideal of authentic life // *Philosophy Today* / J. Golomb. – Fall 1994. – Volume 38, USA, Michigan. – P. 268–277.

REFERENCES:

1. Asmus, V. F. (1969). *Izbrannyye filosofskiy trudy [Selected philosophical works]* Vol. 1. Moscow, MGU.
2. Bakhtin, M. (1979). *Estetika slovesnogo tvorchestva [The aesthetics of philological creation]*. Moscow, Iskusstvo.
3. Bergson, A. (1994). *Dva istochnika morali i religii [Two sources of moral and religion]*. Moscow, Kanon.
4. *Vsemirnaya entsiklopediya. Filosofiya [Universal encyclopedia. Philosophy]* (2001). Moscow, AST-Minsk: Kharvest.

5. Derrida, Zh. (1999). *Golos i fenomen [The voice and phenomenon]*. St. Petersburg, Aleteyya.
6. Ionesco, E. (1999). *Ionesco*. St. Petersburg, Simpozium.
7. Ionesco, E. (1997). *Mezhdu zhizn'yu i snovideniyem [Between life and dream]*. *Inostrannaya literatura*, № 10, 117–156.
8. Kamyu, A. (1996–1997). *Izbrannyye proizvedeniya v trekh tomakh [Selected works in three values]* V. 3. Khar'kov, Folio.
9. Kast, Verena. (2017). *Sizif [Sisyphus]*. Moscow, M. M. Moskalets.
10. Nitsche, F. (1990). *Sochineniya v 2-kh t. [Works in 2 vols.]*. Moscow, Mysl'. V. 2.
11. *Noveyshiyy filosofskiy slovar' [The newest philosophical dictionary]*. (1999). Mn., Izd. V. M. Skakun.
12. Pavish, M. (1998). *Peyzazh, narisovannyye chayem [Landscape, drawing by tea]*. St. Petersburg, Aleteyya.
13. Proskurnikova, T. B. (2002). *Teatr Frantsii. Sud'by i obrazy [The theatre of France. Fates and images]*. St. Petersburg, Aleteyya.
14. *Teatr paradoksa [The theatre of paradox]*. (1991). Moscow, Iskusstvo.
15. *Teatr. Prostranstvo.Telo.Dialog [Theatre. Air. Body. Dialogue]*. (2017). Khar'kov, Gumanitarnyy tsentr.
16. Fedosova, Anna. (2018). *V dobrykh i nedobrykh litsakh, o lyubvi i granitsakh [About kind and non-kind faces, about love and boundary]*. Moscow – St. Petersburg, Dobrosvet.
17. *Filosofiya epokhi postmodernizma [The philosophy of the epoch of postmodernism]*. (1996). Minsk, Krasik-print.
18. Yalom, Ervin. (2015). *Ekzistsentsial'naya terapiya [Existential therapy]*. Moscow, Nezavisimaya firma "Klass".
19. Yaspers, K. (1994). *The Origin and Goal of History*. Moscow, Respublika.
20. Golomb, J. (1994). Camu's ideal of authentic life. *Philosophy Today*, Vol. 38, USA, Michigan, 268–277.

Надійшла до редколегії 10.02.20

Е. В. Миропольская, канд. филос. наук, доц.
Киевский национальный университет театра,
кино и телевидения имени И. К. Карпенко-Карого
ул. Ярославов Вал, 40, г. Киев, 01054, Украина

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ПОИСКИ НА ПОЛЯХ "ФИЛОСОФИИ АБСУРДА": ОПЫТ СОВРЕМЕННОГО ОСМЫСЛЕНИЯ

В статье отражена логика развития "философия абсурда" – термина интеллектуальной традиции, связанной с атрибутивной характеристикой отношений человека с окружающим миром. Описаны наиболее продуктивные идеи "философии абсурда" – неконформизм, сопротивление навязыванию чужих мислей, бунт, свобода и др. "Философия абсурда" – это философская концепция, которая рассматривает человека в контексте его неизбежных отношений с миром, лишенным смысла и недружественным человеческой индивидуальности, что порождает "абсурдное сознание". Раскрыты нюансы "философии абсурда" в практиках искусства XX – первых двух десятилетий XXI в., в частности в драматургии абсурда.

Осуществлена попытка продемонстрировать, что эстетика театра абсурда связана с жизнью людей, опытом их переживаний, с чувством, что абсолютно все бессмысленно и иррационально, что человек с самого рождения находится в необъяснимой и непонятной ситуации. Этот театр подпадает под ключевые понятия постмодернизма – ризома, сверхреализм, лабиринт, бунт против авторитетов и т.п.

Ключевые слова: "философия абсурда", эстетика, практики искусства, драматургия абсурда.

E. V. Myropolska, PhD, Associate Professor
Kyiv Karpenko-Karyi National University of Theatre,
Cinema and Television
40, Yaroslaviv Val, Kyiv, 01054, Ukraine

THE DRAMA SEARCHES ON THE FIELDS OF THE "PHILOSOPHY OF THE ABSURD": THE EXPERIENCE OF MODERN UNDERSTANDING

The article reflects the logics of the development of the "philosophy of absurd" – a term of intellectual tradition connected with attributive characteristic of reference between a man and surrounding world. The best productive ideas of the "philosophy of absurd" – non-conformism, resistance to the imposition of other people's thoughts, revolt, freedom and some others have been described. The "philosophy of absurd" is a philosophical conception which examines a man in the context of his inevitable relations with the world which is senseless and unfriendly to human individuality, in the result of which "absurd consciousness" is bearing. The nuances of the "philosophy of absurd" in the art practices of the XX-th – the first two decades of the XXI-st centuries, especially absurd drama has been disclosed. Its typical signs are the absence of act's plays and time, the plot and composition are breaking, existentialist's mood of characters, absurd plot's situations, words' nonsense and so on.

The heroes of the plays by S. Becket from the very beginning are solitude. But S. Becket develops ideas of "the philosophy of absurd", showing that if such people find faith, there is no strength that can break them. The main theme of S. Becket's creation is man's doom, his solitude. S. Becket became the most typical interpreter of the ideas of "the philosophy of absurd" in the drama, finding both simple and non-traditional methods for classic theatre aesthetics and new means of their incarnation. The playwright very exactly expressed such thought: progress's movement causes "progress" to all mankind reticence, alienation, closeness. One of the reasons of the negative perception of the world S. Becket calls a man's unrealizness and as a result – man's deformation.

The consciousness which is prepared by philosophical comprehension and scene "playing" absurd situations, helps a modern man worthily treat such situations in the real life, understanding that life occurs *Hic et Nunc*, we can't delay it for tomorrow.

Key words: philosophy of absurd, aesthetics, art practices, absurd drama.

УДК 130.2:[7.035.7:7.045](4)

Т. К. Огнєва, канд. філос. наук, доц.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
Ognevatk@ukr.net

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА І КІНЕМАТОГРАФУ У КИТАЇ, КОРЕЇ ТА ЯПОНІЇ

У статті "Особливості розвитку сучасного мистецтва і кінематографу Китаю, Кореї та Японії" здійснюється аналіз умов і чинників формування сучасного мистецтва й кіно у вищезгаданих країнах. Можемо визначити особливості розвитку китайського сучасного мистецтва як прагнення перших після завершення Культурної революції митців максимально відрефлексувати її плин та наслідки. Надалі мистецькі тенденції набувають особистісних авторських характеристик, що свідчить про їхній прогресивний характер. Корейське мистецтво сучасності доводить, що науково-технічна революція та домінуюча авангардна складова масової культури у цілому не можуть витіснити остаточно традиційну художню творчість. Одною з характерних рис сучасного корейського мистецтва є демонстрація у творчості приналежності до культури рідної країни. Перш за все це вплив традицій конфуціанства, буддизму, наслідків японської окупації та розподілу країни на Південну та Північну. Японське пластичне мистецтво поєднує у творчості автохтонні традиції та європейські мистецькі принципи. Неабияку увагу приділяють сучасні митці Японії новітнім технологіям – відеоарту, 3D-живопису, інтерактивним інсталяціям та інсталяціям-гібридам.

Кінематограф у Китаї, Кореї та Японії також має як спільні для цих країн, так і відмінні риси. У сучасних кінострічках велику увагу приділяють відображенню змін, що настали для Китаю, Кореї та Японії. Прагнення акцентувати візуальний ряд, що дозволяє вивести наперед споглядабельність, а глибинний сенс передавати за допомогою художніх образів, є характерним для східного кіномистецтва у цілому. Умови для розвитку кіномистецтва у вищезгаданих країнах відрізнялися, що привело до появи неповторного стилю, притаманного японським, китайським та корейським кінострічкам.

Знайомство з особливостями розвитку сучасного мистецтва та кінематографу у Китаї, Кореї та Японії є необхідною складовою для подальшого діалогу культур Заходу і Сходу в аспекті збалансованої взаємодії та подальшого художнього перетворення сучасного світу.

Ключові слова: сучасне мистецтво, Китай, Корея, Японія, кінематограф.

Постановка проблеми. Розвиток сучасного мистецтва, що можна охарактеризувати як синтез концептуальних ідей, художніх прийомів, останніх досягнень у новітніх технологіях, представлений у всесвітньому масштабі. Сьогоднішня розвиває кордони Сходу й Заходу, об'єднуючи світогляди, зокрема, у сучасній культурі. Мистецтво і література перестають бути суто національними, оперуючи образною системою "понад часом і простором". Прагнення виявити спільні шляхи подальшого інтелектуального та духовного зближення культур Заходу і Сходу змушує зацікавлених цим процесом уважно вдивлятися у мистецькі процеси, характерні для сучасності. Велике значення для розуміння загальних змін має знайомство з особливостями розвитку пластичних мистецтв і кінематографу країн далекосхідного регіону, таких як Китай, Корея та Японія.

Аналіз досліджень і публікацій. Обмежена кількість джерел, які розкривають особливості розвитку сучасного мистецтва і кінематографу Китаю, Кореї та Японії, дає дослідникові можливість користуватися ресурсами електронних видань та мистецьких часописів. Серед дослідників проблематику розвитку сучасного мистецтва і кінематографу у Китаї, Кореї та Японії розглядали Адрієн Де Монтьєрранд, Г. Браїловська, Є. Кремньов, У. Махмудова, А. Василенко, С. Анашкін, Т. Колядко, Сео Сонг, А. Хартцелл, І. Сукманов, О. Гусєв, І. Денісов, О. Геніс.

Мета статті. Проаналізувати особливості розвитку сучасного мистецтва і кінематографу у Китаї, Кореї та Японії, що допоможе виявити зміни у суспільних та духовних явищах і процесах сьогодення.

Виклад основного матеріалу дослідження. Двадцять сторіччя на Заході та Сході було позначене великими соціальними змінами та глобальними зрушеннями – революції та війни докорінно перевертають світоглядні засади людства.

Сприйняття народами далекосхідних країн ідеалів та цінностей Заходу є незаперечним – індивідуалізація мистецтва та літератури характерна для Китаю, Південної Кореї, Японії та інших національних культур ре-

гіону. У наш час продаж картин, скульптур та інсталяцій митців Сходу завойовує все значніший масштаб світового ринку мистецтва. Китайські митці Ай Вейвей, Чжан Сяоган, Юе Міньцзюнь або Чжан Хуан тримають місця у десятці авторів найдорожчих творів мистецтва, що їх виставляють на аукціони світу.

Азійський кінематограф, увібравши найкращі риси кіно Європи та США, виробив властиву лише йому естетику, що ґрунтується на особливостях східного світогляду. Кінострічки Чжанга Імоу, Кім Кі Дука, Наґіси Осіми та багатьох інших талановитих режисерів передають прагнення авторів знайти позанаціональну, надбуденну, вічну мистецьку мову, зрозумілу і на Сході, і на Заході.

Китайська культура зазвичай асоціюється в нас з духом колективізму. Сучасна ж культура та мистецтво полягає якраз у протилежному – у висловленні особистісного за сутністю та використанні максимально розмаїтих засобів за формою. Цей лейтмотив помітно контрастує з китайською традиційною свідомістю, проте не можна стверджувати, що китайське суспільство базується лише на колективізмі та комуністичних догмах і йому не знайоме поняття індивідуалізму.

Китайський індивідуалізм помітно відрізняється від індивідуалізму в європейському та американському контексті. Це не звичне відокремлення себе від інших, не усвідомлення себе як єдиного та унікального явища, що носить дещо егоцентричний характер. У китайців індивідуальність має дещо вузкі рамки і розглядається з іншого боку. Не йдеться про відокремленість, а, навпаки, про індивідуальність як значимість людини лише в межах суспільства. Китаєць не може контрастувати з природою чи власним оточенням, і це не обов'язково варто прирівнювати до примітиву. Це зумовлено особливостями менталітету – скромністю та покірністю, а також системою морально-етичних постулатів.

Неординарним тлумаченням появи та бурхливого розвитку сучасного китайського мистецтва є те, що споконвічне образне та символічне мислення митців за часи Мао Цзедуна було силою закуто у кайдани соцреалізму – нехарактерного для Сходу відтворення праг-

нень митця. Тому після реформ Ден Сяопіна абстракція, експресія та гротеск посіли почесне місце у творчості сучасних художників та скульпторів Китаю. Очевидно, що авангардний живопис, в душі робіт Хуан Руй, не міг так відразу виникнути після традиційного китайського мистецтва. Проте аж до 1980-х художники продовжували відтворювати традиційний китайський живопис. Єдиними значними виключеннями були Чан Дайчєн і Су Бейхун, в роботах яких вбачали західний вплив.

Партія забороняла використовувати будь-які нововведення, що прийшли із Заходу: якщо в картині був натяк на вплив буржуазних мистецьких течій, то це прирівнювалось до політичного протесту, тому китайський живопис практично не розвивався. Стає незрозумілим, як тоді з'явилися Луо Чжунлі, Ма Дешен, той же Ай Вейвей та інші. Основним соціально-політичним чинником стали реформи Ден Сяопіна, але знову ж таки китайські художники ще залишалися на рівні традиційного акварельного живопису, і їм був потрібен час, щоб все надолужити.

Як це не парадоксально, але ключову роль у розвитку та підготовці нового покоління художників відіграв соцреалізм. Це був єдиний стиль, крім традиційних китайських, який був дозволений та використовувався при створенні пропагандистських плакатів. Таким чином, свідомість людей переставала сприймати мистецтво тільки в його традиційних формах, що зробило можливою появу сучасного мистецтва в Китаї.

Актуальне мистецтво (contemporary art) – загальна назва об'єктних форм сучасного мистецтва, переважно позначає художній процес наприкінці ХХ століття та включає акційні, об'єктні засоби художнього висловлення. Світова художня практика рекомендує розрізняти два типи сучасного мистецтва – modern art та contemporary art. Перший є творами художників, що працюють у межах усталеного стилю – експресіонізм, сюрреалізм тощо – фактично сучасний модернізм, другий – суцільний експеримент, мистецтво, що знаходить у стадії становлення, самий процес його розвитку. Перший оперує мисленням виключно у межах картини, другий – первинною вважає концепцію, цілісне висловлення у формі певним чином організованого простору.

Становлення сучасного мистецтва у Китаї невіддільно від політики реформ та відкритості, відповідності творів мистецтва психологічним очікуванням глядачів.

Зазвичай вважають, що китайське сучасне мистецтво з'явилося в 1980-х, коли художники почали використовувати авангардистську техніку. Проте варто розібратися у тому, як з традиційного китайського живопису, який зображує прекрасні квіти, краєвиди, пташок, раптом постало сучасне мистецтво.

Протягом 10 років Культурної революції (1966–1976) китайське мистецтво мало функції одного з засобів державного управління, а ті естетичні запити, що їх формувало суспільство, довго відкидалися. Саме тоді з'являються художні твори, що отримали назву "Червона класика". У 1978 році центр уваги комуністичної партії Китаю зміщується з питань класової боротьби на питання соціалістичної модернізації економіки. Наприкінці періоду Культурної революції з'явилися два напрямки у мистецтві, засуджені її прибічниками, – "шрам мистецтва" та "сільський реалізм". Твори цих митців відображали прагнення авторів до власного особистісного усвідомлення та цінності людського життя.

Ось що зазначає у книзі "Сузір'я зірок. Хуан Руй та Ма Дешен" дослідник цього періоду Адрієн Де Монтферранд: «Серед цієї атмосфери підвищення доступу до західної культури виникають на початку 1980-х певні особи, які прагнуть змін. Серед них у 1978 році були Ху-

ан Руй і Ма Дешен. Вони зустрілися через співпрацю у неофіційному літературному журналі, де спільно опублікували заяву, яка вважається одною з найбільш радикальних публікацій того часу. Бажаючи мати простір та можливість для самовираження і художніх експериментів, Хуан і Ма стали основними членами групи "Зірок"» [15].

У 1979 році відбулася виставка "Зірки": вона та теоретична дискусія, що їй передувала, надали сил розвиткові китайського сучасного мистецтва. Один з учасників групи Ма Дешен зазначив, що кожний художник – це зірка. Вони назвали власну групу "Зірки" для того, щоб зосередити увагу на їхній індивідуальності, і це було зумовлено сірою одноманітністю Культурної революції.

У 1979 р. група молодих художників-експериментаторів "Зірки" організувала дві виставки, що нарешті вирвалися із залізного кулака комуністичної партії і заклали підґрунтя для подальшої свободи художньої інтерпретації у Китаї.

27 вересня 1979 року, після заборони проводити виставку в Китайській мистецькій галереї, "Зірки" виставили свої полотна та скульптури в парку перед цією галереєю. 28 вересня прибула поліція і оголосила закриття виставки, на наступний день її проведення було офіційно визнано нелегальним. 1 жовтня, в 30-ту річницю заснування народної республіки, "Зірки" у відповідь організували марш протесту проти недотримання прав людини під гаслом "Ми вимагаємо демократії та свободи у мистецтві!". Нарешті, з 23 листопада по 2 грудня 1979 р. у Пекіні відбулася перша офіційна виставка "Зірок".

На початку 80-х р. митців групи "Зірки" не визнавала Пекінська спілка художників. Того ж літа "Зірки" заснували власну спільноту художників, головними членами спільноти були Хуан Руй, Ма Дешен, Їнь Лі, Ван Хепін та інші. Цзян Фен, голова Пекінської спілки художників, дозволив "Зіркам" виставлятися вдруге вже в Китайській мистецькій галереї з 24 серпня по 7 вересня. Він був впевнений у провалі цієї виставки: "Коли "Зірки" усвідомлять, що для більшості людей їхні роботи є незрозумілими, вони все ж таки змінять свій підхід". Але він помилявся: якщо люди все ж не розуміли до кінця такого мистецтва, вони прекрасно розуміли, що являла собою ця виставка. За два тижні її відвідало близько 200 000 людей.

Для кращого розуміння важливості виставок "Зірок" варто зазначити, що китайські митці до цього пройшли ряд дуже непростих випробувань та труднощів – ізоляцію, цензуру та постійні репресії комуністичного режиму. За 30 років до того Мао Цзедун проголосив офіційний канон соцреалізму. Художні твори вже не були призначеними для інтелектуалів чи еліти, вони були спрямованими виключно на маси. Нові правила вимагали від митців уникнення будь-яких форм вияву індивідуальності. Протягом Культурної революції багато митців потерпали від клейма "інтелектуальні партизани" та були засуджені до виправних робіт в селах з заборонаю малювати. "Зірки" продемонстрували протест і здійснили сміливу спробу відновити концепцію "я – в собі".

Більшість "Зірок" не отримали вищої художньої освіти та не мали стосунку до жодного мистецького інституту. Їхні виставки визначали їхню неофіційну позицію у китайському мистецтві. Одного із засновників, Ма Дешена, не прийняли до художньої школи, посилаючись на його неспроможність, оскільки до цього він працював промисловим креслярем та робив печатки на дерев'яних дощечках, тому не може користуватись традиційним китайським чорнилом для малювання. Інший видатний учасник цієї арт-групи Хуан Руй працював фермером у внутрішній Монголії з 1968 по 1975 рр., а потім на шкіряній фабриці в Пекіні до 1979-го. У 1978 р. він ви-

пускав найвідоміший у період після Культурної революції журнал "Сьогодні".

На початку діяльність групи була зосереджена на неформальних арт-шоу та приватних обговореннях, де критикувалося суспільство і спотворені концепти свободи та індивідуальності. Такі ідеї були дуже небезпечними і могли закінчитись арештом, але мета "зірок" мала не лише мистецький, а й політичний характер. Вони дотримувались утопічних сподівань на звільнення китайського народу та поставили собі за мету прокласти шлях для свободи духу і вираження у суспільстві, що не припускало будь-яких оригінальних думок чи креативності.

В 1980-х рр. митці у різних містах та провінціях по всьому Китаю сформували безліч "авангардних" груп та експериментували з формами та концептами, які прийшли з Заходу. Проте після тріумфу "Зірок" настав 10-річний період затишшя та відсутності будь-яких офіційних виставок експериментального мистецтва у Китайській мистецькій галереї, що закінчився тільки у 1989 році виставкою "Китай/Авангард".

Подальший розвиток нових напрямків сучасного мистецтва, як-от перформанс, інсталляція, концептуальне мистецтво, відеоарт, дає знати про увагу митців та глядачів до таких творів. Щоправда, більшість китайської глядацької аудиторії не вважає останні такими, що можуть збагатити національне мистецтво, та все ж віддають належне творам contemporary art.

Нове китайське мистецтво синтезує поновлення стародавньої культури та авангардизм. До середини дев'яностих років китайські митці відійшли від тематики Культурної революції та перейшли до осмислення проблем сучасності. Гостро постала проблема так званого "суспільства споживачів", що стало чи не основною темою багатьох митців. Це привертало увагу міжнародної спільноти до розвитку мистецтва у Китаї, і згодом китайські митці завоювали неабияку прихильність у світі. Китайське мистецтво стало цінуватись не лише у художньому плані, а й у матеріальному. Роботи китайських митців зацікавили десятки міжнародних виставок, галерей, приватних колекціонерів. Така увага до китайського мистецтва за кордоном не могла залишити китайську владу байдужою. Починаючи з 2000 року китайська влада активно почала фінансувати розвиток мистецтва, що робить і до цього часу.

Для подальшого розвитку сучасного мистецтва велике значення має "Сучасна художня виставка у Гуанчжоу", яка відображає взаємовідносини ринкової економіки, відповідної ідеології із світом мистецтва у конкретних історичних умовах та складним психологічним станом інтелігенції. Надалі стала постійною "Сучасна художня виставка у Шанхаї", що демонструє високий рівень інтернаціоналізації, коли китайські митці не тільки демонструють власні твори на Заході, а й вводять західне мистецтво до Китаю, визначаючи критерії ціннісної системи для китайського мистецтва.

Із середини 90-х років масова культура стає визначальною тенденцією у світовому масштабі, спонукаючи митців до творчості на комерційних засадах. У 1996 році у Китаї виникло так зване "Мистецтво без смаку", яке демонструвало прагнення народу до розкряпачення у моральному аспекті після жорсткого диктату конфуціанства та естетичного смаку доби Мао. Це мистецтво задовольнило естетичний смак нуворішів з узбережної частини Китаю, а також підкреслило вплив масової культури на психологію людини.

Масова культура є продуктом культури промислової, отже, масове виробництво і стандартизація певним чином нівелює особистість. Відсутність смаку – засадничий принцип масової культури й водночас її характе-

ристика. Масова культура вельми приваблива для народу, надаючи можливість отримати радість через споживання та розваги.

Не людина створює та використовує речі, а речі формують та використовують людину, перетворюючи її на гібридний суб'єкт – "людиноріч". Ця трансформація яскраво відображена у сучасному мистецтві як Заходу, так і Сходу. Консюмеризм (споживання, залежність від купування речей) – явище нове, тому сприймається заго-стрено, але індивідуалізм Заходу накладає негативний відбиток на такі зміни у дійсності, східне ж світоспри-няття допомагає митцеві зафіксувати та описати їх. Зацікавленість у світі мистецтвом Сходу можна пояснити як зростанням китайської економіки, що детермінує розвиток мистецтва, так і історично усталеною традицією для митця глибоко досліджувати етичні та філософські категорії за допомогою мистецького виявлення.

Зауважимо, що певний флер кон'юнктури є невід'ємною частиною сучасної культури Китаю – скажімо, тема Мао Цзедуна або нецінності індивідуума, що втілюється за допомогою масштабності або багаточисельності у арт-об'єктах, викликає у західного реципієнта інтелектуальний або емоційний шок, і тому ці об'єкти користуються попитом та набувають матеріальної цінності.

З позиції естетичного смаку й культурної тенденції сучасності образ Китаю в авангардному мистецтві не тільки демонструє певну ідеологію, а і є образом перетворення країни з аграрної на ринкову. Цей образ контрастує з тим, що формували митці 80-х років. Можна погоджуватися з позицією деяких мистецтвознавців щодо кон'юнктури сучасного китайського мистецтва, але не будемо забувати, що дехто з митців та письменників був ув'язнений по-справжньому китайською владою або змушений емігрувати.

Одним з найвідоміших митців Китаю, чия творчість припала до душі багатьом поза межами його країни, є Ай Вейвей.

Народився Ай Вейвей 28 серпня 1957 року в Пекіні. Батько художника – видатний китайський поет Ай Цин (1910–1996) – з кінця п'ятдесятих років утримувався на засланні і не друкувався до реабілітації в 1978 році. Протягом шістнадцяти років роботою Ай Цина була чистка сільських громадських вбиралень.

З 1958-го по 1978 рік Ай Вейвей жив у Сінцзяні, а у 1978 році поступив в Пекінську кіноакадемію, де навчався анімації. Став в 1980 році одним із засновників арт-групи "Зірки", наступного року йому довелося тікати до США через переслідування з боку влади. З 1981-го по 1993 рік жив у США, переважно в Нью-Йорку, де вчився у мистецькій програмі "Парсонс". Найбільше враження на митця в американському мистецтві справили поп-арт і концептуалізм. У 1993 році повернувся в Китай через вхоробу батька.

Ай Вейвей здійснив власне розслідування обставин Сичуанського землетрусу 2008 року. Публікував у своєму блозі імена загиблих дітей і відомості про корупцію в будівельному бізнесі, які не потрапили в офіційну статистику, внаслідок якої в перші хвилини катастрофи зруйнувалися десятки погано побудованих шкіл. Ай Вейвей був жорстоко побитий поліцією за те, що спробував виступити на суді в підтримку правозахисника, який виступив з матеріалами, що викривали злочини сичуанської адміністрації.

Ай Вейвею було заборонено залишати Китай, а його майстерню в Шанхаї знищили за вказівкою місцевої влади. У 2011 році в пекінському Центрі сучасного мистецтва Улленса (УССА) скасували проведення першої у країні великої ретроспективи Вейвея.

У березні 2011 року було оголошено про переїзд Вейвея до Берліна у зв'язку з політичними репресіями, а у травні цього ж року Королівська академія у Великобританії надала Ай Вейвею титул почесного академіка.

3 квітня 2011 р. в пекінському аеропорту перед посадкою в літак, на якому Ай Вейвей збирався вилетіти в Гонконг, художника було заарештовано двома поліцейськими, які заявили Ай Вейвею, що у художника з'явилися "інші справи" і він нікуди не полетить. Також на час обшуків на кілька годин було затримано дружину художника Лю Цин і вісім його співробітників, обшукали будинок, студію та галерею художника. Поліція вилучила комп'ютери та інші цифрові пристрої. З 4 квітня запити з ім'ям художника в китайських інтернет-пошуковиках були заблоковані.

З вимогою звільнити Ай Вейвея 4 квітня виступили представники світової арт-спільноти, серед яких директор Галереї Тейт Ніколас Серота, скульптори Ентоні Гормлі й Аніш Капур, близький друг Ай Вейвея Олафур Еліассон. 5 квітня США зажадали від Китаю негайно звільнити художника і дисидента Ай Вейвея.

Офіційно було оголошено, що його звинувачують в економічних злочинах і несплаті податків. Однак його арешт відбувся у межах заходів з придушення повстання в Китаї. З поширенням Жасминової революції, натхненної повстаннями на Близькому Сході, в комуністичній країні почали заарештовувати письменників, активістів, блогерів та інших дисидентів. Світова спільнота визнає, що вплив Вейвея вийшов за межі світу мистецтва, митець критикує державний комуністичний лад Китаю й активно висловлює власну позицію на Twitter, що відзначає присутність художника в соціальних мережах.

У 2011 році Ай Вейвей займав 11-ту позицію рейтингу, у якому він піднявся з 43-го рядка (у 2009 році). Одним з найбільш значущих проєктів художника тоді стало "Соняшникове насіння", яке було представлено в Галереї Тейт у Турбінному залі. На підлогу зали були висипані близько 100 мільйонів насіннячок соняшнику, зроблених з порцеляни, по яких ходили відвідувачі. Митець не зупиняється у творчих пошуках й гостро реагує на сучасні виклики (тема біженців тощо).

У статті Г. Браїловської "Ай Вейвей – сучасний художник-дисидент" йдеться про творчий та життєвий шлях митця, автор статті серед інших висловлювань художника пропонує наступне: "Я знаю, хто я. І кожний день це демонструю у моїх творах. Мабуть, тому я не боюся загубити власну стежку..." – так характеризує свою творчість Ай Вейвей [3].

У сучасному китайському мистецтві багато лакун, незвичності, радикальних рішень, воно нагадує підлітка, який за літо переріс свого тата. Але можна з упевненістю сказати, що мистецтво активно розвивається, а не знаходиться у стагнації.

Ще один всесвітньо відомий сучасний митець Китаю – Чжан Хуань. У творчому житті Чжана Хуаня знайдеться багато паралелей з траєкторією розвитку альтернативного мистецтва у сучасному Китаї. Це дозволяє пояснити, чому китайське образотворче мистецтво викликало таку зацікавленість на Заході.

Дитинство Чжана Хуаня, як і більшості відомих художників сучасного Китаю, припало на Культурну революцію, коли освіта, мистецтво були протиставлені поняттю "культурної" людини. Цей період дуже вплинув на формування сучасного мистецтва, і з кінця 80-х рр. Чжан Хуань намагається висловити своє відчуття світу через перформанс, головним учасником якого стає його тіло.

У 60-х роках у Америці та Європі формується так зване "концептуальне мистецтво", головною метою якого стає передача ідеї – тобто матеріали та засоби йдуть

на другий план, і важливим стає не ЯК, а ЩО. Сила мистецтва полягає в ідеї, таким чином, воно звертається не до емоційного, а до інтелектуального осмислення.

У 1993 р. Чжан Хуань збирає навколо себе близьких за духом художників та засновує спільноту East village. Прагнення втілити ідеї західного концептуального мистецтва приводить китайського митця до створення його першої роботи, яка привернула увагу, – "12 метрів квадратних". Фото було зроблене під час відомої акції, коли Чжан Хуань просидів перед громадською вбиральною, обмазавшись медом та риб'ячим жиром. Так він хотів нагадати суспільству про те, що 12 квадратних метрів – це площа громадської вбиральної, якими кожного дня користується велика кількість людей. Він просидів там близько години, весь обліплений мухами. Таким чином він задекларував фізичний терпечі і страждання як сенс власного мистецтва перформансу.

У перформансі під назвою "65 кг" Чжан Хуань був закутий у кайдани і підвішений до стелі у своїй спальні. Його кров скапувала на гарячу металічну тарілку, яка знаходилася на підлозі, а три лікаря в білих халатах чекали. Присутні могли споглядати не лише похмуру, жахливу сцену, але і чути звук, як капає кров, і відчувати її запах.

Після 1995 року він влаштовує масштабніші перформанси і залучає до них більше учасників. Наприклад, "Додати 1 метр до безіменної гори", де автор з іншими дев'ятьма учасниками оголені лягали один на одного та формували піраміду на вершині гори, або "Підняти рівень води у ставку", де художник і 40 учасників зайшли в ставок, щоб підняти рівень води.

Отже, у 90-х роках Чжан Хуань висловлював свої ідеї здебільшого за допомогою власного тіла. Його образи часто викликають жах, навіть відразу, але саме через них він демонструє те, що відбувається навколо нього.

Його виставки не розуміли і не сприймали, тому і забороняли, отже, 1998 року Чжан Хуань виїжджає до США. Якраз у цей час у світі зростає інтерес до сучасних китайських художників. Він співпрацює з різними галереями та музеями по всьому світу. З часом він з художника загадкової східної країни перетворився на художника міжнародного рівня, а його ім'я входить в число визначних концептуалістів світу.

Останні роки митець від перформансу перейшов до скульптури. Цього художника звать майстром метаморфоз і нетрадиційним буддистом. У той час як інші Будді поклоняються, Чжан Хуань відтворює його зображення в сталі і попелі, коров'ячій шкірі й глині, деревині та інших матеріалах, з якими працює. Зазначимо, що попіл для своїх скульптур він роками збирає по храмах Шанхая і Тибету – попіл з ламп і курильниць, який пахне ладаном і традиційними ароматами буддистських храмів. Це матеріал, на думку художника, у якому міститься сила молитов і святих духів, пил смерті і відродження, а також надії, сподівання і бажань сотень людей, які приходять до Будди, щоб поклонитися.

Використовуючи релігійні мотиви, він прагне показати духовне через тілесне. Буддизм з його храмовою музикою, скульптурою і філософією є одною з головних тем його останніх робіт.

Його скульптура "Голова з попелу та з великими вухами" складається з великої масивної голови з імітованого попелу та сталі. Витвір митця наголошує на щасті й удачі у буддистській релігії, це нове, незвичайне бачення релігії митцем, з того аспекту, який не звикли бачити зазвичай люди.

12 травня 2010 р. в Сан-Франциско відбулося офіційне відкриття об'єкта публік-арту – мідної скульптури Будди. Пам'ятник являє собою триголову фігуру. Висо-

та скульптурної композиції становить 8 метрів, а вага – 15 тонн. Пам'ятник встановлювали напроти будівлі мерії міста Сан-Франциско, мідний Будда – наймасштабніше творіння Чжан Хуаня.

Втім, крім релігійних скульптур, є у автора менш пафосні, але не менш загадкові – наприклад, віслюк, що намагається залізти на невизначеного виду й призначення конструкцію, або незграбний гігант, також зроблений з коров'ячої шкіри, розташований посеред галереї. Іноді здається, що автор прагне просто епатувати публіку, а може – він дає запитання, відповіді на які немає.

"...Як листя падає на землю, щоб годувати її, китайська культура живить коріння моєї творчості. І коли я повернувся в Китай, я відчув ще сильніше традиції батьківщини й духовності, знайшов нове натхнення й атмосферу для творчості. Наприклад, мені дуже подобається попіл від спалювання старих дерев'яних вікон і дверей в храмах у Шанхаї і навколо нього. У моїх роботах я використовував такі золи, а також традиційні китайські матеріали, як коров'яча шкіра. Традиція є органом нації, і переконання – її дух. Мій обов'язок – відродити традиції і згадати предків..." [12].

Отже, можемо визначити особливості розвитку китайського сучасного мистецтва як прагнення перших після завершення Культурної революції митців максимально відрефлексувати її плин та наслідки. Також 80-ті роки для китайського мистецтва були ознаменовані прагненням позбутися нівелювання особистості, чим був характерний період правління Мао Цзедуна. Надалі мистецькі тенденції набувають розмаїття: комерційна складова й деяка часточка кон'юнктури проглядають у творах мистецтва китайських авторів, але прагнення самовисловлення у різний спосіб свідчить про прогресивні вища, характерні для мистецтва.

Велику роль у формуванні нового китайського кінематографу зіграла так звана "п'ята генерація" режисерів, чия творчість помалу виводила на екран проблематику, невідому за часів Культурної революції та перших років правління Ден Сяопіна. Найвідомішими представниками "п'ятої генерації" кінорежисерів Китаю є Чжан Імоу, Чень Кайге, Тянь Чжуанчжуан.

Тянь Чжуанчжуан першою короткометражною "Наш куточок" (1980) дав знати про нову генерацію китайських режисерів, вона стала їхнім маніфестом. У фільмі "Один і вісім" (1983) оператором був Чжан Імоу.

Кінострічка "Синій паперовий змії" (1993 р.), яку по-тайки вивезли з КНР та продемонстрували західному глядачеві, дає змогу зануритися у часи Культурної революції. За неї режисерів було заборонено знімати кіно протягом 10-ти років. Серед фільмів, які відносно нещодавно зняв Тянь Чжуанчжуан, – "Майстер го" (2006), "Воїн та вовк" (2009) – історичний бойовик, у якому органічно поєднуються підкреслено романтична легенда про жінку-вовка і бойовий дух давніх китайців. Чжан Імоу та Чень Кайге є антиподами, у статті "Чжан Імоу і Чень Кайге: Інь і Ян китайського кіно" Євген Кремньов зазначає: "Стриманий та поміркований "Інь" Чжана Імоу та яскравий і рвучкий "Ян" Ченя Кайге прекрасно ілюструють сучасний китайський кінематограф" [11].

Чень Кайге, колишній хунвейбін, вже у перших кінострічках "Жовта земля" (1985) та "Великий народ" (1987) переймається долею конкретної людини з її трагедіями та звичаями. Людини, про яку у китайському мистецтві надовго забули у процесі боротьби за щастя усього народу. Оператором його картин був Чжан Імоу, який перебував на "перевихованні" у селі під час Культурної революції. "Проблема "п'ятого покоління" кінорежисерів полягала у тому, що на Заході їх хотіли бачити неконформі-

стами, в іншій формі вони були просто нецікавими, а вдома до їхньої творчості ставилися з острахом саме через надлишковий для китайського глядача неконформізм", – вважає Є. Кремньов. Чень Кайге вирішив звернутися до творчості, яка ламає стереотипи, й зняв кінострічку "Прощавай, моя наложнице" (1993 р.) – історію кохання двох акторів Пекінської опери. Кінострічка завойовувала світовий успіх, це надихнуло режисера на зйомки кінофільму "Місяць-спокусник" (1996).

Великим успіхом користується і фільм Ченя Кайге "Імператор та вбивця" – масштабна історична драма.

Творчий шлях Чжана Імоу був іншим: у 90-х роках, як і Чень Кайге, не зрадивши власному стилю, знімав про людей, які ставали дзеркалом покоління, а ситуації, у яких вони діяли, – виміром людського характеру, дрібного й великого у ньому. Перший фільм Чжана Імоу "Червоний гаолян" (1987) демонструє пристрасть автора до інших цінностей – його цікавлять ідеї та тенденції, а персонажі цікаві скоріше як архетипи, аніж живі люди: "Цзюй Доу" (1990), "Запали червоний світильник" (1991), "Цю Цзюй звертається до суду" (1992).

Драматична стрічка "Жити" (1994), кримінальна драма "Шанхайська тріада" (1995), соціальна картина "Ні одного втратити не можна" (1999), прекрасні фільми 2000 р. "Дорога додому" і "Щастя на годину" про побут міста або села не мали великого успіху ані у Китаї, ані на Заході.

У 2000-х роках екрани захоплює кіно в основному комерційне і з використанням комп'ютерної графіки. Чжан Імоу підкорює світ новим фільмом, знятим у жанрі "уся". "Уся" – чисто китайський стиль про мандрівних майстрів кунг-фу, які вміли бігати по верхівках дерев та літати над водоймищами. Це фільм "Герой" (2002). Згодом у тому самому жанрі "уся" він зняв "Будинок літаючих кинджалів" (2004) і "Прокляття золоті квітки" (2006).

Чень Кайге відповідає кінострічкою "Присяга" (2005) у дусі такого собі китайського фентезі на ґрунті азійської міфології.

2008-го Чжан Імоу став офіційним постановником церемонії відкриття й закриття Олімпійських ігор у Пекіні. Чень Кайге повертається до кіно про осіб та долі, знімає кінострічку "Мей Ланьфан" – про легендарного актора Пекінської опери. Після 2010 року Чжан Імоу знімає кіно "Під квітами бояришника" – любовну мелодраму, "Квіти війни" – військову драму про протипонський рух опору, у 2014 році вийшов на екрани його фільм "Повернення" про людину, яка повертається після ув'язнення під час Культурної революції.

Чень Кайге зняв кінострічку "Жертвоприношення" (2010) – за п'єсою "Безбатченко з родини Чжао", історичний фільм про всиновлення придворним лікарем немовляти імператорського роду й свідому втрату власного сина та дружини.

Отже, можемо зазначити, що творчий доробок вищезгаданих режисерів, представників "п'ятої генерації", збільшується, а художні прийоми, що їх беруть до уваги Чжан Імоу та Чень Кайге, стають розмаїтшими.

Подальший розвиток кінематографу у Китаї продовжують представники так званої "шостої генерації" режисерів. Китайський кінематограф сучасності демонструє зосередженість не на індустріальних мегаполісах, таких як Пекін або Шанхай, а на невеличких поселеннях, де проживає бідна частина населення Китаю. У статті "Урбанізоване покоління – китайське кіно та суспільство у трансформації" Чанга Жена йдеться про певні тенденції, що їх виявлено у творчості китайських кінематографістів з 1990-х років: "Представники "шостої хвилі" китайського кінематографу демонструють трансформацію власних уподобань та можливостей. Молоді кінематографісти роблять кіно, що привертає увагу в країні та за

кордоном. Більш ніж шістьдесят молодих режисерів працюють "за межами" державних студій та виявляють вибухову творчу енергію – це безпрецедентне явище в історії кіно Народної Республіки Китаю.

Ці кінострічки значно відрізняються від попередніх у політичних поглядах, цінностях та художньому сприйнятті. Камеру націлено на повсякденну реальність китайського міського життя замість мелодраматичних оповідань. Предмет, стилістика взаємопов'язані з швидкою модернізацією та розшаруванням суспільства.

Автори прагнуть вирішити широкий спектр проблем, характерний для соціуму: інвалідність, алкоголізм, психічні розлади, проституція, злочинна діяльність, богемний стиль життя, становище мігрантів – неповний перелік тем, які хвилюють молодих китайських кінематографістів.

Існує прагнення за допомогою документального принципу кінооповідання максимально наблизити глядача до загостреного сприйняття реальності" [17].

Цзя Чжанке – основна фігура "шостої генерації" китайського кіно, до якого належать режисери, відомі з 1990-х років. Їхня кар'єра зазвичай розпочиналася з незалежних, малобюджетних та андерграундних кінострічок. Цзя Чжанке отримав "Золото лева" у Венеції за фільм "Натюрморт" (2006), "Золотого ведмеда" у Берліні на міжнародному кінофестивалі отримала його кінострічка "Чорне вугілля, тонкий лід". Серед фільмографії режисера так звана "Шанхайська трилогія" – "Кишеньковий злодій", "Платформа" та "Невідомі задоволення". Останній фільм Чжанке – альманах історій про персональний громадянський опір у сучасному Китаї "Доторк гриха" – отримав у Каннах приз за найкращий сценарій у 2013 р. На батьківщині кінострічка була заборонена.

Ван Бін – режисер-документаліст. Автор статті "Ван Бін. Національна галерея постісторії" А. Василенко зазначає: "Амбівалентні, відверто критичні картини Ван Біна відображають глибокі структурні зміни китайського суспільства, оголюючи трагічні наслідки Культурної революції та курсу "політики реформ і відкритості". Його кінострічки не отримують офіційного схвалення, ігноруються в Китаї, але колишня "розкіш" остракізму відносно сучасної художньої практики в країні тепер епізодична" [4].

Серед кінострічок Ван Біна – "Район Тесі: на захід від залізниці", дев'ятигодинний фільм про загибель промисловості, що не знадобилася у нових умовах.

"Спогади Фенмін" (2007) – кіно про журналістку Хе Фенмін, яка після 1957 року, коли Мао дав гасло "Нехай квітнуть 100 квітів, нехай змагаються 100 шкіл" та виявив мільйони інтелектуалів, що щиро бажали дискутувати з владою, зазнала репресій. Хвиля терору, фізичне винищення та переміщення інтелігенції до таборів праці увійшли в історію Китаю як Культурна революція.

Уся дія в кінострічці локалізована у квартирі журналістки, яка разом із чоловіком пройшла всі тортури Культурної революції.

Ще один фільм Ван Біна "Канава" є екранізацією роману Яна Сінхуї, у якому йдеться про Великий китайський голод (1958–1962) на матеріалі одного з в'язниць таборів на північному заході Китаю.

Кінострічка "Три сестри" (2012 р.) – хроніка далекої гірської провінції, яку бачать самотні діти, чії батьки поїхали заробляти гроші до мегаполісу. У 2014 році вийшов на екрани кінофільм Ван Біна – "Доки безумство нас не розлучить" – про закриті психіатричну клініку. На думку А. Василенка, "герой Ван Біна – сучасна людина, байдужа до закликів діяти, що приймає фатальність власного буття. Китайський режисер створює виразний, позбавлений екзальтації образ постісторичного

часу й простору, який навряд чи найближчим часом втратить свій страшний апокаліптичний сенс" [4].

Ван Сяошуай – ще один представник "шостої генерації". Його кінодебют "Дні" (1993) – оповідання про родину молодих художників, чие життя складається трагічно. У 1997 році його кінофільм "Заморожений" був відзначений премією у Роттердамі на кінофестивалі. Ця вельми радикальна стрічка вразила навіть "розбещених" європейців, що вже казати про Китай! У 1996 р. Ван Сяошуай починає зйомки кіно про молодь, психологічні проблеми перехідного періоду реформ, розгубленість маленької людини перед державною машиною та глобальними змінами "На узбіччі раю". Проблемам протиріччя між особистістю та суспільством присвячені ще дві його кінострічки – "Пекінський велосипед" (2001) та "Шанхайські мрії" (2005). Нещодавно вийшов фільм Вана Сяошуая "Червона амнезія" (2014), трилер, який має усі переваги й елементи кращого китайського кіно.

Ім'я режисера Чжана Юаня також безпосередньо пов'язано з "шостою генерацією", і, як зазначає С. Анашкін, він є визнаним лідером і вважається дисидентом кінематографу КНР. З початку 90-х він знімає "незалежне кіно" – про матерів-одиначок, панків, геїв, алкоголіків... Щоправда, репресій, які могли зламати Чжану Юаню кар'єру, не було" [2]. На відміну від Цзяна Веня, якому після фільму "Дияволи на порозі" 5 років забороняли знімати.

У фільмі "Маленькі червоні квіти" (2006) йдеться про дітей від 3-х до 6 років та дитячий садок, де вони перебувають. Режисер підкреслив нівеляцію індивідуальності та колективістську систему виховання, яка ще зберігається у КНР. У 2012 році Чжан Юань зняв кінодраму "Пекінські фільми".

Якщо спробувати прослідкувати особливості процесу розвитку китайського кінематографу, то варто зазначити кардинальні зміни, що настали у мистецтві кіно останніми десятиліттями. Позбувшись обмежень, що їх накладала політика Мао Цзедуну на китайське мистецтво ХХ століття у цілому та на кінематограф зокрема, митці отримали можливість більш вільного та розмаїтого висловлення як за змістом власних творів, так і за формою.

Хочемо долучити міркування щодо особливостей китайського кіно. Як зазначає у дипломній роботі "Взаємовпливи європейської та азійської зображувальних традицій на прикладах знакових фільмів останніх років" випусниця операторського відділення МШК Тетяна Колядко: "Хоча кінематограф Китаю з візуальної точки зору використовує ті ж структурні побудови, що і кіно у всьому світі, можна виокремити особливості зображувальних стратегій саме китайських кінострічок. У першу чергу – це переосмислення європейської та американської традиції вбік посилення естетизації кадру і "концентрації" драматургічного змісту, закладеного у тому чи іншому зображувальному рішенні. Утім, з огляду на композицію та монтаж більшість візуальних стратегій китайських кінематографістів опирається на універсальні всесвітні принципи, вони переробляють, деталізують та посилюють їх протягом кількох десятиліть розвитку кіно Китаю.

Наприклад, китайські фільми мають довші за продовженістю плани, ніж аналітичні монтажні склейки з рухом та збільшенням, також порівняно статична камера – теж характерна ознака китайського кіно. Підкреслимо, що китайський стиль формувався під впливом традиційного живопису сувоїв, отже, кадр у китайському кіно є розтягнутий, зумисно "порожній" й тому менш "антропоморфний" та більш поетичний" [5].

Таким чином, якщо "п'ята генерація" кінорежисерів Китаю спочатку прагнула передати події та трагедії ча-

сів Культурної революції, то з плином часу вони перейшли до інших тем та жанрів. Режисери "шостої генерації" звернулися до соціальних проблем, місцем дії у їхніх стрічках є невідомий Китай – невеличкі поселення або міста, а сюжети мають відношення до молоді, психологічних проблеми перехідного періоду реформ, розгубленості маленької людини перед державною машиною та глобальними змінами. Їх цікавить повсякденна реальність китайського міського життя, соціуму, проблеми, які взаємопов'язані з швидкою модернізацією та розшаруванням суспільства.

Також варто додати, що специфікою візуального ряду китайських кінострічок є прагнення естетизації кадру і концентрації драматургічного змісту, закладеного у тому чи іншому зображувальному елементі.

Сучасний світ прагне бути світом без кордонів, принаймні прогресивна частина людства. Без сумніву, такі тенденції не можуть пройти непоміченими для розвитку культури, котра поступово стає універсальною, уніфікованою, і дедалі складніше визначити специфічні риси мистецтва кожної країни окремо. Звісно, це у значній мірі стосується і Кореї.

У дисертації В. М. Маркова "Мистецтво Республіки Корея другої половини ХХ століття" (М., 2003 р.) йдеться про шлях Кореї у ХХ столітті, яка звільняється від 35-річної колоніальної залежності у 1945-му, створює нову державу у 1948-му, переживає громадянську війну у 1950–1953 роках та квітневу революцію у 1960-му, здійснює прорив до нових технологій у 1970–1990-х, успішно модернізуючи життя та переробляючи досягнення й практичний досвід світової художньої культури. Коли країна вийшла на шлях модернізації та кардинальної зміни устрою суспільства, практично єдиним ресурсом, що його мала молода республіка, були люди – працелюбні, дисципліновані, звичні до важких умов та водночас – допитливі й жадібні до знань й, найголовніше, здатні спиратися на власні духовні традиції.

У дусі новаторських течій мистецтва працюють художники Нам Гван, Лі Санпом, Пен Квансік, Пак Сутин, Ю Єнгук, Лі Джунсон. Західні впливи виявлялися в абстрактному імпресіонізмі (інформель), шляхом якого пройшли Кім Хвангі, Пак Нехьон, Пак Субо, Кім Чхонйоль. Митці Со Чжонсан, Сін Чженам, Лі Суннам працюють у найрізноманітніших напрямках, від дадаїзму до гіперреалізму.

Представники корейського сучасного мистецтва скульптури – Кім Гьонсин, Кім Йонхак, Чон Санбом, Квон Чжінгю, Мун Сін, Чхе Чжонтхе, Хан Егю, Пак Чунбе, Чхон Гівон, Кім Чойон, Пак Суwon, Сон Ільсан, Ян Йонбан, Лім Чонбе. Загальні тенденції у корейській сучасній скульптурі, на думку В. Маркова, такі: переоцінка нових форм відповідно до національного духу, духовність змісту твору та традиційні архетипи, створення нових форм, що виникають у процесі синтезу західної та східної скульптури.

Синтезують національні риси та європейський живопис Кім Гічхан, Пак Нехьон. Знайдено місце і для традиційних мистецьких шкіл: живопис сансухва (гори – води), хвачжохва (квіти – птахи), жанр портрета, а також живописна методика хва (простий малюнок) та муніхва (розмиви тушшю) продовжують існування у сучасному мистецтві Південної Кореї.

Загальні тенденції розвитку корейського живопису, на думку В. Маркова, такі: орієнтація на західні школи живопису, пов'язані з новаторськими течіями, орієнтація на розвиток традиційних методів, інтеграція західної та східної шкіл.

Представлені у корейському мистецтві новітні види сучасної творчості: інсталяції, енвайронмент, перформінг,

відеоарт, віртуальне мистецтво. В інсталяції та відеоарті пропонують власний погляд на світ Хан Йончжин, Лі Сунтек, Чхе Чжеун, Кан Ікчун, Чхон Сучон. Варто додати, що ставлення до природи у корейського народу надзвичайно шанобливе, тому нові види мистецтва, що опановують простір, виникають і користуються популярністю. Це згаданий вже енвайронмент та геореалізм.

Популярним у Кореї є Пек Намчжун, засновник відео мистецтва. Неординарний майстер, що вдало синтезує традиції східного мислення та високотехнологічні досягнення електроніки у своїй творчості, відомий і за межами Кореї. Загалом, арт-відео, цифровим технологіям, віртуальному світові як важливим гілкам сучасного мистецтва належить важлива роль у розвитку корейського мистецтва у цілому.

Спогади про насилля та знущання над корейськими жінками під час японської окупації викликають у багатьох митців бажання висловити своє невдоволення та біль, що травмує душу. Більш того, зростає кількість витворів мистецтва, створених саме жінками. Таким чином з'являється мистецька течія WOMAD, що підкреслює більшу мобільність жінки та вільне висловлення її внутрішнього світу. Корейська сучасна дівчина відрізняється від дівчат попередніх поколінь – освіта та певна внутрішня свобода надає більше можливостей для самореалізації, і у мистецтві відбивається ця тенденція.

Корейське мистецтво сучасності доводить, що науково-технічна революція та домінуюча авангардна складова масової культури у цілому не можуть витіснити остаточно традиційну художню творчість. Також важливою для сучасних корейських митців та публіки є активація цілісного світобачення з його доаналітичним образним сприйняттям дійсності, здатністю споглядання як важливої форми духовної діяльності. Так, корейський маляр Лі Кванха поєднує геометричну абстракцію та класичне корейське мистецтво, синтезуючи абстрактну конструкцію та фактурність живопису у дусі традиційного для кераміки рельєфного ліплення або відповідної символіки – журавель, гори, квітка лотосу, бамбук або качка-мандаринка як символ кохання.

Корейський митець Джі Йонгхо створює зображення фантастичних та реальних тварин зі шматочків автомобільних шин. Він розробив унікальну техніку, яка дозволяє так природно передавати рух. Виставки його відбуваються з 2004 року, а вчився він у Сеулі та Нью-Йорку. Свої роботи він зве "мутантами", пояснюючи, що гума виробляється з природного соку рослин (каучуку) білого кольору, а у процесі виробництва колір змінюється на чорний. Його ж творчість дозволяє мутацію убик прекрасного. Метою робіт Джі Йонгхо було прагнення привернути увагу суспільства до надмірного захоплення геною інженерією та погіршення екології, але зацікавилися його творчістю якраз компанії – виробники автошин у якості нестандартної реклами. Скажімо, його гумову акулу на аукціоні було продано за 145 000 \$.

Вражаючими для глядача є скульптури південнокорейського митця Чоя Ксоанга, що їх створено з полімерної глини, яка дозволяє передати обличчя або частини тіла людини із жахаючою схожістю. Найвідомішим є цикл, який помилково у російськомовній критиці потрактували як відтворення проблем населення Північної Кореї. Кожна зі скульптур є гіперреалістичною версією людини, у якої або тільки очі є на обличчі, або тільки рот чи вуха, або перебільшено великі руки. Насправді митець назвав цю серію "Аспергер", як існуючий та описаний педіатром Гансом Аспергером синдром у дітей, що виявляється у порушенні розвитку соціальної взаємодії та стереотипному репертуарі зацікавленостей та занять. Так скульптор вирішив передати за допомогою

мистецтва обмеженість деяких представників людства, що не обов'язково викликана синдромом.

Південнокорейський мистецтвознавець Гі Сонхе зазначив, що хоча робота Чоя викликає наше захоплення з його надзвичайно реалістичною манерою, вона іноді може здаватися песимістичною, тому що певні аспекти нашого життя і часу продемонстровано за допомоги патологічних характеристик. Але мистецтво Чоя змушує нас уважніше подивитися на нас самих та оточуючий світ.

У Південній Кореї створено парк Love-land, де з 2002 р. випускники Сеульського університету пропонують власні скульптури на тему сексуальності, хоча це і є явищем, суперечливим для традицій, тому до 18 років відвідини парку заборонені, а старшим відвідувачам дозволено знаходитися на його території вдень 40 хвилин, а ввечері – 50 хвилин.

У статті "Корейське сучасне мистецтво у світі" професор університету у Андонзі, арт-критик Сео Сонг зазначає: "Участь Кореї у мистецьких виставках неухильно зростає. Хоча жодна країна не може повністю звільнитися від наслідків глобальної економічної кризи, корейські художники демонструють гарні результати в художніх виставках по всьому світу. У 2010 році 24 вітчизняних галереї взяли участь у 10 зарубіжних художніх виставках, показавши світові прогрес у корейському сучасному мистецтві. Корейський міжнародний арт-ярмарок (КМФР) відбувся у Сеулі, претендуючи на провідні позиції в Азії аналогічно таким заходам в Мельбурні, Гонконзі, Шанхаї, Тайбеї та Сингапурі. Збір матеріалів, які розкидані по всьому світу, є вражаючим досягненням, їх було занесено у цифрову базу даних, яка дає уявлення про корейських митців, що беруть участь у зарубіжних виставках. Подібно до того, як країна здивувала світ рівнем її інформаційних технологій, Корея дивує ще і значним прогресом у мистецтві. Але це моє переконання, що корейське мистецтво ще недооцінюється в порівнянні з мистецтвом сусідніх країн, в основному за рахунок відсутності інформації. Корейське мистецтво має потенціал, щоб рости набагато вище на міжнародній арені" [16].

Отже, можна відзначити, що корейське сучасне мистецтво є вельми розмаїтим як за формою, так і за сенсом, що його бере до уваги митець, працюючи над тим чи іншим твором.

Велику увагу приділяють сучасні митці синтезу новаторських течій та орієнтації на розвиток традиційних методів, фактично демонструючи інтеграцію західної та східної шкіл. Дивуючи світ науково-технічним прогресом та неперевершеними прикладами розвитку будівництва машин й електронних пристроїв, корейське сучасне мистецтво дає високотехнологічним досягненням електроніки значний масштаб. Загалом, як уже зазначалося, арт-відео, цифровим технологіям та віртуальному світові як важливим гілкам сучасного мистецтва належить важлива роль у розвитку корейського мистецтва у цілому.

Корейське мистецтво сучасності доводить, що науково-технічна революція та домінуюча авангардна складова масової культури у цілому не можуть витіснити остаточно традиційну художню творчість. Якщо більшість мистецьких творів сучасності прагнуть підкреслити власну неприналежність до певної країни або народу, маючи на меті виявити загальнолюдські ідеї та програми, безперечно, є митці, які зумисно підкреслюють власну причетність до культури країни, де народилися. Одною з характерних рис сучасного корейського мистецтва є демонстрація у творчості приналежності до культури рідної країни. Перш за все, це вплив традицій конфуціанства, буддизму разом з болючими спогадами війни та довготривалої колонізації Японією. Можна від-

значити простоту, впорядкованість, гармонію кольорів та форм як невід'ємні риси корейського сучасного мистецтва, але сьогодні додає виявлення індивідуальності митця, що полягає у нестандартних мистецьких формах. Прагнення перейти від традиційно-умоглядного, споглядального сприйняття глядачем арт-об'єкта до емоційного впливу можна також зазначити як новітню рису корейського пластичного мистецтва.

Мистецтво Північної Кореї, у свою чергу, має певні відмінності від розглянутого вище південнокорейського. Протягом правління Кім Ир Сена на Півночі живопис був дозволений тільки у соціалістично-реалістичному дусі, також активно розвивався друк пропагандистських плакатів. Свого часу Кім Ир Сен у патріотичному маніфесті "Три хартії об'єднання Батьківщини" затаврував усе західне мистецтво разом із радянським. Принципи, що їх беруть до уваги сучасні митці Північної Кореї, мало чим відрізняються від попереднього часу.

Для подальшого розвитку видів та жанрів північнокорейського мистецтва було створено творче об'єднання "Мансуде" – фактично великий завод для виробництва мистецьких творів, який розташовано на величезній території у Пхеньяні. Праця митців ґрунтується на принципі колективізму: цех вишивальниць картин (у якому працюють 170 майстринь), цех корейського живопису (скоріше, графіки), цех монументального живопису, мозаїки, олійного живопису тощо. Талановитих творчих осіб для "заводу мистецтв" відбирають за допомогою спеціальної комісії, яка складається із заслужених та народних діячів мистецтв КНДР.

Через замкненість системи, характерної для Північної Кореї у цілому, характеризувати тенденції мистецтва доволі важко. Завдяки статтям російських мистецтвознавців та їхнім фото корейських мистецьких творів, що їх було демонстровано на виставці під назвою "І під льодом тече вода" у Москві у 2012 році, можна зробити певні висновки. Технічна досконалість творів – як вишитих картин, так і намальованих – вражає, тематика – краєвиди Північної Кореї, квіти та традиційна для соц-реалізму доби Радянського Союзу.

Як свого часу для Радянського Союзу, так і для Північної Кореї найважливішим з мистецтв є мистецтво кіно. Тенденції абсолютно відповідні – пропаганда культури особи керманіча й героїчна боротьба корейського народу за комуністичні ідеали та щасливе майбутнє, яке не настає уже для кількох поколінь.

Нагадаємо, що режисеру-документалісту Віталію Манському було дозволено зняти кінострічку на території Північної Кореї. Назва кінофільму – "У променях сонця", 2016 рік.

Традиційна культура Кореї формувалася під впливом трьох віровчень. Конфуціанство надало чіткий моральний кодекс, розумну регламентацію поведінки, буддизм – шанс стражденим пережити містичний досвід – сьогочасна відповідь на метафізичні пошуки індивіда. Шаманізм – сукупність спонтанних технік екстазу – взяв посередництво у контакт з темним боком реальності, мав справу із практичною магією, з ірраціональними духами підсвідомості. Безперечно, еволюція від традиції до сучасності характеризується у кіномистецтві Кореї певними новаторськими тенденціями.

Велика кількість кінострічок, що знімаються у Кореї, фактично поділяється на два напрямки – кіно для жінок (мелодрами) й для чоловіків (пригодницьке). У відсотковому співвідношенні гостросюжетні та жалісні кінофільми змінювали позиції – залежно від еволюції смаків, соціальних змін та вікового складу глядацької аудиторії. Чоловіче кіно на перетині тисячоліть стає скоріш призначеним для підлітків, жіноче – орієнтоване на дівчат,

які ще не узяли шлюб. Мелодрама для старших дам оперувала перипетіями родинних стосунків, але протягом часу аудиторія стає молодшою, тому цей жанр трансформується у романтичну комедію про кохання у юнацькому віці. Цікаво, що сучасні молоді дівчата у Кореї вирізняються рисами, непритаманними їхнім старшим співвітчизницям.

Процес тісного знайомства з корейськими, китайськими та японськими кінострічками викликає роздуми про серйозні розбіжності в етнічному психотипі далекосхідних народів. Відчутна несхожість еталонних характерів. Як зазначає у статті "Насильство як спосіб комунікації. Сучасне корейське кіно" [1] С. Анашкін: "У Китаї ядро узагальненого образу – хоч селянина, хоч чиновника або торговця – формують цінності виваженого прагматизму. Герой японського кіно – персонаж, що опирається усіляким негараздам. Йому властиві підліткові, по суті, програми – орієнтація на піднесений лицарський романтизм, і як наслідок, – естетизація абстрактного героїзму, суїцидальних ігор, мазохістська насолода стражданням та власною приреченістю.

У південнокорейських картинах культ маскулітності висловлено набагато слабше, суб'єктом активної дії часто є персонаж жіночої статі – мати або дружина героя. Жінки і зав'язують, і розривають фабульні вузли. Чоловіки ж підсвідомо чекають від них вольових рішень та доленосних вчинків. Самопожертва – прагматична, зачарування смертю чуже корейцям. Якщо герой кінострічки змушений вдаватися до самопожертви, він робить це в ім'я реальної мети або людини, уникаючи прославлення моральних абстракцій".

Архетип позитивної героїні корейський кінематограф запозичив з анонімного твору – "Повісті про вірну Чхун Хян" (датується XIX століттям) і численних її фольклорних перероблень. У сюжеті бере гору конфуціанський ідеал добродісної жінки, кохання якої виявляється у відданому та беззастерезному служінні обраному чоловікові. Та у 60-х роках кінострічки стають іншими по відношенню до характеристик головної героїні. Після війни багатьом жінкам треба було самотужки – удовицям або солдатським матерям-одиначкам – заробляти на життя та годувати дітей. Емансипація йшла всупереч патріархальним моральним установам, тому у корейському кіно цей соціальний феномен інтерпретувався різним чином: образ незалежної жінки набував то позитивних, то негативних характеристик.

"Тип розпався на два амплуа, і обидва вони не зникли з екрану й у наші дні. Тепер мало кого дивують вільні стосунки або громадянський шлюб. Жінка у новому корейському кіно є у двох іпостасях – як об'єкт жадання для представників протилежної статі і як активно діючий суб'єкт, що самостійно визначає власну лінію поведінки... Особливості фільмів останнього десятиліття – в актуалізації декадентського міфу про фатальну жіночність... Вірогідно, у феміністській концепції героїнь відбилися далекі відголоски архаїчних практик екстазу. Відомо, що у корейському шаманстві завжди домінувала слабка стать. Сильні духи вселяються саме у жінок", – зазначає С. Анашкін у статті "Насильство як спосіб комунікації. Сучасне корейське кіно" [1].

Треба зауважити, що для сучасного жіноцтва у Кореї відкрилися нові можливості і слабка стать навіть бере реванш – час від часу у пресі з'являються відомості про випадки побиття чоловіків жінками. С. Анашкін вважає, що це є певною сублімацією для жінок, які у давні часи могли знущатися над підлеглими – служницями, конкубінами тощо. Саме про такі події йдеться у костюмній драмі Ім Квон Тхека "Сурогатна мати" (1987).

Кіно для чоловічої глядацької аудиторії також знало змін останніми роками. Якщо раніше у кінострічках корейських митців віталася у першу чергу підкреслена брутальність, то зараз на часі синтез сентиментальності та суворості у таких жанрах, як гангстерські драми і навіть фільми жахів.

Змінюються пріоритети морального вибору, характерні для героїв гангстерських фільмів: якщо у 60-х роках злочинна група виглядала єдиною родиною, то у 90-х та пізніше ця група схожа на тоталітарну корпорацію. Очільник її – людина егоцентрична, прагне всеохоплюючої влади та грошей, і у протистоянні з ним вступає одинак-месник, для якого право особистого вибору, людська гідність, протиборство зі злом стають пріоритетними ("Гркота та солодкість життя", 2005, режисер Кім Чіун, або "Брудний карнавал", 2006, режисер Ю Ха).

Сплески агресії – на думку С. Анашкіна – вагомий елемент кіно пригодницьких жанрів, яке знімається у Кореї останнє десятиліття. Насильство інтегровано у концепт фільмів активної дії. Такими можуть бути локальні переробки американських вестернів, давніх легенд про непереможних воїнів, комедії про кримінальні події, бандитські драми, кінострічки про фантастичні події: катастрофи, вторгнення чужорідних істот тощо.

"Тип амбівалентних героїв – гарні хлопці з руками у крові – позначився у ранніх кінострічках Кім Кідука. Як самоук, режисер вибудовував власний творчий імідж. Фабули його фільмів ("Крокодил", "Острів", "Поганий хлопцев") базувалися на сюжетних схемах кримінальної драми, а центральними персонажами були бандити й жінки легкої поведінки... Та Кім Кідук наділяв маргіналів позитивними характеристиками – силою почуття, вмінням кохати обранця щиро й віддано. Парадокс полягав у тому, що засобом для виявлення чистих емоцій ставали акти насильства... Інколи герої спрямовували агресію на самих себе – різали плоть, трансформуючи душевні страждання у фізичні" [1].

Варто додати, що тема каліцтва й насильства як засобу знайти власний шлях для героїв кінофільмів Кім Кідука не преривається й дотепер. Так, у стрічці "Пієта" (2012) сюжет сформовано саме довкола фізичного насильства. Зазначимо, щасливим виключенням у фільмографії режисера є кінострічка "Порожній будинок, або Ключка №3" (2004). Це неймовірно романтичне, практично німе кіно із сюрреалістичною атмосферою. І, безперечно, неочікуваним для глядачів став фільм-сповідь Кім Кідука "Аріран" (2011).

Трагедія Кореї, розділеної навпіл, не може не хвилювати кіномитців. Якщо у попередні десятиріччя у південнокорейському кінематографі культивували образ ворога-північнокорейця (шпигун, убивця тощо), то у 90-х роках відбулася певна трансформація. Жителі Північної Кореї перетворилися на молодших нерозумних братів. Так, у фільмах "Дикі звірі" Кім Кідука, "Корейський півострів" Кан Усока з'являються представники Північної Кореї, яких не презентують запеклими ворогами.

У передмові американського професора Адама Хартцела до книги Хіанджін Лі "Сучасне корейське кіно – ідентичність, культура, політика" йдеться, поміж іншим, і про сучасний стан речей у кінематографі Північної та Південної Кореї. Для наочності беруться до прикладу дві кінострічки південнокорейських режисерів – "Ширі" Кан Джегю та "JSA" Пан Чханука. Якщо перший фільм присвячений боротьбі південнокорейських сил безпеки із бойовиками з Північної Кореї, які мають здійснити терористичну операцію, то другий фільм дає картину вірогідного глобального конфлікту між обома Кореями через постріли в Об'єднаній зоні безпеки.

Ось що зазначає Адам Хартцел: «"Ширі" (1999) був фільмом у стилі американських блокбастерів, опираючись на конфлікт у Південній та Північній Кореї. Наступного року вийшов фільм "JSA (Об'єднана зона безпеки)" (2000), присвячений тій самій темі, і обидві кінострічки мали величезний касовий успіх... Лі завершує свою книгу, повторюючи розбіжності у зображенні життя між двома Кореями, але дає послання на конфуціанські цінності, які можуть посприяти нівелюванню конфлікту у майбутньому» [14].

У статті І. Сукманова "Математичний імпресіонізм" йдеться про деякі тенденції у сучасному корейському кінематографі. На думку автора статті, фільми корейського кінорежисера Хон Сансу гранично прості і прозорі, й водночас їхня «"формалістична" одноманітність виявляє чуттєвість, що дає невимовну насолоду глядачеві. Задоволення здебільшого раціональне та умовне – ви насолоджуєтесь простим відпрацьованим прийомом, за допомогою якого автор збуджує у Вас зацікавленість банальностями повсякденного життя» [13]. Хон Сансу не експортує східну екзотику, до певного часу його твори були у затінку кінострічок Вонга Карвая. Прекрасним прикладом сучасного корейського кіно є його фільм "Ха-ха-ха" (2010).

Кан Усук – корейський Спілберг, а його кінострічка "Сільмідо" нагадує "Врятувати рядового Райана" або, скоріше, "Брудну дюжину".

Пак Чанвук – один з найвідоміших режисерів Кореї. "Олдбой" (2003), "Співчуття пану Помста" (2002) та "Співчуття пані Помста" (2004) – трилогія про помсту, де всі бажають помститися один одному.

Пон Чжунхо – корейський режисер, автор блокбастеру "Господар", який мав великий успіх на батьківщині та за її межами. "Спогади про вбивство" (2003) – детективний трилер, який вважають кращим після "Олдбоя".

Кім Чжіун почав з чорної комедії "Тиха родина". Останній фільм – трилер "Я бачив диявола". "Історія двох сестер" (2003) – фільм жаків, створений на кшталт складної та вражаючої конструкції, яка примушує глядача добряче працювати мізками під час перегляду.

Лі Чжунік спеціалізується на історичних картинах, екзотичну середньовічну візуальність використовує у дусі місцевого класика Ім Квон Тхека. "Король та Блазень" (2005) – найкасовіший фільм, історія XV ст. про комедіанта, у якого закохується король.

На Хонджин – послідовник старших режисерів, які зняли "Олдбой" і "Спогади про вбивство" та на початку 2000-х вважалися "ною хвилею". На сьогодні Пак і Пон – метри-класики. На Хонджин зняв фільми "Переслідувач" (2008) – кримінальний сюжет про пошуки маніяка, та "Жовте море".

Лі Чхандон знімає складні для пересічного глядача фільми про людей у боротьбі зі зовнішніми обставинами та внутрішніми фрустраціями. Такою є стрічка "Поезія" (2010). Лі Чхандон отримав прекрасну освіту й два роки був міністром культури. За його каденції було збережено квоту на імпорتنі фільми у прокаті, яка була встановлена за 30 років до того. На сьогодні квоту скасували, але на індустрію корейського кіно це не вплинуло.

Юн Чжон Бін. Його кінострічка "Гангстер без імені" (2012) створена нібито про мафію. Уважний глядач помітить у фільмі цитати зі стрічок Скорсезе і Копполи, але автор, якому ще 33 роки, зняв стрічку не про осіб, не про мафію, а про те, як нездара, користуючись складними людськими стосунками, робить кар'єру у кримінальному суспільстві.

Корейські дорами – загальна назва для телевізійних серіалів корейською мовою. Їх відокремлюють від американських телевізійних шоу та мильних опер, оскільки

вони мають ряд відмінностей. Сьогодні дорами популярні не лише в Кореї, а й у усьому світі.

Корейські телесеріали знімають, користуючись сценаріями з різноманітною тематикою та форматами. Зазвичай у корейській драмі йдеться про кохання, стосунки батьків та дітей або і про те, і про інше одразу. Корейські телесеріали інколи перебільшують та занадто драматизують сюжет, що, безсумнівно, і надає їм своєрідного "шарму", оскільки так виявлено важливу рису менталітету корейців – в корейському суспільстві страждання є важливою частиною життя, адже історично корейці пережили безліч труднощів.

Телесеріали на історичну тематику розповідають про події при королівському дворі або дворянство, де шляхетні та непохитні чоловіки стають жертвами всесильного кохання, але бути із коханими вони не можуть через соціальні причини. Кохання "бідної" та "багатого" чи "аристократа" та "селянки" (або навпаки) досить популярне у корейських дорамах; як правило, чим більше страждання у телесеріалі, тим більше глядачів він приваблює.

Інші ж телесеріали розповідають про сучасність, але що цікаво, колізії залишаються ті самі – нерозділене кохання, суворі батьки і неслухняні діти тощо, змінюється лише час оповіді. При цьому прихильники цих серіалів – молоді люди.

У корейській сучасній культурі серіали є важливою складовою з кількох причин. По-перше, враховуючи їх популярність, кіноіндустрія є прибутковою та щедро фінансується корейським урядом. По-друге, корейці – досить патріотична нація, тому власні серіали вони просто обожають; по-третє, серіали власного виробництва чи не найкраще відображають особливості культури, поведінки, сприйняття кохання. Оскільки чимало американських телешоу заперечують культурні рамки виховання корейців – тому корейські серіали так популярні серед корейців будь-якого віку; і, нарешті, серіали показують сучасні тенденції життя корейців, все, що турбує націю чи викликає захоплення, – з'явиться у корейській драмі. Це стосується і моди, стилю – актори є ідеалом краси для корейців.

Отже, можемо зазначити, що сучасне корейське кіно поділяється на два напрями: кіно для жінок – мелодрами, й для чоловіків – пригодницьке. На сьогодні пригодницький жанр орієнтований переважно на підлітків, а жанр мелодрами трансформувався з проблем, цікавих жіноцтву середнього покоління, в бік молодіжної аудиторії, тому скоріше наблизився до романтичної комедії.

Творчість кінорежисерів, таких як Кім Кідук, відкриває глядачеві складність та неоднозначність вчинків і характерів героїв, відверті сцени, каліцтво й насильство, якими сповнені його кінострічки, шокують. Та метою режисера є прагнення відшукати найпотемніші куточки людської душі і через виразні візуальні образи виявити таємниці людського буття.

Трагедія Кореї, розділеної навпіл, не може не хвилювати кіномитців, останніми роками відбулися зміни південнокорейської позиції у виявленні ставлення до жителів Північної Кореї. Якщо у попередні десятиріччя у південнокорейському кінематографі культивували образ ворога: північнокореєць міг бути або шпигуном, або вбивцею, то тепер жителі Північної Кореї сприймаються й презентуються у кінострічках інакше, не уособлюючи виключно негативні риси.

У корейській сучасній культурі серіали-дорами є важливою складовою, яка відбиває характерні риси телеаудиторії, такої як ставлення до традиційної спадщини, особливості стосунків – як у родині, так і у соціумі. Дорами надзвичайно популярні як у Кореї, так і за її межами, існують як історичні, так і сучасні теми та

сюжети, розмаїття яких задовольняє смаки представників будь-якого віку.

Сучасне пластичне мистецтво Японії посідає почесне місце серед азійських країн, чия культура цікавить шанувальників у інших країнах світу. Так, наприклад, Литко Ікемура, яка понад 20 років живе у Німеччині, поєднує у творчості японські традиції та європейський мистецький космос, висловлює мистецьку позицію у питанні про співвідношення людини і природи.

Метр сучасного японського авангарду Шьодзьо Шімамото є представником творчої групи "Гутай", яка у 50-х роках ХХ століття змінювала мистецтво власної країни, долучаючи нові виявлення і форми, зокрема "happening" та "action painting", де важливий не кінцевий результат, а процес творення. Музей сучасного мистецтва у Лос-Анджелесі після грандіозної виставки визнав Шімамото одним з найвидатніших митців ХХ століття, разом з Джексоном Поллоком, Луціо Фонтана та Джоном Кейджем.

Шімамото працював разом з Йоко Оно, Девідом Боуї, а тепер у співпраці з конструктором атомної бомби, що її було кинуте на Хіросіму у 1945 році, Бенном Портером працює над творенням живої картини. Вона буде формуватися протягом 100 років – один приватний порт у Японії подарував їм місце та встановив підйомний кран, з якого раз на рік художник та конструктор скидають бомби з фарбою. "Через сто років ми отримаємо величезну картину-символ, картину-метафору, картину-пам'ять", – зазначає Сімамото.

Термін "Superflat" винайшов японський митець Такаші Муракамі для пояснення нової візуальної мови, що нею наразі активно користуються молоді художники на чолі з ним. Він вважає, що для реалії японського малюнка й живопису важливим є відчуття площини, на відміну від західного мистецтва. Муракамі працює як художник, скульптор та дизайнер, створюючи різноманітні версії техно-кічу та користуючись зображеннями елементів персонажів манга та аніме. Щоправда, трагедія на Фукусимі не залишила Такаші Муракамі байдужим – він узявся за цикл "Архати", глибина і дидактика якого легко сприймаються через яскраве колористичне й незвичне лінійне рішення.

Серед учнів вищезгаданого митця варто відзначити Казукі Умезаву, котрий створює цифрову візуалізацію аніме-персонажів, користуючись різнофактурними зображеннями. Надзвичайно розмаїті твори художника вражають сяючою абстракцією та відображенням предметного світу.

У різних техніках, практиках та напрямках сучасного мистецтва працюють Кохей Сано, Масаші Хаттори, Мотохіро Хонда, Коудзі Моріоко, Йошінорі Андо, Ю Ханабуша, Томоко Мікамі, Наояя Тераяма, Такахіро Ішії та багато інших талановитих митців.

Мотохіро Одані – скульптор, матеріалом для власних робіт обрав сталь, армований пластик та парафін. У його скульптурах, фото- і відеотворах змішано людину, тварину й футуристичну анатомію. Пошуки фізичної та духовної досконалості, межі реальності та міфології надають концептуальним творам Мотохіро Одані скрупульозності й водночас відчуття руху. Автор скульптур зазначає, що прагне передати у статичних скульптурах динаміку, швидкість та перевтілення, надихаючись творчістю Умберто Боччони.

Авангардна японська мисткиня Яйой Кусама народилася у 1929 році, але її вік не стає на заваді у створенні об'єктів сучасного мистецтва. Її твори широкі, домі та популярні як у Японії, так і поза її межами. Головним мотивом є малюнки "у горошок", якими вкрито інсталяції, колажі, картини й незвичні скульптури Яйой

Кусами. Різнокольоровий "горошок" став візитівкою японської мисткині.

Японський художник Теппеї Канеодзі здатний перетворити банальний вжитковий предмет на твір мистецтва. Його скульптури та інсталяції – це художні еkleктичні структури найрізноманітніших і химерних форм, які складаються зі звичайних предметів повсякденного використання – іграшок, пластикових пляшок, карт, ножиць, гілок, дерев'яних виробів, посуду, журнальних вирізок. Найчастіше автор користується технікою колажу. Це дає можливість підкреслювати різнофактурними матеріалами виразність певної форми, що її задумав митець.

Відома японська художниця Тіхару Сіота створює незвичні інсталяції, обов'язковою складовою яких є використання ниток, через що її роботи нагадують павутиння. Одна з її робіт зветься "Ключ, для якого було потрібно 50 000 ключів, сотні мотків червоної пряжі і два старі човни". Художній задум полягає в тому, щоб в черговий раз нагадати людям про зв'язок усього суцього, про непередбачувані переплетення людських долі і про важливість спогадів, які зберігаються в серці кожного. "Працюючи над проектом, мисткиня розмірковувала і про власне життя, спогади чужих людей перетиналися з історіями її власного. Вона сподівається, що такі ж почуття будуть у глядачів, які побачать цю інсталяцію" [10].

Можемо зазначити, що японське пластичне мистецтво поєднує автохтонні традиції та європейські мистецькі принципи. Значну увагу приділяють митці повільно співвідношення природи і людини, що відображено у творчості прихильників синтезу японських традицій та західного розмаїття форм. Неабияку увагу приділяють сучасні митці Японії новітнім технологіям – відеоарту, 3D-живопису, інтерактивним інсталяціям та інсталяціям-гібридам.

Споглядальність японського кіно, де акцент зроблено на візуальний ряд, а глибинний сенс передається художніми образами, свідчить про природний синтез синтоїзму та майстерності у творчості більшості японських кінорежисерів. Разом із споглядальністю японські режисери велику увагу приділяють тиші – мовчання героїв принципове та змістовне. Це – данина дзенбуддизму, великій Порожнечі, яка є ґрунтом Всесвіту. Також жоден японський фільм не може бути уповні японським за відсутності міфологічних алюзій. Кінематографісти Японії зосереджені на відображенні найдрібніших деталей, мінімум візуальних та інших спецефектів – ось їхнє гасло. Звісно, відомі імена метрів японського кіно Акіри Куросави та Ясуджіро Озу, тому спробуємо визначити певні тенденції у японській кінематографії, починаючи з режисерів "нової хвилі".

Японська "нова хвиля" – рух молодих кінорежисерів, що взяли у 60-х роках ХХ століття за незвичні доти сюжети – проблеми японської молоді, післявоєнна атмосфера гнітючості, критика тодішніх суспільних реалій.

Неабияке значення для подальшого розвитку японського кінематографу з тільки йому притаманними рисами мав розвиток "пінку ейга", жанру еротичного кіно. Появу цього жанру пов'язують з роботою Сатору Кобаяші "Ринок плоті" (1962), але перевершив його фільм Седзуна Сузукі "Брама плоті" (1964). Як зазначає російський кінознавець Іван Денісов, "успіх цього фільму визначив нові шляхи розвитку кіно. Еротизм, який раніше було зведено у японському кіно до мінімуму, став прийнятним, більше – вигідним. У той же час сексуальна відвертість не заважала талановитим режисерам використовувати формат еротичного фільму для власних ідей та знахідок... З плином часу жанр "пінку ейга" з показу оголених красунь та швидких еротичних сцен перетворився на важливу частину

кіноландшафту Японії та допоміг відшліфувати власний професіоналізм режисерам" [8].

Представниками "нової хвилі" у японському кіно є Нагіша Ошіма, Сьохей Імамура, Сузуки Седзун, Масахіро Шінода, Йоджі Ямада, Йосісіге Йошіда.

Седзун Сузукі розвинув власний неповторний сюрреалістичний стиль з елементами "чорної комедії", зняв фільми "Молодість звіра" (1963), "Татуйоване життя" (1965), "Токійський мандрівник" (1966), "Народжений вбивати" (1967).

Сьохей Імамура – автор фільму "Легенда про Нарайяму" (1983), дія якого відбувається у XV столітті в одному з японських селищ. Побут і деякі сцени вражають, може, навіть важкі для перегляду. Та основна тема – батьки, яких у певному віці діти несуть на гору Нараяма й лишають там помирати, зачаровує глибинною філософією буддійського ставлення до життя і смерті. Кінострічку "Вугор" (1997) Імамура зняв, продемонструвавши глядачеві синтез символізму й аскези, провадячи головного героя від скоєння тяжкого злочину до прагнення врятувати життя іншій людині. Розмови з єдиною істотою, що нею опікувався герой стрічки – вугрем, – надають можливість прослідкувати еволюцію свідомості людини.

Нагіса Ошіма – один з метрів японської "нової хвилі" – західному глядачеві запам'ятався кінострічкою "Імперія почуття" (1976). Цей фільм прилучає глядача до кохання, яке не має меж ні в чому – ні у стражданні, ні у болю. Фінал, безперечно, вражає пересічного глядача. Додамо, що на фестивалі у Каннах кінострічку довелося демонструвати 13 разів, що є безпрецедентним випадком: такою кількістю глядачів, що прагнули переглянути "Імперію почуття", не міг похвалитися жоден фільм кінофестивалю. Зазначимо, цю кінострічку було знято за реальною історією, яка сталася у Японії у 30-х роках XX століття. Фільм "Щасливого Різдва, містер Лоуренс" (1983) варто віднести до стрічок, обов'язкових до перегляду. Тема – концтабір для військовополонених британців у Японії. Жодної жінки – тільки чоловічий акторський склад. Важкі для перегляду сцени протягом усієї кінострічки, але фінал компенсує глядачеві душевні страждання.

Іще одним представником "нової хвилі" був Масахіро Шінода. Еротика й жорстокість, які присутні у його творчості, режисер вважав виміром людського буття, хоча у 60-х роках японське кіно було багатим на ці дві характерні риси.

Більше уваги режисера привертала давні часи, він знімав фільми про якудзу, самурайські саги. Шедевром є його кінострічка "Самогубство закоханих на острові Небесних сітей" (1969), у якому співіснують прийоми виразності середньовічного лялькового театру (для якого драматург Мондзаемон Тікамацу (XVII–XVIII ст.) писав свою п'єсу) і витонченість можливостей сучасного кіно. Фільм "Списоносець Гондза" (1986) отримав приз на Берлінале за "видатне художнє рішення". Не працює в кінорежисурі з 2003 р.

Йоджі Ямада, кінорежисер "нової хвилі". Відомим Йоджі Ямаду зробив телесеріал "Чоловікові живеться важко" (1969–1995). Головний герой – дивак Тора-сан, завжди готовий прийти на допомогу. Донедавна цей серіал вважався найдовшим в історії світового кінематографу. Знімав картини у жанрі "сьомін-гекі", де реалістично відтворено життя нижчого й середнього прошарку японського суспільства – "Родина" (1970), "Луна далеких гір" (1980). "Самурайська трилогія" (2002–2006) – кіношедеври 70-річного режисера, відзначені новизною та неповторним стилем. На честь Ясуджіро Озу зняв кінострічку "Токійська родина" (2013), римейк шедевра

"Токійська повість" (1951). У 2014 році зняв фільм "Маленький будинок".

Молоді режисери Японії. Мііке Такаші, знаний на Заході, вельми працьовитий митець – на 2008 рік його фільмографія нараховувала 78 кінострічок і телесеріалів, а перший фільм вийшов на екрани у 1993 році. Фільм жахів "Кінопроба" (1999) дає уявлення про обдарування Мііке Такаші – кінострічка спричинила втрату свідомості у деяких кінокритиків під час перегляду. Сюрреалістична природа кінострічки "Театр жахів якудза: Годзу" викликала тепле сприйняття на Каннському фестивалі у 2003 році. Фільм "Харакірі" (2011) про роніна Ханшіро (доба Едо, правління шьогунату Токугава) було знято з використанням 3Д-технологій, це перший фільм 3Д, що було взято на Каннський фестиваль. Останній фільм – "Солом'яний щит" (2015).

Хіроказу Коре-еда – на 2008 рік зняв 5 повнометражних стрічок. Успіх йому принесли "Ніхто не дізнається" (2004) – про родину, де мати залишає напризволяще чотирьох дітей, та "Після життя" (1998) – есхатологічне кіно.

Кохей Огурі. Дебют 1981 року – чорно-біле кіно "Каламутна ріка". Наступною важливою для формування власного стилю режисера стала кінострічка "Каяко заради" (1984) про трагедію кохання молодого корейця до японки та дискримінацію у суспільстві. Фільм підкреслив індивідуальний стиль Огурі з поетикою візуального ряду та вторинністю тексту. Відомим на Заході режисер став після кінострічки "Жало смерті" – екранізації роману Тосіо Сімао (1917–1986). Автор роману відмовив Нагісі Осімі та Масахіро Сіноді в екранізації, але кінострічка Кохей Огурі його вразила, отже, саме йому письменник дав дозвіл на екранізацію. Кінострічка дає тонке й багатоманітне мереживо сюрреалістичних образів та повсякденності, присутніх у романі, інтерпретоване мовою кінематографа. Музика Тошіо Хосакави, японського авангардиста, додала розвитку образній системі кінострічки. У 2015 році Кохей Огурі зняв фільм "Леонардо Фудзіта" про французького графіка й маляра японського походження.

Такеші Кітано. "Ляльки" (2002) – три історії кохання, написані Тікамацу Мондзаемоном для лялькового театру бунраку. Скоріше це живопис, який складається з трьох новел, кожна з них – витвір візуального та сценічного мистецтва. Вражає гра червоної, рожевої та білої квітки, на тлі яких розгортається сюжет фільму. Новели не пов'язані між собою, але всі вони розповідають про кохання.

Японські фільми жахів (джей-хоррор) є унікальним явищем у світовій кіноіндустрії. Вони відрізняються від західних аналогів фокусом на психологічній складовій та поступовим зростанням емоційного тиску. Крім того, велика кількість фільмів створені на основі японського фольклору або ж мають деталі, з ним пов'язані. Тому часто зустрічається тематика привидів та полтергейсту. Оповідання, виголошені перед публікою ("кайдан"), у яких йшлося про привидів, як частина культури сформувалися під час доби Едо.

З того часу як на екрани вийшов японський "Дзвінок", весь світ знає, що азійські фільми жахів лякають сильніше, ніж західні. Однак j-horror задовго до "Дзвінка" став самостійним і абсолюттю самотнім жанром. Багато фільмів зняті на ручну камеру (для ефекту псевдодокументальності), актори західному глядачеві невідомі, бюджети в десятки разів менше тих, що виділяються на римейки японських фільмів жахів в Америці, і все одно японські фільми жахів збивають з пантелику і лякають зовсім не мертвими маленькими дівчатками, а нелогічністю і буденністю надприродного. Наприклад, кінострічка "Клуб самогубців" режисера Сіона Соно (2001) є фільмом-медитацією на гостру для Японії тему

самогубства. Показник щорічних суїцидів у Японії найвищий серед розвинених країн. При цьому далеко не всі вони очевидно мотивовані: хтось вирішує звести рахунки з життям через економічні причини – так звані "еконоциди", хтось через неможливе, нерозділене кохання. У японській культурі самогубство дуже довго було овіяне романтичним флером і вважалося гідним, навіть почесним, виходом зі скрутною ситуації, в сучасній Японії до цього часу є таке поняття, як "інсекідзісацу" – "самогубство внаслідок усвідомлення своєї відповідальності". Проте фільм розповідає про інші самогубства. Що робити, коли красива і весела дівчина раптом стрибає з даху? А коли молода людина, отримавши підвищення на роботі, раптом крокує під поїзд? Адаже рідні і близькі людей, які вчинили самогубство, все життя будуть намагатися знайти причину і відповіді на питання "чому?". Серія смертей проходить по місту, і кожен день все більше набирає обертів. А поліція намагається визначити, чи справді ці всі смерті відбулися через бажання звести з життям рахунки, чи все ж таки хтось за цим стоїть. Режисер картини Сіон Соно з'являється за "Клуб самогубців" після трагічного епізоду в своєму житті: його кращий друг напав на себе руки без жодної видимої причини.

Кінострічка "Прокляття" належить неймовірно плідному на фільми жахів режисеру Такаші Шіміцу. Він зняв не тільки оригінальний фільм "Прокляття" у 2000 році, але і його американський римейк чотири роки по тому. Це як раз той випадок, коли важко однозначно сказати, оригінал краще або американська версія, тому що обидва фільми, і з американськими акторами, і з японськими, вийшли все ж нескінченно страшними.

Вчитель початкової школи з'являється у будинку учня, щоб перевірити, чому хлопчик довго не ходить в школу, учениці старших класів приходять до школи погодувати кроликів у живому куточку... і всі гинуть. Причина – незаспокоєні душі загиблих людей, чия лють обрушується не тільки на кривдника, але і на всіх інших, хто трапляється їм. В японській міфології вони утворюють особливий вид духів – юрей. Юрей злі, здатні вбити і спотворити своїх жертв, а через те, що самі мають фізичне каліцтво, як правило, прикриваються або довгим чорним волоссям, або медичною маскою, або чимось ще. Але у "Проклятті" зло хоча б поводить себе логічно: вони нападають у місцях, де бували за життя. Своїх нещасних жертв ці духи перетворюють в таких же повних сліпої злоби духів, що поширюють прокляття все далі і далі.

Ще один приклад жанру фільмів жахів – "Історії жахів з Токіо", до створення якого прилучилися кілька режисерів. Це – збірка з п'ятнадцяти короткометражок, знятих за сюжетами як традиційних японських кайданів (оповідки про привидів), так і сучасних міських легенд, зібраних по Японії. Сюжети – дивні події, які можуть статися з людиною в звичних для неї обставинах. Зла як такого немає, є дивне, надприродне, незрозуміле. Духів багато, всі вони різні, не обов'язково тільки злі, а, скажімо, примари живуть серед людей. У всіх "Історіях жахів з Токіо" лякає не стільки саме джерело страху, скільки їх повсякденність і псевдодокументальний тон. У кожній короткометражці є інтригуюча недомовленість.

На думку російського кінокритика Олексія Гусєва, у фільмах жахів японських режисерів "...найбільш чітко виявлено ту рису східної свідомості, яка для свідомості західної завжди виглядає особливо незвично – відсутність межі між пристрасною та збоченою, саме це вразило західного глядача під час перегляду "Імперії почуття". Останнім часом ця риса набула для масового глядача особливої привабливості" [7].

Можна зазначити, опираючись на думку Івана Денісова, що сьогодення японського кіно підтримує деякі традиційні риси – прагнення передати емоційно вражаючі за змістом явища, надаючи їм гранично естетичної візуальної форми. Ось що вважає Іван Денісов стосовно кінострічок, відзнятих нещодавно: "Якщо проводити паралелі між "Зізнаннями" та знаменитими японськими фільмами минулого, то перш за все варто згадати "Расьомон" Акіри Куросави (1950), у якому подається одна й та сама історія у трактовці різних учасників, або фільм, який перевернув західні уявлення про японське кіно та підліткову жорстокість – "Королівську битву" Кіндзі Фукусакі (2000). Варто додати, що у кінострічці "Зізнання" йдеться про помсту вчительки двом підліткам, через яких загинула її донька. Витончений візуальний ряд та захоплюючий сюжет – не мета, але засіб донести до глядача нестандартні ідеї автора, від чого трилер про помсту перетворюється на серйозну драму" [9].

Манга та аніме (комікси та мультфільми Японії) займають у сучасній культурі країни значне місце. Такашаші Руміком – одна з авторів манга – є вельми замужньою та популярною жінкою; манга складає чверть усієї друкованої продукції та користується попитом у всіх верствах населення, хоча журнали, що їх друкують, орієнтуються на певну аудиторію, що породжує безліч жанрів та напрямків: від символізму або фотореалізму, від казок до філософії або шкільних підручників. "Історії у картинках" відомі у Японії з давніх-давен; їхньому поширенню сприяла складність та багатомірність писемності, отже, практично одночасно з японською прозою з'явилися перекази в ілюстраціях.

Першим варіантом манга вважають "Веселі картинки з життя тварин", сформовані буддистським священником та маляром Какою (або Тоба) у XII столітті. Це чотири сувої паперу, на яких тушшю зображено послідовність картинок із підписами про людей та тварин. Слово "манга" винайшов художник Кацушіка Хокусай у XIX столітті, означає воно "дивні або веселі картинки, гротески", але сучасні манга формувалися під впливом європейської карикатури та коміксів США, з якими Японія ознайомилася у XX сторіччі. Під час Другої світової війни влада використовувала манга як пропагандистський засіб у мілітаристському дусі, а у післявоєнний час Тажука Осаму своїми роботами зробив революцію у світі манга, відкривши їй шлях як основному напрямку масової культури.

На відміну від багатьох інших країн японська анімація є джерелом натхнення для авторів серіалів, відеокліпів тощо. В аніме можуть бути задіяні персонажі або образи неапонські – ельфи, гноми, – та ніяким чином це не загрожувало національній ідентичності. Якщо мультиплікатор прагне створити "суто європейське" або "американське" аніме – йому не вдається позбавитися культури власне японської. Тому художні експерименти не руйнують національну культуру, а доповнюють та збагачують новими прийомами та ідеями.

Значну увагу сучасних японців привертають телевізійні серіали – дорами, які у Японії посідають не менш почесне місце на телебаченні, ніж у Кореї. Серіали, що їх зовуть лайф-екшенами, засновані на сюжетах популярних манга, інші ж є самостійними творами із оригінальним сценарієм. Серіал в середньому складається із 10–12 серій по 45 хвилин кожна, до того ж тільки останнім часом почали знімати сіквели та наступні сезони.

Жанрова тематика найрізноманітніша. Звичайно, найбільше серіалів у жанрі "рен'ай" (про кохання), але демонструється також багато якісних трилерів, детективів, дорам про спорт тощо.

Азійський кінематограф, увібравши найкращі риси кіно Європи та США, виробив властиву лише йому естетику, що ґрунтується на особливостях східного світогляду. Як висловився Олександр Геніс, видатний російський літератор та мистецтвознавець: "Радикальна відмінність східної естетики – будь-який художній твір – емоційна ікебана, почуттєвий ієрогліф, імпресіоністська криптограма. Це – зашифрована інструкція до переживання того невербального досвіду, який дозволяє глядачеві або читачеві подолати відстань, час та культурні кордони, щоби увійти у миттєвий контакт. Незнищенна "предметність" кіно – вроджена властивість усієї далекосхідної культури, якій є чужою будь-яка абстракція...

Кіно працює з довербальною, неопосередкованою мовою реальністю. Кадр будується не з "універсальних атомів", таких, як літери нашої мови, а з готових, до речі, не нами створених, об'єктів. Кіно – утилізація вторсировини, воно має справу з матеріалом, що вже був використаний – з речами, краєвидами, людьми. Це означає, що кіно не так перетворює природу, як організує її з метою сконструювати у свідомості глядача те чи інше переживання. Режисер не описує почуття, а викликає їх" [6].

Варто зазначити, що японський кінематограф став відомим західному глядачеві раніше за китайський та південнокорейський й одразу викликав зацікавлення та розуміння відмінного принципу у творчості. Акцент зроблено на візуальний ряд, що дозволяє вивести наперед споглядальність, а глибинний сенс передається художніми образами, характерними для східного мистецтва у цілому. У кінострічках велику увагу приділяють відображенню найдрібніших деталей, певна аскеза укупі з естетизацією кадру є відбитком суто японської риси – мінімалізму як сенсу буття. Міфологічні алюзії супроводжують митців, які працюють у різних жанрах кіно – від аніме до фільмів жавів. Інколи здається, що кінематографісти Японії зосереджені на еротичі й жорстокості, та саме таким вважається багатством митцям вимір людського існування.

Висновок. Сучасні засоби масової комунікації вимагають змін в умовах взаєморозуміння людей та ускладнюють процеси взаємодії у культурологічних процесах. Діалог культур покликаний знаходити нові творчі методи, що відкриває нові обрії для розвитку художнього перетворення сучасного світу й актуалізує формування збалансованої взаємодії Заходу та Сходу, що довго сприймалися як різноспрямовані, але тепер мають виступати як такі, що доповнюють один одного. Тому ми вважаємо за необхідне ознайомитися із особливостями розвитку мистецтва та кінематографу у Китаї, Кореї та Японії як з невід'ємною складовою новаторських тенденцій у світовому масштабі.

Проаналізувавши особливості розвитку сучасного мистецтва та кінематографу у Китаї, Кореї і Японії, можна зауважити, що сучасні культурологічні процеси свідчать про спільність світоглядної свідомості країн Сходу. Сучасне мистецтво шукає нових шляхів та засобів виразності у світовому масштабі, долучаючи до вже відомих перформанс, акціонізм та медіа-мистецтво. Характерною ознакою змін у сучасному мистецтві Китаю, Кореї та Японії є прагнення використати формотворчі парадигми, знані у країнах Заходу, зберігаючи автохтонні джерела творчості. Безперечно, мистецтву кожної вищезначеної країни властиві риси, що характеризують його неповторність та самобутність. Варто підкреслити, що умови й чинники для розвитку сучасного мистецтва у Китаї, Кореї та Японії різняться – Культурна революція та комуністична ідеологія у Китаї, розподіл Кореї на Південну і Північну, поразка у Другій сві-

товій війні та технічний злет у Японії сформували сучасну культуру цих країн.

Кінематограф у Китаї, Кореї та Японії також має як спільні для цих країн, так і відмінні риси. Панестетизм характерний для східноазійського кіно у цілому, а глибокий філософський підтекст притаманний самобутнім та оригінальним кінострічкам, створеним митцями Китаю, Кореї та Японії. Водночас, як вже було зазначено, умови для розвитку кіномистецтва у цих країнах відрізнялися, що привело до появи неповторного стилю, притаманного японським, китайським та корейським кінорежисерам.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Анашкин С. Насилие как способ коммуникации. Современное корейское кино [Електронний ресурс]. / С. Анашкин // Искусство кино. – 2012. – № 4. – Режим доступу: <http://old.kinoart.ru/archive/2012/04/nasilie-kak-sposob-kommunikatsii-sovremennoe-korejskoe-kino>
2. Анашкин С. Чжан Юань: "Запрещают одно – снимаю другое" [Електронний ресурс]. / С. Анашкин // Искусство кино. – 2006. – № 10. – Режим доступу: <https://old.kinoart.ru/archive/2006/10/n10-article13>
3. Браиловская Г. Ай Вейвей – современный художник-диссидент. [Електронний ресурс]. / Г. Браиловская – Режим доступу: <http://be-inart.com/post/view/1498>
4. Василенко А. Ван Бин. Национальная галерея постистории. Портрет режиссера [Електронний ресурс]. / А. Василенко // Искусство кино. – 2015. – № 3. – Режим доступу: <https://old.kinoart.ru/archive/2015/03/van-bin-natsionalnaya-galereya-postistorii-portret-rezhissera>
5. "Взаимовлияние европейской и азиатской изобразительных традиций на примерах знаковых фильмов последних лет". Дипломная работа студентки МШК Татьяны Колядко, июль, 2016. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.cinemotionlab.com/novosti/vzaimovliyaniye-evropeyskoy-i-aziatskoy-izobrazitelnykh-tradicij-na-primeraх-znakovyh-filmov-poslednih-let-diplomnaya-rabota-studentki-mshk-tatyany-kolyadko/>
6. Геніс А. Феномен азиатского кино. [Електронний ресурс]. / А. Геніс – 2001. – Режим доступу: <https://www.svoboda.org/>
7. Гусев А. Кино XXI века: революция и перезагрузка. [Електронний ресурс]. / А. Гусев // Сеанс. – № 19/20. – Режим доступу: <https://seance.ru/articles/kino-xxi-veka-revolutsiya-i-perezagruzka/>
8. Денисов И. "Вакамацу продакшнс" – как избавиться от иллюзий о новой волне. 25 января 2010. [Електронний ресурс]. / И. Денисов – Режим доступу: www.cinematheque.ru/post/142186
9. Денисов И. На уроках японского кино. [Електронний ресурс]. / И. Денисов – Режим доступу: <http://www.russ.ru/pole/Na-urokah-yaponskogo-kino>
10. Журавлева И. Японская художница создала инсталляцию из 50 000 ключей. [Електронний ресурс]. / И. Журавлева – Режим доступу: creativpodiya.com/posts/40764
11. Кремнев Е. Чжан Имоу и Чень Кайге: Инь и Ян китайского кинематографа. [Електронний ресурс]. / Е. Кремнев – Режим доступу: <http://www.kinokadr.ru/articles/2012/08/12/china.shtml>
12. Махмудова Ульвия. Чжан Хуань: Его вера и жизнь [Електронний ресурс]. / Ульвия Махмудова – Режим доступу: <http://www.nargismagazine.az/34023>
13. Сукманов И. Математический импрессионизм [Електронний ресурс]. / И. Сукманов // Искусство кино. – 2012. – № 6. – Режим доступу: <https://old.kinoart.ru/archive/2012/06/matematicheskij-impressionizm-v-druugoj-strane-rezhisser-khon-san-su>
14. Hartzell Adam. A Review of Hyangjin Lee's Contemporary Korean Cinema. Identity. Culture. Politics. [Електронний ресурс]. / Adam Hartzell – Режим доступу: koreanfilm.org/hyangjinlee.html
15. Huang Rui, Ma Desheng. A Constellation of Stars: Huang Rui and Ma Desheng: Art Editors 1978–1983. / Rui Huang, Desheng Ma – Hadrien De Montferrand Gallery, 2013.
16. Korean Modern Art in the World. 27.07.2018 // KOREA FOCUS – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.koreafocus.or.kr/design2/layout/content_print.asp?group_id=103764
17. The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-First Century / Ed. by Zhang Zhen [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2001janfeb/urban.html>

REFERENCES:

1. Anashkin, S. (2012). Nasilie kak sposob kommunikatsii. Sovremennoe korejskoe kino [Violence as a way of communication. Contemporary Korean Cinema]. *Iskusstvo kino*, № 4. Retrieved from <http://old.kinoart.ru/archive/2012/04/nasilie-kak-sposob-kommunikatsii-sovremennoe-korejskoe-kino>
2. Anashkin, S. (2006). Chgan Uanj "Zapreshchajut odno – snimaju drugoje" [Zhang Yuan: "One thing is forbidden – I shoot another"]. *Iskusstvo kino*, №10. Retrieved from <https://old.kinoart.ru/archive/2006/10/n10-article13>
3. Brailovskaja, G. Aj Vejvej – sovremennij hudojgnik-dissident [Ai Weiwei – contemporary dissident artist]. Retrieved from: <http://be-inart.com/post/view/1498>
4. Vasilenko, A. (2015) Van Bin. Nacionaljnaya galereja postistorii. Portret regissera [Wang Bin. National Gallery of Post-History. Director's

portrait]. *Iskusstvo kino*, № 3. Retrieved from <https://old.kinoart.ru/archive/2015/03/van-bin-natsionalnaya-galereya-postistorii-portret-rezhissera>

5. Vzaimovlijanije evropejskoj i aziatskoj izobrazitel'nyh tradicij na primerah znakovih fil'mov poslednih let [The interaction of European and Asian fine traditions on the examples of iconic films of recent years]. *Diplomnaja rabota studentki MSHK Tatjani Koljadko ijulj*, (2016). Retrieved from <http://www.cinemotionlab.com>

6. Genis, A. (2001) Fenomen aziatskogo kino [The phenomenon of Asian cinema]. Retrieved from <https://www.svoboda.org>

7. Gusev, Aleksej (2009). Kino XXI veka: revoljucija i Perezagruzka [21st Century Cinema: Revolution and Reloaded]. *Séance*, № 19/20. Retrieved from <https://seance.ru/articles/kino-xxi-veka-revoljucija-i-perezagruzka/>

8. Denisov, Ivan (2010). "Wakamatsu prodakshns" – kak izbavitsja otilluzij o novej volne [Wakamatsu production – how to get rid of the illusions of a new wave]. *Cinemateca*. Retrieved from <http://www.cinemateca.ru/post/142186>

9. Denisov, Ivan (2011). Na urokah japonskogo kino [At the lessons of Japanese cinema]. *Russkij zhurnal*. Retrieved from <http://www.russ.ru/pole/Na-urokah-yaponskogo-kino>

10. Zhuravleva, I. (2015) Yiponskaya khudozhnitsa sozdala installatsiyu iz 50 000 kluchey [Japanese artist created an installation of 50,000 keys]. Retrieved from <https://creativpodiya.com/posts/40764>

11. Kremnev, E. (2012) Chgan Imou i Chenj Kajge: Inj I Jan kitajskogo kinematografa [Zhang Yimou and Chen Kaige: Yin and Yang of Chinese Cinema]. *Kinokadr*. Retrieved from <http://www.kinokadr.ru/articles/2012/08/12/china.shtml>

12. Makhmudova, Ulvia. (2020). Chgan Huang: Yego vera i zhizn [Zhang Huan: His faith and life]. Retrieved from <http://www.nargismagazine.az/34023>

13. Sukmanov, Igorj. (2012) Matematicheskij impresionizm. *Iskusstvo kino* [Mathematical impressionism]. № 6. Retrieved from <https://old.kinoart.ru/archive/2012/06/matematicheskij-impresionizm-v-drugoj-strane-rezhisser-khon-san-su>

14. Hartzell, Adam. A Review of Hyangjin Lee's Contemporary Korean Cinema. *Identity. Culture. Politics*. Retrieved from koreanfilm.org/hyangjinlee.html

15. Huang, Rui, Ma, Descheng. (2013) *A Constellation of Stars: Huang Rui and Ma Desheng: Art Editors 1978–1983*. Hadrien De Montferland Gallery.

16. Korean Modern Art in the World. *KOREA FOCUS*. Retrieved from http://www.koreafocus.or.kr/design2/layout/content_print.asp?group_id=103764

17. The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-First Century. Retrieved from <http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2001janfeb/urban.html>

Надійшла до редколегії 23.11.19

T. K. Ognieva, канд. филос. наук, доц.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА И КИНЕМАТОГРАФИИ В КИТАЕ, КОРЕЕ И ЯПОНИИ

В статье производится анализ условий и факторов формирования современного искусства и кино в вышеупомянутых странах. Можно определить особенности развития китайского искусства как стремление первых после завершения Культурной революции художников отразить максимально ее течение и последствия. В дальнейшем тенденции искусства приобретают личностные характеристики, что свидетельствует об их прогрессивном характере. Корейское искусство современности доказывает, что научно-техническая революция и доминирующий авангардный элемент массовой культуры в целом не могут окончательно вытеснить традиционное художественное творчество. Характерной чертой современного корейского искусства является демонстрация в творчестве принадлежности к культуре родной страны. Прежде всего это влияние традиций конфуцианства, буддизма, последствий японской оккупации и разделения страны на Южную и Северную. Японское пластическое искусство объединяет автохтонные традиции и европейские принципы. Большое внимание уделяют современные художники Японии новым технологиям: видеоарту, 3D-живописи, интерактивным инсталляциям и инсталляциям-гибридам.

Кинематограф в Китае, Корее и Японии также имеет как общие для этих стран, так и различные черты. В современных кинолентах большое значение придается отображению перемен, произошедших в Китае, Корее и Японии. Стремление акцентировать визуальный ряд, что позволяет вывести на первый план созерцательность, а глубокий смысл передавать при помощи художественных образов, является характерным для восточного искусства в целом. Условия для развития киноискусства в вышеупомянутых странах отличались, что привело к появлению неповторимого стиля, присущего японскому, корейскому и китайскому кинолентам.

Знакомство с особенностями развития современного искусства и кинематографа в Китае, Корее и Японии является необходимым условием для дальнейшего диалога культур Запада и Востока в аспекте сбалансированного взаимодействия и дальнейшего художественного преобразования современного мира.

Ключевые слова: современное искусство, Китай, Корея, Япония, кинематограф.

T. K. Ognieva, PhD, Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

FEATURES OF THE DEVELOPMENT OF CONTEMPORARY CHINESE, KOREAN AND JAPANESE ART AND CINEMA

The article analyzes the conditions and factors that influenced the formation of contemporary art and cinema in China, South Korea and Japan. We can determine the peculiarities of the development of Chinese contemporary art, such as the desire of the first artists, after the Cultural Revolution, to reflect its flux and effects as much as possible. Further, artistic tendencies become diverse: the commercial component and a certain element of the state of affairs are viewed in the works of art by Chinese authors, but the desire for self-expression in different ways testify to the progressive phenomena characteristic of art.

Modern Korean art proves that the scientific and technological revolution and the dominant avant-garde component of mass culture in general cannot supplant the ultimate traditional artistic creativity. One of the characteristic features of contemporary Korean art is a demonstration of belonging to the culture of the country. First of all, this is the influence of the traditions of Confucianism, Buddhism, along with the painful memories of war and long-term colonization by Japan. One can note the simplicity, orderliness, harmony of colors and shapes as an inalienable feature of Korean contemporary art, but modern tendencies show the striving for the discovery of individuality of the artist, which manifests itself in non-standard artistic forms.

Japanese visual art combines the works of autochthonous traditions and European artistic principles. Considerable attention is paid to the issue of the relationship between nature and man, reflected in the work of adherents of the synthesis of Japanese traditions and Western variety of forms. Particular attention is paid to contemporary artists in Japan with the latest technology – video art, 3D painting, interactive installations and installations-hybrids.

Chinese cinema with the generation of directors, known as the Fifth Generation, reveals new trends. These artists initially sought to convey events and tragedies during the Cultural Revolution, but over time they turned to other themes and genres. Directors of the "Sixth Generation" paid special attention to social problems, the place of action in their films is unknown China – small settlements or cities.

Modern Korean cinema covers two large areas: cinema for women – melodrama, and for men – adventure. Today the adventure genre is oriented mainly to teens, and the melodrama genre has been transformed from the problems of the middle-aged women's interest towards the youth audience, therefore, it is more likely to come closer to the romantic comedy.

The tragedy of Korea, which is split up into two parts, worries the movie-makers. In recent years there have been changes in South Korean position in exposing North Korean residents. If the previous decades in South Korean cinema was cultivating the image of the enemy: North Korean could be either a spy or killer, but now the inhabitants of North Korea are perceived and presented in films differently, not embodying exclusively negative features.

In Japanese cinema, the emphasis is on the visual array, which allows you to bring forward contemplation and the deep meaning is transmitted by artistic images typical of the oriental art in general. In films, much attention is paid to the smallest details; certain asceticism along with the aestheticization of the frame is a reflection of purely Japanese features – minimalism as the meaning of existence.

Familiarity with the peculiarities of the development of contemporary art and cinema in China, Korea and Japan is a necessary component for further dialogue between the cultures of East and West in terms of balanced interaction and artistic transformations of the modern world.

Key words: contemporary art, China, Korea, Japan, cinema.

УДК 336.1 (164+159.93)

О. Ю. Павлова, д-р філос. наук, проф.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
invinover19@gmail.com

ГРОШІ: РЕЖИМИ ЇХ СИГНІФІКАЦІЇ ТА ВІЗУАЛІЗАЦІЇ В СИТУАЦІЇ НОВИХ МЕДІА

Стаття присвячена вивченню процесу обігу грошей в трансформаціях культурних практик. Досліджується роль грошей у вибудовуванні ієрархії культурних практик у процесі виникнення нових медіа, їхній статус у виробництві медіа-продукції взагалі та медіа-образів зокрема. Здійснюється аналіз історичної ретроспективи генези грошей, а також певних історичних форм їх матеріалізації у візуальному та семіотичному аспектах. Доводиться, що така базова модерна функція грошей, як міра вартості та всезагальний еквівалент, не є універсальною та позачасовою. Диференційована форма культурної практики дарообміну, яка передує та успадковує калькулятивній моделі розуму та світу як арифметичній проблемі, передбачає репрезентативну роль грошей у процесі конструювання образу. Специфіка включення обігу грошей в мережу культурних практик та навіть певних видів соціальних ієрархій зумовлює тип їх матеріалізації, референції та візуалізації. Методологія культурного дослідження спрямована на виявлення закономірності кореляцій матеріального, семіотичного та візуального виміру обігу грошей.

Ключові слова: гроші, сигніфікація, візуалізація, нові медіа, культурна практика, культурні дослідження.

Постановка проблеми. Культурні дослідження в сучасній гуманітарній думці стають тим полем, що інтегрує зусилля різноманітних наук, долаючи їхні предметні та методологічні обмеження. Сучасні стратегії наукового вивчення грошей не можуть бути зосереджені лише на економічному, а тим більш фінансовому способі їх функціонування. Виникнення нових культурних практик, зокрема "практики одомашнення образів" (Г. Бьом) в медіа-сфері, зумовлює включення грошей у такі складні процеси. Це спричинює необхідність прояснення ролі грошей в нових культурних констеляціях та розуміння нового статусу самих грошей у відповідності до нових культурних контекстів.

Аналіз досліджень і публікацій. Зазначений ракурс дослідження передбачає узагальнення досвіду модерного формулювання базових настанов філософії грошей. У цьому контексті необхідне звернення до робіт класиків дискурсу Модерну, що вивчали вплив ролі домінації грошей на організацію порядку публічного, зокрема до праць Г. Зіммеля, В. Зомбарта, К. Маркса, Ю. Габермаса. Відбувається звернення до робіт дослідників, які вивчали специфіку функціонування грошей поза їх калькулятивним абстрагуванням у символічних типах обміну, – Ж. Батая, Ж. Бодрієра, М. Мосса, В. Зелізер, С. Леша. Культурні практики образу як способу виробництва присутності висвітлюються в роботах Г. Бьома та П. Кіньяра.

Метою статті є вивчення режимів візуалізації та сигніфікації грошей в культурних практиках нових медіа.

Виклад основного матеріалу дослідження. Однією з найбільш очевидних функцій грошей в сучасності (хоча економісти нараховують їх до п'яти: міра вартості, засоби обігу, засоби платежу, засоби заощадження і накопичення, світові гроші) є вимірювання. Власне з неї К. Маркс починає відповідну главу в першому томі "Капіталу": "Перша функція золота полягає в тому, щоб доставити товарному світу матеріал для вираження вартості, тобто для того щоб висловити вартості товарів як однойменні величини, якісно однакові і кількісно порівнянні. Воно функціонує, таким чином, як загальна міра вартостей, і перш за все в силу цієї функції золото – цей специфічний еквівалентний товар – стає грошима" [7]. Отже, здійснення всезагального еквівалента передбачає абстрагування кількості як показника точності. Про це свідчить інший знавець світу буржуа В. Зомбарт, зазначаючи, що ідея про те, що розрахунки повинні бути точними і обов'язково сходиться, – дуже сучасна. Даний німецький дослідник визначає базову складову капіталістичного духу як звітність, яку розуміє як "схильність, але також і здатність розкласти світ на числа та складати ці числа в вишукану систему приходу

та розходу" [4]. Останній дослідник правий у тому, що лише сучасність породжує дану абстракцію вимірювання та кількості для грошей. З. Зіммель проголошує їхню безсердечність: "...повна бездушність грошей відбивається на нашій соціальній культурі, яка сама визначається грошима" [13, р. 346], тим самим і світ перетворюється на "арифметичну проблему". Проте така їхня спеціалізована форма існувала не завжди. Значення грошей як "символічного токена" ("symbolic token", термін А. Гіденса [10, р. 22]) руйнує їхню однозначність як основи інструментальної раціональності, що домінує над усіма соціальними діями [11, р. 327].

Уже загальним місцем в історії грошей є те, що їх матеріальними носіями були раковини каурі. В історичні часи європейці застали обіг каурі в усьому Тихоокеанському регіоні – від Індії до Африки та Австралії. Найбільш давні археологічні свідчення використання знаходимо в ієрихонських похованнях (8–7 тис. до нашої ери). Ці ракушки вмонтовані в якості очей в черепи, оброблені глиною. Зразки їх можна і зараз побачити в Британському музеї. Проте не лише ці близькосхідні взірці підтверджують функцію каурі як засобу обігу між світом живих та мертвих.

Влітку 2019 року в Мадридському археологічному музеї проводилася виставка "Монети є не лише грошима" (Coins are not only money). В експозиції були представлені африканські поховальні маски, зроблені саме з цих каурі. Для розуміння функціонування цих ракушок звернемося до ролі поховальних масок в архаїчних ритуалах.

Поховальна маска як великий образ (magna imago) є медіумом між світами живих та мертвих, людей та богів. Французький дослідник П. Кіньяр так описує даний процес: "Етика була ідеалом краси ліплення. Важко провести межу між атараксією і скам'янінням. Це те, що називали *tranquilla rax*, *placida rax*, *summa rax* (спокійний, безтурботний, непорушний мир) божеств. Звідси дивне формулювання мети мистецтва, що належить Лукрецію: "Дати мить спокою мудреця тому, що позбавлене мудрості". Це апофеоз (теоморфоз) – можливість приміряти на себе образ бога. Злитися з атараксіями. Ті, чия радість непохитна, ті, хто позбавлені болю, позбавлені співчуття, позбавлені гніву, позбавлені доброти, позбавлені провини, позбавлені заздрості, позбавлені страху смерті, позбавлені почуття любові, позбавлені втоми, пов'язаної з працею, які не правлять світом. Вони споглядають. І такі театральні маски богів місто видавало деяким з людей згідно властивому їм *ethos*. У Вергілія Дідона в мить самогубства, бліда від жаху близької смерті, з тремтливими губами, з налитими кров'ю очима, виголошує: "Я скінчила жити

(Vixi). І тепер я спускаюся під землю подібно великому образу (*magna imago*)" [5, с. 31]. Великий образ, який лише згодом стане театральною маскою, був способом виходження з себе і приєднання до родового цілого.

Ця принципова нетотожність образу самому собі як практика виробництва присутності пояснюється німецьким дослідником Г. Бьомом: "Той факт, що люди надають образам живу присутність, не може змістити поняття присутності від нашої рефлексії про образи. Навіть якщо ми вважаємо образи не лише фактами, але й діями, об'єктами, що створюють сенс, ми повернемося до взаємовідносин між присутністю та репрезентацією... Коли глядач відчуває присутність твору мистецтва, він переживає буття-тут (*Dabeisein*) в емпатичному сенсі. Це виходить за рамки суб'єктивних відчуттів або протекції простих забобонів. Ніщо не стримує її досвіду повного прийняття/залучення. Феноменологія переживання образів дає нам багато натяків на те, що саме "присутність" відкриває досвід, а не просто рішення людини, яка абсолютно хоче бачити" [9, с. 16]. Бьом посилається на тезу Ж. Діді-Юбермана про те, що те, що ми бачимо, теж дивиться на нас. Така теза виходить за межі пасивності споглядальної позиції театру та теорії та створює магію (практика здійснення відсутнього присутнім, за Г. Гумбрехтом) презентації. Презентація є практикою досягнення присутності через репрезентацію, яка оживлює відсутнього/мертвого (концепцію Г. Бьома докладно розібрано в роботі [8]).

Ось такими засобами репрезентації і виступають часто каури. Репрезентація може бути зрозуміла і через інші форми здійснення, що в історії зазнають значної варіативності. Хоча дарообмін в ритуалах поховання також багато в чому здійснюється за допомогою поховального страхування (*burial insurance*), що є запорукою "гідної смерті" ("*proper death*", за Зелізер [16, р. 178]), але зрозуміти роль мушлі без обігу дарообміну та зображення неможливо. Лише модерна людина, яка будь-які типи обміну зводить до всезагального еквівалента, може бачити в каурі лише гроші. Їхня обмінна функція в давнину ще не диференційована на вимірювання та зображення. Хоча роль каури зберігається дуже довго навіть в культурах раннього залізного століття. Так, на території України в 8–7 столітті до н. е. в кочівницьких обмінах і прикрасах часто зустрічаються ці мушлі (зберігаються в багатьох наших музеях, зокрема Національному музеї історії України). Вже золота гривна як прикраса і потенціал для обміну певною мірою буде зберігати єдність цих функцій, але вже для обігу лише в світі живих. Органічна природа мушлі, що забезпечувала презентацію мертвих над живих, в спілкуванні між живими замінюється металевим артефактом. Хоча в прикрасах статуї Афіни Парфенос як головної скарбниці афінського полісу образ та скарб ще не диференційовані (за що, власне, Фідій і постраждав).

Елементами поховальної маски та практики дарообміну між живими і мертвими, людьми та духами в логіці синекедохі і є такі каури. Мушля як засіб прикрашання володіє в той же час магічною силою репрезентації, де часткове та ціле не диференційовані. Тут неможлива функція вимірювання, а тим більш "точного вимірювання", саме тому що тут ціле та часткове ще не диференційовані в обігу священного. Синкретизм часткового та цілісного ще тут і невід'ємний від недиференційованості пристрасного і безпристрасного (анг. *partial* – *impartial*), це стан радісного спокою, який досяжний врешті-решт лише для богів.

Каури тут – архаїчний медіум, що робить невидимим видиме (приховує загниваючу плоть) та в той же час невидиме видимим (відсутність померлого). Те, що в

античності вже буде робити художня практика живопису, в архаїчних культурах доместифікують образ саме ракушки через деталь маски або навіть замісник погляду. Ось як цю метаморфозу в античних практиках описує П. Кіньяр: "Діалог між Сократом і Паррасієм формулює ідеал стародавнього живопису. Шлях від видимого до невидимого ділиться на три етапи. Спочатку живопис зображує те, що видимо. Потім живопис зображує красу. І нарешті, живопис зображує *to tes psyches ethos* (душевний стан людини в якийсь ключовий момент її існування). Як же змалювати невидиме в видимому? Як схопити рух душі в ключовий момент міфу? У дискусії між Сократом і Паррасієм є безліч слів, що ускладнюють розуміння. Слово *prosopon* означає у греків одночасно і особу анфас, і театральну маску (а також граматичні особи: "я" і "ти" – це грецьке *prosopa*, етруське *phersu*, латинські *personae* – "особи-маски" людей, які говорять)" [5, с. 27].

П. Кіньяр звертається до тези Арістотеля, який "в своїй "Поетиці" пише про те, що "погляд перед наслідком вчинку – ось кращий *othon*. Наприклад, взяття і пожежа Трої, мертві в царстві Гадеса. І лише потім з'являються особи, рухи, одяг, відповідно до ролі героя в дії, в мить *ethikos* – "ключову" мить" (римське *crucifixio*, наприклад, було ключовим моментом в оповіданні про страту бога-назарянина)" [5, с. 27]. У цьому контексті зовсім інший сенс отримує класичне визначення прекрасного: "Подібно до того, як неживі речі та живі істоти повинні мати величину, яку можна обняти поглядом" [1, с. 51]. Тобто тут ідея краси є похідною від медіальності погляду, який має обнімати разом живе і неживе. Те, що виглядає тут як певний метафоричний підхід до ідеї прекрасного в філософському тексті Арістотеля, є символом (як недиференційованість означника, означуваного та референта) в маїї присутності архаїчних практик образу. Поховальна маска, що одночасно приховує та унаочнює особу померлого, є медіумом, що дозволяє обійняти єдиним поглядом померлого як живого. Мушлі не вказують як означник на померлого і навіть не зображують його, вони прикрашають, тобто реорганізують його порядок як репрезентація. Інтерактивний погляд тут виступає одиницею виміру один одного, залучення в співприсутність.

Виникнення демонстративного споживання є симптомом диференціації культурних і соціальних практик і появи "проклятої частини" (термін Ж. Батая [2]) – результату виробництва, яке перевищує норму споживання для виживання і призводить до руйнування егалітарного типу організації родового співтовариства. Хоча до кінця подарункові гроші ніколи не зникають, комерсализація економіки призводить до того, що потрібно робити деякі навмисні дії для того, щоб повернути можливість "гідного подарунку" (*proper gift*), адже: "Вміти давати гроші прийнятно – це володіти вмінням, яке не надто поширене" [16, р. 72]. Американська дослідниця В. Зелізер аналізує журнали для домогосподарок початку ХХ століття і поради, як перетворити гроші на "прийнятний різдвяний подарунок" ("*the acceptable Christmas gift*"), зокрема на прояв уваги та любові ("*love token*"). Для цього потрібні ритуали перетворення, можна сказати, знешкодження збайдужуючої сили грошей. Так, подарунок сертифікатів або більш архаїчна та ігрова форма записання грошей у печиві мають силу такого знешкодження. Тобто зміна форми їх матеріалізації або практики презентування покликані змінити конотації в їх соціальному функціонуванні. Отже, попередні практики дарообміну виживають в світі, де навіть життя людини підлягає оцінці страхування [15, р. 13]. У ситуації опо-

зиці ціни та цінності подарункові гроші редукуються до мікрорівня повсякденності, але не зникають зовсім.

Деградація процесу дарообміну, який був однією з базових практик солідарності архаїчної громади, породжує три феномена, що взаємно корелюють, – появу товарообміну (універсальним еквівалентом якого і стають гроші), демонстративного споживання та практики художнього образу. Останні два є способом вибудовування соціальної ієрархії в умовах єдиного культурного досвіду шляхом створення очевидності соціального статусу. Практики демонстративного споживання та художнього образу прагнуть до автономізації власних соціокультурних підстав, але укорінені в єдності культурних практик певного співтовариства, а тому мають ряд взаємовпливів, які проявляються, крім іншого, в особливому способі організації означників. Саме в цьому контексті можна відстежити взаємозв'язок режимів сигніфікації та візуалізації грошей та їх історичну динаміку.

Спосіб організації означників всезагального еквівалента має візуальну домінують оформлення означників як соціокультурних очевидностей. Але так було не завжди. Наприклад, вага як один з параметрів тактильних практик також мала значення. Гроші тяжіють позбутися важкості матерії для підвищення інтенсивності обігу. Але в певних випадках обіг мав бути уповільненим. Так, підстави синоїкізму спартанського поліса для збереження основ військової демократії вимагали недопущення великого коливання в способах демонстративного споживання, тим більш в накопиченні капіталу. Для цього на законодавчому рівні спартіатами було прийнято кілька обмежуючих заходів: від зміцнення архаїчних практик військової солідарності (як-то зміцнення традицій спільних, добровільно-примусових бенкетів і державних інститутів виховання дітей) до прямих санкцій на певні способи демонстративного споживання. До останніх, крім обмежень розвитку ремесла, можна також віднести обіг в межах Спарти залізних грошей. Останні своєю масивністю і незручністю, надмірною вагою стримували розвиток торгівлі і, як наслідок, майнове розшарування громадян Спарти. Таким чином, специфічний спосіб репрезентації грошей руйнував його функції загального еквівалента, а отже, стримував інтенсифікацію демонстративного споживання як способу вибудовування соціальної ієрархії. Остання підірвала основи військової солідарності і демократичний стиль організації спартанського поліса. Але будь-які заходи тимчасово обмежені. Хоча обтяження матеріальної форми втілення грошей з заліза як специфічний спосіб організації їх означників є яскравою спробою впливу на логіку організації соціальних структур.

Сучасні тенденції в організації грошей протилежні. Все більша дематеріалізація їх означників у логіці електронного обігу послужила для французького дослідника Ж. Бодріяра класичним прикладом для ілюстрування етапів генези симулякра. Плаваючий знак соціального престижу має характеристику гріхопадіння по відношенню до обов'язкового знаку. Але не слід забувати, що за всіма постмодерністськими образами француза все одно ховається модерністська жага диференціації способів співвіднесення реальності й образу. Гроші є тільки інструментом ринкового (і не лише) примусу до самоорганізації суспільства в логіці абсолютизації суб'єкт-об'єктних відносин. Тобто раціональність відносин між суб'єктами вимірюється перш за все таким універсальним об'єктом, як гроші в єдності всіх їх п'яти функцій. Дематеріалізацію означників грошей як універсального засобу обміну можна розглядати як показник

процесів диференціації соціуму, що все більш ускладнюється та інтенсифікується. Так, приведення грошей до золотого стандарту Радянським Союзом після революції було симптомом уповільнення обмінних процесів між цією державою та іншими країнами в двадцятих роках двадцятого століття.

На нашу думку, можна зробити припущення, що символічний обмін в логіці демократизації суспільства буде прагнути до нових форм матеріалізації образу. Прообразом таких тенденцій є дарообмін інформацією в Інтернеті для реалізації соціального статусу і нових форм демонстративного споживання. Дарообмін образами стає в нових медіа основою соціальної ієрархії демонстративного споживання, але отримує нові форми матеріального втілення. Це не заперечує наявність грошового обігу, але змінює його статус у структурі соціальних обмінів.

Зокрема, на наш погляд, є цікавою тенденція до кореляції декількох рейтингів показників в логіці виробництва та обміну образами в інтернет-просторі. Окрім традиційних грошових внесків, які заохочують виробництво образів, виникає ще декілька рейтингів, що супроводжують цей процес. Лайки та перегляди також є важливими показниками виробництва візуальної продукції. Якщо раніше переважно гроші були єдиним кількісним показником соціокультурних практик, що і закріплювалося в їхній функції виміру, то відтепер ці два нових інструменти вимірювання стають векторами культурних практик інтернет-середовища, що впливає на заробляння грошей. Такі інструменти не лише підривають монополію грошей у вимірі соціальної значущості, але разом з тим роблять сам процес заробляння грошей похідною вже від своїх розмірів.

Диференціація шляхів отримання грошей при споживанні візуальної продукції, особливо відеопродукції, також є важливим моментом трансформації культурних практик вимірювання. Мається на увазі, що отримання грошей можливо декількома шляхами. Перший класичний – пряме підтримання виробника візуальної продукції. Для цього надається рахунок картки банку, на яку можна перерахувати гроші безпосередньо. Тут також є власні зрушення в процесі заробляння грошей в медіа-сфері. Раніше головним спонсором та інвестором виробництва культурної продукції виступали багаті фізичні особи чи навіть організації. Збирання дрібних внесків від різних осіб було просто нерентабельно і не давало значних результатів, що могли би позначитися на конкуренції продуктів культурного виробництва і, таким чином, впливати на порядок їх оформлення.

Так само як відсутність транспортних технологій та щільних мереж комунікації робило нерентабельною систему податків до певного моменту. Тим самим це обумовлювало певну модель державотворення. Більш економічно ефективною була система данини і навіть прямого грабування. А тому базова модель держави була – "стаціонарний бандит" ("Organized Crime"), за терміном американського дослідника Ч. Тіллі. Лише з певного моменту соціального розвитку стає можливою система прямого управління державою через бюрократичний апарат, а не через представництво помісного дворянства та духівництва, як доводить Ч. Тіллі. Він відзначає роль війни та способів її виробництва в даній трансформації: "Нарощування військових можливостей також збільшило здатність до вилучення (extracting). Сама активність вилучення, якщо вона була успішною, тягла за собою усунення, нейтралізацію або кооперацію місцевих суперників великого владики; таким чином, це призвело до державотворення. Як побічний продукт він створив організацію у формі агентств збору податків,

поліцейських сил, судів, касирів, зберігачів рахунків; таким чином, це знову призвело до державотворення. У меншій мірі воєнний процес також призводив до державотворення шляхом розширення самої військової організації, оскільки в державному апараті виростала постійна армія, військові галузі, підтримуючі бюрократії та (пізніші) школи. Усі ці структури перевіряли потенційних суперників та опонентів" [14].

Ч. Тіллі говорить про те, що інтенсифікація методів ведення самої війни, зокрема її індустріалізація, призводить до необхідності зростання внесків, зокрема фінансових, у процес її ведення. З іншого боку, переможність війн сама реформує процес державотворення. Аналогічний процес реорганізації елементів різних культурних практик у процесі синтезу дає неочікувані результати, які ми можемо прослідкувати у сфері медіа-виробництва.

Розповсюдження та здешевлення матеріальної інфраструктури інтернет-мережі дозволяє розширити доступ до споживання її контенту. Фактично, здійснюючи покупку девайса та вносячи незначну абонплату, людина отримує майже нескінченний доступ до джерела інформації та розваг. Демократизація доступу до благ, які раніше були перевагою лише еліти, спричинює їх надлишок, який, зокрема, проявляється у потребі їх масового виробництва. Це вирішується тим, що виникає самовиробництво інтернет-продукції. Останнє стимулюється як самим задоволенням від процесу творення, так і задоволенням від споживання іншими результатів своєї творчості. Насолода також існує в потрібному вимірі: насолода від виробництва (творчість), від споживання (видовище) та демонстративного споживання (статус в ієрархії). Урізноманітнення типів насолоди свідчить не лише про формування та становлення структури естетичного, але й про його вторгнення у сферу корисності.

Масовість споживання стимулює наявність (за технічної можливості) незначних, але добровільних внесків двох типів: крім зазначених грошових, також внесок здійснюється своєю співучастью. Отже, виробництво спільноти своєю безпосередньою залученістю отримує новий вимір існування.

Тим самим монополія на замовлення продукції, що належала раніше значним джерелам фінансування, підривається масовими споживачами. Особливо вражаючі результати цього феномена стали очевидні після досвіду виборів Д. Трампа. Саме виборча кампанія цього американського президента показала, що масові незначні пожертвування зрівнялися з бюджетами внесків від великих бізнесменів. Крім того, практика показала, що передвиборча кампанія через соціальні мережі обійшлася йому в три рази дешевше, ніж стандартна агітація його суперниці Х. Клінтон через традиційні для американців канали телебачення. Хоча ще Б. Обама почав робити ставку на побудову передвиборчої кампанії через інтернет-ресурси, але саме в ситуації Трампа ця стратегія розкрила себе більш повно. Мікрофінансування існувало завжди, але не могло конкурувати з великими капіталами.

Вона діє, хоч поки і не так масштабно, з менш політизованими виробниками інтернет-простору. Успішною стає візуальна продукція звичайних людей, навіть дітей з повсякденною тематикою. Тобто змінюється не лише статус фінансування (мікрофінансування починає конкурувати з великими меценатами), але й виробника інтернет-сфери (не лише публічна сфера).

Електронна форма організації обігу фінансування, на нашу думку, являє собою продовження тенденції до дематеріалізації означників грошей. Ще Ж. Бодріяр пи-

сав про значення феномена кредитної картки для суспільства споживання: "Природно, центр влаштований для тих, хто хоче найсучаснішого способу оплати за допомогою "кредитної картки". Вона звільняє від чеків, від готівки ... і навіть від важких днів в кінці місяця ... Тепер щоб заплатити, ви показуєте вашу карту і підписуєте рахунок. Це все. Щомісяця ви отримуєте випуску з рахунку, який ви можете оплатити за один раз або в розстрочку" [3]. Сучасні кредитні картки навіть здебільшого не вимагають підпису.

Дематеріалізація грошей, яка проявляється як девізуалізація означників, покликана збільшити обсяг споживання речей. Останні, навпаки, надмірно візуалізуються не лише засобами підкреслення функціональності, дизайну, реклами, демонстративним споживанням. Девізуалізація і дематеріалізація грошей, редукція їх засобами електронного обігу лише до значення чистої кількості знаходиться в протифазі з надмірною візуалізацією об'єктів споживання в логіці символічного обміну. Але навіть чиста кількість тяжіє вийти за межі рефлексії. Лише додаткова технологія Smart Wallet залишається єдиним борцем за справу раціональності та матеріальності.

Трошки по-іншому працює девізуалізація означників грошей у процесі медіа-виробництва. Наголос на зароблянні, а не витрачанні грошей тут потрохи трансонує фрейм. Але можна припустити, що попередньо зазначена тенденція тут також наявна. Навіть більше, вона ще посилюється тому, що статус грошей тут конкурує з лайкозалежністю, яка будується на інтенсивності переживання, а не раціональності користі та рентабельності. Проте обидва вектори наявні.

Обов'язковим елементом економічної рентабельності є фіксація собівартості продукції та необхідність її зменшення. На перший погляд, собівартість вироблення повідомлення в нових медіа майже нічого не потребує. Таке виробництво образу, як репост, здійснюється в один клік. На відміну від живопису, де копія, навіть не дуже хороша, таки потребує певного часу та зусиль для виникнення. Навіть епістолярний жанр не набирав такої масовості, тому що потребував внеску часу та матеріалів. Можливість зростання репостів як типу продукції та репродукції образів в геометричній прогресії є результатом спрощення технології та її собівартості. У цьому контексті відмінність між продукуванням і репродукуванням, яка стає сумнівною в "епоху технічного відтворення", елімінується ще більше в еру електронного. Якщо зміна контексту дозволяє змінити інституціональні рамки (перенесення унітазу М. Дюшана до виставкового простору або "Мони Лізи" на обгортку цукерки), то віртуальний простір нових медіа знищує навіть цю відмінність. Оцифровані шедеври мистецтва та селфі, а також селфі на тлі шедеврів потрапляють в єдину шкалу вимірювання, де навіть гроші мають лише похідне значення, як вже зазначалось.

Репост як ще один кількісний показник сфери медіа-виробництва доповнює шкалу лайків, переглядів проти всезагальності грошового вимірювання. Інтенсифікація обігу образів є показником економіки надлишку, тоді як обіг грошей як показник економіки нестачі стає все більш похідним. Обіг грошей в інтернет-економіці стає залежним від демонстративного споживання, як в Спарті, а не самодостатньою і навіть домінантною формою, як в умовах ринкової економіки та капіталізму.

Варто нагадати, що велика частина медіа-виробництва для здійснення обігу-виробництва образів залишається ще офлайн. У першу чергу це виробництво самого виробника образів – найбільш затратна річ в усьому процесі, яка багато в чому

укорінена в економіці нестачі, на відміну від загальної економіки образів, в батаєвському сенсі терміна, яка спрямована на надлишок.

Висновок. У цілому можна сказати, що гроші у вимірі своєї кількісної абстракції поступово диференціюються з синкретичної єдності образу. Тут вони відіграють роль репрезентації в процесі дарообміну між людьми або навіть між живими та мертвими в ситуації поховальної маски. Обидва типи комунікації ще не передбачають розрізнення прикраси та засобу прикрашання, цінності та ціни. Виробництво присутності тут здійснюється "єдиним поглядом", що вдостовірює сам акт комунікації (в єдності речей, людей та сенсу) та тим самим підтверджує достовірність самого священного порядку світу.

Мірою перетворення світу на арифметичну проблему абстракція кількісного виміру грошей слугує основою домінування інструментальної раціональності, де рестаурація магії подарункових грошей потребує додаткових зусиль для здійснення. Задля уповільнення процесу "безсердечної" комунікації виникають стратегії посилення матеріалізації, ваги грошей (спартанське залізо, Smart Wallet). У той же час значне перевищення загальної кількості грошей в логіці автономізації фінансової сфери, спекуляції та швидкості виробництва деривативів свідчить про її відрив від економічної сфери, а отже, послаблення референціальної сили грошей.

З трансформацією стратегій медіа-виробництва (виникнення нових медіа, здешевлення мікрофінансування, масовізація продукції, метаморфози статусу та образу самого виробника) змінюється і семіотика грошей. Значення грошей в ієрархії соціокультурних практик у процесі цифровізації культурної продукції не зникає, але зменшується, оскільки гроші:

1) стають більш дифузними в потоці мікроінвестицій медіа-продукції;

2) втрачають монополію єдиного кількісного еквівалента вимірювання успіху (інші рейтинги, окрім касових зборів, у фільмів). Поряд з грошима існує рейтинг переглядів та лайків, репостів. Ці рейтинги оплачуються додатково, а отже,

3) диверсифікація грошових джерел також працює на зменшення їх ролі та в цілому їх значення;

4) значення грошей доповнюється автономним джерелом мотивації від насолоди творення та споживання візуальної продукції;

5) демонстративне споживання створює новий тип спільноти та її ієрархій. Лідери думок у нових медіа підривають значення навіть телебачення як монополіста в сфері виробництва публічного дискурсу;

6) електронна форма надходження грошей ще більше посилює тенденцію девізуалізації грошей, зменшує визначеність їх означників та референтів, зменшує їх матеріальне та раціональне навантаження, а отже, редукує їх значення в цілому.

У ситуації нових медіа калькулятивність грошей стає знову внутрішнім моментом дарообміну образів, що вимірюються поглядом (переглядом, лайками, репостами). Ця тенденція не стала остаточно домінуючою, але вже очевидні показники її здійснення та відповідна семіотика символізму, в термінах С. Леша. Тобто дедиференційованість означника, означуваного та референта грошей включена у виробництво медіа-образів, що являють нову форму організації культурних практик в цілому.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Арістотель. Поетика / Арістотель [пер. з старогр. Б. Тен]. – Київ: Мистецтво, 1967. – 139 с.
2. Батай Ж. "Проклятая часть": Сакральная социология / Ж. Батай; пер. с фр. С. Зенкин. – М: Ладомир, 2006. – 742 с.
3. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. [Електронний ресурс] / Ж. Бодрийяр. – Режим доступу: <https://gtmarket.ru/laboratory/basis/3464/3465>
4. Зомбарт В. Буржуа: Этюды по истории духовного развития современного экономического человека. [Електронний ресурс] / В. Зомбарт. – Режим доступу: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/Zomb/09.php
5. Киньяр П. Секс и страх / П. Киньяр; пер. с фр. И. Волевич. – Москва: Текст, 2000. – 344 с.
6. Леш С. Социология постмодернизма / С. Леш. – Львів: Кальварія, 2003. – 344 с.
7. Маркс К. Капитал. Т. 1. [Електронний ресурс] / К. Маркс. – Режим доступу: <https://www.esperanto.mv.ru/Marksismo/Kapital1/kapital1-03.html>
8. Павлова О. Homo Pictor та культурна практика образу в концепції Готфріда Бьома / О. Павлова // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: Наук. журнал. – К., 2019. – № 3. – С. 8–14.
9. Boehm G. Representation, Presentation, Presence: Tracing the Homo Pictor / G. Boehm // *Iconic Power. Materiality and Meaning in Social Life* / G. Boehm; eds. Alexander, J., Bartmanski, D., Giesen, B. – New York: Palgrave Macmillan, 2011. – P. 15–25.
10. Giddens A. *The Consequences of Modernity* / A. Giddens. – Stanford, Calif: Stanford University Press, 1990. – 204 p.
11. Habermas J. *The Theory of Communicative Action. Vol. 2* / J. Habermas. – Boston: Beacon Press, 1989. – 464 p.
12. Mauss M. *The Gift. The form and reason for exchange in archaic societies* / M. Mauss. – London and New York: Routledge, 2002. – 200 p.
13. Simmel G., Frisby D. *The Philosophy of Money* / G. Simmel, D. Frisby. – New York: Routledge, 1990. – 616 p.
14. Tilly C. *War Making and State Making as Organized Crime*. [Electronic resource] / C. Tilly – Retrieved from: <https://www.cambridge.org/core/books/bringing-the-state-back-in/war-making-and-state-making-as-organized-crime/7A7B3B6577A060D76224F54A4DD0DA4C>
15. Zelizer V. *Economic Lives: How Culture Shapes the Economy* / V. Zelizer. – Princeton: Princeton University Press, 2010. – 478 p.
16. Zelizer V. *The Social Meaning of Money* / V. Zelizer. – Princeton: Basic Books, 1995. – 286 p.

REFERENCES:

1. Aristotle. (1967). *Poetics*. Kiv, Mistectvo. (In Ukrainian).
2. Bataille, G. (2006). *The Accursed Share*. Moscow, Ladomir. (In Russian).
3. Baudrillard, J. (2006). *The Consumer Society: Myths and Structures*. Retrieved from <https://gtmarket.ru/laboratory/basis/3464/3465>. (In Russian).
4. Sombart, W. (1994). *The quintessence of capitalism: a study of the history and psychology of the modern businessman*. Retrieved from https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/Zomb/09.php. (In Russian).
5. Quignard, P. (2000). *Sex and Terror*. Moscow, Tekst. (In Russian).
6. Lash, S. (2006). *Sociology of Postmodernism*. Lviv, Kalvariya. (In Ukrainian).
7. Marx, K. (1960). *Capital. V. I*. Retrieved from <https://www.esperanto.mv.ru/Marksismo/Kapital1/kapital1-03.html> (In Russian).
8. Pavlova, O. (2019). Homo Pictor ta kul'turna praktika obrazu v koncepcii Gotfrida B'oma [Homo Pictor and cultural practice of image in the concept of Gottfried Böhm]. *Visnik Nacional'noi akademii kerivnih kadrov kul'turi i mistectvo: Nauk. zhurnal*. 3, 8–14.
9. Boehm, G. (2011). Representation, Presentation, Presence: Tracing the Homo Pictor. In *Iconic Power. Materiality and Meaning in Social Life*. New York, Palgrave Macmillan, 15–25.
10. Giddens, A. (1990). *The Consequences of Modernity*. Stanford, Calif, Stanford University Press.
11. Habermas, J. (1989). *The Theory of Communicative Action. Vol. 2*. Boston, Beacon Press.
12. Mauss, M. (2002). *The Gift. The form and reason for exchange in archaic societies*. London and New York, Routledge.
13. Simmel, G.; Frisby, D. (1990). *The Philosophy of Money*. New York, Routledge.
14. Tilly, C. (1985). War Making and State Making as Organized Crime. Retrieved from <https://www.cambridge.org/core/books/bringing-the-state-back-in/war-making-and-state-making-as-organized-crime/7A7B3B6577A060D76224F54A4DD0DA4C>
15. Zelizer, V. (2010). *Economic Lives: How Culture Shapes the Economy*. Princeton, Princeton University Press.
16. Zelizer, V. (1995). *The Social Meaning of Money*. Princeton, Basic Books.

Надійшла до редколегії 19.02.20

Е. Ю. Павлова, д-р филос. наук, проф.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

ДЕНЬГИ: РЕЖИМЫ ИХ СИГНИФИКАЦИИ И ВИЗУАЛИЗАЦИИ В СИТУАЦИИ НОВЫХ МЕДИА

Статья посвящена изучению процесса обращения денег в логике трансформаций культурных практик. Исследуется роль денег в выстраивании иерархии культурных практик в процессе возникновения новых медиа, их статус в производстве медиа-продукции вообще и медиа-образов в частности. Осуществляется анализ исторической ретроспективы генезиса денег, а также определенных исторических форм их материализации в визуальном и семиотическом аспектах. Доказывается, что такая базовая современная функция денег, как мера стоимости и всеобщий эквивалент, не является универсальной и вневременной. Дедифференцированная форма культурной практики дарообмена, которая предшествует и наследует калькулятивной модели разума и мира как арифметической проблеме, предусматривает репрезентативную роль денег в процессе конструирования образа. Специфика включения обращения денег в сеть культурных практик и даже определенных видов социальных иерархий предопределяет тип их материализации, референции и визуализации. Методология культурного исследования направлена на выявление закономерности корреляций материального, семиотического и визуального измерения обращения денег.

Ключевые слова: деньги, сигнификация, визуализация, новые медиа, культурная практика, культурные исследования.

O. Y. Pavlova, Doctor of Philosophical Sciences, Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

MONEY: THEIR MODES OF SIGNIFICATION AND VISUALIZATION IN THE NEW MEDIA SITUATION

The article is devoted to the study of the process of money circulation in the transformations of cultural practices. The role of money in the hierarchy of cultural practices in the emergence of new media, their status in the production of media products in general, and media images, in particular, is investigated. An analysis is made of the historical retrospective of the money genesis, as well as their particular historical forms of materialization in the visual and semiotic aspects. It is argued that such a basic modern function of money as a measure of value and universal equivalent is not universal and timely. The de-differentiated form of cultural practice of gift-exchange, which precedes and inherits the calculative model of mind and world as an arithmetic problem, involves the representative role of money in the process of constructing an image. The specificity of incorporating money into the network of cultural practices and even certain types of social hierarchies determines their kind of materialization, referencing and visualization. The methodology of cultural research is aimed at revealing patterns of correlation of material, semiotic and visual dimensions of money circulation.

So far the world was turning itself into "an arithmetic problem", the abstraction of quantitative measurement of money serves as the basis for the dominance of instrumental rationality, where the restoration of the magic of gifted money required additional effort to put through.

With the transformation of media production strategies (the emergence of new media, the cheapening of micro-financing, the mass production, the metamorphosis of the status and image of the manufacturer), the semiotics of money is changing. The meaning of money in the hierarchy of socio-cultural practices in the process of digitization of cultural products does not disappear, but decreases.

In the situation of new media, the calculation of money becomes again an internal moment of gift-exchange of the images measured by the sight (viewing, likes and reposts). This tendency has not become definitively dominant, but indicators of its realization are already obvious. The corresponding signification mod of symbolism (S. Lash's term) is forming. That is, the de-differentiation of the signified, the signifier and the referent of money are included in the production of media-images, which represent a new form of ordering of cultural practices.

Keywords: money, signification, visualization, new media, cultural practice, cultural research.

УДК 7.038.6:72.03

Р. М. Русін, канд. філос. наук, доц.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
rusinr71@gmail.com

ПОСТМОДЕРН ЯК АРХІТЕКТУРНА ПРАКТИКА

У статті аналізується процес зміни пластичної парадигми в рамках загального культурного контексту, де архітектура виступає в якості "еквівалента" світових позицій епохи, безпосередньо пов'язана з постмодернізмом і є його джерельною базою. У цьому контексті архітектура постмодернізму розглядається в конкретно-історичному вимірі від витоків до сьогодення.

Продемонстровані основні характеристики постмодернізму в різних його проявах, а саме: абсолютний релятивізм, заперечення істини як метафізичної хибної цінності, існування якої є нісенітницею, проявом тоталітарного типу мислення. Зазначається, що теорії філософів-постмодерністів знайшли своє відображення у всіх видах мистецтва без виключення, в тому числі і в архітектурі, у відповідності зі специфікою засобів і технічних можливостей вираження. Акцентується увага на тому, що однією з відмінних властивостей постмодернізму в порівнянні з модернізмом є те, що іронія дозволяє брати участь в метамовній грі і тим, хто її не розуміє, сприймаючи цілком серйозно. Постмодерністські іронічні колажі можуть бути сприйняті широким загалом глядачів як казки, перекази снів. В ідеалі постмодернізм опиняється над суттєвою реалізму з ірреалізмом, зносячи стіну, що відділяє мистецтво від розваги.

Ключові слова: архітектура, модернізм, деконструкція, реконструкція, пастиш, постмодернізм.

Постановка проблеми. В кінці ХХ – на початку ХХІ ст. внаслідок тих змін, що відбулися в образотворчому мистецтві, виникла необхідність теоретичного переосмислення художньої практики. Це завдання взяли на себе художники, мистецтвознавці, художня критика та інші агенти художнього світу, намагаючись прояснити можливість нового бачення мистецтва, дати йому об'єктивну оцінку.

Але, на жаль, як показує практика, вони часто далекі від об'єктивності. Очевидно, що розуміння специфіки сучасного мистецтва полягає не стільки в самій оцінці, скільки в проясненні основ різного розуміння таких по-

нять, як "сучасне мистецтво", "модернізм", "постмодернізм". Саме на рівні осмислення цих понять повинні вестись дослідження в естетиці.

Сучасне дослідження мистецтва вимагає незалежних, не заангажованих пануючими теоріями підходів до багатоманітних і різноманітних культурних явищ і процесів. Архітектура, яка залишається головним фактором створення і змін життєвого світу людини і суспільства, багато в чому визначає не тільки розвиток мистецтва, але й способу соціального буття в цілому. Саме тому швидко змінювані форми і рішення, запропоновані сучасними архітекторами, вимагають серйозного тео-

ретичного дослідження для можливості вивчення деконструкції соціальних і культурних процесів другої половини ХХ століття, що набула назви "постмодерн".

Аналіз досліджень і публікацій. Важливе значення для філософсько-естетичного осмислення архітектури постмодернізму мають роботи В. Арсланова, Ч. Дженкса, Р. Вентурі, Ф. Джеймсона, Ж.-Ф. Ліотара, Ж. Дерріда, Ж. Бодріяра, Ю. Хабермаса, В. Седельника.

Мета статті. Здійснити філософсько-естетичний аналіз архітектури постмодернізму від витоків до сьогодення на основі існуючих мистецтвознавчих теорій і мистецьких практик.

Коли стратегія модернізму створювати нове була вичерпана, з'явилась нова стратегія, названа постмодернізмом. Вона довго визрівала в лоні класичного модернізму й авангарду.

Термін "постмодернізм" з'являється в період Першої світової війни в роботі Р. Панвіца "Криза європейської культури" (1914). У 1934 р. в своїй книзі "Антологія іспанської і латиноамериканської поезії" літературознавець Ф. де Оніс застосовує його для визначення реакції на модернізм. Однак в естетиці цей термін не приживається. У 1947 році А. Тойнбі в книзі "Вивчення історії" надає йому культурологічного змісту: постмодернізм символізує кінець західного панування в релігії і культурі. Американський теолог Х. Кокс у своїх роботах початку 70-х років, присвячених проблемам релігії в Латинській Америці, широко користується поняттям "постмодерністська теологія". Однак популярність термін "постмодернізм" отримав дякуючи Ч. Дженксу в 1975 р. У книзі "Мова архітектури постмодернізму" він відмічав, що хоч саме це слово і застосовувалось в американській літературній критиці 60–70-х років для означення ультрамодерністських літературних експериментів, автор надає йому принципово іншого змісту. Постмодернізм у Дженкса означав відхід від екстремізму і нігілізму неоавангарду, часткове повернення до традиції, акцент на комунікативну роль архітектури. Обґрунтовуючи свій антираціоналізм, антифункціоналізм й антиконструктивізм стосовно архітектури, Ч. Дженкс наполягав на прімації в ній створення естетизованого артефакту [3, с. 80].

Виникнувши як художнє явище в США спочатку в архітектурі, постмодернізм стрімко поширився в європейських країнах, Японії та в решті частин світу не тільки в архітектурі, а й в усіх інших видах мистецтва.

Бурхлива експансія постмодернізму в різноманітних сферах культури привернула до себе увагу філософів, соціологів, представників гуманітарних і природничих наук, які надали цьому терміну вельми широкого значення. Гострі дискусії про постмодернізм ведуться сьогодні на предмет виявлення його філософсько-естетичних основ, його співвідношення з модернізмом, авангардом, неоавангардом, масовою культурою. Полеміка ведеться і навколо стилістичних особливостей постмодернізму в різних видах мистецтв, з його свідомою орієнтацією на еkleктичність, мозаїчність, пародійне переосмислення традицій.

Х. Кюнг пропонує використовувати термін "постмодернізм" не стільки в літературознавчому або мистецтвознавчому, скільки у всесвітньо-історичному плані [4, с. 10]. Він бачить в ньому евристичне поняття, попередній шифр, проблемно-структуруючий пошуковий термін, який застосовується для аналізу явищ, що відрізняють нашу епоху від епохи модернізму. Специфікою модернізму, що ототожнюється з європейським Новим часом, Кюнг вважає виникнення в ХVІІ столітті нової віри – віри в розум і прогрес, які привели до панування чотирьох домінуючих сил – природознавства, техніки, індустрії і демократії.

Надлом системи модернізму, який торкнувся основ всіх його цінностей, він пов'язує з руйнуванням європоцентристської картини світу в епоху Першої світової війни. Поворот від модернізму до постмодернізму пов'язується з епохальною зміною парадигм, всесвітньо-історичними індикаторами яких є заміна модерністського європоцентризму постмодерністським глобальним поліцентризмом, поява постколоніальної, постіндустріальної моделі світу.

У культурологічному аспекті постмодернізм постає перш за все як поняття, що дозволяє виділити новий період в розвитку культури. Ф. Джеймсон пов'язує його виникнення з потребами відображення в культурі нових форм суспільного життя й економічного порядку – суспільства споживання, театралізованої політики, масмедіа й інформатики. На його думку, більшість видів постмодернізму виникають як специфічна реакція по відношенню до форм високого модерну, по відношенню до того чи іншого пануючого типу високого модернізму, який завоював університети, музеї, художні галереї, художні фонди. Це означає, що повинно було з'явитися стільки ж різних форм постмодерну, скільки і відповідних форм високого модерну, оскільки перші на початковій стадії являли собою локальні і специфічні протидії цим моделям. Очевидно, що останнє ніскільки не полегшує завдання описати постмодернізм як ціннісний феномен, оскільки єдність цього нового імпульсу дана не в ньому самому, а саме в тих типах модернізму, місця яких він намагається зайняти [2, с. 220].

Представники точних наук трактують постмодернізм як стиль постнеокласичного наукового мислення. Психологи вбачають в ньому симптом панічного стану суспільства, есхатологічної туги індивіда. Мистецтвознавці розглядають постмодернізм як новий художній стиль, який відрізняється від неоавангарду поверненням до краси як до реальності, оповідності, сюжету, мелодії, гармонії (італійський трансавангард і гіперманьєризм, французька вільна фігуративність, німецький новий експресіонізм, американський "поганий живопис"). В основному дискусії про постмодернізм стосуються двох проблем: співвідношення постмодернізму і модернізму та специфіки постмодерністської естетики та мистецтва.

Чи є постмодернізм однією з форм модернізму, чи це принципово нова естетична і художня система, яка концептуально відрізняється від модернізму? Обидві точки зору мають своїх прихильників, які полемізують між собою. Одні дослідники вважають, що постмодерністська настанова на відмову від раціоналістичних проєктів Відродження та Просвітництва виникла не після модернізму, а разом з ним і тому не зовсім вірно вбудовувати хронологічний ланцюжок: "модерн – постмодерн". У Ж. Ліотара, наприклад, постмодерн не є антитезою модерну, він входить в модерн, являє собою частину модерну. Тому постмодернізм – це не кінець модернізму, не нова епоха, а модернізм у стадії чергового оновлення. Модернізм продовжує ґрунтовно розвиватись разом із своїм постмодернізмом. Причому постмодернізм має свої античні, середньовічні, новочасові та інші платформи. На відміну від модернізму, в постмодернізмі новим є домінуючий плюралізм. Ж. Ліотар, у відповідності з цим, сформулював відношення постмодернізму до модернізму так, що постмодернізм визначає своє положення не після модернізму, а в опозиції до нього. Постмодернізм вже містився в модернізмі – тільки приховано [5, с. 22].

Інше тлумачення постмодернізму у Ю. Хабермаса: постмодернізм направлений проти проєкту модернізму як проєкту Просвітництва, тобто проти започаткованого

і сформованого у XVIII столітті модернізму. В своїй статті "Модерн – незавершений проєкт" Ю. Хабермас говорить про те, що проєкт модернізму полягає в тому, щоб неухильно розвивати об'єктивуючі науки, універсалистські основи моралі і права, автономне мистецтво із збереженням його свавільної природи, але одночасно і в тому, щоб звільнити накопичені таким чином когнітивні потенції з їхніх вищих езотеричних форм і використовувати їх для практики, тобто для розумної організації життєвих умов [6, с. 33].

Прихильники зближення модернізму і постмодернізму бачать в останньому або свідомство виснаження і провалу модерністського проєкту, або, навпаки, доказ зрілості модернізму, його самоствердження в постмодерні. Їхні опоненти висувають концепцію відділення постмодернізму від модернізму на підставі його зближення з масовою культурою, що і дозволяє їм досліджувати відмінні ознаки культури постмодернізму. Існує, розуміється, і ряд компромісних варіантів, які розглядають постмодернізм як теорію і художню практику культурного "переходу", "проміжку". Багатоманітні концепції постмодернізму як злету або падіння модернізму конкурують з уявленнями про постмодернізм як естетику перехідного періоду, що готує зміну втомлених художніх форм на нові, як це не раз вже відбувалось в історії культури. Під таким кутком зору постмодернізм не наступник і не ворог модернізму, а компенсація кінця новаторських утопій, естетика постреволюційного примирення.

Думка про те, що постмодернізм міцно стоїть на якорі модернізму і його автономне плавання ще не почалось, пов'язана з концепцією стабільності естетичного суб'єкта, що не змінюється під впливом зростаючих інформаційних і комунікативних потоків.

Трактовка постмодернізму як регресу модернізму заснована на констатації ерозії тих високих естетичних ідеалів і філософських цінностей, котрі пов'язувались з іменами Гайдеґгера, Фрейда, Сартра, Камю й інших корифеїв модернізму. Замінивши ієрархію цінностей їхньою реконструкцією, відмовившись від змістожиттєвих відповідей на філософські, естетичні, політичні питання, але зберігаючи деякі формальні модерністські прийоми, постмодернізм виявився, на думку його критиків, паразитарним, зіпсованим модернізмом. Відмова від високих цілей, ідеї прогресу виразилась в оповідному стилі, "розколотому" пародією, парадоксом, гіперболою. Втрата цілісності й ідентичності в інтертекстуальній постмодерністській ситуації сприймається як свідчення "астенічного синдрому" естетики модернізму, чий фундаментальні постулати перетворюються в елементи лінгвістичної гри. Якщо ідеалом модернізму була свобода самовираження художника, а контркультури – свобода від культурних норм, розчинення мистецтва в житті, креативність будь-якого індивіда, то суб'єкт постмодернізму, переконаний в непрозорості і хаотичності оточуючого його технізованого світу, надає перевагу можливості маніпуляції чужими художніми кодами над індивідуальною свободою.

Естетичний підхід до концептуального усвідомлення постмодернізму відрізняється вбачанням в ньому ознак метисної параестетики, своєрідної мутації модернізму, що замінила модерністську форму, намір, проєкт, ієрархію постмодерністською антиформою, грою, випадковістю, анархією. Його характерними рисами є реконструкція естетичного суб'єкта; перетворення естетичного об'єкта в пусту оболонку шляхом імітації контрастних художніх стилів (стильового синкретизму), мовна гра, цитатність як метод художньої творчості; невизначеність, культ неясностей, помилок, пропусків; фрагмен-

тарність і принцип монтажу; іронізм, пародійність, деканонізація традиційних естетичних цінностей, аксіологічний плюралізм; тілесність, поверхнево-чуттєве відношення до світу, гедонізм, який витісняє категорію трагічного з естетичної сфери; естетизація потворного; зміщення жанрів, високого і нікчемного, високої і масової культури; театралізація сучасної культури; репродуктивність, серійність і ретрансляційність, орієнтовані на масову культуру, споживацьку естетику, новітні технологічні засоби масових комунікацій [5, с. 140–141].

Таким чином, взаємозв'язки між філософським і художнім постмодернізмом з його еклектизмом, пародійністю, імітаторством, стилізацією є досить складними й опосередкованими.

Сучасна фаза розвитку постмодернізму і постмодерністського мистецтва, яка почалась в кінці 70-х років XX ст., асоціюється з часом його зрілості. Теоретичний лідер цього періоду – Ж. Дерріда.

Для естетичної концепції Ж. Дерріда особливе значення мала рефлексія ідей Ф. Ніцше, М. Гайдеґгера, З. Фрейда, Е. Гуссерля. Його вихідною тезою стала думка про вичерпність філософії і розуму в класичних формах, заснованих на розумінні буття як присутності. Засобом подолання кризової ситуації в філософії він вважає запропонований ним метод деконструкції. Викладення основ нового методу міститься в його книгах "Про граматологію" (1967), "Правда в живопису" (1987). Деконструкція направлена на знищення "привнесеного", пов'язаного з історичною і культурною традицією. Вона націлена проти історизму, лінійності, прогресу. Історія в деконструктивізмі тотожна мові, практиці, пам'яті, контексту.

Рух деконструкції не зводиться до негативних деконструктивних форм, які йому наївно приписують. Реконструкція вигадлива, або її не існує. Вона не обмежується методичними процедурами, але прокладає шлях, рухається вперед і відмічає віхи. Її письмо не просто результативне, воно виробляє нові правила і умовності заради майбутніх досягнень, не вдовольняючись теоретичною впевненістю в простій опозиції "результат – констатація".

Хід деконструкції веде до ствердження майбутньої події, народження винаходу. Заради цього необхідно зруйнувати традиційний статус винаходу, концептуальні й інституційні структури. Лише таким чином можна знову винайти майбутнє [7, с. 33, 35]. Руйнуючи звичні очікування, дестабілізуючи і змінюючи статус традиційних цінностей, деконструкція виявляє теоретичні поняття й артефакти, вже існуючі в прихованому вигляді.

"Єдиний можливий винахід – це винахід неможливого. Таким є парадокс деконструкції" [7, с. 59]. Такий підхід Дерріда вважає особливо значущим для естетичної сфери, сполученою з винаходом художньої мови, жанрів і стилів мистецтва. Деконструкція тут означає підготовку до виникнення нової естетики: "Деконструкція не є симптомом нігілізму, модернізму і постмодернізму. В процесі деконструкції ніби повторюється шлях будівництва і руйнування Вавилонської вежі, як результат – нове розлучення з універсальною художньою мовою, зміщення мов, жанрів, стилів літератури, архітектури, живопису, театру, кінематографу, руйнування меж між ними. І якщо можна говорити про систему деконструкції в естетиці, то нею стане принципова асистематичність, незавершеність, відкритість конструкції, множинність мов, що народжує міф про міф, метафору метафори, оповідання про оповідання, переклад перекладу" [7, с. 59].

У цьому зв'язку Дерріда пропонує одне з можливих визначень естетики постмодернізму як естетики "не-

представимого, не представленого" [7, с. 139]. Її центральним елементом стає ритм.

Зникнення непорушного, стабільного, постійного ядра традиційної естетики спонукає трактувати постмодерністське мистецтво як слід, попіл художніх цінностей минулого. Ритм у цьому ракурсі постає як ключ деконструкції гегемонії означеного на користь того, хто означає, оскільки сам він позбавлений справжнього референта, спекулятивної візуальності і вербальної репрезентативності. Його трансмісивна природа дозволяє займатись полум'ям амбівалентних естетичних цінностей, віщуючи обіцянку пам'яті про минуле культури й одночасно пам'яті про цю обіцянку.

Ритмічна деконструкція поширюється Дерріда на всі види постмодерністського мистецтва.

Найбільш чітких форм деконструктивізму Дерріда набуває при аналізі ним постмодерністської архітектури. Її результатом є не хаос руйнування, а безмежність нової архітектурної мови – "іншої", асемантичної, божевільної в своїй неміцності, яка заперечує традиційні уявлення "горизонталь – вертикаль", "природа – культура", "форма – зміст", "житлове – нежитлове". "Якщо традиційна архітектура – це референційний простір мімесису, то постмодерністська архітектура – "майбутній нерозбірливий проєкт", невідома школа, невизначений стиль, безлюдний простір, винахід нових парадигм... Реконструювати артефакт, названий "архітектурою", означає мислити його як артефакт безлюдної техніки" [7, с. 510, 513].

Архітектура – це просторовий лист, аркуш, в структуру якого входить подвійний вимір, що має власну драматургію, хореографію, естетику кадру, нарративність, серійність. Специфіка постмодерністської архітектури полягає у втраті нею своєї автономності, схрещуванні з іншими типами художнього листа – кінематографічним, фотографічним, хореографічним, літографічним. Схрещування може здійснюватися в формі трансферу, перекладу, транскрипції, прививки, гібрида. В результаті такого складного нарративного монтажу виникає трансархітектура події, зверненої до іншого, думка від естетики споглядання і користування.

Постмодерністська архітектура – це єдність деконструкції і реконструкції, "право на роз'єднання в просторі об'єднання" [7, с. 489]. Деконструкціоністські процедури дестабілізації, роз'єднання створюють передумови для об'єднання відмінностей, але не в рамках нової архітектонічної системи, а в просторі "іншої архітектури". Її відмінність не в формі, системі або в кінцевому змісті. "Архітектура іншого" – це подія, твір, артефакт, пам'ятник, що сприймається не як мистецтво, а як природне середовище проживання, "архітектура архітектури".

Матеріальна і духовна міцність традиційної архітектури перетворює її, на думку Дерріда, в останню фортецю метафізики. Вона підкоряється чотирьом аксіоматичним інваріантам, які визначаються ззовні в якості символічних функцій архітектури: служити житлом; матеріалізувати соціальну ієрархію; матеріалізувати типологію – політичної, економічної, релігійної, утилітарної функції; відповідати статусу витонченого мистецтва своєю цілісністю, порядком, красою, гармонією. Ці інваріанти, які відповідають принципам класичної західної культури в цілому, підлягають не руйнуванню, але переорієнтації, що призводить до дистанціювання від них, їхньої поступової ерозії. Результатом такого зсуву буде нульовий градус архітектурного листа, що характеризується нежорсткістю, некорисністю, беззмістовністю, нігілістичною деструкцією, пробудженням естетичної енергії метаархітектури, здобуттям нею нового дихання.

Показовий досвід практичного здійснення деяких мотивів Дерріда в архітектурі. Разом з архітектором П. Ейзенманом Дерріда створив проєкт "Хоральний твір", який вміщує в себе літературний і архітектурний дискурс. При цьому Дерріда виступив в якості дизайнера, а його співавтор – як літератор. В результаті виник зразок багатозарової, багатомовної "архітектури-поліглота" – псевдосад без рослин, де поєднується тверде і рідке, вода і камінь. "Словесний дизайн" включає в себе хореографію, музику, спів, ритмічні експерименти. Виступ хору вбачається як архітектурна подія; з посиланням на "Собор Паризької Богоматері" В. Гюго, книга прирівнюється до храму, руйнується ієрархія зовнішнього і внутрішнього, активного і пасивного, видимого і невидимого, тимчасового і просторового. Суб'єкт творчості розсіюється, і перформанс в цілому наділяється неантропоцентричним, постгуманістичним змістом.

Теоретичний висновок Дерріда з такого роду експериментів полягає в широкому, вільному розумінні естетики, яка давно прорвала оболонку своєї античної назви – каліграфії, калістики. Такій реінтеграції і сприяє деконструкція, яка розхитує найбільш міцні елементи класичної естетики. Архітектура в широкому сенсі уподібнюється логосу: реконструкція "логоцентричної філософії архітектури" виступає в дусі нового раціоналізму, філософії постмодернізму.

Слід зазначити, що теорії філософів-постмодерністів знайшли своє відображення у всіх видах мистецтв без виключення, в тому числі і в архітектурі, у відповідності зі специфікою засобів і технічних можливостей вираження.

Постмодернізм в архітектурі виникає в 1960-х роках як реакція на догматизм та відсутність варіативності в архітектурі модернізму, що концептуально сформувався в 20-х роках в Європі в період між двома світовими війнами. Після Другої світової війни цей архітектурний стиль став міжнародним явищем. Утвердженням і пропагандою модернізму в архітектурі, розробкою загальних і єдиних в своїй основі містобудівельних та архітектурних принципів (естетичних, функціональних та конструктивних) займалися архітектори, що були членами організації "Міжнародний конгрес сучасної архітектури" (CIAM), створеної у 1928 році. У 1933 році цією організацією було прийнято спеціальну хартію на Міжнародному з'їзді архітекторів-модерністів, і в цій хартії проголошувались основні принципи і завдання для розвитку ідей раціоналізму і функціоналізму в архітектурі. У відповідності до функціональної типології, архітектура модернізму розвивалась одночасно і в елітарному, і в демократичному напрямі, а в творчості таких архітекторів, як француз Ле Корбюзьє, бразильський архітектор Оскар Німеєр, в архітектурних програмах німецького "Баухаузу" просліджуються ідеї соціалізму і тенденція до політизації архітектури в напрямку комуністичної ідеології. Архітектурні проєкти і будівлі модернізму декларували ідеологічні утопії, демонстрували віру в прогрес і машиноподібну досконалість, що базувались на ясності, простоті і функціональності. Ці ідеї в архітектурі модернізму було сформульовано у вигляді догматичних концепцій: "Менше означає більше", – цю фразу любив повторювати один з провідних архітекторів модернізму, ідеолог мінімалізму в архітектурі Людвіг Міс ван дер Рое. "Форма слідує за функцією", "Дім – це машина для життя", – ці ідеї проголошував один із фундаторів модерністської архітектури Ле Корбюзьє. Постмодернізм в архітектурі ставить своєю головною метою змінити гомогенну ідіому множинністю конкуруючих ідей та змістів.

Саме таку ідею сформулював у своїй книзі "Складність і протиріччя в архітектурі", виданій у 1966 році, американський архітектор і теоретик Роберт Вентурі. Автор узагальнив альтернативну концепцію архітектури, яку він бажав втілити як антитезу і заміну стилю модернізму: "Я кажу про складну і сформовану із протиріч архітектуру, що заснована на багатстві та неоднозначності сучасного досвіду, включаючи і той досвід, який притаманний мистецтву... Я вітаю складність і використовую невизначеності... Мені імпонують елементи, які є гібридними, а не "чистими", надаю пріоритет компромісу, аніж "чистоті", ... податливості, а не заперечному виключенню. Архітектура складності і протиріч повинна містити в собі труднощі поєднання включень, а не простоту однозначності виключень... Я за бруталну життєву силу, а не за очевидну однозначність" [8, с. 15–16].

На противагу функціональним доктринам архітектури модернізму Вентурі запропонував у першу чергу приділяти увагу фасаду будівлі, включати історичні архітектурні елементи, використовувати і поєднувати незвичні матеріали та історичні алюзії, застосовувати фрагментацію, пластичну модуляцію, еkleктичний декор. Також архітектори постмодернізму згодом розширили цей список, включивши до нього гумор та іронію, з метою залучити архітектурний об'єкт до активного діалогу із суспільством. У цьому контексті постмодерністські будівлі інколи використовують театральність, декларативно демонструють абсурдність, застосовуючи гіперболізовані форми і метод деконструкції. Ці пластично-просторові характеристики поєднуються з концептуальними характеристиками змісту, що містить в собі плюралізм, подвійне кодування, контекстуалізм, іронію і парадокс. Наприкінці 90-х років постмодернізм в архітектурі розділювався на багато тенденцій: архітектуру високих технологій (Норман Фостер, Заха Хадід), архітектурний пастиш в еkleктичному історизмі (Рікардо Бофіль, Майкл Грейвс, Чарльз Мур), деконструктивізм (Френк Гері), органічну архітектуру (Гаetano Пеше).

Однією з відмінних властивостей постмодернізму в порівнянні з модернізмом є те, що іронія дозволяє брати участь в метамовній грі і тим, хто її не розуміє, сприймаючи цілком серйозно. Постмодерністські іронічні колажі можуть бути сприйняті широким загалом глядачів як казки, перекази снів. В ідеалі постмодернізм опиняється над сутічкою реалізму з ірреалізмом, зносячи стіну, що відділяє мистецтво від розваги.

"Постмодерністи, – відмічає В. Седельник в монографії "Германія ХХ век. Модернізм. Авангард. Постмодернізм", – перейшли до відвертого продукування мистецтва із мистецтва, літератури із літератури... Нічого – від життя, все – від мистецтва попередніх епох, але з використанням все більш витончених прийомів перемутації і перформанції запозиченого... Реконвельзація жанрів, що відслужили своє, знадобилась, мабуть, для полегшення сприйняття експериментального мистецтва на новому етапі, коли стало ясно, що для засвоєння пастишів пізніх постмодерністів потрібна ще більша підготовленість публіки, ніж у випадку з творами модернізму" [1, с. 61].

"Пастиш, – зазначає Ф. Джеймисон, – ... включає в себе імітацію, або, краще сказати, мімікрію під інші стилі і особливо під різні типи маньєризму і стилістичні надмірності останніх. Пастиш... – це імітація одиничного або унікального стилю, носіння стилістичної маски, мовлення на мертвій мові" [2, с. 165]. Ф. Джеймисон вважає, що очевидним є єдине: старі моделі (Пікассо,

Пруст, Еліот) більше не працюють або ж навіть шкідливі, контрпродуктивні, оскільки ніхто більше не володіє унікальним внутрішнім світом і стилем, щоб його виражати. В цьому плані письменники і художники наших днів більше не здатні створювати нові стилі, оскільки ці останні були вже створені; можливе тільки обмежене число комбінацій із них. "Звідси знов – пастиш: все, що нам залишилось в світі, де стилістичні новації більше неможливі, – так це лише імітувати мертві стилі, говорити через маску голосом цих стилей з уявного музею. Але це означає, що сучасне або постмодерністське мистецтво прямує до мистецтва як такого по новому шляху. Більше того, це означає, що одним із його головних меседжів буде падіння мистецтва й естетики, падіння нового, ув'язнення в тенетах минулого [2, с. 161].

Висновок. Основні характеристики постмодернізму в різних його проявах такі: абсолютний релятивізм, заперечення істини як метафізичної хибної цінності, існування якої є нісенітницею, проявом тоталітарного типу мислення. Принцип "піддавай все сумніву" отримує в постмодернізмі застиглість абсолютної догми.

В архітектурі основним принципом стає прийняття множинних змістів, право на свободу імпровізації, що проявляється в грі з історичними архітектурними стилями та їх елементами. Ще однією типовою ознакою архітектури постмодернізму є заперечення аксіом "житлове – нежитлове", "природне – урбаністичне", "горизонталь – вертикаль", "форма – зміст". Парадокс – винахід неможливого стає головним принципом архітектури постмодернізму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Германія ХХ век. Модернізм. Авангард. Постмодернізм / [Седельник В. Д., Топер П. М. и др.; под ред. В. Ф. Колязина]. – М.: РОССПЭН, 2008. – 607 с.
2. Джеймисон Фредрик. Постмодернізм і общество потребления / Фредрик Джеймисон. [Електронний ресурс] – (Библиотека Якова Кротова). // Интернет-журнал "Logos". – Режим доступу: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm
3. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма / Ч. Дженкс; [перевод с англ. А. В. Рябушина, М. В. Уваровой; под ред. А. В. Рябушина, В. Л. Хайта]. – М.: Стройиздат, 1985. – 138 с.
4. Кюнг Г. Религия на переломе эпох. Тринадцать тезисов / Г. Кюнг // Иностранная литература, 1990. – № 11. – С. 10.
5. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
6. Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект / Ю. Хабермас // Вопросы философии, 1992. – № 4. – С. 40–53.
7. Derrida J. Psyché P. Intention de l'autre / J. Derrida, P. Psyché. – P: Galilée, 1987 – 589 p.
8. Venturi Robert. Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form / Robert Venturi. – Cambridge, MA: MIT Press, 1977. – 192 p.

REFERENCES:

1. Germanija XX vek. Modernizm. Avangard. Postmodernizm [Modernism. Vanguard. Postmodernism], (2008). Moscow, ROSSPJeN.
2. Jameson, Fredric (2000). Postmodernism and consumer society. Internet-zhurnal "Logos". Retrieved from http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm (In Russian).
3. Jencks, Ch. (1985). *The Language of Postmodern Architecture*. Moscow, Strojizdat. (In Russian).
4. Kjung, G. (1990). *Religija na perelome jepoh. Trinadcat' tezisov [Religion at the Turn of the Ages. Thirteen Abstracts]*. *Inostrannaja literatura*, № 11, 10.
5. Man'kovskaja, N. B. (2000). *Jestetika postmodernizma*. St. Petersburg, Aletejja.
6. Habermas, Ju. (1992). *Modernity: An Incomplete Project. Voprosy filosofii*, № 4, 40–53. (In Russian).
7. Derrida, J. (1987). *Psyché. P. Intention de l'autre*. P., Galilée.
8. Venturi, Robert. (1977). *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Cambridge, MA: MIT Press.

Р. М. Русин, канд. филос. наук, доц.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

ПОСТМОДЕРН КАК АРХИТЕКТУРНАЯ ПРАКТИКА

В статье анализируется процесс изменения пластической парадигмы в рамках общего культурного контекста, где архитектура выступает в качестве "эквивалента" мировых позиций эпохи, непосредственно связана с постмодернизмом и является его источником. В этом контексте архитектура постмодернизма рассматривается в конкретно-историческом измерении от истоков до современности.

Продемонстрированы основные характеристики постмодернизма в различных его проявлениях, а именно: абсолютный релятивизм, отрицание истины как метафизической ложной ценности, существование которой является бессмыслицей, проявлением тоталитарного типа мышления. Отмечается, что теории философов-постмодернистов нашли свое отражение во всех видах искусства без исключения, в том числе и в архитектуре, в соответствии со спецификой средств и технических возможностей выражения. Акцентируется внимание на том, что одним из отличительных свойств постмодернизма по сравнению с модернизмом является то, что ирония позволяет участвовать в метаязыковой игре и тем, кто ее не понимает, воспринимая все вполне серьезно. Постмодернистские иронические коллажи могут быть восприняты зрителями как сказки, предания снов. В идеале постмодернизм оказывается над схваткой реализма с ирреализмом, снося стену, отделяющую искусство от развлечения.

Ключевые слова: архитектура, модернизм, деконструкция, реконструкция, пастиш, постмодернизм.

R. M. Rusin, PhD, Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

POSTMODERN AS AN ARCHITECTURAL PRACTICE

Of all movements in art and architecture history, postmodernism is perhaps the most controversial. Postmodernism was an unstable mix of the theatrical and theoretical. It was visually thrilling, a multifaceted style that ranged from the colourful to the ruinous, the ludicrous to the luxurious. What they all had in common was a drastic departure from modernism's utopian visions, which had been based on clarity and simplicity. The modernists wanted to open a window onto a new world. Postmodernism, by contrast, was more like a broken mirror, a reflecting surface made of many fragments. Its key principles were complexity and contradiction. In the architecture of postmodernism in the 1970s and 1990s saw widespread experimentation with architectural styles from the past that modernism had excluded. Postmodernism lived up to its central aim: to replace a homogenous idiom with a plurality of competing ideas and styles. Postmodernism shattered the established ideas about style. It brought a radical freedom to art and architecture, through gestures that were often funny, sometimes confrontational and occasionally absurd. Most of all, the architecture of postmodernism brought a new self-awareness about style itself. When architects began using high-powered software created for the aerospace industry, in the design phase, computer programs can organize and manipulated the relationships of a building's many interrelated parts. In the building phase, algorithms and laser beams define the necessary construction materials and how to assemble them. Combining new ideas with traditional forms, postmodernist buildings may startle, surprise, and even amuse. Familiar shapes and details are used in unexpected ways. Buildings may incorporate symbols to make a statement or simply to delight the viewer. The main characteristics of postmodernism in its various manifestations are highlighted, such as absolute relativism, the denial of truth as a metaphysical false value, the existence of which is nonsense, a manifestation of a totalitarian type of thinking.

Key words: postmodernism, styles, complexity, contradiction, postmodernist buildings, architecture, plurality.

УДК 130.2:[7.035.7:7.045](4)

С. П. Стоян, д-р філос. наук, доц.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
sstoyan1974@gmail.com

ЄВРОПЕЙСЬКІ КОДИ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО СИМВОЛІЗМУ

У статті здійснюється аналіз специфіки сучасного українського символізму у візуальному мистецтві в контексті його взаємозв'язку з європейською традицією. Завдяки проведенню паралелей між сучасними творами українських авторів та символічними образами, що були створені в різні історичні періоди формування європейської культури починаючи від первісних часів і до сьогодні, демонструється глибока спорідненість у їхніх мотивах та сенсах. Це свідчить про те, що сучасний український символізм, з одного боку, органічно включений до європейської традиції, а з іншого, містить у собі своєрідні, автентичні риси, притаманні саме українській культурі. Численні твори сучасних українських авторів, яким близька ідея створення образів, далеких від принципів реалізму, образів, що завжди приходять у собі багатозначності, невиявлені сенси, засвідчують про значну актуальність ідей символізму в просторі сучасного мистецтва, що на даному етапі розвитку демонструє певну кризу формотворчості й радикальної концептуальності, на противагу яким у митців починає зароджуватися зацікавленість у більш глибоких, змістовних і багатоекторних мистецьких образах.

Ключові слова: символізм, символ, асоціативний символізм, образ, митець, сучасне українське мистецтво.

Постановка проблеми. Після набуття Україною незалежності поряд із бурхливою появою в сучасному українському мистецтві концептуальних, соціально-спрямованих, іноді відверто епатажних тенденцій у мистецтві, що позиціонувало свій відхід від традицій соціалістичного реалізму, почала активізуватися зацікавленість багатьох митців у так званій "поетиці недомовленості й натяку", якщо використовувати вислів В. Іванова. Невичерпний потенціал символу надзвичайно приваблював художників, які прагнули вийти за межі буденного й чітко визначеного. Подібні тенденції звернення до символічного типу візуального образу постійно виникали в історії становлення європейського образотворчого мистецтва починаючи з перших етапів

його зародження, відходячи на периферію мистецького життя в часи потужної раціоналізації культури й активізуючись у періоди панування ірраціональних, трансцендентних орієнтирів. Основним завданням даної статті постає встановлення взаємозв'язку між символічними образами сучасних українських митців та європейським образотворчим мистецтвом, завдяки чому ми зможемо встановити фактори їх спорідненості та відмінності.

Аналіз досліджень і публікацій. У другій половині ХХ ст. – поч. ХХІ ст. до аналізу проблематики символу й символізму зверталися у своїх працях наступні сучасні науковці: Д. В. Акімова, Д. Ф. Верен, Є. М. Коваленко, С. В. Королева, В. О. Мітіна, В. М. Розін,

С. В. Савицька, К. А. Свасьян, М. Є. Соболева, С. Г. Сичова.

Серед українських дослідників проблематику символу й символізму в контексті мистецтва розглядали О. А. Вячеславова, В. Ю. Головей, І. М. Гончарова, Р. В. Демчук, Н. Д. Ковальчук, О. С. Колесник, П. В. Кретов, С. Б. Кримський, В. А. Личковах, І. Б. Остащук, В. І. Панченко, О. В. Тімохов, О. О. Щербань, М. Л. Шумка та ін.

Мета статті. Встановити взаємозв'язок сучасного українського символізму з різними періодами становлення європейського образотворчого мистецтва починаючи від первісних часів до сьогодення.

Виклад основного матеріалу дослідження. Людина від народження занурена у світ символів, і саме ця здатність до символізації ще за часів первісності починає вирізняти її із тваринного світу, оскільки лише людська свідомість спроможна творити символічний простір культури. Мистецтво також народжується у лоні символізму, адже навіть перші наскальні малюнки містять у собі символічно-міфологічні сенси, бо саме людина здатна побачити в образі дерева не просто рослину, що є джерелом їжі або притулком, а символ світобудови, який поєднує у собі три рівня всесвіту – підземний, земний та небесний.

Символізм постає багато ширшим явищем, аніж просто художній напрям, адже прагнення до породження символічних образів у мистецтві було присутнє в усі періоди становлення людства, відходячи на периферію в часи потужної раціоналізації культури й повертаючись на перший план у часи звернення до трансцендентних, ірраціональних, позасвідомого шарів нашого існування.

Й лише здійснюючи наскрізний аналіз цього явища починаючи від народження мистецтва у первісну добу, проходячи усіма етапами розвитку європейської культури, ми зможемо у повній мірі зрозуміти витоки, специфіку й взаємозв'язок явища сучасного українського символізму із європейською традицією, а також його автентичність і своєрідність, що виділяє даний феномен з усього того, що вже було створено у просторі візуального мистецтва. Адже багато символізацій українських митців ніби перегукуються із образами минулого, актуалізуючи давні сенси у просторі сучасної культури.

Й одним із найбільш потужних джерел натхнення, що продовжує бентежити творчий розум митців-новаторів, є первісне мистецтво, яке містить у собі величезні пласти давніх архетипів, актуалізація яких приводить до появи нових, інноваційних символічних творів. Невипадково, що простота, символічно-знакова універсальність первісних образів починає трансформувати мистецтво вже із початку ХХ століття, визначаючи творчі пошуки багатьох модерністських течій, які вбачали у цій примітивності справжність і чистоту форм. Цей архаїчний світ візуальних символів продовжує спонукати українських митців до численних пересмислень і багатшарових трактувань, завдяки яким виникають символічні образи прадавніх "Плит" Олексія Малиха, де крізь вулканічний пісок, привезений з острова Тенеріфе, що створює унікальну структуру твору, проступають прадавні хрести, кола й обриси архаїчних істуканів. Прообразом цих символізацій були архаїчні рельєфи, що були знайдені на території Криму й вразили уяву митця під час подорожі півостровом ще у довоєнні часи. У цій спадковості проглядається нерозривний взаємозв'язок часів, що парадоксальним чином поєднує первісність із сучасністю, засвідчуючи універсальну єдність символічної мови.

І хоча ми можемо робити лише припущення щодо призначення первісного мистецтва, є суттєві підстави вважати, що вже палеолітичні зображення тварин були далекими від просто міметичного відображення, а ви-

конували магічно-ритуальні функції та були нероздільно вписані у життєвий ланцюг: міф – символ – ритуал. Вони могли виступати двійниками, підкорення яких відбувалося під час магічного обряду задля досягнення майбутньої перемоги на полюванні, від якого залежало виживання первісної людини. Адже навряд чи випадковим є те, що значна кількість палеолітичних тварин зображені пораненими або на них містяться сліди пошкоджень від дротиків та стріл, що слугували інструментами символічного вбивства звіра. І також не є випадковим сучасний діалог зі світом тотемних образів, який веде Микола Журавель, створюючи архаїчні левкасні образи священних биків та корів, що відсилають нас як до сакральних культів Трипілля, так і до багатьох інших культурних традицій, в яких вшановувався культ цих тварин. Дуже слушно зазначає Мірча Еліаде, що коди європейської культури глибоко вкорінені в первісності, адже і биколюдський образ критського Мінотавра, й інші звіролюдські зображення та численні символічні образи, що стають "маркерами" європейської традиції, ведуть свій "родовід" з архаїчних часів.

Із культом родючості пов'язані статуетки "палеолітичних Венер", прадавніх богинь, реактуалізація образів яких відбувається у творчості українських скульпторів Олексія Владімірова й Олександра Дяченка, що створюють унікальні за своєю граціозністю та символічною узагальненістю сакральні жіночі фігури – символи продовження роду. Пластичні образи Владімірова поєднують у собі сучасні, далекі від реалістичного наслідування, прийоми та надзвичайну майстерність, завдяки якій мармур починає магнетично зачаровувати глядача, відроджуючи дух архаїки й традиції вшанування жіночого начала в культурі.

Символічний дух прадавньої трипільської цивілізації сучасною мовою відеоарту з елементами анімації відтворює у своїй багатозначній роботі "Люди Причорномор'я" українська медіахудожниця Анастасія Лойко, для якої новітні технології стають лише інноваційним інструментом передачі символічних сенсів й заперечують радикальні таврування світу нових медіа Жаном Бодріаром.

Із ускладненням роботи людської свідомості та посиленням її здатності до абстрагування символіко-реалістичні зображення палеоліту починають поступатися місцем петрогліфам мезоліту й неоліту, що закладають перші шаблонки на шляху до формування письма – найбільш потужної символічної системи, створеної людиною.

Інноваційну спробу візуалізувати здатність людської свідомості до породження символів, унаочнити її внутрішню активність та постійне продукування сенсів здійснює у своєму медіаторі "Мета-фізичний часо-простір" Оксана Чепелик. Процеси символотворення постають перед нами у калейдоскопічній динаміці трансформації навколишнього світу, що розпадається на фрагменти й закручується у відеовірній символіко-геометричних форм. Інша просторова інсталяція художниці "Портал. Нейронна мережа" також унаочнює складність будови людського мозку, що на відміну від тваринного світу здатний до породження символічної реальності, яка вже із часів первісності створює неповторний, своєрідний світ людської культури.

Наступний етап розвитку символічного простору тісно пов'язаний із виникненням письма, народження якого відбувається на теренах давніх цивілізацій Месопотамії, що справили потужний вплив на подальший розвиток європейської культури та знайшли своє відображення в сучасних символізаціях українських митців. Твори Олексія Малиха "Листи з Вавилону" й арт-об'єкти Марини Афанасьєвої відсилають нас до утаємничених образів вавилонської цивілізації, що слідом за шумера-

ми почала активно використовувати клинопис – черговий шабель на шляху ускладнення основної символічної системи – письма. В роботах Малиха утаємничено візуалізуються обриси вавилонських храмів і силуети загадкових мешканців із далекого минулого, він створює цілу низку інсталяцій у вигляді сакральних споруд, що нагадують зикурати та піраміди, які поставали символом містичного центру, хранителями містичних знань, завдяки чому художник намагається сучасною мовою відтворити дух прадавньої цивілізації.

Таємниці давніх культур та їх символічні коди постають поштовхом до створення власного художнього всесвіту й у Петра Бевзи, живописні образи якого максимально проникливі сакральними енергіями й пророчими осяяннями. Оголене тіло у роботі "Присутність. Картина перша", зображене перед містичними обрисами давнього зикурату в очікуванні тривалого сходження до вершин мудрості Абсолюту, ніби унаочнює наше справжнє ество, без химерного одягу й зовнішніх нашарувань. Бевза показує людину, що вийшла за межі лише профанного світу до простору "П'ятого виміру", в якому світлоносні промені виринають із сакральних пірамідальних споруд, духовно з'єднуючи два світи – небесний та земний.

Сакральна-символічна мова давньоєгипетської цивілізації надихає на сучасне переосмислення цих образів й Анатолія Фурлета, який надзвичайно тонко і майстерно відтворює атмосферу містики й утаємниченості у просторі своїх авторських узагальнень.

Наближаючись до доби Античності, в якій відбувається максимально потужний розквіт філософської рефлексії з наявними тенденціями раціоналізації культури, потрібно зазначити, що цей період не був повністю однорідним, зберігаючи поряд із потужними реалістичними тенденціями в мистецтві й символічну складову. Значна частина тогочасного мистецтва завдяки своєму зверненню до міфології зберігає символічні риси, які хоча і не мають провідного характеру, але свідчать про неоднорідність мистецьких проявів. Невипадково, що елевсінські містерії, пророцтва оракулів, містичні культи насичували численні твори мистецтва потужними символічними компонентами, залучаючи їх, як і у прадавні часи, до розгалуженої системи різноманітних обрядів і ритуалів.

Невипадково, що дух Античності з його містеріальними таємницями став головним лейтмотивом творчості Володимира і Тетяни Бахтових, що свідомо оселилися поряд із античним полісом Ольвією, який був заснований вихідцями із Мілету в VII столітті до н. е. на причорноморській території сучасної України. Ще за радянських часів Володимир здійснює унікальну подорож до найбільш відомих міст давньої ойкумени (Греція, Туреччина, Італія) на відтвореному в максимальній подібності до античних зразків дерев'яному парусно-гребному судні – античній дієрі, після чого творчість митця назавжди споріднюється з цією епохою. Володимир Бахтов є винахідником техніки "геліографіті", завдяки якій він здійснює сакральна-символічні 3D-реконструкції античних храмів, вогняні обриси яких ми можемо побачити на фото завдяки безкінечній витримці. Дух Давньої Греції також візуалізується сучасною мовою у перформативних діях, в яких давньогрецькі боги та герої оживають у художніх постановках Володимира Бахтова, актуалізуючи дух античних містерій, що унаочнюються у серії творів "Анімація Фідія", "Ольвійські містерії" та "Елізіум".

Символом руйнації ідеалів Античності, що завжди виступала фундаментом формування європейської культури, постають скульптурні "Колоси" Єгора Зігури, тіла яких ніби роз'їдені часом, а іноді повалені й переможені кардинальними ціннісними трансформаціями сучасного світу.

Філософські пошуки давньогрецькими мислителями основних першоджерел буття, серед яких Фалес Мілет-

ський виділяв стихію води, вважаючи, що усе із неї народжується, із неї виникає й на неї перетворюється, знаходять своє відображення у символічних творах Петра Бевзи й Дмитра Грека. Органічне поєднання водної стихії з жіночим образом набуває у Петра Бевзи символічного відображення першопричини творення, адже жіноче лоно та вода постають точкою відліку у народженні людини. Скульптурні силуети Дмитра Грека "Передчуття", "Споглядання" також обертаються навколо водної стихії, в якій на човні свого життя балансує людина, намагаючись осягнути сенси власного існування.

Образи античних амазонок та богинь в умовно-символічній авторській манері реактуалізуються в скульптурах Петра Антипа, для якого доба Античності також стає благодатним полем для сучасних творчих переосмислень. Підкреслено геометризовані форми фігур, що складаються із трикутників, квадратів, ламаних об'ємів, навмисно віддаляють нас від міметичних принципів максимальної схожості й виводять на зовсім інший простір сучасних символізацій та узагальнень.

Із приходом християнського світогляду світ починає розумітися як великий твір, що підпорядкований законам творчості великого майстра – художника-Бога, який пронизав усе видиме божественною таємною інформацією, що в змозі допомогти людині осягнути сенс небесного.

Численні звернення до символів цього віровчення ми знаходимо й у багатьох українських художників, метою яких не є відображення суто релігійної ідеї християнства – ці символи постають частиною сучасних узагальнень, в яких здійснюється спроба показати глибоку зануреність цих ідей і образів у буття сучасної людини та її міркування щодо сенсу власного існування. У творах львівського художника Олега Денисенка ми знаходимо унікальне переплетіння християнських, архаїчних, давньосхідних, масонських та етнонаціональних символів, які віртуозно вплетені до канви гротескно-символічних левкасних та графічних образів майстра, що уособлюють складність і багатогранність символічного світу людини. Візуалізація християнських символів, вписаних у сучасний контекст, присутня в роботах Андрія Блудова, Олександра Животкова, Петра Бевзи, Олексія Анда, Леоніда Берната та багатьох інших українських митців, що вдаються до символічної мови задля розкриття власних творчих пошуків. Чаша із Причастям, хрести, монограми та інші давні символи утаємничено проступають крізь нечіткі, розмиті людські силуети в багатьох творах Андрія Блудова. Невипадково сам автор в одному з інтерв'ю зазначає: "Символи є невід'ємною частиною нашого життя. Вони нас спрямовують, застерігають, а іноді й вводять в оману, ведучи безкінечним лабіринтом натяків і значень. Поява символу завжди є загадковою і пов'язана із таємницею" [1].

Микола Журавель у своєму творі "Вода з Йордану" в сучасній манері, не буквальною, символічною мовою візуалізує спорідненість глобалізованого християнського світу завдяки сакральному акту омовіння у водній стихії, що відсилає нас до хрещення самого Месії у водах Йордану. Об'ємні елементи-асамбляжі, занурені у живописне полотно, підкреслюють інноваційність авторського підходу художника у зображенні тем, до яких зверталися митці протягом багатьох століть. Із темою християнства пов'язані й інші твори Журавля – "Оплакування", "Таємна вечеря", "Розп'яття" тощо.

Леонід Бернат у дещо іронічній манері звертається до лейтмотиву весвітнього потоку й образу Ноя, який в левкасному творі художника перетворюється на "Івана Федоровича Ноя", оточеного інсталяційними фігурками тварин, підвішеними до роботи, завдяки чому цей старозавітний сюжет набуває нового, сучасного звучання. Далекі від канонічної візуалізації образи Євхаристії, в'їзду до Єрусалиму у поєднанні з асамбляжними

елементами демонструють здатність автора винаходити власну візуальну мову символічних узагальнень.

Пророчі відіння, біблійні сюжети є також лейтмотивом багатьох творів Олексія Анда. Авторська техніка дозволяє митцю створити враження нематеріальності побаченого. Наприклад, на картині "Фатальність" зображений сюжет із Таємної вечері: Юда разом із Христом опускає руку до жертвовної чаші, чим справджує біблійне пророцтво: "Хто опустить руку зі Мною в чашу, той зрадить Мене". Чітко виписані обриси Юди на картині протиставлені трансцендентному лику Христа, образ якого незримо проступає крізь серпанок, що приховує інший, нематеріальний світ, недоступний нашому погляду. У подібному дусі написані й інші роботи: "Георгій Переможець", "Хранитель символів", "Іоанн Богослов". Автор спілкується з нами мовою символів, він лише відкриває завісу іншої реальності, надаючи нам можливість бачити і вгадувати, міркувати і будувати низку нових смислів.

Європейське мистецтво у добу Відродження кардинальним чином змінює свої пріоритети, віддаючи перевагу не символічній умовності, відлуння якої залишається у вигляді алегорій, а реалістичним принципам відображення. Це не призводить до повного витіснення символічної образності, але суттєво зменшує її візуальні прояви.

Доба бароко на українських теренах поряд із посиленням земних, чуттєвих ідеалів актуалізує використання символічно-емблематичної мови у повчально-дидактичних цілях. А оскільки як у російському, так і в українському образотворчому мистецтві відбувалися численні зміни, пов'язані із використанням великої кількості нових символічно-алегоричних варіацій, з'явилися друковані видання, покликані роз'яснювати символічно-алегоричні образи. Так, у виданні 1705 року під назвою "Символи та емблемати" були викладені основні символічні значення емблем – під ними розумілися саме візуальні зображення, що мали символічний зміст. Український аналог роз'яснення символічно-алегоричної іконографії мав назву "Ифика ієрополітика, или Філософія нравоучительная символами и приудоблениями изъяснена к наставленію і пользе юним" й був надрукований у 1712 році та, користуючись великим попитом, тричі перевиданий. Як зазначає П. М. Жолтовський, художники того часу активно користувалися цим виданням при здійсненні монументальних розписів, в іконописі, а також у повчальних мотивах світського живопису, іноді сповнюючи його народним колоритом або спрощуючи художні форми [2].

Сучасне переосмислення цих барокових тенденцій відбувається у серії робіт Андрія Блудова під назвою "Emblemata", в якій художник, на противагу бароковій практиці, навмисно не робить жодних пояснень, занурюючи глядача у світ власних асоціацій та індивідуальних спроб декодування загадкових символічних образів. Напівпроявлені, загадково-містичні людські силуети Блудова ніби блукають у символічному просторі, що наповнений знаками минулих епох, які проступають крізь завісу часу.

Доба романтизму, народження символізму як художнього напрямку, філософсько-світоглядні трансформації, пов'язані з актуалізацією ірраціональних течій та народженням психоаналізу, модерністські й постмодерністські інновації кардинальним чином трансформують символічну мову мистецтва ХХ–ХХІ століття.

Із набуттям незалежності українські митці починають активно звертатися до етнонаціональних, архетипічних символічних образів, закладаючи основи відродження інтересу митців до теми символу. Окрім графіка-віртуоза Олега Денисенка, символічну мову також активно використовує львівський митець Роман Романішин, надзвичайно майстерні, витончені твори якого

нагадують багаточислові ребуси із величезної кількості символів і знаків, де національний колорит вплетений у загальносвітовий контекст.

Символічною мовою спілкуються із нами і луцькі митці – Микола Кумановський, Наталія Кумановська й Олександр Дишко, у творах яких органічно співіснують волинський колорит та універсальні, одвічні мотиви. Влучні, професійні графічні узагальнення Дишка постійно обертаються навколо історичних подій минулого, постаючи певною символічною оповіддю про стрижневі події волинської землі. Своєрідну місцеву атмосферу Луцька, в яку вплетені символічні образи птахів, янголів, глибинні національні архетипи, відтворює у своїх роботах Наталія Кумановська, відмовляючись від простого наслідування на користь символічних візуалізацій. Експресивно-напружений вирій внутрішньопсихологічних колізій як маркер часів трансформації та невизначеності знаходить своє відображення у потужних символічних творах Миколи Кумановського, занурюючи глядача у складний і неоднозначний світ сучасності.

Ностальгічною тугою, пронизаною спогадами про трагічну долю українського народу, наповнені образи із серії робіт Андрія Блудова "Голоси", в яких силуети українців у національному вбранні зі старовинних фотокартки ніби крізь серпанок часу являються нам – сучасникам, нагадуючи про необхідність пам'ятати своє минуле й не втрачати із ним символічний зв'язок.

Над змінами траєкторії людської долі розмірковує й Олексій Анд, звертаючись до образу геніального українського кардіохірурга Миколи Амосова. Диво відродження до життя художник ілюструє інсталяційним дощем металевих скальпелів, які падають з неба, та обривками кардіограми, які символічно стискає лікар. Обірвана кінострічка, останній кадр передчасно перерваної долі великого митця, виринає гострою тугою за нездійсненим у картині Анда "Останній кадр. Сергій Параджанов". Лупа-інсталяція, крізь яку режисер прискіпливо розглядає світ, годинник, що набуває форми прицілу, вкотре нагадують про швидкоплинність нашого існування. Технократичний світ, новітні комп'ютерні технології й кардинальна зміна способу життя людини постають наскрізним лейтмотивом у творі митця "Яблуко спокуси. Стів Джобс", головний акцент якого зосереджений не на символічному образі "батька" компанії Apple, що, як пазл, складається із багатьох пікселів, а на інсталяційному об'єкті у вигляді яблука, що виступає символом головної спокуси сучасності – спокуси новими технологіями.

Висновок. Отже, все повертається до своїх витоків, світ минулого відроджується у світі сучасному й новою мовою промовляє про одвічне, а сучасні українські митці, завдяки використанню символічних образів, відображають відповідно до власної своєрідної, авторської манери символічні коди різних етапів становлення європейської культури, органічною частиною якої постає культура українська, вирізняючись при цьому своєрідним етнонаціональним колоритом та глибинними ритмами власних мистецьких традицій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Андрей Блудов: Emblemata in Ducat. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://chernozem.info/journal/andrey-bludov-emblemata/>
2. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVII–XVIII ст. / П. М. Жолтовський – К.: Наукова думка, 1983. – 180 с.

REFERENCES:

1. Andrej Bludov: Emblemata in Ducat (2017). Retrieved from <https://chernozem.info/journal/andrey-bludov-emblemata/>
2. Zholtovskij, P. M. (1983). *Hudozhne zhyttja na Ukraїni v XVII–XVIII st. [Artistic life in Ukraine in the XVII–XVIII centuries]*. Kyiv, Naukova dumka.

С. П. Стоян, д-р филос. наук, доц.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

ЕВРОПЕЙСКИЕ КОДЫ СОВРЕМЕННОГО УКРАИНСКОГО СИМВОЛИЗМА

В статье проводится анализ специфики современного украинского символизма в визуальном искусстве в контексте его взаимосвязи с европейской традицией. Благодаря проведению параллелей между современными произведениями украинских авторов и символическими образами, которые были созданы в разные исторические периоды формирования европейской культуры начиная от первобытных времен и до современности, демонстрируется глубокое родство в их мотивах и смыслах. Это свидетельствует о том, что современный украинский символизм, с одной стороны, органично включен в европейскую традицию, а с другой, включает в себя своеобразные, аутентичные черты, присущие именно украинской культуре. Многочисленные произведения современных украинских авторов, которым близка идея создания образов, далеких от принципов реализма, образов, которые всегда таят в себе многослойные, непроявленные смыслы, свидетельствуют о значительной актуальности идей символизма в пространстве современного искусства, что на данном этапе развития демонстрирует определенный кризис формотворчества и радикальной концептуальности, в противовес которым у художников начинает зарождаться заинтересованность в более глубоких, содержательных и многовековых художественных образах.

Ключевые слова: символизм, символ, ассоциативный символизм, образ, художник, современное украинское искусство.

S. P. Stoian, Doctor of Philosophical Science, Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

EUROPEAN CODES OF CONTEMPORARY UKRAINIAN SYMBOLISM

The article analyzes the specifics of contemporary Ukrainian symbolism in visual art in the context of a relationship with the European tradition. By drawing parallels between contemporary works by Ukrainian authors and symbolic images created in different historical periods of European culture from ancient times to nowadays, their deep kinship in their motives and meanings is demonstrated. This indicates that modern Ukrainian symbolism, on the one hand, is organically included in the European tradition, and on the other hand, contains unique, authentic features inherent in Ukrainian culture. Numerous works by contemporary Ukrainian authors, close to the idea of creating images, far from the principles of realism, images. It always hides multilayered, undiscovered meanings, testifies to the significant relevance of symbolism in contemporary art. At this stage of development, it demonstrates a crisis of form and radical conceptuality, in contrast to which artists are beginning to develop an interest in deeper, meaningful and multi-vector artistic images.

It is noted that human is immersed in the world of symbols from birth, and it is this ability to symbolize even in primitive times begins to distinguish it from the animal world, because only human consciousness can create a symbolic space of culture. Art is also born in the bosom of symbolism because even the first rock paintings contain symbolic and mythological meanings. After all, man can see in the image of a tree, not just a plant that is a source of food or shelter, but a symbol of the universe, which combines three levels of the universe: underground, earthly and celestial.

Symbolism is a much broader phenomenon than just an artistic direction, because the desire to generate symbolic images in art was present in all periods of human development, retreating to the periphery in times of powerful rationalization of culture and returning to the forefront of appealing to transcendent, irrational, unconscious of our existence.

Only by conducting a thorough analysis of this phenomenon from the birth of art in primitive times, going through all stages of development of European culture, we can fully understand the origins, specifics and relationship of modern Ukrainian symbolism with European tradition, as well as its authenticity and originality. It distinguishes the phenomenon from all that has already been created in the space of visual art.

Key words: symbolism, symbol, associative symbolism, image, artist, contemporary Ukrainian art.

УДК 78.01: 37.013.73

А. М. Тормахова, канд. філос. наук, доц.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
tormakhova@ukr.net

МЕДІА-ТЕХНОЛОГІЇ ТА SCIENCE ART У КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК

Медіа в просторі культури XXI століття постає невід'ємним компонентом мистецьких практик. Наразі відбувається формування нового напрямку – science art, який поєднує мистецтво, техніку та науковий розвиток. Провідною рисою сучасного музичного мистецтва є його трансформація, яка обумовлена тим, що змінюються канали художньої комунікації, які задають певні параметри. Для музики досить важливу роль відіграє простір, в якому вона виконується, і сам матеріал і музиканти. Перспективним напрямком розвитку science art стає поява програмного забезпечення та устаткування, що дозволяє "восскресити" зірок минулого, спростити процес музичного творення та виконавства. Здатність створювати ідеальних віртуальних виконавців поступово знецінює професійні якості обдарованих живих музикантів, можливості яких обмежені, на відміну від вокалоїда. Еволюціонування та удосконалення технологій змінюють визначену диспозицію між композитором, виконавцем та публікою, проте створюють нові можливості для прояву творчого начала.

Ключові слова: медіа, музика, голограма, science art, творчість, культурно-мистецькі практики.

Постановка проблеми. У сучасній культурі медіа-технології стають одним з невід'ємних компонентів багатьох сфер. Мова йде про існування медіа в якості одного зі складників мистецької практики, безпосередньої форми її існування, а також, в тому числі, і як інструмента ідеологічного впливу на маси. Набуває розповсюдження напрямок science art, який змінює характер мистецтва, виводячи на перший план віртуальність та заміщуючи живих виконавців голограмами. Дана сфера має недостатній рівень обґрунтування у вітчизняному дискурсі, а отже, потребує висвітлення.

Аналіз досліджень і публікацій. Специфіка science art як високотехнологічної розваги досліджується в праці О. Левченко [2]. Л. Тарапата-Більченко аналізує science art як напрямок, що набуває розвитку в музичному мистецтві [4]. Розвиток аудіовізуальних технологій та їх вплив на сучасне мистецтво окреслюються в колективній праці, що вийшла під редакцією К. Разлогова [3].

Метою статті є висвітлення специфіки функціонування медіа в сучасних культурних та мистецьких практиках. Дана мета передбачає виокремлення різних типів медіа, які трансформують сучасне мистецтво, а також окреслення особливостей напрямку science art.

Виклад основного матеріалу дослідження. Розвиток культури ХХ–ХХІ століття, який проходить під гаслом постійного ускладнення технологій, зазначає вплив цієї сфери на усі інші. В умовах розвитку програмного забезпечення, виникнення устаткування та приладів, що дозволяють створювати медіа-контент, він набуває поширення в різних мистецьких практиках. Дані процеси багато в чому передбачались мислителями та літераторами-фантастами, проте наразі вони стали уречевленими, реальністю, яка здавалась неможливою десятки років тому.

З розвитком технологій медіа стає однією з доступних форм трансляції мистецтва. Причому часом воно можливе лише завдяки технологічному виміру і не здатне існувати без нього. У даних умовах наявне виникнення значної кількості практик, які змінюють взаємозалежність між технічним та художнім у творі. Наразі існує чимало проєктів, пов'язаних з просуванням мистецтва, яке створюється та відтворюється виключно за допомогою технічного обладнання, складного програмного устаткування. Л. Тарапата-Більченко наголошує на такому терміні, як "сайнс-арт", який дозволяє охопити мистецтво, що наявне в медіа-просторі. Причому його створення передбачає в першу чергу наявність технічної компетентності, аніж мистецької. "Музичний сайнс-арт вимагає від автора синтетичних підходів вченого і митця, наукової компетентності у певній галузі знань одночасно зі здатністю до образного мислення і творчого висловлювання. Вагомо, що для участі у проєктах музичного сайнс-арту запрошують медіа- та саунд-художників, інтерактивних дизайнерів, програмістів, спеціалістів по штучному інтелекту та нейронаукам, і, в останню чергу, електронних музикантів і композиторів" [4, с. 49].

Прикладом подібних форм, які можна віднести до сфери сайнс-арту, є голограма, що набула чимало можливостей застосування у сучасних культурних та мистецьких практиках. Хоча в творах, які можна віднести до сфери наукової фантастики, доволі часто змальовувалась практика застосування голограм в якості пропаганди та агітації, в життєвих реаліях її було застосовано доволі нещодавно. Так, у 2014 році політичний діяч Нарендра Моді висувався на посаду прем'єр-міністра Індії. Задля того щоб донести своє послання до представників різних регіонів країни, він вирішив вдатися до того, щоб з'явитися перед своїми виборцями у вигляді голограми. Даний політик використовував й інші сучасні форми комунікації з виборцями – зокрема соціальні мережі, в тому числі Twitter. Відзначимо, що обрана ним стратегія мала свої позитивні результати і його було обрано прем'єр-міністром. Причому в 2019 році його повторно було обрано на цю посаду.

Зокрема варто згадати про використання голограми у різних сферах аудіовізуального мистецтва сьогодення. Кінострічка "Сімона", яка вийшла в 2002 році, окреслила той новий напрямок, який набув розвитку в умовах сучасності. Сюжет кінострічки, хоча й має досить фантастичний характер, згодом демонструє свою життєвість. Коли немає можливості віднайти потрібну акторку, головний герой, що є режисером, за допомогою комп'ютерної програми, яка є першим досконалим віртуальним симулятором програміста Хенка Аліно, використовує S1m0ne (Сімону). Режисер не лише приховує істинну сутність та природу Сімони, але й за допомогою медіа-засобів (змонтованих прямих включень, голограм та фотомонтажу) переконає у її існуванні весь світ. Причому задля остаточного підтвердження реальності Сімони її голограма виступає на сотисячному стадіоні в Лос-Анджелесі. Згодом подібний сюжет здобуває реального втілення у житті. Адже в умовах сучасної поп-

культури голограми надзвичайно часто починають використовуватись виконавцями.

Провідною рисою музичного мистецтва є його трансформація, яка обумовлена тим, що змінюються канали художньої комунікації, які задають певні параметри та не є нейтральними. Для музики досить важливу роль відіграє й простір, в якому все виконується, і сам матеріал і музиканти. "Що відбувається з мистецтвом при зміні ситуації функціонування, наприклад, "живої" сценічної форми на опосередковану технічними засобами комунікації і навіть при зміні звичайного залу на циркову арену або стадіон? Як на вихідну форму впливає поява нових комунікативних засобів, які неминуче так або інакше її адаптують?" [3, с. 21]. Наразі в музичному виконавстві наявне використання голограм з різною метою. Часом голограми виконують роль супроводжуючого чинника, адже можуть створювати тло для виконавця, замінюючи звичайні декорації, компенсувати відсутність танцюристів, створюючи візуальну основу виступів. У подібному ключі часто організовані виступи виконавців, які працюють у сфері популярного та естрадного мистецтва. В якості прикладів можуть бути наведені концертні номери таких учасників пісенного конкурсу Євробачення, як переможець 2015 року Монс Сельмерлев, що виступав з піснею "Heroes", учасник Сергій Лазарев, в композиції якого "You Are The Only One" широко були представлені медіа. Сценографія танцювальної композиції "Heroes" включає використання вражаючих спецефектів, де значна частина відводиться анімації, що виглядає феноменально і технічно бездоганно. Графіка в цих номерах, особливо у пісні "You Are The Only One", є доволі вражаючою. Номер виглядає ефектно, проте задля цього потрібна повна синхронізація дій співака, його співу і візуальної картини на екрані. Тобто все більш наочною стає тенденція формування аудіовізуального цілого, яке не можна розділити, подібно до інших синтетичних жанрів.

Також голограма чи медіа-проєкція може бути використана не лише як задне тло, а в якості провідного чинника композиції. Зокрема мова йде про концерти за участю провідних зірок минулого, які вже відійшли в інший світ. Їхні "виступи" створюються за допомогою різноманітних технологій, в основі яких закладено аналіз відео з їхніх прижиттєвих виступів, які часто відтворюються живими виконавцями, а потім за допомогою синтезу отримують повноцінну імітацію – рухів, виразу обличчя. Подібні проєкти пов'язані, як правило, зі створенням концертів тих музикантів, що встигли стати легендами ще за життя – Елвіс Преслі, Майкл Джексон, Вітні Г'юстон. Джек Соден, президент Elvis Presley Enterprises, вказував, що "це новий спосіб, щоб повернути магію і музику Елвіса Преслі в наше життя" [1]. Виконання пісні "Slave To The Rhythm" голограмою Майкла Джексона стало справжнім неперевершеним шоу, адже в ньому була поєднана складна хореографія за участю великої кількості танцюристів, застосовувалась комп'ютерна графіка задля створення цікавої сценографії. Причому якщо раніше були можливі поодинокі виступи голограм зірок, то в 2020 році було проведено цілий сольний концерт голограми Вітні Г'юстон, який мав пройти по різних містах США, Європи.

Власне, якщо казати про подібну практику відтворення виступів покійних зірок сцени, то компанія Digital Domain Media Group розпочала її зі створення голограм репера Тулака Шакура, що виступив для 90 тисяч глядачів на фестивалі музики і мистецтв в долині Коачелла. Дана компанія мала досвід у сфері роботи з цифровими технологіями при створенні спецефектів у стрічках "Трон: Спадщина", "Загадкова історія Бенджа-

міна Баттона" і "Люди Ікс: Перший клас", що, безумовно, сприяло технічній вправності у даному питанні.

Ще одним прикладом використання медіа у сфері музично-концертної діяльності є виступи медіа-персонажів, зокрема британського віртуального музичного гурту Gorillaz, створеного в 1998 році музикантом Деймоном Алберном та художником Джеймі Хьюлетом. Деймон Албарн писав музику з запрошеними зірками, а до виходу дебютного альбому публіка не знала, хто ховається за намальованими персонажами. До анімованих учасників відносяться 2D, Мердок Ніккалс, Нудл і Рассел, причому вони не мають зв'язків з реальними учасниками гурту. Попри те, що даний гурт був віртуальним, Хьюлетт і Албарн знайшли спосіб давати концерти. Вперше голографічні музиканти за допомогою технології Musion Eyeliner на сцені з'явилися на MTV Europe Music Awards в 2005 році, а потім на премії Grammy в 2006-му виступили разом з Мадонною. Живі виступи даного гурту обов'язково супроводжуються вибіркою з відеокліпів гурту, які є більше ніж супроводом пісні, а розростаються до окремих історій.

Діяльність гурту Gorillaz на даний час менше привертає увагу широкого загалу, проте постійно виникають нові "зірки". Можна згадати й іншого медіа-персонажа – Хацуне Міку (Hatsune Miku). Дана вокалоїд-виконавиця представлена голограмою та "виступає" з живими музикантами-інструменталістами. Візуальні характеристики Міку обумовлені традиціями коміксів манга та мультиплікаційних стрічок аніме. Мультиплікаційний характер зображення Хацуне Міку не прагне уподібнюватись людським образам, а, навпаки, повністю витриманий у стилістиці аніме – надвеликі очі, волосся, зібране у два "хвости", довгі ноги, короткі спідниці. Вокальна партія створюється за допомогою програмного забезпечення, яке здатне поєднувати різні семпли. В даному випадку йдеться про використання програми Vocaloid, що синтезує людський голос для запису вокалу, а також про вокалоїд як про придуманого персонажа, що відповідає тому чи іншому конкретному синтезованому голосу. Хоча концертні виступи Хацуне Міку проходять у супроводі виконавців-інструменталістів, що грають наживо, проте увагу публіки привертає саме вокалоїд. Інтерес може зосереджуватись на специфіці досягнення балансу між людським та машинним, природним та створеним. Поява такої голограми-вокалоїда змінює ті традиційні ролі, які висувались по відношенню до композитора та виконавця. Про це зазначає Л. Тарапата-Більченко: "Вже програмні статті Р. Барта "Смерть автора" (1968) та М. Фуко "Що таке автор?" (1969) закладають сумніви у статусі композитора як творця смислів, цифрові музиканти та голограми-вокалоїди допускають існування музики без людини-виконавця, сучасна "культура видовищ" успішно перетворює слухача на глядача" [4, с. 44].

Ще однією формою, яка набуває поширення, стає використання запису власного виконання, аби створити дуетне чи ансамблеве звучання, спираючись на можливість однієї людини. Так, цього можна досягнути в аудіоформаті шляхом застосування програм, пов'язаних з семплюванням, обробкою звуку. А у випадку відео так само можливе використання голограми. Так, японський піаніст Йосікі Хаясі (Yoshiki), прагнучи створити собі гідного "супротивника", який був би рівним у

майстерності виконавства, грав на концертах у дуеті з власною голограмою.

Якщо звернутись до інших сфер, де широко використовується медіа-матеріал, то варто згадати практику створення проєкцій на фасади будівель, які, надаючи їм нового забарвлення, сприяють усуненню ефекту статичності, який був притаманний для даного виду мистецтва. Причому такі форми мають велику глядацьку аудиторію і стають поєднанням інтелектуального, технічно-спроєктованого, розважального, тобто синтезом того, що раніше було несумісним. "Сайнс-арт не претендує на звання "мистецтва не для всіх", як раз навпаки, сайнс-арт – це мистецтво широких мас, не дивлячись на його складність. Саме через цю початкову складність, а також велику різноманітність форм ми не можемо зводити сайнс-арт виключно до розважальних практик. Практики сайнс-арту – це перш за все практики мистецтва, але такі, які відмінно вписуються в концепцію так званого едьютейнмента – інтелектуально-розважального проведення часу" [2].

Дослідники наголошують, що сайнс-арт можна сприймати як естетичну форму кіберкультури, "яка має системний характер та розвивається завдяки взаємодії науки, сучасного мистецтва і технологій нових медіа" [4, с. 46]. Причому кіберкультура сприяє розвитку творчого потенціалу людини.

Висновок. Медіа в просторі культури ХХІ століття постає невід'ємним компонентом мистецьких практик. Наразі відбувається формування нового напрямку – science art, який поєднує мистецтво, техніку та науковий розвиток. Проявами даної тенденції стає поява програмного забезпечення та устаткування, що дозволяє "воскресити" зірок минулого, спростити процес музичного творення та виконавства. Здатність створювати ідеальних віртуальних виконавців поступово знецінює професійні якості обдарованих живих музикантів, можливості яких обмежені, на відміну від вокалоїда. Еволюціонування та удосконалення технологій змінюють визначену диспозицію між композитором, виконавцем та публікою, проте створюють нові можливості для прояву творчого начала.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Голограмма оживит Элвиса Пресли. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.gazeta.ru/culture/2012/06/07/kz_4616709.shtml.
2. Левченко О. Е. Сайнс-арт – высокотехнологичное развлечение? [Електронний ресурс] / О. Е. Левченко // Художественная культура, 2017. – № 2 (20). – Режим доступу: <http://artculturestudies.sias.ru/2017-2-20/yazyki/5245.html>.
3. Новые аудиовизуальные технологии [отв. ред. К. Э. Разлогов]. – Москва: Едиториал УРСС, 2005. – 482 с.
4. Тарапата-Більченко Л. Г. "Science art" як проєкція у майбутнє музики / Л. Г. Тарапата-Більченко // Філософія науки: традиції та інновації, 2019. – № 1 (19). – С. 44–54.

REFERENCES:

1. Gologramma ozhivit Jelvisa Presli [The hologram will revive Elvis Presley] (2012). Retrieved from https://www.gazeta.ru/culture/2012/06/07/kz_4616709.shtml.
2. Levchenko, O. E. (2017). Sajns-art – vysokotekhnologichnoe razvlechenie? [Is Science-Art High-Tech Entertainment?]. *Hudozhestvennaja kul'tura*, № 2 (20). Retrieved from <http://artculturestudies.sias.ru/2017-2-20/yazyki/5245.html>.
3. Razlogov, K. Je. (Ed.) (2005). *Novye audiovizual'nye tehnologii [New audiovisual technology]*. Moscow, Editorial URSS.
4. Tarapata-Bilchenko, L. H. (2019). "Science art" yak proektsiia u maibutnie muzyky ["Science art" as a projection into the future of music]. *Filosofiiia nauky: tradytsii ta innovatsii*, № 1 (19), 44–54.

Надійшла до редколегії 11.03.20

А. Н. Тормахова, канд. филос. наук, доц.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

МЕДИА-ТЕХНОЛОГИИ И SCIENCE ART В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ КУЛЬТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИК

Media in the space of culture of the XXI century are an inalienable component of artistic practices. Currently, a new direction is emerging – science art, which combines art, technology and scientific development. The leading feature of contemporary music is its transformation, which is due to the changing channels of artistic communication that set certain parameters. Music plays a very important role in the space in which it is performed, both the material itself and the musicians. A promising area of science-art development is the emergence of software and equipment that allows us to "resurrect" the stars of the past, simplify the process of musical creation and performance. There is currently a use of holograms for various purposes in music. Sometimes holograms play the role of an accompanying factor, because they can create a background for the performer, replacing the usual scenery, compensate for the absence of dancers, creating a visual basis for performances. Performers working in the field of popular and pop art are often organized in this way. Examples include the concert numbers of participants in the Eurovision Song Contest. Also, hologram or media projection can be used not only as a background but also as a leading factor in a composition. Hatsune Miku is media performer which presents by a hologram and "performs" with live instrumentalists. Miku's visual characteristics are driven by the traditions of manga comics and anime cartoon strips. The vocal party is created using software that can combine different samples. In this case we are talking about the use of the Vocaloid program, which synthesizes the human voice to record vocals, as well as the vocaloid as a fictional character corresponding to a particular synthesized voice. Although Hatsune Miku's live performances are accompanied by live-instrumental performers, the audience's focus is on the vocalist. The ability to create the perfect virtual performers gradually diminishes the professional qualities of gifted live musicians, whose ability is limited, unlike a vocaloid. The evolution and advancement of technology are changing the disposition between composer, performer and audience, but create new opportunities for creative expression.

Key words: media, music, hologram, science art, creativity, cultural and artistic practices.

A. M. Tormakhova, PhD, Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

MEDIA TECHNOLOGIES AND SCIENCE ART IN THE CONTEXT OF MODERN CULTURAL AND ART PRACTICES

Media in the 21st Century Cultural Area is an integral component of artistic practices. Currently, a new direction is emerging – science art, which combines art, technology and scientific development. The leading feature of contemporary music is its transformation, which is due to the changing channels of artistic communication that set certain parameters. Music plays a very important role in the space in which it is performed, both the material itself and the musicians. A promising area of science-art development is the emergence of software and equipment that allows us to "resurrect" the stars of the past, simplify the process of musical creation and performance. There is currently a use of holograms for various purposes in music. Sometimes holograms play the role of an accompanying factor, because they can create a background for the performer, replacing the usual scenery, compensate for the absence of dancers, creating a visual basis for performances. Performers working in the field of popular and pop art are often organized in this way. Examples include the concert numbers of participants in the Eurovision Song Contest. Also, hologram or media projection can be used not only as a background but also as a leading factor in a composition. Hatsune Miku is media performer which presents by a hologram and "performs" with live instrumentalists. Miku's visual characteristics are driven by the traditions of manga comics and anime cartoon strips. The vocal party is created using software that can combine different samples. In this case we are talking about the use of the Vocaloid program, which synthesizes the human voice to record vocals, as well as the vocaloid as a fictional character corresponding to a particular synthesized voice. Although Hatsune Miku's live performances are accompanied by live-instrumental performers, the audience's focus is on the vocalist. The ability to create the perfect virtual performers gradually diminishes the professional qualities of gifted live musicians, whose ability is limited, unlike a vocaloid. The evolution and advancement of technology are changing the disposition between composer, performer and audience, but create new opportunities for creative expression.

Key words: media, music, hologram, science art, creativity, cultural and artistic practices.

Наукове видання



УКРАЇНСЬКІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ



№ 1(6)/2020

Оригінал-макет виготовлено ВПЦ "Київський університет"



Формат 60x84^{1/8}. Ум. друк. арк. 11,85. Наклад 300. Зам. № 220-9714.
Гарнітура Arial. Папір офсетний. Друк офсетний. Вид. № Фл 34.
Підписано до друку 21.07.20

Видавець і виготовлювач
ВПЦ "Київський університет"

Б-р Тараса Шевченка, 14, м. Київ, 01030

☎ (38044) 239 32 22; (38044) 239 31 72; тел./факс (38044) 239 31 28

e-mail: vpc_div.chief@univ.net.ua; redaktor@univ.net.ua

<http://vpc.univ.kiev.ua>

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1103 від 31.10.02