



DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2\(11\)](https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2(11))

Збірник наукових праць "УКРАЇНСЬКІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ СТУДІЇ" – рецензоване наукове видання відкритого доступу, яке відображає найвагоміші результати фундаментальних і 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 й інших ВНЗ у галузі культурології. Індукується в міжнародних наукометричних базах даних: Index Copernicus International (ICI); Ulrichweb; Open Academic Journal Index; Research Bable; Google Scholar.

Друкується двічі 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

Марія Рогожа, д-р філос. наук, професор
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
(Україна)

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ РЕДАКТОР

Олена Павлова, д-р філос. наук, професор
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
(Україна)

АДРЕСА РЕДКОЛЕГІЇ

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

ЗАТВЕРДЖЕНО

Вченою радою філософського факультету
06.12.22 (протокол № 6)

ЗАРЕЄСТРОВАНО

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

ЖУРНАЛ ВХОДИТЬ

до Переліку наукових фахових видань з культурології,
спеціальності 034 (категорія Б) – наказ № 894 від 10.10.2022

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

Роман Сапенко, д-р філос. наук, професор
Зеленогурський університет (Польща)
Сауліюс Кетуракіс, д-р гуманіт. наук, професор
Каунаський технологічний університет (Литовська Республіка)
Рамінта Пучетайте, д-р соціал. наук, доцент
Каунаський технологічний університет (Литовська Республіка)
Олена Оніщенко, д-р філос. наук, професор,
заслужений діяч науки і техніки України
Київський національний університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого (Україна)
Світлана Оборська, канд. мистецтвознавства, доцент
Київський національний університет культури і мистецтв (Україна)
Ольга Бойко, канд. мистецтвознавства, професор
Київський національний університет культури і мистецтв (Україна)
Віталій Туренко, канд. філос. наук, наук. співроб.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)
Анастасія Тормахова, канд. філос. наук, доцент
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Наукова рада:

Анатолій Конверський, академік НАН України,
д-р філос. наук, професор
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)
Ірина Маслікова, д-р філос. наук
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)
Валентина Панченко, д-р філос. наук, професор
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)
Наталія Кривда, д-р філос. наук, професор
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)
Світлана Стоян, д-р філос. наук, доцент
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)
Володимир Виткалов, канд. пед. наук, професор
Рівненський державний гуманітарний університет (Україна)
Тетяна Кривошея, д-р культурології
Національна музична академія України імені Петра Чайковського
(Україна)
Лариса Бабушка, д-р культурол., доцент
Національна музична академія України імені Петра Чайковського
(Україна)

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.



КУЛЬТУРА ТА ВІЙНА

Коробко Маргарита Цінності сучасної університетської спільноти (українські університети під час війни).....	4
Буцикіна Євгенія Український міський вернакулярний сад: переосмислення в умовах повномасштабної війни.....	8
Фанагей Ростислав Репрезентація присутності в аерозйомці як пізньомодерна форма організації практик простору.....	13

МОРАЛЬНІСНА КУЛЬТУРА

Панченко Валентина, Рогожа Марія Від історії моральнісної культури до прикладної етики: етичні дослідження Т. Г. Аболіної в Київському університеті.....	18
Морозов Андрій Трансцендентальні засади етики: від метафізики морального суб'єкта до трансценденталій як "верховних цінностей".....	24

ХУДОЖНЄ ВИРОБНИЦТВО

Тернова Марина Р. Дж. Коллінгвуд: художній смак як чинник персоналізації історії мистецтва.....	34
Кірдеєва Майя Специфіка музичної інтерпретації картин Арнольда Бекліна Максом Регером.....	39
Турчина Марія Трансформація архетипу трікстера в сучасному українському мистецтві: на прикладі образу Гамлета.....	43

ОРГАНІЗАЦІЙНА КУЛЬТУРА

Живоглядова Дарина Охорона культурної спадщини: сучасні реалії та досвід міжнародного співробітництва.....	48
Клиніна Тетяна Культурна дипломатія Державного департаменту як інструмент зовнішньої політики США: "золотий вік" (1953 – 1961 роки).....	52
Зеленські Анжела Розвиток організаційної культури для забезпечення безпеки громад.....	58
Молчко Уляна Суспільно-громадська публіцистика о. Остапа Нижанківського: соціокультурний вимір.....	61

МЕДІАСТУДІЇ

Павлова Олена Коли візуальні практики стали медіатизованими: контекст способу сигніфікації модернізму та класичної культурної індустрії.....	67
Тормахова Анастасія Цифровий образ міста як форма комунікації.....	72
Федосенко Каріна Нові медіа та їх роль у просуванні музичного продукту.....	76

ЕСЕ, ІНТЕРВ'Ю, ОГЛЯДИ

Левчук Лариса, Рогожа Марія Те, що залишається за текстами: люди і долі.....	80
Жолікер Келлі, Кайджас Анна, Ракитянська Анна Збереження української культурної спадщини онлайн: глобальна ініціатива.....	87

ПЕРЕКЛАДИ

Горні Карен Культура та невроз (1936). Переклад з англійської Дениса Ратушного.....	90
Ратушний Денис Культура в психоаналітичній концепції Карен Горні.....	94



CULTURE AND WAR

Korobko Marharyta The values of the modern university community (Ukrainian universities in war time).....	4
Butsykina Yevheniia Ukrainian urban vernacular garden: reconsideration in the conditions of full-scale war	8
Fanahei Rostyslav Representation of presence in aerial images as a late modern organisation of spatial practices.....	13

MORAL CULTURE

Panchenko Valentyna, Rohozha Mariya From history of moral culture toward applied ethics: T. G. Abolina's ethical researches at Kyiv university	18
Morozov Andriy Transcendental foundations of ethics: from metaphysics of moral subject to 'transcendentalia' as supreme values	24

ARTISTIC PRODUCTION

Ternova Maryna Robin George Collingwood: artistic taste as a factor of art history personalization	34
Kirdeieva Maiia Specificity the musical interpretation of Arnold Böcklin's paintings by Max Reger.....	39
Turchyna Mariia Transformation of the archetype of the trickster in contemporary Ukrainian art: on the example of the image of Hamlet.....	43

ORGANIZATIONAL CULTURE

Zhyvohliadova Daryna Protection of cultural heritage: modern realities and experience of international cooperation	48
Klynina Tetiana Cultural diplomacy of the State Department as a tool of US foreign policy: the "Golden Age" (1953 – 1961 years)	52
Zelenschi Angela Development of organisational culture to ensure community security	58
Molchko Ulyana Socio-public journalism of father Ostap Nyzhankivskyi: sociocultural dimension	61

MEDIA STUDIES

Pavlova Olena When visual practices became mediatized: the context of the signification mode of Modernism and the Classic culture industry	67
Tormakhova Anastasiia Digital image of the city as a form of communication	72
Fedosenko Karina New media and their role in promoting a music product	76

ESSAYS, INTERVIEWS, RVIIEWS

Levchuk Larysa, Rohozha Mariya What remains behind the texts: individuals and destinies.....	80
Jolicoeur Kiley, Kijas Anna, Rakityanskaya Anna Saving Ukrainian cultural heritage online: a global initiative	87

TRANSLATIONS

Horney Karen Culture and Neurosis (1936). Translated from English by Denys Ratushnyi	90
Ratushnyi Denys Culture in the psychoanalytical concept of Karen Horney.....	94



КУЛЬТУРА ТА ВІЙНА

УДК 172

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2\(11\).01](https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2(11).01)

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

ЦІННОСТІ СУЧАСНОЇ УНІВЕРСИТЕТСЬКОЇ СПІЛЬНОТИ (УКРАЇНСЬКІ УНІВЕРСИТЕТИ ПІД ЧАС ВІЙНИ)

Останні кілька років виявилися для всього людства викликом. І університети не стали винятком. Питання щодо реформування сучасної університетської освіти та змін в університетській спільноті були на порядку денному ще до пандемії COVID-19, але з уведенням дистанційного навчання вони постали особливо гостро. Чим має бути сучасний університет? Майданчиком надання освітніх послуг? Зберігати класичну модель дослідницького університету Гумбольдта? Якими мають бути цінності сучасної університетської спільноти? З початком повномасштабної війни в Україні ці запитання набули ще гіршого присмаку, сама можливість навчання стала величезною цінністю. Метою статті є дослідження цінностей університетської спільноти в сучасних умовах непевності та криз. Університет під час війни є тим осередком, який допомагає всім своїм співробітникам, викладачам та студентам почуватися частиною суспільства, отримувати психологічну допомогу, вірити в перемогу. А після перемоги потрібно буде думати про подальшу модернізацію та реформацію освіти.

Ключові слова: цінності, університет, війна, освіта, етика.

Постановка проблеми. Останні кілька років виявилися для всього людства викликом. І університети не є виключенням. Питання щодо реформування сучасної університетської освіти та змін в університетській спільноті були на порядку денному ще до пандемії COVID-19, але з введенням дистанційного навчання ці питання постали особливо гостро. Чим повинен бути сучасний університет? Майданчиком надання освітніх послуг? Зберігати класичну модель дослідницького університету Гумбольдта? Якими повинні бути цінності сучасної університетської спільноти?

З початком повномасштабної війни в Україні ці питання набули ще більш гіркого присмаку і сама можливість навчання стала величезною цінністю.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання цінностей університетської спільноти в сучасній Україні досліджують Ірина Маслікова, Наталія Бойченко та інші українські філософи, психологи, соціологи, педагоги тощо.

Метою статті є дослідження цінностей університетської спільноти в сучасних умовах непевності та криз.

Виклад основного матеріалу дослідження. Український філософ та письменник Володимир Єрмоленко в своєму інтерв'ю для The Ukrainians зазначив, що сьогодні знання є інновацією, але не цінністю саме по собі, як це було в часи формування перших університетів. У сучасних університетах, на думку філософа, не йдуть справжні дослідження важливих проблем, не ведуться дискусії на суспільно-важливі теми. Скоріше йде сліпе запозичення деяких норм з європейських університетів, механічна заміна правил, які залишилися в українських університетах з радянських часів, правилами, які ми намагаємося скопіювати з Європи. Натомість Володимир Єрмоленко вважає, що якісною освітою є та освіта, яка вчить людину не відтворювати інформацію, для цього зараз існує Google, а "швидко опрацювати великі блоки інформації, переходити з одного до іншого, мати талант упізнавати себе в цих знаннях – приміряти і розуміти їхню релевантність до себе самого" [Левантович 2021]. Сучасний світ занадто швидкоплинний, ми точно не можемо передбачити, що буде завтра, що ж говорити про п'ять-десять років. Головна місія університету, на думку філософа, полягає в тому, щоб "зро-

бити перебування в університеті таким, щоб людина не втрачала бажання вчитися і розширювала межі своїх знань і компетенцій" [Левантович 2021].

Схожої думки притримується і філософ Ірина Маслікова, яка пов'язує мету сучасного університету "не лише із збереженням, продукуванням та розповсюдженням знання, але й вихованням самостійних, критично мислячих та відповідальних громадян" [Маслікова 2021: 25]. А це вимагає артикуляції базових цінностей сучасної академічної спільноти, до яких науковець відносить академічну свободу та академічну добросовісність [Маслікова 2021: 26]. В Етичному кодексі КНУ імені Тараса Шевченка зазначається, що під академічною свободою мається на увазі "самостійність, незалежність членів університетської спільноти у здобуванні й поширенні знань та інформації, проведенні наукових досліджень і застосуванні їх результатів" [Етичний кодекс... 2017: 2], а під академічною добросовістю – "чесність у викладанні та навчанні, у наукових дослідженнях, у пошуку істини, у здобуванні знань; довіра та сприяння вільному обмінові ідеями для створення можливостей кожному найповніше розкрити свій потенціал; об'єктивність в оцінюванні знань студентів, у дослідницькій роботі, у науково-організаційній діяльності, пов'язаній з присудженням освітніх і наукових ступенів; самоповага та повага до людської гідності; поширення академічної добросовісності у викладанні, навчанні й дослідницькій діяльності; дотримання авторських прав та прав на інтелектуальну власність; неприпустимість практики плагіату в будь-якому вияві; відкритість результатів наукових досліджень" [Етичний кодекс... 2017: 3].

Сьогодні в Україні ціннісний аспект закріплений в офіційних документах університетів та наукових інститутів, а дотримання академічної добросовісності регулюється законодавством України (Закон України "Про освіту", Закон України "Про вищу освіту" та Наказ МОН України №600 від 1 червня 2016 року). На думку Наталії Бойченко, до базових цінностей сучасної університетської спільноти можна віднести чотири групи цінностей: суспільні, освітні, групові та індивідуальні [Бойченко 2016: 1]. У тій чи іншій формі етичні кодекси закріплюють ці цінності на формальному рівні. Суспіль-

ні цінності знаходяться в широкому соціокультурному контексті, залежать від політичної ситуації, суспільних традицій тощо. Освітні цінності залежать від того, як ставляться до освіти в суспільстві загалом. Велике значення мають цінності окремих груп (етнічні, гендерні групи тощо). І дуже велике значення мають особисті цінності [Бойченко 2016: 1–3]. Недарма в Етичному кодексі КНУ імені Тараса Шевченка закріплено, що університетська спільнота сповідує "цінності, зазначені на гербі Університету – Корисність, Честь і Слава (Utilitas, Honor et Gloria)" [Етичний кодекс... 2017: 1], тобто ці цінності повинні бути визначальними для кожного члена спільноти КНУ імені Тараса Шевченка.

Екскерівник секретаріату НАЗЯВО, доцент НаУКМА М. Винницький говорить, що з 2014 року в Україні "в освітній сфері здійснено дві фундаментальні реформи. Запроваджено автономію закладів вищої освіти (не повну, та все ж суттєву), через яку зближено українську систему вищої освіти з європейською. Серед інституційних змін – впровадження трирівневої структури (бакалавр, магістр, доктор філософії), створення незалежної від МОН системи забезпечення якості вищої освіти (НАЗЯВО), завершення реформи аспірантури, скасування дипломів державного зразка тощо. Запроваджено компетентнісний підхід до визначення змісту освіти на всіх рівнях базової освіти, зокрема через Нову українську школу (НУШ). Змінено підходи до навчання в молодших класах, модернізовано шкільну програму, систему підвищення кваліфікації вчителів" [Винницький 2022].

Зміна ціннісної парадигми стає першочерговою у формуванні стратегії розвитку сучасних передових українських вишів. Так, в кінці 2021 року Український католицький університет прийняв нову стратегію, де закріпив компетенції та чесноти, які базуються на моральних цінностях. Вони визначають модель поведінки людини, а не її знання. Нова модель складається із шести рушіїв успіху: свідчити, служити, спілкуватися, вийти на глибоку воду, візьми і зроби та великого бажайте. Кожному з цих рушіїв на двох рівнях (працівник та керівник) відповідають певні компетенції. Компетенції для працівників: словність, професійність, спільнотність, гнучкість, проактивність, постійне самовдосконалення. Компетенції для керівників: творення середовища, відповідальність, смиренність, управління змінами, бути прикладом, розвиток працівників" [Цар 2022]. Модель чеснот і компетенцій працівників в УКУ оновили перш за все через швидкий ріст та розвиток університету. Як пояснюють працівники УКУ, "Компетенції – це так звані моделі дій працівника, що проявляються в щоденній праці, які відповідають цінностям організацій, в якій людина працює. Вони визначають модель поведінки людини, а не її знання" [Цар 2022].

Схожі стратегії часто стають причиною того, що сучасний університет сприймається та функціонує як бізнес-корпорація, що переслідує утилітарні цілі. Але якісні дослідження та пошук істини не можуть приносити чистий прибуток тут і зараз. Університет повинен розглядатися в більш дальній перспективі, в контексті суспільного блага [Маслікова 2021: 29]. Університет не може мати тільки економічні цілі, він повинен виховувати, вчити критично мислити та самостійно приходити до власних висновків своїх студентів, відповідально ставитися до життя та своєї діяльності, бути гідним громадянином своєї країни. Тільки з таким громадянином у держави буде майбутнє. "Баланс між функціями університету як бізнес-корпорації та інституту, що має ключовий моральний обов'язок формувати моральний склад

суспільства загалом, буде можливим, якщо є чітке усвідомлення цінностей, на якому має базуватися сучасний університет" [Маслікова 2021: 29]. 2004 року в Бухаресті на рівні декларації були закріплені етичні цінності та моральні принципи академічної спільноти: "інтелектуальна свобода, академічна автономія, академічна чесність, взаємна довіра, вільний обмін ідеями та взаємна повага незалежно від академічних статусів, справедливість оцінювання навчання та присудження наукових ступенів, спільна відповідальність та підзвітність, колегіальне прийняття рішень та інституційне управління на всіх рівнях академічної діяльності з урахуванням моральних обов'язків. Всі ці цінності є необхідними для того, щоб була реалізована головна мета – набуття, передача та розповсюдження знання серед академічної спільноти, так і за її межі в інтересах всього суспільства" [Маслікова 2021: 29–30].

Сповідування цих цінностей можливе тільки за рахунок підвищення етичної обізнаності університетської спільноти, через прийняття їх як індивідуальних, а не тільки через їхнє закріплення в офіційних документах університету.

У лютому 2022 року для всіх українських вишів процес ціннісних змін ускладнився початком повномасштабної війни з російськими загарбниками. Загальні етичні питання стали для кожної окремої людини або абсолютно неактуальними, або найактуальнішими з усіх можливих питань. Для університетської спільноти стало моральним обов'язком зберегти учбовий процес. Як неодноразово наголошував ректор Київського національного університету імені Тараса Шевченка, для викладачів та студентів, які не воюють, університетські заняття стали тим фронтом, на якому ми захищаємо свою країну. І тут "поведінкові чесноти та компетенції – це те, на що ми можемо спиратися у кризовий час" [Цар 2022], як стверджує в.о. керівниці відділу управління персоналом Українського католицького університету Христина Цар.

За ті місяці війни, яка продовжується, українська університетська спільнота провела багато заходів, де намагалась віднайти шляхи найпродуктивнішої роботи в цих жахливих умовах невизначеності.

Так, 24 травня 2022 року в Національному університеті "Острозька академія" відбувся онлайн-захід "Європейські цінності та культурна дипломатія. Війна", що пройшов в межах транскордонного проекту "Європейські цінності та культурна дипломатія: молодіжні зустрічі" [Костенкова 2022]. На заході було наголошено, що "проблематика для обговорення колосальна. Європейські цінності, культурна дипломатія, війна – це триада, кожна із цих трьох складових потребує окремого обговорення й дослідження, але сьогодні є логічна структура, що об'єднує ці три напрями. Війна Росії проти України викликала з нашої сторони повномасштабний національно-визвольний спротив. Ця війна насамперед світоглядницька, це війна філософських, ідеологічних цінностей, це війна з елементами геноциду, спрямована на знищення нашого коріння: культурного, духовного, ментального, фізичного. Сьогодні Україну підтримує весь світ, колективний Захід, провідні лідери світової політики, країни Євросоюзу. Україна веде справедливу боротьбу й захищає не тільки власну територіальну цілісність, суверенність, але і європейські ліберальні, демократичні, глобальні, філософські цінності усього світу. Саме тому цей світ на нашій стороні й нам допомагає. Український супротив буде, безумовно, успішним і переможним" [Костенкова 2022]. Але під час спротиву ми не повинні забувати, що життя не закінчується, що під

час війни для освітян є життєво необхідно зберегти вогник ентузіазму та роботи, щоб після закінчення війни було що відбудувати. Так, Олег Шаров, генеральний директор директорату фахової передвищої, вищої освіти Міністерства освіти і науки України, зазначає, що "дивитися на цю війну потрібно з перспективою того, що буде після неї – потрібно мислити категоріями +5, 10, 25 років. Система освіти достатньо гарно адаптувалась до війни. Covid-19 допоміг швидко перейти до онлайн навчання. Досвід війни 2014 року дозволив розв'язати проблему з переміщенням ЗВО та забезпеченням виплат викладачам і студентам. Цього разу вдалося перемістити ще й заклади фахової передвищої освіти, у 2014 ми такі заклади втратили. Маса закладів, які працюють у тилкових регіонах, включились у програми внутрішньої мобільності, запросили на навчання студентів до себе" [Кабанець 2022].

До війни існувала безліч проблем, які потребували реформування. Так, фінансові проблеми, які були в топі до війни, після її початку ще більше загострились. І вирішити їх буде не надто легко після перемоги. Проблема перебування студентів та викладачів в різних точках не тільки України, але і світу загалом є сьогодні однією з найбільших. Від цього постає вельми проблематичним відновлення офлайн-навчання. Через постійні обстріли території України практично неможливо повернутись до нормального навчання, а онлайн ускладнюється перебоями в енергетичній системі. "Ще однією проблемою є оплата навчання: батьки студентів могли втратити роботу, тому студенти змушені йти працювати. Зменшення кількості стипендіатів не мотивує вступати до українських вишів. Можливо, треба ініціювати та заохочувати, щоб приватні компанії давали власні стипендії (замість того, щоб розраховувати на бюджетні кошти). Студенти змушені брати академічну відпустку через війну. Проте вони повинні мати можливість повернутися на своє бюджетне місце – зараз вони його втрачають. Важливо, щоб заклади вищої освіти не перестарались з академічною мобільністю, яка спрямована на те, щоб лишити людей в Україні. Якщо вони зараз відмовляються оформити академічну мобільність за кордоном, то відштовхують студентів. Потрібно створити такі умови, коли студент має вибір між українським та міжнародним закладами, і обирає Україну. Потрібно інформувати студентів щодо змін навчального процесу. Студенти мають планувати своє життя. На мою думку, якщо ми хочемо якісної освіти, то треба повертатися до очного навчання" [Кабанець 2022].

У таких умовах вельми складно взяти себе в руки. Навесні 2022 року під час круглого столу в Сумському національному аграрному університеті "Українські заклади вищої освіти під час війни: історії очевидців, думки лідерів, роздуми про майбутнє" генеральний директор директорату фахової передвищої, вищої освіти Міністерства освіти і науки України Олег Шаров сказав так: "Коли ти знаходишся в небезпеці, швидко орієнтуйся, приймай рішення, бери відповідальність на себе – переважна більшість закладів вищої освіти дотримуються цих принципів" [Українські заклади... 2022].

Університет під час війни є тим осередком, який допомагає всім своїм співробітникам, викладачам та студентам відчути себе частиною спільноти, отримати психологічну допомогу, повірити в перемогу. А після перемоги потрібно буде думати про подальшу модернізацію та реформацію освіти. М. Винницький вважає, що "перед нами стоїть складне завдання: модернізувати систему, використовуючи кращі практики Заходу, але

не втративши позитивних аспектів минулого. Здобутки минулого є. Батьки, які масово виїхали в Європу впродовж останніх місяців і відчули реалії німецької, польської чи данської систем шкільної освіти, одноставно стверджують: українські діти далеко попереду своїх однолітків із ЄС у знаннях з математики. Схожа ситуація у вищій освіті. Українські студенти (переважно це дівчата), які опинилися за кордоном, утікаючи від бомб та ракет удома, радо занурюються в чудову інфраструктуру західних університетів. Хоч би як дивно для декого це звучало, рівень знань українських студентів часто зовсім не відставав від рівня знань їхніх західних однолітків. Правда, наші програють європейським колегам в ерудиції та розвитку ширини світогляду. І саме можливістю розвитку цих непрофільних аспектів вищої освіти університети ЄС приваблюють наших студентів. Впродовж більш ніж десятиліття майже три чверті українських випускників шкіл вступають у вищу освіту. Це астрономічна цифра, порівняно з іншими європейськими країнами. Вона свідчить не про якість чи доступність вітчизняної вищої освіти, а про відсутність альтернатив. Серед випускників (і батьків) сформувався стійкий стереотип: до професійного коледжу чи училища вступають "невдахи". Тому попит на збільшення "практичного" навчання задовольняється закладами вищої освіти. Така практика не відповідає місії університетів як центрів розвитку академічної думки, місць, де поєднуються освіта й наука, де формується певний елітний світогляд. Але у ЗВО зрозуміли, що, крім фундаментальних наук, у суспільстві є попит на підготовку бухгалтерів, мережеских адміністраторів, вебдизайнерів, менеджерів з туризму та інших невластивих вищій освіті професій. За минулі два десятиліття майже в кожному закладі вищої освіти закріпилися й співіснують як "практичні", так і "академічні" освітні програми. Вимога до закладів визначитися з профілем і при тому закрити якісь програми або, навпаки, об'єднатися з іншими для забезпечення "широти" викличе потужний спротив на місцях. Навряд чи це політично можливо. Автономія – це шанс провести реформу "знизу". Ідеться не лише про капіталізацію здобутків, а й про знаходження власної ніші. Мало хто заперечить, що українська освіта потребує змін. Наступний етап реформ стосуватиметься всієї галузі – від садочка до аспірантури. Перспектива вступу в ЄС, а також щедрість донорської підтримки, на яку можна розраховувати після перемоги, дає шанс на змістовий стрибок. Але для цього потрібен консенсус щодо того, якою саме має бути система, котру ми будемо" [Винницький 2022].

Висновок. На сьогодні для всіх українців найголовнішою цінністю є наше життя та свобода, але як професіонали в сфері освіти ми не повинні забувати, що базовими цінностями академічної спільноти є академічна свобода та академічна добросовісність. І хоча в складний воєнний час іноді ми забуваємо, як нас звуть, ми не повинні втрачати віру і надію в те, що якщо ми зараз збережемо наші базові професійні цінності, після перемоги ми зможемо відбудувати сильну університетську спільноту, яка буде не просто не гіршою, а однією з найкращих у світі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Бойченко, Н. М. (2016). *Етичні цінності сучасної університетської освіти: філософська рефлексія: автореф. дис. ... д-ра філос. наук* : 09.00.10, 09.00.07. Київ, Нац. акад. пед. наук України, Ін-т вищ. освіти, 35.
- Бути прикладом для нового покоління – в УКУ затвердили нові чесноти та компетенції для працівників (2021). URL: <https://ucu.edu.ua/news/>

buty-prykladom-dlya-novogo-pokolinnya-v-uku-zatverdyl-novi-chesnoty-ta-kompetentsiyi-dlya-pratsivnykiv/

Винницький, М. (2022). Як розвивати освіту після війни. Дзеркало тижня. URL: <https://zn.ua/ukr/EDUCATION/jak-rozvivati-osvitu-pislja-vijni.html>

Етичний кодекс університетської спільноти, ухвалений на конференції трудового колективу Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Протокол №2 від 27.12.2017 р. (2017). URL: <http://www.univ.kiev.ua/pdfs/official/ethical-code/Ethical-code-of-the-university-community.pdf>

Кабанець, Ю. (2022). Вплив війни на вищу освіту в Україні: виклики та перспективи. URL: <https://cedos.org.ua/events/vplyv-vijny-na-vyshhu-osvitu-v-ukrayiny-vyklyky-ta-perspektyvy/>

Костенкова, С. (2022). В Острозькій академії говорили про європейські цінності та культурну дипломатію під час війни. URL: <https://www.oa.edu.ua/ua/info/news/2022/24-05-03>

Левантович, О. (2021). Володимир Ермоленко: "Університет – це не тренінговий клуб". Інтерв'ю. The Ukrainians – онлайн-журнал про українців, ініціативу та відповідальність. URL: <https://theukrainians.org/ermolenko-universytet-ne-treninhovij-klub/>

Маслікова, І. І. (2021). Цілі та цінності сучасного університету: виклики академічної доброчесності в умовах онлайн навчання. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Філософія*, 1(4), 24–41.

Українські заклади вищої освіти під час війни (2022). URL: <https://snau.edu.ua/ukrainiski-zakladi-vishhoi-osviti-pid-chas-vijni/>

Цар, Х. (2022). "Бути лідером в час війни – це бути з людьми". URL: <https://ucu.edu.ua/news/buty-liderom-v-chas-vijny-tse-buty-z-lyudmy-hrystyna-tsar-pro-te-yak-komanda-uku-pratsyuye-v-period-kryzy-i-zmin/>

REFERENCES

Bojchenko, N. M. (2016). *Etychni tsinnosti suchasnoi' universytets'koi' osvity: filosof's'ka refleksija*. Kyi'v. Nac. akad. ped. nauk Ukrainy, In-t vyssh. osvity.

Marharyta Korobko, PhD in Philosophy, Assistant Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

Buty prykladom dlja novogo pokolinnja – v UKU zatverdyl novi chesnoty ta kompetencii' dlja pracivnykiv (2021). URL: <https://ucu.edu.ua/news/buty-prykladom-dlya-novogo-pokolinnya-v-uku-zatverdyl-novi-chesnoty-ta-kompetentsiyi-dlya-pratsivnykiv/>

Vynnytskyj, M. (2022). Jak rozvyvaty osvitu pislja vijny. Dzerkalo tyzhnja. URL: <https://zn.ua/ukr/EDUCATION/jak-rozvivati-osvitu-pislja-vijni.html>

Etychnyj kodeks universytets'koi' spil'noty, uhvalenyj na konferencii' trudovogo kolektyvu Kyi'vs'kogo nacional'nogo universytetu imeni Tarasa Shevchenka; Protokol №2 vid 27.12.2017 r. (2017). URL: <http://www.univ.kiev.ua/pdfs/official/ethical-code/Ethical-code-of-the-university-community.pdf>

Kabanets, Yu. (2022). Vplyv vijny na vyshhu osvitu v Ukraini: vyklyky ta perspektyvy. URL: <https://cedos.org.ua/events/vplyv-vijny-na-vyshhu-osvitu-v-ukrayiny-vyklyky-ta-perspektyvy/>

Kostenkova, S. (2022). V Ostroz'kij akademii' govoryly pro jevropejs'ki tsinnosti ta kul'turnu dyplomatiyu pid chas vijny. URL: <https://www.oa.edu.ua/ua/info/news/2022/24-05-03>

Levantovych, O. (2021). Volodymyr Jermolenko: "Universytet – ce ne treningovyj klub". Interv'ju. The Ukrainians – onlajn-zhurnal pro ukrainciv, iniciatyvu ta vidpovidal'nist'. URL: <https://theukrainians.org/ermolenko-universytet-ne-treninhovij-klub/>

Maslikova, I. I. (2021). Tsili ta tsinnosti suchasного universytetu: vyklyky akademichnoi' dobrochesnosti v umovah onlajn navchannja. *Visnyk Kyi'vs'kogo nacional'nogo universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Filosofija*, 1(4), 24–41.

Українські заклади вищої освіти під час війни (2022). URL: <https://snau.edu.ua/ukrainiski-zakladi-vishhoi-osviti-pid-chas-vijni/>

Tsar, H. (2022). "Buty liderom v chas vijny – ce buty z ljud'my". URL: <https://ucu.edu.ua/news/buty-liderom-v-chas-vijny-tse-buty-z-lyudmy-hrystyna-tsar-pro-te-yak-komanda-uku-pratsyuye-v-period-kryzy-i-zmin/>

Надійшла до редколегії 11.11.22

THE VALUES OF THE MODERN UNIVERSITY COMMUNITY (UKRAINIAN UNIVERSITIES IN A WAR TIME)

The last few years have become a challenge for all of humanity. And universities are not the exception. Questions about reforming the modern university education and changing the university community were on the agenda even before the COVID-19 pandemic, but with the need of the distance learning, these questions have become especially acute. How should the modern university look like? To be a platform for providing educational services? Keep the classic Humboldt research university model? What should be the values of the modern university community?

Today in Ukraine, the value aspect is fixed in the official documents of universities and scientific institutes, and the observance of academic integrity is regulated by the legislation of Ukraine. A university should educate, provoke critical thinking and inspire students to take responsibility for their own life and its activities, be a responsible citizen.

With the beginning of a full-scale war in Ukraine, these questions took on an even more bitter flavor, and the very possibility of learning became a huge value. The purpose of the article is to study the values of the university community in modern conditions of uncertainty and crises. The university during the war is the center that helps all its employees, teachers and students to feel part of the community, to receive psychological help, to believe in victory. And after the victory, it will be necessary to think about further modernization and reformation of education.

Today, for all Ukrainians, the most important value is our life and freedom, but as professionals in the field of education, we must not forget that the basic values of the academic community are academic freedom and academic integrity. And even in difficult times of war we must not lose faith and hope that if we preserve our basic professional values now, after victory we will be able to rebuild a strong university community that will be not worse, but one of the best in the world.

Keywords: values, university, war, education, ethics.



УДК 304.444:392:394
DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2\(11\).02](https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2(11).02)

Євгенія Буцикіна, канд. філос. наук, доц.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
butsykina@knu.ua

УКРАЇНСЬКИЙ МІСЬКИЙ ВЕРНАКУЛЯРНИЙ САД: ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ В УМОВАХ ПОВНОМАСШТАБНОЇ ВІЙНИ

У статті здійснено культурологічний аналіз вернакулярного саду як феномену популярної міської культури, а також трансформації (політизації) його ролі та сприйняття в умовах воєнного стану. Сад проаналізовано на різних рівнях: індивідуальному (садівництво – це індивідуальна практика містянина), локальному (особливості місцевої громади, її цінності, спосіб життя, спільні практики, проблеми тощо), а також на рівні традиції та культури. Виявлено основні характеристики вернакулярного саду: структурність, неутилітарність, процесуальність. Як основні функції саду визначено соціально-політичну, гуманітарну, продовольчу, естетичну, виховну, об'єднавчу, освітню, розважальну. Українське вернакулярне садівництво зіставлене з іншими форматами міського садівництва, що поєднують у собі різні цілі та відповідні функції: community garden, Сади Перемоги та партизанське садівництво. Визначено, що індивідуальний вернакулярний сад набуває нового змісту в умовах воєнного стану: він стає однією з низових ініціатив, практик спротиву, стійкості та непохитності. Вернакулярне садівництво як індивідуальна низова практика є яскравим і перспективним медіатором важливих соціальних і політичних процесів, через які проходить українське суспільство в часи повномасштабної війни.

Ключові слова: вернакулярний сад, війна, громадський сад, партизанське садівництво, повсякденна міська культура, Сади Перемоги.

Постановка проблеми. Протягом останніх років я присвятила низку статей дослідженню поняття "вернакулярне" і вернакулярних культурних практик у міському просторі. Одним із моїх підходів є дослідження окремих кейсів, що дозволяє безпосередньо і тривало споглядати і досліджувати певну вернакулярну практику у її динаміці. Так, одну із статей я присвятила кейсу саморобного саду у мікрорайоні Русанівка міста Київ [4]. Цей сад недалеко від мого дому, і я мала можливість протягом двох років спостерігати за його життям, спілкуватися із садівницями. Сьогодні, коли в Україні майже пів року триває воєнний стан через повномасштабне вторгнення військ Російської Федерації, статус і сфера повсякденних практик українців, що залишилися в країні, набули нового змісту і контексту. Щодня або майже щодня (залежно від регіону) у рутинний простір вривається сирена повітряної тривоги. Звичайні дії – вихід із дому, прогулянка, похід у магазин або в лікарню – набули ризикованості та загрозовості. Однак людина не може припинити жити у своєму більш-менш звичному темпі, повністю відмовитися від повторюваних дій, повсякденних практик, необхідних та дозволених. І враховуючи нові обставини постійної загрози та ризику, ці практики набувають нового сенсу – сенсу стійкості, спротиву. В умовах війни кожен цивільний громадянин продовжує жити не просто так, а всупереч терористичним діям окупантів. Так само і вернакулярний сад на Русанівці: садівниці продовжують його висаджувати згідно зі своїми міркуваннями. Але для спостерігача цей сад набуває символічного значення спротиву та стійкості.

Аналіз досліджень та публікацій. Питанню визначення та дослідженню поняття вернакулярного саду і ландшафту присвятили свої роботи такі вчені, як К. Холмс, К. Т. Кімбер, Г. Куртц, Д. Малор, Дж. Робертс. Проблема турботи людини про ділянку і сад досліджується у роботах М. Гайдеґґера, М. Ді Паоли, М. Гардман, П. Гархам, Д. Адамс надають аналіз партизанського садівництва, М. М. Геррманн у своїй роботі вивчає феномен Садів Перемоги. Питанню міського громадського садівництва в Україні присвятили дослідження О. Луцишин та Л. Гілета.

Мета статті. Дана стаття присвячена дослідженню феномену міського вернакулярного саду під час війни. Метою є розгляд різних типів саморобних садів у місті, створених у часи війни або таких, що мають військові та політичні конотації, як от: Сади Перемоги від час Другої світової війни, сучасна практика партизанського садівництва, а також феномен громадського міського саду як такий. Також важливим є аналіз впровадження таких практик садівництва на теренах України до початку повномасштабної війни та після нього. Зрештою, мета цієї статті – досягнути те, яким чином змінюються роль і масштаб впливу вернакулярного саду в умовах війни, сучасної війни в Україні – зокрема.

Виклад основного матеріалу дослідження. Поняття вернакулярного саду з'являється в науковому дискурсі на перетині вивчення міста та дослідження таких практик з боку різних спеціалістів (географів, культурологів, архітекторів, біологів, культурологів, мистецтвознавців тощо). В результаті вже наявних комплексних досліджень за цим поняттям виявляється феномен, що має складний характер та багатифункціональність. Так, дослідниця Джудіт Робертс виокремлює три типи підходів до дослідження вернакулярного саду як феномену популярної міської культури, серед яких суто культурологічний, тобто такий, що досліджує сад у "його культурному та локальному контекстах" [Roberts 2006: 186]. Вона пропонує розглядати цей феномен як "структури, просторові та матеріальні композиції, що мають специфічний стосунок до місця..." [Roberts 2006: 177]. Відповідно до Робертс, вернакулярний сад є тим феноменом, що може надати досліднику цінну інформацію на різних рівнях: індивідуальному (адже перш за все, таке садівництво – це індивідуальна практика містянина), локальному (ми досліджуємо особливості місцевої громади, її цінності, спосіб життя, спільні практики, проблеми тощо), а також на рівні традиції та культури (адже елементи саду, рослини, способи і методи садівництва, допоміжні матеріали тощо можуть постати в якості символічного вираження наявної культурної традиції або її зламу).

Головним критерієм дослідження вернакулярного саду є його структурність, якій відповідає наявність наступних елементів: "робочий простір, продуктивний простір,

включно із садами, соціальний простір, дозвольний простір, формальний та вхідний простір, а також буферні зони" [Roberts 2006: 180]. Виокремлення таких чітких елементів дозволяє дослідниці продемонструвати "чіткі патерни функції та використання та специфічні і простежувані причини для змін" [Roberts 2006: 179].

Такий структурний аналіз саду як багатофункціонального простору дає змогу перейти до виявлення окремих функцій цього феномену. Адже, створюючи саморобний сад, міський житель задовольняє у такий спосіб свої потреби, і не лише потреби в продуктах, але частіше за все такі, що мають соціальний та культурний характер.

Вернакулярний сад є елементом повсякденного життя містян. Він неодмінно вбудований у культурний ландшафт міста, району, вулиці, де він створений. Такий сад має неутилітарний характер: овочі та фрукти, вирощені в ньому, не є найбільшою цінністю. Натомість, головна мета такого садівництва – сам процес, що несе в собі багато функцій: естетичну, терапевтичну, соціалізацій (зокрема як спосіб виховання дітей), дозвоільну, культурну і, зрештою, побутову.

У межах культурологічного аналізу сад постає як дуже цінний об'єкт, адже є зв'язувальною ланкою між природним середовищем, у яке інтегрована людина, та культурним контекстом, у якому вона перебуває (традиції, ритуали, цінності, елементи повсякдення, відносини тощо). Про ці аспекти дослідження вернакулярного саду пише Кларісса Т. Кімбер, звертаючи "уважний погляд на використання садів та елементи, які дають підказки для розуміння культурно-специфічних відносин із природним середовищем: естетика, інфраструктура, сільське господарство, садівництво та приготування їжі в цьому конкретному домашньому просторі" [Kimber 2004: 266]. Вчена виокремлює різні галузі і відповідні підходи у дослідженні вернакулярного саду, серед яких є місце і соціокультурному, що присвячений вивченню саме культурних характеристик цього феномену: "Дослідники почали вивчати соціальні проблеми гендерного простору, культурного відтворення, збереження етнічної приналежності та суперечливого політичного простору..." [Kimber 2004: 268]. Важливим для нас елементом цього підходу є зазначення саду і як політичного простору. Адже під час воєнного стану сад перетворюється на такий простір, а садівництво – на політичну акцію або ж художній акціоністський жест.

Крім того, Кімбер виокремлює мистецтвознавчий підхід у дослідженні вернакулярного саду, метою якого є "дослідження внеску ландшафтного дизайну та історії мистецтва у створення садів" [Kimber 2004: 269]. На мою думку, аналіз саду з огляду на мистецькі конотації є важливим елементом культурологічного дослідження саду. Адже здобутки художньої культури, образ саду в художній літературі, образотворчому мистецтві тощо не можуть бути проігноровані у розумінні значення садівництва для сучасного українського містянина. Кімбер додає, що художній аспект розуміння саду грає неабияку роль у впливі на "стан свідомості" сучасної людини, зокрема він покладений в основу виховання її художнього смаку, стосунку із середовищем, спроможності його оцінювати і цінити, а отже – плекати, турбуватися про нього ("... естетичне задоволення, насолода, спокій, піднесене, спілкування з пантеїстичною природою") [Kimber 2004: 269].

У цьому контексті більшість дослідників саду і садівництва звертаються до Мартіна Гайдеґґера, який розтлумачив поняття домівки саме як процесу її буду-

вання, що передбачає специфіку вбудованості людини у цей світ, що має чотириєдиний характер. Його чотири елементи – земля, небо, небожителі і земні смертні – для сучасної людини перетворилися в єдиний концепт природи, і саме в процесі будівництва домівки людина вступає у взаємодію з чотириєдиною природою. А одним з найбільш яскравих виражень цієї взаємодії є садівництво, адже сад – те місце, що дозволяє віднайти максимальний баланс та єдність чотирьох елементів у діяльності людини [Kimber 2004: 266; Heidegger 2001: 145–150].

Тепер, коли зазначено основні характеристики та цінність вернакулярного саду для дослідника-культуролога, я би хотіла перейти до висвітлення яскравих типів міського садівництва, що несуть у собі поєднання різних цілей та відповідних функцій: соціально-політичної, гуманітарної, продовольчої, естетичної, виховної, об'єднавчої, освітньої, розважальної тощо. Найчастіше у дослідженнях використовують термін "community garden", адже це поняття поєднує в собі усі вищезгадані елементи садівництва. Дослідниця Гільда Куртц поставила за мету виокремити змісти та цілі такого саду: "...громадські сади призначені не тільки для додаткового виробництва їжі, але також передбачені та підтримуються як зелені зони для спілкування сусідів..." [Kurtz 2001: 658]. Вона послуговується поняттям "здорового сусідства", яке не є можливим у сучасному місті без спільних практик, серед яких садівництво – одна з найбільш ефективних.

Містянин – не просто людина, а житель специфічного простору. І в межах цього життя він має облаштувати своє спільне з іншими жителями буття, іншими словами – сусідство, найкращим проявом якого є добросусідство [Kurtz 2001: 656]. У процесі садівництва житель міста має можливість проявити себе як супровідник природи, у турботі та відповідальності за неї. Підхід супроводження ("stewardship") природи людиною у форматі міського садівництва в епоху антропоцену пропонує Марчелло Ді Паола [Di Paola 2017: 65]. Він мислить сад як природу, що завжди поруч, під боком, і, відповідно, є частиною нашого повсякденного досвіду [Di Paola 2017: 72]. Дослідник також спирається на феноменологічну концепцію Гайдеґґера, коли вбачає в цьому процесі спосіб вибудовування садівниками нарративу свого життєвого досвіду. Таким чином сад отримує "нарративну цінність" для свого автора, що є джерелом прив'язаності та відповідальності, які і складають основу усвідомленого супроводження [Di Paola 2017: 86]. Кожна обрана, посаджена, виплекана рослина надає людині почуття спорідненості із природою (поєднанням землі і повітря, небожителів і людей, за Гайдеґґером).

У зв'язку з цим іншою важливою метою громадського саду в місті є виховання молодшого покоління, його інтеграція в спільноту людей із схожими цінностями та піклуванням про своє середовище, а також навчання взаємодії з природою (від якої початково людина, народжена в місті, є відчуженою): "...багато з цих садів використовуються дорослими, щоб наставляти дітей і знайомити їх з природними процесами росту, плодоношення та занепаду, а також із соціальними процесами співпраці та колективних зусиль..." [Kurtz 2001: 658]. Знаходячись у середовищі садівництва, дитина пізнає закони світу, а також основи співжиття з природою та іншими людьми.

Іншим важливим функціональним аспектом громадського саду є роль, якої він набуває у часи труднощів: під час економічної чи політичної кризи, а особ-

ливо під час війни. Як зазначає Куртц, "специфічна природа цих дискурсів змінилася, коли природа кризи змінилася у зв'язку з рецесією, депресією, війною та занепадом центрального міста" [Kurtz 2001: 657]. У цьому контексті важливо звернутися до вже наявного досвіду садівничих проєктів під час війни, зокрема – до проєкту Садів Перемоги, розгорнутого під час Другої світової війни на теренах США. Це був не перший такий проєкт, йому передували Сади Свободи у Великобританії під час Першої світової. Обидва проєкти переслідували мету забезпечити продовольством (зеленню, фруктами та овочами) населення в умовах можливої продовольчої кризи через війну.

Цікавою для мене є трансформація статусу садівника в часи війни. Як зазначає М. Геррманн, до війни в США цим займалися або бідні, щоб себе прогодувати, або багаті в якості дозвілля та задля естетичної насолоди. Натомість у воєнний час садівництво стало заняттям широких мас: до цього були залучені представники усіх класів, статей та будь-якого віку [Herрманн 2015: 648]. Звичайно, так сталося не само собою, це був результат успішного втілення державного проєкту, підсиленого активною пропагандою, розповсюдженою засобами масової інформації.

У феномені Садів Перемоги США найважливішим результатом постала не кількість вирощених овочів та фруктів, а нематеріальні цінності, що були підкріплені в такій формі. На думку Геррманна, "...Національна програма "Саду Перемоги" подарувала людям почуття гордості та гідності. Такі гасла, як "Іжа за свободу", допомагали пов'язувати почуття патріотизму та самовпевненості з садівництвом" [Herрманн 2015: 649]. Отже, садівництво як спільна практика може нести в собі об'єднавчу роль. З одного боку, це дійсно продуктивна праця, що надає користь. З іншого, це маленьке діяння індивіда, який привносить свою долю у спільну справу на підтримку держави, нації, громади: "Як показали епохи Саду Перемоги, невеликі масштабні зусилля можуть мати великий сукупний вплив" [Herрманн 2015: 653].

Варто зазначити, що сьогодні в умовах війни в Україні також впроваджується проєкт Садів Перемоги, що фінансується урядом Канади [Історія Садів...]. Його підготовчий етап розпочався ще до 24 лютого 2022 року і має скоріше характер гуманітарної підтримки, аніж всезагальної практики. В Україні він поки не набув масового поширення, адже сільське населення або жителі приватних секторів містечок і міст мають свої ділянки із садом і городом, а міське населення, що живе в багатоповерхівках, не готове додати у своє дозвілля таку практику, як садівництво.

Але цілком можливо, що це поки, адже сьогодні вже відомі приклади впровадження цього проєкту на місцях. Так, наприклад, на Тернопільщині реалізували проєкт "Шкільні сади перемоги" за підтримки уряду Швеції. У ньому були залучені учні двох класів, які висадили влітку вісім сотих цибулі, капусти і буряка [На Тернопільщині реалізують...]. У такий спосіб організатори проєкту розпалили в школярах дух змагання за кращий врожай: вони відчують свою причетність до спільної справи на користь Батьківщини, єднаються із однокласниками в змаганні із іншим класом, а також направляють індивідуальну емоційну напругу у важку, але продуктивну справу. Крім того, таке садівництво дозволяє дітям відчути єднання із землею, ідентифікувати себе, знайти своє місце в майбутньому.

Іншим яскравим прикладом практики міського садівництва, що поєднує в собі культурну, естетичну та

політичну складові, є партизанське садівництво (*guerrilla gardening*). Сама назва несе в собі військову конотацію: слово "guerrilla" позначає партизанів, що здійснюють теракти проти ворога. Відповідно, садівники-партизани діють за аналогією – вони готують "бомби" із землі та насіння або ж саджають рослини вночі, без узгодження із власниками території та/або представниками міської влади. "Партизанські садівники – це волонтери, які без дозволу займаються занедбанними місцями: вони змінюють навколишнє середовище без згоди власника землі і тому можуть бути визнані такими, що діють протизаконно..." [Hardman... 2019: 148].

Зазвичай садівники-партизани працюють на занедбаних територіях міста, маючи на меті не лише прикрасити їх клумбами та садами, але також і звернути увагу городян на повсякденне середовище, яке вони бачать щодня. Часто рослини перетворюють звичний міський ландшафт та змушують приділити йому увагу, подивитися на нього іншим зором, здійснити естетичну та навіть критичну оцінку: "...можливо, навіть додаючи цінності територіям, які постраждали через надмірну кількість покинутої землі: вони можуть мати значний вплив на забуті ландшафти" [Hardman... 2019: 150]. В Україні рух партизанського садівництва поки також не є розвиненим, але відомі поодинокі об'єднання таких садівників у великих містах. Так, у Харкові навіть були невеликі збори садівників-партизанів з метою виготовлення "бомб". У телевізійному сюжеті було показано зібрання в парку групи матерів із маленькими дітьми, що разом ліпили кульки із землі із насінням з метою розкидати їх територією міста, щоб пізніше спостерігати появу квітів і трав.

Щодо санкціонованих міських садів, то їхня кількість значно більша у містах України. Чи то зусиллями громадських організацій, чи то небайдужих представників локальних громад все частіше практикується створення громадських садів та городів. Яскравим прикладом є парк "Залізна вода" у Львові, що про нього пишуть дослідники О. З. Луцишин та Л. А. Гілета: "Ініціатори відновлюють покинуту, захаращену територію колишніх теплиць Рерінга, при цьому використовують екологічні технології для вирощування культур" [Луцишин... 2021: 145].

Звертаючись до перелічених практик міського садівництва, я хотіла би порівняти їх із кейсом вернакулярного саду на Русанівці, з якого починався цей текст. Цей сад (як і велика кількість таких садів, посаджених ініціативними жителями будинків на прибудинкових територіях) не можна ототожнювати ані з Садами Перемоги, ані з партизанським садівництвом. Хоча варто зазначити, що певні спільні риси відслідковуються, особливо в умовах воєнного стану. На відміну від партизанського садівництва, вернакулярне садівництво не несе в собі початково політичних намірів – боротьби із станом міських недоглянутих територій, звернення уваги місцевих містян на проблеми району.

Садівниці в Києві та інших містах України створюють свої невеликі клумби, городи й сади з декоративною та дозвільною метою. Зазвичай це люди пенсійного віку, які проживають у квартирах і займаються прибудинковим садівництвом у вільний час, використовуючи підручні матеріали для огороження та прикрашання саду (автомобільні покришки, старі дитячі іграшки, використані пластмасові відерця, пляшки і стаканчики, фрагменти профілю, плінтусу як опори для молодих дерев, сітку рабицу для огорожі рослин від потенційних ван-

далів і сусідських собак тощо). Всі ці захисні та декоративні матеріали використовуються повторно.

Такі сади є зазвичай результатом індивідуальної ініціативи, до якої можуть приєднатися інші сусіди, але це не є обов'язковим. Відповідно, таке садівництво має мало спільного із Садами Перемоги. Але в умовах повномасштабної війни індивідуальний вернакулярний сад набуває нового змісту: він стає однією з маленьких низових ініціатив, практик спротиву, стійкості і непохитності. Людина, що продовжує плекати свій сад у місці, де постійно звучать сирени повітряної тривоги і є загроза обстрілів та бомбардувань, із простого садівника-любителя перетворюється на агента перетворення міського простору на простір більш домашній, комфортний, дружний і надійний. На простір, де є незмінні речі, як то такий сад, про який продовжують турбуватися, незважаючи ні на що. Саме це й об'єднує такі сади із Садами Перемоги, хоча це і не є масштабним державним проектом, націленим на масове впровадження. На мою думку, в Україні ідея масового міського громадського садівництва саме як низової ініціативи є перспективною, зважаючи на великі традиції садівництва і городництва в Україні, з одного боку, та проблеми із продовольством у майбутньому через воєнні дії та тимчасову окупацію частини території країни, з іншого.

Зрештою, я хотіла би провести паралель між запропонованим мною кейсом вернакулярного саду та описаним дослідницею Корін ван Еммерік садом у палестинському таборі біженців. Її опис та аналіз саду на даху будівлі, де живе сім'я біженців, є цікавим, адже послуговується поняттям Жюльєна Дельоза і Фелікса Гваттарі "малі практики", тобто такі практики, що в межах великомасштабних подій сприяють продукуванню нових суб'єктивностей та форм життя [Emmerik 2021: 208]. Вона описує цю садівничу практику як таку, що вбудована у політичне, бо транслює мусульманську ідею "sumud" – спротиву та стійкості, незалежності від усіх страшних подій та випробувань. Цьому сприяє невеликий сад, що дозволяє і вирощувати продукти харчування, і менше залежати від коливань цін та наявності продуктів, а також зберігати внутрішній спокій і стабільність завдяки самій практиці садівництва, що надає відчуття балансу і впевненості в собі [Emmerik 2021: 215].

Політичні аспекти міського вернакулярного садівництва також стосуються і феміністського кола питань. Зазвичай садівництвом є саме жінки, і цей факт вартий окремого дослідження, адже вони впроваджують ці практики і відтак змінюють міський ландшафт, відповідно до своїх ботанічних та естетичних вподобань, улюблених квітів і культур. Як пише дослідниця Дебора Малор, "характер стосунків жінки з "ділянкою" став обмеженням її пейзажу, а отже, і зображенням цього пейзажу" [Malor 1996: 84].

Але найбільш важливим для мене аспектом сприйняття та аналізу вернакулярного садівництва в Україні під час повномасштабної війни є набуття цієї низової індивідуальної практики як такої, що є яскравим і перспективним медіатором важливих соціальних та політичних процесів, через які проходить українське суспільство в ці важкі часи. Сад завжди репрезентує історичні та культурні наративи суспільства, у якому живе та розвивається садівництво. Як зазначає Кеті Голмс, "облаштовані сади говорять про історію, сьогодення та майбутнє. Вони говорять про відчуття місця. Вони також говорять про владу: про колонізацію, постійність, контроль. Вони є простором, де індивідуальні та культурні уявлення висаджуються, плачуться та пускають коріння, трансфор-

муючи ландшафт та змінюючи його значення і метафори" [Holmes 2001: 120]. Отже, вернакулярні сади Києва та інших міст України заслуговують на культурологічне дослідження саме тому, що аналіз елементів саду, процесу його вирощування та мотивації садівника дозволяє зробити цінні висновки про сучасний стан української культури, про цінності містян, їхню пам'ять, сподівання та якірні точки ідентифікації.

Висновок. У статті була здійснена спроба визначити специфічні характеристики вернакулярного саду в українських містах (зокрема спираючись на аналіз такого саморобного саду в мікрорайоні Києва Русанівка). Для цього я звернулася до наявних досліджень феномену вернакулярного саду та виокремила основні його характеристики, функції та сенси. Серед характеристик було визначено наявність структури, неутилітарність та процесуальність. Головними функціями такого садівництва є терапевтична, соціалізаційна, дозвоільна, культурна, продовольча, а під час воєнного стану також і духовна. Я порівняла український формат вернакулярного саду із розповсюдженими у світі та реалізованими в Україні форматами міського садівництва, що мають державне, громадське або низове джерело ініціативи (Сади Перемоги, громадський сад, партизанське садівництво). Це зіставлення дозволило виокремити специфіку локального вернакулярного садівництва, його культуротворчий потенціал та новостворений політичний контекст в умовах повномасштабної війни.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Історія Садів Перемоги. Дата звернення: 15.08.2022. URL: <https://sadyperemohy.org/#history>.
- Луцишин, О. З., Гілета, Л. А. (2021). Міське садівництво в умовах Львівської урбоекосистеми: можливості та переваги. *Екологічні науки: науково-практичний журнал*, 6(39), 141–145.
- На Тернопільщині реалізують проєкт "Шкільні сади перемоги". Рубрика. Дата звернення: 13.08.2022. URL: <https://rubryka.com/2022/07/11/shkilni-sady-peremogy/>.
- Butsykina, Y. (2021). The Aesthetic Value of Vernacular Gardens in Ukrainian Cities. A Case Study from Rusaniwka Residential District, Kyiv. *Everydayness. Contemporary Aesthetic Approaches*. Rome, Roma Tre-Press, 53–64.
- Di Paola, M. (2017). *Ethics and politics of the built environment*. Cham, Springer, 165.
- Emmerik, C. van. (2021). Aesthetics from the Interstices. The Making of a Home in a Palestinian Refugee Camp. *Everydayness. Contemporary Aesthetic Approaches*. Ed. by L. Giombini, A. Kvočka. Rome, Roma Tre-Press, 207–221.
- Hardman, M., Larkham, P. J., Adams, D. (2019). Gauging public views on the grassroots activity. *Urban gardening as politics*. Ed. by C. Tornaghi, C. Certomà. London, Routledge, 148–166.
- Heidegger, M. (2001). Building Dwelling Thinking. *Poetry language thought*. New York, Harper and Row, 141–160.
- Herrmann, M. M. (2015). The modern day "victory garden". *Procedia engineering*, 118, 647–653.
- Holmes, K. (2001). 'I have built up a little garden': the vernacular garden, national identity and a sense of place. *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes: An International Quarterly*. Vol. 21, No. 2, 115–121.
- Kimber C. T. (2004). Gardens and dwelling: People in vernacular gardens. *Geographical Review*. Vol. 94, No. 3, 263–283.
- Kurtz, H. (2001). Differentiating multiple meanings of garden and community. *Urban Geography*. Vol. 22, No. 7, 656–670.
- Malor, D. (1996). Women's Points of View: The Domestic, the Vernacular, the Garden, and the Paddock. *Australian Journal of Art*. Vol. 13, No. 1, 81–92.
- Roberts, J. (2006). Researching the vernacular garden. *Landscape Research*. Vol. 21, No. 2, 175–187.

REFERENCES

- The historical roots of Victory Gardens. URL: <https://sadyperemohy.org/#history>
- Lutsyshyn, O., Hileta, L. (2021). City gardening in the conditions of Lviv urban ecosystem: opportunities and benefits. *Ecological Sciences*, Vol. 39, No. 6, 141–145.
- The "School gardens of victory" project is being implemented in the Ternopil region. Rubryka. URL: <https://rubryka.com/2022/07/11/shkilni-sady-peremogy/>



Butsykina, Yevheniia (2021). The Aesthetic Value of Vernacular Gardens in Ukrainian Cities. A Case Study from Rusanivka Residential District, Kyiv. *Everydayness. Contemporary Aesthetic Approaches*. Rome, Roma Tre-Press, 53–64.

Di Paola, Marcello (2017). *Ethics and politics of the built environment*. Cham, Springer.

Emmerik, Corine van (2021). Aesthetics from the Interstices. The Making of a Home in a Palestinian Refugee Camp. *Everydayness. Contemporary Aesthetic Approaches*. Rome, Roma Tre-Press, 207–221.

Hardman, Michael, Larkham, Peter J. and Adams, D. (2019). Gauging public views on the grassroots activity. *Urban gardening as politics*. London, Routledge, 148–166.

Heidegger, Martin (2001). Building Dwelling Thinking. *Poetry language thought*. New York, Harper and Row, 141–160.

Herrmann, M. M. (2015). The modern day "victory garden". *Procedia engineering*, Vol. 21, 647–653.

Holmes, Katie (2001). 'I have built up a little garden': the vernacular garden, national identity and a sense of place. *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes: An International Quarterly*, Vol. 21, No. 2, 115–121.

Kimber, Clarissa T. (2004). Gardens and dwelling: People in vernacular gardens. *Geographical Review*. Vol. 94, No. 3, 263–283.

Kurtz, Hilda (2001). Differentiating multiple meanings of garden and community. *Urban Geography*. Vol. 22, No. 7, 656–670.

Malor, D. (1996). Women's Points of View: The Domestic, the Vernacular, the Garden, and the Paddock. *Australian Journal of Art*. Vol. 13, No. 1, 81–92.

Roberts, Judith (1996). Researching the vernacular garden. *Landscape Research*. Vol. 21, No. 2, 175–187.

Надійшла до редколегії 03.11.22

<https://sadyperemohy.org/> – history

Yevheniia Butsykina, PhD, Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

UKRAINIAN URBAN VERNACULAR GARDEN: RECONSIDERATION IN THE CONDITIONS OF FULL-SCALE WAR

The paper contents a cultural analysis of the vernacular garden as a phenomenon of popular urban culture, as well as the transformation (politicization) of its role and perception in the conditions of martial law. The garden analysed at different levels: individual (gardening is an individual practice of a citizen), local (features of the local community, its values, lifestyle, common practices, problems, etc.), as well as at the level of tradition and culture. Structural analysis of the garden as a multifunctional space allows us to identify individual functions of this phenomenon. After all, by creating a home-made garden, a city dweller satisfies his needs in this way, and not only needs for products, but most often those of a social and cultural nature.

The main characteristics of the vernacular garden were revealed: structure, non-utilitarianism, procedure. The main functions of the garden are socio-political, humanitarian, food, aesthetic, educational, unifying, educational, and entertaining. Ukrainian vernacular gardening is compared with other formats of urban gardening, which have a combination of different goals and corresponding functions: "community garden", Victory gardens and guerrilla gardening. In contrast to guerrilla gardening, vernacular gardening does not initially have political intentions – to fight against the state of neglected urban areas, to draw the attention of local citizens to the problems of the district. It was determined that the individual vernacular garden acquires a new meaning in the conditions of martial law: it becomes one of grassroots initiatives, practices of resistance, stability and steadfastness. Vernacular horticulture as an individual grassroots practice is a bright and promising mediator of important social and political processes that Ukrainian society is going through in times of full-scale war.

The political aspects of urban vernacular gardening also touch on feminist issues. Usually, women are gardeners, and this fact is worth a separate study, because it is women who implement these practices and, accordingly, changes in the urban landscape, according to their botanical and aesthetic preferences, favourite plants and cultures.

Keywords: vernacular garden, war, public garden, guerrilla gardening, everyday urban culture, Victory Gardens.

УДК 008:623-9+003.628
DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2\(11\).03](https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2(11).03)

Ростислав Фанагей, асп.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
rostyslav.fanagei@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8640-082X>

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ПРИСУТНОСТІ В АЕРОЗЙОМЦІ ЯК ПІЗНЬОМОДЕРНА ФОРМА ОРГАНІЗАЦІЇ ПРАКТИК ПРОСТОРУ

Повномасштабне вторгнення РФ в Україну розпочало першу в історії розгорнуту війну пізньої модерності, яка демонструє не нову технологію, а нові практики її використання як альтернативний way of usage домінуючих стратегій – масове використання БПЛА малої глибини розвідки. Це призводить до спеціально та практично орієнтованої дедиференціації "погляду згори" і тілесної присутності, які були гранично розділені модерною військовою технологією та її візуальними репрезентаціями. Такий гетеротопічний спосіб бачення є прикладом реалізації пізньомодерного варіанта "культури присутності" в межах тотальності візуального досвіду та, можливо, практичним виявом нового культурного режиму бачення, який спричинить виявлення в уніфікуючому абстрактному просторі, у межах якого візуальне було основною засадою логоцентричної "культури значень" та організаційної репрезентації простору, нового диференційованого простору як множини просторів репрезентацій.

Ключові слова: репрезентація, простір, аеророзвідка, візуальна репрезентація, практики простору, воєнні практики, "культура присутності", пізня модерність (late modernity), "погляд згори".

Постановка проблеми. Інтелектуальний проєкт пізньої модерності можна розуміти як, з одного боку, майже імперативну настанову конструювання множинності, з іншого боку, як потребу формування нових способів її дослідження; але що найголовніше, як створення принципу нової єдності цих складових – їх складеності у практикуванні множинності.

Взаємна оберненість дослідження та конструювання в умовах модерності (як центральний принцип модерності як такої) базувалася на раціоналізованій суб'єкт-об'єктній опозиції як фукіанському диспозитиві/діаграмі: інструменталізований божественості – невидимий, але дієвий єдності дискурсивної та недискурсивної формації – генеруванні значень як взаємозалежності способів самоусвідомлення суб'єкта та оволодіння об'єктивованою та класифікованою протяжністю тіл та речей, тіл як речей.

Пізня ж модерність з її як мінімум скепсисом до уніфікуючої та об'єктивуєчої "культури значень" заповнює цю абстраговану та детериторіалізовану пустоту раціоналізованого закону-номосу, який приховує свавільність свого витоку в своїй же темпоральності, множиною тілесно-просторових практик, які безпосередньо виробляють простір для самоздійснення. Останній варто розуміти як проблему, яку людина конструює та репрезентує своїми культурними практиками: проживає, "переживає" та певним чином осмислює. Тобто на зміну раціональній хроно-логії духу приходить топографія тіла – "виробництво присутності" як, зокрема, політичне (в широкому сенсі) перформувannya – боротьба за право на існування.

Культурологічним варіантом дослідження як узагальнення цієї множинності практик без нівелювання самої її суті та як радикальної історизації без заміщення Herkunft на Ursprung може бути дослідження історичної динаміки конструювання чуттєвих орієнтацій як базових "культурних практик простору". Необхідно зазначити, що така практично-просторова культурологічна оптика майже нерозривно сполучена з візуальним поворотом.

З одного боку, це пов'язано із визнанням центральної ролі поступового посилення домінанти візуальної організаційно-пізнавальної орієнтації (культурної практики бачення) в загальній динаміці диференціації (спершу цивілізаційній, а потім в модернізаційній). З іншого боку, дедиференціація пізньої модерності відбувається під

тиском ще більшої візуалізації практик, що власне і стало поштовхом для цього методологічного повороту. Але саме за рахунок цього подвійного та суперечливого впливу візуального досвіду в історичній динаміці самих по собі візуальних студій недостатньо для дослідження пізньої модерності. Подібно до того як Р. Барт, розглядаючи фотографію як модерністський зсув, казав, що "фотографія потерпала, як тоді, так і зараз від фантома Живопису" [Барт 2022: 48], можна сказати, що інтерпретація візуальних досліджень пізньої модерності досі потерпає від фантому естетики та лінгвістичного повороту. В той самий час для продуктивного екстраполювання на модерний стан цих підходів не вистачає дослідження єдності power-/knowledge-full конструювання абстрагованої візуальності. Одним із завдань даної статті є продемонструвати необхідність взаємодоповнення просторового та візуального поворотів.

Мабуть, найвичерпнішим прикладом цього є дослідження воєнних практик, історичний розвиток яких кризь окреслену культурологічну оптику постає історичним розвитком візуальних практик простору загалом. Це пов'язано з тим, що, будучи граничними можливостями одночасно і виживання, і панування, воєнні практики з часів Римської імперії остаточно утверджуються як заразом і джерело, і вінець технологічного розвитку. Тут варто одразу розмежувати воєнну технологію у вузькому значенні самих засобів ураження/захисту, розвідки/контррозвідки та технологію в широкому значенні як спосіб організації – спершу відстаней та людей, а потім речей, слів та ідей – конструювання соціокультурного простору загалом.

Із часів тієї ж Римської імперії цей процес нерозривно пов'язаний із все більшим домінуванням візуального досвіду над тактильним у воєнних практиках та все більшого домінування ока над тілами загалом. Але окреслена візуалізована пізнавально-організаційна технологія, яка утворює абстрактний простір значень, є базовою характеристикою вже саме модерного стану (власне і в самих воєнних практиках на суто технічному рівні це чітко відображається лише з появою вогнепальної зброї).

Повномасштабне вторгнення РФ в Україну розпочало першу в історії розгорнуту війну пізньої модерності, яка демонструє не нову технологію, а нові техніки її використання – масове використання БПЛА малої глибини розвідки. У термінах М. де Серто [Certeau 1997] та

його варіанту подолання репресивної модерності як реінтерпретації це можна виразити так: техніки як альтернативний way of usage домінуючих стратегій. Можливо, новий спосіб взаємодії воєнних практик та візуальної репрезентації в аеророзвідці вже відображає в безпосередньому практичному здійсненні загальні риси диференційованого соціокультурного простору як простору виборонення множинності присутностей / присутності множинності.

Аналіз досліджень і публікацій. Аеророзвідка та її історична трансформація привертає увагу вчених різної направленості, що зайвий раз підкреслює важливість її дослідження. Так, наприклад, А. Даніельсон [Danielsson 2022] досліджує її з позицій *War studies*, Р. Вудворд [Woodward 2005] займається мілітарною географією, П. Амад [Amad 2012] – *Cinema studies*, П. Сейнт-Амор [Saint-Amour 2011] – дослідженням модерністської літератури, подібним чином модерністську естетику та воєнні технології вивчають Р. Бішоп та Дж. Філліпс, Д. Грегорі [Gregory 2011, 2015] розглядає аеророзвідку в рамках більш загальної культурної географії. Вже класичними у питаннях взаємозв'язку візуальної репрезентації та війни стали роботи П. Вірільйо [Virilio 1989, 1995].

Стосовно загального питання стану пізньої модерності особливу увагу привертають Г. У. Гумбрехт [Гумбрехт 2020], С. Леш [Леш 2003]. Базовими для актуалізації просторового питання є А. Лефевр [Lefebvre 1991] та М. Фуко [Foucault 1997], в той же час в рамках візуальних студій перевага надається Г. Бьому [Boehm 2012] як представнику *Bildwissenschaft*.

Мета статті: дослідити формування пізньомодерного варіанту "культури присутності" через єдність візуального способу репрезентації та воєнних практик простору в аеророзвідці.

Виклад основного матеріалу дослідження. Поняття "культури присутності", яке Г. У. Гумбрехт вводить як антитезу модерній "культурі значень", відсилає не до "часового, а до просторового відношення до світу та його об'єктів" [Гумбрехт 2020: 21], які в своєму просторовому висуванні здійснюють вплив на людські тіла, і в той же час спрямоване кинути "виклик інституційно усталеній традиції, де інтерпретація, тобто ідентифікація та/або надання значення є ексклюзивною стрижневою практикою гуманітарних наук" [Гумбрехт 2020: 21]. Цей варіант, як і практико-просторова культурологічна оптика загалом, спрямований на актуалізацію витісненого, об'єктивованого або ж уніфікованого та підкореного модерном у його дискурсивному хронологічному самоусвідомленні, тобто на виявлення (як проєктивне уможливлення у дослідницькому висуванні) не-модерних топо-графічних присутностей у єдності їх практикування та репрезентування.

Дану нам пізню модерність варто вважати специфічним етапом згортання/складання загальноісторичної динаміки модернізації як диференціації – постмодернізації як дедиференціації у термінах С. Леша [Леш 2003]. Культурологічне дослідження пізньої модерності/постмодернізації, яка власне у своїй непрониکنості для секуляризованих модерних наук і постає поштовхом для формування нової дослідницької оптики, певною мірою інспірується дослідженнями до-модерного стану та доволі продуктивно до нього прикладається, адже він і є безпосередньою міфопрактичною недиференційованістю в тотальній взаємооберненій реальності та імаджинарності тіл та імен, виборюванням присутності в її над/поза-змістовності. Проте сама по собі не-модерність є лише методологічною засадою

для проведення обережних аналогій між двома станами, в той час як історичний динамізм модернізації-постмодернізації має бути віднайдений у зміні способу репрезентації практик.

У термінах А. Лефевра процес модернізації можна розглядати як поступове розщеплення абсолютної (сакральної) єдності практик простору та символічних просторів репрезентації в синкретичності суттєвих досвідів формуванням раціоналізованих та трансцендованих у ідеях репрезентацій простору. Це приводить до формування абстрактного простору, який можна розуміти як диспозитив М. Фуко: виявлення, організацію та оперування реальністю в термінах саме візуальної репрезентації. Сучасна перенасиченість останньою підтверджує, що постмодернізація є специфічним продовженням цього процесу. Але в той же час принципова зміна відбувається за рахунок того, що репрезентація стає способом виробництва не значень, а присутності, тобто відбувається зміна способу репрезентації в межах скопиченого режиму.

Продуктивність такого підходу базується, зокрема, на багатомірності самого терміна "репрезентація": в найбільш загальних рисах відтворення як набуття ще більшого існування. Відтворення тіла в харчуванні та тіл в розмноженні разом із соціальною організацією цих практик, відтворення надлишку разом із режимом накопичення, відтворення значень разом із режимом сигніфікації тощо. Як стверджує Г. Бьом, "префікс "ре-" в "ре-презентації" значить інтенсифікацію", в той же час мова йде про «більш-ніж-фізичну "присутність"» [Boehm 2012: 15–17]. Він веде мову суто про зображення, але його розуміння репрезентації як *act of showing* – виявлення у висуванні, – яке одночасно є чимось більшим і меншим, ніж просто надання присутності, дає можливість говорити і про сакральну ієрофанію, і про фотографію як способи "показати живість відсутнього правдоподібним [believable] чином" [Boehm 2012: 16], і в той же час про прикладні спроможності мап та планів.

Репрезентація з міфопрактичного підтримання соціального і космічного порядку у його виявленні стає модерним уявленням як представленням та видимістю із його планувальним прикладним аспектом, а тепер віднаходить себе як відтиск і віднаходить в собі враження. Уявлення не як ідея, а як набуття присутності в висвітленні та відтиску як відбитку.

У загальних рисах це можна визначити як реактуалізацію єдності проживання та переживання, які, за А. Лефевром, здійснюються просторами репрезентації та які були витіснені візуалізованими та раціональними репрезентаціями простору. Але якщо до-модерний їх варіант є аудіотактильною присутністю, то зараз ця присутність віднаходить в межах самої візуальності. І А. Лефевр, і М. Фуко лише окреслюють це в термінах потенційного диференційованого простору репрезентацій – геторотопій: "своєрідної напруженості між міфічним та реальним у світі, в якому ми живемо" [Foucault 1997: 323]. Але в їхніх дослідженнях сама візуальність залишається в першу чергу стратегією прикладної раціональності в "погляді згори" кризь "лінзи" телескопа та мікроскопа, географії та анатомії – абстрактний простір як мапа-план біополітики. Але як стверджує П. Сейнт-Амур: "здійснення такого обернення гомогенізуючих процесів передбачає віднайдення диференційованого не в опозиції до вертикалі, а в самій вертикалі, де її присутність була довго замаскована, ігнорована або помилково приписана виключно землі/основі" [Saint-Amour 2011: 248].

Важливі варіанти віднайдення активності горизонту "даності погляду" можна знайти у розробках М. де Серто та Р. Барта, які в лінгвоорієнтованості постструктуралізму ще звертаються саме до значень та розглядають множину практик в термінах інтерпретованості / інтерпретативних альтернатив. Але саме за рахунок цього, на противагу візуальним студіям, зберігають в полі уваги узурпаційну логоцентричність, яка розмивається, але нікуди не зникає в візуальній тотальній культуралізованості (на що так активно звертали увагу засновники *Cultural studies*).

Так, М. де Серто веде мову про практичний супротив візуальній логоцентричній стратегії за рахунок техник як «маневрів» в полі зору ворога» [Certeau 1997: 37], "практик, які є чужими "геометричному" або "географічному" простору візуальних, паноптичних чи теоретичних конструкцій. Ці практики простору належать до специфічної форми оперування ("ways of operating"), до "іншої спціальності" ("антропологічного", поетичного та міфічного досвіду простору)" [Certeau 1997: 93]. В той же час Р. Барт віднаходить подібне в самій візуальній репрезентації – в фотографії як єдності практик не просто виробництва та споглядання, але й переживання стану сфотографованості як смерті в наданості погляду: "зауважую, що став цілковитим Тотальним Зображенням, тобто уособленою Смертю, інші – Інший ... поблажливо тримають мене в своєму розпорядженні, класифікують у картотеці, готують мене до будь-яких вибагливих маніпуляцій" [Барт 2022: 28]. Але фотографія для нього є не абстрагуванням як спрощенням, а, навпаки, тотальністю як посиленістю та наповненістю: подібно до театру, фотографія є подоланням Смерті "даності погляду" в самій собі, наданням відсутньому присутності, власне ре-презентацією.

Фотографія як ре-презентація закладає основи постмодернізації, адже постає втіленням модернізму як кульмінацією та кризою модерну, в якій відроджується екстаз: видимість в своїй повноті стає такою напруженою, що в ній із смерті відроджується сама присутність. Але це її виворіт, який ми віднаходимо ретроспективно відносно заявленої візуальної присутності пізньої модерності.

З іншої ж, "видимої", сторони, інструменталізація фотографії у війсьній аерофоторозвідці, навпаки, призвела до граничного розмежування ока і тіла – домінування модерного "погляду згори" з його глибокою соціокультурною конотацією могутності/владності вертикальної осі як основної сили панування над тим, що відкривається для погляду. Утопічний погляд Бога змінився поглядом планувальника та бомбардувальника, які спершу набувають могутності у зведенні реальності до однорідного простору картографованої географії і лише потім через бетон чи бомбу. Як каже П. Вірільйо, "акт прицілювання – це геометризація погляду, спосіб технічного вирівнювання візуального сприйняття вздовж уявної осі, яку раніше називали "лінією віри" (*ligne de foi*)" [Virilio 1995: 3]. А під ними на горизонтальній осі лежить уся гетерономія землі, плоти та крові, через які завжди проводилися імперія та війна, реальність тіл у їх чуттєвій нероздільності, яка завжди протиставляється однорідній візуальній гегемонії. "Двовісне мапування: вертикаль вибудовується "точкою зору" монополії влади на парадигму, навіть якщо ця влада час від часу опиняється в глухому куті, а горизонталь залишається вісью мас, захоплених синтагмою, навіть якщо вони вдаються до резистентних тактик висловлювання" [Saint-Amour 2011: 247]. Д. Грегорі вира-

жає це в термінах *cartography* та *corpography* на основі дослідження Першої світової війни, яка власне за рахунок аерофоторозвідки може вважатися найбільш граничним прикладом диференціації цих двох вісей.

Але як передусім доповнення до воєнної картографії аерофотозйомка не тільки надала ефективності картографуванню як основному засобу простої абстракції, але водночас спричинила подальшу кризу візуального зображення. Через цю подвійну роль у розвитку стану модерності її можна назвати "прикладним модернізмом".

Суть цієї кризи полягає в тому, що колажі з аерофотознімків "too nakedly presents without representing" [Saint-Amour 2011: 243], що, з одного боку, робить їх ідеальною картою з великою "місткістю", з іншого боку, вони не є картою взагалі, адже в своїй наповненості непрозорі для інтерпретації. Як каже П. Амад, "з технологічною можливістю зйомки з літака утопізм надземного бачення набув (якщо запозичити терміни Фуко) гетеротопічного виміру як фактично існуючого (погляду на чи репрезентації) простору" [Amad 2012: 69]. Модерністське вирішення даної проблеми полягало в спрощенні цієї ідеальної мініатюрної присутності до абстрактного представлення карти. Практичну цивільну реалізацію цих рішень бачимо в модерністському містобудуванні, в сітках якого, як на фотомініатюрах, люди виглядають як бруд і повинні зникнути.

Потреба в новому "постмодерністському" рішенні викликана зростанням візуальної тотальності та деталізації завдяки технологіям супутникової зйомки та відеозйомки з безпілотних літальних апаратів, що надають величезну кількість даних майже в реальному часі. Але тотальна видимість поверхні по-різному впливає на відтворення двовісності погляду та тілесного досвіду цими двома технологіями. На відміну від картографічного спрощення, для можливості людської інтерпретації супутникова зйомка настільки збільшує кількість інформації, що стає невідчужливою людині – переходить у категорію інструменталізованого погляду Бога, для якого простір набуває присутності як існування згори.

Водночас випадкова візуальна включеність дроном робить людину присутньою в гетеротопному просторі, конкретно включає її до цілісності перцептивно невідчужимого ландшафту та практики. Незважаючи на загальну думку про те, що дрони викликають тотальну візуалізацію як дегуманізацію воєнної практики, тут стверджується, що вони можуть бути джерелом нової форми візуально-тактильного досвіду тіл і їх специфічних геоінтимних знань про простір. Як про це каже Грегорі: "Всупереч критикам, які стверджують, що ці операції зводять війну до відеоігри, в якій простір вбивств виглядає віддаленим і далеким, я припускаю, що ці нові види видимості створюють особливий вид інтимності" [Gregory 2011: 193].

В загальних рисах причина пошуку простору присутності в/завдяки візуальній репрезентації через зміну саме воєнної аеророзвідки полягає в тому, що організація та оперування реальністю в термінах візуальної репрезентації засновані саме на інкорпорації в цивільну соціокультурну множинність візуальних воєнних практик. Як стверджує П. Амад, "відстань між поглядом Бога і поглядом людини ще більше скоротилася у вісімнадцятому і дев'ятнадцятому століттях у ряді картографічних і панорамних розширень людського зору, багато з яких служили колоніальним і мілітаристським цілям, а інші пропонували популярні видовища і розваги" [Amad 2012: 69].

Більше того, зазначає Р. Вудворд: "просторовість і територіальність організованого насильства у старих і нових формах, спонсорованого державою та дисидентського, імперського та терористичного, продовжує спонукати до аналізу з точки зору як діяльностей, так і дискурсів і відносин влади, у яких вони знаходяться" [Woodward 2005: 725]. Воєнні практики як такі є організацією (соціального) простору, а їх історія є процесом посилення візуальних засобів цього. Адже це про уможливлення-умогушення як суто воєнне, так і загальносоціальне. Первинний цивілізаційний процес ознаменований візуально-тактильними екстатичними воєнними практиками оволодіння простору і соціальної організації на основі безпосереднього примусу та видо-вища (ритуального, як ще єдності (ходи до) символічної архітектури та жерця з його практиками часу). Римська імперія оформлює вже військову практику *vision and division*, яка в Римі (як місті-репрезентації та зразку для репродукування) безпосередньо репрезентується у соціальному і просторовому внутрішньому порядку "йди і вір"/"дивись і вір". Християнство на шляху до Нового часу в подальшому розкладі ритуалу виносить гносеологічно-онтологічну "лінію віри" у сферу духовних значень/цінностей, тимчасово повертаючи війну в екстатичний стан, а владу над простором безпосередній присутності феодала. Вогнепальна зброя і подальша модерна воєнна технологія реінкорпорує "лінію віри" в іноформі візуалізованої "лінії цілі" під егідою значення, яка віднаходить свої нові соціально-просторові репрезентації. Хоча це все процеси взаємообернення в загальному процесі посилення візуального, можна сказати, що римський варіант секуляризації змушував простір генерувати значення, в той же час християнська модерна Європа – генерувала ефективні простори через значення.

З цього виринає неоднозначність дослідження воєнних практик і заявлених позицій, адже вони завжди націлені на збільшення відстаней ураження та видимості. Маломаневрена та затяжна Перша світова стала першою війною саме артилерії у її єдності з аеророзвідкою та картографією, що нівелювало активність солдат в окопах. Війна пізньої модерності оперує ще більшими відстанями, а розвідкою займаються безпілотники.

Але це варто розглядати знову ж таки тільки як "видиму" сторону, як і у взаємопов'язаних з воєнними практиками репрезентаціях. Власне, питання не в тому, що у війні оперують репрезентаціями та що війна на них впливає, а в тому, що вони взаємозалежні і мають спільне – цю подвоєність. Історія війни є оволодінням відстанями (організацією відстаней), а також оволодінням часом. Те саме можна сказати і про історію технічної репрезентації (в модерному вимірі передачі значень).

П. Вірільйо подає єдність цього: "Від оригінальної сторожової вежі через прив'язану повітряну кулю до літака-розвідника та супутників одна й та сама функція повторювалася нескінченно: функція ока є функцією зброї" [Virilio 1995: 4]. Він взаємообертає воєнну практику та репрезентацію, "війна – це кіно, і кіно – це війна" [Virilio 1989: 34], і кіно в силу своєї синтетичності мало б ще більше за фотографію розкривати виворіт візуального. Але його варіант: «історія цієї "лінії сили", цієї перцептивної "віри"» [Virilio 1989: 3] як "лінії цілі" є історією подолання простору і присутності за рахунок *tele-vision* та швидкості з точки зору часу та значення. Він виявляє в кіно ще більше "культури значень": "Відома Біблія Гутенберга ... була також знаряддям дипло-

матичної та військової пропаганди, факт, який швидше заслужив би назву артилерії думки, задовго до того, як Марсель Л'Ерб'є назвав свій фотоапарат револьвером зображень" [Virilio 1995: 5]. Якщо В. Беньямін бачить кіно містично-науковим в його подібності до архітектури як здатності представлення для одночасного колективного досвіду (гегелівська символічна архітектура), то П. Вірільйо вишукує динаміку повного її подолання: "архітектура протистоїть нігілізму камери, як вали фортеці п'ятсот років тому протистояли уривчастим миготінням артилерії, перш ніж були зруйновані нищівним розвитком її проєкційної сили" [Virilio 1989: 17].

Але навіть якщо у візуальній репрезентації можна віднайти її виворіт – вона з'явилася до "культури значень" та можлива поза нею, то у випадку з воєнними практиками це набагато легше. Як мінімум тому, що жодне місто не може бути захоплене знімками та ракетами – потрібні люди в ландшафті. Більше того, навіть у "вертикалі" П. Вірільйо можна віднайти інший вимір: як би воєнні практики не стимулювали розвиток науки та технології (і в широкому, і в вузькому значенні), вони так і не позбавилися магічного видовища та деліріуму трансу та крові як до-модерного варіанту присутності. Те саме знаходимо і у Фуко: "можливо, сучасний простір ще не втратив тих сакральних характеристик (які, безумовно, втратив час у дев'ятнадцятому столітті), незважаючи на всі техніки, які атакують його, і мережу знань, яка дозволяє його визначати та формалізувати" [Foucault 1997: 322].

Сучасна російсько-українська війна – це перша масова пізньомодерна війна, яка демонструє нам не нові технології, а нові техніки застосування. Знову ж таки одночасно і у вимірі самого візуального досвіду, і у вимірі його зв'язку з безпосередньою присутністю тіл на землі. Власне ця взаємопроникність є однією з характеристик гетеротопії: "гетеротопії завжди передбачають систему відкриття та закриття, яка ізолює їх і робить їх проникливими в один і той же час" [Foucault 1997: 326].

З одного боку, це, звичайно, погляд з дистанції, але стиснення часу "kill-chain" між баченням і ураженням та висока ступінь деталізованості, яка відсилає певною мірою до беконівського скопичного режиму у М. Джея, перетворюють спостерігача на діяча і в той же час актора на глядача. Але це більше стосується високотехнологічних ударних безпілотників стратегічного рівня і загалом вже детально проаналізовано відносно американських операцій на Близькому Сході. Але всі попередні кейси фактично є "антиповстанськими" операціями, безтілесними "хірургічними" війнами високорозвинених армій на периферії світ-системи. Специфіка російсько-української війни полягає в демократизації цього погляду, адже мова йде про масове використання квадрокоптерів невеликої глибини розвідки, власне БПЛА тактичного рівня, у війні, місцями моторошно схожій на Першу світову.

З іншого боку, прийоми української піхоти являють собою тактику опору, яка зазвичай належить до слабкої позиції "даності погляду". Але в цій позиції завдяки тим самим безпілотникам вони інкорпорують "погляд згори" як власне сенсорний засіб, який тісно пов'язаний з їхніми тілами на полі бою, тілами, які відчувають запахи, торкаються, страждають і вмирають. Це "погляд згори" локалізованої в ландшафті конкретності тіла, яке стикається з фрагментарною й непрозорою реальністю у горизонті власного досвіду. Від гетеротопічного погляду згори залежить не тільки можливість ураження

ворога, але й власна безпека та вразливість, а також можливість імпровізації в ландшафті.

Ці дві складові можна коротко узагальнити: "To be a survivor is to remain both actor and spectator of a living cinema" [Virilio 1989: 61].

Висновок. Використання БПЛА тактичного рівня у російсько-українській війні призводить до спеціально та практично орієнтованої де-диференціації "погляду згори" та тілесної присутності, які були гранично розділені модерною воєнною технологією та її візуальними репрезентаціями. Такий гетеротопічний спосіб бачення є прикладом реалізації пізньомодерного варіанту "культури присутності" в межах тотальності візуального досвіду та, можливо, є практичним проявом нового культурного режиму бачення, який призведе до виявлення в уніфікуючому абстрактному просторі, в межах якого візуальне було основною засадою логоцентричної "культури значень" та прикладної репрезентації простору, нового диференційованого простору як множини просторів репрезентацій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Барт, Р. (2022). *Camera lucida. Нотування фотографії*. Пер з фр. О. Червоник, Харків, МОКСОП, 176.
- Гумбрехт, Г. У. (2020). *Продуктування присутності. Що значення не може передати*. Пер з англ. І. Іващенко. Харків, IST Publishing, 192.
- Леш, С. (2003). *Соціологія постмодернізму*. Пер з англ. Ю. Олійник. Львів, Кальварія, 344.
- Amad, P. (2012). From God's-eye to Camera-eye: Aerial Photography's Post-humanist and Neo-humanist Visions of the World. *History of Photography*, 36 (1), 66–86.
- Boehm, G. (2012). Representation, Presentation, Presence: Tracing the Homo Pictor. *Iconic Power. Materiality and Meaning in Social Life*. Edited by J. C. Alexander, D. Bartmański, B. Giesen. New York, Palgrave Macmillan, 15–25.
- Certeau, M. de (1997). *The Practice of Everyday Life*. Translated by S. Rendall. Berkley, Los Angeles, University of California Press, 229.
- Danielsson, Anna. (2022). Producing the military urban(s): Interoperability, space-making, and epistemic distinctions between military services in urban operations. *Political Geography*, 97(7–8), 102–649.
- Foucault, M. (1997). Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias. *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. Edited by Neil Leach. New York, Routledge, 330–336.
- Gregory, D. (2011). From a View to a Kill: Drones and Late Modern War. *Theory, Culture & Society*, 28(7–8), 188–215.
- Gregory, D. (2015). Gabriel's Map: Cartography and Corpography in Modern War. *Geographies of Knowledge and Power*. P. Meusburger... Dordrecht, Springer, 89–121.

Rostyslav Fanahei, Master of Cultural Studies, PhD student
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

REPRESENTATION OF PRESENCE IN AERIAL IMAGES AS A LATE MODERN ORGANISATION OF SPATIAL PRACTICES

The contemporary Russia-Ukraine war is the first massive late modern war, which shows us not new technologies, but new techniques of its use. At the same time, both in the dimension of the visual experience itself, and in the dimension of its connection with the direct presence of bodies on earth. On the one hand, this is of course a view from a distance, but the compression of the "kill-chain" – time between vision and damage – and the high degree of detail turns the observer into an actor and at the same time an actor into a spectator. The specificity of the Russia-Ukraine war lies in the democratization of this view, because we are talking about the mass use of quadcopters with a small depth of reconnaissance, actually tactical-level UAVs, in a war that in some places is eerily similar to the First World War. On the other hand, the techniques of the Ukrainian infantry represent a resistance tactic, which usually belongs to the weak position of "given in a view". But in this position, thanks to the drones, they incorporate the "gaze from above" as a proper sensory medium that is closely related to their bodies on the battlefield, bodies that smell, touch, suffer, and die. It is a "gaze from above" of a localized in the landscape bodily concreteness, which is confronted with a fragmented and opaque reality in the horizon of one's own experience. Not only the possibility of defeating the enemy depends on one's own heterotopic view from above, but also one's own security and vulnerability, as well as the possibility of improvisation in the landscape. Such a heterotopic way of seeing is an example of the realization of a late-modern version of the "culture of presence" within the totality of visual experience and is, perhaps, a practical manifestation of a new cultural regime of vision, which will lead to the discovery in a unifying abstract space, within which the visual was the main basis of the logocentric "culture of meanings" and applied representation of space, a new differentiated space as plurality of spaces of representations. One of the tasks of this article is to demonstrate the need for complementarity of spatial and visual turns.

Keywords: representation, space, aerial reconnaissance, visual representation, space practices, military practices, "culture of presence", late modernity, "view from above".

- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Translated by D. Nicholson-Smith. Cambridge, Basil Blackwell, 454.
- Saint-Amour, P. K. (2011). Applied Modernism: Military and Civilian Uses of the Aerial Photomosaic. *Theory, Culture & Society*, 28(7–8), 241–269.
- Virilio, P. (1995). *The Vision Machine*. Translated by J. Rose. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 81.
- Virilio, P. (1989). *War and Cinema. The Logistics of Perception*. Translated by P. Camiller. London, New York, Verso, 118.
- Woodward, R. (2005). From Military Geography to militarism's geographies: disciplinary engagements with the geographies of militarism and military activities. *Progress in Human Geography*, 29 (6), 718–740.

REFERENCES

- Barthes, R. (2022). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Kharkiv, MOKSOP (in Ukrainian).
- Gumbrecht, H. U. (2020). *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Kharkiv, IST Publishing (in Ukrainian).
- Lash, S. (2003). *Sociology of Postmodernism*. Lviv, Kalvaria (in Ukrainian).
- Amad, P. (2012). From God's-eye to Camera-eye: Aerial Photography's Post-humanist and Neo-humanist Visions of the World. *History of Photography*, 36 (1), 66–86.
- Boehm, G. (2012). Representation, Presentation, Presence: Tracing the Homo Pictor. *Iconic Power. Materiality and Meaning in Social Life*. New York, Palgrave Macmillan, 15–25.
- Certeau, M. de (1997). *The Practice of Everyday Life*. Berkley, Los Angeles, University of California Press.
- Danielsson, Anna. (2022). Producing the military urban(s): Interoperability, space-making, and epistemic distinctions between military services in urban operations. *Political Geography*, 97(7–8), 102–649.
- Foucault, M. (1997). Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias. *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. New York, Routledge, 330–336.
- Gregory, D. (2011). From a View to a Kill: Drones and Late Modern War. *Theory, Culture & Society*, 28(7–8), 188–215.
- Gregory, D. (2015). Gabriel's Map: Cartography and Corpography in Modern War. *Geographies of Knowledge and Power*. Dordrecht, Springer, 89–121.
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Cambridge, Basil Blackwell.
- Saint-Amour, P. K. (2011). Applied Modernism: Military and Civilian Uses of the Aerial Photomosaic. *Theory, Culture & Society*, 28(7–8), 241–269.
- Virilio, P. (1995). *The Vision Machine*. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press.
- Virilio, P. (1989). *War and Cinema. The Logistics of Perception*. London, New York, Verso.
- Woodward, R. (2005). From Military Geography to militarism's geographies: disciplinary engagements with the geographies of militarism and military activities. *Progress in Human Geography*, 29 (6), 718–740.

Надійшла до редколегії 17.11.22



МОРАЛЬНІСНА КУЛЬТУРА

УДК 17:130.2(045)

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2\(11\).04](https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2(11).04)

Валентина Панченко, д-р філос. наук, проф.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
valentina.panchenko@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8460-9555>

Марія Рогожа, д-р філос. наук, проф.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
mrogozha@ukr.net
<https://orcid.org/0000-0002-1469-861X>

ВІД ІСТОРІЇ МОРАЛЬНІСНОЇ КУЛЬТУРИ ДО ПРИКЛАДНОЇ ЕТИКИ: ЕТИЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ Т. Г. АБОЛІНОЇ В КИЇВСЬКОМУ УНІВЕРСИТЕТІ

У статті розглядається творча спадщина доктора філософських наук, професора Київського національного університету імені Тараса Шевченка Тетяни Георгіївни Аболіної (1950–2015). Етика складно торувала шлях у вітчизняному академічному середовищі середини минулого століття, трансформуючись із марксистсько-ленінської пропаганди у моральну теорію. Спроможність фахівця-етика знайти свій шлях у галузі і створити власну інтелектуальну нішу для занять наукою засвідчувала появу на горизонті цікавого теоретика. Саме так спалахнула зірка Т. Г. Аболіної, яка за 37 років роботи на кафедрі університету пройшла шлях від марксистсько-ленінської етики через дослідження моральнісної культури в контексті соціокультурної динаміки до теорії прикладної етики й етичної експертизи конкретних сфер суспільної життєдіяльності. У статті висвітлюються віхи на цьому шляху, аналізується її одноосібна монографія, кандидатська і докторська дисертації, спецкурси, які вона читала на філософському факультеті.

Ключові слова: Т. Г. Аболіна, етика, історія моральнісної культури, спілкування-роз'єднання, прикладна етика, етична експертиза.

Постановка проблеми. Дослідження етики в Київському університеті в другій половині минулого століття починаються з 1960 р., коли на класичному для гумбольдтівської моделі університету історико-філософському факультеті було організовано кафедру, що відповідала кантівській структурі "Критик" – етики, естетики і логіки. Саме запровадження викладання етики в межах університетської освіти на той час ознаменувало суттєве ідеологічне послаблення – моральна теорія почала посідати місце пропаганди.

На перших порах введення етики в навчальні плани зумовило складності кадрового характеру. Як згадує завідувач кафедри у 1976–2002 рр. Лариса Тимофіївна Левчук, зазвичай етику викладали не вузькі спеціалісти-етими (оскільки їх просто не було підготовлених через багаторічну відсутність спеціалізації), а фахівці істмату. А на кафедрі етики, естетики і логіки ця загальна тенденція мала свої особливості – етику читали люди без базової філософської освіти [Левчук, Рогожа 2022].

Саме в таких умовах і обставинах на кафедрі у 1982 р. прийшла працювати Тетяна Георгіївна Аболіна (1950–2015), випускниця філософського факультету зі спеціалізації "етика". На той час вона вже захистила дисертацію на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук на тему "Формування моральної свідомості особистості в системі морального виховання (методологічний аспект)".

Метою статті є висвітлення творчої спадщини доктора філософських наук, професора Т. Г. Аболіної, вся науково-педагогічна діяльність якої пов'язана з викладанням етики на кафедрі етики, естетики та культурології Київського університету.

Аналіз досліджень і публікацій. Джерельною базою дослідження стали опубліковані тексти Т. Г. Аболіної та рукописні матеріали до спецкурсу "Зло і художня література".

Виклад основного матеріалу дослідження. У кандидатській дисертації, написаній під керівництвом доцента кафедри Леоніди Сергіївни Горбатової, Аболіна прагне подати філософсько-методологічне осмислення ідей морального виховання, розширюючи традиційні шляхи цілеспрямованого впливу на формування особистості за рахунок складної системи її розвитку у процесі діяльності і суспільних відносин, в якій моральне виховання займає одне з чільних місць. У зв'язку з цим у дослідженні актуалізується проблема становлення моральної свідомості особистості, яку вона розглядає у вимірах об'єктивних засад у ході розгортання суспільної практики суб'єкта історії, а також з позиції можливості більш ефективного використання певних механізмів формування моральної свідомості особистості шляхом свідомого урахування пізнаних закономірностей в ідеологічній діяльності [Аболіна 1981: 6–7].

Розглядаючи питання історичного формування моралі як сутнісної сили людини, Аболіна виходить на історико-генетичні дослідження становлення моралі. На цьому ракурсі варто наголосити в двох аспектах. По-перше, в тому, що стосується наукової значущості дослідження для самої Аболіної. Історико-генетичний метод уможливіє досягнення мети її роботи і розгляд моралі як форми суспільної свідомості, яку засвоює і приймає окрема особистість. По-друге, фіксація історико-генетичного методу в першій дисертації Тетяни Георгіївни дає нам можливість побачити місце цієї праці поза межами марксистсько-ленінської етики. Згадка "історичного оформлення моралі в якості сутнісної сили людини і ... її особливостей, пов'язаних з антагоністичним шляхом розвитку людства" [Аболіна 1981: 8], окрім прямого виходу на, як вже вказувалося, традиційну для тогочасної етики істматівську проблематику, є першим свідченням її подальшого інтересу до історії моральнісної культури.

Такий ракурс дав Т. Г. Аболіній підстави аналізувати загальні тенденції морального виховання як інструмент

формування і коригування моральних якостей особи. Тому одним із засадничих завдань своїх розробок вона вважає уточнення системної єдності "основних компонентів моральної свідомості особистості, органічний взаємозв'язок яких здійснює вирішальний вплив на формування моральних якостей особистості, стимулює моральну активність особистості, є умовою ефективності виховної роботи, забезпечує діяльнсну реалізацію вимог комуністичної моралі" [Аболина 1981: 16].

Одним із завдань кандидатської дисертації Аболіна ставить дослідження ролі нормативної етики у вирішенні ідеологічних завдань утвердження в індивідуальній свідомості класової моралі у класово-антагоністичних суспільствах і значення етичної свідомості в умовах комуністичного будівництва, приділяє увагу процесу управління формуванням моральної свідомості особистості [Аболина 1981: 16]. У дисертації авторка доходить висновку щодо необхідності посилення соціального управління і контролю за процесами утвердження бажаного морального ідеалу у масовій свідомості через інтеріоризацію моральних вимог. Надалі теми соціального управління і навіть соціальної інженерії будуть у фокусі уваги дослідниці, що знайде відображення в її виступах на наукових заходах, але не буде відбите у текстах.

Рамки марксистсько-ленінської етики були затісними для Т. Г. Аболіної. Тому вона активно шукає інтелектуальну нішу, в якій могла б творчо працювати над етичними проблемами. Для неї цим прихистком стала історія моральнісної культури як цілісного системного утворення. Перше наближення до цієї проблематики можна побачити в кандидатській дисертації. Але повною мірою їй присвячена її одноосібна монографія "Історичні долі моральності. Філософський аналіз моральнісної культури" [Аболина 1992]. Подальша робота над докторською проводилася в плані уточнення ідей, запропонованих у цій книзі.

Структурно дана праця складається з трьох розділів. У першому розділі "Етос, людське суспільство, моральнісна культура" традиційне для етики поняття *етос* визначається як стан людського світу, що розвивається. Його об'єктивними, діалектичними характеристиками є *поєднання і роз'єднання людини з певними явищами людського світу*. Така основа дає дослідниці можливість визначити роль людської взаємодії (*общення и разобщення*) в духовно-моральнісному бутті людини.

На проблему спілкування Аболіна вийшла ще в кандидатській дисертації, характеризуючи його як реальність всієї системи відношень. Надалі ця проблематика стає однією з магістральних в її творчості. Вона досліджує моральнісні засади спілкування, розуміючи його як соціальну практику, сутнісне суспільне відношення, історичні форми якого залежать від об'єктивних процесів об'єднання і роз'єднання людей у ході предметно-практичної та інших видів діяльності [Аболина 1992: 21].

Т. Г. Аболіна по-арендтівськи¹ схоплює філософсько-антропологічне бачення людини як істоти, яка потерпає від роз'єднання, у спілкуванні єднається з іншими людьми і створює з ними спільний світ, складовою якого є моральність (і духовність, яка змістовно

збігається з моральністю). "Минулі типи культури протиставляли сліпій силі етосу як виразу дії об'єктивних законів суспільного розвитку моральну орієнтацію на поєднання спілкування і лише в цій сфері убачали моральність" [Аболина 1992: 20]. Далі авторка показує моральнісну культуру як засіб подолання етосу, фокусується на духовно-моральнісному узагальненні культури у філософії.

У другому розділі "Сила і безсилля нраву" Т. Г. Аболіна досліджує нрав як досвідно-реальну основу моральнісної культури і застосовує генеалогічний метод для з'ясування сучасних тенденцій її розвитку. "Моральність, осмислена на останніх етапах цивілізації у своєму розвиненому вигляді, дозволяє побачити моральнісне життя суспільства в його цілісності, осягнути минулу історію, виявити там тенденції руху до сучасного стану моральнісної культури" [Аболина 1992: 21]. Можна з упевненістю сказати, що на початку 1990-х рр., коли дослідниця писала монографію, вона не була знайома з другим томом "Історії сексуальності" М. Фуко, де у вступі він дає докладний опис свого методу [Foucault 1990]. Йдеться про виявлення рудиментарного ціннісно-нормативного змісту на основі сучасних етичних понять, які й дозволяють знайти ледь видимі сенси у протоформах. Достеменно невідомо, чи читала вона на той час Ф. Ніцше, але у "Генеалогії моралі" [Ніцше 2002] та інших своїх роботах він постулював і використовував цей метод, однак не концептуалізував його.

Очевидно, що як з арендтівськими розробками кантівської політичної філософії, так і з фукіанськими візіями методу Ніцше маємо однакову ситуацію – Т. Г. Аболіна тонко відчувала дієві філософські конструкції, могла "зловити хвилю" актуального філософування і доречно використовувати їх у власних наукових розвідках.

У третьому розділі "Горизонти і тупики внутрішнього світу моральної особистості" висвітлюються історичні форми самосвідомості і ціннісні орієнтації особистості та з'ясовується специфіка добра і зла як інструментів морально-оціночної культури. Завершує своє дослідження авторка розглядом взаємозв'язку самопізнання, етичного ставлення до світу і моральнісного спілкування.

У монографії Аболіна вибудовує конструкцію, що стане ключовою в її докторській дисертації. Висвітлюючи природу моральнісного начала спілкування у нраві, вона виділяє дикі, прості й складні нрави, засновуючи диференціацію не на конкретно-історичних прикладах суспільної практики, а на засадах інтенсифікації духовного компонента згуртованості індивідів, мірі ускладнення форм і засобів єднання. *Дикі нрави* – це акумуляція духовної тотальності спільноти, реконструювати яку можливо на основі даних про засади людської єдності в первісних спільнотах. Перехід до *простих нравів* характеризується ускладненням структурно-функціональних механізмів єдності. Природа соціокультурних трансформацій, що призводить до них, окремо не пояснюється. Але у поглядях авторки на цьому етапі її творчості достатньо відчутним є вплив К. Маркса, зокрема й щодо логіки розгортання спільнотного життя. Саме на основі Марксового соціологічного аналізу цих соціально-історичних чинників вона веде мову про перехід від диких до простих нравів, де кривні узи не рвуться, а послаблюються у процесі ускладнення спільнотного життя. Узагальнення етнографічних даних дає змогу їй стверджувати, що за таких умов у землеробській общині була об'єктивно відчута потреба

¹ Хоча з філософською спадщиною Г. Арендт вона познайомилася вже у 2000-х рр., і це знайомство не знайшло вияву в її наукових текстах. Примітно, що вона точно не читала "Лекції з політичної філософії Канта" [Arendt 1992], але убачала у кантівській "Критиці сили судження" [Кант 2022] інструмент дослідження суспільно-політичної сфери, розуміла потенційну можливість залучати здатність судження і почуття смаку в царину соціальної етики.

внутрішньогрупового єднання. На посилення внутрішньоспільнотної єдності працює і дихотомія своїх і чужих, що зберігається при переході від диких до простих нравів, втілюючись у більш складних формах зв'язку. Чужими є сусіднє плем'я, община, які мають достатньо порівнюваних параметрів, котрі визначають умови для протиставлення. Складні нрави насичені "елементами моральної рефлексії й існують поряд з інституціалізованим правом" і наявні у складно організованих суспільних утвореннях (наприклад, "античних імперіях") [Аболина 1992: 97].

Слід зазначити, що у понятійному ряді нрав – мораль – моральність дослідниця дотримується гегелівських розрізень, де моральність (обичайність) є формою, насиченою конкретним життєвим і соціальним змістом, порівняно з мораллю і правами. Переклад гегелівського поняття *Sitten* як *нрави* був її принциповою позицією, і вона послідовно в україномовних текстах фіксує їх специфічний зміст, не погоджуючись з усталеною на сьогодні практикою перекладу поняття як *звичаї*.

У своїй докторській дисертації "Моральнісна культура в контексті соціокультурної динаміки" вона осмислює моральнісну культуру як системне утворення самоствердження людини, що має внутрішню структуру і змінюється на кожному етапі культурно-історичного процесу в її основних та специфічних характеристиках та конкретно-історичних формах. Моральнісна культура розглядається нею в єдності всіх аспектів використання практичного розуму, виявлення специфіки її історичних форм, розкриття їх внутрішньої структури та органічної цілісності [Аболина 1999а: 9–10]. В межах такого дослідницького інтересу Аболина звертається до виокремлення універсальних орієнтацій людини в просторі культури, які визначають форми діяльно-творчого самоствердження людини в царині спілкування, і вказує, що сама специфіка моральнісної культури пов'язана з такими людиноформуючими процесами, як "спілкування-єднання" та "спілкування-роз'єднання". Спілкування постає як "універсально-реальна сфера об'єктивної спільнотності", втілює моральнісне начало [Аболина 1999а: 11].

У моральнісній культурі дослідниця розрізняє природну / високу / належну моральність як структурні компоненти, що їм на рівні душевно-духовної організації внутрішнього світу особистості відповідають вчинки за логікою звичаю (як всі) / подвигу (перевищуючі повсякденні вимоги) / ідеалу (належного для всіх) [Аболина 1999а: 11–12]. Для з'ясування особливостей духовно-культурного масштабу буття, співвідношення найвищих людських цінностей та повсякденних життєвих процесів Аболина звертається до концепції А. С. Канарського, який працював з ідеєю категоріального статусу поняття "безпосереднє" [Аболина 1992: 109].

У жанрі автореферату передбачається вказання теоретичного і практичного значення роботи. І вона цілком слушно зазначає, що її дослідження "долає звужене розуміння цілей філософської етики, яке впродовж багатьох років породжувало непродуктивні дискусії, оскільки науковці виходили з розуміння моралі лише як форми суспільної свідомості. Розроблений підхід до феномена моральнісної культури органічно поєднує прояви суспільної і духовної природи людини в конкретному історичному контексті, як у формі безпосереднього втілення в природній моральності, так і у вигляді свідомої творчості" [Аболина 1999а: 13].

У своєму теоретичному змісті дисертація стала підґрунтям для досліджень аспірантів Т. Г. Аболиної. Вона вказує: "Значна наукова перспектива розкри-

вається перед подальшими спробами вивчати моральнісні цінності в контексті соціокультурних реалій" [Аболина 1999а: 32]. Об'ємно заданий предмет ("основні специфічні характеристики моральнісної культури та її конкретно-історичних форм" [Аболина 1999а: 9]) уможливив роботи її тогочасних аспірантів Олени Кундеревич [Кундеревич 1999], Марії Рогожі [Рогожа 2003], Андрія Морозова [Морозов 2007], Ганни Чумак [Чумак 2007], Олени Цимбал [Цимбал 2008], Олександри Стукало [Стукало 2008].

Надалі у своїх працях Т. Г. Аболина фокусує увагу на проблемах соціальної етики в сучасному суспільстві [Аболина 1999б] і долучається до осмислення методологічних проблем статусу етики [Аболина, Єфименко... 2007]. Вона вказує: "Перед етикою як наукою завжди стоять проблеми теоретичного та емпіричного рівня, тому питання полягає в мірі їх взаємозв'язку та взаємного обумовлення" [Аболина, Єфименко... 2007: 135].

Такий кут зору на етику дає теоретичне підґрунтя для етико-прикладних досліджень, яким Аболина присвячує увагу останні п'ятнадцять років свого життя. Вона активно розвиває теорію прикладної етики, вказуючи, що прикладна етика – це "така процедура морально-етичного мислення, що є органічним синтезом теорії і практики" [Аболина, Нападиста... 2012: 19]. Прикладна етика в її концептуальних візіях є безпосереднім використанням теорії у практиці. Дослідниця убачає в ній потужний життєво-практичний потенціал, оскільки прикладна етика орієнтована на конкретизацію загальних принципів моралі у зв'язку з особливою суспільною значущістю певних видів діяльності.

Слід вказати, що традиційно Т. Г. Аболина ставилася з недовірою до нормативної етики, хоча і розуміла безперспективність повної відмови від нормативності та імперативності моралі. Тому вона у прикладній етиці бачить суттєві перспективи розвитку порівняно з різновидами нормативної етики окремих професій або галузей життя. Дослідниця зазначає, що прикладна етика є "ною стадією розвитку етики і моралі, на якій здійснюється їх органічний синтез і внаслідок цього етика всю систему свого обґрунтування пов'язує з граничними можливостями людського життя, не виходячи за його межі" [Аболина, Нападиста... 2012: 19]. Відтак Аболина окреслює і тематичне поле досліджень прикладної етики: політика, економіка, техніка, екологія, виховання, комунікація. В них формуються етики, які й виконують функцію легітимації конкретних виявів людського буття.

Прикладна етика надає інтелектуальний супровід соціальної реальності в добу глобалізаційних перетворень. Вона може розробляти і запроваджувати на практиці етичну експертизу великих соціальних проєктів, моделювання можливих деструктивних загроз для моральнісного клімату у разі їх реалізації, а також займатися прогностикою необхідних (бажаних) для певних соціальних груп ціннісних орієнтацій, що можуть органічно сприяти виконанню ними певних соціальних завдань. Надалі Аболина більш детально зупиняється на питаннях етичного проєктування, моделювання, консультування, наголошуючи, що у найближчій перспективі завданням філософської етики стане розробка методик і рекомендацій для фахівців нової доби – етичних експертів [Аболина 2010 б]. Тут знаходять втілення висловлені ще на рівні кандидатської дисертації ідеї щодо морального виховання і соціальної інженерії.

У межах власного *прикладного повороту* Аболина активно просуває видання наукового збірника "Соціальна етика". Журнал задумувався як фаховий,

але як такий не відбувся. Три томи, що побачили світ у 2010, 2011 та 2012 роках, були збірками статей за результатами роботи фахових науково-практичних конференцій з етики. Вона запрошувала спеціальних гостей на конференції, а потім заохочувала їх бути авторами публікацій у "Соціальній етиці", сама була активним дописувачем. Хоча у збірниках представлено її наукові статті, однак найбільшою мірою бачення Аболіною подальших перспектив етики відбито у передмовях до кожної із збірок. У 2010 р. вона пише: "Вихід цього збірника започатковує в Україні новий науковий напрям дослідження, який в перспективі зможе синтезувати досягнення гуманітарних наук для сприяння подоланню крайніх форм аморалізму та поширенню більшості людяності у сфері спілкування" [Аболіна 2010а: 5].

Наступні два збірники (2011 та 2012 років) сформовані як тематичні і фокусуються на проблемах відповідальності та довіри і справедливості, відповідно. Тетяна Георгіївна була щиро переконана, що поліфонія наукового дискурсу авторів, знаних фахівців-етиків і креативної молоді, зумовлює взаємодоповнення і взаємозбагачення точок зору, "що відповідає суті сучасного етичного універсалізму, чутливого до відмінностей та одночасно демократичного і толерантного" [Аболіна 2011: 3]. Збірка "Соціальна етика" стала майданчиком, на якому Аболіна активно налагоджувала наукові контакти і постійне міжнародне співробітництво з фахівцями-етиками. Діяльно ініціювала спільні наукові проекти з етиками різних регіонів України.

Особливо слід відзначити активні наукові контакти з кафедрою філософії Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, де під керівництвом доктора філософських наук з етики Вікторії Костянтинівни Ларіонової сформувалася потужна команда фахівців-етиків. Регулярні конференції в Івано-Франківську збирали етичну спільноту нашої країни, і Т. Г. Аболіна там виступала одним із ідейних наукових керівників. Конференції пройшли у 2007, 2009, 2011, 2013 роках, а зустріч у Яремче 2015 р. вже була присвячена її пам'яті.

Професора Аболіну очевидно хвилювало питання публічної філософії (і етики як її частини). В останні роки життя вона щиро опікується проблемами запровадження етики у суспільну практику України. На шляху реалізації цього завдання вона співпрацює з неакадемічними структурами, державними та громадськими організаціями, стає частим гостем у комітеті Верховної Ради з питань економічної політики, Асоціації українських банків, Центрі розвитку корпоративної соціальної відповідальності, сама створює громадську організацію "Центр прикладної і професійної етики".

Вона і в академічних текстах просуває думку, що в публічному просторі виникає потреба в етичній експертизі, і показує цю потребу та шляхи її задоволення в соціокультурних обставинах модерну, особливо акцентуючи сучасні реалії в освітньо-науковій сфері, де наявний "простір вільної комунікації, участь у громадянському дискурсі, неформальній взаємодії" [Аболіна 2013: 150]. Саме у цьому просторі вона фіксує зростання відповідальності, при тому і особистої, і колективної (*професорсько-викладацького колективу*): "Утримання істинних цінностей і правильної поведінки можливе в контексті активного діалогу, командної роботи, постійної взаємодії та підвищення культури дискусії, повноцінного сприйняття почуття, обміну інформацією, конструктивного підходу, дотримання чесності і поваги до інтелектуальної власності колег" [Аболіна 2013: 151]. Саме в рам-

ках такого розуміння публічної роботи інтелектуала Т. Г. Аболіна вибудовує свою наукову діяльність.

Протягом десятиліть вона активно співпрацює з колегами з Інституту філософії НАНУ, бере там участь у проєктах і дослідженнях. Результатом стала низка публікацій у колективних монографіях співробітників інституту. Ще у 1997 р. вона працює над темою в рамках інститутської проблематики, за результатами роботи видано монографію "Етичні норми і цінності: проблема обґрунтування" [Аболіна, Єрмоленко... 1997: 122–137], де вона осмислює співвідношення духовних і життєвих цінностей як проблему етики. На основі вже доступної у той час літератури вона звертається до текстів релігійної філософії, а також феноменологічної аксіології, філософської антропології, універсальної прагматики, долаючи попередні дослідницькі односторонності, стверджує, що духовно-моральнісне самовизначення людини можливе на основі первинної, безпосередньої інтерсуб'єктивної життєвої настанови, що існує у вигляді *прийняття життя* [Аболіна, Єрмоленко... 1997: 127]. У праці "Етос і мораль в сучасному світі" Аболіна осмислює гуманістичний етос моральнісної культури [Аболіна, Єрмоленко 2004].

У ряді спецкурсів для філософського факультету професорка розкриває питання, що потрапляють у поле її наукових пошуків в той чи інший проміжок часу. Так, у спецкурсі "Ідеї нової етики в духовній культурі ХХ ст." вона показує переломлення ідей видатного психолога Е. Ноймана у вирішенні проблем ціннісних орієнтацій в сучасній культурі, активує ідеї відповідальності людини, моральної зрілості особистості та показує роль несвідомого у формуванні поглядів особи і її морального вибору.

У спецкурсі "Зло і художня література" Т. Г. Аболіна звертається до проблеми зла як універсалії культури, засадничої для моралі й етики. З-поміж видів літератури художня, на її думку, завжди є *літературою про зло*, оскільки "все, що художня література в себе вміщує... все це слово про зло, злобу, зле, злодіїв, злободенність, озлобленість, злісність, злодіяння, злослів'я, зловмисність, злоякісність", – пише вона в неопублікованих конспектах спецкурсу. Задавши методологічну основу розгляду зла в літературі, професорка аналізує конкретні тексти художньої літератури переважно ХХ ст., в яких втілюється моральне зло як "добривільне навмисне злодіяння щодо інших супротив їхньої волі і несумісне з їхньою гідністю". Помітне місце займають серед них романи про Гаррі Поттера.

Але, як видається, з огляду на сучасні реалії воєнного часу доречно звернутися до її аналізу воєнної прози Е. М. Ремарка. В останній знайшли відбиття жахи війни, що у 1914 р. перевернула уявлення європейців про світ, в якому вони жили. У конспекті спецкурсу вона зазначає: "Перелом від старого світу до нового як ситуація, в якій людина більше не потрібна. Це Європа, яка усвідомила, що століття особистості закінчилося і почалося століття мас... Закінчилася історія Просвітництва, тому що Просвітництво нікого не зупинило, закінчилася історія релігії і атеїзму, тому що ні Бог, ні його відсутність нікого не врятували".

Як вказує Тетяна Георгіївна, до Ремарка було відомо про чотири типи воєнної прози: пацифістська, ціннісна, виховна, екзистенційна; Ремарк же винаходить п'ятий. "На західному фронті без змін" – назва саркастична, оскільки це історія про те, як на Заході змінилось все, з "людської одиниці, головної одиниці людського соціуму, суспільства, особистість стала покидьком, тлом, і вона залишалась пилом, і вона бу-

ла потім лагерним пилом, потім фронтовим, і вона залишилась цим пилом до сих пір, тому що людська особистість закінчилася у 1914 р."

На завершення нарису етичних поглядів проф. Т. Г. Аболіної в часи її роботи у Київському університеті слід констатувати, що вона була захоплена етикою. І це своє світосприйняття вона прищеплювала молоді, доброзичливо виховувала нові покоління фахівців з етики. Мала здатність розгледіти у студента жагу до дослідження і творчості й трансформувати наукову допитливість в академічну майстерність. Вона керувала роботами на теми широкого діапазону. Мала талант перетворити учня на колегу і друга, підтримувала із своїми вихованцями наукові і дружні контакти до останнього дня свого життя, до кожного мала особливий підхід і коло спільних інтересів.

Висновок. Етика як наука складно торувала собі шлях як галузь філософського знання на вітчизняних теренах у другій половині ХХ ст. Відмежовуючись від грубої пропаганди, в офіційно дозволені модусах вона була схоластично вихолощеною. І спроможність фахівця-етика знайти свій шлях в галузі і створити власну інтелектуальну нішу для занять наукою засвідчувала появу на горизонті цікавого теоретика. Саме так і спалахнула зірка професора Тетяни Георгіївни Аболіної, випускниці філософського факультету, яка за 37 років роботи на кафедрі в наукових пошуках пройшла шлях від марксистсько-ленінської етики через дослідження історії моральнісної культури в контексті соціокультурної динаміки до теорії прикладної етики та етичної експертизи конкретних галузей суспільної життєдіяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Аболіна, Т. (1992). *Исторические судьбы нравственности. Философский анализ нравственной культуры*. Киев, Лыбидь, 196.
- Аболіна, Т. (1999а). *Моральнісна культура в контексті соціокультурної динаміки (філософсько-етичний аналіз): автореф. дис. ... д-ра філос. наук: 09.00.07*. Київ, Київський університет імені Тараса Шевченка, 36.
- Аболіна, Т. (2011). *Передмова. Соціальна етика: модуси відповідальності: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. Київ, ВПЦ "Київський університет"*, 3–6.
- Аболіна, Т. (2010а). *Передмова. Соціальна етика: теоретичні та прикладні проблеми: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. Київ, ВПЦ "Київський університет"*, 5–7.
- Аболіна, Т. (2010б). *Прикладна етика: статус, проблеми, перспективи. Соціальна етика: теоретичні та прикладні проблеми: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. Київ, ВПЦ "Київський університет"*, 12–14.
- Аболіна, Т. (1999б). *Проблеми соціальної етики в сучасному суспільстві*. Київ, Знання, 29.
- Аболіна, Т. (2013). Роль інтелектуалів в етичній експертизі: традиції і сучасність. Вісник КНУКіМ. Серія: Соціальні комунікації, 2, 146–151. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_sk_2013_2_24.
- Аболіна, Т. (1981). *Формирование морального сознания личности в системе морального воспитания: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.05*. Киев, КГУ им. Тараса Шевченко, 23.
- Аболіна Т., Ермоленко, А. (2004). *Етос і мораль у сучасному світі*. Київ, ПАРАПАН, 200.
- Аболіна, Т., Ермоленко, А., Кисельова, О. та ін. (1997). *Етичні норми і цінності: проблема обґрунтування*. Київ, Стило, 243.
- Аболіна, Т., Єфименко, В., Нападиста, В. (2007). До проблеми статусу етики. *Філософська та політологічна освіта в Україні на перетині тисячоліть: Монографія*. За заг. ред. А. Конверського, В. Бугрова. Київ, ВПЦ "Київський університет", 123–136.
- Аболіна, Т., Нападиста, В., Рихліцька, О. та ін. (2012). *Прикладна етика. Навч. посіб.* За наук. ред. В. Панченко. Київ, Центр учбової літератури, 392.
- Кант, І. (2022). *Критика сили судження*. Київ, Темпора, 906.
- Кундеревич, О. (1999). *Покаяння в духовно-моральному бутті людини: автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.07*. Київ, КУ імені Тараса Шевченка, 18.
- Левчук, Л., Рогожа, М. (2022). Те, що залишається за текстами: люди і долі. *Українські культурологічні студії*. № 2 (11).
- Морозов, А. (2007). *Страх смерті як екзистенційна проблема: морально-етичні аспекти: автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.07*. Київ, КНУ імені Тараса Шевченка, 18.
- Ніцше, Ф. (2002). *По той бік добра і зла. Генеалогія моралі*. Пер. з нім. А. Онишко. Львів, Літопис, 320.
- Рогожа, М. (2003). *Традиційний європейський етос в добу Модерну (філософсько-етичний аналіз): автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.07*. Київ, КНУ імені Тараса Шевченка, 18.
- Стукало, О. (2008). *Персоналістичний вимір відповідальності в контексті діалогічної етики: автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.07*. Київ, КНУ імені Тараса Шевченка, 18.
- Цимбал, О. (2008). *Християнська етика в контексті традиційної моральнісної культури: автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.07*. Київ: КНУ імені Тараса Шевченка, 19.
- Чумак, Г. (2007). *Етичні кодекси в контексті соціокультурної динаміки: автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.07*. Київ, КНУ імені Тараса Шевченка, 19.
- Arendt, H. (1992). *Lectures on Kant's Political Philosophy*. Ed. by R. Beiner. Chicago, The University of Chicago Press, 174.
- Foucault, M. (1990). *The History of Sexuality. Vol. 2. The Use of Pleasure*. Tr. from French by R. Hurley. New York, Vintage Books, a Division of Random House, Inc., 294.
- Neumann, E. (1990). *Depth Psychology and a New Ethic*. Shambhala; Reprint edition, 168.

REFERENCES

- Abolina, T. (1992). *Istoricheskie sud'by nrvstvennosti. Filosofskij analiz nrvstvennoj kul'tury* [Historical destiny of morality. Philosophical analysis of moral culture]. Kyiv, Lybid'.
- Abolina, T. (1999a). *Moral'nisna kul'tura v konteksti sociokul'turnoi' dynamiky (filosofs'ko-etychnyj analiz): avtoref. dys. ... d-ra filoz. nauk: 09.00.07* [Moral culture in the context of socio-cultural dynamics (philosophical and ethical analysis). Summary of doctoral dissertation]. Kyiv, Taras Shevchenko University of Kyiv.
- Abolina, T. (2011). *Peredmova. Social'na etyka: modusy vidpovidal'nosti: materialy Mizhnar. nauk.-prakt. konf.* [Preface. Social ethics; modi of responsibility. International conference. Book of abstracts]. Kyiv, VPC "Kyiv's'kyj universytet", 3–6.
- Abolina, T. (2010a). *Peredmova. Social'na etyka: teoretychni ta prykladni problemy: materialy Mizhnar. nauk.-prakt. konf.* [Preface. Social ethics: theoretical and practical problems. International conference. Book of abstracts]. Kyiv, VPC "Kyiv's'kyj universytet", 5–7.
- Abolina, T. (2010b). *Priladnaja etika: status, problemy, perspektivy. Social'na etyka: teoretychni ta prykladni problemy: materialy Mizhnar. nauk.-prakt. konf.* [Preface. Social ethics: theoretical and practical problems. International conference. Book of abstracts]. Kyiv, VPC "Kyiv's'kyj universytet", 12–14.
- Abolina, T. (1999b). *Problemy social'noi' etyky v suchasnomu suspil'stvi* [Problems of social ethics in contemporary society]. Kyiv, Znannja.
- Abolina, T. (2013). *Roľ intelektualiv v etychnij ekspertyzi: tradyicii i suchasnist'.* Visnyk KNUKIM. Serija: Social'ni komunikacii'. [The role of intellectuals in the ethical expertise: traditions and contemporary state of affairs. KNUKIM herald. Social Communications]. 2, 146–151. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_sk_2013_2_24.
- Abolina, T. (1981). *Formirovanie moral'nogo soznaniya lichnosti v sisteme moral'nogo vospitaniya: avtoref. dis. ... kand. filoz. nauk: 09.00.05*. [The shaping of moral consciousness of a person in the system of moral education. Summary of PhD dissertation]. Kyiv, KGU im. Tarasa Shevchenko.
- Abolina, T., Yermolenko, A. (2004). *Etos i moral' u suchasnomu sviti* [Ethos and morality in the contemporary world]. Kyiv, PARAPAN.
- Abolina, T., Yermolenko, A., Kyselova, O. & others. (1997). *Etychni normy i cinnosti: problema obgruntuvannya* [Ethical norms and values: problems of justification]. Kyiv, Stylos.
- Abolina, T., Yefimenko, V., Napadysta, V. (2007). *Do problemy statusu etyky. Filosofs'ka ta politologichna osvita v Ukraїni na peretyni tysjacholit': Monografija.* [Toward the problem of status of ethics. Philosophical and political studies education in Ukraine at the crossroads of millenniums. Monograph]. Kyiv, VPC "Kyiv's'kyj universytet", 123–136.
- Abolina, T., Napadysta, V., Rykhlitska, O. & others. (2012). *Prykladna etyka. Navch. posib.* [Applied ethics. Manual]. Kyiv, Centr uchbovovi' literatury.
- Kunderevych, O. (1999). *Pokajannya v duhovno-moral'nomu butti ljujny: avtoref. dys. ... kand. filoz. nauk: 09.00.07* [Repentance in spiritually-moral being of a human. Summary of PhD dissertation]. Kyiv, Taras Shevchenko National University of Kyiv.
- Levchuk, L., Rohozha, M. (2022). *Te, shho zalyshajet'sja za tekstamy: ljujdy i doli* [What remains behind the texts: people and destinies]. *Ukrainian Cultural Studies*. № 2 (11).
- Morozov, A. (2007). *Strah smerti jak ekzystencijna problema: moral'no-etychni aspekty: avtoref. dys. ... kand. filoz. nauk: 09.00.07* [The fear of death as the existential problem: moral-ethical aspects. Summary of PhD dissertation]. Kyiv, Taras Shevchenko National University of Kyiv.
- Nietzsche, F. (2002). *Beyond Good and Evil. On the Genealogy of Morality*. L'viv, Litopys (in Ukrainian).
- Rohozha, M. (2003). *Tradycijnyj jevropejs'kyj etos v dobu Modernu (filosofs'ko-etychnyj analiz): avtoref. dys. ... kand. filoz. nauk: 09.00.07* [Traditional European Ethos in the Epoch of Modern (Philosophic-Ethic Analysis). Summary of PhD dissertation]. Kyiv, Taras Shevchenko National University of Kyiv.



Stukalo, O. (2008). *Personalistychnyj vymir vidpovidal'nosti v konteksti dialogichnoi' etyky: avtoref. dys. ... kand. filos. nauk: 09.00.07* [Personalistic dimension of responsibility in the context of dialogistic ethics. Summary of PhD dissertation]. Kyiv, Taras Shevchenko National University of Kyiv.

Tsymbal, O. (2008). *Hrystyjans'ka etyka v konteksti tradycijnoi' moral'nisnoi' kul'tury: avtoref. dys. ... kand. filos. nauk: 09.00.07* [Christian ethics in the context of traditional moral culture. Summary of PhD dissertation]. Kyiv, Taras Shevchenko National University of Kyiv.

Chumak, A. (2007). *Etychni kodeksy v konteksti sociokul'turnoi' dynamiky: avtoref. dys. ... kand. filos. nauk: 09.00.07* [Ethical codes in the

context of sociocultural dynamics. Summary of PhD dissertation]. Kyiv, Taras Shevchenko National University of Kyiv.

Arendt, H. (1992). *Lectures on Kant's Political Philosophy*. Chicago: The University of Chicago Press.

Foucault, M. (1990). *The History of Sexuality. Vol. 2. The Use of Pleasure*. New York: Vintage Books, a Division of Random House, Inc.

Neumann, E. (1990). *Depth Psychology and a New Ethic*. Shambhala; Reprint edition.

Надійшла до редколегії 06.12.22

Valentyna Panchenko, Doctor of Philosophical Science, Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

Mariya Rohozha, Doctor of Philosophical Sciences, Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

FROM HISTORY OF MORAL CULTURE TOWARD APPLIED ETHICS: T. G. ABOLINA'S ETHICAL RESEARCHES AT KYIV UNIVERSITY

The article is focused on the academic legacy of Tetyana G. Abolina (1950–2015), doctor of philosophical sciences, professor of Taras Shevchenko National University of Kyiv. Ethics as the science paved the way with difficulties at domestic academic environment in the mid of the previous century. It has been transforming from the marxist-leninist propaganda toward moral theory. The ability of a professional ethicist to find one's own path in the field and create personal intellectual niche for academic activity testified the uprise of the worthy of attention theorist. Thus, the 'star' of T. G. Abolina had flared. For 37 years at the University Department of Ethics, Aesthetics and Culture Studies she had come the path from marxist-leninist ethics primarily toward research of history of moral culture in the context of socio-cultural dynamics. Moral culture was comprehended by prof. T. G. Abolina as the system of person's self-affirmation which possessed internal structure and was changing at every level of cultural-historical process in its main and specific characteristics and definite historical forms. Moral culture was understood in integrity of all aspects of practical reason, exposed specifics of historical forms, their internal structure and natural integrity. Last fifteen years of her life, prof. T. G. Abolina came to the theory of applied ethics and ethical expertise in definite fields of social life. She considered applied ethics as the procedure of morally-ethical thinking that is the natural synthesis of theory and practice, immediate usage of theory in practice. The article pays attention to Abolina's understanding of ethical expertise of social projects and practical potentiality of ethical projects in the field of public philosophy as well as ethics application to social practice and her personal 'applied turn' and activities she initiated at that way. The paper deals with the analysis of her personal monograph "Historical Destiny of Morality. Philosophical Analysis of Moral Culture" (1992), her PhD (1982) and doctoral (1999) dissertations. Prof. T. G. Abolina delivered special courses at the faculty of philosophy, which reflected her academic search at each period of time. Main ideas of her courses "Ideas of the New Ethics in the Spiritual Culture of the 20th Century" and "Evil and Fiction" are analyzed in the article.

Keywords: T. G. Abolina, ethics, history of moral culture, communication – separation, applied ethics, ethical expertise.



УДК 17.021: 111: 122: 124.5
DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2\(11\).05](https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2(11).05)

Андрій Морозов, д-р філос. наук, доц.
Київський національний торговельно-економічний університет,
вул. Киото, 19, м. Київ, 02156, Україна
a.morozov@knute.edu.ua
<https://orcid.org/0000-0003-4050-9621>

ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНІ ЗАСАДИ ЕТИКИ: ВІД МЕТАФІЗИКИ МОРАЛЬНОГО СУБ'ЄКТА ДО ТРАНСЦЕНДЕНТАЛІЙ ЯК "ВЕРХОВНИХ ЦІННОСТЕЙ"

У статті досліджуються трансцендентальні умови можливості Я як суб'єкта моральної свідомості та етичних відносин між Я та Іншим. Піддається критиці постмодерністська методологія деконструкції онто-тео-телео-фалогоцентризму, яка теоретично унеможлиблює етику. Обґрунтовується необхідність повернення до трансцендентального способу філософування, зокрема метафізики сутності. Етичне ставлення з'являється тоді, коли полюс сутнісного усвідомлюється як полюс належного. Зазначається, що класична метафізична філософська традиція, усупереч розповсюдженню кліше, підкреслює примат існування над сутністю. Буття є основою суцього, логічним і онтологічним конститутивним принципом його існування. Трансценденталії буття – єдність, істина і благо – інтерпретуються як "верховні цінності". Буття суцього розуміється як священний дар людині, яке ми воліємо знати в його істинності та благоді. Етичним аспектом знання-воління є благовоління, повага до цінності суцього як апіорі благого. Благовоління є фундаментом любові як безкорисливого ставлення до самотності та безумовної цінності духовно-особистісного буття Іншого, а ширше – присутнісно-об'єктивного, відкритого ставлення до світу.

Ключові слова: центр, деконструкція, сутність-субстанція, Я, моральний суб'єкт, етичне, трансценденталії, буття, верховні цінності, присутність-об'єктивність, благовоління.

Постановка проблеми. Етичні відношення розгортаються в ціннісно-смысловому просторі між Я та Іншим, параметри цього простору задаються полюсами тяжіння наявного (фактичного) та ідеального (контрфактичного), між якими неминуче вибудовується ієрархія цінностей. Трансцендентальною умовою можливості ціннісно-смыслового простору етичного виступає реальність та її внутрішня структура. Ціннісну ієрархію неможливо побудувати і обґрунтувати у відриві від онтології, а отже, без апеляції до буття. Ситуація "забуття істини буття" (М. Гайдеґґер) та метафізичний нігілізм як її наслідок, що проявився, зокрема, в анти-метафізичних наративах позитивістської та постмодерністської методології, – все це разом підірвало довіру до центристської ієрархічної картини світу ("онто-тео-телео-фалогоцентризму"), поставило під сумнів "телос" світу та історії, який би задавав загальний вектор буттєвого руху. Разом з "телосом" зник і весь сутнісно-належний полюс реальності. Цим, на нашу думку, було заподіяно нищівний удар по етичній свідомості. "Спасіння" етики – у повороті до трансцендентального способу філософування, у рефлексії над трансценденталіями буття як "верховними цінностями", початками і умовами етичного *per se*.

Метою статті є дослідження трансцендентальних умов можливості Я як морального суб'єкта та ціннісного простору етичного.

Аналіз досліджень та публікацій. Теоретичною основою дослідження стало критичне осмислення філософської спадщини антиметафізично налаштованих філософів та науковців: Ж. Дерріда, Ф. Ліотара, М. Фуко, Ж. П. Сартра, Б. Гуда. Метафізичне осмислення сутнісно-субстанційних основ людської суб'єктності спиралося на праці Арістотеля, Ф. Аквінського, Е. Жильсона, Ж. Марітена та Е. Корета. Аналіз трансценденталій буття як моральних цінностей було здійснено на основі ідей Г. Гегеля, М. Гайдеґґера, М. Шелера та Г.-Е. Генґстенберга.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Наративи постмодернізму.

Серед основних наративів метафізичного нігілізму – деконструкція принципів субстанції, суб'єкта, центру,

ієрархії тощо. Доцільно згадати Ж. Дерріда, який піддає критиці ідею метафізичного центру, і зокрема поняття "центру структури", що визначає саму структурність структури. Функцією центру, на думку філософа, є орієнтувати, балансувати та організувати структуру. Центр структури, який організує зв'язаність всієї системи, допускає вільну гру елементів всередині цілісної форми. Однак в самому центрі вільна гра структури виключена. "Центр, який є унікальним вже за визначенням, являє собою в структурі те, що керує цією структурою, в той же самий час уникає структурності" [Дерріда 1994: 24]. Центр структури парадоксальним чином знаходиться всередині структури і водночас поза нею. Це означає, що центру властивий не емпіричний, а духовний метафізичний характер. "Центр знаходиться у центрі цілісності і водночас їй не належить, ця цілісність має центр десь в іншому місці. Центр не є центром", – зазначає філософ [Дерріда 1994: 27]. По відношенню до людського існування таким центром може виступати суб'єктність, самосвідомість (Я), совість, душа, внутрішня сутність (арістотелівська "форма"), "атман" і так далі в залежності від конкретної філософської чи релігійної традиції. По відношенню до буття взагалі центром може бути ейдос, логос, субстанція (духовна чи матеріальна), природа, Бог, Дао. З етичної точки зору під центром можна розуміти сутнісно-смысловий полюс, який відповідає за ціль і цінність існування, "ціннісний атрактор" (термін наш). Все це Дерріда об'єднує під рубрикою "presence" (в перекладі – наявність, присутність, теперішність). Буття як присутність опиняється в фокусі критичного переосмислення. Адаже насправді, як декларує Ж. Дерріда, ніякого "центру структури" реально не існує. Він є результатом "волі до влади", сили нашого бажання, "жесту", психологічної проекції, інтенції вкласти смисл і причинність в апіорі абсурдну, позбавлену смислу і мети реальність. Тут, очевидно, філософ мислить в нігілістичному ключі, продовжуючи лінію, розпочату Ф. Ніцше та А. Камю. Це лінія деконструкції платонівської і християнської метафізики і "верховних цінностей" істини, добра, краси [Lowith 1998].

Філософський нігілізм релятивізує абсолюти. Якщо для Л. Вітгенштейна світ є сукупністю фактів, а не ре-

чей, то для Дерріда факти стають сукупністю текстів, тобто втрачають будь-які критерії об'єктивності, універсальності, необхідності [Derrida 2007]. Універсальні цінності стають текстами, складеними в межах культурних традицій свого часу, історично та ідеологічно обумовленими. Сама людина стає текстом. Будь-який індивід знаходиться всередині тексту, в межах історичної свідомості ("все є текст"). Самосвідомість особистості – сума текстів, величезний цитатник-лабіринт з безконечною кількістю смислів, алюзій, посилань, інтерпретацій, метафор, якому ми марно намагаємося нав'язати якусь неіснуючу "правильну інтерпретацію" та об'єднати в єдине смислове ціле. Людське життя розпадається на не пов'язані єдиною логікою фрагменти. У постмодернізмі ми все далі й далі відходимо від об'єктивного світу природи, тобто від того, що Гайдеггер називав "алетеєю", істиною буття в її відкритості (у термінах Ж. Дерріда – "трансцендентального означуваного"), затуляючи себе від буття речей самих по собі, від первинних смислів, загромаджуючи обшир буття інтелектуальними конструкціями та нашаруваннями. (Як тут не згадати заклик Е. Гуссерля "Назад до речей!")

Цілком в руслі Дерріда розмірковує й М. Фуко, який також пише про децентрацію суб'єкта і "смерть автора", його розчинення у дискурсивних практиках. Людина-автор є ідеологічним продуктом, функціональним принципом, завдяки якому відбувається обмеження, виключення і відбір. Але, з точки зору Фуко, як вільний творець нового автор неможливий. Відповідно, не існує свободи і можливості спротиву людини певній соціальній репресивній системі: ми всі приречені на пасивність і конформізм. "Рано чи пізно людина щезне, немов обличчя, намальоване на піску" [Foucault 1969: 38].

Слід згадати і Ж. Дельоза, який також знищує ідею центру, уявляючи свідомість як шизофренічне утворення-ризому [Deleuze 1987]. Ризома – поняття, запозичене з біології, означає заплутану кореневу систему, де немає центру і периферії. Ризома стала символом постсучасності, тріумфом горизонтальних, нелінійних, неієрархічних зв'язків. При цьому ризомність уявляється альтернативою деревовидної ієрархічної моделі світу. Можна порівняти її з безконечним лабіринтом, в якому "іншість" і "відмінність" стають "однаковістю", де протилежності вириваються між собою в певній єдності. Але це не та класична діалектична єдність, в якій протилежності "знімаються" (лінія Геракліт – Гегель), а зовсім інша, недиференційована безструктурність, хаотичне й аморфне утворення без субстантивної єдності. (Сучасні соціальні мережі – це також різновид ризоми. Вони створюють ілюзію хаотичності і нелінійності, однак, якщо придивитися більш уважно і прискіпливо, насправді йдеться про "контрольований хаос", за яким стоїть політичний суб'єкт і його воля до влади. Але це тема іншого дослідження).

Отже, людина в оптиці постмодернізму – це ризома, безособове і доіндивідуальне утворення, несвідома "машина бажання". Дія несвідомого описується як шизофренічний потік, хаотичний процес породження бажання. Справді вільний суб'єкт в оптиці постмодернізму – деконструйований суб'єкт, вільний від норм і цінностей культури, "шизоїд, позбавлений відповідальності, одинокий і радісний, здатний нарешті сказати і зробити дещо просто від свого імені, не питаючи дозволу на це" [Дельоз 2010: 131]. Це потік, що долає бар'єри та коди, ім'я, що більше не означає конкретне "це". "Він просто перестав боятися зійти з глузду" [Дельоз 2010: 131]. Якщо параноїк – людина епохи модерну, яка одержима

над-ідеями (метанаративами), то шизофренік – людина постмодерну. Нормальність постмодерністами відкидається в принципі. Нормальність – це соціальний компроміс та конформізм, нав'язування суспільством норм та правил гри, репресивність. Ми дуже добре бачимо реалізацію цього принципу в сучасній культурі скасування (cancel culture), де культивується девіантна поведінка, відхилення від норми ("фрік" як ловий тип людини). Взагалі, слід відмітити, що у постмодерній культурі забуття логосу, де культивується постправа, фейк-новини та маніпулятивні технології, логічне мислення, що характеризується визначеністю, послідовністю і несуперечливістю, поступається місцем шизофренічному розщепленому потоку свідомості, де можуть уживатися і співіснувати несумісні і логічно не пов'язані між собою наративи (ідеали, цінності, мотиви, гасла, інтерпретації історичних подій, фактів тощо).

Таким чином, в постмодерністській оптиці людина затиснута між силами хаотичного несвідомого і репресивними силами держави (у термінах З. Фрейда – між "Воно" і "над-Я"). Енергія несвідомого "лібідо" порівнюється з лавою, що повинна стерти всі структури володарювання і тиску, звільнити людину від рабства. Такими "псевдоструктурами", які підлягають знищенню, є сім'я, суспільство, мораль, релігія, держава. У теорії постмодернізму оголошується панування всього ірраціонального, "хворого", ненормального, заперечуються закони здорового глузду і розуму. По суті, особистість і суб'єкт поступаються місцем несвідомим структурам, тобто стають об'єктом, іграшкою сторонніх безособових сил. (У цьому постмодерністи своєрідно повертаються до ідей античності. Несвідоме для них – це те ж саме, що фатум для давніх греків). Якщо ж людина є детермінованим об'єктом, вона не несе відповідальності за свої вчинки, не може обирати, не має ані прав, ані обов'язків. Це річ серед інших речей. Етика в такому разі неможлива ані як наука, ані як практика. Все, що може дозволити собі "хвора" цивілізація, – це "хвороблива" етика збочення.

Умови можливості морального суб'єкта. Людина-автор. Чи можлива гармонійна, морально розвинута людська особистість в такій антиметафізичній філософській картині світу? Чи можливий взагалі моральний суб'єкт? Гармонія передбачає цілісність і єдність. Однак, за відсутності центру, така цілісність і єдність тепер нічим не забезпечені і не гарантовані – ані онтологічно, ані гносеологічно, ані аксіологічно. Центрованість і єдність перестали бути цінностями, втратили значущість для людини культури постмодерну. Адже втратив цінність і статус належного сам принцип гармонії і розумності космосу. На перший план вийшли деструктивні сили дисгармонії, асиметрії, диспропорції, аномалії, руйнації, абсурду і хаосу.

Щоб існував суб'єкт моральної дії, потрібно, щоб цей суб'єкт усвідомлював себе і власну приналежність до певного цілого. Самоідентичність особистості уможливується завдяки її пам'яті про життєвий досвід і визначенню його як свого власного (Дж. Локк). Самоідентичність є умовою моральної і правової відповідальності. Я не можу відповідати за свої вчинки, якщо я не усвідомлюю, що це мої власні вчинки, що їх зробив саме я (а не хтось інший). Що робить досвід саме моїм досвідом, що робить вчинки, за які я несу відповідальність, саме моїми вчинками? Чому я приписую вчинки собі? Досвід стає моїм досвідом, якщо я правильно його описую, інтегрую його у власну автобіографію. Мій досвід має бути уніфікований, зібраний в історію (нарратив) мого

життя. Наратив дозволяє досягнути власне життя як ціле. А. Макінтайр у "Після чесноти" зазначає, що людина – істота історична, її буття історичне. Тільки у формі історичного оповідання можна збагнути життя людини, розповісти про неї [Макінтайр 2002]. Моральний суб'єкт осмислює і вибудовує своє життя у світлі життєвого наративу. Наратив, в якому людина описує себе, тяжіє до смислової завершеності в "остаточних дефінітивних думках" (Д. Генрих). У цих думках особа ніби "підбиває підсумки свого життя і виокремлює значущі моменти для себе" [Генрих 2003: 55].

Отже, моральний суб'єкт – автор власного життєвого наративу. О. Ф. Лосев справедливо писав, що в античній культурі особистості не існувало, була лише – персона – театральна маска, соціальна роль, функція. Світовідчуття грека трагічне і фаталістичне, воно детерміноване силами природи і космічним законом. Тож особистість ("іпостась") – продукт християнської культури, де вона розглядається як образ Божий, що наділений свободою волі. Саме християнство уможливило появу гносеологічного і морального суб'єкта [Losev 2003]. Саме у цій культурі людина відчуває себе автором власного життя (у спів-авторстві з Богом через "синергію"). Спадкоємці християнства – Ренесанс (людина – деміург власного життя) та романтизм (людина має творчо будувати власне життя як витвір мистецтва і жити поетично (С. К'еркегор)). Зрозуміло, що без суб'єкта-автора етичне неможливе. У процесі самоздійснення особа постає як автор власного життєвого наративу і несе відповідальність за себе як продукт власної творчості.

Що ж роблять противники метафізики, зокрема постмодерністи? Спочатку вони усувають умови можливості єдності психічного. Ми пам'ятаємо, що в ідеалістичних системах І. Канта і Й. Г. Фіхте визнається існування метапсихологічного "дорефлексивного принципу самосвідомості" (Д. Генрих) – трансцендентально Я, завдяки якому досягається єдність апперцепції, а дані чуттєвого досвіду впорядковуються і набувають причинно-наслідкових і логічних зв'язків. У томізмі аналогічним принципом єдності мислення виступає душа як форма тіла, або акт, завдяки якому потенції людської субстанції стають дійсними. Проте емпірична традиція відкидає як душу-форму, так і трансцендентальне Я, адже їх не можна віднайти емпіричним шляхом. Усуваючи трансцендентальні умови можливості єдності мислячого існування, постмодернізм автоматично усуває і поняття суб'єкта, автора. Разом з цим зникає і моральна відповідальність. Постмодернізм утверджує примат естетики (задоволення) над етикою. Можна сказати, що філософія постмодернізму проводить інверсію к'еркегорівських трьох стадій людського духу. Замість того щоб йти від естетичного до вищого релігійного світовідчуття і світорозуміння, постмодерніст йде в діаметрально протилежному напрямку. Відмовляючись від релігійно-метафізичного, він усуває базис для етичного і відчиняє двері, що ведуть в бурхливе море естетичного. Людина відтепер – це всього лише тіло, "машина бажань". (Іронія полягає в тому, що бажання та пристрасті тіла – типові. Вони властиві людському біологічному виду. Так само у всіх людей типова морфологія, функції органів, біохімічні мозкові реакції тощо. З загальної тілесної основи неможливо вивести індивідуальне розмаїття духовного. Тож, постмодернізм, виступаючи за примат одиничного над загальним та універсальним, яке він оголошує "репресивним", знову призводить нас до загального, тільки на нижчому порядку буття: не на рівні духу, а на рівні тіла-машини).

Звісно, в критиці автономного суб'єкта і центру структури є своє раціональне зерно. Адже людина не здатна жити незалежно від матеріальних і духовних умов свого існування, від панівної картини світу, ідеології. Людська свідомість також не може функціонувати незалежно від підсвідомих структур, ірраціональних бажань, потягів, інстинктів (фрейдівська метафора айсберга). Здавалося б, людина повністю детермінована своїми умовами, і фактично вона зникає, розчиняється в тотальності буття. Однак: якщо людина – це воля до влади, завдяки якій вона приписує буттю неіснуючий центр, то неминуче має бути суб'єкт влади, тобто той, хто здійснює акт волевиявлення. Якщо людина – це сума культурних текстів, повинна бути точка збірки, той, хто відбирає, відсікає, робить вибір між текстами та їхніми інтерпретаціями. В будь-якому разі має існувати активне "хто", а не пасивне "що". Безперечно, людина нерозривно пов'язана з культурою, вона її продукт. Однак сама культура, у свою чергу, є породженням людини. За текстом завжди стоїть людина-автор. Відчужена від свого творіння, вона не впізнає в ньому власного авторства. Можна згадати приклад Фромма про ідолопоклонство як різновид відчуження, де ми поклоняємося й обожнюємо річ, забувши про те, що самі її створили [Fromm 1962]. Отже, всупереч постструктуралістам, суб'єкт дії (пізнання, волі) є логічно й онтологічно необхідним. Можна скільки завгодно відмовлятися від суб'єкта і від свободи, але для цього має бути той, хто буде відмовлятися, – вільний суб'єкт. Тобто умови можливості виконання постмодерністської деконструкції логічно суперечать самій процедурі деконструкції.

Ми поступово підходимо до думки, що руйнівній нігілістичній філософській стратегії, що обґрунтовує моральний і психічний хаос, доцільно протиставити трансцендентальний спосіб філософування, а саме – метафізику сутності як основу порядку. Категорія "сутність" (ousia) з'являється вперше ще в античній філософії, у працях Платона та Арістотеля. Пізніше розуміння сутності було доповнено і збагачено середньовічними вченими-схоластами. Грецьке слово ousia перекладається і як сутність, і як субстанція, тому часто ці слова вживають як синоніми. Почнемо з короткого визначення субстанції. "Субстанція (ousia) є "в собі" існуюче суще, яке саме "є", і не тільки не є визначенням чи властивістю якогось іншого сущого, а отже, не вимагає якогось "носія", якому притаманне визначення, а, навпаки, виключає такий носій" (Coreth 1961: 50).

Людина як субстанція. Таємниця Я. Характеристики людини (вага, вік, стать, краса, розумові властивості) не можуть існувати самі по собі, а потребують носія, тобто виступають вторинними властивостями ("акциденціями") конкретної субстанції. Щоб знайти певну аналогію поняття субстанції, наведемо наступний приклад. Якщо говорити про конкретного індивіда, то носієм усіх його властивостей і водночас центром свідомості і самосвідомості, серцевиною його тілесно-душевного і духовного життя виступає Я (суб'єктність). Ми не будемо наразі піднімати питання про те, наскільки розрізняються між собою "Я" та "субстанція" як поняття. Обмежимося лише тим, що вкладаємо в поняття Я пізнаваний і усвідомлюваний нами аспект субстанції. Можна сказати іншими словами, що Я – це психічна проєкція субстанції як метафізичного принципу, подібно до того, як крапка, яку ми застосовуємо в геометрії, є графічною проєкцією метафізичного принципу начала, у якого відсутні кількісні параметри (довжина, ширина, висота, вага, часові характеристики).

Таємниця Я полягає в тому, що кожна людина знає й усвідомлює власне Я, не сумнівається в його ідеальній реальності, суб'єктивно відчуває і переживає все, що його стосується, однак не може сказати, де воно локалізовано, де і як воно розташовано в тілі. Я знаходиться скрізь і ніде одночасно. Це той центр структури, про який пише Дерріда. Ми також не можемо сказати точно про часові характеристики нашого Я і процесів, що в ньому відбуваються: коли це Я виникає і зникає, скільки триває і так далі. Я винесено за просторово-часові межі, яким підпорядковуються усі чуттєво сприйняті речі. Воно не є чимось матеріальним і, тим не менш, переживається у внутрішньому досвіді. Марітен пише, що Я – це коріння всіх психічних актів, але саме воно є понадфеноменальним і перебуває поза часом у вічності (Maritain 1947).

Якщо подумки заперечити всі акциденції (ознаки і властивості людини), то ми нічого не зможемо сказати про субстанцію людини (її сутнісне ядро як особистості). Субстанційна основа цієї людини ніби зникне з нашого поля зору. Припустимо, що ми забираємо всі функції у Я – усвідомлювати, мислити, відчувати, воліти, згадувати, уявляти. Куди в такому разі подінеться це Я? Відповідь очевидна: Я перетвориться на ніщо.

Отже, здавалося б, субстанція складається з суми акциденцій, які її характеризують. Але це невірно. Адже в той же час, одразу як тільки ми спробуємо отримати реальну конкретну людину, живе ціле, зібравши його з набору акциденцій (кількісних та якісних характеристик, дій, реакцій), немов конструктор чи puzzle, ми побачимо, що без субстанції нам не обійтись. Субстанція не просто логічно необхідна. Вона реально (онтологічно) присутня. Адже саме на ній, як на невидимій опорі, тримаються всі інші риси особистості.

Формальне визначення субстанції, наведене вище, можна доповнити ілюстрацією. Уявімо собі портрет людини, з якого ми поступово стираємо елементи – очі, ніс, рот і так далі. Поступово від портрету нічого не залишиться – лише порожній білий аркуш. Однак у зворотному процесі, якщо ми будемо створювати фоторобот злочинця або, скажімо, комп'ютерний образ ідеально красивої жінки (підбираючи губи, очі, ніс, лоб, зачіску з різних облич і поступово домальовуючи їх у наш портрет), то ми отримаємо лише еклектичний штучний образ, який не матиме нічого спільного з реальністю. Йому буде бракувати принципу, який об'єднує ці риси, – унікального і неповторного Я.

Вищесказане означає, що людська субстанція як живе ціле, за визначенням, є більшою, аніж механічна сума акциденцій. Вона виступає їхнім внутрішнім принципом існування та організації, без якої вони б не утворили єдність ось цієї конкретної кінцевої людської персони. Й. Гете з цього приводу пише:

А стане мудрець живе щось вивчати –
Заходиться з нього дух виганяти,
І от – всі частки в руках трима,
Та що по тих частках – зв'язку ж нема!

(Гете 1981)

Живий предмет, про який говорить поет, органічно, а не механічно об'єднує в собі частини в деяке єдине ціле. Це і є субстанцією. Ще раз повторимо, що в людській особистості на рівні її тілесно-вегетативного, психічного і духовного життя проекцією субстанції як

метафізичного принципу виступає Я. Сама ж субстанція *per se* – це духовно-тілесна єдність конкретної особистості, єдність раціонального та ірраціонального.

Антиметафізично налаштовані філософи, такі як Д. Юм, критикували поняття "субстанція" як таке, що недоступно нашому звичайному чуттєвому спостереженню. У цьому запереченні вірно те, що субстанція ніколи не дана в одному лише чуттєвому сприйнятті. Однак це не доводить – всупереч Юму, – що таке поняття не має реальної підстави. Навпаки, це переконує нас у тому, що наш досвід складається не лише з чуттєво сприйнятого, але також духовно-інтуїтивного знання. Як пише Е. Корет, "ми живемо не лише у світі чуттєвих вражень, а й у певній духовно зрозумілій дійсності" [Coreth 1961: 62]. Походження такого поняття, як субстанція, корениться у реальному власному досвіді. Якщо я певним чином дію, то я знаю себе як тотожний суб'єкт або "носії" різних актів (актів свідомості, воління, дії), тобто як субстанцію. Але моє знання про самого себе як суб'єкт нетематичне, воно ніби існує на задньому плані, на периферії моєї уваги, і фоновим чином супроводжує всі акти моєї свідомості. Як тільки моя суб'єктність опиняється в полі зору моєї уваги, цілеспрямованого пізнання і рефлексії, вона одразу ж щезає, втрачає суб'єктність і перетворюється на об'єкт. І тим не менш я знаю про себе саме як про суб'єкт, тобто Я. Я знаю про власне Я не у свідомому акті самовідношення, а у трансцендентальному знанні.

Сучасний біолог та експериментальний психолог Брюс Гуд (Bruce Hood) в своїй книзі "Ілюзія "я", або Ігри, які грає з нами мозок" [Hood 2012] наводить наступні аргументи на захист тези про ілюзорність Я.

1. Свідомість має фізичну природу. Кожна ділянка мозку відповідає за певні функції. Наприклад, є ділянки мозку, які пов'язані з відчуттям. Б. Гуд наводить приклад, коли нейрохірург стимулює відповідну зону мозку маленької дівчинки, яка лежить на операційному столі, а вона в цей момент відчуває, ніби хтось торкнувся її руки.

2. Свідомість має соціальну природу, це результат довгої культурної еволюції. Наше Я – це продукт культури. В дикій природі свідомість не зможе розвинути і людина не буде знати нічого про власне Я, у неї буде відсутня самосвідомість (дитина-мауглі). Ми усвідомлюємо себе в процесі соціалізації.

3. Свідомість має емпіричну природу, тобто залежить від чуттєвого досвіду. Без впливу зовнішнього світу на органи відчуття змісту свідомості не буде. Це буде "табула раса" (чиста дошка).

4. Свідомість залежить від пам'яті. Наш досвід самих себе, самовідчуття і самоопис пов'язані з пам'яттю. Я – це те, що я пам'ятаю про себе. Без пам'яті втрачається самоідентичність. Наприклад, хвороба Альцгеймера, під час якої порушується або повністю втрачається функція пам'яті, руйнує особистість. Водночас людина здатна відтворювати певні події, які насправді не переживала. Ми пам'ятаємо те, що з нами не відбувалося. Пам'ять може створювати штучний досвід. Це означає, що наша свідомість не відображає, а конструює дійсність.

5. Свідомість, маючи матеріальну основу, підпорядкована природній необхідності, тобто позбавлена свободи волі. Рішення приймаємо не ми, а наш мозок.

На думку Брюса Гуда, з вищесказаного випливає, що Я, будучи продуктом незалежних від нього сил (фізичних, психобіологічних, соціокультурних), є ілюзією. На нашу ж думку, помилка матеріалістичної аргументації Б. Гуда – це помилка редукції, адже тут

особистість, все багатство її унікального та неповторного внутрішнього світу ототожнюється з мозком. Втрачається з уваги те, що свідомість, маючи основу (причину) в мозкових процесах та функціях, має не матеріальний, а ідеальний характер. Особистість не є мозком. Ми здатні впливати на пам'ять, розвивати її, ми також маємо можливість впливати на навколишній світ, перетворювати його відповідно до наших потреб, бажань, ідеальних уявлень. Однак ми не можемо зрозуміти, пояснити й описати себе без концепції Я. Ми не здатні мислити і діяти без наявності самоусвідомлення. Неможливо емпірично довести свободу волі, але як принцип пояснення рішень, поведінки, реакцій вона не може бути усунута. Я – це необхідний елемент самоопису, саморозуміння, самовідчуття, самоідентичності. Різниця двох особистостей не зводиться до тілесних відмінностей, і тим більше до структур мозку, які у всіх однакові. Матеріальне і духовне є різними порядками буття, подібно до того, як існують одновимірний, двовимірний, тривимірний простори. Духовне є вищим порядком по відношенню до матеріального, і тому матеріальне не здатне породити духовне. Духовне використовує матеріальне, але не зводиться до нього. Можна цю думку виразити у двох лаконічних формулах візантійського богослів'я: "душа використовує тіло як своє знаряддя" (Іоанн Дамаскін), "у людини таке тіло, на яке заслуговує його душа" (Ориген) [Чорноморець 2004].

Сутність і субстанція.

Як ми вже зазначали вище, по суті субстанція і сутність є синонімами. Сутність і субстанція відповідають на одне й те ж питання – що це? Різниця між ними полягає в тому, що субстанція – це конкретна онтологічна одиниця, взята сама по собі річ, тоді як сутність – це здатність цієї речі бути вираженою у визначенні¹. Отже, сутність – це та сама субстанція, але взята в аспект її пізнаваності. Кожна людина як субстанція – відмінна від інших сутність, яку ми можемо виразити у визначенні (дефініції). Гегель називає субстанційний зміст буття поняттям. Саме через поняття (тобто сутність) ми визначаємо єдність істини і добра. Гегель пише, що істина завжди містить в собі аспект належного, а відтак неминуче пов'язана з пізнанням добра. Ось дві характерні цитати: 1) "Про цей більш глибокий зміст істини йде мова, коли говорять про істинну державу або про істинний витвір мистецтва. Ці предмети істинні, коли вони суть те, чим вони повинні стати, тобто коли їхня реальність відповідає їхньому поняттю"; 2) "погана людина є неістинна людина, тобто людина, яка не поводить себе згідно своєму поняттю чи своєму призначенню" [Hegel 1977]. Отже, постає з усією очевидністю, що істина відрізняється від простої правильності, тобто зовнішньої відповідності нашої суб'єктивної ідеї її предмету. Йдеться про набагато більш глибокі речі – внутрішню відповідність предмета його природі, нормі, належному. Поза зв'язком із добром істини не може бути. Поза зв'язком із істиною не може бути й добра. Таким чином, продовжуючи Гегеля, можна сказати, що етичне відношення з'являється тоді, коли полюс сутнісного усвідомлюється як полюс належного, коли існування сприймається з точки зору того, наскільки вірно воно виражає власну сутність, наближаючись або віддаляючись від неї. Міра наближення чи віддалення від сутнісного-належного – критерій рівня морального розвитку людини.

¹ Сутність, виражену у визначенні, схоласти також називають "щойністю" (quidditas).

Структура субстанції. Сутність та існування.

Внутрішня структура субстанції, за Арістотелем, наступна. Субстанція містить форму, завдяки якій річ належить до певного виду, і матерію, що уможлиблює індивідуальні відмінності всередині виду. Якщо матерія – це можливість, то форма – це акт, в силу якого матерія стає матерією певної субстанції. Форма – це те, що якісно визначає субстанцію, тобто те, завдяки чому річ є тим, чим вона є. Форма відповідає за сутність, а отже, за пізнаваність субстанції. Саме форма надає речі визначеної якості і визначеності ("щойності").

До цього моменту схоласти фактично повторюють Арістотеля. Однак у своїх міркуваннях вони йдуть далі, ставлячи питання: в силу чого що-небудь взагалі є? Завдяки чому субстанції існують? І ось тут виявляється, що форма не є останнім елементом реальності. Як ми сказали вище, субстанція стає тим, чим вона є, отримує свою сутність завдяки формі. Однак субстанція як єдність форми і матерії (душі і тіла, якщо йдеться про людину) сама, у свою чергу, є лише можливістю, яка повинна стати дійсністю, тобто щущим (існуючим). І це відбувається завдяки буттю як акту існування.

Якщо форма є акт по відношенню до матерії і причина субстанції, то буття – це акт по відношенню до форми, причина самої форми. Буття – це принцип, умова можливості суцього. Дієслово "існувати", "бути" означає, як і будь-яке дієслово, – дію, акт. Тільки в акті існування може проявитися сутність речі. Акт існування (буття) – дещо набагато глибше у структурі суцього, ніж те, що його визначає сутнісно. *Отже, класична метафізична філософська традиція, всупереч розповсюдженим кліше, підкреслює примат існування над сутністю.*

Існування не існує як річ, але через нього всі речі починають існувати. Акт існування – це дійсність буття, сутність – це можливість бути. Арістотель і вслід за ним Фома Аквінський розуміють сутність як потенцію (dynamis) стосовно акту (energeia) – як можливість буття стосовно дійсності буття [Gilson 1922].

У межах релігійної традиції акт існування, або буття, яке уможлиблює суще і є його корінням і основою, – це абсолютна духовна реальність. Якщо форма пояснює нам, чому деяке суще є даним конкретним щущим в межах даного виду, то завдяки божественному акту творіння ми знаємо, чому це суще взагалі є. Все існуюче існує не саме по собі, а завдяки причетності до Бога, який породжує суще із небуття (св. Августин). У даному випадку християнська (ширше – монотеїстична) традиція підкреслює не лише трансцендентність, але й іманентність божественного буття всьому світові. Безумовне і вічне буття стає причиною обумовленого буття суцього, буття як тривалості. Але ця причина існує не стільки ззовні, скільки внутрішньо-субстанційно.

Буття – серцевина будь-якої речі, її глибинна основа. Це означає, що Бог постійно перебуває в усіх речах, його творча енергія "розлита" в суцього. Він створює усі сутності (форми), будучи понадсутнісним (Діонісій Ареопагіт). Ці сутності видатний представник візантійської богословської думки Максим Сповідник називає "логосами" ("словами-сміслами"), творчими задумами божественного Слова-Логоса (Христа). Як тільки божественне духовне світло перестає пронизувати річ, вона перестає існувати [Maximus Confessor 1985].

Помилка Ж. П. Сартра. Якщо Бог – буття всього, що існує в багатогранному сутнісному різноманітті, саме в цьому сенсі ми можемо сказати, що існування (буття) передує сутності. Характерно, що Ж. П. Сартр та інші екзистенціалісти висуюють, здавалося б, таку ж

саму тезу. Для них існування людини передує сутності; екзистенція – це можливість бути, і у неї відсутня наперед дана сутність. Остання створюється (конструюється) в процесі існування ("людина – це проєкт самої себе"). Так само довільно конструюється (вкладається) в життя смисл і мета, хоча саме по собі життя, будучи абсурдним, апріорі позбавлене смислу і мети (позиція атеїстичного екзистенціалізму А. Камю).

Тут екзистенціалісти просто пародійно перевертають усю метафізичну традицію, на плечах якої вони стоять. А саме: за аналогією переносять властивості Бога (абсолютної необумовленої духовної реальності), буття якого вони заперечують, на людину як кінцеве і обумовлене суще, замінюють поняття "сутність" іншим поняттям – "можливість", не розуміючи, що вони логічно й онтологічно між собою дуже схожі. По-перше, як демонструють схоласти, сутність і є можливістю по відношенню до буття як акту існування. По-друге, сама теза Сартра про те, що "людина приречена на свободу", демонструє, що свобода чимось обумовлена, тобто має якусь причину. В обумовленому світі кінцевого сущого все має умову можливості для свого існування. Не існує нічого необумовленого, окрім абсолютної і вічної божественної реальності, яка обумовлює саму себе. Це є універсальний закон об'єктивного детермінізму. Тож повинна з необхідністю існувати умова можливості свободи. Мова зараз йде не про причину конкретних актів свободи: свободи приймати рішення, свободи діяти (купляти чи не купляти, голосувати чи не голосувати, коїти чи не коїти самогубство і так далі). Йдеться саме про умову можливості свободи як такої – як людської здібності, спроможності.

Цікавий факт. Сартр все життя був одержимий "неіснуванням" Бога, а його атеїзм межував із войовничим атеїзмом сучасних Річарда Докінза, Салмана Рушді та Крістофера Тітченса. Це було патологічне заперечення Бога, яке трансформувалося у власну діалектичну протилежність. Його друг і колишній маойст П'єр Віктор (відомий також як Бенні Леві), який проводив багато часу з вмираючим Сартром і брав у нього інтерв'ю, був свідком дивовижної зміни мислителя. За словами Віктора, Сартр різко змінив думку про існування Бога і почав тяжіти до месіанського юдаїзму. Це передсмертне визнання Сартра викликало скандал в атеїстичних лівих колах французьких інтелектуалів та обурення удови філософа Сімони де Бовуар: "Я не відчуваю себе продуктом випадковості, порошинкою у всесвіті, але кимось, кого очікували, підготували, сформували. Коротше кажучи, я – істота, яку тільки Творець міг помістити сюди; і ця ідея творчої руки стосується Бога" [Sumit 2019].

Кант стверджував, що свобода – це незалежність розуму від зовнішніх факторів, або здатність самостійно починати причинно-наслідковий ряд явищ. Але таке розуміння свободи як незалежності стосується *проявів свободи*. Однак свобода як така, як можливість сама по собі, не здатна відірватися від людської сутності, яка її уможлиблює. У тварин немає свободи, а є лише інстинкти. Так влаштована природа тварини. Свобода – прерогатива лише людини як субстанції, наділеної духом. Іншими словами, духовна сутність людини є умова можливості свободи волі.

Можливість бути як свобода. В якому сенсі слід правильно розуміти тезу про те, що людина – це можливість бути? Тільки в тому сенсі, що у людини є свобода реалізувати власну сутність, тобто наближатися до власної сутності у самопізнанні і діях, або, іншими словами, олюднюватися, наближатися до власного "по-

няття" (Гегель). Кожна людська особа має можливість бути собою, вірніше – ставати собою, самоздійснюватися і самоактуалізуватися, тобто реалізовувати власну самість в потенційно безконечному процесі. Кожна екзистенція може стати автентичною при-сутністю. Є й інша, протилежна, можливість – віддалятися від власної сутності (йти шляхом від-сутності), розлюднюватися, втрачати людський образ, перестати бути собою, деградувати на сублюдський рівень. Ця символічна ось олюднення-розлюднення є первинним трансцендентальним тлом етичного відношення.

Процеси олюднення і розлюднення, наближення і віддалення, при-сутності і від-сутності, "рух вогню вгору" і "рух вогню вниз" (за Гераклітом), тобто оформлення і кристалізація в мікрокосмос або втрата і розпорошення власного мікрокосмосу, і весь екзистенційний спектр між цими двома крайніми полюсами обумовлені сутністю людини, її природою, тобто внутрішньо закладеними можливостями. Коли скульптор висікає ("визволяє") з каменю скульптуру, він обмежений властивостями цього каменю, які відрізняються від властивостей, скажімо, деревини чи пластиліну. Те ж саме відбувається, коли той самий "скульптор" ліпить сам себе у процесі особистого становлення, висікає і визволяє самого себе з того людського матеріалу (генетика, оточення, освіта, ціннісні запити, словесний горизонт, несвідомі бажання, що треба просяти крізь "сито" свідомого Я), який є у нього в розпорядженні. Всі його дії, прагнення (в тому числі воля і прагнення творити себе, пізнавати себе, діяти і перетворювати) виникають через те, що вони закладені в його природу як можливі. Людина-скульптор має можливість нехтувати, заперечувати чи, навпаки, докласти зусилля для їх реалізації, вдосконалення, розкриття, але вони так чи інакше "вмонтовані" в його природу. Це можна порівняти з певною комп'ютерною програмою, яка може бути активована завдяки добрій волі особистості, а може, навпаки, залишитись неактивованою. Людина несе відповідальність за даровану їй свободу навіть у тому випадку, якщо вона добровільно від цієї свободи відмовляється або заперечує саму її наявність у теоретичних конструкціях. Цей вибір робить сама людина.

Логічний і онтологічний сенс сутності та буття.

Якщо ми досліджуємо людину як суще, питаючи, чи є вона і що вона є, то існування і сутність виявляються аспектами реальності, що відрізняються понятійно. Їхня відмінність є щонайменше логічною різницею між понятійними змістами мислення. Але коли ми стверджуємо, що буття є основою сущого як такого, принципом, завдяки якому все відбувається визначено й оформлено, то тут під основою мається на увазі вже не лише логічний, а реальний (онтологічний) конститутивний принцип, тобто внутрішня основа буття сущого. Існування (буття) властиве дійсному сущому, воно є те, завдяки чому дійсне відрізняється від можливого.

Людина як кінцеве суще не є чистим, чи абсолютним, буттям у нескінченній повноті змісту. Вона є "ось буттям", "просвітом буття", таким скінченим буттям, яке розпитує про свій власний смисл і призначення в нескінченному горизонті буттєвих смислів. Саме завдяки своїй сутності (формі) людина виділяється як відносно з абсолютного, як кінцеве з нескінченного буття, як визначене з невизначеного. Сутність є, як зауважує Е. Корет, принципом обмеженості, негації нескінченного буття, його оформленням, виділенням і кристалізацією обмеженого "хто" з нескінченного "ніщо" (у даному випадку ми посилаємося на Гегеля, для якого чисте буття – це ніщо). [Coreth 1961].

Вище ми зазначали, що сутність людини, її субстанційність, що проявляється через Я, можна порівняти з геометричною крапкою, що не має лінійних розмірів (довжина, ширина, висота, вага). Подібно до того як геометрична крапка – це проєкція метафізичної крапки як першопринципу, Я – це проєкція невиразної субстанції (сутності людини). Ми можемо перенести цю аналогію на все суще. Сутність суцього – це також крапка. Світ народжується, починається з одиниці (Піфагор), що можна графічно позначити через крапку. З Одного (єдиного, простого та неподільного) виникає два. Через крапку можна провести пряму, дві прямі утворюють площину, три – об'ємне тіло і так далі. Але де ставиться найперша "крапка" світу (наприклад, точка сингулярності), якщо ще немає простору і часу, де її поставити? Відповідь може бути одна: крапка ставиться в надрах божественного буття-блага. Крапка-сутність належить буттю, обіймається й охоплюється буттям, зачинається, виношується і зароджується в бутті. Лоно буття годує і пестить природу речей, що йому належить. Будучи причетною до буття-блага, сутність-крапка сама стає чимось онтологічно благим від природи. Сутність людини як субстанції – це обмеження безконечності буття і водночас його провіт, щілина, крізь яку ми можемо подивитися на весь обшир буття, залитий світлом божественної любові. Зародившись, сутність-крапка вже не може померти, а триває у вічності, прагнучи возз'єднатися з іншою Крапкою на другому кінці безконечності і тим самим утворити безсмертний геометричний промінь. Крапка проста (не має частин) і нематеріальна, а відрізок прямої, що складається з безлічі нематеріальних крапок, є матеріальним об'єктом. Як із сукупності крапок, кожна з яких сама по собі є нічим з точки зору матеріального виміру, отримуємо дещо, що має матеріальний вимір? Як з нічого виникає "щойність", з простого – складне, з духовного – матеріальне, з небуття – буття? У цій геометричній побудові фігури, началом якої є крапка, приодичняється таємнича догмата про божественне творіння світу "з нічого". Приодичняється, але не позбавляє нас подиву, без якого неможливий процес філософування.

Сутність, виражена графічно як крапка, – це можливість (потенція). Можливість, згорнута в крапку, імпліцитно міститься в останній. Актуальність – крапка, що розгорнулася у сферу, тобто почала "рости" в усіх напрямках. Парменід писав про сферичність буття, а Ориген зазначав, що душа людини має форму сфери. Сфера – це телос розвитку крапки, напрямок траєкторії її смислового руху, мета еволюції. На візантійських та давньоруських іконах часто зображували прозору кристалу сферу ("зерцало"), в яку дивився ангел. Ця сфера – символ передбаченого, наперед накресленого божественним провидінням майбутнього світу і людини. Це те, чим належить стати, належне майбутнє [Марченко 2010].

Потенція може реалізовуватися і пізнаватися лише в акті існування. Сутність – це внутрішній принцип суцього, який наперед задає своєрідність його можливості буття. Ця можливість бути здатна перетворюватися на дійсність в акті буття. Однак драма людини полягає в тому, що в ній завдяки свободі волі передбачено розрив, розкол, незбіг між сутністю та існуванням. Собака не може перестати бути собакою, тобто самою собою. Вона не здатна втратити власну "собачу природу". Норма чи відхилення у поведінці тварини залежать від того, наскільки точно і вчасно підібране дресирування. Особливість людини полягає якраз у тому, що її не

можна надресирувати, щоб вона стала людиною. Вона здатна забувати про свою "людськість", хоча, звісно, людське існування ніколи не може повністю відірватися від власної сутності, адже це онтологічно неможливо. Мова йде лише про віддалення у незнанні чи нехтуванні. Але так само як не знати або нехтувати законами тяжіння не означає те, що ці закони реально не існують, так само ігнорування духовних законів існування не заперечує їх об'єктивно існуючий статус.

Водночас буття і сутність можуть розглядатися не логічно, як різні поняття за змістом, і не реально-онтологічно, як щось таке, що саме по собі "є", а як внутрішньо конститутивні принципи, завдяки яким суще є. Буття і сутність, поєднуючись, дають одну, реальну і конкретну, людську особу, яка, оскільки вона "є", сутнісно "єдина", тотожна із собою. У реальній самотності людини як суцього відмінність її принципів "знято" (Г. Гегель), тобто одночасно збережено та подолано, зведено до вищої єдності. Щось подібне описує третій закон діалектики про подвійне заперечення. Наприклад, у хімічних реакціях сполучення елементи зберігаються, але становлять єдність якоїсь нової дійсності (гідроген та кисень існують у зняттю вигляді у складі води як вищої єдності). Жива істота складається з різних речовин, які конститутивно входять до життєвих процесів, але в них "знімаються", тобто зберігаються у своїй своєрідності, позбавляючись, проте, самотійності у субстанціальній єдності життя як такого. Те саме відбувається в історичній, духовній та культурній сферах, в особистісному розвитку. Наприклад, в дитині присутні і водночас зняті у єдності генетичний матеріал, властивості, які вона успадкувала від батьків; в нації як політичній спільноті зняті ментальні та культурні характерні риси тих етносів, які складають цю націю, і так далі.

Єдність буття і цінностей.

Існує три фундаментальні властивості всього існуючого: єдність, істина, благо. Всі ці властивості можна інтерпретувати як начала (основи) ціннісної системи координат, утвореної парами протилежностей: єдність–партикулярність, істина–хиба, благо–зло. Ціннісні начала, або "ціннісні атрактори", нерозривно пов'язані з сутністю суцього, тобто його субстанційною основою. В даному випадку ми спираємося на М. Гайдеґґера, який, реконструюючи хід думок Ф. Ніцше у роботі "Європейський нігілізм", акцентує на тому, що істина виступає моральною категорією, а воля, яка спроектувала істину в ідеальний надчуттєвий світ, є моральною волею: "Якщо "істина", тобто істинне і дійсне, виводиться в деякий самосущий світ, то це істинне суще виступає як дещо таке, чому має підкоритися людське життя. Істинне є саме по собі належне і бажане" [Heidegger 1993: 79]. У нашій роботі ми погоджуємося з Гайдеґґером, що етика пов'язана із метафізикою, адже істина всього суцього як предмет метафізики виступає моральним ідеалом. Відповідно, демонтаж концепту істини через оголошення "смерті бога", тобто всього надчуттєвого, призводить не лише до знищення універсального морального ідеалу, знецінення традиційної ієрархії цінностей та релятивізації моралі, але й унеможливує "етичне" як таке, що не може існувати без сутнісно-належного полюсу буття.

Єдність. Крайнощі всеєдності та індивідуалізму.

Щоб зрозуміти зміст поняття "єдність", треба повернутися до логічного аналізу суб'єкта як субстанції – тобто незалежного носія властивостей. Коли я якось дію (пізнаю, волю, прагну), то в цьому інтенціональному акті я усвідомлюю, що це роблю саме я. Я є при-

чиною, суб'єктом всіх своїх дій, і я також знаю, що всі різноманітні акти, що відбуваються в той чи інший проміжок часу у єдності моєї свідомості, суть мої акти. Вони передбачають єдність Я у множинності актів, тотожність мене самого у різноманітності моїх проявів. Адже, що б я не робив, я як суб'єкт залишаюсь при цьому тим же самим.

З розуміння суб'єкта як єдності і самототожності можна за аналогією перейти до розуміння єдності суцього. Єдність має дві сторони, які доповнюють одна одну: "внутрішня єдність" як тотожність суцього із собою і "зовнішня єдність" як відмінність (нетотожність) з усім іншим. Єдність суцього, перш за все, є сутнісна єдність. Тут одразу постає питання про єдність не лише одного суцього, а всієї сукупної дійсності, тобто про всеєдність. Всьому, що є, притаманне буття, і отже, все узгоджується в бутті як своєму вищому принципі існування та організації. Можна сказати, що питання всеєдності, чи універсальності єдності, є одним з ключових питань в філософії. Давньогрецькі мудреці тлумачили "все" як єдність, зводили все існуюче до єдиних світових законів і пояснювали світ за допомогою всеохопної "праоснови всього" (arche). Згадаймо знамените "все є вода" Фалеса, де у короткій формулі міститься одразу три філософські категорії. "Все", тобто вся повнота реальності, все суще в його цілокупності. "С", тобто буття, реальність на противагу маренню, ілюзії, сновидінню. І нарешті, першопричина, тобто причина самої себе, – мінлива і рухлива стихія води, що, приймаючи різні форми, види і стани, залишається самою собою, тобто незмінним у змінному, вічним у тимчасовому, абсолютним у відносному, безсмертним у смертному. Архе забезпечує існування "всього" як єдності у різноманітті.

З часом філософські пошуки єдності світу загострюються до крайнощів суворого монізму. Так, наприклад, для Парменіда існує лише єдине, буття, що знаходиться в стані вічного спокою, тоді як всяка множина, рух і зміна одиничних речей є лише ілюзорна видимість. Такий самий монізм сповідують неоплатоніки Плотін та Прокл. Для них першою і вищою, божественною основою буття є "Єдине" (Одне), з якого шляхом еманациї (витікання чи випромінювання) відбувається все інше. За логікою світового руху усе одиничне і матеріальне знову має повернутися назад, щоб щезнути, об'єднавшись з праєдиним. Подібні паралелі можемо знайти і в доктрині індуїзму, де індивідуальне існування атмана як ілюзорне ототожнюється (розчиняється) з брахманом – абсолютною праосновою світу.

Іншою крайністю є ті філософські течії, в яких стверджується існування одиничних речей, фактів і заперечується реальність загального. Відтак реальна всеєдність світу розпадається на множину одиничних речей. Таким чином, у ціннісній системі координат можуть бути два полюси (крайнощі): всеєдність, що заперечує цінність одиничного, і плюралізм одиничного, яке не підпорядковується і не належить жодній єдності. Тоталітарний чи демократичний характер суспільства, держави чи цивілізації залежить від того, яке місце ідеологічна позиція займає на цій ціннісній системі координат. Причому тоталітарне мислення є наслідком як крайнощів всеєдності (крайнього монізму), так і крайнощів індивідуалізму.

Єдність та одиничне. Між крайнощами монізму і плюралізму можлива гармонія. Буття як принцип єдності всього суцього не скасовує єдності одиничного. Будь-яке одиничне суще існує в своїй буттєвій значущості, самотності індивідуального буття. Водночас

воно перебуває у складі виду або роду, взаємодіє з іншими речами, а понад це – належить всеосяжній спільності всього суцього в бутті. Множинність неможлива і немислима без єдності, відмінність – без спільності. "Спільність як єдність у множині може мати свою основу не у множині як такій, а тільки в єдності. *Єдність у множині передбачає єдність до множини*, тобто якість загальне підґрунтя буття, яке здійснює і обґрунтовує множину і відмінність, проте не скасовує їх у жорсткій всеєдності" (Coreth 1961: 50). Такий баланс універсального та індивідуального є умовою справжнього гуманізму. Етичним еквівалентом онтологічної єдності є моральна єдність, що включає в себе принципи єдності слова і діла, ціннісно-орієнтаційної єдності, соборності, солідарності, корпоративності, вірності, лояльності тощо. В усіх цих принципах наскрізною ідеєю виступає духовно-світоглядна єдність.

Благо та істина. Благовоління.

Онтологія, гносеологія й етика – це різні грані єдиного кристалу буття. Процес пізнання того, що існує і є реальним, являє собою в той же час вольовий акт. Тому що, розпитуючи про щось, я хочу знати те, що я ще не знаю, прагну розширити межі свого знання. Це прагнення дізнатись більше ніби "вмонтоване" в пізнавальний акт. Отже, пізнання є водночас і волінням. Пізнання і знання передбачають пізнаваність об'єкта, на який вони спрямовані ("інтелігібельність", або умоссяжність). Прагнення і воля, у свою чергу, передбачають привабливість свого об'єкта, тобто щось таке, що є гідним устремління, або саме по собі "бажане".

Ми можемо запитувати про все без обмежень. Ми прагнемо дізнатися про суще в його глибинній істинній сутності. Отже, все суще, наскільки воно є, виявляється пізнаваним, істинним і привабливим (бажаним) об'єктом, на який спрямована наша воля. В акті пізнання ми усвідомлюємо, що суще є чимось самим по собі гідним нашого стремління, тобто благим. Ці визначення істинного і благого є властивостями самого суцього: наскільки воно є, настільки воно є істинним і благим. У сутність людини закладено пошук і пізнання істини, а значить, водночас прагнення і дії з реалізації цього прагнення. Сама істина речей виступає для нас цінністю, тому ми, як пише Арістотель, і прагнемо до знання, а не до гадки. Тільки як прагнучі та діючі істоти ми здійснюємо самих себе, переводячи наші сутнісні потенції в сферу актуалізованої дійсності. Отже, прагнення знання і воління істини є апіорі прагненням і волінням чогось доброго, гідного самого устремління. "Практичне прагнення, свідоме воління і діяння йдуть далі – у напрямку до благого чи ціннісного [Werthafte], яке як таке спрямовує до себе і є гідним прагнення" [Coreth 1961: 93].

Таким чином, буття виступає першою і найфундаментальнішою цінністю. Все, що існує, вже в силу того, що воно є, володіє цінністю реального (на противагу видимому, ілюзорному, оманливому). Акт волі суб'єкта спрямований на цю реальність, яка постає "іншим" по відношенню до цього суб'єкта. Моральний аспект цього воління (інтенціонального акту) корениться в онтології, тобто реальності існування цього "іншого", якого ми розпізнали як дещо добре (об'єктивно самоцінне).

Буття-благо як єдину та істинну реальність можна розцінювати як священний дар людині. Всякий дар апіорі нічим не заслужений, бо є виявом безкорисливої любові даруючого. Цей акт дарування закликає людину до кроку назустріч: благоговіння, благо-дарування (вдячності) та зустрічного дару. *Тому сфера етичного починається з того моменту, коли ми здійснюємо й*

усвідомлюємо наше воління як благо-воління. У цьому акті ми реалізуємо можливість утвердити "інше" заради нього самого. Це емпатія, що в своїх граничних проявах досягає рівня любові, а отже, передбачає альтруїзм, жертвність і самозречення. "Воління в чистому і повному сенсі є не "схоплення цінностей", тобто воління захоплювати і володіти іншим заради мене, а "утвердження цінностей", тобто утвердження, визнання і схвалення буття іншого в його власному бутті і цінності, і тому в добродійному діянні (благоволінні) для іншого" (Е. Корет).

Благовоління є фундаментом любові. Любов можлива по відношенню до безумовної цінності духовно-особистісного буття Іншого. Любов починається з присутності, істотного ставлення до дійсності, тобто з поваги до самобутності кожного суцього, як унікальної і неповторної сутності. Така повага, у свою чергу, корениться у переконанні, що буття суцього є божий дар і милість, іншими словами – царина дивовижного. Адже "можливість бути" могла і не стати дійсністю, не відбутися, а речі могли так і залишитися на рівні потенції, в полоні небуття, якби Творець не звільнив би їх з цього полону.

Онтологічний статус інших речей як реально існуючих у своїй сутнісній само-бутності також задає всю подальшу тональність етичного ставлення. Хоча речі, на відміну від людей, не мають безумовної самоцінності, а мають відносну цінність (знаряддя праці, продукти харчування, одяг, засоби зв'язку тощо), суб'єкт також може стверджувати їх у власній цінності тим, що ставиться і використовує їх доцільно і відповідно до того, що вони самі є і для чого вони існують. На відміну від речей, які я можу використовувати як засіб для досягнення моїх цілей, цінність іншої особистості "є ціль сама по собі і ніколи не може використовуватися лише як засіб" (Кант). Тут воління проступає в своєму чистому буттєвому вигляді, як звернення до Іншого через утвердження його самоцінності в акті вдячності, благовоління та любові.

Коли ми говоримо про благовоління та любов, доцільно згадати вчення учня Макса Шелера Ганса-Едуарда Генгстенберга. Основне положення його релігійної антропології полягає в тому, що людина – істота, що має властивість "об'єктивності" ("посутності", "доцільності"). "Під об'єктивністю (Sachlichkeit) ми маємо на увазі ту позицію, яка передбачає звернення до предмета заради його власної самості, вільне від міркувань користі. Таке звернення до об'єкта може бути реалізовано у випадках споглядального розуміння, практичної дії або емоційної оцінки" [Hengstenberg 1957: 10].

"Об'єктивне" ставлення до суцього заради нього самого, згідно з Генгстенбергом, має свідчити про внутрішню узгодженість суб'єкта з природою навколишнього буття, коли, наприклад, людина, не переслідуючи жодних корисливих цілей, радіє самому буттю тварин і рослин як такому, бажає, щоб вони в своєму розвитку досягли свого призначення. Інакше кажучи, "об'єктивність" передбачає життя людини в безпосередній злитості та узгодженості зі світом речей і живих істот, в єдиному неусвідомленому пориві та "диханні" з ними.

За Генгстенбергом, "людина є істота, здатна до об'єктивності, яка знаходить себе в об'єктивності і покликає до об'єктивності" [Hengstenberg 1957: 41]. Генгстенберг показує, що людина, позбавлена об'єктивності, позбавляється і здатності поважати, любити, бути правдивою. Таким чином, існує нерозривний зв'язок об'єктивності з сутнісними якостями людини. Людина покликає і має відкритися в об'єктивній згоді з усіма

сферами буття, культурної дійсності. Зрештою, "настрій об'єктивності" поживає та формує всі сили та здібності людини – інтелектуальні, вольові, емоційні.

Об'єктивність-посутність виявляє себе в найрізноманітніших галузях культури, що, здавалося б, не пов'язані з етикою, зокрема й у конкретно-науковому пізнанні, тобто там, де предмет досліджується заради нього самого. Більш висока форма або ступінь об'єктивності здійснюється в моральній сфері, де як ціннісний критерій виступає любов. Тут у своїх судженнях мислитель спирається на шелерівське визначення любові як спрямованості на підвищення цінності Ти. Любов розуміється Генгстенбергом як завершення об'єктивності, і як така вона повинна бути в зародку будь-якого морального вчинку.

Висновки.

Отже, підсумуємо вищесказане. Умовами-можливостями морального суб'єкта, який володіє свободою волі і відповідає за свої вчинки, є людська сутність-субстанція. У свою чергу, кожна субстанція має основу і коріння в бутті. Трасценденталії буття – єдине, істинне і благе – доцільно трактувати з етичної точки зору як "верховні цінності". Наше знання і пізнання є завжди знанням-волінням, знанням-прагненням. У своєму пізнанні, рішеннях, вчинках ми передбачаємо, що суще є ціль, а отже, і цінність нашого прагнення і воління. Суще є гідне нашого прагнення і направляє, скеровує наші зусилля. Воно є благим, єдиним та істинним у своїй реальності. Воно також може сприйматися і розумітися як священний дар людині. Звідси випливає, що началом моралі, етичним аспектом знання-воління є благовоління й об'єктивність-посутність, безкорислива повага до цінності суцього (і зокрема, цінності Іншого) як вже априорі благого. Людина покликає об'єктивно ставитися до будь-якого буття, яке вона зустрічає. Але може цього і не зробити, діяти з діаметрально протилежних позицій і бути необ'єктивною. Якщо співчутлива об'єктивність досягає свого апогею в любові, то навмисна необ'єктивність – у ненависті. Людина, отже, має зважитися або на користь об'єктивності, або проти неї. Тим самим ці дві можливі форми поведінки – об'єктивність і необ'єктивність – передбачають свободу вибору і рішення і ту інстанцію, яка робить цей вибір, передбачає своє рішення. Такою ініціативною інстанцією є людська особистість як духовне начало, вільне від причинної обумовленості. Дух – це принцип, що сприяє об'єктивності. Якщо "цінності життя" (М. Шелер) егоцентричні і суб'єктивні, то "духовні цінності" (М. Шелер) тяжіють до об'єктивності. При цьому корінням об'єктивності-посутності є сама людська суб'єктивність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Гете, Й.-В. (1981). *Фауст*. Київ, Дніпро, 386.
- Макінтайр, Е. (2002). *Після чесноти: Дослідження з теорії моралі*. Київ, Дух і літера, 436.
- Марченко, Д. (2010). Іконографія ангелів. Як зобразити невидиме. URL: http://sur.li/digfa_
- Чорноморець, Ю. (2004). Основні категорії патристичної метафізики. *Мультиверсум. Філософський альманах*. Київ, Центр духовної культури, 42, 50–77.
- Coreth, E. (1961). *Metaphysik. Eine methodisch-systematische Grundlegung*. Innsbruck / Wien / München, Tyrolia-Verlag, 672.
- Deleuze, G. (1987). Introduction: Rhizome. *Deleuze, G. & Guattari, F. A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Trans. B. Massumi. University of Minnesota Press, 3–26.
- Derrida, J. (2007). *Jacques Derrida: Basic Writings*. Ed. by Barry Stocker. Routledge, 456.
- Foucault, M. (1969). What is an Author? URL: https://www.open.edu/openlearn/pluginfile.php/624849/mod_resource/content/1/a840_1_michel_foucault.pdf



Fromm, E. (1961). *Marx's concept of man*. New York, Frederick Ungar Publishing, 1–85. URL: <https://www.marxists.org/archive/fromm/works/1961/man/index.htm>

Gilson, É. (1971). *The Philosophy of St. Thomas Aquinas*. Trans. E. Bullough. URL: <http://www.u.arizona.edu/~aversa/scholastic/gilson/>

Heidegger, M. (1993). *Ten basic writings*. HarperCollins, 464.

Hegel, G. (1977). *Phenomenology of Spirit*. Oxford University Press, 650.

Hengstenberg, H.-E. (1957). *Philosophische Anthropologie*. Stuttgart, 370.

Henrich, D. (2003). *Between Kant and Hegel: Lectures on German Idealism*. Harvard University Press, 420.

Hood, B. (2012). *The Self Illusion: Why there is no 'you' inside your head*. HarperCollins, 349.

Kant, I. (1990). *Critique of practical reason*. Liberal Art Press, 390.

Losev, A. (2003). Twelve Theses on Antique Culture. Translated to English by Oleg Kreymer and Kate Wilkinson. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*. Vol. 11, 1, 55–70.

Löwith, K. (1998). *Martin Heidegger and European Nihilism*. Ed. by R. Wolin. Columbia University Press, 304.

Maritain, J. (1947). *Existence and the Existent*. Trans. by Lewis Galantieri and Gerald B. Phelan. Image Books division of Doubleday & Co., 270.

Maximus the Confessor (1985). *Selected Writings (Classics of Western Spirituality)*. Ed. George C. Berthold. Paulist Press, 256.

Scheler, M. (1950). *Nature et formes de la sympathie*. Paris, Payot, 384.

Sumit, P. (2019). Why did Jean Paul Sartre turn a believer prior to his death? URL: <https://www.milligazette.com/news/Opinions/16321-why-did-jean-paul-sartre-turn-a-believer-prior-to-his-death/>

REFERENCES

Goethe, J.W. (1981). *Faust*. Kyiv, Dnipro (in Ukrainian).

MacIntyre, A. (2002). *After virtue*. Kyiv, Duh i litera (in Ukrainian).

Marchenko, D. (2010). Ikonohrafiya anheliv. Yak zobrazty nevydymy [Iconography of angels. How to depict the invisible]. Retrieved May 20, 2012. URL: <http://surf.li/digfa>.

Chornomorets', Y. (2004). Osnovni katehoriyi patrystychnoyi metafizyky. [Main categories of patristic metaphysics]. *Mul'tyversum. Filosofs'kyy al'manakh*. Kyiv, Tsentr dukhovnoyi kul'tury, 42, 50–77.

Coreth, E. (1961). *Metaphysik. Eine methodisch-systematische Grundlegung*. Innsbruck / Wien / München, Tyrolia-Verlag.

Deleuze, G. (1987). Introduction: Rhizome. *Deleuze, G. & Guattari, F. A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press, 3–26.

Derrida, J. (2007). *Jacques Derrida: Basic Writings*. Edited by Barry Stocker. Routledge.

Foucault, M. (1969). What is an Author? URL: https://www.open.edu/openlearn/pluginfile.php/624849/mod_resource/content/1/a840_1_michel_foucault.pdf

Fromm, E. (1961). *Marx's concept of man*. New York, Frederick Ungar Publishing, 1–85. URL: <https://www.marxists.org/archive/fromm/works/1961/man/index.htm>

Gilson, É. (1971). *The Philosophy of St. Thomas Aquinas*. URL: <http://www.u.arizona.edu/~aversa/scholastic/gilson/>

Heidegger, M. (1993). *Ten basic writings*. HarperCollins.

Hegel, G. (1977). *Phenomenology of Spirit*. Oxford University Press.

Hengstenberg, H.-E. (1957). *Philosophische Anthropologie*. Stuttgart.

Henrich, D. (2003). *Between Kant and Hegel: Lectures on German Idealism*. Harvard University Press.

Hood, B. (2012). *The Self Illusion: Why there is no 'you' inside your head*. HarperCollins.

Kant, I. (1990). *Critique of practical reason*. Trans. by Lewis White Beck. Liberal Art Press. URL: https://www.bard.edu/library/arendt/pdfs/bc_Arendt_Kant_CritiquePracticalReason.pdf

Losev, A. (2003). Twelve Theses on Antique Culture. Translated to English by Oleg Kreymer and Kate Wilkinson. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*. Vol. 11, 1, 3–47.

Löwith, K. (1998). *Martin Heidegger and European Nihilism*. Columbia University Press.

Maritain, J. (1947). *Existence and the Existent*. Image Books division of Doubleday & Co.

Maximus the Confessor (1985). *Selected Writings (Classics of Western Spirituality)*. Paulist Press.

Scheler, M. (1950). *Nature et formes de la sympathie*. Paris, Payot.

Sumit, P. (2019). Why did Jean Paul Sartre turn a believer prior to his death? URL: <https://www.milligazette.com/news/Opinions/16321-why-did-jean-paul-sartre-turn-a-believer-prior-to-his-death/>

Надійшла до редколегії 19.10.22

Andriy Morozov, Doctor of Philosophical Sciences, Associate Professor
Kyiv National University of Trade and Economics,
19, Kyoto Street, Kyiv, 02156, Ukraine

TRANSCENDENTAL FOUNDATIONS OF ETHICS: FROM METAPHYSICS OF MORAL SUBJECT TO 'TRANSCENDENTALIA' AS SUPREME VALUES

The article explores the transcendental conditions of the possibility of the Self as a subject of moral consciousness and ethical relations between the Self and the Other. The postmodern methodology of deconstruction of onto-theo-teleo-phallo-logo-centrism, which theoretically makes ethics impossible, is subject to criticism. The need to return to the transcendental way of philosophizing, and in particular – the metaphysics of essence, is substantiated. An ethical relationship appears when the pole of the essential is realized as the pole of the proper. The article deals with the structure of substance, which consists of matter and form, possibility and actuality. The self is a mental projection of a substance as a metaphysical principle, just as the dot we use in geometry is a graphic projection of a metaphysical principle that has no quantitative parameters (length, width, height, weight, temporal characteristics). Human substance as the whole, by definition, is greater than the mechanical sum of accidents. It acts as their inner principle of existence and organization, without which they would not have formed the unity of this particular finite human person. Anti-metaphysical philosophers criticized the concept of substance as something that is not accessible to our ordinary sensory observation. Substance is never given in sense perception alone. However, this does not prove that such a concept has no real basis. On the contrary, it convinces us that our experience consists not only of sensuously perceived, but also of spiritual-intuitive knowledge. The origin of such a concept as a substance is rooted in real personal experience. It is noted that the classical metaphysical philosophical tradition, contrary to widespread clichés, emphasizes the primacy of existence over essence. Being is the basis of being, the logical and ontological constitutive principle of its existence. Transcendentalia – unity, truth and goodness – are interpreted as value poles of attraction, or attractors. Being is understood as a sacred gift to man, which we will to know in its truth and goodness. The ethical aspect of knowledge-will is benevolence, respect for the value of being as a priori good. Benevolence is the foundation of love as a selfless attitude towards the identity and unconditional value of the spiritual and personal existence of the Other. It means substantively objective, open attitude towards the world.

Keywords: center, deconstruction, essence-substance, self, moral subject, ethical, transcendentalia, being, supreme values, objectivity, benevolence.

ХУДОЖНЄ ВИРОБНИЦТВО

УДК 7.01:141]:15-051(410)"18/19"Кол(045)
DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2\(11\).06](https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2(11).06)

Марина Тернова, канд. філос. наук, доц.
Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
вул. Ярославів Вал, 40, м. Київ, 01054, Україна
termarv@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9266-5672>

Р. ДЖ. КОЛЛІНГВУД: ХУДОЖНІЙ СМАК ЯК ЧИННИК ПЕРСОНАЛІЗАЦІЇ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

У статті художній смак розглянуто і як теоретичну проблему, яка на межі XVII–XVIII століть активно залучається у простір європейського мистецтвознавства, і як вияв особистісних уподобань митців, місце котрих в ієрархії творчої значущості враховувало цей чинник.

Підкреслено специфіку естетичного смаку як теоретичної проблеми і як особистісної оцінки мистецьких творів, що має власне місце в сучасній гуманістиці. Показано, що в теоретичному аспекті протягом другої половини XX століття окреслилася тенденція аналізувати смак як естетико-художній феномен.

Виокремлено авторську позицію Р. Дж. Коллінгвуда – відомого англійського філософа, естетика, мистецтвознавця та історика науки, котрий відносить смак до наріжних естетико-мистецтвознавчих понять, педалюючи при цьому значення його як виявлення професійної культури митця. Аргументовано, що актуалізація теоретичних поглядів Р. Дж. Коллінгвуда важлива в умовах використання сучасною культурологією міждисциплінарного підходу, який виявився в англійській гуманістиці загалом і в позиції автора монографії "Принципи мистецтва" зокрема.

Проаналізовано ставлення Р. Дж. Коллінгвуда до історико-філософської та естетико-мистецтвознавчої традиції осмислення смаку і наголошено на тих відмінностях, які мали місце в інтерпретації смаку в логіці становлення як естетичного, так і художнього підходів.

Окреслено коло митців, творчість яких дозволяє проілюструвати їхні особистісні уподобання і концептуалізувати низку питань, пов'язаних із використанням теоретико-практичного потенціалу наявних модифікацій художнього смаку.

Ключові слова: художній смак, персоналізація історії мистецтва, історико-культурний контекст, "корупційна свідомість".

Постановка проблеми. Проблема, яка розглядається у статті, концептуалізована у її назві, а саме – естетико-мистецтвознавча спадщина Р. Дж. Коллінгвуда, інтерпретація поняття "художній смак" та персоналізація історії мистецтва. Ці аспекти є елементами дослідницького простору у реконструкції історико-культурних, філософсько-естетичних та мистецтвознавчих процесів, що, з одного боку, передували написанню монографії "Принципи мистецтва" – основної праці Р. Дж. Коллінгвуда, а з іншого – підтвердили її значення та теоретичний потенціал у розвитку європейської гуманістики.

Систематизація та поєднання означених вимірів, виявлення шляхів їх взаємодії, аргументація теоретичної ваги кожного з дослідницьких елементів, що аналізуються в статті, збагачують проблематику таких гуманітарних наук, як культурологія, філософія, естетика, мистецтвознавство (з наголосом на історії мистецтва), сприяючи як окресленню меж, так і моделюванню нового понятійно-категоріального апарату в процесі використання можливостей міждисциплінарного підходу.

Аналіз публікацій та досліджень. Протягом двох десятиліть поточного століття значно посилюється інтерес до широкого кола проблем, пов'язаних з історією конкретних гуманітарних наук. Тож цілком логічно, що в поле зору фахівців потрапили і проблеми англійської гуманістики, яка протягом тривалого часу накопичувала традиції у таких сферах, як філософія та естетика. Водночас видатні досягнення англійців на теренах літератури та живопису зробили внесок у європейський культурний простір, який важко переоцінити.

Систематизуючи напрацювання останніх десятиліть, здійснені українською гуманістикою, слід виокремити публікації Н. Владимірової, О. Маламури, В. Менжуліна, О. Оніщенко, К. Шадманова, які мають загально-

теоретичне спрямування. Окрім цього, варто загострити увагу на роботах Г. Гамрецької, В. Герасимчук, Т. Кривошеї, котрі хоча і побіжно, але торкаються спадщини Р. Дж. Коллінгвуда. Оскільки матеріал статті певним чином концептуалізується саме проблемою художнього смаку, необхідно послатися на дослідження О. Кононова та В. Панченко.

Матеріал даної статті є продовженням низки наших публікацій, які вийшли друком протягом 2019–2020 років, де були поставлені питання, пов'язані з оцінкою Р. Дж. Коллінгвудом окремих естетико-мистецтвознавчих тенденцій. Ми поділяємо введення у дослідницький простір формально-логічної структури "теоретико-практичний паритет", яка була заявлена як в напрацюваннях Л. Левчук, так і в подальших наукових розвідках Н. Жукової, О. Оніщенко, С. Холодинської. Оцінка специфіки творчості конкретних, передусім англійських, митців, прізвища яких присутні на сторінках "Принципів мистецтва", спирається, як і у попередніх наших статтях, на традиції європейського мистецтвознавства.

Мета статті. Аналізуючи авторську модель інтерпретації художнього смаку, обґрунтовану Р. Дж. Коллінгвудом, окреслити її історико-культурні витоки та розглянути як підґрунтя персоналізації історії мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження. Монографія "Принципи мистецтва", яка вийшла друком у 1938 році, довела, що Робін Джордж Коллінгвуд (1889–1943) належить до провідних європейських філософів та істориків науки. Саме завдяки глибоким знанням на означених теренах він створив досить своєрідну естетико-мистецтвознавчу концепцію, яка, з одного боку, спирається на історико-культурні традиції, а з іншого – пропонує особистісний погляд на наріжні естетичні проблеми.

Розуміючи, що своєрідною "серцевиною" естетики виступає мистецтво, Р. Дж. Коллінгвуд намагався утримувати паритет між естетичним та мистецтвознавчим баченням як мистецтва, так і тих чинників, котрі не лише сприяють його формуванню та функціонуванню, а й виступають опертям у регулюванні "оцінки–цінності" створеного митцем.

У контекст означеного потрапляє і поняття "художній смак", як можна судити з не зовсім послідовної і дещо строкатої позиції Р. Дж. Коллінгвуда, що, так би мовити, перекривається поняттям "естетичний смак" – більш широким і об'ємним. Наразі справа не стільки в тому, яке з понять "впливовіше", скільки в тому, що площиною дії художнього смаку виступає мистецтво, в той час як естетичний смак охоплює значно більшу кількість сфер людської діяльності.

На наше глибоке переконання, реконструюючи в умовах ХХІ століття теоретичну спадщину Р. Дж. Коллінгвуда, слід враховувати, що він атрибутував себе передусім як історик науки. Це зумовлювалося потужним історико-культурним контекстом, на який спирався теоретик у процесі дослідження тих чи інших проблем. Саме така тенденція надає його спадку особливої значущості, оскільки Р. Дж. Коллінгвуд свідомо йде до витоків проблеми, не рахуючись з тим, наскільки вони глибоко занурені в історію культури.

Слід визнати, що учений жодного разу не зрадив принцип, який сам і проголосив: "...історія покличе до морального і політичного життя "треноване око", яке перегляне кожну ситуацію, і дасть нам більше, ніж будь-яка наука, оскільки дасть нам прозоріння" [Коллінгвуд 1996: 63–64], яке наснажуватиметься самопізнанням, бо людині вкрай важливо пізнати себе, "свої спроможності" (термін Коллінгвуда. – **Прим. авт.:**) цінність історії полягає в тому, "що вона показує нам, що людина зробила, а отже, і вчить нас, що таке людина" [Коллінгвуд 1996: 63–64].

Аналізуючи теоретичні розмисли Р. Дж. Коллінгвуда з позиції сьогодення, не можна не помітити, що назва і зміст його монографії концентрує увагу на мистецтві, а в процесі осмислення конкретних проблем подекуди превалюють естетичні обриси: "почуття–чуттєвість", естетична емоція, психологічна та фізіологічна естетика, перелік прізвищ естетиків.

Зосереджуючись на понятті "художній смак", доцільно наголосити, що така конструкція щодо творів мистецтва – здатність людини, керуючись почуттям задоволення або незадоволення диференційовано сприймати та оцінювати мистецькі твори, – досить повільно входила в теоретичний ужиток європейського мистецтвознавства. Поштовх до необхідності вироблення поняття, яке відкривало б можливість до "суб'єктивної, самостійної оцінки художнього твору, що ґрунтується на почутті естетичного задоволення" [Панченко 2010: 59], дала доба Відродження.

Слід зазначити, що на межі ХХ–ХХІ століття широке коло культуротворчих питань, пов'язаних з цим періодом, стали об'єктом теоретичного аналізу на теренах української гуманістики. У дослідженнях Т. Андрущенко, В. Єфіменка, М. Кушнарської, О. Петрової, В. Роменця відбиті як загальнотеоретичні аспекти, що характеризують наукову орієнтацію Відродження, так і низка питань, які мають творчо-пошуковий характер. З цього приводу М. Кушнарської підкреслює, що "...наявність шляхів самореалізації, котрі пов'язані з мистецтвом, зумовлює визначення основного ідеального типу людини доби Ренесансу як "людини естетичної". Поступова

трансформація Ренесансу викликала ствердження нового ідеалу "людини моральної" як заперечення абсолютної цінності людської особистості. Цей перехід можна назвати сутністю заміни Ренесансу на епоху бароко й класицизму, за якої мистецтво набуває етичного змісту" [Кушнарської 1996: 6].

На нашу думку, позиція М. Кушнарської дещо корегує поширену як в естетиці, так і в мистецтвознавстві тезу щодо ролі Відродження в становленні уявлень про смак, оскільки ця доба поняття "смак" не застосовувала. Наразі не можна і недооцінювати пошуки Ренесансу на теренах збагачення як дослідницького простору, так і формально-логічного забезпечення наукових розвідок. Зокрема, в означений період вважається доцільним оперувати таким складним поняттям, як "самореалізація", що намагається з'єднати індивіда зі сферою його діяльності; формується розуміння типології як теоретико-пізнавального методу; "естетичний" та "морально-нісний" типи людини розглядаються як рівноцінні, "відбиваючись" у намаганні опанувати етико-естетичну сутність художньої творчості. І хоча в теоретичному аспекті усе означене має "присмак" лише постановки проблеми, проте початковий етап цих концептуальних розвідок відкриває неабиякі перспективи.

Переважає більшість положень, напрацьованих у добу Відродження, виявляє як пряме, так і опосередковане відношення до естетичного або до художнього аспекту смаку. Хоча як таке поняття "смак" було введено в теоретичний ужиток лише у ХVІІ столітті видатним іспанським філософом, письменником, теоретиком літератури Бальтасаром Грасіаном-і-Моралесом (1601–1658) – автором дослідження "Мистецтво винахідливості, трактат про дотепність" (1643), що мав дві показові ознаки: обґрунтування засадних принципів барокової культури та розширення понятійно-категоріального апарату аналізу мистецької практики.

Слід констатувати, що поняття "смак" досить повільно входило в європейський дослідницький простір, проте своє відверте зацікавлення ним продемонстрували і французькі (Буало, Вольтер, Гельвецій), і англійські (Шефтсбері, Хатчесон, Хоум, Г'юм) мислителі. Кожний з них мав власне бачення потенціалу цього поняття, однак практично всі сходилися на тому, що поза "правилом" та "нормою" пояснити його не можна. Відтак смак у контексті "правила" і "норми" почали сприймати як найбільш дохідливе його визначення.

Згодом поняття "смак" посіло важливе місце в естетико-мистецтвознавчій теорії, зберігши при цьому як "художній" аспект для оцінки мистецьких творів, так і "естетичний", коли йшлося про позамистецький простір, для оцінки якого необхідне підключення всієї чуттєво-почуттєвої природи людини: від чуттів, що формують "низову" естетику (зір, слух, дотик, нюх), до почуттів, наприклад прекрасного, піднесеного, трагічного, потворного.

Принципово нові зрізи цієї проблеми з'являються в естетиці Іммануїла Канта (1724–1804), котрий спробував окреслити природу сутнісних ознак смаку. Як зазначає Л. Левчук, "теорія І. Канта про естетику як критику смаку" стає "об'єктом широких дискусій від початку ХІХ століття" [Левчук 1999: 337]. Посилаючись на кантівське дослідження "Критика здатності судження", Л. Левчук виокремлює як беззастережне досягнення І. Канта розробку механізму естетичної оцінки та відстоювання тези про безсторонність естетичного судження: "Будь-який інтерес псує судження смаку, позбавляючи його безсторонності, особливо якщо він

на відміну від інтересу розуму не передбачає доцільності почуттю задоволення, а засновує її (доцільність. – **Прим. авт.**) на цьому почутті; останнє завжди буває в естетичному судженні про що-небудь, що дає насолоду або викликає біль" [Kant 2000: 107].

Не заперечуючи наголосів, зроблених Л. Левчук щодо інтерпретації кантівської теорії смаку, В. Панченко на перші позиції висуває так звані антиномії смаку: "З одного боку, судження смаку є настільки індивідуальними, що жодні доведення не можуть їх заперечити, тобто: про смаки не сперечаються. З іншого боку, смаки є не тільки суб'єктивними, між ними є дещо загальне, що дає змогу обговорювати їх, отже: про смаки можна сперечатися" [Панченко 2010: 60].

В. Панченко підкреслює, що антиномія смаку І. Канта, як і будь-яка антиномія взагалі, "є принципово нерозв'язною. Окремі суперечливі судження смаку можуть існувати разом і бути однаковою мірою справедливими" [Панченко 2010: 60]. На нашу думку, в означеному контексті особливий наголос слід зробити на понятті "міра", яке не тільки стосовно кантівських антиномій, але й більш широкого кола проблем, як-от індивідуальний смак, його співвіднесеність з ідеалом, смак і ціннісний контекст, здатне відіграти продуктивну роль.

Антиномії смаку, запропоновані І. Кантом, не тільки виявилися "нерозв'язними", але й такими, що викликали певну теоретичну невизначеність, оскільки питання, "можна" чи "не можна" сперечатися про смаки, залишилося відкритим. Водночас інші аспекти смаку німецький філософ відстоював значно категоричніше. Це стосується, наприклад, "варварського смаку", який задля власного задоволення "вимагає прилучення збуджуючого чи зворушливого, а тим більш, якщо він робить їх критерієм свого схвалення". При цьому І. Кант категорично заперечує, аби "збуджуюче" "зараховувалося до краси" [Kant 2000: 126].

Хоча і стисло, ми спробували відтворити процес становлення і концептуалізації проблеми смаку, на який міг спиратися Р. Дж. Коллінгвуд, відпрацьовуючи у монографії "Принципи мистецтва" цілу низку важливих естетико-художніх понять, зокрема досвід, оцінка, "корумпована свідомість". Окрім цього, у розмислах англійського теоретика присутнє поняття "правило", а сукупно усе означене використовується ним задля обґрунтування правомочності розподілу мистецтва на "хороше" та "погане".

На нашу думку, такий розподіл є суголосним позиції І. Канта щодо "естетичних суджень", які, так само як теоретичні (логічні), "можна ділити на емпіричні і чисті. Перші це ті, що висловлюються про приємне чи неприємне в предметі або в засобах уявлення про нього, а другі про красу його; перші суть судження почування (матеріальні естетичні судження) і тільки другі (як формальні) власне судження смаку" [Kant 2000: 108]. Зрештою, Р. Дж. Коллінгвуд, "рухаючись" за німецьким класиком і наслідуючи його науково-методичні прийоми, не завжди вдало повторював оригінал: запозичений у І. Канта прийом, сутність якого ми процитували вище, далеко не в усіх позиціях Р. Дж. Коллінгвуда був ним переконливо інтерпретований.

Так, Р. Дж. Коллінгвуд підкреслює, що розподіл мистецтва на "хороше" та "погане" робиться завдяки смаку, потенціал якого виявляється вже на етапі творчого процесу: "твір мистецтва представляє собою діяльність певного роду. Діяч намагається здійснити щось конкретне, і в цій спробі він може досягнути успіху або зазнати невдачі" [Collingwood 1938: 280].

Наразі слід звернути увагу, що Р. Дж. Коллінгвуд вживає поняття "діяч", хоча логічнішим був би термін "митець", оскільки увесь подальший матеріал розділу "Хороше мистецтво і мистецтво погане" [Collingwood 1938: 280–286] його монографії присвячений як мистецтву, так і специфічним аспектам творчого процесу. Водночас, зважаючи на позицію Р. Дж. Коллінгвуда, поняття "діяч" слід прийняти, оскільки теоретика цікавить будь-яка діяльність, що перетинається з мистецтвом, адже його підґрунтям є діяльність творча.

Однією з важливих тез у процесі обґрунтування специфіки позиції діяча, що балансує на межі "успіх–невдача", є сумнів Р. Дж. Коллінгвуда в його здатності проаналізувати та об'єктивно оцінити свій творчий пошук і резульат цього пошуку – художній твір. Якщо діячем виступає живописець, то він, на думку англійського теоретика, може орієнтуватися тільки на власний смак, демонструючи його індивідуальний характер. Відтак для Р. Дж. Коллінгвуда принциповим стає запитання: чи бачить, чи усвідомлює діяч професійну невдачу, коли говорить: "Ця лінія ні на що не годиться"?

Продовжуючи свої розміркування, учений дещо корегує представлення творчого процесу: "Щось не подобається мені ця лінія, спробуємо-но провести її по-іншому... або так... або так... Ось! Це годиться" [Collingwood 1938: 281]. Дослухаючись до власного смаку, живописець відповідно оцінює зроблене, ризикуючи вийти за межі своєї професії: у таких випадках він "діє не як художник, а як критик або навіть (якщо критику мистецтва прирівняти до філософії мистецтва) як філософ" [Collingwood 1938: 281].

Водночас слід зауважити, що Р. Дж. Коллінгвуд виступає рішуче проти того, аби митець виходив за межі власної професії, перетворюючись чи на художнього критика, чи на філософа: він повинен не лише оволодіти професійними навичками, а й в процесі роботи постійно удосконалювати їх, адже саме це є запорукою створення "хорошого мистецтва", позначеного мірою, нормою, правилами, тобто усім тим, що відповідає вимогам художнього смаку.

Увагу привертає і теза Р. Дж. Коллінгвуда щодо чіткого розподілу між живописцем, котрий тільки починає опановувати професію, і досвідченим митцем, що вже володіє усіма її секретами. На етапі учнівства, перебуваючи в художній школі, учень-початківець, на думку дослідника, "вчиться не стільки писати, скільки спостерігати свою роботу, піднімати пов'язану з живописом психофізичну діяльність до рівня мистецтва, вчиться усвідомлювати свою психофізичну діяльність, переводячи її таким чином з рівня психічного досвіду на рівень уяви" [Collingwood 1938: 282].

У контекст означеного автор "Принципів мистецтва" включає і "якусь дану емоцію", яку має виразити живописець: "Виразити її і виразити добре – це одне і те саме" [Collingwood 1938: 282], оскільки "якась дана емоція" "працює" на створення "хорошого мистецтва", тобто такого, що відповідає вимогам художнього смаку. "Виразити її погано – це не значить якусь її все-таки виразити (наприклад, виразити її, але не selon les regles – відповідно до правил. – **Прим. авт.**), що означає зазнати невдачу" [Collingwood 1938: 282], створивши "погане мистецтво".

Англійський теоретик зосереджується і на відпрацюванні поняття "правило", що підтверджує його прихильність до практики вироблення "чинників", поза якими недоцільно будувати концепції "смаку". Введений, як вважається, у добу Шефтсбері та Вольтера

чинник "правило" діє і в естетико-мистецтвознавчих розвідках автора "Принципів мистецтва", тобто функціонує до першої половини ХХ століття.

Вчоргове наголосимо на бажанні Р. Дж. Коллінгвуда зберігати принцип спадкоємності щодо європейських історико-культурних традицій, що виявляється не лише стосовно прихильників такого чинника смаку, як "правило", а й залучення задля аргументації "поганого мистецтва" окремих тез з розміркувань нідерландського філософа Бенедикта Спінози (1632–1677). Подекуди складається враження, що Р. Дж. Коллінгвуда повністю не задовольняє ідея "хороше–погане" мистецтво, представлена на сторінках "Принципів мистецтва", не переконаний він і в тому, що вичерпав усі аргументи, трансформуючи художній смак у константи позитивної (хороше) та негативної (погане) оцінки мистецтва. Внаслідок цього з'являється наступне твердження: "Поганим твором мистецтва – це невдала спроба усвідомити якусь дану емоцію, те, що Спіноза назвав неадекватною ідеєю афекту" [Collingwood 1938: 282]. Логіка викладу матеріалу нашої статті не передбачає залучення спінозівської концепції "афектів" до виявлення "за" чи "проти" в обґрунтуванні "поганого" мистецтва, ми лише підкреслюємо позитивність ідеї спадкоємності, яку Р. Дж. Коллінгвуд послідовно відстоює та використовує повною мірою.

Відаючи належне теоретичним новаціям Р. Дж. Коллінгвуда, слід визнати, що далеко не все запропоноване ним можна прийняти беззастережно. Так, його ідея "корумпованої свідомості", яка є "винуватцем" і того, що "людині не вдається виразити якусь емоцію", і того, що цей тип свідомості позбавляє її здатності зрозуміти, чи змогла вона означену емоцію виразити [Collingwood 1938: 284], вочевидь, містить неабиякі теоретичні перспективи, проте не дістала на сторінках "Принципів мистецтва" належного відпрацювання.

Подібний дослідницький прийом, коли в процесі "анатомування" складної проблеми одне невідоме пояснюється шляхом залучення іншого невідомого, вимагає чіткого дотримання певних методичних правил, яких в окремих випадках Р. Дж. Коллінгвуд уникає. Через невідпрацювання належним чином нетипового для гуманістики поняття "корумпована свідомість" уся подальша теоретична конструкція ученого виявилася вкрай хиткою: провина покладена на "корумповану свідомість", а "поганим" виявився митець, стаючи водночас і "поганим суддею своєму мистецтву".

У контексті означеного естетико-мистецтвознавчу цінність має художній смак самого Р. Дж. Коллінгвуда, котрий сміливо поділив мистецтво на "погане" і "хороше". "Погане мистецтво", створене на підґрунті "корумпованої свідомості", може бути представлене і цілим художнім напрямом, і творами окремих митців. Свою позицію Р. Дж. Коллінгвуд сформулював у наступному положенні: "Зображення звірів-демонів, зроблене Брейгелем, "Соната привидів" Стріндберга, оповідання жаків Едгара По, фантастичні малюнки Бердслі, сюрреалістичний живопис – все це чітко й буквально зображальне, проте світ, котрий зображено в цих творах, є не світом здорового глузду, а світом марення, ненормальним або навіть божевільним світом, в якому постійно проживають божевільні..." [Collingwood 1938: 253]. Водночас Р. Дж. Коллінгвуд визнає, що цей світ інколи відвідує і кожний з нас, проте таке твердження слід, імовірно, сприймати як його вибачення перед великими митцями. Адже їхні твори, вочевидь, потрапили до коллінгвудової категорії "поганого мистецтва" не за

своїми естетичними, а, так би мовити, морально-психологічними ознаками. Тож, формуючи тип "поганого мистецтва", дослідник на початку наголошував на формальному боці художнього твору, на "лінії" досконалого зображення, що митець не здатний досягти, а пізніше підключив зміст творів, який "нормальна" людина не зможе прийняти.

До "поганого мистецтва" віднесені і твори, народжені "масовою культурою", і перші авангардистські експерименти. Принагідно зазначаю, що, артикулюючи ці тенденції, Р. Дж. Коллінгвуд фактично приєднався до позицій Миколи Бердяєва (1874–1948), аргументованих у роботі "Криза мистецтва" (1918), та Хосе Ортегі-і-Гассета (1883–1955) у "Дегуманізації мистецтва" (1925).

Враховуючи, що за своїми науковими орієнтирами Р. Дж. Коллінгвуд атрибує себе як історик науки, приклади "хорошого мистецтва", так би мовити, запозичені з класики, чи то літературної, чи то мистецької. Переліку імен тих, хто створював "хороше мистецтво", передує наступне зауваження: "Якщо художник не може сказати нічого, окрім того, що вигадав тільки він сам, є підстави побоюватися, що він буде вельми небагатий ідеями. Якби він міг брати все, що хоче, в будь-якому місці, де це можна знайти, як це могли Евріпід, і Данте, і Мікеланджело, і Шекспір, і Бах, його льохи завжди були б повними..." [Collingwood 1938: 325].

Слід підкреслити, що наведені імена не викликають жодних заперечень і лише підтверджують широку обізнаність Р. Дж. Коллінгвуда із зразками "хорошого мистецтва". Так само безпомилковим є і відбір митців, котрі, на думку автора "Принципів мистецтва", потребують застосування персоналізованого підходу, оскільки формували чи формують історію мистецтва.

Оскільки нормативи статті обмежують наші можливості розгорнути її зміст, наведемо кілька позицій, запропонованих Р. Дж. Коллінгвудом, у тезовому форматі. Через залучення потенціалу художнього смаку, завдяки якому окреслюється "хороше" і "погане" мистецтво, на сторінках "Принципів мистецтва", окрім вже означених нами, присутні імена Рафаеля, Моцарта, Генделя, Бетховена, Блейка, Рейнольдса, Редкліфа, Доре, Сезанна, Шоу, Голсуорсі...

Водночас Р. Дж. Коллінгвуд вважає за необхідне більш детально прокоментувати значення творчості окремих митців. Так, стосовно романів англійської письменниці Джейн Остін (1775–1817) він робить наступне зауваження: "Джейн Остін, котра виросла і була вихована в атмосфері сільських пліток, змогла створити велике мистецтво з емоцій, що породжувала ця атмосфера" [Collingwood 1938: 121].

Виокремлюючи серед своїх сучасників француза Анатолія Франса (1844–1924) та італійця Габріеле Д'Аннунціо (1863–1938), автор "Принципів мистецтва", так би мовити, застерігає їх щодо тематичної спрямованості творчих орієнтирів: «Виникає ситуація, коли, скажімо, романісти почувають себе не у своїй тарілці, поки не починають писати романи про романістів, що не звернені ні до кого, окрім тих самих романістів. Це хибне коло було особливо помітним у деяких континентальних авторів зразка Анатолія Франса або Д'Аннунціо, матеріал яких подекуди не виходив за межі обраного кола "інтелектуалів"» [Collingwood 1938: 121].

З огляду на час, незважаючи на певні суперечливі моменти, чимало висновків Р. Дж. Коллінгвуда є теоретично перспективними. При цьому специфіка його розгляду мистецтва загалом та творчості конкретних



митців зокрема позбавлена зверхності чи менторства, навіть коли він вдається до їхньої критики.

Висновок. Монографія "Принципи мистецтва" Р. Дж. Коллінгвуда безперечно є надбанням європейської гуманістики першої половини ХХ століття, а підняті на її сторінках проблеми в певних аспектах суголосні сучасним філософським та естетико-мистецтвознавчим орієнтаціям окремих гуманітарних наук. Підтвердженням цього висновку є проблема художнього смаку, що і до сьогодні виступає об'єктом теоретичного аналізу.

Реконструкція історико-культурної традиції становлення і введення в теоретичний простір поняття "смак" виявляє його складності та суперечливості, які відбилися в існуванні констант "художній" та "естетичний" смак. Підкреслено значення теоретичних новацій І. Канта – автора найбільш ґрунтовної концепції смаку в європейській естетиці другої половини ХVIII століття.

Автор статті зосереджується на художньому смаку як засобі оцінки творів мистецтва та, відштовхуючись від цього поняття, на доцільності диференціювання мистецтва на "хороше" та "погане", що, власне, і зробив Р. Дж. Коллінгвуд. Проаналізовано запропоновані ним приклади використання художнього смаку задля аргументації персоналізованої історії мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Коллінгвуд, Р. Дж. (1996). *Ідея історії*. Київ, Основи, 615.
Кушнарьова, М. Б. (1996). *Концепція творчої особистості в естетиці італійського Ренесансу* [Автореф. дис. канд. філос. наук]. Київ, КНУ ім. Т. Шевченка.
Левчук, Л. Т. (1999). Західноєвропейська культура ХІХ століття. *Історія світової культури: навч. посіб.* Київ, Либідь, 326–367.
Панченко, В. І. (2010). Естетичний смак. *Левчук, Л. Т., Панченко, В. І., Оніщенко, О. І., Кучерюк, Д. Ю. Естетика: підручник*. Київ, Центр учбової літератури, 54–75.
Collingwood, R. G. (1938). *The Principles of Art*. The Clarendon Press, 358.
Kant, I. (2000). *Critique of the power of judgment*. Cambridge: Cambridge University Press, 423.

REFERENCES

- Collingwood, R. G. (1996). *Ideia istorii*. [The Idea of History]. Kyiv, Osnovy.
Kushnarova, M. B. (1996). *Kontsepsiia tvorchoi osobystosti v estetitsii italiiskoho Renesansu* [The Concept of Creative Personality In The Aesthetics of the Italian Renaissance]. Kyiv, KNU im. T. Shevchenka.
Levchuk, L. T. (1999) *Zakhidnoievropeiska kultura XIX stolittia* [Western European Culture of the XIX Century]. *Istoriia svitovoi kultury: navch. posib.* Kyiv, Lybid.
Panchenko, V. I. (2010). *Estetichnyi smak* [Aesthetic Taste]. *Levchuk, L. T., Panchenko, V. I., Onishchenko, O. I., Kucheriuk, D. Yu. Aesthetics: Pidruchnyk*. Kyiv, Tsentri uchbovoi literatury, 59–65.
Collingwood, R. G. (1938). *The Principles of Art*. The Clarendon Press.
Kant, I. (2000). *Critique of the Power of Judgment*. Cambridge, Cambridge University Press.

Надійшла до редколегії 14.11.22

Maryna Ternova, PhD in Philosophy science, Associate Professor
Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television,
40, Yaroslaviv Val Street, Kyiv, 01054, Ukraine

ROBIN GEORGE COLLINGWOOD: ARTISTIC TASTE AS A FACTOR OF ART HISTORY PERSONALIZATION

The article considers 'artistic taste' both as a theoretical problem that is actively involved in the space of European art history at the turn of XVII – XVIII centuries, and as a manifestation of the personal preferences of artists whose place in the hierarchy of creative importance took into account such factor as artistic taste.

The specificity of 'aesthetic taste' as a theoretical problem and as a personal assessment of works of art, which has its own place in modern humanities, is highlighted. It is shown that in the second half of the XX century, the tendency to analyze taste as an aesthetic and artistic phenomenon was outlined in the theoretical aspect.

The standpoint of R.G. Collingwood, a famous English philosopher, aesthetician, art critic and historian of science, who attributed 'taste' to the cornerstones of aesthetic and artistic concepts, is highlighted, at the same time emphasizing the meaning of taste as a manifestation of the artist professional culture. It is argued that the actualization of the theoretical views of R.G. Collingwood is important in terms of the use of the interdisciplinary approach by modern cultural studies, which appeared in English humanism in general, and in the standpoint of the author of monograph 'The Principles of Art'.

R.G. Collingwood's attitude to the historical and philosophical, aesthetic and artistic tradition of understanding of the 'taste' has been analyzed and the differences that took place in the interpretation of the 'taste' in the logic of the formation of both aesthetic and artistic approaches are emphasized. The concept of 'taste' is an integral part of the aesthetic and art theory, while preserving the 'artistic' aspect for the evaluation of works of art, as well as the 'aesthetic' aspect, when it comes to non-artistic space, for the evaluation of which the interaction with the entire 'sensual' human nature is necessary: from 'senses' that form 'base' aesthetics (senses of vision, hearing, touch, odor), to 'feelings', for example, sense of beauty, sublime, tragedy, shame.

The group of artists whose work allows to 'illustrate' their personal preferences and conceptualize a number of issues related to the use of the theoretical and practical potential of existing modifications of 'artistic taste' is outlined.

Keywords: Artistic taste, personalization of art history, historical and cultural context, 'corruption consciousness'.

УДК 785.11 "185/195" : 75"185/195"
DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2\(11\).07](https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2(11).07)

Майя Кірдеєва, асп.
Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського,
вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, Київ, 01001, Україна
e-mail: mayakirdeeva@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9756-0909>

СПЕЦИФІКА МУЗИЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КАРТИН А. БЕКЛІНА МАКСОМ РЕГЕРОМ

У статті розглянуто взаємодію мистецтв на прикладі програмного твору "Чотири симфонічні поеми за А. Бекліном" Макса Регера, написаного під враженням від картин швейцарського художника-символіста Арнольда Бекліна. Віднайдені нові перспективи у дослідженні композиторського стилю, індивідуального почерку музиканта. На основі аналізу музичного твору "Чотири симфонічні поеми за А. Бекліном" (1913) вдалося дослідити погляди М. Регера на твори образотворчого мистецтва у специфічних особливостях музичного рішення, роль візуальних вражень та їхнє місце у конструюванні музичних образів. Особливу увагу зосереджено на аналізі та використанні засобів музичної виразності. За допомогою культурологічного методу досліджень творчих біографій вдалося визначити вірний варіант картини "Острів мертвих" А. Бекліна, який послужив програмою для написання М. Регером його однойменної (третьої) поеми. Виявлена стильова орієнтованість композитора, що становить синтез романтичної емоційності з міцною опорою на конструктивно ясне та інтелектуальне. Проаналізовані різні, часом полярні, погляди на творчість М. Регера та віднята самобутня сутність мистецтва композитора. Прослідковано зв'язки композитора з образотворчим мистецтвом: завдяки міждисциплінарному підходу реконструйовано авторське сприйняття візуальних образів картин "Скрипаль-відлюдник", "Ігри у хвилях", "Острів мертвих" та "Вакханалія".

Ключові слова: композиторський стиль М. Регера, симфонічна поема, А. Беклін, програмність, інтерпретація, засоби музичної виразності, інструментальний цикл.

Постановка проблеми. Картини швейцарського художника-символіста А. Бекліна виявилися своєрідним стартом та матрицею (і хронологічно, і сюжетно, й образно) для їх подальших інтерпретацій у художній культурі. Звернення різних діячів мистецтва до сюжетів картин художника наочно ілюструють відкритість даних творів, оскільки кожен з поетів, композиторів, режисерів, зіткнувшись з ними, продовжував створювати і трансформувати ці образи по-своєму. Серед творчого спадку М. Регера "Чотирьом симфонічним поемам за А. Бекліном", не дивлячись на високу художню цінність даного твору, у вітчизняному та зарубіжному мистецтвознавстві приділено недостатньо уваги з точки зору культурологічного та музикознавчого аналізу. Тому у даній статті ми розглянули індивідуальний творчий почерк музиканта та його погляд на твори образотворчого мистецтва в особливостях музичного рішення.

Аналіз досліджень та публікацій. Відомо, що під впливом картин А. Бекліна було написано чимало музичних творів, зокрема композиторами XIX–XX століть, серед яких Сергій Рахманінов, Богуслав Мартину, Фелікс Войрш, Андреас Галлен та інші. М. Регер також створив "Чотири симфонічні поеми за А. Бекліном", де вбачаються самобутній стиль музиканта та нетривіальні особливості музичного рішення. Проблема у дослідженні полягає у тому, що існують полярні погляди на творчість композитора. Деякі дослідники порівнювали М. Регера з О. Скрябіним у силі новизни музики та новаторства. Але в той же час були і зовсім інші погляди на музику М. Регера, в яких спростовувалась думка про талант композитора та гострокритично сприймалась його творчість. Слід зауважити, що стосовно творчості М. Регера завжди мали місце подібні суперечливі погляди. Суперечлива була і музична сутність мистецтва композитора. Бажання продовжити традиції минулого і в той же час говорити сучасною мовою були характерні для М. Регера. Можливо, саме така двоєдина сутність музичного мистецтва Регера була причиною суперечок довкола імені музиканта – критики вбачали у М. Регері руйнівника тональності і форми.

Нас цікавить саме взаємозв'язок картин А. Бекліна та музичних творів М. Регера. Тому **метою статті** є аналіз особливостей комплексу засобів музичної ви-

разності даного музичного твору, який використовує композитор. А також визначення вірного варіанту картини, який послужив програмою для написання М. Регером третьої його поеми "Острів мертвих".

Виклад основного матеріалу дослідження. М. Регер (1873–1916) – німецький музикант, композитор, піаніст, диригент, органіст, педагог і теоретик, який творив на межі XIX–XX століття. Почавши свій шлях у мистецтві у руслі пізнього романтизму багато в чому під впливом вагнерівського стилю, Регер майже відразу знайшов й інші, класичні ідеали – передусім у спадщині Й. С. Баха. Сутність мистецтва Регера становить синтез романтичної емоційності з міцною опорою на конструктивно ясне та інтелектуальне. Величезна за кількістю (146 опусів) спадщина М. Регера дуже різноманітна – як за жанрами (серед них відсутні тільки сценічні), так і за стильовими витоками – від передбахівської епохи до Р. Шумана, Р. Вагнера, Й. Брамса. Багато разів упродовж свого життя композитор віддавав перевагу непрограмній інструментальній музиці. Варто згадати його великі інструментальні твори: камерні (струнні квартети, квінтети, секстети) та оркестрові. Але попри перевагу абстрактного музичного мислення композитор створює програмні твори яскраво чуттєвого характеру. Звичайно ж, саме "Чотири симфонічних поеми за А. Бекліном" представляють собою виразно образну сторону музичного спадку композитора.

Один із сучасників згадує, що, перебуваючи з М. Регером в художньому музеї, був вражений, наскільки блискуче композитор розуміється на живописі. Зупинившись біля однієї з картин, музикант прочитав своєму товаришу невелику лекцію про бароковий живопис. Звернення до картин А. Бекліна у творчості композитора також не випадкове. Для багатьох художників групи "Світ мистецтва" Беклін був культовою фігурою. Його картини свого часу мали приголомшливу дію. Сучасники та колеги Бекліна говорили, що він ніби розплющив очі на життя природи, знайшов нові інтенсивні фарби для неба, скель, листя, далечі, для зображення простору.

Художній синтетичний стиль М. Регера поєднує в собі риси, натяки, художні моделі і принципи інших композиторів. Сам композитор пише про себе: "Ще жодний майстер не впав з неба. Кожен з нас стоїть на плечах

іншого" [Регер 1956: 7]. Німецький музикознавець та автор першої ґрунтовної дослідницької праці про М. Регера Г. Багір точно сформулював позиції "регерівської" та "антирегерівської" сторони на початку ХХ століття: "Регер – вражаючий синтез Баха і Брамса, потім – потужне об'єднання лінійно-поліфонічного та вертикально-гомофонного принципів у деяку єдність вищого порядку" [Bagier 1923: 15].

Що ж стосується стилю, в якому працює М. Регер, то музичні критики стверджують, що М. Регеру притаманний чистий неокласицизм. Разом з тим існує думка, що творчість М. Регера стала, по суті, свого роду сполучною ланкою між ХІХ і ХХ століттями, між класичними тенденціями і власне неокласицизмом. М. Регер дійсно неповторно специфічний і перспективний саме прогнозами майбутнього неокласицизму, але в своїх творах, навіть необахівських, він завжди залишається продовжувачем романтичної традиції.

У свої останні творчі роки (їх важко назвати "пізними", оскільки М. Регеру тоді було лише близько 40 років) композитор написав два програмних оркестрових твори, навіяних віршованими і живописними образами, – це "Романтична сюїта" ор. 125 (1912) за віршами Ейхендорфа та "Чотири симфонічні поеми за А. Бекліном" ор. 128 (1913). Відомо, що сам М. Регер писав: «"Романтична сюїта" за віршами Ейхендорфа – мій перший екскурс у сферу програмної музики» [Регер 1956: 80].

Якщо "Романтична поема" є свідченням любові М. Регера до німецької поезії, то поеми за А. Бекліном відображають його потяг до образотворчого мистецтва. Зупинимося докладніше, аналізуючи цей твір, спираючись на особливості комплексу засобів музичної виразності, який використовує автор. А також визначуємо вірний варіант картини, який став програмою для написання М. Регером третьої його поеми.

Нагадаємо, дружні стосунки пов'язували музиканта, зокрема, з відомим живописцем, графіком та скульптором М. Клінгером – автором пам'ятника Й. Брамсу та скульптури "Бетховен", а також відомого чорно-білого офорта "Острів мертвих" А. Бекліна, який познайомив широку європейську публіку з картиною А. Бекліна і надав їй велике визнання. Примітний той факт, що саме цей офорт М. Клінгера побачив вперше С. Рахманінов у Дрездені та створив однойменну симфонічну картину.

Щоб встановити точно, який варіант картини "Острів мертвих" М. Регер побачив вперше, ми звертаємося до дослідника його творчої біографії Ю. Шалтуперу, який відзначав, що з 1907 року М. Регер проживав у місті Баха – Лейпцигу, де місце органіста Церкви святого Фоми (з 1903 року) займав його друг К. Штраубе, а з оркестром Гевандгаузу працював Артур Нікіш. Регер стає музичним директором в університеті і керує класом композиції в консерваторії. Композитора все більше захоплювала диригентська діяльність. У 1911 році він прийняв пропозицію герцога Георга II – керівництво придворною капелюю у Майнінгені. Регер поринав у справу з властивим йому запалом і невгамовною енергією. Він проводив групові репетиції, сам перевіряв партії, при цьому продовжував писати і викладати в Лейпцизькій консерваторії.

Таким чином, ми можемо припустити, що М. Регер, тривалий час перебуваючи в Лейпцигу, міг бачити п'ятий варіант картини А. Бекліна "Острів мертвих", який був написаний А. Бекліном у 1886 році для Музею образотворчих мистецтв в Лейпцигу. Навіть у рік написання симфонічної поеми (1910) Регер продовжує

приїздити до Лейпцигу, викладаючи в консерваторії до кінця своїх днів, що дає більше впевненості у тому, що саме там він і познайомився з картиною А. Бекліна.

Повертаючись до аналізу музичної складової творчості М. Регера, варто зазначити, що у численних рецензіях, спогадах сучасників композитора звукова сторона його музики незмінно привертала увагу критики і характеризувалася як ускладнена, багатослівна, надлишкова. Критики неодноразово наголошували на різкому багатстві звукової мови, характеризуючи її місцями як хаотичну, порівнюючи зі звуковим лабіринтом, у якому наче боїшся загубитися і застрягти навіки.

У даній статті ми проаналізували кожну з частин "Чотирьох симфонічних поем за А. Бекліном" з точки зору особливостей музичної мови, які використовуює композитор, образності та стилістики творів. Отже, I частина поеми – "Скрипаль-відлюдник". На однойменній картині А. Бекліна зображений літній монах, який музикує в темній келії, повернувшись до світла, що падає з маленького віконця. Зображення музичних інструментів і самих музикантів для А. Бекліна було не новим. Варто згадати роботи художника, де він зображує різні музичні інструменти: флейту Пана, арфу Сафо, лютю, ріг Тритона, бубон і т. д. У цій частині поеми М. Регер доручає сольну партію скрипці в поєднанні з витонченою оркестрованою струнною групою, яка підтримується духовими, тим самим максимально точно зображуючи сюжет на картині художника. Крім того, тут присутня і важлива для творчості Бекліна тема – тема самотності, яку можна побачити у більшості його полотен. Самотність тісно пов'язана з образом моря, про яке художник писав: "Море – дзеркало самотності, обіцянка батьківщини, сон про віддаленість від неї" [Регер 1956: 89].

На противагу тому, що музична мова композитора у більшості випадків була насичена всілякими гармонійними зворотами, часом дуже ускладнена, у "Чотирьох симфонічних поемах за А. Бекліном" Регер використовує великий симфонічний оркестр у його класичному вигляді. При цьому в повільних частинах (I частина – "Скрипаль-відлюдник" і III частина – "Острів мертвих"), де, відповідно до сюжету, звучання має бути відстороненим і містичним, Регер виділяє певну групу інструментів. Так, у I частині він обирає струнні, які застосовує майже як камерний ансамбль. Це досягається за допомогою постійного використання *divisi*. А в третій частині в пріоритеті духові інструменти: гобої, кларнети, фаготи, тромбони, валторни.

II частина – "Ігри у хвилях" зображує картину моря з граючими в хвилях персонажами з грецької міфології – nereїдами і кентаврами. У музичному плані М. Регер точно обирає жанр цієї частини – скерцо, яке дуже яскраво відображає образи морських міфічних персонажів. У морських хвилях зображені русалки, у тому числі і в чоловічому образі, що зовні більше нагадують Пана з бородою, який лякає посмішкою-гримасою. Незважаючи на те, що це міфологічні персонажі, вони зображені у А. Бекліна з надзвичайною натуралістичністю, уособлюючи собою не тільки водну стихію в її піковому, штормовому стані (високі хвилі, важкі грозові хмари), а й відритий еротизм. Тут доцільно пригадати зв'язок творчості художника з артефактами, представленими в еротичній кімнаті Помпей. Нагадаємо, що колекція Секретного кабінету Археологічного музею Неаполя відкрита у 1819 році та містить фрески, рельєфи, плити з текстами та інші предмети еротичного характеру, виявлені у Помпеях. Відомо, що з 1861-го до

1866 р. А. Беклін жив у Римі. Під час перебування в Італії він відвідав Неаполь та Помпеї. Особливо рельєфно відчувається потужний вплив на творчість художника фресок (у колекцію входять фрески з Помпей, Геркуланума, Стабії та Боскорреалі, датовані періодом з I ст. до н. е. до I ст. н. е.) та мозаїк, які експоновані в Археологічному музеї Неаполя. Нагадаємо також, що ця унікальна колекція практично повністю складена з мозаїк, виявлених у Помпеях, а також у Геркуланумі та Стабії, серед яких найбільш примітні експонати – мозаїки з будинку Фавна у Помпеях. Підлогові та настінні мозаїки датуються періодом з II ст. до н. е. до 79 р. н. е.

Місцями друга частина викликає явні асоціації з музикою симфонічних ескізів К. Дебюссі – "Гра хвиль". У ній величезна кількість дрібних деталей, ритмічних і мелодійних мотивів, які багаторазово повторюються. Вони переходять від одного інструмента до іншого або від однієї інструментальної групи до іншої. Цей музичний матеріал виникає ніби сам по собі, з підголосків, мелодійних фігур супроводу. Але його інтенсивність, зміна темпів, метру, пульсації нерідко вуалює навіть саме проведення тем. Майстерне застосування інструментальних груп дійсно робить музичну тканину твору схожою на звуковий лабіринт або звуковий орнамент. У кожну наступну мить звучання може змінитися, рух – зменшити темп або різко його прискорити. "Нові інтенсивні фарби", про які писав О. Бенуа щодо картин А. Бекліна, були знайдені і М. Регером.

III частина – "Острів мертвих". Безсумнівно, це найвідоміше полотно А. Бекліна. Темні кипариси, які підносяться в глибині острова, надають картині траурної урочистості. У М. Регера це *Adagio lugubre* з похоронними ударами литавр, скорботною, тяжкою атмосферою, яку іноді порушують різкі емоційні спалахи трагічного характеру.

У цій частині до класичного складу духової групи інструментів додаються англійський ріжок, контрафагот, теноровий і басовий тромбони та інші і таким чином формується розширений оркестровий склад. При цьому домінує в звуковому просторі саме унісонне звучання: теми проводяться, як правило, струнними і дерев'яними духовими. Від постійного звучання унісону створюється відчуття деяких звукових пустот. Додамо, що гармонійний супровід викладає переважно мідними та низькими струнними; проте знерідка переважає власне звучання унісонної лінії. Щоб розбавити цю картину, необхідні якісь звукові події – тут такими є кульмінації, майже завжди раптові. Це досягається різкою зміною динаміки, звучанням *tutti* й охопленням всього діапазону.

Важко знайти дослідження, що стосується проблем творчості Регера, де б не згадувалося про гармонічну сторону його творів. Його гармонія вважається одним з найважливіших компонентів індивідуальної стильової системи. Звукові лабіринти, в яких перебувають слухачі після знайомства з його творами, складність сприйняття музики композитора – це в першу чергу сфера мелодійної і гармонічної мови. К. Дальгауз у статті "Чому музику Регера так важко зрозуміти?" пише: "Стиль написання у Регера сплутаний, немає дієвого (енергетичного або мелодійного) значення тематизму і мелодики, яке утримується на передньому плані, це ускладнення – фон для слухання (внутрішнє ж багатство другого плану довіряється смутному враженню від різноманіття зв'язків, що не простежуються)..." [Dalhaus 1980: 73–78].

Здавалося б, у багатьох творах М. Регера теорія розходить з практикою, оскільки побачити в них логіку досить непросто: тональність дуже завуальована, чому

сприяє рідка поява тоніки, безліч еліптичних зворотів, непередбачуваність акордових зв'язків (явище, більш притаманне атональній музиці, близькій за часом Регеру), але це не означає, що вона безсистемна й алогічна. Ймовірно, тут відбувається ускладнення тональності, в силу вступає явище "розширеної тональності", дуже характерне для музики початку XX століття.

У музикознавстві існує поняття енергетичних потоків, яке було введено Е. Куртом. Звертаючись до питань формоутворення, він писав: "...Для романтизму (навіть при збереженні тональної завершеності) головне закладене у плинних, рухливих силах, в нескінченних можливостях відхилень" [Курт 1920: 307–308]. Принцип збереження тональної єдності замінюється грою фарб. "Тональний розвиток випливає вільними хвилями. Нескінченна мелодія підпорядковує собі й акордові потоки. З цим пов'язано і те, що зміна гармоній відбувається на ритмічно нерівномірних відстанях" [Курт 1920: 307–308]. Разом з тим естетика потоку не є єдиним і провідним принципом у формоутворенні у Регера. Стихійність рязуче уживається з тягою до меж форми. В "Острові мертвих" яскраво простежуються два полюси: статика, що виражається в неспішному проведенні тем, і динаміка у вигляді раптових кульмінацій.

Характер викладу в I та III частинах різний: некваплива зміна гармоній як фон до соло скрипки (в I частині) або, навпаки, кожна доля – нова подія (III частина). Як вже зазначалося, інший полюс регерівського часу – це потужна насиченість кожної його одиниці. Багатослівність, надмірність музичної мови пов'язані з особливостями звуковисотної системи, темпової гнучкості, а також з характером ритмічної організації. У музиці поеми це втілюється за допомогою різноманітних ритмічних фігур, яких в один момент звучання буває декілька, причому тридольна пульсація цілком органічно поєднується з дводольною (наприклад, дуольні 16-ті і в цей же момент триольні 32-гі).

IV частина поеми – це картина шалених екстатичних свят, "Ваханалія". На картині А. Бекліна зображено свято Вакха (бога вина та веселощів). Його свита, що складається з вакханок, сатирів, менад, руйнувала все на своєму шляху, збираючи натовпи чоловіків і жінок, сп'янілих священним безумством. Стихійність, буянність відрізняють і інших міфологічних істот, пов'язаних з культом Вакха (або Діоніса). Слід зазначити, що прагнення до природних форм, зображення рослинних мотивів, міфологічних персонажів (фавни, вакханки та інші) – усе це сфера югендстилю, представником якого якраз і є А. Беклін. Уся четверта частина нагадує вихор, що складається із шалених мелодичних мотивів.

Висновок. Таким чином, музична канва "Чотирьох симфонічних поем за А. Бекліном" М. Регера представляє собою дуже строкату картину. Композитор постійно використовує крайні динамічні градації, які несподівано чергуються між собою. Так, у III частині "Острів мертвих" кульмінації носять вибуховий характер з яскравою зміною динаміки та темповим зрушенням. Тут чітко промальовані два різко контрастних образи. На картині А. Бекліна вони втілюються в протиставленні горизонтальної (спокійне море) і вертикальної (витагнуті вгору скелі, величезні кипариси) ліній. Так само і в музиці: море змальовано похмурими фарбами в нижніх регістрах – ті ж повільні темпи, перетікання з одного дисонуючого співзвуччя в інше; острів нібито обрушується на цей горизонтальний спокій з верхніх регістрів усією міццю туттійного звучання. Необхідно відзначити ще дуже важливий принцип: образи показуються в одному

стані, а не в розвитку. Але стан цей не статичний, а динамічний. Ніби у морі, яке спокійне в штиль, але вода все одно рухається, тобто є певна невидима внутрішня пульсація. М. Регер розширює образність картини А. Бекліна, зображуючи в "Острові мертвих" діалог протистояння води й острова. Крім того, однією з головних рис сюжетних мотивів, які обирає композитор для своїх творів, є двоакція. Кожен мотив дається в парі зі своїм антиподом. Для М. Регера це формула життя-смерть, успадкована від романтиків, що цілком зрозуміло з огляду на адресацію його пісенних циклів композиторам-романтикам. Життя-смерть яскраво втілюється в "Чотирьох поемах за А. Бекліном", де I та III частини – це смерть ("Скрипаль-відлюдник" та "Острів мертвих"), а дві інші ("Ігри у хвилях" та "Вакханалія") – життя у його бурхливому прояві. Також варто відзначити, що стихійність – а саме мотиви вихорів, танців, людських пристрастей – була надзвичайно улюблена югендстилем, як і всякого роду міфологічні персонажі: наяди на картині А. Бекліна "Ігри у хвилях" (II частина регерівської поеми), Харон у човні, що пливе на острів мертвих (III частина), а також персонажі "Вакханалії" (IV частина).

Отже, у даній статті віднайдені нові перспективи у дослідженні композиторського стилю М. Регера. Проаналізувавши "Чотири симфонічні поеми за А. Бекліном" (1913), нам вдалось розкрити роль візуальних вражень та їх місце у конструюванні музичних образів даного твору. Самобутній оригінальний стиль композитора, що яскраво виражається у цій симфонічній поемі, а також винахідливі музичні прийоми, які залучає в

музичну тканину М. Регер, підкреслюють її важливу художню цінність для дослідників та виконавців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Гуменюк, Т., Тишко, С. (2018). Музична культурологія в координатах гуманітарного мислення. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*, 1, 128–139.
- Самойленко, О. (2011). Теорія музикознавчої інтерпретації як напрям сучасної герменевтики. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*, 2, 3–10.
- Bagier, G. (1923). *Max Reger. Klassiker der Musik*. Stuttgart–Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt, 318.
- Dalhaus, C. (1980). *Musik und Jugendstil. Sonderdruck*. Zürich, Atlantis Verlag, 216.
- Kurth, E. (1920). *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"*. Berlin, Max Hesses Verlag, 529.
- Reger, M. (1956). *Briefe zwischen der Arbeit*. Bonn, Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, 207.

REFERENCES

- Gumenjuk, T., Tishko, S. (2018). Muzichna kul'turologija v koordinatah humanitarnogo mislennja [Musical Culturology in the Coordinates of Humanitarian Thought]. *Chasopis NMAU im. P. I. Chaikovskogo*, 1, 128–139.
- Samojlenko, O. (2011). Teorija muzikoznavchoi interpretacii jak naprjam suchasnoi hermenevtiki [The theory of musicologists interpretation as a direct modern hermeneutics]. *Chasopis NMAU im. P. I. Chaikovskogo*, 2, 3–10.
- Bagier, G. (1923). *Max Reger. Klassiker der Musik*. Stuttgart–Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt.
- Dalhaus, C. (1980). *Musik und Jugendstil. Sonderdruck*. Zürich, Atlantis Verlag.
- Kurt, E. (1920). *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"*. Berlin, Max Hesses Verlag.
- Reger, M. (1956). *Briefe zwischen der Arbeit*. Bonn, Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts.

Надійшла до редколегії 14.10.22

Maiia Kirdeieva, PhD student
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music,
1-3/11, Architect Horodetsky Street, Kyiv, 01001, Ukraine

SPECIFICITY OF THE MUSICAL INTERPRETATION OF A. BÖCKLIN'S PAINTINGS BY MAX REGER

The article analyses the interaction of arts on the example of the program work Four Tone Poems after Arnold Böcklin by Max Reger, written under the impression from the paintings by Arnold Böcklin, a Swiss symbolist painter. New perspectives were found in the study of the composer's individual style. The analysis of the composition Four Tone Poems after Arnold Böcklin (1913) gives the possibility to investigate M. Reger's views on works of fine art manifested in the specific features of the music piece as well as the role of visual impression and its place in the construction of musical images. Particular attention is paid to the analysis and use of means of musical expression. Using the cultural method for researching artist biographies, it was possible to determine the exact version of the painting Isle of the Dead by A. Böcklin, which served as a program for M. Reger on the basis of which he wrote the poem of the same name (third). This article reveals the composer's style orientation, which constitutes a synthesis of romantic emotionality with a strong reliance on constructiveness, clearness and intellectuality. The article analyzes directly opposite views on M. Reger's work and identifies the original essence of the composer's art. The study tracks the composer's connections with fine arts. An interdisciplinary approach allowed reconstructing the author's perception of the visual images of the paintings The Hermit, Playing in the Waves, Isle of the Dead and Bacchantenfest. The analysis proves that the composer chose plot motifs based on the criteria of duality, which means that each motive goes hand in hand with its antipode. M. Reger sees it as a life-death formula, which is vividly embodied in the Four Tone Poems after Arnold Böcklin, where parts one and three named the Hermit and Isle of the Dead represent death and the other two – Playing in the Waves and Bacchantenfest – is life in its vigorous manifestation.

Keywords: compositional style of M. Reger's, tone poem, A. Böcklin, programming, means of musical expression, interpretation, instrumental cycle.



УДК 130.2+78+821.111(477)
DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2\(11\).08](https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2(11).08)

Марія Турчина, асп.
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,
вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, 01001, Україна
marushka1513@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-2342-014X>

ТРАНСФОРМАЦІЯ АРХЕТИПУ ТРИКСТЕРА В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ НА ПРИКЛАДІ ОБРАЗУ ГАМЛЕТА

У статті проаналізовано трансформацію архетипу трикстера в сучасному українському мистецтві на прикладі образу Гамлета. Розглянуті поняття "трикстер", "культурний герой" та "герой культури", їхні значення в архаїчній міфології та сучасній культурі. З'ясовано, що архетип трикстера відображається в мистецтві через архетипові образи – як самого трикстера, так і культурного героя, котрі можуть існувати і синкретично, і окремо. Визначено спільні та відмінні риси героя культури та культурного героя. З'ясовано, що наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття образ Гамлета в різних культурних текстах набуває трикстерських рис. Досліджено трансформацію образу Гамлета в сучасному українському мистецтві на прикладі перекладу Ю. Андруховича "Гамлет, принц данський", римейку Л. Подерв'янського "Гамлет, або Феномен датського кацапізму" і жак-опери "Гамлет" Р. Григоріва та І. Разумейка. Виявлено, що в цьому образі відбувається змішування рис культурного героя, трикстера і героя культури.

Ключові слова: архетип трикстера, трикстер, культурний герой, герой культури, Гамлет.

Постановка проблеми. У культурі визначну роль грають позасвідомі механізми – певні першооснови, прообрази, що проявляються майже у всіх сферах буття людини. Такими першоосновами є архетипи, якими просякнуті людське буття, соціум, культура тощо. Вони містять загальні надособистісні схеми, котрі властиві всьому людству, зберігають інформацію, передають її нащадкам незалежно від волі носія. Серед величезної кількості архетипів, що існують у культурі, виокремлюється архетип трикстера. Як універсалія культури він присутній у міфології та фольклорі, живить літературу та мистецтво.

Звернення до образу Гамлета з трагедії англійського драматурга В. Шекспіра "Гамлет, принц данський" не випадкове, оскільки більшість мистецьких тлумачень цього образу наприкінці ХХ – початку ХХІ століть спрямовані на розкриття його архетипових трикстерських рис. У наш час даний образ набув численну кількість інтерпретацій, римейків, переосмислень у різноманітних культурних текстах. Саме це дозволяє комплексно дослідити образ Гамлета у перекладі Ю. Андруховича, римейку Л. Подерв'янського та жак-опері Р. Григоріва та І. Разумейка, де традиційне трактування трагедійного образу Гамлета як благородного принца набуває трикстерських рис, поступово трансформуючись від культурного героя до героя культури.

Аналіз досліджень та публікацій. Архетип / образ трикстера, культурного героя та героя культури як предмет дослідження запропоновано у розвідках багатьох науковців та мислителів у різноманітних галузях гуманітаристики. Серед наукових досліджень виокремлюються роботи Д. Брінтона [Brinton 1868], Ф. Боаса [Boas 1898], К. Брейзіга [Breysig 1905], М. Рікеттса [Ricketts 1966], Е. Ленга [Lang 1901], П. Радіна [Radin 1956], Р. Петаццоні [Petazzoni 1954], А. Хулткранца [Hultcrantz 1973], К. Юнга та К. Керенї [Jung, Kerenyi 1951], Ю. Бенті [Бентя 2021] та ін.

Велика кількість наукових розвідок присвячена вивченню творчості В. Шекспіра та його трагедії "Гамлет, принц данський", в котрих досліджуються: архетипові форми образу Гамлета, зокрема робота Г. Біренбаума [Birenbaum 1981]; особливості українського перекладу трагедії – наукові розвідки Л. Коломієць [Коломієць 2005], М. Деркач та О. Коржовської [Деркач, Коржовська 2014]. У статтях О. Цибулько [Цибулько 2012] та Ю. Гарюнової [Гарюнова 2018] розглянута творчість Л. Подерв'янського, зокрема його п'єса "Гамлет, або

Феномен датського кацапізму". Однак в представлених наукових розвідках, присвячених дослідженню образу Гамлета, залишається нерозкритим питання трансформації архетипу трикстера та його відображення в сучасному українському мистецтві.

Мета статті. Проаналізувати трансформацію архетипу трикстера на прикладі образу Гамлета в сучасному українському мистецтві.

Виклад основного матеріалу дослідження. Архетип трикстера є певною матрицею, оскільки жоден архетип "не може бути зведений до простої формули. <...> Він існує лише потенційно і, оформившись, перстає бути тим, чим був раніше. Він продовжує жити століттями й завжди потребує нового тлумачення" [Jung, Kerenyi 1951:136]. У творах літератури та мистецтва архетип трикстера постає моделлю, прообразом "героя з тисячею облич" (за Дж. Кемпбеллом) [Campbell 2004], що трансформується через художні образи. Тобто автором створюється певний міфопоетичний світ зі своїми правилами та порядками, цінності якого не вписуються у свідомість персонажа, що намагається протистояти їм. Персонаж, що втілює трикстерські риси, намагається їх деконструювати та адаптувати під свої світоглядні позиції, тим самим порушує правила заданого світу.

За однією з версій, першим термін "трикстер" використав американський антрополог Д. Брінтон для позначення комічного персонажа у міфах Північної Америки. Цей термін був прийнятий іншим американським антропологом Ф. Боасом, який акцентує, що трикстер – це примітивніша форма культурного героя, який у процесі своєї еволюції поєднує в собі риси деміурга та культурного героя [Boas 1898]. Необхідно згадати дослідження американського антрополога та фольклориста П. Радіна, котрому належить чи не перша культурологічно-аналітична праця "Трикстер. Дослідження міфів північноамериканських індіанців" (1956) [Radin 1956]. У книзі вчений простежує еволюцію розвитку свідомості людини як соціальної істоти через з'єднання божественного культурного героя і "божественного блазня" (трикстера). Швейцарський психолог К. Юнг означає первісну сутність трикстера як "примітивну космічну істоту божественно-тваринної природи" [Radin 1956: 203]. Аналізуючи міфологічний образ трикстера у контексті середньовічного карнавалу, швейцарський психолог вказує на його амбівалентну природу, оскільки кожен персонаж міфу виражає як героїчне, ідеальне

начало, так і комічні риси. Дослідник М. Л. Рікеттс [Ricketts 1966] аналізує образ трикстера у комплексі "трикстер – перетворювач – культурний герой" (ориг. "trickster – transformer – culture hero") як фігуру архаїчної міфології. Американський антрополог зазначає, трикстер здатний одночасно як до благодійної діяльності, так і до шкідливої.

Шведський релігієзнавець А. Хулткранц [Hultcrantz 1973] вважає, що трикстер є пізнішою формою культурного героя, який в процесі свого розвитку перетворюється в "буквально перероблену й непристойну фігуру <...>, вироджений символ зла та викривленого існування" [Ricketts 1966: 32–33] та стає казковим, веселим персонажем, який своїми діями "пробуджує відчуття полегшення та злісної радості через його відхилення від норм соціальної поведінки" [Ricketts 1966: 34]. Версія походження трикстера за А. Хулткранцем відрізняється від вищезазначених теорій Ф. Боаса, Д. Брінтона та М. Рікеттса, оскільки останні від самого початку поєднували божественного культурного героя та трикстера в одній особі й розуміли останнього як певний синкретичний образ. Шведський релігієзнавець акцентує на тому, що образ трикстера виник у процесі еманации від культурного героя, де останній, у перебігу розвитку світосприйняття людства, "вироджується" в якості вже не позитивного благодійника людства, а того, чия поведінка стає девіантною, а тому не вписується в панівний світогляд.

Відбувається трансформація культурного героя в трикстера, що руйнує встановлені культурні смисли, профанує та десакралізує вічні цінності культури. Створюється ілюзія "розкультурювання", коли культурні цінності бруталізуються та поступово відчужуються. Амбівалентність трикстера перетворює комедію на трагедію, дозволяє йому декодувати та деконструювати вже сталі ціннісні установки, тобто перевертати смисли "з ніг на голову", часто засобом використання комічного. Гумор трикстера "перевертає" / перекодовує і текст, і контекст, вони, так би мовити, або протиставляються один одному, або контекст починає виконувати роль тексту – виникає так званий смисловий парадокс, коли структуру "заклинює". Іронія, яка супроводжує образ трикстера, стає у сучасних умовах способом психологічного захисту проти змін в культурі шляхом виходу героя у простір нової креативності, де трикстер здатний творити нові, неочікувані комбінації ситуацій, тим самим долаючи всі закони раціонального мислення. З даної точки зору трикстер постає як Тінь героя (за К. Юнгом), яка пародіює його серйозні діяння.

Відомо, що поряд з трикстером існує "позитивний" контрагент – культурний герой. В архаїчній міфології він перетворює світ зі стану первісного хаосу в космос, за його активного посередництва створюються нові цінності, встановлюється та підтримується світобудова. Він якісно змінює життя людей через свої винаходи або відкриття нових речей, завдяки яким суспільство здійснює стрибок у розвитку. Як і трикстер, культурний герой існує ще з прадавніх часів виникнення людства, де він відображався через різні образи архаїчної міфології. Культурному герою часто властиві блазнівські витівки трикстера, оскільки останній (за Ф. Боасом, Р. Петацоні, П. Радіним та ін.) є примітивнішою формою культурного героя, що вказує на архаїчність даного образу.

Вперше термін "культурний герой" (нім. "Heilbringer" – "рятівник") на початку ХХ ст. був введений німецьким істориком К. Брейзігом [Breysig 1905] для позначення образу творця, котрий впорядковує світ. Однак згодом дане поняття набувало нових трактувань та інтерпретацій. Численні дослідники (Е. Ланг [Lang 1901],

М. Рікеттс [Ricketts 1966] та ін.) виявляють спільні риси, властиві культурному герою: його зв'язок з першопредками та творцями-деміургами, частково із "першими людьми", які часто є засновниками роду та запроваджують обряди та культу. В різних міфологічних системах культурний герой не обов'язково має сакральний характер й відрізняється від "справжніх" богів, адже він може співвідноситися з духами предків, тотемами, видатними міфічними, напівлегендарними або реальними історичними особистостями.

У процесі розвитку культури, її базових цінностей відбувається переоцінка моделі культурного героя, котрий завжди повинен "позитивно" відповідати запитам панівного світоустрою. Однак у разі його невідповідності / незбігу з новими нормами та правилами культурний герой "старого зразка" може трансформуватися в трикстера, адже він буде виступати до них антагоністично. На нашу думку, культурний герой та трикстер хоча і є полярними, однак часто існують у синкретичній єдності та являють собою "дві сторони однієї медалі", а їхня роль може змінюватися на протилежну в залежності від історико-культурної ситуації. Дане амбівалентне зіставлення двох протилежних за визначенням архетипових образів формує змістовність архетипу трикстера.

Відмітимо, що поряд з поняттям "культурний герой" існує схоже за звучанням, однак відмінне за змістом поняття "герой культури". На відміну від культурного героя, котрий в межах міфу перебуває в "потойбіччі" до створеного ним світу чи фрагмента світу, герой культури не створює цивілізаційні та культурні блага, а постає творінням культури, таким чином розкриваючи властивості культурного простору кожному суб'єкту даного простору. Герой культури – це узагальнений комплекс моделей поведінки, котрі визнаються позитивними з боку панівної моралі та загальнолюдських цінностей і трансклюються у суспільство поза міфологічним простором. Це збірний образ, котрий є представником певної культури та діє в межах певного культурного часопростору. Відмінність значень термінів полягає в тому, що культурний герой позначає персонажа міфу, в той час коли герой культури застосовується до реальних історичних особистостей, котрі є своєрідними іменами – маркерами суспільно визнаних культурних позицій. Однак образ героя культури часто міфологізується, оскільки він виявляється ідейним натхненником людства на здійснення моральних вчинків. Героями культури є історичні особистості, які постають у якості головних персонажів літописів у широкому сенсі цього слова, де опис реального життя людини нівелюється, адже вона є зразком очікуваної поведінки, що подана у формі біографії видатного персонажа.

У процесі культурного розвитку людства, зокрема на початку ХХ століття, відбувається зближення архаїчної й сучасної форм рефлексії. Дана спільність виражається через змішування функцій міфологічного культурного героя та героя культури (як того, хто персоналізує народ). В міфологічному часі персонаж стає героєм, коли здійснює подію, що впливає на сучасну йому світобудову; в масовій культурі таким персонажем є той, хто визнається першим за різними ознаками: популярністю, тиражами, касовими зборами, швидкістю та ін. "Масовий" герой культури спонукає до створення різноманітних субкультур, мистецьких напрямів, проектів тощо, тим самим він стає своєрідним "засновником традиції", що є рисою культурного героя.

Одним із прикладів об'єднання рис трикстера, культурного героя та героя культури є Гамлет, образ котрого наприкінці ХХ – початку ХХІ століть зазнає суттєвих трансформацій. Ще у В. Шекспіра цей образ

не просто складний, англійський драматург закладає в нього часто полярні властивості, які характерні як для культурного героя, так і для трикстера. Йому властиві, з одного боку, схильність до глибокої саморефлексії, могутня воля, пристрасність, благородність, співчуття. З іншого – в ньому присутні запальність характеру, зіткнення поняття морального боргу й власних бажань та прагнень. У трагедії Гамлет поступово поєднує у собі образ благородного принца, котрий бореться за справедливість, й образ хитрого героя, що прагне помсти. Тобто цей образ відповідає міфологічному образу культурного героя – трикстера, їх синкретизму, якому притаманні як серйозні вчинки, так і блазнівські витівки, перевертництво, хитрість.

Дані характеристики образу Гамлета ще більше підкреслені у перекладі Ю. Андруховича, де високий стиль мови В. Шекспіра набуває побутових рис, додаються сучасні слова та вирази, груба лексика, відбувається зміна тональності в деяких фрагментах п'єси з піднесено-трагічної на трагічно-фарсову. Поема забарвлюється численними красномовними брутальними висловлюваннями, наприклад: "Де приндяться лише падлюче зілля" [Шекспір 2008: 26], "Я тут, я тут, друзяки..." [Шекспір 2008: 53], "...штучки-карлючки, процеси-абсцеси, прецеденти і казуси" [Шекспір 2008: 198] та ін.

Переклад "Гамлета" Ю. Андруховичем постає як літературна провокація, що передає домінантні риси першотвору в іншокультурному середовищі. Семантика тексту насичується зовсім іншими, полярними відносно до оригінального тексту смислами, відбувається їх "перевертання", перекодування, модернізація та осучаснення лексики й стилістики твору, пристосування до сучасного реципієнта. Образ Гамлета у перекладі Ю. Андруховича відрізняється від загальноприйнятого благородного образу данського принца, він спрощується, деідеалізується, знижується.

У такому ж контексті трансформації образу Гамлета як культурного героя в образ трикстера та героя культури (або їх поєднання) відбувається створення римейків: у літературі – Ю. Тарнавський "Гамлетта" та "Хамлет, король дамський" та Лесь Подерв'янський "Гамлет, або Феномен датського кацапізму", в музиці – Р. Григорів, І. Разумейко. Римейки дозволяють художньо деконструювати відомі класичні сюжети, поєднувати декілька сюжетів або мотивів, відтворювати, переосмислювати їх, залучаючи до них нові сюжетно-композиційні мотиви, проблематику, ідеї, героїв, адаптувати їх під вимоги певного історико-культурного контексту.

Одним з авторів, хто створив низку римейків на відомі класичні твори, у тому числі трагедію В. Шекспіра "Гамлет, принц данський", є Лесь Подерв'янський. Для його текстів властиві епатажність, саркастичність, гротескність, абсурдність, іронічність, а через дуже часте використання ненормативної лексики відношення слухачів / читачів до його творчості неоднозначне. Український автор вдається до переосмислення літературної класики, створює римейки на класичні твори та адаптує їх під реалії пост- / радянського часопростору, наповнюючи відомими образами масової культури. Таким чином відбувається певна міфологізація міфологізації, ефект подвійного спотворення, що наштовхує на роздуми про такі поняття, як симулякр та симуляція (за Ж. Бодріаром). Виникає "гіперреальність", де образ Гамлета деканонізується та замінюється симулякром, пустою спотвореною оболонкою зі зміненим ім'ям.

Римейк Л. Подерв'янського "Гамлет, або Феномен датського кацапізму" орієнтований на сучасного реципієнта, в ньому переважає розважальний сюжет, що повністю редукує філософські рефлексії головного ге-

роя, які були магістральними у "Гамлеті" В. Шекспіра. Український письменник використовує шекспірівський текст як каркас, на основі якого він пародіює та де-структурує трагедію. Подерв'янський конструює свій міфологічний часопростір, в якому деформується заявлена Шекспіром система персонажів та сюжет.

Письменник, як і Шекспір, використовує для своєї п'єси "єлизаветинський вірш", що на зовнішньому рівні вказує на близькість даних творів. Л. Подерв'янський залучає оригінальні цитати з трагедії В. Шекспіра, однак дані фрази вирвані з контексту та створюють комічний ефект, вказуючи на контрастність між семантичним наповненням двох полусів п'єси. Наприклад, відоме гамлетівське питання "Бути чи не бути?", що асоціюється з розв'язанням складних проблем буття, у п'єсі Л. Подерв'янського подане у зміненому вигляді – "Купатися чи не купатися?". Така полярність двох Гамлетів, де образ, створений українським автором, постає як знижений пародійний двійник оригіналу (трикстер), вказує на максимально викривлений та спрощений пафос монологу.

Отже, образ Гамлета Леся Подерв'янського виходить за межі стереотипного сприйняття шляхетного данського принца. На зміну йому приходять новий Гамлет – продукт Радянського Союзу, в якому зосереджена квінтесенція всього негативного. Відповідно, він є одночасно й трикстером, "масовим" культурним героєм (як носій культурних цінностей певного історичного періоду й соціального прошарку), й героєм культури, оскільки він уособлює в собі узагальнений комплекс поведінки людини "совкової" ментальності певної соціальної страти та стає "іменуванням" для цілого історико-культурного пострадянського періоду.

Трикстерство у "Гамлеті" Леся Подерв'янського представлено не лише його персонажами, а й самим автором. Як трикстер, він блазнює над класичними текстами, перевертаючи та викривлюючи їх головну ідею, змінює мотивацію й світогляд своїх героїв у порівнянні з літературним першоджерелом. Автор-трикстер проявляється вже в самій назві п'єси "Гамлет, або Феномен датського кацапізму", де Подерв'янський навмисно називає свого головного героя на російській манір, але українськими літерами. Перша частина назви вказує на основне літературне першоджерело – трагедію В. Шекспіра "Гамлет, принц данський", на основі якого й буде зроблено римейк. Друга частина "...феномен датського кацапізму" акцентує на місці дії, а саме – радянському середовищі.

Не оминув образ Гамлета й сучасну музичну культуру. Зокрема, яскравим прикладом римейків трагедії В. Шекспіра є жахОпера "Гамлет" Р. Григоріва та І. Разумейка. Даний твір був створений у 2017 році у співпраці Івано-Франківського драматичного театру імені І. Франка з музикантами Nova Opera. Ідейним натхненником вистави став український режисер Р. Держипільський, який показав композиторам Р. Григоріву та І. Разумейку підвальне приміщення драматичного театру, що надихнуло на створення горор-музики й горор-постановки у жанрі андеґраундного сейшену, який переростає у драму думки, драму помсти, музичну трагікомедію [Поліщук 2018]. Основою лібрето став текст трагедії В. Шекспіра "Гамлет, принц данський" у перекладі Ю. Андруховича з купюрами, що обумовлено використанням авторами неповного складу персонажів. Оскільки жахОпера складається з одного акту, для того щоб створити наскрізний розвиток драматичної дії, до вистави були додані репліки з масової культури. Зокрема, популярна фраза-кліше масової культури "London is the capital of Great Britain", яку знають напам'ять і можна знайти практично у будь-якому підручнику з англійської

мови. Дія вистави осучаснюється не лише шляхом використання персонажами смартфонів, а й імітації перегляду фільму у поганому дубляжі – з нашаруванням тексту трагедії оригінальною мовою (коли Клавдій домовляється з англійцями про вбивство Гамлета) та українського перекладу. Дані вставки не лише переміщують дію жахОпери з трагічного дискурсу в комічний, а й знижують засобом її осучаснення та переведення на побутовий рівень.

Дія відбувається у пеклі, де показаний цвинтар, а персонажами є фантоми, напівлюди-напівмерці, які повинні пережити свої гріхи знову й знову по колу, без права на зупинку. Автори жахОпери акцентують на постійному повторенні сну Гамлета, його психічної зацікленості, оскільки його жахи відкидають будь-які варіанти надії на спасіння, враховуючи той факт, що всі герої дійства є мерцями. Відмітимо, що сон Гамлета – це проєкція реальності, яку він відтворює у своїй свідомості. Відбувається створення міфологічного часопростору, що вказує на близькість даного образу до міфологічного культурного героя.

У жахОпері "Гамлет" присутні майже всі персонажі трагедії, окрім Гораціо, Розенкранца, Гільденстерна та Озріка. Також до вистави були залучені образи ериній та монахів. Важливим компонентом "Гамлета" Р. Григоріва та І. Разумейка є місце дії вистави під землею, що розуміється як у прямому сенсі – у підвальному приміщенні театру, з відповідним антуражем (різними бетонними перекриттями, трубами та комунікаціями), так і метафорично – занурення у хаотичний звуковий простір, вирування емоцій та фраз, що готують появу найхимерніших й найжорстокіших образів. Дія у виставі характеризується брутальністю, адже в ній відсутні тонкі переходи, грубим монтуванням епізодів, сліпучим світлом, що направлене на глядачів, ефект залякування створюють моторошні звуки, що наростають протягом всієї вистави. Однак, попри макабричну атмосферу, сцена нагадує провінційний ресторан з мікрофоном на високій стійці, подіумом для ведучого й майданчиком для танців з пілонами, кімнатою для відпочинку (де лежаками виступають могильні плити). Одна з головних ідей вистави – різке й відверте оголення людських пороків-гріхів – хіті, жаги до крові й влади, марнотратства тощо.

У виставі відбувається переосмислення відношення до самої смерті, оскільки дія відбувається у пеклі. Всі персонажі – представники інфернального світу. Цей світ є виворітною, "тіньовою" стороною реального, "кривим дзеркалом" світу живих, де всі події й образи представлені у перевернутому вигляді. На сцені відбуваються театралізовані "демонічні веселоці", які підкреслюють не лише інфернальну природу персонажів, а й їх комічність. Дане поєднання наближує образи вистави до архетипу трикстера, на демонічно-комічну природу якого вказують К. Юнг та Е. Мелетинський.

Відмітимо, що головні персонажі жахОпери за своїми характеристиками протилежні традиційним образам трагедії В. Шекспіра. Відбувається їх карнавальне "перевертання", оскільки вони набувають антагоністичних рис по відношенню до своїх "першообразів". Таким чином, відбувається нашарування, поліфонізм смислів з різних текстів: трагедії В. Шекспіра, музичного та режисерського рішення Р. Григоріва, І. Разумейка й Р. Держипільського. Виникає "п'єса в п'єсі" або "твір-палімпсест", оскільки автори жахОпери двічі перекодовують основні смисли трагедії "Гамлет": по-перше – через використання тексту В. Шекспіра у перекладі Ю. Андруховича, де головний герой осучаснюється засобом модернової лексики; по-друге – пере-

вертання / вивертання характеристик образів, занурення їх в інфернальний світ. ЖахОпера постає як "гіпертекст" (за Ж. Женеттом [Genette 1982]), де нашарування смислів та їх наступна трансформація відбуваються шляхом перенесення дії тексту-оригіналу (елементи сюжету, відношення між персонажами) на музично-вербальний текст.

Виникає протиставлення образів, де позитивним (реальним) полюсом є персонажі трагедії "Гамлет, принц данський", негативним (потоїбічним) – інфернальні образи жахОпери. Таке несподіване змішування реальностей, перевертання "з ніг на голову" характеристик всіх персонажів оригінального сюжету створює ситуацію, коли ми не можемо говорити про образ Гамлета як культурного героя у класичному розумінні. Можливо, мова йде про героя культури нашого часу, котрий широко представлений у масовій культурі сьогодення, пов'язаний з інтересом широких мас до горор-культури та вітлює трикстерські риси. Гамлет жахОпери випадає зі стереотипного розуміння принца-філософа, схильного до глибокої саморефлексії, набуває якості відповідно до запитів сучасної масової культури – спрощеність, брутальність, доступність. Даному образу властиві імпульсивність та одержимість, самотність та неприкаяність, асоціація з малою покинутою дитиною. Для нього характерна асоціальна поведінка, що виходить за рамки традиційного розуміння норм та правил (смаження сирого м'яса, розпивання алкогольних напоїв, куріння), блазнювання (гра у футбол з черепом Йорика, викочування на публіку золотого унітазу, вогнегасника, які слугують місцем для сидіння Клавдія та Гертруди), що вказують на трикстерську природу даного образу. Також до трикстерських образів, що представлені у виставі, відносяться Полоній та еринії, які провокують Гамлета до певних дій та роздумів, Офелія і Гертруда, котрі маніпулюють Гамлетом.

Висновок. Архетип трикстера – надзвичайно давня структура психіки, в якій відображаються всі неприйнятні аспекти людства, що витіснені зі сфери свідомого у сферу позасвідомого. В міфології, літературі та мистецтві архетип трикстера є праобразом, моделлю, що зображається через архетипові та художні образи – трикстера та культурного героя. Дані образи існують у неподільному зв'язку, постійно трансформуються один з одного, а їхні архетипові риси змішуються. В літературі та мистецтві трикстерськими персонажами зазвичай є деконструктори світу, поведінка яких є девіантною відносно до встановленого світопорядку.

Досліджено поняття "герой культури". Виявлено, що на відміну від культурного героя, який існує в межах певного міфологічного простору, герой культури – це образ реальної історичної особистості, що є уособленням ціннісних установок певного культурного часопростору. Наприкінці ХХ століття відбувається змішування функцій культурного героя та героя культури, що сприяє виникненню "масового" героя культури, вплив якого визначається більшою мірою не якісними показниками, а кількісними – популярність, швидкість, тираж тощо.

Проаналізовано трансформацію архетипу трикстера на прикладі образу Гамлета в перекладі Ю. Андруховича, римейку Л. Подерв'янського та жахОпери "Гамлет" Р. Григоріва та І. Разумейка. У всіх трьох зразках використовується побутова, груба, а іноді й нецензурна мова, що переводить оригінальний текст з трагічного у фарсово-комічний контекст. Відбувається процес перекодування як тексту – застосовування слів / виразів / художньо-візуальних засобів, не властивих для літературного першоджерела; так і контексту – перенесення дії трагедії в іншопольтурне середовище. Тому традиційний образ Гамлета вже не відповідає

заданим порядком створеного автором / авторами міфопоетичного світу. Він випадає зі "структури" (за М. Хреновим), стає антагоністичним відносно неї, що дозволяє провести паралель з архетипом трикстера. Отже, архетип трикстера трансформується через художні образи власне трикстера та героя культури. Як трикстер Гамлет постає маркером зміни культурно-ціннісних орієнтирів, провокує до перевертання й пересмислення норм та правил. Як культурний герой Гамлет створює у своїй свідомості власний міфопоетичний світ, що збігається з характеристиками міфичного культурного героя. Як герой культури – є творінням культури, уособлює загальноприйняті зразки поведінки, що позитивно відповідають певній ціннісно-культурній системі суспільства поза міфологічним часопростором.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Бентя, Ю. В. (2021). *Культурний герой сентименталізму у жанрово-стильовій картині світу*. (Дис. канд. мист.). Київ, ІПСМ, 241.
- Гарюнова, Ю. (2018). Вербалізація прецедентних феноменів у п'єсах Леся Подерв'янського (на матеріалі творів "Гамлет, або Феномен датського кацапізму" й "Король Літр"). *Вісник Львівського університету*, Львів, 67(2), 286–293.
- Деркач, М., Коржовська, О. (2014). Художня специфіка українських перекладів трагедії "Гамлет" В. Шекспіра. *Полілог* (2). Житомир, 40–42.
- Коломієць, Л. В. (2005). Новий український "Гамлет": перекладацька стратегія Юрія Андруховича. *Мова і культура: Наук. щорічн. журнал*. Київ, Вид. д-ма Дмитра Бурого, 8, (3), 349–356.
- Поліщук, Т. (2018). Пошуки і знахідки. Газета "День". 22.11.2018. Дата звернення 29.09.2022. URL: <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/poshuky-i-znahidky>.
- Цибулько, О. (2012). Шекспірівський текст в українському соц-арті. *Вісник Львівського університету*. Львів, 20(2), 207–214.
- Шекспір, В. (2008). *Гамлет, принц данський*. Пер. Ю. Андрухович. Київ, А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 239.
- Birenbaum, H. (1981). "To Be and Not to Be" the Archetypal Form of Hamlet. *Pacific Coast Philology*, Penn State University Press, 16 (1), 19–28.
- Boas, F. (1898). Introduction. *Teit, J. Traditions of the Thompson Indians of British Columbia*. Boston, New York, 3–17.
- Breysig, K. (1905). *Die Entstehung des Gottesgedankes und der Heilbringer*. Berlin, Georg Bondi, 216.
- Brinton, D. (1868). *The Myths of the New World: A Treatise on the Symbolism and Methodology of the Red Race of America*. New York, 162.
- Campbell, J. (2004). *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton and Oxford, Princeton University Press, 403.
- Eco, U. (1985). Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics. *Dedalus*, The MIT Press, 114 (4), 161–184.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris, Éditions du Seuil, 467.
- Hultcrantz, A. (1973). A Definition of Shamanism. *Temenos. Nordic Journal of Comparative Religion*, 1 (9), 25–37.
- Jung, C. G. (1956). On the Psychology of the Trickster Figure. *Radin, P. The Trickster. A study in American Indian Mythology with Commentaries by Karl Kerényi and C. G. Jung*. London, Routledge and Kegan Paul, 195–211.
- Jung, C. G., Kerényi, C. (1951). *Introduction to a Science of Mythology. The Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis*. London, Routledge and Kegan Paul, 289.
- Lang, A. (1901). *Myth, Ritual and Religion*. New York, Bombay, Longmans&Co, 236.
- Petazzoni, R. (1954). *Studies in the History of Religion: Essays on the History of Religions*. Leiden, Brill, 1, 225.

Mariia Turchyna, PhD student
 Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music,
 1-3/11, Architect Horodetsky Street, Kyiv, 01001, Ukraine

TRANSFORMATION OF THE ARCHETYPE OF THE TRICKSTER IN CONTEMPORARY UKRAINIAN ART: ON THE EXAMPLE OF THE IMAGE OF HAMLET

The article analyses the transformation of the archetype of the trickster in contemporary Ukrainian art on the example of the image of Hamlet. The concepts of "trickster", "culture hero" and "hero of culture", their meaning in archaic mythology and modern culture are considered. It was found that the archetype of the trickster is reflected in art through archetypal images – the trickster, a culture hero, which can exist both syncretically and separately. The common and distinctive features of the culture hero and hero of culture have been determined. At the end of the 20th century, the functions of a culture hero and a hero of culture are mixed, which contributes to the emergence of a "mass" culture hero, whose influence is determined to a greater extent not by qualitative indicators, but by quantitative ones. It was found that, the image of modern Hamlet in various cultural texts acquires trickster features. The transformation of the image of Hamlet in contemporary Ukrainian art is studied on the example of Yu. Andruhovich's translation "Hamlet, Prince of Denmark", L. Podervyansky's remake "Hamlet or the phenomenon of Danish Katsapism" and the horror opera "Hamlet" by R. Hryhoriv and I. Razumeyko. It was determined that in all three samples, rough, and sometimes obscene language is used, which translates the original text from a tragic into a farcical-comic discourse. It was found that there is a mixing of the features of a culture hero, a trickster, and a hero of culture in this image. Furthermore, it has been studied that the archetype of the trickster is transformed through the image of the trickster and the hero of culture. It is determined that, as a trickster, Hamlet provokes the overturning and rethinking of norms and rules. As a culture hero, he creates his own mythopoetic world in his mind. As a hero of culture, he personifies generally accepted patterns of behavior that positively correspond to a certain value-cultural system of society outside the mythological time-space.

Keywords: trickster archetype, trickster, culture hero, hero of culture, Hamlet.

- Radin, P. (1956). *The Trickster. A study in American Indian Mythology with Commentaries by Karl Kerényi and C. G. Jung*. London, Routledge and Kegan Paul, 211.
- Ricketts, M. (1966). *The North American Indians Trickster. History of Religions*. Chicago, The University of Chicago Press, 5(2), 327–350.

REFERENCES

- Bentja, Ju. V. (2021). *Kul'turnij geroy sentimentalizmu u zhanrovostil'ovij kartini svitu [The Culture Hero of Sentimentalism in the Genre-Style Picture of the World]*. Kyiv, IPSM.
- Harjunova, Y. (2018). Verbalizatsiia pretsedentnykh fenomeniv u piesakh Lesia Podervianskoho (na materialii tvoriv "Hamlet, abo Fenomen datskoho katsapizmu" y "Korol' Litr") [The Verbalization of Precedent Phenomena in the Plays by Les' Podervyanskyi (as Based on "Hamlet, or the Phenomenon of Danish "Katsapizm" and "King Litre")]. *Visnik L'viv'skogo universitetu*. L'viv, 67 (2), 286–293. (In Ukrainian).
- Derkach, M., Korzhov'ska, O. (2014). Hudozhnja specifiika ukraïnskikh perekladiv tragedii "Gamlet" V. Shekspira. [Artistic Specificity of Ukrainian Translations of the V. Shakespeare's Tragedy "Hamlet"] *Polilog* (2). Zhytomyr. 40–42.
- Kolomiiec', L. V. (2005). Novij ukraïnskij "Gamlet": perekladac'ka strategija Jurija Andruhovicha. [The New Ukrainian "Hamlet": The Translation Strategy of Yuriy Andruhovich.] *Mova i kul'tura: Nauk. shhorichn. zhurnal*. Kyiv, Vid. dim Dmitra Burago, 8, (3), 349–356.
- Polishchuk, T. (2018). Poshuki i znahidki. [Searches and finds]. *Gazeta "Den"*. 22.11.2018. URL: <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/poshuky-i-znahidky>
- Cibul'ko, O. (2012). Shekspiriv'skij tekst v ukraïnsk'omu soc-arti. [Shakespeare's Text in Ukrainian Social Art.] *Visnik L'viv'skogo universitetu*. Lviv, 20(2), 207–214.
- Shekspir, V. (2008). *Gamlet, princ dans'kij [Hamlet, Prince of Denmark]*. Kyiv, A-BA-BA-GA-LA-MA-GA.
- Birenbaum, H. (1981). "To Be and Not to Be" the Archetypal Form of Hamlet. *Pacific Coast Philology*, Penn State University Press, 16 (1), 19–28.
- Boas, F. (1898). Introduction. *Teit, J. Traditions of the Thompson Indians of British Columbia*. Boston, New York, 3–17.
- Breysig, K. (1905). *Die Entstehung des Gottesgedankes und der Heilbringer*. Berlin, Georg Bondi.
- Brinton, D. (1868). *The Myths of the New World: A Treatise on the Symbolism and Methodology of the Red Race of America*. New York.
- Campbell, J. (2004). *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton and Oxford, Princeton University Press.
- Eco, U. (1985). Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics. *Dedalus*, The MIT Press 114 (4), 161–184.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris, Éditions du Seuil.
- Hultcrantz, A. (1973). A Definition of Shamanism. *Temenos. Nordic Journal of Comparative Religion*, 1 (9), 25–37.
- Jung, C. G. (1956). On the Psychology of the Trickster Figure. *Radin, P. The Trickster. A study in American Indian Mythology with Commentaries by Karl Kerényi and C. G. Jung*. London, Routledge and Kegan Paul, 195–211.
- Jung, C. G., Kerényi, C. (1951). *Introduction to a Science of Mythology. The Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis*. London, Routledge and Kegan Paul.
- Lang, A. (1901). *Myth, Ritual and Religion*. New York, Bombay, Longmans&Co.
- Petazzoni, R. (1954). *Studies in the History of Religion: Essays on the History of Religions*. Leiden, Brill, 1.
- Radin, P. (1956). *The Trickster. A study in American Indian Mythology with Commentaries by Karl Kerényi and C. G. Jung*. London, Routledge and Kegan Paul.
- Ricketts M. (1966). *The North American Indians Trickster. History of Religions*. Chicago, The University of Chicago Press, 5(2), 327–350.

Надійшла до редакції 27.10.22



ОРГАНІЗАЦІЙНА КУЛЬТУРА

УДК 304: 061.23(477)

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2\(11\).09](https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2(11).09)

Daryna Zhyvohliadova, PhD student
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine
darynazhivog@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3631-7256>

PROTECTION OF CULTURAL HERITAGE: MODERN REALITIES AND EXPERIENCE OF INTERNATIONAL COOPERATION

In the context of the recent full-scale Russian aggression against Ukraine, a global tectonic shift is taking place in the system of political, economic and socio-cultural interaction. New coordinates of cooperation, mutual assistance and support in the international cultural space are being formed. The Russian war against Ukraine, the scale of its cruelty, influenced the world community's awareness of globality, mutual dependence and responsibility for the well-being of humanity as a whole. The creation of strategic alliances for the protection of cultural heritage ensures the stability of the joint path of unique communities, nations, and states to a successful future. The article is aimed at analyzing the modern realities of the protection of the cultural heritage of Ukraine in conditions of war and the experience of international organizations, their cooperation in supporting the uniqueness of Ukrainian culture, the activities of UNESCO and ALIPH as an integral part of a wider management system of international cooperation in supporting unique cultural resources, "unity in diversity".

Keywords: Ukrainian culture, international cooperation, protection of cultural heritage, UNESCO, ALIPH, Russian war against Ukraine.

Formulation of the problem. Cultural heritage is a fundamental factor in acquiring and maintaining a sense of identity. The destruction of material objects of cultural heritage is based on the aggression against the identity of the spiritual world of the carriers of culture. The crimes against the cultural heritage are aimed at destroying the right to self-expression, traditions, practical skills, customs. By this, the aggressor tries to limit or completely destroy the space of transferring the inherited unique knowledge to current and future generations.

The Russian war against Ukraine, the scale of its cruelty, influenced the world community's awareness of globality, mutual dependence and responsibility for the well-being of humanity as a whole. Accordingly, the vision of cooperation and solidarity, the necessary effective models of solving socio-cultural and socio-political problems, as well as its interdependence with the diversity of cultural self-expression has significantly changed. The creation of strategic alliances for the protection of cultural heritage ensures the stability of the joint path of unique communities, nations and states to a successful future. Cultural policies as a result of the practical activities of cultural institutions in the field of cultural heritage protection acquire new meanings, new instruments of defining the problems and find solutions [Kuhn 1970]. Modern realities, more than ever, actualized the synchronization and cooperation of actions of various cultural communities and international organizations.

Analysis of research and publications. In recent years, the Ukrainian cultural research discourse has expanded because of the scientific research of the problems of cultural identity, cultural heritage, done by the V. Badyak, Ya. Hrytsak, N. Kryvda, V. Panchenko, V. Lychkovakha, V. Napadista, O. Shynkarenko. International practices of cooperation in the field of culture, their value orientations and the specificity of tools are studied by T. Beviz, A. Beldiy, O. Valevskiy, I. Maslikova, O Pavlova and others. The current realities of the activities of the international community to protect the independence of Ukraine, its unique culture in the conditions of Russian full-scale aggression, require an analysis of the experience of solidarity actions on-the-ground.

Purpose of the article is to analyse the modern realities of the protection of the cultural heritage of Ukraine in the conditions of war, the experience of the activities provided by international organizations as well as their cooperation in supporting the uniqueness of Ukrainian culture.

Exposition of the main material of the study. The cultural heritage of Ukraine became the target of Russian aggression, especially after the full-scale invasion in February, 2022. The consequences of the war are the destruction of the established system of creation and consumption of cultural content. The civilized democratic world has united around the preservation of Ukrainian independence, which means – around preservation of the unique practices, representations, expressions, knowledge, skills – as well as the instruments, objects, artefacts and cultural spaces associated therewith – that communities, groups recognize as part of their cultural heritage [UNESCO 2003]. International community, as a response to the Russian war against Ukraine, mobilized efforts to organize and coordinate their emergency action plans towards rescuing cultural heritage in Ukraine [UNESCO. Heritage]. UNESCO, International Alliance for the Protection of Heritage in Conflict Areas ALIPH, PEN America (America's Artists at Risk Connection), International Council of Museums (ICOM), International Council on Monuments and Sites (ICOMOS), International Center for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM), International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA), the United Nations Institute for Training and Research (UNITAR), Prince Claus Fund, World Monuments Fund etc. directed their institutional experience, intellectual and financial resources to support the preservation of the Ukrainian cultural space. The activities of such organizations are an example of real systemic cooperation by "advocating for the incorporation of the protection of culture into humanitarian action, security strategies and peace-building processes" [UNESCO. Heritage].

The international community is implementing various measures – from making the needs assessment (mapping provided by Cultural Relations Platform) and direct financial support of individual artists, organizations, institutions to the creation of online platforms for collecting the useful

resources for Ukrainian cultural actors (Culture Action Europe, ENCATC, European Cultural Foundation), the promotion of national cultural content. Mobility and cultural exchange projects, short- and long-term schemes of support are being established. To guarantee the implementation of cultural rights during the war, anti-crisis measures are being taken to support the employment in the cultural and creative sectors of Ukraine. What is also important, that initiatives are being implemented for individual artists, cultural workers, including temporarily displaced persons, facilitating their mobility, ensuring their right to work, opportunities for creative self-realization. Another crucial measure taking place is creating the conditions to facilitate access to the audience – both familiar and new, as well as to the cultural market.

Sustainable, inclusive development more than ever requires the creation of a unique ecosystem of cooperation for the support and protection of cultural heritage, which is based on "peer-to-peer learning" [UNESCO 2022]. The use of elements of a participatory approach, involvement in decision-making, contributes to the integration of both goals and actions of all stakeholders – from donors to direct recipients of the aid. "To strengthen the international cooperation and solidarity in a spirit of partnership is necessarily imply to reaffirm the sovereign rights of States to maintain, adopt and implement policies and measures that they deem appropriate for the protection and promotion of the diversity of cultural expressions on their territory" [UNESCO 2005: 7]. Thanks to the participatory approach, the interests of beneficiaries – from individuals, organizations to states and nations – are incorporated into the decision-making system itself regarding the size and directions of aid. In addition, as a result, this approach makes it possible to set strategies for the development of the culture of a certain community, its identity and heritage, more realistic, effective in responding to modern and future global and local challenges. The primary right to determine directions, objects and necessary measures of protection and assistance in the preservation of cultural values is given to communities suffering from military aggression [UNESCO 2003]. In this direction, UNESCO cooperates with Ukrainian NGO's. As an example, decisions regarding the art projects to receive the support are made on the basis of the open-call carried out by the Ukrainian NGO "Museum of Contemporary Art" (MOCA).

Areas of emergency measures implemented by UNESCO: logistical and financial support for the creation or equipping the storage; consultations on providing the necessary measures for the preserving the movable cultural heritage as well as protection of immovable cultural heritage, in particular – historical monuments. Marking a number of Ukrainian cultural monuments with the Blue Shield emblem has strengthened their international legal protection (in accordance with the Hague Convention of 1954). Digitization of cultural monuments, creating digital passports of cultural monuments, placing the cultural content on digital platforms is one of the effective ways of supporting and preserving cultural heritage, preventing its destruction in war conditions. In this direction, UNESCO cooperates fruitfully with the organization Blue Shield Denmark (BackUp Ukraine project). Initiated by UNESCO, a global network of facilitators and experts in the field of protection of intangible cultural heritage [UNESCO. Global] was created, which provides educational services, and technical assistance.

As of 12 December 2022, UNESCO has verified damage to 227 sites since 24 February – 101 religious sites, 17 museums, 79 buildings of historical and/or artistic inter-

est, 19 monuments, 11 libraries. To assess the damage, UNESCO, in cooperation with other partner organizations, implements evaluation mechanisms that allow to obtain objective information. It is based on getting the verified data from different, independent of each other, sources (in particular, satellite monitoring) and thus provide a reliable coordinated assessment [UNESCO. War]. The coordination of collecting reliable information regarding the provision and implementation of planned investments helps to establish the strategic and operational goals, and to be fast, effective and flexible.

2017 was a significant year for international community to emphasize the importance of preserving and protecting cultural heritage for peace and security in a world of diverse identities. Indeed, The UN Security Council adopted the Resolution 2341 on protection the critical infrastructure against terrorist acts [United Nations Security Council 2018]. Also, ALIPH Foundation, International Alliance for the Protection of Heritage in Conflict Areas, has become the central actor in the cultural field, with a unique variety of activities. The creation of ALIPH – a public-private partnership assembling several countries and private donors, with immunities of an international organization, – is one of the most successful, in terms of efficiency and content of international cooperation, initiatives aimed at solving the problem of preserving cultural heritage in conflict and post-conflict zones. The activities of the Foundation are aimed at emergency operational assistance, which is part of the international system of large-scale protection and restoration of unique cultural communities in the post-conflict times [ALIPH 2022].

ALIPH has experience of fruitful cooperation in the field of the cultural heritage, development and support of intercultural dialogue with UNESCO, European Commission, UNDP, ICCROM, ICOM, ICOMOS, Europa Nostra, Global Heritage Fund, Blue Shield International, French National Institute of Cultural Heritage, etc. ALIPH's activities are an example of effective, systematic cooperation of EU member states, Gulf countries, private donors, philanthropists, foundations from the USA, Switzerland, France and other countries of the world. The experience accumulated since 2017 (more than 160 projects in 30 countries of the world on 4 continents – Iraq, Afghanistan, Mali, Libya, Lebanon, Yemen, North-East Syria, etc.) has formed a unique knowledge capital, effective in its speed, timeliness and relevance, in the harsh conditions of Russian war against Ukraine.

Working in accordance with the basic principles approved in the international conventions related to the protection of cultural values during armed conflicts (1954, 1970, 1995, 1999), protection of underwater, tangible and intangible cultural heritage (1972, 2001, 2003), the Foundation already adopted the Action Plan for the Protection of Heritage in Ukraine on March 7, 2022. ALIPH also facilitated the cooperation between other international, EU, state and non-state organisations. To date, more than 150 projects were supported. It includes protective measures for the cultural institutions (museums, archives, libraries, conservators, archaeological sites etc), equipping and securing of storage spaces for collections, assistance with the transportation of materials and equipment from European countries, protection measures for damaged buildings, assistance with the evacuation of collections, 3D documentation, digitization and inventory of museum and archive collections, support to heritage professionals etc. The collections currently preserved with the help of Foundation include archaeological artifacts, historical

documents, works of folk and professional art, religious art, sculptures, manuscripts etc.

While coordinating institutional, technical and scientific partnership, directing the solidarity actions of global actors in support of Ukraine, ALIPH demonstrates an understanding of the need to protect the carriers of culture and a system of values, significant for Ukrainians and the world community. It involves the search for new organizational flexible solutions, associated with methods of protection and support that would take into account the local socio-cultural context, in particular – traditions, symbolic specificity of the local communication sphere, mental stereotypes along with the system of state administration and current legislation.

Focusing on the local relevance and immediate response, Foundation gives priority to project initiatives that directly affect the state of relevant cultural practices with a specific geography and target audience, that help stabilize and, in the future, fairly reconstruct the national cultural space. ALIPH supports the budgetary realism of the proposed projects, the feasibility of the tasks and the sustainability of the results in the long term perspective.

One of the most effective elements of managing risks in the field of protection of cultural heritage, both tangible and intangible, in emergency situations of the armed conflict, is the flexible use of a participatory approach. Conclusions, decisions, and actions are made taking into account the existing aspirations and value priorities of the assistance in a country where ALIPH provides its support. Close cooperation with local authorities, non-governmental organizations, communities, constant consultations with experts, specialists in the protection of cultural heritage, the facilitation of knowledge exchange (in particular between Ukrainian and Polish professionals) contributes to the objectivity of assessing the amount of aid, the ability of recipients to effectively use it, taking into account possible threats in the foreseeable horizon of events. Both parties (the Foundation and its grantees) are involved in the rapid development and coordination of alternative solutions to problems in constantly changing situations. The parties consult on available resources to ensure a balance between specific needs and strategic objectives.

It is important to note, that in the absence of such (participatory) management and non-targeted use of the provided resources, the support can become counterproductive and the effectiveness of cooperation as a tool of "soft power" in cultural policy can be questioned. At the same time, "soft power" can be undermined in cases where aid programs are openly manipulative [Nye 2011] in its nature. Therefore, ALIPH's accumulated knowledge is important not only in terms of financial assistance to Ukraine. In an emergency times of war, managers and cultural professionals need to promptly receive the necessary information, technical and legal support for their specific actions. They have the opportunity to participate in webinars, consultations to gain the necessary experience, the ability to act immediately, quickly, effectively, in cooperation and with responsibility for the safety of the implementation. Such experience of ALIPH is extremely important in shaping a system of sustainable practices for the coordination of joint actions – effective responses to future crises.

The Foundation's activities have become an integral part of a wider management system of international cooperation, supporting the potential of unique cultural resources, "unity in diversity".

Conclusion. As a part of spiritual and material culture, cultural heritage has always been and will always be a powerful factor of promoting the cultural diversity, sustain-

able development of unique communities, a source of the dialogue, understanding and "unity in diversity" [European Union 2022]. In the context of the Russian war against Ukraine, a global tectonic shift is taking place in the system of political, economic and socio-cultural interaction. New coordinates of cooperation, mutual assistance and support in the international cultural space are being formed.

It is the practical activity of international cultural institutions, which are the drivers of innovations, new thinking in the field of culture, and the system of cultural practices of international cooperation, which became the basis of paradigmatic shifts in the entire system of views on culture, cultural heritage, and project management. Support of the unique ways of the expression of the generations and ensuring their viability, has become the goal of the entire civilized world [UNESCO 2003].

Providing the aid is, in particular, the support of the values through the preservation and restoration of cultural objects, their cultivation as an important component of modern cultural practices. It shapes cultural heritage into a powerful cultural capital for the development of nations, communities and society. Solidarity actions give birth to new sources of a sense of dignity among communities, nations that are fighting for their independence. Demonstrating in this way the recognition of the importance, uniqueness and value of the cultural heritage, the world community strengthens their personal sense of identity and, at the same time, a sense of belonging to a certain unity of individuals, who share fundamental values.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- ALIPH. International alliance for the protection of heritage in conflict areas (2022). Official website. Accessed December 12, 2022. URL: <https://www.aliph-foundation.org/en/our-ambition>
- European Union (2022). EU motto: Official website. Accessed December 10, 2022. URL: https://european-union.europa.eu/principles-countries-history/symbols/eu-motto_en
- Kuhn, T. S. (1970). *Postscript-1969. The Structure of Scientific Revolutions*. 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press, 174 – 210. URL: <https://www.lri.fr/~mb/Stanford/CS477/papers/Kuhn-SSR-2ndEd.pdf>
- Nye, Joseph S., Jr. (2011). *The future of power*. New York: Public Affairs. URL: https://www.academia.edu/23946693/THE_FUTURE_OF_POWER
- UNESCO. Global network of facilitators. (2022). Official website. Accessed December 4, 2022. URL: <https://ich.unesco.org/en/facilitator>
- UNESCO. Heritage Emergency Fund. (2022). Official website. Accessed December 10, 2022. URL: <https://en.unesco.org/themes/protecting-our-heritage-and-fostering-creativity/emergencyfund2#:~:text=The%20Heritage%20Emergency%20Fund%2C%20a,hazards%20all%20over%20the%20word>
- UNESCO. War in Ukraine. Damaged cultural sites in Ukraine verified by UNESCO: Official website. Accessed December 12, 2022. URL: <https://www.unesco.org/en/articles/damaged-cultural-sites-ukraine-verified-unesco>
- UNESCO (2003). *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. URL: <https://ich.unesco.org/en/convention>
- UNESCO (2005). *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*. URL: <https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/passeport-convention2005-web2.pdf>
- UNESCO (2022). *Promoting policy and cooperation to support creativity: peer-to-peer learning toolkit*. URL: <https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/brochure-peer-to-peer-toolkit-en-web.pdf>
- United Nations Security Council (2018). Resolution 2341 (2017) [on protection of critical infrastructure against terrorist acts]. The protection of critical infrastructures against terrorist attacks: Compendium of good practices, 157-163. URL: https://www.un.org/securitycouncil/ctc/sites/www.un.org/securitycouncil.ctc/files/files/documents/2021/Jan/compendium_of_good_practices_eng.pdf

REFERENCES

- ALIPH. International alliance for the protection of heritage in conflict areas (2022). Official website. Accessed December 12, 2022. URL: <https://www.aliph-foundation.org/en/our-ambition>
- European Union (2022). EU motto: Official website. Accessed December 10, 2022. URL: https://european-union.europa.eu/principles-countries-history/symbols/eu-motto_en



Kuhn, T. S. (1970). *Postscript-1969. The Structure of Scientific Revolutions*. 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press, 174 – 210. URL: <https://www.lri.fr/~mbl/Stanford/CS477/papers/Kuhn-SSR-2ndEd.pdf>

Nye, Joseph S., Jr. (2011). *The future of power*. New York: Public Affairs. URL: https://www.academia.edu/23946693/THE_FUTURE_OF_POWER

UNESCO. Global network of facilitators. (2022). Official website. Accessed December 4, 2022. URL: <https://ich.unesco.org/en/facilitator>

UNESCO. Heritage Emergency Fund. (2022). Official website. Accessed December 10, 2022. URL: <https://en.unesco.org/themes/protecting-our-heritage-and-fostering-creativity/emergencyfund2#:~:text=The%20Heritage%20Emergency%20Fund%2C%20a,hazards%20all%20over%20the%20world>

UNESCO. War in Ukraine. Damaged cultural sites in Ukraine verified by UNESCO: Official website. Accessed December 12, 2022. URL: <https://www.unesco.org/en/articles/damaged-cultural-sites-ukraine-verified-unesco>

UNESCO (2003). *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. URL: <https://ich.unesco.org/en/convention>

UNESCO (2005). *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*. URL: <https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/passeport-convention2005-web2.pdf>

UNESCO (2022). *Promoting policy and cooperation to support creativity: peer-to-peer learning toolkit*. URL: <https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/brochure-peer-to-peer-toolkit-en-web.pdf>

United Nations Security Council (2018). Resolution 2341 (2017) [on protection of critical infrastructure against terrorist acts]. *The protection of critical infrastructures against terrorist attacks: Compendium of good practices*, 157-163. URL: https://www.un.org/securitycouncil/ctc/sites/www.un.org/securitycouncil.ctc/files/files/documents/2021/Jan/compendium_of_good_practices_eng.pdf

Надійшла до редколегії 10.12.22

Дарина Живоглядова, асп.

Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033

ОХОРОНА КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ: СУЧАСНІ РЕАЛІЇ ТА ДОСВІД МІЖНАРОДНОГО СПІВРОБІТНИЦТВА

Культурна спадщина є ґрунтовним чинником набуття і підтримування відчуття ідентичності. За руйнуванням матеріальних об'єктів культурної спадщини стоїть неприхована агресія стосовно того, що становить самобутність духовного світу носіїв культури. Руйнація значущих для спільноти об'єктів культурної спадщини спрямована на знищення почуття ідентичності, права на самовираження, знецінення успадкованих знань, традицій, практичних навичок, умінь, звичаїв, шляхів передання духовних знань, характерних для певної спільноти.

На тлі сучасних подій в Україні відбувається глобальний тектонічний зсув у системі політико-економічної і соціокультурної взаємодії. Утворюються нові координати співробітництва, взаємодопомоги і взаємопідтримки в міжнародному культурному просторі. Війна Росії проти України, масштаби її агресивності вплинули на усвідомлення світовою спільнотою глобальності, спільної залежності та відповідальності за благополуччя людства загалом. Відповідно змінилося бачення співробітництва і солідарності, їхнього значення і форм реалізації у розв'язанні соціально-культурних і суспільно-політичних проблем, взаємозалежності останніх із розмаїттям культурного самовираження. Створення стратегічних альянсів із захисту культурної спадщини забезпечує стабільність спільного шляху унікальних народів, націй, держав до успішного майбутнього. Міжнародні організації спрямували свій інституціональний досвід, інтелектуальні та фінансово-матеріальні ресурси на підтримку культури незалежної України, збереження самобутнього українського культурного простору. Діяльність таких організацій є прикладом реальної системної співпраці зі включення захисту культури в гуманітарну діяльність, стратегії безпеки та процеси розбудови миру. Мета статті – аналіз сучасних реалій захисту культурної спадщини України в умовах війни і досвіду діяльності міжнародних організацій, їхньої співпраці у сприянні унікальності української культури, діяльності ЮНЕСКО та ALIPH як невід'ємної частини більш широкої системи менеджменту міжнародної співпраці у сфері підтримування унікальних ресурсів культур, їхньої "єдності в різноманітті". Досвід партнерства міжнародних акторів надзвичайно важливий з погляду організації системи стійких практик із координації спільних дій – ефективних відповідей на майбутні кризи.

Ключові слова: культура України, міжнародне співробітництво, захист культурної спадщини, ЮНЕСКО, ALIPH, війна Росії проти України.



УДК 327.8

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2\(11\).10](https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2(11).10)

Тетяна Клинїна, канд. іст. наук, доц.
Національний авіаційний університет,
проспект Любомира Гузара, 1, м. Київ, 03058, Україна
tklynina@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0334-9852>

КУЛЬТУРНА ДИПЛОМАТІЯ ДЕРЖАВНОГО ДЕПАРТАМЕНТУ ЯК ІНСТРУМЕНТ ЗОВНІШНЬОЇ ПОЛІТИКИ США: "ЗОЛОТИЙ ВІК" (1953–1961 РОКИ)

Стаття присвячена розвитку культурної дипломатії США у 1953–1961 роках як інструменту здійснення зовнішньої політики. В американській історіографії цей період прийнято окреслювати як "золотий вік", оскільки відбувся суттєвий прорив у розумінні значення культури як одного з ефективних елементів реалізації зовнішньої політики. Методологічною основою статті стали принцип історизму, системний підхід, проблемно-хронологічний та описовий методи. Метою статті є аналіз основних видів культурної дипломатії, які США використовували для популяризації себе за кордоном у контексті протистояння з Радянським Союзом. У статті наголошується на проблемі зіставлення понять "культурна дипломатія" та "публічна дипломатія". Зазначається, що суттєву роль у культурному перетворенні відіграли Державний департамент США та створене пізніше Інформаційне агентство США, хоча при цьому обидві інституції намагалися уникати повної відповідальності за результати культурної політики. У статті спростовується теза, що мистецтво у Сполучених Штатах було поза політикою, і доводиться, що культура крокувала поруч із зовнішньополітичним курсом США.

Ключові слова: культурна дипломатія США, Д. Ейзенхауер, Державний департамент, маккартизм, холодна війна.

Постановка проблеми. Культурна дипломатія є одним з найбільш ефективних інструментів реалізації зовнішньополітичної стратегії будь-якої держави, яка має на меті претендувати на суттєву роль у сучасній системі міжнародних відносин. По суті, за ступенем дієвості культурна дипломатія є "м'якою силою" держави і не відстає від військово-політичних та економічних ресурсів, які вважаються пріоритетними важелями серед інструментів впливу. Культурна дипломатія США є однією з найуспішніших у сучасному світі. Однак розуміння ролі культури у політичних колах США виникло не одразу. Державному департаменту та деяким американським президентам після Другої світової війни в буквальному сенсі довелося боротися з Конгресом та американською громадськістю за право "розказувати світу про себе". Особливого розвитку ця боротьба досягла за часів президентства Д. Ейзенхауера і, як виявилось пізніше, стала достатньо успішною, аби сьогодні називатися "золотою добою" культурної дипломатії США. Не останню роль у цьому досягненні відіграв й Державний департамент США, до широкого кола функцій якого відносяться не лише політичні питання, а й не зовсім характерна для зовнішньополітичного відомства діяльність: робота з різними некомерційними організаціями та фондами, які представляють соціальні та політичні програми в інших країнах. Проводячи таким чином культурну політику, Державний департамент не тільки сприяє підтримці позицій та іміджу США як світового лідера, а й поширює концепцію "американського інтернаціоналізму", яка декларує можливість надання кожній державі інструментів для реалізації національного потенціалу на основі культурних, етнічних та релігійних традицій, підкреслюючи при цьому, що жодна інша країна світу, крім Сполучених Штатів, не здатна забезпечити такі можливості. Групові та індивідуальні тури, виставки художників, кінематограф, танцювальні тури, музичні виступи, освітні, наукові та культурні програми обміну – ось далеко не повний перелік галузей культури, представники яких можуть виступати як американські амбасадори, презентуючи суть Америки через мистецтво.

Аналіз досліджень і публікацій. Науковий доробок з теми дослідження достатньо широкий і може бути розділений на дві групи: загальні праці, які стосуються

теоретичного розуміння такого поняття, як "культурна дипломатія", та предметно орієнтована література, яка розкриває роль музики, мистецтва, танцю, літератури тощо як безпосереднього інструменту здійснення культурної дипломатії в окреслений період [Bartley 2001: 571; Davenport 2009: 208; Foster-Lussier 2015: 344]. Наявність різноманітності термінів, які використовуються взаємозамінно з культурною дипломатією, ускладнює відстеження її організаційної історії. Одне з найактуальніших ускладнень виникає внаслідок "стертя кордонів" між культурною та публічною дипломатією. Нескінченна кількість тлумачень культурної, публічної дипломатії або такого поняття, як "м'яка сила", не лише не вносить роз'яснень, а й більше заплутує щодо розуміння тієї грані, яка відділяє культурну дипломатію від публічної. Автор концепції "м'якої сили" американський політолог Дж. Най наголошує на трьох її складових: привабливості системи цінностей держави, привабливості її культури та ефективності невоєнних механізмів зовнішньої політики [Nye 2004: 12]. Американський історик Мілтон Каммінгс визначає культурну дипломатію як "обмін ідеями, інформацією, мистецтвом та іншими аспектами культури між націями та їх народами з метою сприяти взаєморозумінню" [Cummins 2003: 1]. Але тут постає питання, чи завжди культура виступає об'єктом порозуміння? Історія знає немало прикладів, коли ця теза може бути спростована. Політолог Харві Вейгенбаум описує культурну дипломатію як взаємодію, яка "дозволяє людям, які належать до різних культур, пізнати та зрозуміти один одного", тоді як публічна дипломатія "доносить слово Америки переконливим способом до сприйнятливої громадськості в інших країнах" [Arndt 2001: 18]. Іноді публічну дипломатію називають "м'якою силою". Дехто вважає, що ці терміни є свого роду методами переконання, які можна вважати пропагандою. Так чи інакше, ми вважаємо культурну дипломатію частиною або різновидом публічної дипломатії та одним з інструментів "м'якої сили".

Метою статті є аналіз культурної дипломатії США за часів президентства Д. Ейзенхауера, а також показ основних культурних напрямлень, які дозволили визначити культурну дипломатію у 1953–1961 роках "золотою".

Виклад основного матеріалу дослідження. Пік розвитку культурної дипломатії США у ХХ столітті при-

пав на час президентства Дуайта Ейзенхауера, людини, яка була Верховним головнокомандувачем військами союзників в Європі та керувала англо-американськими силами при відкритті другого фронту у Нормандії у 1944 році. Здавалося б, що може бути спільного між керуванням військовими справами та витрачанням грошей американських платників податків на культурні пам'ятки? Однак Д. Ейзенхауер був, мабуть, ідеальною людиною, щоб виграти і цей бій, але вже на культурному полі, відродивши програму культурної дипломатії, яка була загнана у глухий кут за роки правління Г. Трумена [Thomson 1963: 29].

Коли Д. Ейзенхауер вступив на посаду в 1953 році, відразу стало зрозумілим, що настали зміни в американській культурній дипломатії. Як стверджує Лаура Бельмонте, новий президент "надав інформаційній діяльності – як відкритій, так і таємній – такого ж значення, як військовій, економічній та дипломатичній операціям" [Rosenberg 2005: 45]. До 1953 року ані попередній президент Г. Трумен, ані держсекретар Д. Ачесон не виявляли особливого інтересу до цінності культури як інструмента в холодній війні. Ставлення Д. Ачесона до культурної дипломатії було результатом загальної атмосфери, яка панувала в Державному департаменті США, де багато чиновників продовжували вірити, що культурні програми були неефективною тратою часу та ресурсів [Cummings 2009: 7]. До того ж не останню роль у такому розумінні культурної дипломатії відіграв негативний досвід організації виставки американського мистецтва, яка відбулася у 1946 році за безпосереднього сприяння Державного департаменту США, який витратив сорок дев'ять тисяч доларів державних грошей на придбання сімдесяти дев'яти картин американських художників. У такий спосіб Державний департамент США хотів, аби світ зрозумів, що Сполучені Штати Америки – це не лише нація автомобілів, жувальної гумки та голлівудських фільмів [Menand 2005]. Попередній перегляд виставки в Метрополітен-музеї пройшов добре, і як результат колекція була поділена на дві частини: тридцять картин було відправлено до Латинської Америки, а решта потрапила до Парижа, згодом – до Праги. Планувалося продовжити виставку в Угорщині та Польщі, але останньою зупинкою виявилася тодішня Чехословаччина. Це було пов'язано з тим, що виставку почала активно критикувати Професійна ліга американських художників, яка написала до Державного департаменту скаргу про те, що обрані для виставки картини були "яскраво позначені радикалізмом нових течій європейського мистецтва" і "не були корінними для нашої землі" [Menand 2005]. У пресі спалахнув справжній скандал. Голова Комітету з асигнувань Палати представників написав гнівного листа вже іншому держсекретарю, Джорджу К. Маршаллу. "Ці картини – пародія на мистецтво, – скаржився він. – Вочевидь, вони були створені людьми, метою яких було: (1) Зробити Сполучені Штати смішними в очах іноземних держав і (2) Створити зловмисне ставлення до Сполучених Штатів" [Menand 2005]. Не кращою була реакція і тогочасного президента США Г. Трумена, який назвав художників, які написали виставлені на виставці картини, ледарями. Врешті-решт держсекретар Дж. Маршалл наказав відкликати виставку, а картини передали до Управління військового майна як військові надлишки та розпродали. Згодом Дж. Маршалл оголосив, що гроші платників податків більше не будуть витрачатися на сучасне мистецтво, а Державний департамент видав постанову, згідно з якою

жоден художник, підозрюваний у тому, що він комуніст чи прибічник цієї ідеології, не може виставлятися за рахунок уряду [Levine 2020]. Протягом наступних десяти років відбулося декілька подібних інцидентів: культурні заходи піддавалися нищівній критиці через звинувачення учасників заходу у зв'язках з комуністами.

Офіційна лінія, звичайно, полягала в тому, що мистецтво в Сполучених Штатах було поза політикою. Порівнюючи Д. Ейзенхауера з Г. Труменом, варто наголосити на відсутності терпіння та розуміння в останнього. Г. Трумен не вважав культурну дипломатію одним із напрямків так званої психологічної війни, і його адміністрація особливо не поспішала забезпечувати систематичне фінансування міжнародних мистецьких виставок та й будь-яких культурних програм загалом. Д. Ейзенхауер мав діаметрально протилежну думку [Krenn 2017: 95]. У 1954 році, виступаючи на святкуванні двадцять п'ятої річниці Музею сучасного мистецтва, Д. Ейзенхауер назвав сучасне мистецтво "стовпом свободи", сказавши, що "поки наші митці вільно творять із щирістю та переконанням, у мистецтві триватимуть здорові суперечки та прогрес. Але інакше буває в тиранії. Коли митців роблять рабами та зняряддям держави; коли митці стають головними пропагандистами справи, прогрес зупиняється, а творчість і геній знищуються" [Bartley 2001: 587]. Приблизно в той самий час Д. Ейзенхауер виступив перед підкомітетом Палати представників, щоб надати аргументи на користь культурних програм. Він закликав Конгрес виділити кошти для відправки експонатів та інформації, які будуть "легко сприйматися людьми", за кордон [Osgood 2006: 78]. Однак Д. Ейзенхауер не хотів обмежувати категорію "культури" виключно образотворчим мистецтвом. На його думку, люди у світі мали б знати все про американців: про їхні машини, про те, що і скільки вони їдять, який одяг вони носять, коли йдуть на спортивні змагання, що саме Америка пропонує своїм громадянам для проведення дозвілля тощо. Д. Ейзенхауер вважав, що світове розуміння Сполучених Штатів і їх народу було серйозно спотвореним. У листі до свого брата він скаржився, що "європейці навчили, що ми – раса матеріалістів, єдині розваги яких – гольф, бейсбол, футбол, скачки та особливо жорстокий вид боксу. Наші успіхи описані в термінах автомобілів, а не в термінах будь-яких вартісних культурних робіт. Вважається, що духовні та інтелектуальні цінності в нашій країні майже відсутні" [Krenn 2017: 95].

Збіг чи ні, але наступного, 1955 року у популярному на той час журналі "U.S. News & World Report" з'явилася стаття під приголомшливою назвою "Мистецтво та розваги: остання зброя "холодної війни" для США". Однак замість реальної зброї американська громадськість побачила звичайні великі літери американської абетки, які були накладені на політичну мапу світу. Супровідні нотатки пояснювали значення літер: "А" означала художні експонати; "Б (В – літера американської абетки)" – балет; "С" позначала концерти; "Д (американська літера D)" – драму і, нарешті, "М" позначала музичні комедії. По суті, зображена мапа представляла собою глобальний культурний наступ, розпочатий Сполученими Штатами у напрямку всесвітньої боротьби проти комунізму. В такий спосіб Америка визнавала, що має надолужити втрачений час і використати всі наявні інструменти проти країни рад; остання ж, у свою чергу, робила вигляд, що "перебуває у центрі власного великого культурного руху". Поява такого роду статті свідчила про початок чогось нового в історії американської

культурної дипломатії: вперше культурні ініціативи не просто підтримувалися урядом США, а фактично сприймалися як важливі інструменти публічної дипломатії [Krenn 2017: 95].

Перша половина 50-х років ХХ століття була відзначена епохою маккартизму (назва була пов'язана з діяльністю сенатора Джозефа Маккарті), який виражався в різкому антикомунізмі й гоніннях на політичних опонентів всередині США, яких називали "антиамериканськи налаштованими" [Lenczowski 2011: 107]. І почав Дж. Маккарті як раз з нападів на ті культурні направлення, які б мали бути використані як засоби просування культурної дипломатії США. Спочатку Дж. Маккарті шукав комуністів серед очільників та робітників служби радіомовлення "Голос Америки", чим спричинив низку звільнень та кадровий голод всередині самої радіостанції, поставивши під сумнів її подальше існування. Згодом фокус уваги його культурного списку змістився на популярні бібліотеки, які були засновані за кордоном за допомогою Американської бібліотечної асоціації. Посилаючись на необхідність дослідити ці бібліотеки, щоб викоринити "марнотратство, підривну діяльність і будь-які бібліотечні книжки лівого спрямування" [Arndt 2005: 92], Дж. Маккарті накинувся на інформаційні центри США, які розташовувалися в ряді провідних європейських країн. Наслідком такої активності Дж. Маккарті стало вилучення більше ніж 30 тис. книжок. Занадто діяльна позиція Дж. Маккарті позначилася й на Державному департаменті США, який, будучи схильованим такою активністю, навіть видав досить жорсткі накази щодо заборони в інформаційних центрах США за кордоном будь-чого, віддалено суперечливого [Cummings 2009: 9]. Багато науковців сходяться на думці, що такими діями Дж. Маккарті практично миттєво знищив ліберальний імідж Сполучених Штатів і доброзичливість, яку так плекали інформаційні закордонні центри США. Загалом, це не був сприятливий початок для будь-якого відродження американської культурної дипломатії, адже пік діяльності Дж. Маккарті як раз припав на початок президентства Д. Ейзенхауера, хоча варто наголосити, що цей пік став початком кінця. Приводом для зміни підходу Америки до культури як інструмента холодної війни стала культурна політика СРСР, який на початку 1950-х років почав відправляти по світу десятки тисяч культурних амбасадорів. У такий спосіб Радянський Союз намагався донести, що країна, яка має таких прекрасних митців, музикантів, балетмейстерів, кінорежисерів тощо, апріорі не може бути військовим монстром [Rosenberg 2005: 54]. Паралельно до цього радянська влада постійно акцентувала увагу на безкультур'ї Заходу та Америки, ставлячи питання щодо того, чим займаються ці країни, якщо вони не мають часу на культуру. Невже готуються до війни, в чому постійно звинувачують Радянський Союз?

Така риторика радянського керівництва стала двигуном прогресу для культурної дипломатії Д. Ейзенхауера. Президент глибоко поважав свого держсекретаря Дж. Ф. Даллеса, але він також чітко усвідомлював його небажання займатися культурними програмами. Політичні напади на "Голос Америки", закордонні американські бібліотеки лише посилювали думку Дж. Ф. Даллеса про те, що культурні зусилля є легкою мішенню для критиків з Конгресу [Lenczowski 2011: 116]. Тому Д. Ейзенхауер прийняв рішення створити абсолютно нову урядову агенцію, яка займатиметься всією інформаційною та культурною діяльністю. Так у серпні 1953 року було створено Інформаційне агентство США,

яке на перший погляд виглядало дійсно самостійною, незалежною, окремою урядовою інституцією. Однак реальна ситуація була зовсім іншою: агентство не мало монополії на здійснення інформаційної діяльності за кордоном і було досить тісно пов'язане з Державним департаментом США [Waller 2009: 39]. По суті, Державний департамент залишався тією урядовою інституцією, яка визначала й керувала культурною дипломатією США, однак робила цю діяльність невидимою. Хоч Дж. Ф. Даллес і мав бажання позбутися культурної функції свого департаменту, тим не менш волів тримати руку на пульсі. Врешті-решт Д. Ейзенхауер, виконуючи побажання Дж. Ф. Даллеса, вимагав, щоб Інформаційне агентство США (далі – ІА США) діяло відповідно до зовнішньополітичних вказівок, розроблених Державним департаментом [Proposed National...], і було йому підпорядковано (для розуміння природи відносин Д. Ейзенхауера зі своїм державним секретарем можна звернутися до статті автора "Державний секретар США Джон Фостер Даллес: курс на особисту дипломатію?" – прим. авт.). Агентство мало показати людям у світі, що "цілі та політика Сполучених Штатів узгоджуються з їхніми законними прагненнями до свободи, прогресу та миру та сприяють їм" [Proposed National...]. Окрім того, чітко ставилося питання про те, що культурні програми не існують самі по собі. Відтепер культура служитиме політиці. З цієї директивою було очевидно, що все зміниться для національної культурної дипломатії. Однак не дивлячись на такі голосні заяви, незмінним залишалось одне – контроль держави. І незважаючи на начебто необмежені повноваження Інформаційного агентства США, Державний департамент був суттєвим гравцем на культурному полі. Можливо, Даллес не дуже захоплювався використанням музики, мистецтва чи театру як дипломатичних інструментів, але багато чиновників, які працювали під його керівництвом, усе ще вірили, що культура може бути не лише важливою, але й ефективною зброєю [Thomson 1963: 112]. До того ж досвід та широта радянської пропаганди змусили навіть найнеохочішого культурного дипломата переглянути ідею про те, що Інформаційне агентство США повинне мати монополію в цій галузі. Таким чином, хоча агентство займалося багатьма культурними питаннями, держава залишалася головною виконавчою силою. Щоправда, обидві інституції, як Державний департамент, так і Інформаційне агентство США, воліли б все ж таки уникнути стовідсоткової відповідальності за здійснення культурної дипломатії й не бути розкритикованими щодо участі держави в культурних програмах. Ідеальним станом співіснування держави та культури вважалося б зменшення публічної ролі держави та збільшення попиту "на Америку" за кордоном.

Аби "залишитися осторонь", Держдеп та ІА США вирішили залучити приватних діячів культури. У 1954 році Департамент підписав угоду з Американським національним театром та академією, головним завданням якого була презентація американських п'єс, мюзиклів та балету за кордоном, щоправда, за рахунок державних грошей. Ця "фінансова залежність" відбивалася на діяльності Національного театру: Держдеп та ІА США запитували про конкретні програми щодо різних регіонів, вносили пропозиції щодо конкретних митців тощо, тим самим обмежуючи приватні міжнародні культурні зусилля [Krenn 2017: 95]. Американська дослідниця Ліза Девенпорт стверджує, що Державний департамент залишався остаточно уповноваженим у затвердженні всіх музичних і драматичних композицій і

виступав за "найбільшу обережність у виборі артистів". До 1957 року була запроваджена "система рейтингів", яка "допомогла оцінити чесність, особисті якості, музичні здібності та "американство" артистів, обраних для американських турів" [Davenport 2009: 39].

На початку "золотого віку" культурної дипломатії переважно увага США концентрувалася на двох культурних видах – класичній музиці та танці. Деякі дослідники вбачають у цьому зв'язок з двома найсильнішими елементами радянського культурного арсеналу, якими були класичні твори великих російських композиторів і танець, зокрема балет [Rosenberg 2005: 86]. Саме класична музика, а не народна чи популярна серед народу, на думку Державного департаменту (з цим погоджувався й Американський національний театр та академія), краще відповідає потребам американської дипломатії, оскільки метою культурної програми було продемонструвати світові, що Сполучені Штати також є лідером у сфері мистецтва. Хоча при цьому значна частина музики, яку грали американські симфонічні оркестри, була європейського походження. Філадельфійський оркестр, Нью-Йоркська філармонія, філармонія Нового Орлеана та Лос-Анджелесу, Бостонський симфонічний оркестр в буквальному сенсі слова увірвалися в музичний простір Європи та Далекого Сходу [Bartley 2001: 590]. Ситуація з танцем як елементом культурної дипломатії була набагато проблемнішою. Американський національний театр та академія, та й світове співтовариство вважали, що СРСР має найкращу у світі балетну трупю. В такій ситуації американські балетмейстери не бажали протистояти росіянам на балетному фронті. Однак поступово, відкинувши страхи, деякі балетні трупи здійснили тур по Південній Америці, а згодом й по Європі. Великого розголосу як в самій Америці, так і за її межами набуло азіатське танцювальне турне трупи Марти Грехем у 1955–1956 роках [Geduld 2010: 47]. Сама ж Марта Грехем була першою танцівницею, яка виступала в Білому домі, подорожувала за кордон як культурний посол і отримала найвищу цивільну нагороду США – Президентську медаль Свободи з відзнакою. Оскільки Державний департамент прагнув налагодити відносини у регіоні, охопленому революцією та антиколоніальним рухом, та створити альянси в Азії для просування американських політичних інтересів, робота Марти Грехем була особливо корисною: під час туру М. Грехем та її танцюристи тісно співпрацювали з офіційними особами Державного департаменту, щоб рекламувати виступи та спілкуватися з азіатською елітою, яка їх відвідувала [Geduld 2010: 51–67].

Іншим основним елементом американської культурної дипломатії наприкінці 1950-х років став джаз, особливо через збільшення іноземного попиту на цей унікальний американський вид мистецтва [Fosler-Lussier 2015: 68]. До Державного департаменту та ІА США надходили запити з дипломатичних відомств США з усього світу з проханням про джазову музику та виконавців. Джаз, однак, був проблематичним для американських культурних дипломатів. Головною метою національної культурної дипломатії було продемонструвати іншим націям, що Америка має клас і смак; що це більше, ніж проста голлівудська версія нації, яка наголошує на злочинності, алкоголі та незаконній діяльності [Fosler-Lussier 2015: 75]. Проте джазові музиканти та їхня аудиторія, здавалося, насолоджувалися своєю репутацією "чужого". Не менш неприємним для багатьох американців був той факт, що джаз часто на-

зивали "кольоровою музикою" і для широкої публіки він залишався в основному сферою діяльності афроамериканців. І, як виявили офіційні особи США на початку 1950-х років, використання чорношкірих американців як культурних послів могло виявитися, м'яко кажучи, незрозумілим. Однак згодом американські політики почали розглядати джаз як цінну зброю холодної війни, оскільки він, безперечно, був виключно американською музикою. Джазова музика стала "секретною звуковою зброєю" Америки, справді американським продуктом із великою пропагандистською цінністю, "бо цікавитися джазом означає цікавитися Америкою" [Osgood 2006: 225–226]. Офіційними особами США джазові оркестри, особливо ті, які очолювали афроамериканці, розглядалися як спосіб використання популярної музики як культурної зброї та ефективного вирішення гострої расової проблеми. У 1956 році легенда джазу Дізі Гіллеспі розпочав тур, який зрештою провів його та його групу Іраном, Туреччиною, Югославією, Грецією, Сирією, Ліваном та Пакистаном. Майже десять років джаз був найбільшою культурною зброєю в американському арсеналі. Окрім джазу, спостерігалось поступове залучення афроамериканців і до інших сфер життя суспільства. Державний департамент почав фінансувати тенісистів, баскетболістів, боксерів, перетворюючи їх у спортивних послів Америки і в такий спосіб показуючи, що проблема расової дискримінації є скоріше виключенням, аніж правилом. У такий спосіб спорт став ще однією важливою сферою змагань під час культурної фази холодної війни. Згодом стало зрозумілим, що міжнародні спортивні змагання – це не просто шоу спортсменів-аматорів, які проявляють самовідданість і якісну спортивну майстерність. Фактично вони були аренами, де часто розігрувалися змагання за національний престиж [Davenport 2009: 158].

У мистецькій течії культурної дипломатії ставку було зроблено на абстрактний живопис, який вважали ідеальним засобом пропаганди, продуктом розвиненої цивілізації. На відміну від радянського живопису, американський не був ані образотворчим, ані дидактичним. По суті, його уявляли як мистецтво, поглинене власними можливостями та експериментами з кольором і формою. Так чи інакше, абстрактний експресіонізм виступав за автономію – автономію мистецтва, звільненого від свого обов'язку представляти світ, та свободу особи [Pells 2011: 216]. У такий спосіб позиціонувалися принципи, які Сполучені Штати відстоювали у всесвітній боротьбі, а американське абстрактне мистецтво стало синонімом демократії та виявлення свободи. Популяризувати та просувати цей напрям культури взявся Музей сучасного мистецтва, метою діяльності якого було доказати, що Америка не є "культурною глушиною", як любили повторювати в радянській Росії [Levine 2020].

У 1958 році в Брюсселі відкрилася Всесвітня виставка, на якій, на думку американського істеблішменту, була прекрасна можливість показати США у єдиній цілісній картині. Однак деякі конгресмени заперечували щодо цього, апелюючи до обмеженого фінансування. Реакція громадськості не змусила довго чекати: редакції американських газет на наступний день заявили на всю Америку, що "нас чекає ганьба в Брюсселі через звичайні копійки" [Krenn 2017: 115]. Конгресу довелося поступитися, й організатори американського виставкового залу зробили все можливе, щоб справити враження на іноземних відвідувачів. Американські чиновники звернулися до Волта Діснея, чия компанія придумала надзвичайно популярну в США "Циркораму"

(кругорамна кінематографічна система, а також кіно-театр з панорамним екраном, який оточує увесь глядацький зал). Відвідувачів чекала буквально бурхлива подорож Сполученими Штатами, коли зображення, зняті майже дюжиною камер, обтікали навколо круглого театру. Щоб більше розповісти про те, ким були американці, у павільйоні також містилися "Американський вулицький пейзаж", книгарня, повністю американський ресторан і театр для музики, танців, кіно та театральних вистав. Американські культурні дипломати вірили, що в Брюсселі можна було б зробити більше, зокрема щодо відкритого вирішення однієї з найбільш тривожних суперечностей культурної програми та однієї з найгостріших проблем країни. З цією метою американський павільйон також містив експозицію переважно абстрактного експресіоністського мистецтва, а в окремі будівлі – виставку, присвячену проблемі громадянських прав у США [Pells 2011: 318].

У 1959 році культурна дипломатія США увірвалася в радянську Росію. Американська національна виставка в Москві стала одним із результатів угоди про культурний обмін 1958 року, підписаної Сполученими Штатами та Радянським Союзом у рамках кампанії "взаємного співіснування", яку, принаймні публічно, підтримали дві конкуруючі супердержави. Радянська національна виставка відкрилася в Нью-Йорку на початку 1959 року і, незважаючи на нескінченні яскраві моменти успішного запуску супутника за два роки до цього, зрештою виявилася радше цікавинкою, аніж відкриттям для американців, які її відвідали [Waller 2009: 174]. Масштабна виставка США в Москві багато в чому стала рішучою зміною в порівнянні з зусиллями культурної дипломатії, які спостерігалися раніше у 1950-ті роки. Замість того щоб акцентувати увагу на ідеї гуманізму, як це було на Брюссельському ярмарку, американці тепер просто намагалися "поховати" радянських громадян під лавиною споживчих товарів [Pells 2011: 357]. І, варто визнати, їм це вдалося. Таким чином, культурна дипломатія працювала на обох рівнях: як демонстрація креативності Америки та її відданості свободі думки та самовираження.

Однак не все було так беззмарно. Однією з проблем, яка продовжувала мучити американських культурних дипломатів, була критика Конгресу, його втручання та брак фінансування. Конгрес вже демонстрував шкоду, яку він може завдати під час своїх нападів на розвиток американської культури. Незважаючи на достатньо потужну публічну підтримку Д. Ейзенхауером культурних та інформаційних програм, Конгрес продовжував дивитися на програми скептично і часто з відвертою ворожнечею [Osgood 2006: 158-159]. Не менш ворожою інколи була діяльність і Федерального бюро розслідувань (ФБР), яке звинувачувало Державний департамент у тому, що не проводилися перевірки політичної приналежності людей, залучених до культурної дипломатії (пошук прихильників комунізму все ще не пішов на спад, хоч і мав певні риси зменшення) [Krenn 2017: 119]. Періодично різні конгресмени США заявляли про виявлення представників "комуністичного фронту" в різних сферах культурної дипломатії, а расова політика уряду США все ще залишала більше питань, запитів та труднощів, аніж дій, отруюючи тим самим той позитивний імідж, який так намагалися створити культурні амбасадори Америки [Pells 2011: 117].

Висновок. Ініціатива залучення представників культури до ідеологічного протистояння часів холодної війни зародилася у зовнішньополітичному істеблшменті

США, і на момент приходу Дуайта Д. Ейзенхауера до Білого дому ця стратегія була схвалена на найвищих рівнях американського уряду. Президент, Державний департамент, а згодом й Інформаційне агентство США докладали зусиль, аби створити цілісний образ Америки, спробувати надати сенсу, форми та напрямку нації, яка протягом останніх двох століть уперто відмовлялася дотримуватися єдиного стандарту того, що є, а що ні Америка/американець. З благословення Д. Ейзенхауера Сполучені Штати розпочали повний фронтальний культурний наступ, використовуючи класичну музику, джаз, сучасний і традиційний живопис і скульптуру, книги, оперу, театр, танці і навіть спорт, який досяг кульмінації в 1958–1959 роках. У такий спосіб США "ділилися" багатоманітною виконавською мистецтвом Америки з міжнародною аудиторією, створюючи тим самим довготривалі зв'язки між Сполученими Штатами та іншими країнами світу. Як стверджували американські політики, культурна дипломатія, яку проводили США в окреслений період, стала "стрижнем публічної дипломатії, оскільки саме в культурній діяльності найкраще представлено уявлення нації про себе". Популяризувати та захищати міжнародні культурні зусилля Америки, політичні кола зверталися у своїх промовах до ідеалів батьків-засновників США, апелюючи до Декларації незалежності, Конституції США, Білля про права тощо. По суті, розуміючи модернізм як один з видів зброї у холодній війні, президент, Державний департамент, навіть ЦРУ підтримували презентацію американського мистецтва по всьому світу. Культура розглядалася як лінія національної оборони, оскільки вона могла виховувати, надихати, зміцнювати серця та волю вільних людей. Через таке розуміння значення культури для майбутнього Америки вона не могла існувати відокремлено від держави. І як би не заперечували американські політичні кола внутрішні звинувачення щодо державного контролю культурної дипломатії, американське мистецтво було дуже добре узгоджене з американською зовнішньою політикою часів холодної війни. Повноцінне державне фінансування дозволяло державі, в обличчі Державного департаменту, висувати умови та певні вимоги щодо процесу експорту американських демократичних ідеалів через мистецтво за кордон. Це, в свою чергу, неодноразово приводило до конфлікту між державою, ІА США та приватними культурними організаціями. Тим не менш, залучаючи все, від високого мистецтва опери та класичної музики до більш популярних форм, таких як джаз і бокс, Державний департамент, тісно співпрацюючи з приватними особами, артистами та організаціями, розіслав "шматочки" Америки майже в усі куточки планети. Роки Д. Ейзенхауера, безперечно, виправдали свою репутацію "золотого віку" американської культурної дипломатії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Arndt, Richard T. (2005). *The first resort of kings: American cultural diplomacy in the twentieth century*. Washington, Potomac Books, 602.
- Bartley, Russell H. I (2001). The Piper Played to Us All: Orchestrating the Cultural Cold War in the USA, Europe, and Latin America. *International Journal of Politics, Culture, and Society*, 14 (3), 571–619. Retrieved November 2, 2022. URL: <http://www.jstor.org/stable/20020095>.
- Cummings, Milton. (2009). Cultural Diplomacy and the United States Government: A Survey. *Cultural Diplomacy: Recommendations and Research*, 1–15.
- Davenport, Lisa E. (2009). *Jazz Diplomacy: Promoting America in the Cold War Era*. Jackson, University Press of Mississippi, 208.
- Fosler-Lussier, Danielle (2015). *Music in America's Cold War Diplomacy*. Berkeley: University of California Press, 344.
- Geduld, Victoria. (2010). Dancing Diplomacy: Martha Graham and the Strange Commodity of Cold-War Cultural Exchange in Asia, 1955 and 1974.

Dance Chronicle, 33(1), 44–81. Retrieved November 2, 2022. URL: https://www.jstor.org/stable/20749313#metadata_info_tab_contents

Krenn, Michael L. (2017). *The History of United States Cultural Diplomacy: 1770 to the Present Day*. New York, Bloomsbury Academic, 216.

Lenczowski, John. (2011). *Full spectrum diplomacy and grand strategy: reforming the structure and culture of U.S. foreign policy*. Lanham, Rowman & Littlefield publishers, 213.

Levine, Lucie. (2020). Was Modern Art Really a CIA Psy-Op? Retrieved November 2, 2022. URL: <https://daily.jstor.org/was-modern-art-really-a-cia-psy-op/>

Menand, Louis. (2005). Unpopular Front. American art and the Cold War. *The New Yorker*, October 9. Retrieved November 2, 2022. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2005/10/17/unpopular-front>

Nye, Jr., Joseph S. (2004). *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. New York, Public Affairs, 387.

Osgood, Kenneth. (2006). *Total Cold War: Eisenhower's Secret Propaganda Battle at Home and Abroad*. Lawrence, University of Kansas, 520.

Pells, Richard. (2011). *Modernist America: Art, Music, Movies, and the Globalization of American Culture*. New Haven, Yale University Press, 512.

Proposed National Security Council Directive to the United States Information Agency (1954). Foreign Relations of the United States, 1952–1954, Volume II, Part 2. Retrieved November 2, 2022. URL: <https://history.state.gov/historicaldocuments/frus1952-54v02p2/d345>

Rosenberg, Victor (2005). *Soviet – American Relations, 1953–1960: diplomacy and cultural exchange during the Eisenhower presidency*. Jefferson, McFarland & Company, 324.

Thomson, Charles A. and Laves, Walter H.C. (1963). *Cultural relations and U.S. foreign policy*. Bloomington, 352.

Waller, J. Michael (2009). *Strategic Influence: Public Diplomacy, Counterpropaganda, and Political Warfare*. Washington, Crossbow Press, 399.

REFERENCES

Arndt, Richard T. (2005). *The first resort of kings: American cultural diplomacy in the twentieth century*. Washington, Potomac Books.

Bartley, Russell H. I (2001). The Piper Played to Us All: Orchestrating the Cultural Cold War in the USA, Europe, and Latin America. *International Journal of Politics, Culture, and Society*, 14 (3), 571–619. URL: <http://www.jstor.org/stable/20020095>.

Cummings, Milton. (2009). Cultural Diplomacy and the United States Government: A Survey. *Cultural Diplomacy: Recommendations and Research*, 1–15.

Tetiana Klynina, PhD (History), Associate Professor
National Aviation University,
1 Lubomyr Huzar avenue, Kyiv, 03058, Ukraine

CULTURAL DIPLOMACY OF THE STATE DEPARTMENT AS A TOOL OF US FOREIGN POLICY: THE "GOLDEN AGE" (1953 – 1961 YEARS)

The article is devoted to the consideration of the issue of the development of US cultural diplomacy in 1953-1961 as a tool for implementing foreign policy. In American historiography, it is customary to describe this period as the "golden age", since there was a significant breakthrough in the understanding of the importance of culture as one of the effective elements of the implementation of US foreign policy. The methodological basis of the article was the principle of historicism, a systematic approach, problem-chronological and descriptive methods. The purpose of the article is to analyze the main types of cultural diplomacy that the USA used to promote itself abroad in the context of the confrontation with the Soviet Union. The article emphasizes the problem of comparing the concepts of "cultural diplomacy" and "public diplomacy", which makes it difficult to understand their organizational histories. The author of the article starts from the position that "cultural diplomacy" is not separate from "public diplomacy" and is an integral part of it. It is emphasized that the development of the Cold War and the Soviet Union's representation of itself as a country with a great cultural heritage and potential posed the question of changing cultural policy before the US government. During the presidency of D. Eisenhower, dance tours, art exhibitions, cinematography, literature, musical performances, educational, scientific and cultural exchange programs were transformed from an element of exclusively American art into instruments of foreign policy. Not the last role in this transformation was played by the US State Department and, created later, the US Information Agency. Although at the same time, both institutions tried to avoid full responsibility for the results of cultural policy implementation. The basis for this attitude was the constant criticism of congressmen (among whom J. McCarthy played a significant and rather harmful role), as well as the focused attention of the American public on the appropriateness of using the money of American taxpayers. The article refutes the thesis that art in the United States was outside of politics and proves that culture has been in step with the US foreign policy course. Nevertheless, despite a number of obstacles and state control, the cultural diplomacy of D. Eisenhower's time appeared in other colors and really became its "golden period".

Keywords: "cultural diplomacy" of the USA, D. Eisenhower, State Department, USA, "McCarthyism", "cold war".

Davenport, Lisa E. (2009). *Jazz Diplomacy: Promoting America in the Cold War Era*. Jackson, University Press of Mississippi.

Fosler-Lussier, Danielle (2015). *Music in America's Cold War Diplomacy*. Berkeley: University of California Press.

Geduld, Victoria. (2010). Dancing Diplomacy: Martha Graham and the Strange Commodity of Cold-War Cultural Exchange in Asia, 1955 and 1974. *Dance Chronicle*, 33(1), 44–81. URL: https://www.jstor.org/stable/20749313#metadata_info_tab_contents

Krenn, Michael L. (2017). *The History of United States Cultural Diplomacy: 1770 to the Present Day*. New York, Bloomsbury Academic.

Lenczowski, John. (2011). *Full spectrum diplomacy and grand strategy: reforming the structure and culture of U.S. foreign policy*. Lanham, Rowman & Littlefield publishers.

Levine, Lucie. (2020). Was Modern Art Really a CIA Psy-Op? URL: <https://daily.jstor.org/was-modern-art-really-a-cia-psy-op/>

Menand, Louis. (2005). Unpopular Front. American art and the Cold War. *The New Yorker*, October 9. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2005/10/17/unpopular-front>

Nye, Jr., Joseph S. (2004). *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. New York, Public Affairs.

Osgood, Kenneth. (2006). *Total Cold War: Eisenhower's Secret Propaganda Battle at Home and Abroad*. Lawrence, University of Kansas.

Pells, Richard. (2011). *Modernist America: Art, Music, Movies, and the Globalization of American Culture*. New Haven, Yale University Press.

Proposed National Security Council Directive to the United States Information Agency (1954). Foreign Relations of the United States, 1952–1954, Volume II, Part 2. URL: <https://history.state.gov/historicaldocuments/frus1952-54v02p2/d345>

Rosenberg, Victor (2005). *Soviet – American Relations, 1953–1960: diplomacy and cultural exchange during the Eisenhower presidency*. Jefferson, McFarland & Company.

Thomson, Charles A. and Laves, Walter H.C. (1963). *Cultural relations and U.S. foreign policy*. Bloomington.

Waller, J. Michael (2009). *Strategic Influence: Public Diplomacy, Counterpropaganda, and Political Warfare*. Washington, Crossbow Press.

Надійшла до редколегії 17.11.22



UDC 005.73: [351.74:061.1EU]
DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2\(11\).11](https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2(11).11)

Angela Zelenschi, PhD, Associate Professor
"Ștefan cel Mare" Academy,
21 Gh. Asachi street, Chișinău, MD – 2009,
Republic of Moldova,
angela.zelenschi@gmail.com

DEVELOPMENT OF ORGANISATIONAL CULTURE TO ENSURE COMMUNITY SECURITY

This article explores the concept of organisational culture as a strategic tool that can be used by leaders to undertake the organisational changes necessary to ensure community security. Managers' actions are primarily geared toward the functioning of the organization as an entity, towards increasing employee engagement in achieving organizational goals, and secondly, actions are externally oriented, being focused on establishing a network of relationships with community stakeholders to achieve goals and promote organizational causes.

Theoretical research on the phenomenon of organizational culture is carried out, using the method of examining the correlations between the elements of organizational management – organizational culture and organizational leadership, organizational culture and external networks, organizational culture, and effective habits of employees. The author addresses the problem of developing organisational culture within the police with the aim of improving the management system. The outcomes achieved by the author can be applied in theoretical research on organizational culture, in the managerial process of police structures, and in the training process of young specialists in the field of security and public order.

Keywords: organisational culture, values, effective skills, interdependent networks, community security.

Formulation of the problem. The development of organisational culture within the police is necessary in the current climate of strengthening efforts to ensure community security. The main role in countering and preventing crime has been assigned to the police, but the responsibility for eradicating factors such as poverty, mass migration, violence, etc. that increase insecurity in society is shared by all community actors. Members of a community are part of various organisations, where they interact and make decisions about their work. The organisation represents a rational, institutionalised form of interaction of a group of people who have a common goal to achieve through group effort. The culture of an organisation denotes the group's manner of thinking and acting; it is the framework formed by the fundamental concepts developed by an organisation as employees learn to solve problems of internal integration and adaptation to the external environment. Culture is a phenomenon that influences both the processes within the organisation and the way the organisation interacts with its stakeholders – organisations or third parties from the external environment. The traditional, mechanistic and bureaucratic view of the organisation no longer meets the requirements of efficiency when the environment is constantly changing and rules are not sufficient to set behavioural benchmarks. Organisational values can overcome the rule deficit and guide employees' actions in the problem-solving process.

In this paper we aim to examine how organisational culture can be developed to make the necessary organisational changes and successfully implement the concept of community policing. We believe that leaders can use organisational culture as a strategic tool to strengthen the interaction between police and citizens. By developing effective skills of civil servants with special status and establishing a network of relations between the police, local public administration authorities, decentralized and deconcentrated public services in the territory, civil society organizations, media, business organizations, etc., the objective of long-term collaboration in solving public security problems can be achieved.

Analysis of research and publications. Organisational culture began to be widely addressed in scholarly publications in the late 1980s of the 20th century, as a phenomenon that determines the success of organisations and an essential element, indispensable for social progress. A first approach to organisational culture was taken by T. Peters and R. Waterman, illustrating in their work *In*

Search of Excellence (1982) the correlation between organisational culture and leadership in high performing organisations. They developed a set of concepts, focused on what happens in the organisational process, which has been called the "7-S Model" (structure, strategy, systems, skills, staff, style, shared value). The ability of the organisation to create shared values, which unite the efforts of all the structures of an organisation, is one of the main factors of the effectiveness of managerial activity [4].

From the perspective of the organisation and its environment, G. Hofstede presents the model of the basic dimensions of differences between national cultures. *Cultures and Organizations. Software of the mind* (1991) represents a classic work on intercultural research in organisations. Hofstede treats the issue of culture as the foundation of individual, organisational and international thinking, feelings and activities. Cultural differences have an important impact on the manner in which organisations operate [2]. An organisation's environment includes things, people, conditions or influences that interfere with its performance. Some interferences are direct, as the organisation is in relation to these factors, others are indirect. One way in which the values of national culture permeate the organisation is through the process of staff engagement. Concerns about improving working conditions, increasing employment opportunities or reducing informal employment, reflected in public policies, have an impact on organisational values, principles and practices. Organisational culture is an element of the national culture of which it is an integral part.

Focusing on the notion of trust, D. McGregor examines in *The Human Side of Enterprise* (1960) the assumptions about human behaviour that underlie managerial activity. The traditional view of management is based on managerial steering and control. The traditional view of administration is based on managerial steering and control. "Theory X" is based on a set of assumptions that see employees as people who are work-averse, require control, avoid responsibility and are only looking for security. This is why employees need to be coerced, supervised, steered in order to get them to make the necessary effort to achieve their goals. McGregor proposes an alternative – "Theory Y", where the basic principle of leadership is integration. From this perspective, employees are seen as people, who enjoy their work, they do not need to be kept under control or constrained in any way, as long as they are committed to the organisation's goals [3]. Management is a complex activity and its deterministic and analytical

tools are indispensable, but they cannot be the only informational reference for the decision-maker. Trust is important for achieving cooperation, it is shown when individuals are able to appreciate each other's actions and when there is mutual respect. The main aim of community policing is to create structures of participation between police and citizens based on trust.

In the context of the problem addressed, it is important to increase work engagement and active participation in networking, and this requires to develop employees' skills. A comprehensive analysis of the habits of highly effective people is carried out by St. Covey in his outstanding work *The Seven Habits of highly effective people* (1989). According to St. Covey, personal effectiveness determines organisational effectiveness. A person who passionately achieves individual goals, is personally and professionally fulfilled, and makes a significant contribution to organisational development [1].

Leaders use their influence to achieve organisational goals, opting for innovation, satisfaction and organisational commitment. According to E. Schein's insights, a key element of how an organisation functions that enhances organisational performance is the activity of the leader who shapes organisational culture. In *Organizational Culture and Leadership* (1992) Schein defines organizational culture as a framework formed by the basic concepts developed in the organization as employees learn how to cope with the problems of adjustment to changes in the external environment and internal integration. He identifies three levels of organisational culture expression – artefacts, values and core concepts, providing a model for understanding the phenomenon of organisational culture, the principles and methodology of organisational culture research and development, enabling us to manage organisations successfully [5].

Purpose of the article. The aim of the research is to identify a model of organisational culture development that can be applied in organisational practice in order to form optimal conditions for achieving organisational goals and solving community security problems using multi-stakeholder networks.

Exposition of the main material of the study. Organisational culture can be a factor in achieving both success and failure, it can play a key role in mobilizing all the organisation's resources to fulfill the defined objectives or it can also be an obstacle in reaching organisational goals. The theoretical concerns of organisational culture reflect a new vision of human resources – proactive, self-aware and self-controlled employees, oriented towards participation and taking responsibility for actions and decisions, and a new perspective on the management of organisations – change-generating leadership, the activity of systematically steering collective human action towards performance.

Leaders have the task of creating organisational conditions and mechanisms for people to get their commitment. Their primary duty is to support their staff to become effective. Ideally, all members of an organisation should feel that organisational goals have personal meaning for them [3]. Engaging employees in work-related decision-making requires a participative management style. Employee participation succeeds when employees have the will to do so, are intelligent, have effective skills and are committed to group problem solving.

Without seeing a clear relationship between organizational success and their own success, organizational members will not be willing to actively engage in achieving the organizational mission. Effective leaders are concerned with building and disseminating the values that will transform the organization and training and developing employ-

ees. Training the seven skills of effectiveness enables personal development from dependence to independence and then to interdependence.

Proactivity expresses the fact that proactive people take responsibility, are self-aware, behave according to a conscious, values-based choice. Applying the habit of starting with the purpose of accomplishing in mind means planning activities so as to achieve what is essential. Prioritising means setting objectives based on organisational roles and goals. The win/win mindset is a global paradigm of interpersonal relationships that is characterized by integrity, maturity and abundance mentality. Empathic communication emphasizes the value of diagnosis as a basis for cooperation and mutual benefit in interdependent relationships. The synergy action constitutes integration into the collective by recognising, respecting and creatively exploiting differences. It is the principle of creative cooperation to solve problems, identify synergistic solutions through compromise and cooperation. Continuous renewal recognises the need to maintain and enhance personal and organisational capabilities. Continuous renewal recognises the need to maintain and enhance personal and organisational capabilities. This is the principle of continuous improvement [1]. Developing these skills would stimulate employees to take transformational initiatives and respond to environmental factors that produce insecurity.

An organisation's success depends on how employees tackle the problems they face. The reactive approach to solving community problems indicates that decision-makers act in response to a specific event, are focused on shortcomings and are particularly concerned with removing consequences. The proactive approach refers to anticipating events and acting accordingly, well in advance of their occurrence. The model of sustained proactive influence, geared towards internal integration and collaboration with stakeholders in the external organisational environment, is based on deeply shared values of employees. Proactivity is a personal quality, which influences the organisational potential to make decisions and plan. The pattern of cooperation depends on how interdependencies and interconnections are built and evolve over time, at the level of individuals and groups within and outside organisations. Building effective networks is based on a set of values – trust, accountability, free exchange of information and transparent communication, addressing community issues and cooperation through various participatory procedures. These values are elements of organisational culture and are expressed in individual and group behaviour.

The development of organisational values, deeply rooted in organisational experiences, is reflected in the collective mindset, which gives the organisation a unique identity. Culture is defined by Geert Hofstede as a "collective mental programming by which members of one group distinguish themselves from members of another group" [2, p.20]. In this definition, the term *meanings* – implicit meanings and significations, assumed through socialization, become a kind of accessible software, which the subject exploits in facing the challenges of the social environment. Hofstede uses values to describe and interpret cultures. Organisational culture in domestic public and private organisations has developed in response to the specific conditions of their activity and to the demands of their environment.

Building social integrity, reinforcing a value system, formulating the mission, strategic planning and long-term orientation are all part of organisational culture. At the same time, the content of these is different from one organisation to another. "In each organisation the values have their own specificity, the mission, leadership style

and personal skills of the members of the organisation are different. Organizational culture can be characterized as a specific one, it is a system of relationships, actions and interactions, which are carried out within a concrete organizational operation" [4].

The process of developing organisational culture is the essence of leadership. The ability to perceive the limits of one's own culture and to enhance cultural adaptability is an essential leadership challenge. The leader must understand the challenges and create the conditions to adapt to the changing environment. The main element of organisational culture is the core concepts, which are passed on to new members as prescriptions on how to perceive, think or feel if they want to achieve success. According to Edgar Schein, core concepts are something that has value to the members of the organisation. The values that are formed on the basis of core concepts express the essence of the organisation's mission. They are shared by employees and expressed in working principles. The stated values are explicitly formulated for the members of the organisation, but they may remain merely stated by the management without corresponding to actual practices. Artifacts are symbols and products that focus on observable things and are meant to reflect organizational values and norms [5]. The relevance of research and development of organizational culture as a factor in optimizing managerial activity results from the fact that the main role of the leader is to manage organizational culture. A leader's talent resides in his or her ability to understand the culture, maintain it and pass it on. The things he pays attention to, the managerial methods he uses, his motivation, the control he exercises, his reaction to certain crises, the people he recruits and promotes – all these convey an important message that defines the organisation he manages.

The establishment of partnership relations between the police and the community, based on better cooperation and communication between the police, local public administration authorities, decentralized and deconcentrated public services in the territory, civil society organisations, the media, and business organisations, is aimed at working together and addressing public order and security issues. In the framework of police modernisation and reform, traditional policing practices are complemented by the *community policing model* to increase the accountability of the police force and the level of trust in the police service to citizens, raising its efficiency, quality, and accessibility. We find important the efforts undertaken by the police authorities of the Republic of Moldova to create an efficient police structure, capable of achieving innovations in the field of management, related to the aspects of functioning and relationships in the internal and external environment of the public order and security system. At the same time, we

would like to mention that the success of the implementation of this model depends, to a large extent, on the development of the organizational culture and on the effective joint action of all stakeholders involved in the process of ensuring community security.

Conclusion. In order to implement the concept of *community policing*, organisational changes are needed, particularly in the managerial practice of public order and security organisations. In terms of the relationship between organisational culture and leadership, it is essential that the role of coordinating, controlling and guiding the work and delegating decision-making responsibilities to police officers who have direct contact with citizens is assumed. Effective collaboration requires the development of employee skills in proactive action, empathetic communication, win/win conflict resolution, synergistic action and continuous learning. Adult training programs and mentoring can be used to achieve this.

Networks formed to address community security issues can take a variety of formal or informal, permanent or temporary forms, and the partnership is not just made up of public and/or private organisations, but can involve community leaders, volunteers, etc. Effective collaboration requires trust-building and problem-solving approaches. A key role in establishing a proactive social dialogue is played by police officers who can harness the potential of community stakeholders. Establishing criteria for assessing the performance of special status civil servants in relation to their ability to address community security issues through the engagement of community stakeholders would enhance their involvement.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Covey, S.R. (1989). *The Seven Habits of Highly Effective People*. London, Simon & Schuster UK Ltd, 432.
Hofstede, G. (1991). *Cultures and Organizations. Software of the mind*. London, Mc Graw-Hill Book Company Europe, 576.
McGregor, D. (1960). *The Human Side of Enterprise* New York, McGraw-Hill, 256.
Peters T.J., Waterman R.H. (1982). *In Search of Excellence: Lessons from America's Best-Run Companies*. New York, Harper & Row, 400.
Schein, E. (1992). *Organizational culture and leadership*. San Francisco, Jossey-Bass, 418.

REFERENCES

- Covey, S.R. (1989). *The Seven Habits of Highly Effective People*. London, Simon & Schuster UK Ltd
Hofstede, G. (1991). *Cultures and Organizations. Software of the mind*. London, Mc Graw-Hill Book Company Europe
McGregor, D. (1960). *The Human Side of Enterprise* New York, McGraw-Hill
Peters T.J., Waterman R.H. (1982). *In Search of Excellence: Lessons from America's Best-Run Companies*. New York, Harper & Row
Schein, E. (1992). *Organizational culture and leadership*. San Francisco, Jossey-Bass

Received Editorial Board 01.10.22

Анжела Зеленські, канд. філос. доц.
Академія "Ștefan cel Mare",
вул. Георгія Асакі, 21, м. Кишинів, MD-2009, Республіка Молдова

РОЗВИТОК ОРГАНІЗАЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ ДЛЯ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ БЕЗПЕКИ ГРОМАД

У статті досліджується концепція організаційної культури як стратегічного інструменту, який може використовуватися лідерами задля здійснення заходів та організаційних змін, необхідних для забезпечення безпеки громад. Дії менеджерів насамперед сфокусовані на функціонування організації як цілісності, яка спрямована на збільшення залучення працівників до досягнення цілей організації. Також ці дії орієнтовані назовні та зосереджені на встановленні мережі відносин із зацікавленими сторонами громади для досягнення цілей і просування організаційних справ.

Проведено теоретичний аналіз феномена організаційної культури за допомогою методу дослідження співвідношення між елементами організаційного менеджменту: організаційною культурою, з одного боку, і організаційним лідерством, зовнішніми мережами та ефективними звичками співробітників – з іншого. Автор розглядає проблему розвитку організаційної культури в поліції з метою вдосконалення системи управління. Досягнуті автором результати можуть бути застосовані в теоретичних дослідженнях організаційної культури, процесах управління поліцейськими структурами та підготовки молодих спеціалістів у сфері безпеки і громадського порядку.

Ключові слова: організаційна культура, цінності, ефективні навички, взаємозалежні мережі, безпека спільноти.

УДК 784:821.161.2'1
DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2\(11\).12](https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2(11).12)

Уляна Молчко, доц.
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка,
вул. Івана Франка, 24, м. Дрогобич, 82100, Україна;
здоб. вищої освіти III (асп.) освітнього рівня
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,
м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57, 76018, Україна
u.molchko@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-1519-6053>

СУСПІЛЬНО-ГРОМАДСЬКА ПУБЛІЦИСТИКА О. ОСТАПА НИЖАНКІВСЬКОГО: СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ВИМІР

Досліджено газетні матеріали суспільно-освітньої тематики священника, композитора, диригента, журналіста, громадсько-культурного діяча кінця XIX – першої половини XX століть о. Остапа Нижанківського. Розглянуто його публіцистичну співпрацю зі львівськими періодичними виданнями "Діло", "Господар і промисловець", "Підгірська рада". Висвітлено тематичний спектр газетних дописів, які містять багатий інформативний матеріал з історії зародження кооперативного руху у Східній Галичині, функціонування національно спрямованих товариств, зокрема "Січі", становлення української освіти. Охарактеризовано жанрові особливості пресодруків о. О. Нижанківського. Методологія дослідження базується на поєднанні загальнонаукових і спеціальних мистецтвознавчих методів, зокрема джерелознавчого та історико-культурологічного. Установлено, що пресодруки галицького журналіста мають аксіологічний характер, який зумовлений висвітленою публіцистом суспільною проблематикою. Досліджено джерелознавчу цінність, пізнавальну та просвітницько-виховну функції соціокультурних пресодруків о. О. Нижанківського.

Ключові слова: публіцистика, о. О. Нижанківський, "Діло", "Підгірська рада", "Господар і промисловець", товариство "Січ", українська освіта, кооперативний рух, Східна Галичина, Стрийщина.

Постановка проблеми. Сьогочасний духовний розвиток українського суспільства неможливий без глибокого вивчення соціокультурної динаміки суспільного досвіду минулого. "Питання соціокультурних вимірів національної ідентичності у наш час набуває особливої змістового наповнення, адже актуалізація досвіду історико-культурних процесів накладається на аксіологічно неоднорідний та фрагментарний сучасний соціокультурний простір", – зазначає Надія Лазарович [Лазарович 2016: 62]. Тепер, коли ми переживаємо світові цивілізаційні трансформації, російсько-українську війну 2014–2022 років, втрату моральних цінностей, на перший план виступає питання збереження нашим громадянством етнічної індивідуальності. Власне суспільно-громадська публіцистика о. О. Нижанківського засвідчує, як в умовах бездержав'я український народ відстоював свою освіту, створював патріотично спрямовані громадські організації. Пресодруки о. О. Нижанківського є малодослідженими, тому актуальним завданням є здійснення їхнього аналізу з позицій соціокультурних перетворень в Східній Галичині початку XX століття.

Аналіз досліджень і публікацій. Про цінний газетний спадок композитора писали Я. Колодій [Колодій 1994: 64], Р. Сов'як [Сов'як 2019: 256], П. Баб'як [Баб'як 1998: 226–229], У. Молчко [Молчко 2021: 35–42]. Основою джерельної бази дослідження є раритетні пресодруки митця, що були опубліковані на шпальтах часопису "Діло", "Господар і промисловець", "Підгірська рада".

Мета статті – розглянути соціокультурні процеси в Східній Галичині початку XX століття крізь призму пресодруків о. О. Нижанківського; здійснити комплексний аналіз тематики, жанрового спектра публіцистичних праць; визначити їх аксіологічне значення.

Виклад основного матеріалу дослідження. Пресодруки о. О. Нижанківського на сторінках "Діла" є різними за тематикою. Крім опису та аналізу знакових мистецьких імпрез Львова кінця XIX – початку XX століть, журналіст висвітлює також важливі сторінки становлення національної економіки, утвердження української

освіти, впливові події в суспільному житті Східної Галичини кінця XIX – початку XX століть.

Варто наголосити, що постать о. О. Нижанківського на Прикарпатті, зокрема на Стрийщині, є історичною. З 1900 року він, будучи священником, композитором, диригентом, жертвовно працював для покращення добробуту селян зазначеного регіону. Р. Сов'як підкреслює: "Приїзд О. Нижанківського на Стрийщину – не тільки важлива подія в житті композитора, але й вагома сторінка в культурно-суспільному і політичному житті цього краю, і, навіть, всієї Галичини". [Сов'як 2019: 62].

Період кінця XIX – початку XX століть на теренах Східної Галичини відзначається зародженням і становленням кооперативного руху. Селянські реформи у зв'язку з відміною панщини-кріпацтва в Австро-Угорщині (1848 р.) і Росії (1861 р.) суттєво не змінили соціальних відносин на українських землях. Селяни не мали умов для покращення свого життя, ціни на закуп або винайм землі швидко зростали, тоді як ціни на сільськогосподарські продукти були низькі і постійно падали. Місцеве населення в той час жило переважно в селах і понад 80 відсотків з них займалося сільським господарством. Стрийщина не була винятком у цьому питанні.

Щоб хоч якось полегшити умови нужденного життя українського села, у кінці XIX століття в Східній Галичині розгортаються самопомогові акції, серед яких – братські каси, громадські шпихліри, ремісничі об'єднання. Рух цей відбувався під патронатом галицького духівництва. Згодом товариство "Просвіта" поширює свій вплив на економічне поле діяльності. Відтоді при її читальнях постають позичкові каси, споживчі крамниці та інше.

На той час Стрийщина "вирізнялася серед округ і була в багатьох випадках і в різних роках першуним серед них, а то й ведучим, диспозиційним осередком для українців" [Мілянчик 1990: 292]. На захист свого збіднілого народу стали священники, а згодом вчителі, які почали "думати про способи самооборони перед цілковитою національною і господарською загрозою" [Качор 1990: 346]. Провідні діячі Стрийщини, а саме адвокат Євген Олесницький, о. Лев Горалевич, о. Остап

Нижанківський, були ініціаторами організації кооперативного молочарства в Східній Галичині.

Однією з перших публікацій на сторінках "Діла" з цього питання став допис "Перша молочарська спілка" о. О. Нижанківського [Нижанковський 1904: 3]. За змістовою наповненістю газетний матеріал має соціально-економічний характер. У ньому автор ділиться своїми здобутками у справі зародження та функціонування молочарських спілок. Першу молочарню було засновано при читальні "Просвіта" у с. Завадові 1 жовтня 1904 року. Для фахового ведення кооперативної справи запрошено спеціаліста Яна Б'єдрона з Перемишля, організовано шестимісячні курси, відкрито магазин.

Журналіст дуже детально описує кожний крок у нелегкій справі становлення молочарської спілки. На залик щодо доставки молока місцеві селяни відгукнулися не відразу. "В тім тяжкім початковім ділі прийшли нам в поміч – і се належить з признанєм піднести – крім жєни місцевого пароха, голова "Сокола" війт Іван Сенів, управителі крамниці і виділові читальні Федір Дергало і Василь Лещишин, а відтак і місцевий учитель п. Остап Микитка", – пише о. О. Нижанківський [Нижанковський 1904: 3]. Але коли люди зрозуміли вигоду, радо почали приносити молоко. Ось як автор передає атмосферу піднесення у зв'язку з розвитком цієї справи. "Варто хоч на хвилику бути тогди в молочарни! Що за рух усюди! Тут центрифуга гуде, там охотники крутять велику масницю корбами, надіючись по скінченю ½ годинної праці дістати склянку маслянки солодкої, там знов инша машина "тискач" витискає масло жовтєнє, котре відтак набиваєсь у форми ½ кільвої ваги, завивають у пергаментовий папір, складають у пачки деревяні, а що там ще із почекальних лавок гамору, сьміхів, що там веселих жартів – кажу: хоч на хвилику варто бути там тогди, щоби не то загрїтись, але і одушевитись для сповненого діла, так хосєнного і рентовного для села на будучє" [Нижанковський 1904: 3].

Згодом очолювана о. О. Нижанківським кооперативна спілка зросла до 35 постачальників. Публіцист наголошує на великій підтримці адвоката Євгена Олесницького. Власне він фінансово посприяв закупівлі відповідних машин та покриттю перших видатків. Так постала перша молочарська спілка при "Просвіті", яка дала поштовх до розвитку молочної галузі, а селяни економічно зростали.

Цей пресодрук фіксує не тільки початки зростання української промисловості, але й жертвенну працю будителів галицької землі і є вартісним джерелознавчим матеріалом.

Коротким повідомленням "Наш молочарський промисл" [Нижанковський 1905: 2] о. О. Нижанківський засвідчує на шпальтах тижневика стрімкий розвиток справи, яку роком перед тим започаткували титани української кооперації. Вже через рік, 1 листопада, стрийська філія "Просвіти" при Народному Домі запровадила нововведення для кращої організації праці і створила "1) торговельне бюро для продажі масла в місці і експорту поза границі Стрия; 2) завела в тім самім льокалі і має на складі всі машини і прилади, потрібні до засновуваня нових і заосмотрєня вже існуючих спілок молочарских; 3) сполучивши всі доси засновані рускі спілки молочарскі в "Союз", утворила інформаційне бюро з окремим торговельним діловодчиком, котре буде стояти до услуг нашої суспільности, що і интересує ся молочарством" [Нижанковський 1905: 2]. Утворені інституції свідчать про успішні кроки о. О. Нижанківського в с. Завадові, які спонукали до

розширення мережі молочарень в інших селах Стрийського повіту. Зініційований та розумно організований при філії "Просвіти" Союз руських спілок молочарських [Качор 1990: 350] у 1905 році став підґрунтям для вже статутного Крайового союзу господарсько-молочарського в Стрию.

Привертає увагу допис-звернення о. О. Нижанківського "Краєвий господарсько-молочарський Союз" [Нижанковський 1908: 7], у якому автор апелює до громадськості краю в справі створення нових молочарських спілок. Упродовж трьох років праці організаторами цього промислу зроблено багато успішних кроків, що сприяли підняттю добробуту селян. Автор наголошує, що "наш край рільничий надаєть ся на се і коби хоть троха віри в свої сили, найдеть ся много пригожих т. зв. молочних околиць, де можна би заложити молочарську спілку" [Нижанковський 1908: 7]. А для цього потрібно залучити ініціативну місцеву інтелігенцію та зацікавлєних селян-патріотів, які будуть інтенсивно працювати над створенням і веденням нових осередків кооперації, "а тим причинять ся вельми до поступу і подвигненя так занедбаного нашого рільничого краю" [Нижанковський 1908: 7]. Крайовий господарсько-молочарський союз надаєть пораду і допомогу у цій важливій господарській праці. Тому публіцист закликає: "Більше праці і муравлиної витрєвалости, а менше деклямацій, тоді будемо могли говорити о нашій економічній силі" [Нижанковський 1908: 7]. Тональність публіцистичного матеріалу піднесєна.

Коротка замітка "Щє про віче в Стрию" [Нижанковський 1909: 3] спростовує інформацію про ганєбну поведінку стрийського староства, яке начебто таємно організувало жандармерію для придушеня народного віча в Стрию 15 липня 1909 року. На зборах, що відбувалися у великій залі Народного Дому, обговорювалося передвиборче політичне положєння українців у Східній Галичині. Головував на зібранню о. О. Нижанківський. Реферат про суспільний статус українців виголосив Єронім Калитовський. У його виступі звучали вислови, в котрих закликалося не йти на співпрацю з поляками. Хоча на вічі проголошувалися гострі висловлюваня, публіцист зазначає, що "в дійсности тутєшне ц. к. староство зовсім не мобілізувало до віча жандармерію, а присутний на вічу комісар поводив ся зовсім коррєктно. І в загалі теперішний староста своїм тактовним поведєнем не дав ще доси приводу нашому 85% населєню в повіті стрийськїм до острійшого виступленя проти нього" [Нижанковський 1909: 3]. Аналізована замітка не тільки висвітлює активну працю о. О. Нижанківського в організації "Український парламентський клуб", але й засвідчує його риси характеру як греко-католицького народного провідника. А це – об'єктивна правдивість, суспільно-політична чесність, людська порядність.

Допис «"Uprzemysłowanie kraju" в практиці» [Нижанковський 1909: 3] висвітлює складні сторінки історії становлення українського кооперативного молочарства. У часописі "Діло" о. О. Нижанківський публікує лист, який отримав Крайовий господарсько-молочарський союз з села Бортники. Суть документа полягає в тому, що селяни с. Демидова просять зазначєну організацію в особах Є. Олесницького та К. Левицького захистити пасічника Теодора Баляна. Цей добродій планував представити свої сільськогосподарські здобутки на Першій хліборобській виставці, яку організували в Стрию Крайовий господарсько-молочарський союз та товариство "Сільський Господар" у вересні 1909 року. Усвідомлюючи його великі напрацюваня в галузі рільництва, москвофіли подали на нього наклеп до жандармерії. В будинку селя-

нина провели обшук, вилучили особисті речі та 170 книг з садівництва, пасічництва. Дописувач з великим жалем пише, що "Кацапи і Ляхи забороняють нам читальні "Просвіти", тільки хочуть щобиśmy були темні і нічого не знали, хочуть заложити Кулко рольніче, – а ми не хочем того чувати" [Нижанковський 1909: 3].

Пресодрук, маючи викривальний характер, проливає світло на боротьбу тогочасної інтелігенції і всього народу за справу економічного та освітнього зростання українського селянства.

Публікація "Молочарська анкета в краєвім Виділі" [Нижанковський 1909: 2–3] висвітлює зустріч-анкету всіх польських та українських молочарських спілок Східної Галичини з приводу прийняття резолюції крайовим сеймом, яка доручає Крайовому господарсько-молочарському союзу в Стрию "переведенє переговорів з центральним правительством щодо значнійшого підвищення державної дотації на згадані ціли, а також зажадав предложеня собі внесків, якіб зміряли до визначнійшого попертя молочарського промислу фондами краю" [Нижанковський 1909: 2]. За наповненістю відомостями пресодрук можна зарахувати до жанру звіту. Ця інформційна функція газетного матеріалу представлена вже у заголовку, який повідомляє про подію економічного характеру. Зустріч відбулася 20 грудня 1909 року.

У публікації о. О. Нижанківський детально подає перебіг зустрічі, фіксує прізвища очільників молочарської справи в Прикарпатті. Журналіст ґрунтовно викладає на шпальтах "Діла" зміст виголошених доповідей. Виступаючий Тадей Рильський у рефераті "Проект організації акції молочарської" наголосив на потребі "сполуки і порозуміння поміж інституціями, які співділяють при розвитку молочарського промислу, та жадав точного розділу праці поміж ними" [Нижанковський 1909: 2]. Після жвавої дискусії централізацію молочарського промислу було піддано критиці. У своїй доповіді "Справа центральних молочарень кооперативних" Ф. Стефчик звертав увагу на те, що потрібно створити "по повітах центральних заводів кооперативних для перерібки і згровимованя молока <...>, якіб були оперті на цілім ряді і крузі доокресних філій" [Нижанковський 1909: 2]. Обговорюючи запропоновані доповідачем форми діяльності, виступаючий о. О. Нижанківський висловив думку про перетворення молочарських спілок в "примусових довізчиків централі" [Нижанковський 1909: 2]. Він також піддав критиці реферат Т. Рильського про реформу освіти для здобувачів молочарської справи, наголошуючи на обов'язковості ведення навчання рідною мовою, а також перенесення курсів для українців з Ряшева до Стрия. Відстоюючи засади першості в розвитку цієї галузі, автор з великим емоційним піднесенням пише про кооперативну освіту. Він зазначає, що вже п'ять років шириться краєм ідея молочарського промислу. Українці дійшли до високих результатів власними силами і домоглися фінансової допомоги з різних крайових фондів. "Впрочім, – пише автор, – школу свою ми мати мусимо скорше чи пізнійше, чи її добудемо фондами власними, чи при помочи краю, а чим скорше, тим воно буде хосеннійше для нас і для справи, яку заступаємо і заступати дальше будемо" [Нижанковський 1909: 3]. Перед нами о. О. Нижанківський постає як людина-патріот, який виборює для українського народу гідну освіту і належне визнання. На зборах виступили також рільничі інспектори Б. Яновський та І. Маршалкович, які говори-

ли про піднесення якості пашних рослин з метою розвитку молочного господарства.

У публікації журналіст також наголошує на правдивому висвітленні розвитку українських і польських молочарських спілок, а також товариств, які опікуються цією галуззю. Закликає подавати реальний стан справ у питаннях державних дотацій, освітніх процесів. Тому, завершуючи свій допис, автор зазначає, що хоча газетний звіт вийшов об'ємним, але "справу треба було вичерпуючо обговорити без огляду на односторонні та тенденційні звіти деяких нам "жичливих" польських часописий" [Нижанковський 1909: 3].

У повідомленні "В справі організації торгівлі покладками" о. О. Нижанківський торкається питання організації торгівлі покладками [Нижанковський 1911: 6]. Журналіст пише, що сільське населення неодноразово піднімає на зборах будь-яких рівнів та в часописах проблему збуту яєць. Для них важливо мати таку форму реалізації, "яка запевняла би їм більший дохід" [Нижанковський 1911: 6]. Оскільки згаданий продукт є одним із найважливіших у регіоні і впливає на покращення майнового стану селян, Крайовий господарсько-молочарський союз у Стрию береться за сприяння в його реалізації. Для цього організація пропонує надсилати покладки посилками, які "від станції наданя на місце призначеня оплачує сам Союз" [Нижанковський 1911: 6], а також надасть відповідні кошти на закупівлю яєць. Цей газетний матеріал поглиблює відомості про суспільно-громадську діяльність о. О. Нижанківського, який не тільки вболівав за незалежний господарський розвиток краю, але й матеріально підтримував справу українського селянства.

Низку дописів, що присвячені досягненням у галузі рільництва, завершує публікація "Українські молочарські спілки в р. 1911" [Нижанковський 1912: 7]. Це звіт про стан молочної справи в період 1910–1911 років. Публіцистичний матеріал містить ґрунтовний аналіз о. О. Нижанківського, що стосується досягнень і втрат у молочарській справі за вказаний проміжок часу. Автор зазначає, що за цей рік відбувся спад у виробленні продукції молока, оскільки хвороби великої рогатої худоби змусили селян масово її продавати. Серед цих труднощів зростали нові молочарські спілки. У 1911 році налічувалося біля 79 громаджень з 8 999 членами. Їм допомагав Крайовий господарсько-молочарський союз разом з товариством "Сільський Господар".

Важливим для молочарських спілок було питання збуту продукції. Власне для зазначеної мети Крайовим союзом започатковано сім магазинів: по одному – у Стрию, Станіславові, Перемишлі і чотири – у Львові. Крім цього, організація подбала і про зберігання масла в літні місяці, винайнявши в стрийського магістрату належне приміщення. Журналіст повідомляє, що перші чотири місяці року масло Крайового союзу продавалося за заниженими цінами, оскільки у той час галицький ринок заповонив продукт з Данії і Голландії. З метою покращення роботи персоналу загальні збори представників спілок ухвалили платити за масло виробникам після визначення кваліфікаційної якості продукту. Журналіст пише, що виробництво сиру є неможливим "з причини невідготуваня наших спілок до того промислу, з браку запевненя збуту цілого продукту, спричиненого майже цілковитим браком промислових і фабричних центрів в Галичині, на які одиноко при збуті того продукту можна би числити" [Нижанковський 1912: 7]. Однак громадський діяч не заперечує, що у майбутньому цей промисел буде мати місце в Галичині.

Одним з головних завдань для Крайового союзу є, як вважає о. О. Нижанківський, створення молочарської школи. Для її втілення великих старань доклав адвокат Євген Олесницький, який домігся від міністерства рільництва певних сум "на уряджене молочарської школи і злученого з нею інтернату для виобрання управителів" [Нижанковський 1912: 7], а також коштів на купівлю будинку "для молочарських стоваришень східної, руської часті Галичини" [Нижанковський 1912: 7]. Власне таку будівлю було придбано на тодішній вулиці Т. Шевченка (тепер Незалежності) у Стрию. Звіт про роботу Крайового господарсько-молочарського союзу в Стрию о. О. Нижанківський видрукував окремим виданням у 1912 році [Нижанковський 1912: 8] задля представлення досягнень українського рільничого руху та широкої популяризації кооперативної діяльності в Прикарпатті.

Публікація "О засноване руської гімназії в Стрию" [Нижанковський 1907: 2] є відображенням боротьби галицької інтелігенції за утвердження української мови викладання в навчальних закладах, зокрема гімназіях. На кінець XIX – початок XX століть українське шкільництво Галичини отримало автономію від Австро-Угорщини і було передано під нагляд крайовим, повітовим та місцевим радам. 22 квітня 1867 року була створена Крайова шкільна рада, а також видано закон про мову навчання в школах, у якому зазначалося, що "в середніх школах німецьку мову навчання заміняє польська, а українська стає предметом умовно-обов'язковим (вивчати мусить той, хто зголоситься)" [Герасимович, Терлецький 1995: 928]. У період бездержавності в Галичині (початок XX століття) налічували всього шість українських гімназій: у Львові, Перемишлі, Коломиї, Тернополі, Станіславові, і філію гімназії у Львові та паралельні класи польських гімназій у Бережанах і в Стрию [Герасимович, Терлецький 1995: 929], а польських – тридцять дев'ять. Не стояв осторонь такої важливої суспільно-освітньої проблеми й о. О. Нижанківський, організувавши збори батьків, на яких ухвалено петицію до Крайової шкільної ради про утворення паралельних класів з українською мовою викладання.

Газетний матеріал о. О. Нижанківського – це не тільки опублікування тексту петиції до Крайової шкільної ради, але й швидка реакція діяча на вирішення актуальної проблеми, тому його можна зарахувати до жанру інформаційної статті. Подана автором дата зібрання 25 липня 1907 року та місце – Народний Дім – проливають світло на маловідомий факт, який не знайшов фіксації у виданні "Історія Стрийської гімназії" [Історія... 1995: 156], тому пресодрук є важливим джерелом матеріалу. Представляючи батьківські звернення, о. О. Нижанківський обґрунтовує висунуті прохання, спираючись на державний документ Австро-Угорської держави. Публіцист глибоко розкриває суть прохання. Він зазначає, що "людність руська в Стрию є численна і становить одну третину всего населення міста, а повіт стрийський і сусідні повіти є руськими, в котрих людність руська становить як 80 прц. всего населення" [Нижанковський 1907: 2]. Більшість дітей з гірських районів, які хочуть здобувати освіту в українській гімназії, змушені їхати на навчання до Львова.

Наводячи відомості про кількість українських учнів у стрийській гімназії, журналіст наголошує на їх переважній більшості у цьому навчальному закладі. Публіцист висловлює сміливу думку, що на підставі таких аргументів українці "Стрийщини, Скільщини, Медиччини, Жидачівщини, Болахівщини, Долинщини, Рожнятівщини

мають повне право домагатись основи руської гімназії в Стрию" [Нижанковський 1907: 2]. А поки посли у львівському союмі вирішуватимуть це питання на законодавчому рівні, батьківський комітет просить про запровадження "паралельок з руським язиком викладовим в Стрию" [Нижанковський 1907: 2]. Під петицією підписалося 26 осіб з різних регіональних частин Стрийщини, імена і прізвища яких автор подає в кінці статті. Тут також зафіксовано соціальний статус батьків та місце їх проживання. Привертають увагу прізвища о. Остапа Нижанківського і Михайла Бандери, дідуся Степана Бандери. Саме їхні діти мали йти в перший клас навчального 1907/08 року, тому, будучи національно свідомими українцями, вони не тільки прагнули, але й боролися за здобуття освіти, яка б формувала національну свідомість молоді.

Цього домагалися українці в Дрогобичі. У 1908 році на засіданні управи Українського педагогічного товариства відбулося обговорення шляхів вирішення питання поділу на два відділи: український і польський. Але Крайова шкільна рада відмовила, про що зазначає А. Сольчаник: "в 1909 р. у зв'язку із намаганням змінити польську мову навчання на українську в школах та передмістях Дрогобича, внесено безуспішне прохання про створення української гімназії" [Сольчаник 1973: 444]. На жаль, така ж сама доля спіткала і державну гімназію у Стрию.

Цей газетний матеріал є вартісним документом у заповненні білих плям на шляху становлення та утвердження національної освіти в Галичині.

Пресодрук "Свято вручення січового прапора" [О. Н. 1912: 4] торкається сторінок діяльності молодіжних спортивних товариств у Східній Галичині. Публіцист висвітлює урочисте зібрання спортивних організацій "Січ" та "Сокіл", яке відбулося 28 липня 1912 року. Цей матеріал передає у чіткій хронологічній послідовності перебіг свята, тому його можна зарахувати до інформаційного жанру – репортажу. Варто наголосити, що молодіжна організація "Січ" стала для галичан "тою кузницею, де кристалізувалися політичні погляди нашої студентської молоді, прогресивною установою, яка інколи на десятки років випереджувала загальну опінію суспільства в Галичині" [Боднарук 1990: 367]. Спортивні руханково-пожежні товариства "Сокіл" (1894 р.), організований Василем Нагірним та Олександром Гижицьким, та "Січ" (1900 р.) – Кирилом Трильовським, швидко поширювалися на прикарпатських теренах. Тут українська молодь "кучилася відваги та дисципліни, <...> військової справи. <...> За короткий час на Галичині було засновано понад 1000 осередків "Січей" і близько 900 – "Соколів"» [Головацький 2005].

В імпрезі, про котру інформує публіцист, взяли участь стрийський, голобутівський, завадівський осередки "Сокола" та уличнянська "Січ", а також хор читальні з с. Голобутова під керівництвом Володимира Рогульського. Свято розпочалося службою Божою за участю о. О. Нижанківського. Під звуку стрийського оркестру "Сокола" молодь пішла урочистим походом на гору недалеко села Орів. Прагнути передати піднесену атмосферу свята, автор застосовує літературний опис, за допомогою якого створює "ефект присутності: читач має відчуття, "побачити", "почути" цю подію" [Зінкевич, Чекан 2007: 80]. "Гори, та долини, сповиті зеленим далеким, як око тільки сягне, – а на площі брама триумфальна, шатра з буфетом, лавки та бар'єри. Довкола огороження станули непроглядні товпи народу", – пише журналіст [О. Н. 1912: 4]. Автор перелічує прибулих

учасників цієї події: ("з Дрогобича, з Улична (прапор), з Підгорець, з Манастирця, з Довголуки, з Модрича та зі Сколього; Соколи зі Стрия з прапором і оркестрою (56 людей разом), з Голобутова (прапор і хор), з Завадова (прапор), з Нежухова (прапор), з Грабівця (музика), з Жулина, з Добрівлян, з Вівні, Стрілкова, Семигинова, Струтина нижного, Струтина вижного"). [О. Н. 1912: 4]. Перед ними виступили осавул "Січі" повітової дрогобицької, гімназист Володимир Здебський [Терлецький 1967] (в майбутньому офіцер УГА) [Пастух 2018], котрий передав уличнянський прапор хорунжому, а також посол радник Лев Левицький зі Сколього, посол о. Остап Нижанківський, селянин Теодор Маґор з с. Модричі, господар Яким Маркус з Жулина, селянин п. Стефан Мушак зі Стинави. Всі промови переплітали музичними номерами, фізичними вправами січовиків, грою стрийського оркестру. Виконанням гімну "Боже великий, єдиний" завершилося свято. Передаючи атмосферу імпрези, автор застосовує зображальний пейзажний опис. Коли сонце почало ховатися за довголуцькі верхи, "з феєстивної гори шнурами-гусаками розпливалися різнобарвні стяжки, вертаючих в долину людей різними стежками в село" [О. Н. 1912: 4]. Це змалювання природи у газетному матеріалі створює читачеві ліричний настрій. Завершує публікацію о. О. Нижанківський піднесено-оптимістичною думкою: "Спомин остав ся могучий, незатертий; тільки молодих патріотів козарлюг разом наповнює душу чоловіка свідомостію рстучої сили народної" [О. Н. 1912: 4].

Допис "Свято вручення січового прапора" не тільки доповнює маловідому сторінку історичного минулого, але й виявляє світоглядні засади о. О. Нижанківського-журналіста та його мистецтво володіння словом.

Поряд з тим о. О. Нижанківський є активним творцем публікацій економічного змісту. Варто наголосити, що галицький діяч був одним із засновників часопису "Господар і промисловець" [Пинда 2015: 199], пресового органу організації Крайовий господарсько-молочарський союз, котрий виходив у Стрию з 1909-го по 1910 роки як двотижневик, а згодом – як місячник. Перше число побачило світ 5 січня 1909 року. Редакторами були "О. Нижанківський (1909), Микола Гошовський (1909), Олександр Сембратович (1909–1910)" [Пинда 2015: 207]. На сторінках пресового органу опубліковано низку матеріалів, які висвітлюють історію становлення економічного життя краю: "Про спілки молочарські, їх уряджене, та діловодство" [Нижанковський 1909: 5–6; 2–3; 2–3], "Поклик!" [Нижанковський 1909: 1–3], "Перша українська хліборобська вистава в Стрию" [Нижанковський 1909: 2–5], "Закладайте молочарські спілки при кредитових товаришеннях" [Нижанковський, Борачок... 1910: 5].

Будучи провідником політичного життя на Стрийщині, о. О. Нижанківський стає одним із фундаторів організації "Підгірська Рада", яка випускала свою однойменну газету. У часописі побачили світ його дописи "Поклик!" [Нижанковський, Гошовський... 1910: 2], "Спілка для збуту" [Нижанковський 1910: 3], припускаємо також, що пресодрук під назвою «Музична накладня "Торбан"» [о. 1910: 6] належить о. О. Нижанківському.

Висновок. Суспільно-політична, економічна, освітня публіцистика о. О. Нижанківського представляє сучасникам складні процеси на шляху боротьби за утвердження українства в часи бездержав'я. Пресодруки галицького журналіста громадсько-культурного характеру творять цілісну картину життєвих процесів в багатотетнічному середовищі тогочасної Східної Галичини. Його дописи, звіти, репортажі, статті, повідомлення на

сторінках львівських часописів стали реальною хронікою життя підгірського краю. У них простежуються індивідуальні особливості авторського стилю публіциста, а саме об'єктивізм, інформативність, документалізм. Друковане слово о. О. Нижанківського представляє ціннісний вимір, показало проблеми взаємодії людини із об'єктивними суспільними процесами, сформувало міцні підвалини для потужного духовного росту та прогресивного економічного мислення української нації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Баб'як, П. (1998). Нижанківський Остап. *Українська журналістика в іменах*. За ред. М. Романюка. Львів, 226–229.
- Боднарук, І. (1990). Стрийщина і віденські "Січовики". *Стрийщина: історично-мемуарний збірник: у 3 тт.* Нью-Йорк, Торонто, Париж, Сідней, І, 367–370.
- Герасимович, І., Терлецький, О. (1995). Шкільництво в Галичині в другій половині XIX ст. і на початку XX ст. *Енциклопедія українознавства. Загальна частина*. Київ, 3, 928–929.
- Головацький, І. (2005). Перше товариство "Січ" і січовий рух. Дата звернення 10.11.2022. URL: <http://www.spas.net.ua/index.php/news/full/244>.
- Зінкевич, О., Чекан, Ю. (2007). *Музична критика: теорія та методика: навчальний посібник*. Чернівці, Книги – XXI, 424.
- Історія Стрийської гімназії (1880–1918) (1995). Упорядник Василь Король. Стрий, І, 156.
- Качор, А. (1990). Стрий – колиця українського кооперативного молочарства. *Стрийщина: історично-мемуарний збірник: у 3 тт.* Нью-Йорк, Торонто, Париж, Сідней, ІІ, 345–365.
- Колодій, Я. (1994). *Остап Нижанківський*. Львів, Логос, 64.
- Лазарович, Н. (2016). Соціокультурні виміри національної ідентичності: український контекст. *Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Серія "Філософія"*. Острог, Видавництво національного університету "Острозька академія", 19, 60–65.
- Мілянчик, А. (1990). З господарського минулого Стрийщини. *Стрийщина: історично-мемуарний збірник: у 3 тт.* Нью-Йорк, Торонто, Париж, Сідней, ІІ, 292–304.
- Молчко, У. (2021). До питання картини світу отця Остапа Нижанківського. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб. Упор. і наук. ред. В. Виткалов. Рівне, РДГУ, 39, 35–42.*
- Нижанковський, О. (1912). *Звіт з діяльності і розвитку молочарських спілок і рахункове замкнене Краєвого Союзу господарсько-молочарського товаришення зареєстрованого з обмеженою поручкою в Стрию за 1911*. Наклад Краєвого Союзу господарсько-молочарського, 8.
- Нижанковський, О. (1909). Молочарська анкета в краєвім Виділлі. *Діло*, 289, 30 (грудня), 2–3.
- Нижанковський, О. (1907). О засноване руської гімназії в Стрию. *Діло*, 161, 1 (серпня), 2.
- Нижанковський, О. (1912). Українські молочарські спілки в р. 1911. *Діло*, 25 (12 вересня), 7.
- Нижанковський, О. (1909). Ще про віче в Стрию. *Діло*, 158, 22 (липня), 3.
- Нижанковський, О. (1909). "Uprzemysłowieństwo kraju" в практиці. *Діло*, 196, 7 (вересня), 3.
- Нижанковський, О. о. (1905). Наш молочарський промисл. *Діло*, 243, 29 (жовтня (11 падолиста), 2.
- Нижанковський, О. о. (1904). Перша молочарська спілка. *Діло*, 260, 18 (падолиста (1 грудня), 3.
- Нижанковський, О. о. (1909). Перша українська хліборобська вистава в Стрию. *Господар і промисловець*, 21; 22, 20 (падолиста), 2–5.
- Нижанковський, О. о. (1909). Поклик! *Господар і промисловець*, 11; 12, 20 (червня), 1–3.
- Нижанковський, О. о. (1910). Спілка для збуту. *Підгірська рада*, 19, 15 (жовтня), 3.
- Нижанковський, О. о., Борачок, С. о., Сембратович, А., Сембратович, Д. (1910). Закладайте молочарські спілки при кредитових товаришеннях. *Господар і промисловець*, 1, 15 (січня), 5.
- Нижанковський, О. о., Гошовський, Н. о., Захарів, І., Калитовський, Є., Перфецький, Р., Гарасимів, А. (1910). Поклик! *Підгірська рада*, 1 (січня), 1, 2.
- Нижанковський, О. Сембратович, Д. (1911). В справі організації торговлі покладками. *Діло*, 94, 2 (мая (19 цвітня), 6.
- Нижанковський, О., Тюн, М., Данилович, Л. (1908). Краєвий господарсько-молочарський Союз. *Діло*, 92, 25 (цвітня), 7.
- о., [отець Остап Нижанківський]. (1910). Музична накладня "Торбан". *Підгірська рада*, 16, 1 (вересня), 6.
- О., [стап Н. [нжанківський]]. (1912). Свято вручення січового прапора. *Діло*, 173, 2 (серпня (20 липня), 4.
- Пастух, Р. (2018). Відважний гармаш із Дрогобича. Дата звернення 10.11.2022. URL: <http://nezboryma-naciya.org.ua/show.php?id=77>.
- Пинда, Л. (2015). Українські господарсько-кооперативні часописи Галичини 1920–1930-х років. *Вісник Львівського університету. Серія книгозн. бібліот. та інф. технол.* Львів, Вид-во ЛНУ ім. І. Франка, 10, 198–213.
- Сов'як, Р. (2019). *Остап Нижанківський*. Стрий, Щедрик, 256.

Сольчаник, А. (1973). Українська гімназія ім. Івана Франка. *Дрогоби́ччина – земля Івана Франка*. Нью-Йорк, Париж, Сідней, Торонто, 444–466.
 Терлецький, М. (1967). 60 років тому. *Свобода*. 1 (липень). Дата звернення 10.11.2022. URL: <https://galiziaforever.livejournal.com>

REFERENCES

Bab'jak, P. (1998). *Nyzhankivskij Ostap* [Nyzhankivskiy Ostap]. *Ukrain'ska zhurnalistyka v imenah*. L'viv, 226–229.
 Bodnaruk, I. (1990). Stryshhyna i videns'ki "Sichovyky" [Stryshchyna and Viennese "Sichovyks"]. *Stryshhyna: istorychno-memuarnyj zbirnyk: u 3 tt*. N'ju-Jork, Toronto, Paryzh, Sydnej, I, 367–370.
 Gerasymovych, I., Terlec'kyj, O. (1995). Shkil'nyctvo v Galychyni v drugij polovyni XIX st. i na pochatku XX st. [Schooling in Galicia in the second half of the 19th century. and at the beginning of the 20th century]. *Encyklopedija ukrai'noznavstva. Zagal'na chastyna*. Kyi'v, 3, 928–929.
 Golovac'kyj, I. (2005). Pershe tovarystvo "Sich" i sichovyj ruh [The first "Sich" society and the Sich movement]. URL: <http://shshsh.spas.net.ua/indeh.php/neshs/full/244>.
 Zin'kevych, O., Chekan, Ju. (2007). *Muzychna krytyka: teorija ta metodyka: navchal'nyj posibnyk* [Music Criticism: Theory and Techniques: A Study Guide]. Chernivci, Knogy – XXI.
Istorija Stryjs'koi' gimnazii' (1880–1918) [History of the Stryi Gymnasium (1880–1918)] (1995). Uporjadnyk Vasyl' Korol'. Stryj, I, 156.
 Kachor, A. (1990). Stryj – kolyska ukrai'nskogo kooperatyvnoho molocharstva [Stryi is the cradle of Ukrainian cooperative dairy farming]. *Stryshhyna: istorychno-memuarnyj zbirnyk: u 3 tt*. N'ju-Jork, Toronto, Paryzh, Sydnej, II, 345–365.
 Kolodij, Ja. (1994). *Ostap Nyzhankivskij* [Ostap Nyzhankivskiy]. L'viv, Logos.
 Lazarovych, N. (2016). Sociokul'turni vymiry nacional'noi' identychnosti: ukrai'ns'kyj kontekst [Sociocultural dimensions of national identity: the Ukrainian context]. *Naukovi zapysky Nacional'nogo universytetu "Ostroz'ka akademija". Serija "Filosofija"*. Ostrog, Vydavnytstvo nacional'nogo universytetu "Ostroz'ka akademija", 19, 60–65.
 Miljanych, A. (1990). Z gospodars'kogo mynulogo Stryshhyny [From the economic past of Stryshchyna]. *Stryshhyna: istorychno-memuarnyj zbirnyk: u 3 tt*. N'ju-Jork, Toronto, Paryzh, Sydnej, II, 292–304.
 Molchko, U. (2021). Do pytannja kartyny svitu otca Ostapa Nyzhankivskogo [To the question of Father Ostap Nyzhankivskiy's picture of the world]. *Ukrain'ska kul'tura: mynule, suchasne, shljahy rozvytku: nauk. zb. Upor. i nauk. red. V. Vytkalov*. Rivne, RDGU, 39, 35–42.
 Nyzhankovsk'kyj, O. (1912). *Zvit z di'jal'nosti i rozvoju molochars'kyh spilok i rahunkove zamknenje Krajevogo Sojuza gospodars'ko-molocharskogo stovaryshenja zarejestrovanogo z obmezhenju porukoju v Stryju za 1911* [Report on the activity and development of dairy unions and the accounting closure of the Regional Union of Economic and Dairy Associations registered with a limited guarantee in Stryia for 1911]. Naklad Krajevogo Sojuza gospodars'ko-molocharskogo, 8.
 Nyzhankovsk'kyj, O. (1909). Molochars'ka anketa v krajevym Vydi'li' [Dairy questionnaire in the Vydylia region]. *Di'lo*, 289, 30 (grudnja), 2–3.
 Nyzhankovsk'kyj, O. (1907). O zasnovanije rus'koi' g'imnazii' v Stryju [About the foundation of the Russian gymnasium in Stryi]. *Di'lo*, 161, 1 (serpnja), 2.

Nyzhankovsk'kyj, O. (1912). Ukrai'ns'ki molochars'ki spilky v r. 1911 [Ukrainian dairy unions in 1911]. *Di'lo*. 25 (12 (veresnja), 7.
 Nyzhankovsk'kyj, O. (1909). *Shhe pro viche v Stryju* [Another evening in Strya]. *Di'lo*, 158, 22 (lypnja), 3.
 Nyzhankovsk'kyj, O. (1909). "Uprzemyslshenie kraju" v praktyki ["Industrialization of the country" in practice]. *Di'lo*, 196, 7 (veresnja), 3.
 Nyzhankovsk'kyj, O. o. (1905). *Nash molochars'kyj promysl* [Our dairy industry]. *Di'lo*, 243, 29 (zhovtnja (11 (padolysta), 2.
 Nyzhankovsk'kyj, O. o. (1904). *Persha molochars'ka spilka* [The first dairy union]. *Di'lo*, 260, 18 (padolysta (1 (grudnja), 3.
 Nyzhankovsk'kyj, O. o. (1909). *Persha ukrai'nska hli'borobska vystava v Stryju* [The first Ukrainian agricultural exhibition in Strya]. *Gospodar i promyslovec'*, 21; 22, 20 (padolysta), 2–5.
 Nyzhankovsk'kyj, O. o. (1909). *Poklyk!* [Call!]. *Gospodar i promyslovec'*, 11; 12, 20 (chernnja), 1–3.
 Nyzhankovsk'kyj, O. o. (1910). *Spilka dlja zbutu* [Union for sales]. *Pidgirs'ka rada*, 19, 15 (zhovtnja), 3.
 Nyzhankovsk'kyj, O. o., Borachok, S. o., Sembratovych, A., Sembratovych, D. (1910). *Zakladajte molocharski spilky pry kredytovyh stovaryshenjah* [Establish dairy unions at credit unions]. *Gospodar i promyslovec'*, 1, 15 (si'chnja), 5.
 Nyzhankovsk'kyj, O. o., Goshovsk'kyj, N. o., Zaharii'v, I., Kalytovsk'kyj, Je., Perfec'kyj, R., Garasymiv, A. (1910). *Poklyk!* [Call!]. *Pidgirs'ka rada*, 1 (si'chnja), 1, 2.
 Nyzhankovsk'kyj, O. Sembratovych, D. (1911). *V spravi org'ani'zacyi' torgovli' pokladkamy* [In the case of the organization of trade in layings]. *Di'lo*, 94, 2 (maja (19 (c'vitnja), 6.
 Nyzhankovsk'kyj, O., Tjun, M., Danylovych, L. (1908). *Krajevij gospodar'sko-molochars'kyj Sojuz* [Regional Economic and Dairy Union]. *Di'lo*, 92, 25 (c'vitnja), 7.
 o., [otec' Ostap Nyzhankivsk'kyj]. (1910). *Muzychna nakladnja "Torban"* [Musical sheet "Torban"]. *Pidgirska rada*, 16, 1 (veresnja), 6.
 O., [stap N. [yzhankivsk'kyj]. (1912). *S'vjato vruchenja si'chovogo prapora* [The celebration of the presentation of the urinary flag]. *Di'lo*, 173, 2 (serpnja (20 (lypnja), 4.
 Pastuh, R. (2018). *Vidvazhnyj garmash iz Drogobycha* [Brave Harmash from Drohobych]. URL: <http://nezbornyma-nacija.org.ua/shosh.php?id=77>.
 Pynda, L. (2015). *Ukrai'ns'ki gospodars'ko-kooperatyvni chasopysy Galychyny 1920–1930-h rokiv* [Ukrainian economic and cooperative magazines of Galicia in the 1920s and 1930s]. *Visnyk L'vivskogo universytetu. Serija knygozn. bibliot. ta inf. tehnol.* L'viv, Vyd-vo LNU im. I. Franka, 10, 198–213.
 Sov'jak, R. (2019). *Ostap Nyzhankivskij* [Ostap Nyzhankivskiy]. Stryj, Shhedryk.
 Sol'chanyk, A. (1973). *Ukrai'ns'ka gimnazija im. Ivana Franka* [Ukrainian gymnasium named after Ivan Franko]. *Drogobychchyna – zemlja Ivana Franka*. N'ju-Jork, Paryzh, Sydnej, Toronto, 444–466.
 Terlec'kyj, M. (1967). 60 rokiv tomu [60 years ago]. *Svoboda*. 1 (lypnja). URL: <https://galiziaforever.livejournal.com>

Надійшла до редколегії 09.11.22

Ulyana Molchko, Associated Professor
 Ivan Franko Drohobyt'sky State Pedagogical University,
 24 Ivana Franka Street, Drohobych 82100, Ukraine,
 PhD student
 Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,
 57, Chevtchenko Street, Ivano-Frankivsk, 76018, Ukraine

SOCIO-PUBLIC JOURNALISM OF THE FR. OSTAP NYZHANKIVSKYI: SOCIO-CULTURAL DIMENSION

Newspaper materials on social and educational topics of the priest, composer, conductor, journalist, and social and cultural figure of the end of the 19th – first half of the 20th centuries, Fr. Ostap Nyzhankivskiy, have been analyzed in the article. His journalistic cooperation with the Lviv periodicals "Dilo," "Hospodar I Promyslovet's" ("Owner and Industrialist), and "Pidhirska rada" has been considered. The thematic range of newspaper articles, which contain rich, informative material on the history of the birth of the cooperative movement in Eastern Galicia, the functioning of nationally oriented societies, particularly "Sich" and the formation of Ukrainian education, has been highlighted. The genre features of the press publications of the Fr. O. Nyzhankivskiy have been characterized. Based on the conducted scientific research, an analysis of the journalism of a Galician journalist has been carried out for the first time through the prism of socio-cultural processes that took place in Eastern Galicia at the beginning of the 20th century. The research methodology is based on a combination of general scientific and special art historical methods, in particular those from historical and cultural studies. The specified methodological approach allows us to identify and understand a significant number of sources, particularly newspaper materials from the selected magazines, which influenced the formation of the national consciousness of Ukrainian citizens. Analysis of scientific works, which covered the biography and journalistic activity of the social activist Fr. O. Nyzhankivskiy, using a historical and cultural approach, helped determine his place in the socio-cultural space of Eastern Galicia at the beginning of the 20th century. It has been established that the Galician journalist's press publications have an axiological character, which is determined by the social issues highlighted by the publicist. The value of source studies and cognitive and educational functions of socio-cultural press publications of Fr. O. Nyzhankivskiy have been studied. The article will be a reasonable basis for researchers of the role of the personality of the spiritual leader in the nation-building processes of Eastern Galicia at the end of the 19th – the beginning of the 20th centuries, as well as for culturologists and musicologists who study the role of Fr. O. Nyzhankivskiy in sociocultural processes.

Keywords: journalism, Fr. O. Nyzhankivskiy, "Dilo," "Pidhirska Rada," "Hospodar I Promyslovet's" ("Owner and Industrialist"), "Sich" society, Ukrainian education, cooperative movement, Eastern Galicia, Stryi region, socio-cultural processes.

МЕДІАСТУДІЇ

УДК 72.01+001.18

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2\(11\).13](https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2(11).13)

Олена Павлова, д-р філос. наук, проф.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
invinover19@gmail.com

КОЛИ ВІЗУАЛЬНІ ПРАКТИКИ СТАЛИ МЕДІАТИЗОВАНИМИ: КОНТЕКСТ СПОСОБУ СИГНІФІКАЦІЇ МОДЕРНІЗМУ ТА КЛАСИЧНОЇ КУЛЬТУРНОЇ ІНДУСТРІЇ

У статті аналізується концепт візуальних медіа. Визначаються підстави медіатизації візуальних практик у контексті становлення способу сигніфікації модернізму. Окреслюються у хронологічних межах довгого XIX століття форми другої індустріальної революції та засади класичної культурної індустрії. У логіці режиму сигніфікації вимальовуються трансформації культури значення та практик образу. Розглядаються базові форми та елементи процесу медіатизації візуальних практик. Визначаються параметри перетворення візуальних медіа порівняно зі споглядальними та видовищними мистецтвами.

Ключові слова: візуальні медіа, візуальні практики, споглядальні мистецтва, видовище, висока культура, класична культурна індустрія, оптичні медіа.

Постановка проблеми. Чи існують візуальні медіа (в чому У. Мітчел сумнівався) і як вони пов'язані зі способом сигніфікації модернізму та такою формою економіки культури, як класична культурна індустрія, – це складні та неоднозначні питання, на які потрібно давати такі самі відповіді. Висвітлення запропонованого ракурсу дослідження дозволяє прояснити зв'язок поля візуальної культури з медіатеорією та культурною історією.

Аналіз досліджень і публікацій. Вивчення зазначеного ракурсу передбачає звернення до декількох академічних полів. Терміни "спосіб сигніфікації модернізму" та "класична культурна індустрія" концептуалізовані британським дослідником С. Лешем. Він розглядає кожну культурну парадигму (або "режим сигніфікації") у двох вимірах: "економіки культури" [Lash, Celia 2007] та "способу сигніфікації" [Lash 1990: 5]. Кожен з них має свої складну динамічну структуру базових параметрів у синхронічній та діахронічній перспективі. Ці фактори дозволяють розуміти спосіб співвідношення культурних практик, їх порядок як певний динамічний баланс у матеріальному, соціальному та духовному вимірах мірою їх диференціації та де-диференціації. Рецепція та рефлексія над цими ключовими концептами: "культурна індустрія" [Павлова 2017: 45], "класична культурна індустрія" [Pavlova 2018: 22–23], – була здійснена нами у відповідних публікаціях.

Робота з концептом "візуальні медіа" передбачає утримання також принаймні двох важливих ракурсів. По-перше, це поняття візуальних практик. Базові визначення були представлені нами в колективній праці "Візуальні дослідження в контексті теорії та історії культури" [В. Панченко, І. Маслікова, О. Павлова... 2021: 536–556]. Важливий аспект розуміння специфіки функціонування медіа фіксується поняттям "медіатизація", сформульованим Пелле Снікарсом в роботі "Media and mediatization" [Snickars 2020: 489]: "Медіатизація – тобто зростання значення засобів масової інформації для пересічних громадян і суспільства в цілому". Зокрема, це означає виробництво пересічних громадян як споживачів культурного продукту в логіці культури значення, а також підвищення статусу пересічних громадян в процесі виробництва суспільства в цілому ("повстання мас" (Х. Ортега-і-Гассет)). Фундаментальна

переорієнтація ракурсу дослідження з форм високої культури на повсякденність була у найбільш афористичній формі визначена одним з фундаторів культурних досліджень Р. Вільямсом (культура – це пересічне). Власне, "культурний поворот" гуманітарних наук зафіксував цю фундаментальну зміну. Концепт медіатизації також потребує включення методології культурної історії, в межах академічного поля якої й опублікована праця П. Снікарса. Автор звертає увагу на те, що концептуалізацію медіа, як правило, ототожнюють з цифровою культурою. Проте він підкреслює, що методологічний підхід культурної історії, поле якої виникло в період довгого XIX століття, демонструє нам, як сучасність переписує історію. Зокрема, автор дозволяє нам зрозуміти, чому технологічні та комунікаційні винаходи другої індустріальної революції (друга половина XIX – перша половина XX століть) функціонували як медіа. Можна додати, що цей період мав домінуючу візуальних медіа.

Культурна історія як міждисциплінарна сфера полів культурних досліджень та історії – важлива тут методологічна настанова, що висвітлює кореляцію між домінуючим типом медіа та формою історичності. Власне, переписування минулого – це спосіб здійснення медіа в логіці класичної культурної індустрії, яка в гонитві за різноманіттям означників втрачає пафос та дистанцію відносно попередніх культурних ієрархій та способів їх репрезентацій. Наприклад, історія стала "цвяхом", на який французький письменник О. Дюма вішав свої романи. Королівські палаци (Лувр, Ермітаж) перетворилися на музеї, тобто публічні простори. Отже, відбувається транспонування та медіатизація культурних практик.

Окремим фокусом уваги в даному дослідженні стає бінарна опозиція культур присутності та значення Г. Гумбрехта, а також концепт структури практик образу Г. Бьома. Вони покликані прояснити специфіку кореляції між способом сигніфікації модернізму та відповідними формами візуальних медіа.

Метою статті є розкриття специфіки функціонування візуальних медіа в контексті способу сигніфікації модернізму та культурної індустрії.

Виклад основного матеріалу дослідження. Доба домінування візуальних медіа – це переважно "довге

дев'ятнадцяте століття" (1789–1914, за Е. Гобсбаумом) і навіть перша половина ХХ століття. Це період, коли **наслідки першої та особливо другої індустріальної революції** (масова виплавка сталі, поява поточних ліній виокремлення хімічної промисловості (зокрема нафтової), машинобудівництво (у виробництві та транспорті) та тотальна електрифікація промисловості) стали очевидні не лише у сфері виробництва речей, але й у комунікаційних технологіях. Виникають технізовані засоби спілкування: телеграф (1837) та трансатлантичний телеграфний кабель (1886), телефон (1876), радіотелеграф (1895). Е. Фріделл [Snickars 2020: 489] відмічає серед "характерних винаходів епохи" [Friedell 1932: 475] швидкісний друкарський верстат (1830), який дозволив друкованим медіа стати по-справжньому масовими. Також можна до цього переліку віднести винахід фотографії (від дагеротипії початку ХІХ ст. до виробництва фотоплівки 1886-го та масового виробництва непрофесійних апаратів компанією Kodak у 1888-му). Брати Люм'єр продемонстрували переваги рухомої картини в 1895 р.

Навіть кіно довгий час залишалося переважно візуальним медіа, оскільки його порядок означників був орієнтований на зорове сприйняття, зокрема через відсутність апеляції до інших чуттєвих органів. Ера звукозапису (фонограф, грамофон, патефон і радіо) також почалася в цей період, але технічні форми фіксації чуттєвих даних демонстрували їх відокремленість. Тим більше що комунікації телеграфом та телефоном не створювали публічних просторів. Лише медіа, які були зорієнтовані на апеляцію до зору (преса та фотографія, німе кіно), стали по-справжньому масовими і, більш того, досягли піку своєї масовості власне на початку ХХ століття. П. Снікарс пише, що на межі століть газети "набули поширення і величезної популярності: у 1870 році в Сполучених Штатах щодня продавалося 2,6 мільйона газет. Після Першої світової війни у Швеції виходило 235 щоденних газет, загальна кількість яких ніколи не була перевершена відтоді, а місто Лемберг, нинішній Львів, який за часи імперії Габсбургів був п'ятим за величиною містом у Центральній Європі, міг похвалитися приблизно 200 щоденними газетами, що виходили польською, українською, їдиш та івритом" [Snickars 2020: 493]. Тобто кінець ХІХ століття – це апофеоз друкованої преси якщо не за кількістю, то за репрезентабельністю номенклатури, різноманіття якої в цей час було представлено найбільш широко. Це у кількісному вимірі домінанта візуальної преси. Вже Г. Гегель відмічав, що ранковий ритуал сучасної людини складається не з читання молитви, а з читання газети.

Причому різні види візуальних медіа містили елементи один одного: газети були ілюстровані фотографіями, фотографії та німе кіно включали в себе підписи. Але базові зображальні засоби працювали на домінацію вихідного медіа в загальному порядку означників.

Концепт медіатизації містить багато аспектів [Hjarvard 2013: 3], на всіх неможливо зупинитися в межах однієї статті. Медіатизація візуальних практик цього періоду принесла багато нових прийомів репрезентації порівняно із споглядальними (живопис) або видовищними (навіть новоєвропейський театр, як свідчить Д. Дідро) зображальними засобами раннього модерну. Але навіть вони мали домінанту зорового сприйняття порівняно з порядком означників таких синтетичних форм мистецтва, як декоративно-прикладне та архітектура, де пластика та протяжність не вилучали навіть таку чуттєву орієнтацію, як тактильність (що

блискуче описав Г. Зіммель в таких пасажах, як "Ручка. Естетичний досвід", "Міст і двері").

Більш складною є ситуація з живописом. Але це візуальне медіа було спрямоване максимум на вироблення елітарних спільнот, достатньо нечисленної верстви населення на ті часи. Що не дозволяє бути живопису мас-медійною формою культурної індустрії, лише споглядальним видом мистецтва як форми високої культури. Крім того, живопис з його настановою картини світу культивував антропологічну модель індивіда, суб'єкта з гайдегґерівськими конотаціями терміна.

Навіть поезія (на відміну від прози, Г. Гегель визначає саме останню як романтичну форму мистецтва) не є остаточно візуальним медіа. Оскільки такий зображальний засіб, як рима, потребує звучання, навіть якщо вірш читається не вголос. Лише текст та картинка є найбільш повними формами елімінації інших форм чуттєвого сприйняття (але ніколи остаточно). І в цьому сенсі ці візуальні медіа є найбільш досконалими формами втілення культури значення, яка "забуває будь-яку можливість відношення до світу, заснованого на присутності". Г. Гумбрехт вважає тактильні практики, тобто те, до чого можна "доторкнутися рукою" [Gumbrecht 2003: XIII], базовим атрибутом присутності.

Власне технізація друкованих медіа дозволяє літературі бути не лише останньою формою класичного мистецтва як автономної сфери, але й першою історичною формою мас-медіа в логіці індустріалізації культури. Завдяки процесу масовізації виробництва (машинним способом в індустріальних масштабах) та технізації виробництва образів (фотографія, кіно) та текстів (друкована преса) з'являються візуальні медіа. Період до епохи масового виробництва звукових фільмів та особливо ери телебачення можна назвати епохою домінування візуальних медіа (друкованих, а потім і оптичних).

Безсумнівним є те, що будь-яке сприйняття є синтетичним і не може елімінувати зв'язок з рухом тіла (М. Мерло-Понті), а тим більше очей (Ж.-П. Сартр). Навіть письмо зберігає підручність, як сказав би М. Гайдегґер, і в цьому сенсі зв'язок руки та ока є вихідною настановою процесу написання. Крім того, в письмі виробник та споживач культурного продукту не обов'язково відокремлені складними технологічними операціями, що потребують суспільного розподілу праці. Вже в позиції Скриптора (термін Барта) **зв'язок між голосом** (як божественним, так і авторським) **та рукою стає сумнівним**. Ф. Кітлер говорить про те, що голос делегується фонографу. Письмо делегується друкарським приладам (від машинки до комп'ютера). Тим самим альтернативний технічний спосіб запису підриває монополію писемності на фіксацію слова та звука та уможливорює психоаналіз як спосіб інтерпретації більш нелінійної, позаграматичної форми висловлювання. Отже, запис, не кажучи вже про друк, та голос диференціюються за різними медіа.

У певному контексті можна сказати, що аргументи феноменологів сприйняття та уяви першої половини ХХ століття були реакцією на домінанту одномірності чуттєвого сприйняття в медіальній ієрархії того часу. Це не могло не сприйматися як певна редукація більш складної та динамічної форми світосприйняття. Але медіа працюють в логіці розмивання суб'єкт-об'єктної опозиції (навіть ті, що уможливають ієрархію сприйняття) і спрямовують увагу на ті чуттєві орієнтації, які активізуються порядком означників даного медіа. Акцент візуальних медіа – на ієрархії чуттєвих орієнтацій з

домінантою зорового сприйняття, але не на відсутності інших. У таких медіа, як текст та ілюстрація, зорове сприйняття найбільш повно активовано порядком означників носія, а інші чуттєві орієнтації пригнічені.

Сам процес читання та споглядання вимагає максимально нерухомого тіла, граничного контролю свідомості над тілом. Тому дискурсивні практики завжди потребують дисциплінарних. Як показує М. Фуко, в культурі модерну свідомість стає в'язницею для тіла. Початкова школа стала взірцем жорстко дисциплінованого інституту, де самоконтроль треба було довести до рефлексів незнаних до того масштабів (як у обмеженості руху тіла, так і в демографічних показниках). Наявність масової початкової школи є умовою домінації друкованих медіа. Придворний етикет, як показує Норберт Еліас, був формою самоконтролю над значно менш численною групою та в більш ігровій, а отже, довільній формі. Коли звичайного порядку означників тексту не вистачало, щоб зосередитися за допомогою зору на тексті, то виникали більш дивні форми елімінації інших чуттєвих орієнтацій. Існують фото скафандрів початку ХХ століття, єдиним призначенням яких було обмеження звукового та рухового впливу на читача та, відповідно, підвищення його зорової концентрації. Елімінація інших чуттєвих орієнтацій робила зазначені візуальні медіа апофеозом культури значення. Подальша де-диференціація означників та чуттєвих орієнтацій, починаючи зі звукового кіно, яке вже є аудіовізуальним медіа, працює більше в логіці реабілітації практик присутності.

Окремої уваги тут потребує розуміння, що образ не завжди дорівнює картинці, тобто тому, що сприймається зором. Образ при збереженні дієвості своєї структури, яка була сформульована Г. Бьомом, може взагалі не апелювати до зорового сприйняття. Наприклад, практика образу може здійснюватися в художній формі як музика, тобто взагалі не мати справу зі споглядальними засобами зображення. Але зупинимось на цьому трошки пізніше.

Існування доміанти візуальних медіа можливо лише в контексті становлення класичної культурної індустрії. Технічне створення культурного продукту мало спиратися **не на ручне виробництво** (яким залишалися живопис та інші прекарні мистецтва). Це потребує наявності машинних технік та технологій, тобто розбивання на виробничі операції, більшість операцій має виконуватися механізмами, для механізмів використовуються нем'язові джерела енергії.

"Механічне відтворення" (В. Беньямін) також потребувало техніки та технології **не лише для виробництва, але й для демонстрації** культурної продукції (кінематограф, звуковідтворення, але не текст). Це ще більше урізноманітнювало форми технізації культури, перетворювало її на культурну індустрію.

Технізація культурного виробництва мала своїм наслідком **здешевлення** продукції та, відповідно, можливість розширення аудиторії споживання. Тобто виникали по-справжньому масові аудиторії, де майже будь-який представник західного світу за невеличку плату міг отримати культурний продукт. Комодифікація культури – це не лише спрощення змісту культурного продукту, але й демократизація доступу до нього, як зазначив Алексіс де Токвіль. Власне, це базова умова медіатизації, тому що до того ритуал та релігійний ритуал (практики, засновані на засадах культури присутності) забезпечували єдність суспільства в цілому, зокрема синхронізацію народної та елітарної культури. Форми високої культури, де була доміанта культури значення,

від християнської теології до живопису рококо та поліфонічної музики, були виробництвом спільнот еліти, в першу чергу аристократії.

Виникнення феномену "орнаменту мас" (З. Крокауер) та навіть "повстання мас" (Х. Ортега-і-Гассет) в першу чергу потрапляло в фокус уваги і критики у вимірі спрощення культурного продукту. Поняття публічної сфери у Габермаса, однак, було обмежене освіченими вищими класами, і загалом друкована культура впродовж століть була орієнтована на заможне суспільство, оскільки книжки коштували дорого. По суті, саме тому недорогога щоденна преса в дев'ятнадцятому столітті стала настільки важливою: "тільки через чотири століття після Гутенберга друковані новини ЗМІ увійшли в повсякденне життя більш, ніж крихітного освіченого прошарку суспільства" [Osterhammel 2014: 38]. Медіатизація друку потребувала не лише винаходів, про які згадував Е. Філдінг, але також і масового виробництва освічених людей. Візуальні медіа стали першою формою масового виробництва культури значення. Суспільство стає "уявним" в епоху друкованих медіа.

Комерціалізація споживання передбачає як свою передумову не лише здешевлення та масове виробництво культурного продукту, але й як необхідну складову **"масову привабливість"**, що стала "найважливішим аспектом розвитку різних засобів масової інформації від початку дев'ятнадцятого століття і далі". До того базовими факторами як виробництва, так і споживання були "нестача" та "примус". Індустріалізація виробництва, що орієнтується не на задоволення наявних потреб, має перевищувати, може, не попит, але платоспроможний попит. Культурна індустрія, що є виробництвом з надлишком, виробляє в першу чергу потреби самої людини. Отже, перевиробництво культурного продукту породжує різноманіття пропозицій, підвищення статусу естетичної значущості.

Масову привабливість можна розглядати як базовий атрибут медіа в цілому та візуальних медіа зокрема. Це ознака практик образу. Власне привабливість є інваріантом "екзистенційного зростання" [Voehm 2011: 18], що забезпечує перетворення репрезентації на презентацію, в термінах Г. Бьома. Практика образу візуальних медіа працює не як форма високого мистецтва з її орієнтацією на ідеал (не-диференційованість естетичного та етичного), на сакралізацію статусу автора.

Індустріалізація культурного виробництва також означає **"десакралізацію образу Автора"** [Barthes 1977: 144], де на зміну Автору приходять просто Скриптор, за визначенням автора концепції "смерті Автора". Аналіз лінгвістами лише самого тексту, поза його способом культурного вироблення, не може виявити ніякого змісту повідомлення, окрім самого повідомлення як комбінації з вже наявного наперед заданого словника. В такій ситуації будь-яка претензія на письмо як "самовираження" глибин суб'єктивності автора свідомих (думка, що виношується, "передуює, як батько сину" (Р. Барт) та реалізується автором) або підсвідомих (безпосередність прояву його індивідуальності) ідей стає "патетичним світоуявленням попередників" [Barthes 1977: 146].

Каноном художнього письма в модернізмі визнаються тим самим Р. Бартом романи Пруста як "епопея сучасного письма" з "нескінченим заглибленням в подробиці", які є не відображенням біографії автора, але "він саме своє життя зробив літературним твором за зразком своєї книги" [Barthes 1977: 144]. Так само можна сказати про романи Джойса, що являють собою не лише опис потоку свідомості з її коливанням по

лабіринтах внутрішнього світу з миттєвим прикуттям до наявного сприйняття, але, в першу чергу, **намісто художніх стилів**. Тобто сигніфікація модернізму в логіці гри означника та означуваного продукує урізноманітнення не лише означників, але порядків означників. Проте "задоволення від тексту", навіть від художнього тексту, значно відрізняється від "задоволення від твору" як автономної форми мистецтва та високої культури. Опосередкування оптичними медіа в сфері виробництва образів, а не лише тексту змінює характер медіальності естетичної гри, яка була характерна не лише для логіки сакроцентризму, але й для антропоцентричних настанов раннього модерну.

Тим самим **технізація культурного продукту**, на відміну від сфери матеріального виробництва, **тяжіє не до уніфікації, а до різноманіття означників**. Гра означників та означуваного **розмиває зв'язок не лише з референтом** (у чому власне полягає специфіка способу сигніфікації модернізму, за визначенням С. Леша), але й також з **пафосом ауротичності самої сфери художнього виробництва**. Це твердження висловив одним з перших інший теоретик модернізму В. Беньямін: лише остаточне позбавлення ритуальної функції технічними засобами репродукування призводить до зникнення ауротичності твору мистецтва. Та таємничість, що привносилася в твір натхненням митця, зникає. Ритуальна функція в культурних практиках, на думку В. Беньяміна, замінюється політичною. Конструювання нових спільнот здійснюється не на засадах практик присутності, модифікацією яких був ритуал, але культури значення, яка по-різному здійснюється в практиках тексту і практиках образу. Тим самим культ витісняється експозицією. Останнім спалахом стала "негативна теологія образу", тобто ідея "чистого мистецтва", де твір мистецтва позбавляється не лише соціальної функції, але в крайній формі і матеріального втілення (зокрема в поезії Малларме). Поза машинним виробництвом паперу (у 1804 р. першу папероробну машину, яка вдосконалила форму масового виробництва без відбитка сітки, було запущено в Англії) друковані медіа не могли бути настільки ефемерними.

Урізноманітнюється в першу чергу виробництво не лише окремих означників, але й зв'язків між ними: "Фотографія видозмінила поняття інформації. Вона являє собою зріз, "шматок" і простору і часу. Завдяки фотографії кордони явищ розмилися, стали довільними – відтепер будь-яку послідовність фотозображень можна представляти в будь-якому порядку. Розрив між подіями, а в рівній мірі і їх сусідство, близькість може бути задана заздалегідь і довільно" [Sontag 2008: 489]. Суб'єкт (будь-то єдиний божественний суб'єкт або художній геній) припиняє бути єдиним джерелом порядку фотозображень. Техніка привносить свої параметри в конструювання реальності. Легкість виробництва різноманітних означників та навіть способів їх зв'язку зумовлює кількість, а відповідно, важко втрутитися в цю інформаційну лавину. Зазвичай порядок зображення делегується авторежиму зйомки та обсягу пам'яті девайса, в якому зберігається інформація. Тобто **порядок означників стає похідним від технічних параметрів**, а не від глибин підсвідомого або поверхні розуму. Тобто технічний носій стає співучасником процесу конструювання реальності.

Індустріальні масштаби культури в логіці урізноманітнення порядку означників для втримання привабливості для аудиторії потребували новизни та навіть **новинності контенту медіа**. П. Снікарс описує різно-

манітні стратегії для дотримання такої вимоги медіа: "Оскільки нових фільмів для показу було недостатньо, популярність кіно незабаром пішла на спад. Комерційна стратегія була змінена; операторів і кіномеханіків Люм'єр відправили в інші міста. Натомість кіномеханіки були відправлені у світ – як для запису сцен і виробництва нових фільмів, так і для демонстрації винаходу в різних місцях" [Snickars 2020: 496]. Поза телеграфом швидкісна передача новин з місця події до газетних редакцій була би неможлива. Отже, медіатизація – це цілий комплекс включення винаходів та трансформації соціальних структур.

Коллективний виробник, адже індустріальне виробництво не функціонує поза розподілом праці, а також **масовий споживач** стали **учасниками класичної культурної індустрії, її спів-виробниками**. Адаже без споживання продукту він не здійснюється, тим більш масово. Ще більш ускладнюється структура гри як ре-презентації в кінематографі, вважає В. Беньямін: в театрі актор виражає свого героя за допомогою гри власного тіла. Опосередкованість гри актора в кіно "поглядами" режисера, оператора, монтажера доповнюється "оптичними тестами", чия репрезентація є визначальною для глядачів. "Смерть автора" як єдиного джерела художнього твору розсипається через множинність авторських внесків у сфері складнодиференційованого художнього виробництва та ще розмивається втручанням споживача в процес виробництва художнього продукту. Есхатологія царини Аполлона стає очевидною в способі сигніфікації модернізму не лише для Г. Уегеля.

Висновок. Поширене уявлення, що процес медіатизації є феноменом цифрової культури. Проте медіадослідження останніх років дозволяють розширити таке розуміння.

Візуальні практики (домінанта зорового сприйняття кризь апеляцію до нього порядку означника носія, а не повна відсутність інших чуттєвих орієнтацій) медіатизуються, тобто формують масові аудиторії (як за кількістю учасників, так і за найбільш щільною формою інтеграції у суспільство в цілому). Це неможливо без охоплення культурними технологіями повсякденного рівня взаємодії людей та речей, тобто культура стає ординарною, пересічною. Іншим атрибутом функціонування медіа є масова привабливість (задоволення від медіа (наприклад тексту), а не від художнього твору), тобто здійснення як форми "культури значення" (термін Г. Гумбрехта), тобто поза мотивацією нестатку та примусу. Привабливість візуальних медіа є іноформою практик образу (термін Г. Бьома), але не художнього образу і не споглядання картинки. Отже, медіатизація стала можлива в процесі індустріалізації культури (тобто промислове виробництво уможливило надлишок (як surplus, так і excess)), зокрема в формі "класичної культурної індустрії" (С. Леш). Вона сформувалася на фоні проникнення винаходів другої індустріальної революції в комунікаційні технології. З іншого боку, медіа "довгого XIX століття" (Е. Гобсбаум) є переважно візуальними тому, що домінуючі форми чуттєвої орієнтації спираються на технології та культурні продукти, порядок означників яких апелює до зору (преса, фотографія, німе кіно). Тому спосіб сигніфікації модернізму (розмивання зв'язку з референтом за рахунок гри означника та означуваного) здійснюється переважно в логіці медіатизації візуальних практик за рахунок як промислового тиражування означників, так і урізноманітнення порядків останніх (передумова множинності означуваних). Похідною від індустріалізації та медіатизації (де-

диференційованість з технічними носіями, масовість аудиторії та привабливість для неї культурного продукту, його повсякденність) культури стала вимога її новинності (нескінченне оновлення контенту медіа як необхідна складова різноманітності означників, показник домінації культури значення). Інші форми медіатизації (музеї, кафе, кабаре, концерти, музична продукція та ін.) є похідними за рахунок гібридизації з візуальними медіа (репрезентація в пресі та на фотокартках, у кіноновинах є обов'язковим елементом комерційного успіху), а також видовищності як необхідного параметра здійснення будь-якого медіа. Медіатизація та візуалізація як фактори способу сигніфікації модернізму та класичної культурної індустрії обумовлюють потужну трансформацію гуманітарних наук, зокрема виникнення полів культурної історії (рецепція переписування минулого сучасним) та феноменології сприйняття (реабілітація цілісності чуттєвих орієнтацій поза їх редукцією до зору).

Медіатизація візуальних практик в логіці становлення класичної культурної індустрії містить наступні елементи здійснення: машинізація виробництва та відтворення культурної продукції, відповідно її здешевлення та можливість комерціалізованого, масового споживання, а отже, виробництво масової аудиторії. Спосіб сигніфікації модернізму включає в себе: десакралізацію постаті автора (скриптор, а не творець; колектив, а не персона, індивід) та зникнення аури художнього твору (порядок означників стає похідним від технічних параметрів, а отже, медіа стають акторами культурного виробництва).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Панченко, В., Маслікова, І., Павлова, О. та ін. (2021). *Візуальні дослідження в контексті теорії та історії культури: навч. посіб.* Київ, ВПЦ "Київський університет", 559.
- Павлова, О. (2017). До дефініції поняття "культурна індустрія": дескрипція симптомів та аналіз тенденцій, *Українські культурологічні студії*, 1(1), 39–47.
- Barthes, R. (1977). The death of the author. *Image, music, text*. London, Fontana, 142–148.
- Boehm, G. (2011). Representation, Presentation, Presence: Tracing the Homo Pictor. *Materiality and Meaning in Social Life. Iconic Power*.

- Ed. by Alexander, J., Bartmanski, D., Giesen, B. New York, Palgrave Macmillan, 15–25.
- Friedell, E. (1932). *A Cultural History of the Modern Age*. Volume III. New York, Alfred A. Knopf, 489.
- Gumbrecht, H. (2003). *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford University Press, 180.
- Hjarvard, S. (2013). *The Mediatization of Culture and Society*. London, Routledge, 192.
- Lash, S. (1990). *Sociology of Postmodernism*. Routledge, 300.
- Lash, S., Celia, L. (2007). *Global Culture Industry: The Mediation of Things*. Polity. Retrieved December 3, 2022, URL: http://www.xenopraxis.net/readings/lash_globalcultureindustry.pdf
- Osterhammel, J. (2014). *The Transformation of the World: A Global History of the Nineteenth Century*. Princeton, NJ, Princeton University Press.
- Pavlova, O. (2018). Politically-technological potential of cultural practices in Ukrainian perspective. *Ukrainian Policymaker*, 2, 20–26.
- Snickars, P. (2020). Media and mediatization. *The Routledge Companion to Cultural History in the Western World*. Routledge, 488–507.
- Sontag, S. (2008). *On Photography*. Penguin Classics, 224.

REFERENCES

- Panchenko, V., Maslikova, I., Pavlova, O. et al. (2021). *Vizualni doslidzhennia v konteksti teorii ta istorii kultury: navch. Posib [Visual studies in the context of theory and history of culture]*. Kyiv, VPC "Kyiv's'kyj universytet".
- Pavlova, O. (2017). Do definicii' ponjattja "kul'turna industrija": deskrypcija symptomiv ta analiz tendencij [Towards a definition of the concept of "cultural industry": description of symptoms and analysis of trends]. *Ukrain's'ki kul'turologichni studii*, 1(1), 39–47.
- Barthes, R. (1977). The death of the author. *Image, music, text*. London, Fontana, 142–148.
- Boehm, G. (2011). Representation, Presentation, Presence: Tracing the Homo Pictor. *Materiality and Meaning in Social Life. Iconic Power*. New York, Palgrave Macmillan, 15–25.
- Friedell, E. (1932). *A Cultural History of the Modern Age*. Volume III. New York, Alfred A. Knopf, 489.
- Gumbrecht, H. (2003). *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford University Press.
- Hjarvard, S. (2013). *The Mediatization of Culture and Society*. London, Routledge.
- Lash, S. (1990). *Sociology of Postmodernism*. Routledge.
- Lash, S., Celia, L. (2007). *Global Culture Industry: The Mediation of Things*. Polity. URL: http://www.xenopraxis.net/readings/lash_globalcultureindustry.pdf
- Osterhammel, J. (2014). *The Transformation of the World: A Global History of the Nineteenth Century*. Princeton, NJ, Princeton University Press.
- Pavlova, O. (2018). Politically-technological potential of cultural practices in Ukrainian perspective. *Ukrainian Policymaker*, 2, 20–26.
- Snickars, P. (2020). Media and mediatization. *The Routledge Companion to Cultural History in the Western World*. Routledge, 488–507.
- Sontag, S. (2008). *On Photography*. Penguin Classics.

Надійшла до редколегії 03.12.22

Olena Pavlova, Doctor of Philosophical Sciences, Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

WHEN VISUAL PRACTICES BECAME MEDIATIZED: THE CONTEXT OF THE SIGNIFICATION MODE OF MODERNISM AND THE CLASSIC CULTURE INDUSTRY

Visual practices (the dominance of sight through appealing to it the signifier order of the carrier, but not the complete absence of other sensory orientations) were mediatized, that was, they formed mass audiences (both in participants numbers and the most dense form of integration into society as a whole). This was not possible without cultural technologies covering the everyday level of interaction between people and things, institutes as well as culture became ordinary. Another attribute of media functioning was mass attractiveness (pleasure of the media (e.g. text), not of the artistic work), i.e. realization as a form of "meaning culture" (H. Gumbrecht's term, i.e. beyond the motivation of lack or coercion). The attractiveness of visual media is one of forms of the image practices (G. Boehm's term, but not of the artistic image and not of the picture contemplation). Thus, mediatization became possible in the process of culture industrialization (i.e. industrial production makes possible both surplus and excess), in particular as the form of "classic culture industry" (S. Lash). It was formed against the background of penetration of inventions of the second industrial revolution into communication technologies. On the other hand, the media in the "The long nineteenth century" (E. Hobsbawm) are predominantly visual because the dominant forms of sensory orientation are based on technologies and cultural products whose signifiers order appealed to the eye (press, photography, silent cinema). Therefore, the way of signification of modernism (blurring the connection with the referent by the play intensifying of the signifier and the signified) was carried out mainly in the logic of mediatization of visual practices through both industrial replication of signifiers and diversification of the orders of the latter (the premise of signifieds multiplicity). A derivative of industrialization and mediatization (de-differentiation with technical carriers, mass audience and attractiveness of the cultural product for it, its ordinary) of culture was the requirement of its newsworthiness (endless updating of media content as a necessary component of the signifiers diversity, a of the dominance rate of the meaning culture). Other forms of mediatization (museums, cafes, cabarets, concerts, music production, etc.) are derived from hybridization with visual media (representation in the press and photographs, film news is an indispensable element of commercial success), as well as spectacularity as a necessary parameter of any media. Mediatization and visualization as a factor in the modernism mod and the classic culture industry caused a powerful transformation of the humanities, in particular the emergence of the fields of cultural history (the reception of the rewriting of the past by the present) and the phenomenology of perception (the rehabilitation of the integrity of sensory orientations beyond their reduction to sight).

Mediatization of visual practices in the logic of the formation of the classic culture industry contained the following elements of implementation: mechanization of production and reproduction of cultural products, accordingly, its reduction in price and the possibility of being commercialized, mass consumption, and, consequently, production, of a mass audience. The signification mod of modernism includes "the desacralization of the image of the Author" (scriptwriter, not creator; collective, not person, individual) and the disappearance of the aura of the artistic work (the order of signifiers becomes derived from technical parameters, and therefore, the media become actors of cultural production).

Keywords: visual media, visual practices, contemplation, spectacle, high culture, classic culture industry, optical media.



УДК 316:772+332

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2\(11\).14](https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2(11).14)

Анастасія Тормахова, канд. філос. наук, доц.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
tormakhova@ukr.net
<https://orcid.org/0000-0001-7178-850X>

ЦИФРОВИЙ ОБРАЗ МІСТА ЯК ФОРМА КОМУНІКАЦІЇ

Історично склалось, що місто є центром, у якому зосереджено основні вектори людської життєдіяльності. Зокрема, сучасне місто може бути представлене крізь призму медіа. Місто наразі існує не лише як певна об'єктивна реальність, а й як результат рефлексії щодо подій у ньому його мешканців. Практика відокремлення міст у реальному вимірі компенсується створенням віртуальних медійних комунікаційних осередків. Уся сукупність комунікації щодо міста може бути пов'язана з різного типу інформаційними порталами, відкритими для перегляду соціальними мережами та закритими групами для внутрішньої комунікації. Повсякденна та святкова (чи така, що не вкладається у буденність) подієвість відображується у медіаджерелах. У них фіксується процес змін міського простору. Водночас кіберпростір містить і минулі образи міста. Багатозаровість візуального образу міста в медіаджерелах обумовлює становлення феномена розриву темпоральних і просторових ознак. Пам'ять щодо міста та його реальний вигляд співіснують у мережі, породжуючи його новий образ.

Ключові слова: місто, медіа, кіберпростір, візуальний образ, комунікація, цифрове місто, соціальні мережі.

Постановка проблеми. Історично склалось, що місто є центром, в якому зосереджено основні вектори людської життєдіяльності. Його трансформація може бути представлена як наслідок багатьох чинників, які відігравали роль у той чи інший історичний період. Характер фіксації змін міського простору також змінювався. Зокрема, сучасне місто може бути представлено крізь призму медіа. Тобто сукупності різного типу інформації, яка подається на туристичних сайтах, у цифрових застосунках, соціальних мережах тощо. Якщо реальне місто є системою, то його цифровий образ може сприйматись не як цілісний та узгоджений організм, а як сукупність його різних цифрових відбитків, що існують в просторі, наче паралельний всесвіт. Дослідження особливостей презентації міста у мережі є актуальним завданням, яке не здобуло поки достатнього обґрунтування.

Аналіз досліджень і публікацій. Різні аспекти дослідження міст, міського простору набули поширення упродовж останніх років. Зокрема, питання розвитку духовного життя мешканців великих міст аналізувалось в роботі Г. Зіммеля. Практики повсякденного життя міст Англії XI–XIII ст. досліджувались у монографії сучасного автора О. Охріменка. Економічні основи архітектури висвітлено в ґрунтовній праці А. Беломесяцева. Соціокультурні виміри міста представлено в публікації О. Рихліцької. Питання культурної цінності та поліфункціональності суспільного простору міської площі розкривається в статті І. Маслікової. Проблеми соціальної поляризації у сучасних містах висвітлено Г. Подольян. Специфіка кіберпростору та особливостей його формування окреслена в роботі М. Фізерстоуна та Р. Берроуза. Попри наявну широку палітру розвідок, пов'язаних з містом, ряд питань залишаються такими, що виявляють недостатній рівень вивчення.

Мета дослідження – окреслити специфіку цифрового образу міста та виявити його обумовленість різними вимірами комунікації містян.

Виклад основного матеріалу дослідження. Однією з базових ознак виходу культури на цивілізаційний рівень є наявність міст. Саме місто є центром концентрації адміністративних, економічних, політичних та культурних сил. Деякі з них мають константне значення, ряд інших є більш мінливими. Зміни у топографії міста

відбуваються у зв'язку з природними (географічними, кліматичними) або культурними (релігійними, політичними, економічними, воєнними) причинами. Вони так чи інакше впливають на трансформацію самого міста, його візуальні модули тощо. І в залежності від історико-культурних видозмін відбувається формування дещо іншого образу міста, принципи фіксації якого також змінюються. Розгляньмо питання модифікації міського простору та особливостей функціонування його цифрового двійника більш ретельно.

Місто було центром життя людських спільнот починаючи з часів стародавніх цивілізацій. Проте характер людських поселень, їх значення для розвитку людства були такими, що, звісно, не в повній мірі дозволяли порівнювати їх із сучасними. Час створення міста як центра життя суспільства – "адміністративного, громадського, економічного та культурного осередку, з котрого виходили основні імпульси розвитку та зміни тогочасного життя" [Охріменко 2019: 8], – дослідники пов'язують саме з добою Середньовіччя. О. Охріменко зазначає, що саме за часів високого Середньовіччя англійські міста демонструють стійкі ознаки урбанізаційних процесів, які згодом приведуть до сучасного адміністративного поділу. І саме за цього періоду формується типовий містянин, що у багатьох питаннях подібний до наших сучасників. Дослідник змальовує мешканців англійських міст як таких, що живуть в багатоповерхових будинках, не гребують фаст-фудом та модно вдягнені. Проте не менш важливими є не лише їхні зовнішні ознаки, а й ті, що пов'язані з ідентичністю. Мешканець середньовічного міста, "ідентифікуючи себе з родиною, містом, державою та розуміючи власну індивідуальність" [Охріменко 2019: 181], постає перед різними викликами. Міський простір фіксується в цей період у різних формах образотворчого мистецтва, а також побіжно змальовується в різного типу літературних джерелах. У мистецьких творах зображення міста може набувати більш опоетизованих рис, а у документальних джерелах отримує формалізоване змалювання. Візуальний образ міста має суб'єктивно забарвлений характер. Проте ці зміни мають поступальний характер і здебільшого демонструють збіг об'єкта та його опису.

Сучасне місто так само виступає простором, що має свій не лише суто фізичний, а й ментальний вимір. Місто

можна позначити як сукупність "уявлень городян про місце проживання та впливу медіа, культурних практик" [Рихліцька 2019: 27]. Але, на відміну від мешканців середньовічного міста, ми маємо тепер набагато більше можливостей для фіксації власного бачення міста та збереження його цифрового відбитку. Відбувається це і як вимір повсякденної комунікації, і як форма збереження святкової нерутинної події. Місце та характер наповнення цим різним контентом є також відмінними. Адже повсякденне спілкування можливе в межах певних спільнот, які формуються задля досягнення комунікації між представниками одного топографічного чи тематично-функціонального осередку. Натомість святкова подія транслюється на більш широку аудиторію та не має такої прив'язки до регіональності.

Виміри повсякденних практик цифровізації міста пов'язані з функціонуванням ряду інформаційних порталів, які мають значення для містян. Це можна продемонструвати на прикладі архітектури, яка є невід'ємною частиною міського ландшафту, у зв'язку з яким розгортається людське життя. А. Беломесяцев, аналізуючи специфіку сучасної архітектури, вказує на те, що її основна властивість – це "забезпечення нормальних життєдіяльнісних процесів людини за рахунок адаптації основних її параметрів. Задоволення фізіологічних вимог забезпечується властивістю стабілізації, соціальні ж вимоги, ґрунтуючись на економічних засадах, – є динамічними. Через це архітектура повинна мати властивість адаптації (приспособлення) до динамічних вимог" [Беломесяцев 2008: 11]. У разі наявності певні проблемні ситуації потребують розв'язання. Саме тому мешканці міста нерідко задіяні у різні питання, що стосуються забезпечення базових вимог, пов'язаних з людською життєдіяльністю. І, відповідно, на ментальному рівні у городян формується прагнення утворення спільнот, пов'язаних з міським простором. Місто є осередком, де нерідко економічні засади обумовлюють його модифікацію, трансформацію тощо. Для мешканців міста притаманна потреба у різних формах комунікації, спричинених економічними, культурними, соціальними чинниками. Це й просування певних товарів та послуг, необхідність пересування в межах міста, отримання інформації про нього. Таким чином формуються інформаційні портали, які забезпечують усіх містян загальною інформацією щодо можливостей, проблем, що стосуються їхнього життєвого ареалу. Така потреба виникає у зв'язку зі зростанням міст і необхідністю надання відомостей про їх інфраструктуру. Також це обумовлено тим, що мешканці мегаполісів не знають один одного. Внаслідок цього відсутні традиційні шляхи передачі інформації в усній формі, які були притаманні для невеликих селищ традиційних суспільств. "Внутрішній стосунок жителів великих міст один до одного формально характеризується замкнутістю, відособленістю" [Зіммель]. Цей чинник може сприйматися як негативний в певному сенсі, адже сприяє відчуженості індивідуумів. З часом подібна тенденція призводить до відокремленості представників різних спільнот та становлення просторів, що відкриті лише для їх мешканців. Все це фіксується та позначається дослідниками як "домінування нового типу інтелектуальної еліти, орієнтованої на глобальний комунікаційний простір (кіберпростір), формування "закритих просторів" для різних верств всередині одного

міста, розрив складної мережі взаємозв'язків і взаємодії між різними прошарками" [Подольняк 2019: 96].

Відокремленість мешканців міста має й певні позитивні наслідки, адже породжує свободу, яка не притаманна жителям маленьких міст, де всі знають один одного. Саме тому у місті відбувається формування специфічних комунікативних спільнот, які поступово перебирають на себе функцію "малих міст". У подібних групах здійснюється спілкування, обмін інформацією з певних питань. Їх аналіз дозволяє прослідкувати цифровий відбиток комунікації навколо міста. Подібних угруповань є чимало – це й групи у соціальних мережах та застосунках, які зв'язують мешканців одного мікрорайону, батьків учнів шкільних класів чи груп закладів дошкільної освіти, прихильників спорту чи відвідувачів мистецьких гуртків. Це можуть бути й угруповання, які поєднують продавців певних товарів та послуг та їхніх потенційних клієнтів, що нерідко також мають локальний у географічному відношенні характер. Таким чином, у цифрових групах простежується та форма, що була притаманна для перших соціальних утворень. Вони є невеликими, замкнутими та такими, що дають незначне поле для творчого розвитку. "Найперша стадія соціальних утворень, як історичних, так і сучасних, наступна: відносно невелике коло, що різко відмежувалося від сусідніх, чужих чи ворожих кіл, але зате тісніше зімкнулося на собі самому; воно надає кожному окремому члену тільки обмежене поле для розвитку своїх особистих якостей і для вільної, під власною відповідальністю, діяльності" [Зіммель]. Повсякденне спілкування в межах подібних спільнот виявляє, як правило, саме буденний бік міста, поточні проблеми, що виникають у певних топографічних осередках.

Зовсім інший вимір контенту та тип соціальних комунікацій здійснюється в місті у зв'язку з певним суспільним простором. Таку роль на себе перебирають центральні площі міста, культурні пам'ятки тощо, які найчастіше відвідують мешканці та гості міста. Саме там проводяться культурно-мистецькі заходи. "Цей суспільний простір дозволяє справляти офіційні святкування та релігійні ритуали; слугує місцем відпочинку, реалізації творчих задумів та є провідником суспільної комунікації; утворює можливості для торгівлі, впливає на формування та утримання цін на нерухомість, є засобом залучення інвестицій та розвитку бізнесу на своїй та суміжних територіях; надає можливості для об'єднання громадян для спільних справ, політичних протестів або символізації влади" [Маслікова 2019: 91]. Фотофіксація суспільних просторів пов'язана із суб'єктивними переживаннями відвідувачів культурно-мистецьких заходів. Вона несе у собі відбиток святкового настрою та пропонується задля огляду широкому загалу. Цей вимір цифрового контенту, пов'язаного з містом, виступає тією частиною його образу, що більш доступний, загальновідомий тощо. Даний вимір міста функціонує як певна реальність, що нерідко витісняє собою буденну, орієнтовану на вирішення певних проблем.

Дослідження мереж та специфіки медіаконтенту, пов'язаного з міським простором, впроваджував Лев Манович. Зокрема, робота заснованої ним Cultural Analytics Lab була спрямована на аналіз масштабних колекцій зображень і відео, які містяться у мережі Інтернет. Однією з перших добірок, якими займалась лабораторія Мановича, була "The Exceptional and the

Everyday: 144 Hours in Kyiv", в якій аналізували зміст мережі Instagram упродовж подій Революції Гідності [The Exceptional and the Everyday]. Події відбувались якраз у суспільному просторі, який виступав до цього центром святкової події. Але під час Революції Гідності Майдан Незалежності став місцем боротьби, що мала виключний характер, який так само не вкладався у буденне повсякденне існування. Характер зображень з мережі Instagram, зібраних під час революційних подій, істотним чином відрізнявся від тих, що були отримані Мановичем під час дослідження візуальної презентації нью-йоркського Бродвею, поданого так само крізь призму фотокамер користувачів соціальної мережі [On Broadway]. Бродвей був представлений достатньо різнопланово – і у повсякденному робочому ритмі, і як осередок яскравої фестивалізації. Аналіз результатів фотофіксації локацій у різних темпоральних характеристиках виступав спробою досягнути специфіку флуктуацій цифрового контенту. І яскраво демонстрував, що місто набуває іншого характеру у кіберпросторі.

Кіберпростір виступає новим інструментом картографії міського простору. На думку ряду дослідників, лише у ньому стає зрозумілим складний устрій міста. Вільям Гібсон у своєму романі "Нейромант" вказує, що визначення місця людини у сучасному місті автоматично пов'язане з певним окресленням її місця в інформаційних потоках. Медіа та кіберпростір стають локасами міської колективної пам'яті. Це трапилося внаслідок того, що сучасні міста зазнають значних змін. Проте це відбувається настільки швидко, що наявний просторовий та часовий розрив між пам'яттю та сприйняттям реального міського простору.

Образ сучасних міст формується в медіапросторі, який нерідко орієнтований на створення привабливого іміджу, що може не надто відповідати реальності. Водночас у цифрових закритих осередках місто постає таким, як воно є. Ба навіть більш акцентовано непривабливим. Поступово найбільш виразні поточні зміни, які відбуваються у місті, стають надбанням загалу. Проте рівень ознайомлення з цим цифровим відбитком є різним. У часи війни, коли міста докорінним чином змінюють свій вигляд – набувають фортифікаційних та оборонних компонентів, руйнуються і навіть повністю знищуються, – мережа містить цифрові відбитки як його минулого, так і сьогодення. Таким чином, міста існують як певний паралельний всесвіт – святкового та гармонійного минулого і буденного та деструктивного сьогодення. Різноманітні канали комунікації щодо міста за часів війни перебирають на себе роль осередків, в яких здійснюється розміщення інформації про його мешканців, запити щодо пошуку зниклих без вісти. Також в них можна прослідкувати наслідки руйнувань тощо, які транслюються через документальний візуалізований літопис публіків телеграм- та вайбер-груп.

Ставлення дослідників до створення комунікаційних осередків, які стосуються обговорення міста у мережі, є доволі суперечливим. Американський автор Говард Рейнгольд стверджує, що поява віртуальних спільнот є результатом збільшення невдоволення населення, а віртуальні міста, що існують паралельно з міським простором, виконують роль своєрідної електронної протитрути від гнітючої реальності міського життя. Майк Фізерстоун і Роджер Берроуз позначають те інформаційне поле, що сформувалось у зв'язку з містом, як

певну систему даних, що надає користувачам ілюзію контролю та доступу до інформації [Featherstone & Vignows 1995]. Проте незалежно від ставлення до кіберпростору та відображення у ньому міста він існує як певна даність. У ньому наявні багато шарів комунікації про місто, фіксації трансформацій його змін та збереження образів минулого.

Висновок. Місто наразі існує не лише як певна об'єктивна реальність, а й як результат рефлексії щодо подій у ньому його мешканців. Практика відокремлення міст у реальному вимірі компенсується створенням віртуальних медійних комунікаційних осередків. Уся сукупність комунікації щодо міста може бути пов'язана з різного типу інформаційними порталами, відкритими для перегляду соціальними мережами та закритими групами для внутрішньої комунікації. Повсякденна та святкова (чи така, що не вкладається у буденність) події відображаються у медіаджерелах. У них фіксується процес змін міського простору. Водночас кіберпростір містить й минулі образи міста. Багатшаровість візуального образу міста в медіаджерелах обумовлює становлення феномену розриву темпоральних та просторових ознак. Пам'ять щодо міста та його реальний вигляд співіснують у мережі, породжуючи новий його образ.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Беломесяцев, А. Б. (2008). *Економічні основи архітектури*. Київ, Фенікс, 400.
- Зіммель, Г. Великі міста і духовне життя. Пер. з нім. М. Філь. Дата звернення 30.10.2022. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n29texts/zimmel.htm>.
- Маслікова, І. І. (2019). Культурна цінність та поліфункціональність суспільного простору міської площі: історико-культурологічний контекст. *Українські культурологічні студії*, 2 (5), 88–92.
- Охрімченко, О. (2019). *Повсякденне життя міст Англії XI–XIII ст.* Київ, ПЕНМЕН, 192.
- Подольняк, Г. П. (2019). Проблеми соціальної поляризації у сучасних містах. *Українські культурологічні студії*, 2 (5), 92–97.
- Рихлицька, О. Д. (2019). Феномен міста: соціокультурні виміри. *Українські культурологічні студії*, 2 (5), 26–31.
- Featherstone, M., Burrows, R. (1995). *Cultures of Technological Embodiment: An Introduction. Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk: Cultures of Technological Embodiment*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications, 1–20.
- On Broadway. Дата звернення 30.10.2022. URL: <http://www.onbroadway.nyc/>
- The Exceptional and the Everyday: 144 Hours in Kyiv. Дата звернення 30.10.2022. URL: <http://www.the-everyday.net/>

REFERENCES

- Bjelomesjacev, A. B. (2008). *Ekonomichni osnovy arhitektury* [Economic foundations of architecture]. Kyiv, Feniks.
- Zimmel, G'. Velyki міста i duhovne zhyttja [Great cities and spiritual life]. Per. z nim. M. Fil'. Retrieved October 30, 2022. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n29texts/zimmel.htm> [in Ukrainian].
- Maslikova, I. I. (2019). Kul'turna cinnist' ta polifunkcional'nist' suspil'nogo prostoru mis'koi' ploshhi: istoryko-kul'turologichnyj kontekst [Polyfunctionality and cultural value of public space: historical and cultural study of an urban square]. *Ukrain's'ki kul'turologichni studii'*, 2 (5), 88–92.
- Ohrimenko, O. (2019). *Povsjakdenne zhyttja mist Anglii' XI–XIII st.* [The daily life of the cities of England XI–XIII centuries]. Kyiv, PENMEN.
- Podoljan, G. P. (2019). Problemy social'noi' poljaryzatsii' u suchasnyh mistah [Problems of social polarization in modern cities]. *Ukrain's'ki kul'turologichni studii'*, 2 (5), 92–97.
- Ryhlic'ka, O. D. (2019). Fenomen mista: sociokul'turni vymiry [The phenomenon of the city: socio-cultural dimension]. *Ukrain's'ki kul'turologichni studii'*, 2 (5), 26–31.
- Featherstone, M., Burrows, R. (1995). *Cultures of Technological Embodiment: An Introduction. Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk: Cultures of Technological Embodiment*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications, 1–20.
- On Broadway. Retrieved October 30, 2022. URL: <http://www.onbroadway.nyc/>
- The Exceptional and the Everyday: 144 Hours in Kyiv. Retrieved October 30, 2022. URL: <http://www.the-everyday.net/>



Anastasiia Tormakhova, PhD, Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

DIGITAL IMAGE OF THE CITY AS A FORM OF COMMUNICATION

Historically, the city is the center where the main vectors of human life are concentrated. In particular, the modern city can be presented through the prism of the media. The city currently exists not only as a certain objective reality, but also as a result of reflection on the life events of its inhabitants. The practice of separating citizens in real terms is compensated by the creation of virtual media communication centers. The whole set of communication about the city can be connected to different types of information portals, open for viewing social networks and closed groups for internal communication. The analysis of the results of photo fixation of locations in different temporal characteristics was an attempt to understand the specifics of fluctuations in digital content. It also vividly demonstrated that the city acquires a different character in cyberspace. Cyberspace acts as a new tool for cartography of urban space. According to a number of researchers, the complex structure of the city becomes clear only in it. The definition of a person's place in the modern city is automatically related to a certain delineation of his place in information flows. Media and cyberspace become a locus of urban collective memory. This is due to the fact that modern cities are undergoing significant changes. However, this happens so quickly that there is a spatial and temporal gap between the memory and the perception of the real urban space. The image of modern cities is formed in the media space, which is often focused on creating an attractive image of the city, which may not be too true to reality. Daily and festive (or those that do not fit into the everyday) events are reflected in media sources. They record the process of changes in the urban space. At the same time, cyberspace also contains past images of the city. The multi-layered visual image of the city in media sources leads to the formation of the phenomenon of discontinuity of temporal and spatial features. The memory of the city and its real appearance coexist in the network, generating a new image of it.

Keywords: city, media, cyberspace, visual image, communication, digital city, social networks.



УДК 004.771+338.012
DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2\(11\).15](https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2(11).15)

Каріна Федосенко, асп.
Київський національний університет культури і мистецтв,
вул. Коновальця, 36, м. Київ, 01133, Україна,
fedosenkokarina33@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-6163-4731>

НОВІ МЕДІА ТА ЇХНЯ РОЛЬ У ПРОСУВАННІ МУЗИЧНОГО ПРОДУКТУ

Сучасна культура розвивається у тісному зв'язку із цифровими технологіями. Унаслідок того, що мережа Інтернет має нині глобальний характер та охоплює різні сфери людського виробництва, її всебічне використання є нагальною потребою для різних галузей. Залучення соціальних мереж як елемента інтернет-маркетингу має високу результативність, адже вони є гнучкими та доступними цілодобово. Широкий спектр цієї інформації, яку можна поширити у соціальних мережах, – це і відео-, і аудіо-, і вербальні тексти. Вартість такого розповсюдження медіаконтенту буде вкрай низькою, водночас коло реципієнтів може бути охоплене чимале. Завдяки трекінгу, що полягає в аналізі поведінки відвідувачів сайту, уможливується усвідомлення шляхів покращення продукції. Таргетинг формує практику донесення реклами до цільової аудиторії. До того ж можливим є формування віртуальних спільнот, груп, які будуть зацікавлені у споживанні медійного продукту. Унаслідок пандемії Covid-19 відбулись зміни у музичній індустрії. Скасування концертної діяльності та вручення премій сприяло зростанню кількості прослуховувань музичного контенту за допомогою спеціалізованих платформ. Також актуальним інструментом для поширення контенту стали соціальні мережі.

Ключові слова: інтернет, маркетинг, нові медіа, музичний продукт, культура.

Постановка проблеми. Сучасна культура розвивається у тісному зв'язку з цифровими технологіями. Внаслідок того, що мережа Інтернет має нині глобальний характер та охоплює різні сфери людського виробництва, її всебічне використання є нагальною потребою для різних галузей. "Сьогодні Всесвітня мережа стала невід'ємною частиною життя у розвинутих країнах та країнах, котрі розвиваються. У сучасному економічному та глобальному інформаційному суспільстві стає неможливим ведення діяльності у будь-якій галузі без доступу до всесвітньої мережі Інтернет" (Бойчук 2010: 68). Розвиток культури, тотальна цифровізація суспільства вимагали адаптації музичної індустрії до змінюваних умов. Це стосувалося необхідності формування нового підходу до популяризації музичного контенту, яка б охоплювала не лише вже звичні медіаканали, а й ті, що виникли відносно нещодавно. Спектр каналів, які генетично пов'язані з мережею Інтернет, позначається терміном "нові медіа". Актуальним завданням є дослідження їх ролі у просуванні музичного продукту.

Аналіз досліджень і публікацій. Специфіка нових медіа досліджується в роботах сучасних українських авторів. Роль інтернет-технологій у розвитку маркетингу ґрунтовно представлено в роботі І. Бойчук та О. Музики (2010), а також у статті І. Кінаш (2013). Інтеграція інструментів SMM у маркетингову діяльність українських підприємств розглянута в роботі М. Руди (2013). Технології розвитку музичної індустрії представлені в статті О. Бондаренка (2022). Питання специфіки нових медіа аналізуються в статті А. Тормахової (2021). Вплив YouTube на музичний світ у контексті культурно-історичного розвитку представлено в публікації М. Андерсона (2018).

Мета статті – проаналізувати роль нових медіа у просуванні музичного продукту.

Виклад основного матеріалу дослідження. Нові медіа посідають важливе місце у житті сучасної людини. Вони оточують її та дозволяють реалізувати право на дозвілля, розвиток, насолоду від зустрічі з мистецтвом. Проте виникає питання щодо того, що можна віднести до нових медіа? А. Тормахова відмічає, що дане поняття охоплює цілу низку явищ. "Нові медіа є вкрай широким поняттям, адже воно включає інтернет-плеєри, що можуть поширювати відео та аудіо контент, зокрема інтернет-радіо чи замовлення певних відео.

Окрім цього, можна зазначити такі сервіси, як IPTV та інші, що дозволяють переглядати та завантажувати контент YouTube, iTunes тощо" [Тормахова 2021: 43].

Особливо актуально це стало для представників усіх країн після початку пандемії Covid-19. А для українського простору – ще й з початком повномасштабної війни в 2022 році. Внаслідок карантинних обмежень виникла кризова ситуація для багатьох представників малого та середнього бізнесу європейської та американської спільноти. Водночас великим медіагігантам шкоди було завдано набагато менше. О. Бондаренко відзначає, що такі "великі компанії, як-от Live Nation, змогли пережити локдаун та навіть збільшити свою капіталізацію" [Бондаренко 2022]. З появою негативних явищ формується й потреба їх нівелювати, саме тому розпочинається пошук нових можливостей задля просування медіаконтенту, його популяризації тощо.

Однією з галузей, що набули поширення в музичній індустрії, стало використання можливостей інтернет-простору. Зокрема це стосується широкого застосування стрімінгових платформ – тобто сайтів, на яких прослуховування музичного контенту здійснюється без його попереднього завантаження. Дієвим каналом для просування відео стало його поширення на YouTube. Музичний контент в аудіоформаті став викладатись на таких платформах, як YouTube Music, Spotify, SoundCloud, Apple Music тощо.

YouTube є платформою, на якій розміщується музичний контент. Спектр можливостей, які відкриваються на YouTube, є вкрай широким, адже включає не лише показ готового професійного відеоконтенту, а й прями трансляції чи кавер-версії хітів, записані любителями. Сьогодні кожна людина з телефоном може зняти власний ролик і поділитися ним в Інтернеті. За 2018 рік загальний час перегляду відео з текстами пісень становив понад 3100 років. Такий обсяг аудіовізуальної інформації є вкрай великим та підкреслює результативність застосування даної платформи для популяризації виконавців та їх творчості. Доречно також зазначити, що представники музичної індустрії здатні використовувати можливості платформи не лише для показу власних офіційних відео. Також можна знайти записи концертних виступів, фрагменти інтерв'ю, проведених з музикантами. Так само може викладатись контент, який ознайомлює з творчістю виконавців, їх участю у різно-

манітних розважальних передачах, шоу тощо. "За результатами опитування, проведеного спільно компанією Google та Ipsos, музику на YouTube слухали близько 60 % мешканців США. Причому вік охоплював контингент від 35 років, які здатні були собі дозволити платну підписку на певні послуги" [Anderson 2018].

Внаслідок того, що на мобільних пристроях YouTube не може відтворюватись у фоновому режимі, його контент сприймається реципієнтами комплексно. Особливістю даного відеохостингу є те, що у нього є широкі можливості для розміщення відеоматеріалів, відповідно до жанрів чи певної тематики. Здатність формувати вибірки для різних країн, які б також диференціювались за певними подіями, є вкрай зручною для просування контенту. До того ж саме на цьому відеохостингу викладаються офіційні відео провідних виконавців. Під час перегляду контенту може спливати певний продукт, який буде транслюватись на правах реклами. Нерідко він може бути тематично пов'язаний з відтворюваним контентом.

Спектр контенту та рекламних форматів на YouTube дозволяє брендам звертатися до користувачів з будь-якими музичними уподобаннями. Доречно зазначити, що завдяки перегляду композицій, що увійшли до сотні найкращих на даній платформі, глядач може ознайомитись і з іншим контентом. Якщо виконавець оплатив рекламу на YouTube, його твір інтегрується у топ-100. Таким чином, рейтинги та чарти відтворюють не лише популярність творів, що унаочнюються через кількість переглядів відеокліпів чи прослуховування аудіо, а й дозволяють просувати твори, що поки на це не можуть розраховувати.

SoundCloud є стрімінговою платформою, на якій розміщуються аудіофайли для подальшого розповсюдження, що водночас виконує функції соціальної мережі. На даній платформі, що розпочала свою роботу в 2008 році, можливе завантаження окремих файлів, альбомів. Композиції, розміщені на SoundCloud, можна інтегрувати у деякі з соціальних мереж: Twitter, Songkick, Foursquare. У разі користування платною версією: 1) можливе створення розширених трек-листів; 2) завантаження композицій, що мають великий обсяг; 3) формування різних груп задля завантаження композицій; 4) доступним є мастеринг (тобто фінальне монтування аудіо, яке передбачає залучення зведення та спеціалізованих програм для обробки звуку).

Так само послуги стрімінгу надаються компанією Spotify, що теж почала роботу у 2008 році. Дана платформа дає можливість легально відтворювати аудіозаписи великих лейблів (BBC, Sony, EMI, Warner Music Group та Universal). Власне за подібним принципом обладнано такі стрімінгові платформи, як Deezer, Apple Music, Google Play Music. На кожній з цих платформ можна віднайти рейтинги композицій, які укладаються в результаті користувацьких запитів. Функціонал може відрізнитися, проте базові можливості є спільними. Водночас такий додаток, як Apple Music, доступний для користувачів, що звертаються до продукції компанії Apple – iPhone, iPod, Apple Watch тощо.

Окрім спеціалізованих стрімінгових платформ до уваги маркетологів в останні роки потрапили й інші нові медіа, а саме – соціальні мережі. "До нових медіа доречно віднести також різноманітні соціальні мережі, кількість яких постійно зростає – це Facebook, MySpace, Instagram, Snapchat, а також спеціальні додатки, призначені для створення відео TikTok, Likee та інші" [Тормахова 2021: 43]. Одним з найбільш зрозумілих шляхів підвищення інтересу до музичного кон-

тенту є формування в соціальних мережах сторінок виконавців, на яких додатково рекламується музична продукція. Насамперед це такі застосунки, як Facebook, Instagram, TikTok, які найбільш часто використовують в українському медійному просторі.

У XXI столітті істотним чином видозмінилась система просування будь-якого товару, в тому числі й музичної продукції. Наразі активізувалась сфера інтернет-маркетингу. Власне інтернет-маркетинг можна визначити як комплекс процесів, що стосуються управління та соціальної взаємодії, спрямованих на задоволення потреб споживачів у мережі шляхом застосування інформаційних технологій. "У загальному вигляді інтернет-маркетинг дає можливість доступу до динамічної і багатогранної маркетингової інформації; зменшення внутрішньофірмових маркетингових витрат; розширення потенціалу просування товарів, послуг, бренду; розвитку додаткових специфічних каналів розподілу" [Кінаш 2013: 201]. Вже частиною інтернет-маркетингу є SMM (Social Media Market) – тобто стратегія використання соціальних медіа (соціальних мереж) як "каналів просування, розкручування і рекламування брендів, товарів чи послуг, а також вирішення певних бізнес-завдань" [Руди 2013: 138]. Подібна практика використовується в багатьох сферах. Не менш актуальною вона є і для музичної індустрії. Доцільність застосування технологій інтернет-маркетингу обумовлена як економічними показниками, так і прагненням найбільш ефективно взаємодіяти з аудиторією. Внаслідок того, що під час пандемії коронавірусу потрібно було мінімізувати невиробничі витрати, шукати креативні, нетрадиційні шляхи збереження ефективності взаємодії представників шоу-бізнесу та аудиторії, подібна інтеракція набула додаткової актуальності. До того ж саме інтернет-простір став тією платформою, де фактично тільки і можна віднайти слухачів в умовах, коли інші медійні канали почали втрачати свою дієвість.

Кожен виконавець має, як правило, офіційну сторінку, на яку викладається ретельно відібраний контент. Для подібних задач залучають спеціалістів з SMM, які відслідковують реакцію аудиторії, чинники збільшення її зацікавленості контентом, можливості для взаємодії зі слухачами. Соціальні медіа володіють унікальною здатністю надавати можливість комунікації з виконавцями, лейблами, продюсерськими агенціями. Фактично користувачі соціальних мереж здатні коментувати публікації, залишати свої пропозиції, робити огляди того чи іншого медійного продукту. Не менш важливою є здатність ставити питання артистові, представникам студії звукозапису чи агенції. Будь-яке згадування у мережі про виконавця сприяє більшому розголосу, дозволяє залишатись на вершівках хіт-парадів тощо. Навіть негативні коментарі можуть стати приводом для обговорення між представниками артиста та аудиторією та сприяти зростанню інтересу до нового медійного продукту, який буде ним випускатись. Важливою рисою SMM є те, що факт реклами музичної продукції чи конкретного виконавця виявляється ніби прихованим. Тобто фанівці прагнуть проінформувати якомога більшу аудиторію, проте робити це без здійснення тиску чи прямих закликів до купівлі товару чи послуги.

У соціальних мережах наявні не лише офіційні сторінки представників музичної індустрії, а й фан-сторінки, де наповнення здійснюється слухачами. На сторінках у соціальних мережах обговорюється нова продукція, користувачі обмінюються інформацією про майбутні гастрольні тури виконавця чи концертні заходи, в яких він може взяти участь. Хоча фан-сторінки, як

правило, наповнюються не професіоналами у SMM, проте бажання долучитись до життя виконавця, надати в певному сенсі підтримку його подальшому просуванню буде стимулювати розвиток популярності не менш активно, ніж якщо це здійснюється професійними спеціалістами у цій сфері. Окрім сторінок артистів (офіційних та фан-сторінок) поширена практика заснування груп, в які поєднуються представники цільової аудиторії того чи іншого музичного продукту. Наприклад, любителі українського джазу можуть бути підписниками сторінок клубу "Бармен Диктат" (раніше артклуб "44"), "Closer", "Caribbean club", "Alchemist Bar" та інших, в яких виконується музика джазового спрямування. В межах цих груп власне й розповсюджується інформація за принципом "сарафанного радіо", який є основою вірусного маркетингу. Тобто в них може надаватись інформація щодо заходів, які відбуватимуться у конкретному закладі, а також близька за тематикою – про концерти виконавців, проведення фестивалів, вихід альбомів чи синглів. Це створює додаткові можливості для поширення музичної продукції та інформації про неї.

Ще однією практикою, яка використовується задля просування музичного продукту у соціальних мережах, є блогерство. Блогосфера дозволяє популяризувати твори не лише на сторінці виконавця, а й блогерів – користувачів мережі, які мають велику аудиторію. Останні можуть рекламувати (приховано чи явно) будь-яку продукцію. Вкрай популярним є використання принципу лотереї, розіграшу тощо. Наприклад, на сторінці блогера може розіграватись квиток на концерт певного виконавця чи флаер на певний захід за репост (чи ретвіт). Репостом називається поширення інформації на власній сторінці чи у сторіз із повним відтворенням оригінального повідомлення, включаючи візуальні елементи. Внаслідок публікації інформації на сторінці певного користувача з нею ознайомлюється більша частина реципієнтів, що підписані на нього. Звісно, що не всі користувачі будуть публікувати на своїх сторінках інформацію про розіграш. Якийсь відсоток користувачів буде ігнорувати подібні повідомлення, проте ознайомлюватись із їхнім змістом. Але у разі поширення певного медійного контенту на сторінці у соціальній мережі він буде набувати подальшого розголосу.

Останнім часом у соціальних медіа розвивається таргетинг – тобто поширення реклами на визначену цільову аудиторію, навіть на певний визначений сегмент. Подібний принцип дозволяє максимально влучно донести інформацію до потенційних клієнтів, саме тому вона буде не універсальною, а спрямованою саме на тих, хто може бути зацікавлений у продукції. Формат подачі інформації у соціальних мережах нерідко відрізняється від рекламного. Внаслідок перенасиченості рекламними повідомленнями на інших медіаканалах реклама може викликати негативну реакцію. Саме тому у мережі прагнуть якомога частіше використовувати нерекламну модель передачі контенту, що дозволяє донести його до аудиторії без певного негативного бекграунду.

Серед принципів, на яких базується поширення інформації у мережі, є використання хештегів (ключових слів), за допомогою яких відбувається позначання виконавця, локації, де проходив концерт, певної тематики чи навіть конкретної композиції. Натиснувши на хештег чи посилання, можна легко відшукати кавер-версії пісні чи концертні варіанти, зняті та завантажені глядачами. Задля підживлення інтересу широкої аудиторії виконавці постануть у соціальних мережах не лише готовий матеріал, а й фрагменти репетицій, підготовчі етапи вироблення музичного продукту тощо. Використання

записів, що створюються ніби за лаштунками, дозволяє підсилити інтерес до появи готового студійного контенту. Один з базових принципів, які використовують сучасні медіа, – це показ процесу формування художнього цілого. Він широко представлений у різноманітних розважальних шоу ("Танці з зірками", "Маска", "Голос країни"), де готовим номерам приділено стільки ж часу, скільки й репетиціям чи бекграунду з життя учасників.

Тип матеріалу, який завантажується представниками музичної індустрії у соціальних мережах, напряму залежить від характеристик застосування. Кожна з соціальних мереж має певну домінуючу форму, за допомогою якої здійснюється комунікація. Специфіка кожного з ресурсів обумовлює вибір тієї чи іншої інформації. Вони мають різну цільову аудиторію, специфіку додавання вербального чи аудіовізуального контенту. Відповідно, для охоплення більшої кількості шанувальників доречно використовувати різні мережі. MySpace є вебвузлом, що поширений здебільшого серед англо-мовного загалу. Його аудиторію становлять люди віком від 16 до 34 років, які зацікавлені в обміні та споживанні творчого контенту. Проте в останні роки більшої популярності здобули інші мережі: Facebook, Instagram, Твіттер. Вони поширені серед української глядацької аудиторії, і саме на розповсюдження інформації в них орієнтовані вітчизняні поп-виконавці.

Така мережа, як TikTok, є популярною серед широкої слухачької аудиторії. В ній наявні можливості для створення відеоконтенту, що сприяє прагненню виконавців вести свої сторінки у ній. Зокрема, загальна тривалість відео у поширеному застосунку TikTok дозволяє завантажити навіть цілу пісню, проте задля її популяризації буде достатньо й уривків. "Так, наприклад соціальний застосунок TikTok дозволяє створити відео тривалістю від 0,1 секунди до 3 хвилин. Можна створювати власне відео, яке буде стосуватись будь-якої тематики, використовуючи різноманітний реквізит та довкілля" [Тормахова 2021: 44–45]. Найбільшу кількість підписників мають Настя Каменських, Надя Дорофеева тощо. Деякі виконавці навіть створюють цілі альбоми у TikTok. "Музиканти намагаються стати популярними в тіктоці. Український гурт Mountain Breeze навіть випустив тікток-альбом" [Бондаренко 2022]. Персональні сторінки у цій мережі наявні не лише у представників молодшої генерації виконавців, а й у таких, як Михайло Поплавський, що вирішив анонсувати відкриття цілого TikTok-факультету в КНУКіМ.

Якщо ж повернутись до практики створення медіаконтенту у TikTok, то вона може бути принципово різною. Для багатьох користувачів формування відео пов'язане з намаганням набути більше підписників. "Сутність створення відео, як правило, пов'язана з прагненням отримати якнайбільшу кількість переглядів та здобути багато підписників, адже маючи їх, користувач може заробляти, поширюючи рекламу" [Тормахова 2021: 45]. Це побіжно стосується форми заробітку та отримання прибутку. Для фанів викладення відео з виконавцями є засобом комунікації між собою та улюбленою "зіркою", яка, будучи відміченою у ролик, може переглянути його та вступити таким чином у комунікаційний акт з аудиторією. Якщо ж це стосується виконавців, то це ще один з методів функціонування музичної індустрії, який пов'язаний з адаптивними властивостями цієї сфери економічної та творчої діяльності. Як і б форми не обирались, вони поєднані рядом характеристик, що спрощують шлях потрапляння музичного продукту до аудиторії. "Широкий спектр явищ, які можна віднести до нових медіа, характеризується

певними спільними рисами. До них можна віднести їх комунікативний характер та існування в мережі інтернет" [Тормахова 2021: 46].

Практика викладення відеокліпів, репетицій співаків, різноманітного аудіо- чи текстового контенту виконавців у соціальних мережах не вичерпує весь спектр можливостей, що відкривається у нових медіа. Нові медіа включають також онлайн-ігри та спеціалізовані стрімінгові ресурси. "У нових медіа відкривається можливість мати більше шляхів взаємодії між споживачами, в першу чергу, завдяки технологіям, що виникли упродовж останніх десятиліть" [Тормахова 2021: 44]. Серед ресурсів, що підвищують інтерес до виконавців, є практика стрімінгу. Фактично стрімінг є онлайн-різновидом прямої трансляції, тобто відтворення наживо подій, які відбуваються десь у світі та пропонуються для перегляду дистанційно. Єдиною відмінністю є те, що раніше трансляція була можлива через радіо- та телемережі, а ось стрімінг – це потокова онлайн-передача. Як правило, задля цього потрібна певна стрімінгова платформа. Передача в режимі реального часу дозволяє сприймати відео- та аудіоконтент. Подібні можливості відкриваються на таких платформах, як YouTube live, Instagram, TikTok, Twitch, Periscope, Facebook live. Ряд з них орієнтований здебільшого на ігровий контент та його поширення. Twitch є однією з найбільших стрімінгових платформ, на якій спочатку транслювали стріми на різну тематику, включаючи спортивні новини та політику. Проте згодом було обрано ігровий контент в якості базового. Застосовувати його можна через різні браузерні на різних пристроях. Подібна універсальність є важливою для збільшення потенційної аудиторії. Стрімінги на платформі Twitch також можуть сприйматись як новітня технологія, що здатна підвищувати інтерес до музичного продукту. Хоча стрімінги містять ігровий контент, проте музика може включатись гравцями під час стрімів. Зважаючи на велику кількість користувачів цього ресурсу, що охоплює майже 150 мільйонів людей щодня, він надає можливість для поширення контенту.

Висновок. Використання соціальних мереж як елемента інтернет-маркетингу має високу результативність, адже вони є гнучкими та доступними цілодобово. Широкий спектр цієї інформації, яку можна поширити у соціальних мережах – це й відео, й аудіо, й вербальні тексти. Вартість такого розповсюдження медіаконтенту буде вкрай низькою, водночас коло реципієнтів може бути охоплене чимале. Завдяки трекінгу, що полягає в

аналізі поведінки відвідувачів сайту, уможлиблюється усвідомлення шляхів покращення продукції. Таргетинг формує практику донесення реклами до цільової аудиторії. І до того ж можливим є формування віртуальних спільнот, груп, які будуть зацікавлені у споживанні медійного продукту. Внаслідок пандемії Covid-19 відбулись зміни у музичній індустрії. Скасування концертної діяльності та вручення премій сприяло зростанню кількості прослуховувань музичного контенту за допомогою спеціалізованих платформ. Також актуальним інструментом для поширення контенту стали соціальні мережі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Бойчук, І. В., Музика, О. М. (2010). *Інтернет в маркетингу*. Київ, Центр учбової літератури, 512.
- Бондаренко О. Від TikTok до штучного інтелекту. Які технології використовують в музичній індустрії сьогодні. Дата звернення 17.02.2022. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2022/02/17/247477/>
- Кінаш, І. А. (2013). Інтернет-маркетинг як сучасний засіб діяльності машинобудівних підприємств. *Інноваційна економіка. Всеукраїнський науково-виробничий журнал*, 4(42), 200–203.
- Руди, М. О. (2013). Інтеграція інструментів SMM у маркетингову діяльність українських підприємств. *Вісник НТУ "ХПІ". Серія: Актуальні проблеми управління та фінансово-господарської діяльності підприємства*. Харків, НТУ "ХПІ", 24 (997), 136–142.
- Тормахова, А. М. (2021). Аудіовізуальні практики нових медіа та їх комунікативний характер. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 42–46.
- Anderson, M. (2018). 40 years after video killed the radio stars, YouTube is transforming music. Here's what brands need to know. URL: <https://www.thinkwithgoogle.com/marketing-strategies/video/music-videos/>

REFERENCES

- Bojchuk, I. V., Muzyka, O. M. (2010). *Internet v marketingu* [Internet in marketing]. Kyiv, Centr uchbovoi literatury.
- Bondarenko O. *Vid TikTok do shtuchnoho intelektu. Jaki tehnologii vykorystovujut' v muzychnij indusrii' s'ogodni* [From TikTok to artificial intelligence. What technologies are used in the music industry today]. Retrieved February 17, 2022. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2022/02/17/247477/>
- Kinash, I. A. (2013). Internet-marketyng jak suchasnyj zasib dijtal'nosti mashynobudivnyh pidpryjemstv [Internet marketing as a modern means of activity of machine-building enterprises]. *Innovacijna ekonomika. Vseukrai'ns'kyj naukovo-vyrobnychij zhurnal*, 4(42), 200–203.
- Rudy, M. O. (2013). Integracija instrumentiv SMM u marketyngovu dijtal'nost' ukrai'ns'kyh pidpryjemstv [Integration of SMM tools in the marketing activity of Ukrainian enterprises]. *Visnyk NTU "HPI". Serija: Aktual'ni problemy upravlinnja ta finansovo-gospodars'koj dijtal'nosti pidpryjemstva*. Harkiv, NTU "HPI", 24(997), 136–142.
- Tormahova, A. M. (2021). Audiovizual'ni praktyky novyh media ta ih komunikatyvnyj harakter [Audiovisual practices of new media and their communicative character]. *Visnyk Nacional'noi akademii' kerivnyh kadriv kul'tury i mystectv*, 3, 42–46.
- Anderson, M. 2018. 40 years after video killed the radio stars, YouTube is transforming music. Here's what brands need to know. Retrieved October 23, 2022. URL: <https://www.thinkwithgoogle.com/marketing-strategies/video/music-videos/>

Надійшла до редколегії 01.11.22

Karina Fedosenko, PhD student
Kyiv National University of Culture and Arts,
36, Konovaltsia Street, Kyiv, 01133, Ukraine

NEW MEDIA AND THEIR ROLE IN PROMOTING A MUSIC PRODUCT

Modern culture develops in close connection with digital technologies. Due to the fact that the Internet is now global in nature and covers various areas of human production, its comprehensive use is an urgent need for various industries. The use of social networks as an element of Internet marketing is highly effective, because they are flexible and available around the clock. The range of information that can be distributed in social networks is wide, including video, audio, and verbal texts. The cost of such distribution of media content will be extremely low, and at the same time, the circle of recipients, that can be reached, is quite a lot. Thanks to tracking, which consists in analyzing the behavior of website visitors, it is possible to understand ways to improve products. Targeting itself forms the practice of delivering advertising to the target audience. And besides, it is possible to shape virtual communities, groups that will be interested in consuming a media product. As a result of the Covid-19 pandemic, there have been changes in the music industry. The cancellation of concert activities, and the organization of different awards, contributed to the increase in the number of listening to music content with the help of specialized platforms. Social networks have also become a relevant tool for content distribution. Among the resources that increase the interest of performers is the practice of streaming. In fact, streaming is an online version of live broadcasting, that is a live reproduction of events that take place somewhere in the world and is offered for remote viewing. The only difference is that broadcasting used to be possible through radio and TV networks, but streaming is a streaming online transmission. Typically, this requires a certain streaming platform. This is the name of the service, which is used to transfer content from the provider to the user. At the same time, there is no need to download the content that is being broadcast. Real-time transmission allows you to receive video and audio content. Similar opportunities are available on such platforms as YouTube live, Instagram, TikTok, Twitch, Periscope, Facebook live. A number of them are focused mostly on game content and its distribution.

Keywords: Internet, marketing, new media, musical product, culture.



ЕСЕ, ІНТЕРВ'Ю, ОГЛЯДИ

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2\(11\).16](https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2(11).16)

Лариса Левчук, д-р філос. наук, проф.,
Марія Рогожа, д-р філос. наук, проф.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
mrogozha@ukr.net
<https://orcid.org/0000-0002-1469-861X>

ТЕ, ЩО ЗАЛИШАЄТЬСЯ ЗА ТЕКСТАМИ: ЛЮДИ І ДОЛІ

Ідея цієї розмови виникла, коли мені доручили підготувати доповідь про розвиток етичної думки на кафедрі етики, естетики та культурології філософського факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Після опрацювання текстів фахівців-етиків, які викладали в університеті, стали цікавими їхні образи, характери, долі – особистісний вимір ними зробленого, переломлення текстів і долі у житті кафедри, з якою я пов'язана вже чверть століття.

Мемуарної літератури на цю тематику практично немає. Окремі наукові дослідження лише опосередковано виходять на питання, які мене зацікавили. Монографія про Київську світоглядно-гносеологічну школу [Губерський, Кремль... 2019] дає загальну ідейну картину розвитку нашої кафедри. У недавньому інтерв'ю відомий український етик Віктор Аронович Малахов [Малахов... 2021] побіжно згадує середовище етиків на кафедрі часів свого студентства і далі називає фахівців, які працювали в етиці.

Викладачі-етими, які стояли біля витоків кафедри, переважно вже відійшли у засвіти. Мало хто може розказати про них, окрім їхніх текстів статей, монографій, навчальних програм викладання етики. А інтерес до їхніх персоналій – більше, ніж моя особиста допитливість. Сучасність актуалізує такий модус культури пам'яті, коли "динаміка пригадування і забуття" [Assmann 2006: 52] зумовлює ретроспективну увагу до індивідуальних людських долі із їхніми злетами і падіннями, до особистісного начала. Ідеться про образи, враження, які вони залишили по собі. Те, що залишається за текстами, але важливе для розуміння текстів.

Тому й відбулася ця розмова з Ларисою Тимофіївною Левчук, доктором філософських наук, професором, усе життя якої було пов'язане з університетом. Після закінчення навчання на історико-філософському факультеті університету (відділення філософії) у 1962 р. вона пропрацювала більше п'ятдесяти років на нашій кафедрі (до 2015), з них двадцять сім із половиною років (1976–2002) очолювала її.

Первинно розмова планувалася тематично вузькою, концентрованою на етиці та етиках кафедри. Однак знаний фахівець з естетики, Лариса Тимофіївна не могла залишити поза увагою ту галузь, якій присвятила все своє творче життя. Тому інтерв'ю охопило широкий спектр питань життя кафедри минулого століття.

М. Р.: Ларисо Тимофіївно, яким був Ваш шлях в естетику? Як Ви опинилися на кафедрі?

Л. Л.: У 1962 р. я закінчила університет з червоним дипломом, спеціалізувалася на кафедрі історії філософії. Але там всі посади було укомплектовано, а мене запрошував на свою кафедру етики, естетики і логіки її тодішній очільник В'ячеслав Олександрович Кудін¹. Він знав мене як студентку, адже на третьому курсі читав у нас естетику. Так що в естетику я прийшла – фактично – випадково.

Для розуміння процесів на кафедрі і взагалі стану естетики в Київському університеті слід більш детально зупинитися на постаті В. О. Кудіна. Коли у 1960 р. відкрили кафедру, він був ще кандидатом наук, але готував докторську дисертацію. На той час в Україні естетика не була в пріоритеті, а В'ячеслав Олександрович анонсував підготовку україномовного підручника з естетики для гуманітарних факультетів: тоді можна було захищатися не теоретичними, а навчальними працями. У 1963 р. відбувся захист його докторської за текстом написаного підручника, а в 1967 р. він вийшов друком під назвою "Естетика" [Кудін 1967]. Згодом В. О. Кудін на основі цієї праці видав публіцистичні "Бесіди про естетику" [Кудін 1969].

В'ячеслав Олександрович не мав базової філософської освіти, за фахом він був філологом. І це суттєво впливало на його наукові інтереси, так і на розуміння ним естетики: понятійно-категоріальний апарат цієї науки ніколи не ставав предметом його уваги, природу естетичного почуття він викладав через проблему прекрасного, що є надто вузьким підходом.

Значний інтерес В. О. Кудін викликав як лектор. Перш за все фактологічним матеріалом, а це формувало враження, що естетика є лише ускладненою формою теорії мистецтва, не більше. Але оскільки він сам не був професійним мистецтвознавцем, якою була специфіка естетики як теорії мистецтва, ми, студенти третього курсу, зрозуміти не могли. Однак приклади у нього завжди були чудові, а методика їх підбору з'ясувалася пізніше.

Слід віддати належне В'ячеславу Олександровичу, він практично кожен робочий день починав у читальному залі бібліотеки у Жовтому корпусі², де був чи не першим відвідувачем. Читав він своєрідну літературу, оскільки працівники бібліотеки підбирали йому так звані "товсті" літературні журнали, що відбивали події культурного життя всієї країни. Саме з них він черпав матеріал щодо літературних чи театральних новин, огляди художніх виставок, критичні матеріали про недоліки в культурному житті; все це опрацьовував і використовував у процесі викладання.

Мушу сказати, що викладав він дуже натхненно: іноді міг прочитати якийсь фрагмент з матеріалів партійного з'їзду так, що у всіх сльози на очі наверталися. Створювалося відчуття пафосної віри в правоту всього, що робилося.

¹ Кудін В'ячеслав Олександрович (1925–2018) – доктор філософських наук, професор, з 1960 р. очолював кафедру етики, естетики і логіки, з 1968 р., коли логіку виокремили в окрему кафедру, і до 1976 р. – кафедру етики і естетики.

² Сьогодні – Наукова бібліотека ім. М. Максимовича.

У Кудіна, безумовно, було наукове чуття стосовно підбору кадрів, адже саме він зміг розгледіти талант у Толі Канарського¹, тоді ще студента третього курсу.

А. С. Канарський був старшим за мене на чотири роки, але вчитися пішов після армії. Ми потім в один – 1969 – рік захистили кандидатські дисертації. Якщо я прийшла на кафедру з червоним дипломом, відмінниця, мала всі підстави бути асистентом, то Канарський почав вести заняття на відділенні філософії ще студентом. Кудін, котрий усвідомлював, що філософський зріз естетики йому самому дається вкрай складно, залучив студента-третьокурсника до викладання: свій достатньо великий спецкурс з естетики Гегеля він запропонував читати Канарському. Звідси і пішла впевненість, що Канарський – знавець Гегеля, "гегельянець", що згодом відгукнеться в його науковій кар'єрі. Слід підкреслити, що до Канарського непогано ставився Володимир Іларіонович Шинкарук², котрий вважався авторитетним знавцем німецької класичної філософії: доля Толі Канарського була вирішена. Коли він закінчив навчання, його запросили на кафедру викладати естетику.

М. Р.: *Поєднання історії та філософії в межах одного факультету є класичним для університету гумбольдтівської моделі. В її межах воно існує й до сьогодні. А чи не відповідало Кантовій структурі "Критик" об'єднання логіки, етики та естетики на одній кафедрі?*

Л. Л.: Справді, на той час в університеті філософія співіснувала з історією на одному факультеті, філософським було лише відділення. Тому і кафедри були більш загальними, такими, що об'єднують декілька наукових площин. Таке поєднання дисциплін класичного університету в межах кафедри було кантівським. Але вже у 1968 р. кафедру логіки виокремили в самостійну структурну одиницю.

М. Р.: *Чому це стало саме в цей період?*

Л. Л.: Справа в тому, що протягом 1965–1968 рр. В. О. Кудіна було призначено ректором Театрального інституту ім. І. К. Карпенка-Карого³, а завідувачем нашої кафедри став Василь Терентійович Павлов⁴, і логіка виступала – три роки – об'єднуючим фактором.

В. Т. Павлов був дуже розумною, глибоко освіченою людиною аскетичного складу. Багато хто вважав його жорстким: весь світ для нього замикався на роботі. Від підлеглих він вимагав, щоб на початок робочого дня, наприклад о дев'ятій ранку, всі були на місцях і активно працювали, щоб вчасно здавали звіти і виконували іншу кафедральну роботу. Окрім такої цілком закономірної вимогливості і педантизму дорікнути йому нічим не можна. Він був порядною людиною.

М. Р.: *В. А. Малахов в недавньому інтерв'ю [Малахов... 2021] сказав, що в його студентські роки на кафедрі бурхливо розвивалася естетика, і в дослідницькій роботі викладачів, і в науковому житті студентів. Це було пов'язано з Вашою науково-педагогічною активністю, а також професора А. С. Канарського чи було щось інше?*

Л. Л.: Відділення логіки від етики і естетики в університеті припало на період зростання інтересу до естетики як науки. Цей інтерес визрівав поступово. На мою думку, однією з причин, що вплинула на таке рішення, був загальний "гуманітарний поворот", що відбувався на межі 60–70-х років минулого століття. У ті роки значно підсилювався інтерес до особистісного світу людини, який формується за активної участі мистецтва, різні види та жанри якого стимулюють розвиток почуттєвої культури. Найпродуктивніше це завдання здатна виконати естетика.

У мене в ті роки, коли кафедрою завідував ще В. О. Кудін, стався випадок, що, як здається, також став важливим для подальшої долі естетики як навчальної дисципліни в університеті.

Навчальних корпусів "на Виставці" на той час ще не було, і у Червоному корпусі на четвертому поверсі в поточній аудиторії в мене мала відбутися лекція у геологів. Їх було до ста осіб, дуже симпатичні хлопці і дівчата. До мене вони прибігали після іншої пари з сусіднього корпусу. А в мене було переконання, що запізнитися на свою пару – неприпустимо, це майже злочин. Тому я завчасно підходила до аудиторії і чекала під дверима, поки всі зберуться, а потім вже заходила. І того разу було так само – я підхожу, стою під дверима, студенти добігають із дзвоником. А поряд зі мною стоїть літній чоловік, в окулярах, гарному костюмі, і говорить: "А я до Вас на лекцію". У мене автоматична реакція, питаю: "А хто Ви такий?". Я навіть не знаю, чому так спитала, я була дівчина вихована (сміється. – **М. Р.**) Думаю, що за нісенітниця, я ж розумію, що він не студент. Але чоловік виявився з почуттям гумору і говорить: "Я перший проректор університету. Давайте знайомитися – Пилипенко Анатолій Терентійович⁵. Ви не проти, щоб я зайшов на лекцію?". "Будь ласка! До мене на лекції зазвичай хто тільки не приходить, правда, перший проректор у мене вперше", – сказала я, вже зовсім осмілівши. Я прочитала лекцію. Все було як завжди. Я ніколи не боялася аудиторії. У цьому плані мені було байдуже, хто мене слухає. А у мене була звичка: наприкінці лекції я диктувала кілька висновків і говорила, що, відштовхуючись від них, ми наступного разу перейдемо до нової теми. Я просто розуміла, що голова у студентів запаморочена зовсім іншим, що половина з них буде розвідувати корисні копаліни, і якщо вони ідуть до мене, це для них якась віддушина. Я ж не збиралася формувати з геологів естетиків (хоча через сорок років після закінчення вони, вже сиві доктори наук, приходили до нас на кафедру, вітали і говорили, що добре пам'ятають мої лекції). І ось після закінчення я виходжу в коридор, проректор підходить до мене і говорить: "Ви знаєте, мені так сподобалось. Тепер я буду сприяти просуванню естетики на всі спеціальності університету. Єдине, з чим я не згоден...". Я тоді подумала: "О, почалося...". А Пилипенко продовжує: "Розумієте, мене збентежило, що Ви диктуєте висновки. Вони ж дорослі люди". Я на це відповідаю: "Погоджуюсь. Але вони дорослі, які на порозі

¹ Канарський Анатолій Станіславович (1936–1984) – доктор філософських наук, професор, працював на кафедрі з 1966 по 1984 р.; відомий фахівець з естетики, автор праці "Діалектика естетичного процесу" у 2-х частинах [Канарський 2008].

² Шинкарук Володимир Іларіонович (1928–2001) – доктор філософських наук, професор, член Академії наук УРСР, в університеті працював з 1951 р., у 1965–1968 рр. – декан філософського факультету, у 1968–2001 рр. був директором Інституту філософії, засновник Київської світоглядно-антропологічної школи.

³ Сьогодні – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

⁴ Павлов Василь Терентійович (1915–1998) – доктор філософських наук, професор, після закінчення аспірантури і захисту кандидатської дисертації у 1951 р. був прийнятий викладачем логіки. У 1971–1986 рр. очолював кафедру логіки.

⁵ Пилипенко Анатолій Терентійович (1914–1993) – доктор хімічних наук, академік АН УРСР, у 1971–1975 рр. – проректор з навчальної роботи університету.

тридцяти років вперше почули слово *естетика*". Там дійсно були дуже дорослі студенти, хлопці після армії. Професор погодився з моїм аргументом. А я запросила його ще до себе на лекції. Як потім дізналася, він часто ходив по лекціях університетських викладачів.

Згодом ми добилися того, що спочатку естетика, а потім і етика викладалися в обсязі 32 годин на всіх факультетах університету. На філософському факультеті викладалися великі, річні курси класичної естетики й етики. Пізніше на інших факультетах етику з естетикою об'єднали і 32 години залишили на все: 16 годин на естетику і 16 – на етику.

М. Р.: *А от щодо етики на кафедрі В. А. Малахов в інтерв'ю зазначає, що на відміну від естетики в ній спостерігалась стагнація. Як Ви бачите причини цього? Це була відсутність яскравих лекторів, дослідників етики чи сама специфіка етичного знання в марксистсько-ленінській традиції ставила жорсткі ідеологічні рамки і не давала можливості творчо розгорнутися?*

Л. Л.: Коли організаційно розділилися етика-естетика і логіка, визначилася одна з найбільш суперечливих тенденцій як в межах нашого університету, так і інших вищих навчальних закладів в радянський період. Чомусь на початку етику інтерпретували як звужену форму істмату¹. По всій Україні істматчики вважали за можливе читати її, не задумуючись про особливості етики як науки. Однак етичне має свою специфіку, а принцип історизму стосовно сфери моралі виявляється багатогранно, що потрібно було враховувати. Але на практиці це виходило по-різному. У багатьох вищих навчальних закладах, де не вистачало навантаження істматчикам, їм додавали етику. І поступово в етиці в її марксистсько-ленінській інтерпретації залишилося дуже мало того морально-етичного змісту, що був би "живим" і цікавим студентам.

Етика дуже складно торувала собі шлях, хоча водночас доцільно згадати і позитивні кроки. Саме фахівець з істмату – йдеться про професора Є. Г. Федоренка² – написав і оприлюднив ґрунтовне дослідження "Професійна етика" [Федоренко 1983], яке у той час активно обговорювалося, безперечно, впливаючи на розширення етичної проблематики.

Ця загальна тенденція накладалася ще на специфіку кадрової політики В. О. Кудіна. Він сам, що я постійно підкреслюю, віддавав перевагу, не маючи базової філософської освіти, викладачам, які прийшли у філософію з інших галузей. Так, етику на філософському факультеті з часів введення її до навчальних планів викладала Л. С. Горбатова³ – організована й відповідальна, – дуже багато над собою працювала, була, безумовно, грамотним фахівцем. Але у неї була медична освіта. Тоді ж професійну етику не читали, лише нормативну. Тому спиратися на її освіту для викладання, наприклад, біомедичної етики ми не могли. Можливо, вона в лекціях щось і говорила, але у її публікаціях це жодним чином не відбивалося. Наприкінці своєї роботи в університеті вона видала монографію [Горбатова 1979], як зараз її пам'ятаю, гарно оформлену, але вона не збиралася захищати її як докторську дисертацію. Коли постало питання пенсії, Леоніда Сергійовна не намагалася продовжувати працювати, а з повагою поставилася до посади ректора університету В. В. Скопенка⁴, котрий категорично не хотів, щоб в навчальному закладі працював високий відсоток пенсіонерів. Звісно, як ректора його можна було зрозуміти – омолодження кадрів було потрібне. Це було внутрішньоуніверситетське рішення.

Потім на кафедру прийшла О. І. Фортова⁵, у якої так само не було базової філософської освіти. Вона закінчила педагогічний інститут і захистила кандидатську дисертацію з філології. На кафедрі вона одразу позиціонувала себе спеціалістом, який може викладати і етику, й естетику, оскільки в дисертації залучала як етичну, так і естетичну проблематику.

О. І. Фортова була дуже яскрава, вродлива жінка. Вона все життя курила, жодні заборони щодо цього на неї не діяли. У своїй сумочці постійно носила антикварну бронзову попільничку, дуже гарну. І постійно, навіть на перерві, могла стати в сторінці, тримати попільничку і курити.

Певний час Олександра Іванівна навчалася в театральному інституті, але щось у неї там не склалося, однак свій артистизм вона повною мірою використовувала в аудиторії. Як завідувач кафедри – після 1976 р. – я неодноразово відвідувала її відкриті лекції. Вона читала дуже емоційно, залучала нетривіальні приклади з літературних творів, невідомі цитати, завжди неочікувано і доречно.

Запланувавши написання докторської дисертації, вона довго не могла визначитися з назвою монографії. Ми на засіданні кафедри це жваво обговорювали. Як зараз пам'ятаю – кафедра була розташована тоді на четвертому поверсі у Червоному корпусі, – йде засідання, Фортова довго презентує свою концепцію і жаліється, що не може визначити назву книги, а Канарський говорить: "Ви не бійтеся, Олександро Іванівно! Візьміть і просто почніть з літери О, – у Толі гумор був своєрідний, і ми вирішили, що він зараз жартуватиме, аби розрядити атмосферу, адже всі вже втомилися. – Назвіть "О диалектическом единстве этического и эстетического" [Фортова 1981]. Все буде всім зрозуміло, кому потрібно. Ви не констатуєте цю діалектику, а розмірковуєте, що можна сказати про діалектичну єдність". Особисто я сумнівалася, оскільки не люблю у назвах наукових текстів "Про...", але промовчала. Фортова назвала працю за порадою Канарського. І у подальшому все склалося позитивно.

У 1964 р. на кафедру прийшла О. М. Лінчук⁶, спочатку лаборанткою. Вже працюючи в університеті, вона заочно здобула філологічну освіту. Згодом написала кандидатську дисертацію з етики науки [Лінчук 1980]. Олена Миколаївна досить яскраво викладала етику, мала творчі контакти із студентами.

¹ Істмат (історичний матеріалізм) – філософія історії в марксистській інтерпретації, за якою історія розвитку людської цивілізації інтерпретується матеріалістично і діалектично.

² Федоренко Євген Григорович (1903–1987) – доктор філософських наук, професор, викладав у Київському університеті, у 1963–1969 рр. – завідував кафедрою філософії у Київському медичному інституті, наукові дослідження фокусувалися на етичній проблематиці, під час роботи в університеті – переважно на теоретичних дослідженнях [Федоренко 1963], а в медінституті – на питаннях медичної етики і деонтології [Смолянков... 1982].

³ Горбатова Леоніда Сергійовна (1927–2001) – кандидат філософських наук, доцент, працювала на кафедрі у 1960–1986 рр.

⁴ Скопенко Віктор Васильович (1935–2010) – доктор хімічних наук, академік НАН України, ректор університету у 1985–2008 рр.

⁵ Фортова Олександра Іванівна (1928–1998) – доктор філософських наук, професор, працювала на кафедрі у 1962–1995 рр.

⁶ Лінчук Олена Миколаївна (1938 р. н.) – кандидат філософських наук, доцент, спеціаліст з етики, працювала на кафедрі у 1964–2000 рр.

М. Р.: *Ваша розповідь підтверджує мої припущення, що рамки, в які була затиснута марксистсько-ленінська етика, зумовлювали пошуки викладачами-етиками певних інтелектуальних ніш, де вони могли творчо займатися науковою діяльністю, без ідеологічних лежачих, притаманних тогочасній етичній теорії. Л. С. Горбатова у праці "Діалектична природа етичних категорій та їх роль в освоєнні моральної культури" [Горбатова 1983], як здається, задала вектор, що надалі набуде дуже виразної оформленості і стане провідним для фахівців з етики на кафедрі, – звернення до культурологічної проблематики, що найчастіше фокусувалася у дослідженнях моральної культури. Наприклад, у Т. Г. Аболіної¹ це були дослідження історії моральної культури як модулю історії культури [Аболіна 1992]. У О. І. Фортової був вихід на естетичну проблематику, і її докторська дисертація [Фортова 1984], і книга "Моральні проблеми художньої творчості" [Фортова 1977] є свідченням цього.*

Кафедра зазвичай співпрацювала з видавництвом "Вища школа"². А що публікували викладачі кафедри? Над чим працювали? Які теоретичні розробки велися на кафедрі вже за Вашого керівництва?

Л. Л.: *Можливостей для публікації результатів досліджень тоді було надзвичайно багато. Наприклад, на базі видавництва "Мистецтво" виходила серія "У світі прекрасного": ми там видавали роботи, коли вже я завідувала кафедрою. Ця серія об'єднувала всіх, хто прагнув популяризувати мистецтво. В книжках на розвороті друкували портрет автора, короткі відомості про життя і творчість. Обов'язково були ілюстрації, чудові обкладинки. Там друкувалася я [Левчук 1978], у О. І. Фортової праця була присвячена етичним проблемам і написана на матеріалі театру [Фортова 1977]. До речі, концептуальні позиції Олександри Іванівни на перетині етики й естетики я розглядаю в своїй книзі про українську естетику [Левчук 2011: 242–247].*

У згаданому видавництві "Вища школа" ми опублікували кілька праць. У нас був цикл робіт з проблем творчості, в авторських колективах брали участь як етики, так і естетики. Наприклад, у праці "Морально-естетичні проблеми творчості" [Морально-эстетические проблемы... 1981] є розділи етиків Л. С. Горбатової, О. М. Лінчук, О. І. Фортової, а з боку естетиків – ґрунтовний текст встиг дати ще А. С. Канарський, писали туди Д. Ю. Кучерюк³, я та інші. Була ще одна теоретично важлива монографія "Мистецтво і творча активність мас" [Левчук...1985]. Там я видала і свою книгу під докторську "Психоаналіз і художня творчість" [Левчук 1980].

М. Р.: *Що змінилося в політиці кафедри з Вашим приходом на посаду завідувачої?*

Л. Л.: *Я зайняла посаду у непростий для кафедри час. Конфлікт, який розгорівся між В. О. Кудіним і А. С. Канарським, унаочнив неможливість Кудіна надалі очолювати кафедру. Приводом для конфлікту став текст дисертації аспірантки А. С. Канарського. Робота була завершена і мала рекомендуватися. Рецензентами призначили мене, О. І. Фортову, Д. Ю. Кучерюка та Ю. В. Петрова – аспіранта, який писав дисертацію під керівництвом В. О. Кудіна. Нам робота сподобалася, і ми її рекомендували до захисту. Однак Кудін був категорично проти, звинуватив Канарського у "гегельянстві" та методологічних помилках. Правда, пояснити, в чому це виражається, не зміг. Досить швидко скандал вийшов за межі кафедри: була створена комісія, до складу якої увійшли кілька впливових фахівців з інших кафедр, зокрема професор В. О. Босенко⁴. Усі підтримали Канарського. Рішенням комісії дисертація була рекомендована, а документи до захисту підписав декан.*

З приходом на кафедру професійних філософів активно розпочався процес наповнення етики й естетики філософським змістом. І стала для всіх очевидною потреба в іншому стилі керівництва: Кудін пішов.

Згадуючи той вкрай складний для кафедри період, не можу не наголосити ще на одній події. Учасницею того, що відбувалося, була Валерія Врублевська⁵, дитяча письменниця, яку В. О. Кудін прийняв до аспірантури, керівником призначивши Л. С. Горбатову. Згодом В. Врублевська написала п'єсу "Кафедра", в якій знайшли відображення певні етапи кафедрального конфлікту. Прем'єра відбулася на сцені Театру імені Лесі Українки і мала великий успіх, а потім йшла на багатьох сценах країни.

М. Р.: *Ви прийняли керівництво кафедрою у досить драматичний період. Який управлінський підхід у роботі використовували Ви?*

Я була щиро переконана, що викладачеві має бути цікаво працювати. І робила все для того, аби членам кафедри було максимально комфортно в колективі. І ще я намагалася започаткувати нову тенденцію: викладачі, які працювали на кафедрі за мого завідування, були філософи за фахом – Валентина Іванівна Панченко⁶, Тетяна Георгіївна Аболіна, Олена Василівна Шинкаренко, Віталій Віталійович Єфименко, а надалі й усі, хто зараз працює.

Після мене, з 2002 р., кафедру очолила В. І. Панченко, з якою ми пройшли шлях від курсової роботи до захисту докторської дисертації. Валентина Іванівна продовжила таку кадрову політику. Сподіваюсь, що і Ірина Ігорівна Маслікова – нова завідувача кафедрою – розвиватиме кафедральні традиції.

М. Р.: *А можете більш детально розказати про Т. Г. Аболіну? Якою вона була? Ми з нею також пройшли разом шлях від моєї курсової роботи зі спеціальності до захисту докторської дисертації, а після цього разом заснували громадську організацію з професійної етики. Мій Учитель і Друг... Я пам'ятаю її з другої половини 1990-х рр., во-на тоді закінчувала докторську.*

¹ Аболіна Тетяна Георгіївна (1950–2015) – доктор філософських наук, професор, відомий спеціаліст з етики, активно просувала ідеї прикладної етики у викладацькій і суспільно-політичній діяльності, працювала на кафедрі у 1982–2015 рр.

² "Вища школа" – видавництво Республіканського видавничого об'єднання при університеті, в подальшому – "Либідь".

³ Кучерюк Дмитро Юрійович (1932–2009) – кандидат філософських наук, доцент, випускник Київського інституту театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого, фахівець з естетики, працював на кафедрі у 1960–1990-ті рр.

⁴ Босенко Валерій Олександрович (1927–2007) – доктор філософських наук, професор Київського університету, відомий спеціаліст з діалектики, ініціатор студентсько-аспірантських філософських гуртків; науковий керівник кандидатської дисертації А. С. Канарського.

⁵ Врублевська Валерія Василівна (1938 р. н.) – українська письменниця і драматург.

⁶ Панченко Валентина Іванівна – доктор філософських наук, професор, відомий спеціаліст з естетики і культурології, ініціатор створення відділення культурології на філософському факультеті Київського національного університету, задала вектор культурологічної проблематики кафедри своєю монографією "Мистецтво в контексті культури" [Панченко 1998], завідувала кафедрою етики, естетики та культурології з 2002 по 2020 р.

Л. Л.: Таня Аболіна з'явилася на кафедрі у 1982 р. після захисту кандидатської дисертації. Вона була моєю студенткою, вчилася на вечірньому відділенні факультету. Після закінчення певний час працювала в товаристві "Знання". Ми випадково зустрілися з нею в місті, розговорилися, і я запропонувала їй переходити працювати в університет на кафедру. Ефектна, яскрава, начитана, розумна, ініціативна, вона подавала дуже великі надії в науці, у викладанні, в організаторській роботі. Я була впевнена, що її очікує блискучий рух по кар'єрних сходах. Але не все їй вдалося, щось не склалося.

М. Р.: Серед етиків кафедри Ви не згадали О. І. Левицької¹.

Л. Л.: Левицька до нашої кафедри не мала відношення до кінця 1980-х років. Вона почала перемовини про роботу зі мною, коли відкрили Інститут підвищення кваліфікації при нашому університеті, де Олександра Іванівна вела блок етичної проблематики. Ми з нею тоді активно співпрацювали. Вона запрошувала мене до ІПК, де я на погодинній основі читала психоаналіз Фрейда. Коли ж інститут закрили, вона просила взяти її на кафедру. Я все зробила для цього: вона була вже доктором наук з етики, хоча захищалася не у нас². І тоді я під О. І. Фортову і О. І. Левицьку змогла відкрити докторську раду з етики і естетики³.

М. Р.: На кафедрі у всі часи працював переважно жіночий колектив. І всі дами на кафедрі були вольові, з міцним характером. Ми в студентські і аспірантські роки посміювалися, що чоловіки, які потрапляли в орбіту кафедри, не витримували цього і йшли, а залишалися найстійкіші. А як Ви це бачите?

Л. Л.: Кафедру не можна назвати жіночою, це легенда. Від 1960–1970-х рр. був паритет. Слід враховувати, що на кафедрі завжди було багато аспірантів, і більшість з них – чоловіки. Тому зовсім не було відчуття "жіночості". Членами кафедри були Мирослав Русин⁴, Ігор Лосев⁵, Анатолій Дмитрук, Юрій Зарицький, Віктор Андрущенко⁶, троє з них були етиками. Протягом років змінювалися їхні наукові інтереси, і вони змінили кафедри або всередині факультету, або поза межами університету. Пізніше я запросила працювати на кафедру Віталія Єфименка.

У 1990-ті рр. на кафедрі працювали і викладачі Сергій Кривошея і Назар Алі. Це наші випускники, перспективні науковці. Вони чудово трималися на кафедрі. Сергій захистив кандидатську дисертацію з естетики, а Назар не встиг. Обидва тільки одружилися, було потрібно годувати родини, і вони пішли у бізнес. На той час вийшов закон, який забороняв суміщати роботу в університеті з бізнес-активністю, і вони залишили кафедру. А сестра Сергія – Тетяна Кривошея – наша випускниця, доктор культурології, сьогодні завідує кафедрою теорії і історії культури в Київській музичній академії імені П. І. Чайковського.

Легенду про жіночий склад кафедри етики та естетики започаткував професор В. О. Босенко, котрий визначив її (кафедру – **М. Р.**) наступним чином: "Це простір, де на кожний квадратний сантиметр по красуні". Жінки на кафедрі – і викладачі, і аспірантки – дійсно були красунями. Крім того, це були непересічні особистості, що – згодом – довели своєю педагогічною діяльністю. На українських теренах етико-естетичне знання завжди було представлено доволі гідно.

М. Р.: На кафедрі видавався збірник "Етика. Естетика". Зараз про нього дуже складно знайти інформацію. Як і чому його видавали? Чому він не переріс у формат журналу?

Л. Л.: Це був республіканський міжвідомчий науковий збірник, який виходив у видавництві "Вища школа". Тоді всі великі кафедри мали свої наукові видання, на філософському факультеті було шість збірників. Всього було випущено 37 номерів. Там друкувалися автори з усієї країни. В Інституті підвищення кваліфікації ми з О. І. Левицькою його активно рекламували, і нам надсилали серйозні тексти. Переважна більшість номерів вийшли під назвою "Етика. Естетика". Пізніше я додала теорію і історію культури, і декілька випусків були названі "Етика. Естетика. Культурологія".

Потім прийшли складні часи перших років незалежності, на факультеті взагалі певний час нічого не публікували. Пам'ятаю, була ситуація, коли у нас "горіли" аспірантські роботи, гальмувалися захисти, бо у дисертантів не вистачало публікацій. І нам допоміг колишній аспірант Сергій Рик⁷, який на той час вже був проректором у Переяславі. Він забрав всі ці статті у збірник, який у ті скрутні часи вийшов на газетному папері. Однак тоді це було вирішення дуже важливої проблеми: у мене назавжди залишилася повага до Сергія як до професіонала. Я думала, що він під керівництвом Т. Г. Аболіної зробить докторську дисертацію, однак щось їм завадило довести справу до кінця.

М. Р.: Я знаю, що викладачі кафедри брали участь у закордонних наукових заходах. Розкажіть про це, будь ласка, докладніше.

Л. Л.: Так, це цікаве і досить об'ємне питання. Для інтерв'ю спробую розкрити його хоча б стисло. Щодо наукової діяльності, я була учасницею трьох міжнародних конгресів з естетики, які проводилися кожні чотири роки: у Румунії, Югославії, ФРН. У збірниках конгресів друкувалися мої доповіді. Була і викладацька діяльність за кордоном. Я кілька разів читала лекції для викладачів відповідних кафедр у Польщі, Словаччині, Болгарії та Норвегії. Це були короткотермінові цикли лекцій як форма передачі досвіду викладання естетики. Була можливість їхати за кордон на декілька років – переважно на три роки – і читати лекції. Я на такий довгий термін виїжджати не погоджувалася, а мої ко-

¹ Левицька Олександра Іванівна (1930–2009) – доктор філософських наук, професор, випускниця історико-філософського факультету Київського університету, працювала на кафедрі етики, естетики і культурології в 1990-ті рр.

² О. І. Левицька захистила докторську дисертацію [Левицька 1990] за спеціальністю "етика" у 1991 р. і говорила про себе, що була останнім українським доктором наук з етики, який захищався не в Києві.

³ Спеціалізована вчена рада з етики і естетики (і потім ще історії і теорії культури) Д 26.001.28 існувала безперервно до 2019 р.

⁴ Русин Мирослав Юрійович – кандидат філософських наук, професор, завідувач кафедри української філософії і культури.

⁵ Лосев Ігор Васильович – кандидат філософських наук, доцент кафедри культурології Національного університету "Києво-Могилянська академія". У 1982–1985 рр. аспірант кафедри етики та естетики, у 1987–2000 рр. працював у Київському університеті.

⁶ Андрущенко Віктор Петрович – доктор філософських наук, професор, академік АПН, член-кореспондент НАН України, з 2003 р. ректор Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова, відомий фахівець у галузі соціальної філософії, філософії освіти.

⁷ Рик Сергій Миколайович – кандидат філософських наук, доцент, завідувач кафедри філософії і соціальної антропології імені професора І. П. Стогнія Університету Григорія Сковороди в Переяславі, у 1998–2020 рр. був проректором з наукової роботи цього університету.

леги це робили активно. Так, О. І. Фортова і А. Дмитрук працювали на Кубі, В. В. Єфименко – у Народній Республіці Конго, О. І. Левицька – у Польщі, там працював і А. С. Канарський. До речі, його я і бачила останній раз у Любліні на нараді завідуючих кафедрами нашої країни. Я там робила доповідь, а на заході були присутні і наші викладачі, хто працював у Польщі.

Передчасна смерть А. С. Канарського тоді вразила всіх, хто його знав. На кафедрі його поважали й пам'ятали. У 1996 р. кафедра організувала і провела читання з нагоди його 60-річчя, була видана друком збірка тез доповідей ...

Розмова з Ларисою Тимофіївною сколихнула і власні спогади. І я бачу докторантку Т. Г. Аболіну в елегантно-му костюмі з дипломатом, яка стрімко крокує коридорами третього поверху Червоного корпусу, занурившись у свої думки; і розважливу О. І. Левицьку, яка неспішно розповідає на спецкурсі про вікові параметри особистісного розвитку людини. І саму Л. Т. Левчук, яка перед своєю лекцією стоїть непримітно (наскільки вона могла залишитися непримітною) коло вікна біля аудиторії, щоб через кілька хвилин перетворитись на головну особу магічного дійства лекції і занурити нас, студентів-третьоккурсників, у таїни естетики, зачарувати ходами своєї думки, манерою викладати, тримати нашу увагу від першої до останньої хвилини.

У розповіді Лариси Тимофіївни оживають події минулого, за звичними термінами у незвичних контекстах з'являються дієвці, які їх уможливили та уособили. Тут дається взнаки її давній науковий інтерес до біографічного методу – образи постають яскравими, виразними, наповненими культурологічними концептами.

Сьогодні публікаціями українською мовою нікого не здивуєш, а виявляється, що перший україномовний підручник з естетики побачив світ у 1967 р. Сама я добре пам'ятаю, що видання за редакцією Лариси Тимофіївни підручників з історії світової культури [Левчук... 1997а] та естетики [Левчук... 1997б] українською мовою у 1997 р. було її принциповою позицією, яку вона відстоювала задля розвитку україномовного понятійного апарату гуманітарних наук. Варто нагадати, що кафедра стояла біля витоків культурології як науки в Україні, що в її стінах в аспірантурі і докторантурі пройшли підготовку багато видатних українських культурологів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Аболіна, Т. (1992). *Исторические судьбы нравственности: Философский анализ нравственной культуры: монография*. Киев, Лыбидь, 196.
- Горбатова, Л. (1983). Дialeктическая природа этических категорий и их роль в освоении нравственной культуры. *Диалектика и этика*. Под ред. Ж. Абдильдина, Л. Архангельского. Алма-Ата, Наука.
- Горбатова, Л. (1979). *Моральні принципи соціалістичного суспільства*. Київ, Політвидав України, 135.
- Губерський, Л., Кремень, В., Конверський, А. та ін. (2019). *Київська світоглядно-гносеологічна школа другої половини ХХ століття: монографія*. Київ, КНУ, 240.
- Канарський, А. (2008). *Диалектика эстетического процесса*. Киев, Мироновская типография, 378.
- Кудін, В. (1969). *Бесіди про естетику*. Київ, 223.
- Кудін, В. (1967). *Естетика*. Київ, 330.
- Левицька, А. (1990). *Моральное развитие личности: методологический анализ: дис. доктора филос. наук: 09.00.05*. Киев, 309.
- Левчук, Л. (1980). *Психоанализ и художественное творчество: критический анализ*. Киев, Вища школа, 157.
- Левчук, Л. (2011). *Українська естетика: традиції та сучасний стан. Монографія*. Черкаси, МАКЛАУТ, 340.
- Левчук, Л. (1978). *У творчій лабораторії митця: монографія*. Київ, Мистецтво, 135.
- Левчук, Л., Гриценко, В., Єфименко, В. та ін. (1997а). *Історія світової культури: Культурні регіони; навч. посібник*. Керівник авт. кол. Л. Левчук. Київ, Либідь, 448.
- Левчук, Л., Кучерюк, Д., Панченко, В. (1997б). *Естетика: підручник*. За заг. ред. Л. Левчук. Київ, Вища школа, 399.
- Левчук, Л., Шангин, С., Канарський, А. (1985). *Искусство и творческая активность масс*. Киев, Вища школа, 200.
- Линчук, Е. (1980). *Ответственность субъекта науки в эпоху научно-технической революции: Автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.02*. Киев, МВ и ССО УССР, КГУ им. Тараса Шевченко, 22.
- Малахов, В., Сіморіз, О., Дмитренко, С. та ін. (2021). Етика в дослідницьких практиках 60–80-х років. *Sententiae*, 40 (3), 162–179.
- Морально-естетические проблемы творчества* (1981). Руковод. авт. коллектива Л. Левчук. Киев, Вища школа, 184.
- Панченко, В. (1998). *Мистецтво в контексті культури: монографія*. Київ, ТОВ "Міжнародна фінансова агенція", 192.
- Смольняков, А., Федоренко, Е. (1982). *Врачебная этика*. Киев, Здоров'я, 96.
- Федоренко, Е. (1983). *Профессиональная этика*. Киев, Вища школа, 216.
- Федоренко, С. (1963). *Моральні основи радянської сім'ї*. Київ, 48.
- Фортова, А. (1984). *Диалектическое единство нравственного и эстетического: Дис. ... доктора филос. наук: 09.00.05*. Киев, КГУ им. Тараса Шевченко, 404.
- Фортова, А. (1981). *О диалектическом единстве этического и эстетического*. Киев, Вища школа, 150.
- Фортова, О. (1977). *Моральні проблеми художньої творчості*. Київ, Мистецтво, 156.
- Assmann, A. (2006). *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München, Verlag C.H.Beck oHG, 320.

REFERENCES

- Abolina, T. (1992). *Istoricheskie sud'by нравственности: Filosofskij analiz нравstvennoj kul'tury: monografija* [Historical destinies of morality; Philosophical analysis of moral culture: monograph]. Kiev, Lybid'.
- Gorbatova, L. (1983). Dialekticheskaja priroda jeticheskij kategorij i ih rol' v osvoenii нравstvennoj kul'tury. *Diialektika i jetika* [Dialectical nature of ethical categories. Dialectics and ethics]. Ed. by Zh. Abdil'din, L. Arhangel'skiy. Alma-Ata, Nauka.
- Gorbatova, L. (1979). *Moral'ni pryncypy socialistychnogo suspii'stva* [Moral principles of socialis society]. Kyiv, Polityvdav Ukrai'ny.
- Guberskiy, L., Kremen, V., Konverskiy, A. & others. (2019). *Kyi'vs'ka svitogljadno-gnoseologichna shkola drugoi' polovyny XX stolittja: monografija* [Kyiv worldview gnoseological school of the 2nd part of the 20th century: monograph]. Kyi'v, KNU.
- Kanarskiy, A. (2008). *Dyialektyka estetycheskogo processa* [Dialectics of aesthetic process]. Kiev, Myronovskaja typografija.
- Kudin, V. (1969). *Besidy pro estetyku* [Conversations on ethics]. Kyiv.
- Kudin, V. (1967). *Estetyka* [Aesthetics]. Kyiv.
- Levitskaya, A. (1990). *Moral'noe razvytye lychnosty: metodologicheskij analiz: dys. doktora fylas. nauk* [Moral development of a person; methodological analysis. Summary of doctoral dissertation]. Kiev.
- Levchuk, L. (1980). *Psihoanaliz i hudozhestvennoe tvorchestvo: kriticheskij analiz* [Psychoanalysis and creativity; crytical analysis]. Kiev, Vishha shkola.
- Levchuk, L. (2011). *Ukrai'ns'ka estetyka: tradycii' ta suchasnyj stan. Monografija* [Ukrainain aesthetics; traditions and current state of affairs]. Cherkasy, MAKLAUT.
- Levchuk, L. (1978). *U tvorchij laboratorii' mytca: monografija* [In a creative laboratory of an artist]. Kyiv, Mystectvo.
- Levchuk, L., Grytsenko, V., Jefymenko, V. & others. (1997a). *Istorija svitovoi' kul'tury: Kul'turni regiony; navch. posibnyk* [History of the world culture: cultural regions. Manual]. Kyiv, Lybid'.



- Levchuk, L., Kucherjuk, D., Panchenko, V. (1997b). *Estetyka: pidruchnyk* [Aesthetics. Textbook]. Kyiv, Vyshha shkola.
- Levchuk, L., Shangin, S., Kanarsky, A. (1985). *Iskusstvo i tvorcheskaja aktivnost' mass* [Arts and creative activity of masses]. Kiev, Vishha shkola.
- Linchuk, E. (1980). *Otvetsvennost' subyektu nauki v jepohu nauchno-tehnicheskoy revoljucii: Avto-ref. dis. ... kand. filos. nauk: 09.00.02*. Kiev [Responsibility of a subject of a science in the epoch of scientific and technical revolution. Summary of PhD dissertation]. *MV i SSO USSR, KGU im. Tarasa Shevchenko*.
- Malahov, V., Simoriz, O., Dmytrenko, S. ta in. (2021). *Etyka v doslidnyck'yh praktykah 60–80-h rokov* [Ethics in research practices of 60–80 ies]. *Sententiae*, 40 (3), 162–179.
- Moral'no-estetycheskye problemy tvorchestva* [Moral and aesthetical problems of creative activity]. (1981). Kiev, Vyshha shkola.
- Panchenko, V. (1998). *Mystectvo v konteksti kultury: monografija* [Arts in the context of culture. Monograph]. Kyiv, TOV "Mizhnarodna finansova agencija".
- Smol'njakov, A., Fedorenko, E. (1982). *Vrachebnaja jetika* [Medical ethics]. Kiev, Zdorov'ja.
- Fedorenko, E. (1983). *Professional'naja jetika* [Professional ethics]. Kiev, Vishha shkola.
- Fedorenko, E. (1963). *Moral'ni osnovy radjans'koi' sim'i'* [Moral grounds of the soviet family]. Kyiv.
- Fortova, A. (1984). *Dialekticheskoe edinstvo npravstvennogo i jesteticheskogo: Dis. ... doktora filos. nauk: 09.00.05* [Dialectical unity of moral and aesthetical. Doctoral dissertation]. Kiev, KGU im. Tarasa Shevchenko.
- Fortova, A. (1981). *O dialekticheskome edinstve jeticheskogo i jesteticheskogo* [On dialectical unity of ethical and aesthetical]. Kiev, Vishha shkola.
- Fortova, O. (1977). *Moral'ni problemy hudozhn'oi' tvorčnosti* [Moral problems of artistic creativity]. Kyiv, Mystectvo.
- Assmann, A. (2006). *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München, Verlag C.H.Beck oHG.

Надійшла до редколегії 14.11.22

Larysa Levchuk, Doctor of Philosophical Sciences, Professor,
Mariya Rohozha, Doctor of Philosophical Sciences, Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

WHAT REMAINS BEHIND THE TEXTS: INDIVIDUALS AND DESTINIES

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2\(11\).17](https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2(11).17)

Kiley Jolicoeur, M.L.I.S., Metadata Strategies Librarian
Syracuse University Libraries,
222 Waverly Avenue, Syracuse, NY, 13244, USA
kjolicoe@syr.edu

Anna Kijas, M.A., M.L.I.S., Head, Lilly Music Library
Tufts University,
20 Talbot Ave, Medford, MA 02155, USA
anna.kijas@tufts.edu

Anna Rakityanskaya, M.A., M.L.I.S.
Librarian for Russian and Belarusian Collections,
Harvard Library,
Harvard University, One Harvard Yard,
Cambridge, MA 02138, USA
rakityan@fas.harvard.edu

SAVING UKRAINIAN CULTURAL HERITAGE ONLINE : A GLOBAL INITIATIVE

Saving Ukrainian Cultural Heritage Online (SUCHO) is a unique global rapid-response initiative focused on safeguarding the digital cultural heritage of Ukraine, which is under threat due to the ongoing Russian invasion. The project unites an international team of 1500 volunteers led by digital humanities specialists and is in partnership with a number of organizations who provide technological and/or financial support for the initiative. The project archives websites and digital collections of Ukrainian cultural institutions, with the intention of being able to provide the originating institutions with access to this web archive in the event of content loss. In addition to web archiving, the project is developing metadata for all of the archived websites and collections, raising funds to procure and distribute emergency digitization equipment to cultural institutions in Ukraine, and facilitating the creation of training materials for that equipment. In order to promote Ukrainian cultural heritage across the globe, SUCHO has launched two curated online galleries: Exploring Ukrainian Cultural Heritage Online and SUCHO Meme Wall.

Keywords: web archive, websites, Ukrainian culture, cultural heritage, online content, digital preservation, war.

SUCHO project. Saving Ukrainian Cultural Heritage Online (SUCHO) [9] is a global rapid-response initiative focused on safeguarding the digital cultural heritage of Ukraine, which is under threat due to the ongoing Russian invasion of Ukraine. Following the February 24, 2022 attack, Anna Kijas, Quinn Dombrowski, and Sebastian Majstorovic came together to form and launch the initiative on March 1, 2022 [1]. All three co-founders are digital humanities specialists working in academic institutions; Kijas is a music librarian and music historian, Dombrowski is an academic technology specialist with expertise in Slavic linguistics and library and information science, Majstorovic is an IT consultant and is pursuing a doctorate in history.

SUCHO is unlike other rapid-response projects mainly due to the size and scope of the initiative [15]. By the end of the first week of March 2022 there were around 1,000 volunteers (eventually growing to over 1,500) from over 38 countries, with a variety of expertise and backgrounds including libraries, archives, and museums, technology, archaeology, humanities, and more. These volunteers signed up to work on web archiving websites and digital collections using a variety of tools, mainly the Internet Archive, Wayback Machine, Browsertrix, and the Webrecorder suite, situation monitoring of on-the-ground threats and attacks, searching for content to web archive through various means, including on Wikidata and Open Street Maps, and curating metadata for web archived objects and sites [7]. By June 2022, SUCHO volunteers had web archived over 50 TB of data and over 5,000 websites [10]. For context, 1 TB of storage is equal to 1,000 GB of data or 16 entry-level smartphones. The scope of the web archived content is broad and aims to include a vast and rich sampling of cultural heritage – tangible and intangible – from all regions of Ukraine. The archived websites include various types of institutions: small local to large national museums, music academies, theaters, monasteries, university archives and libraries, church archives, public libraries, children's programs, local history societies, memorials, and more.

From the very beginning, the primary goal of SUCHO was to safeguard the digital cultural heritage of Ukraine through web crawling, archiving, and curating publicly accessible data, metadata, digital objects and collections, and websites hosted on servers in Ukraine, with the intention of being able to provide access to this web archive to the original institutions after the war in the event that they had lost some or all of their digital content. In addition to volunteer labor and tools developed by the open-source community, we developed partnerships with a number of organizations and institutions who have provided technological and/or financial support that enables the initiative to continue moving forward [5]. In August 2022, SUCHO moved into Phase 2 of the initiative, which is focused on these three goals: Curate, Donate, Educate [6]. After five months into the war and web archiving of Ukrainian cultural heritage websites, we were finding fewer cultural heritage related websites that were in need of archiving. With over 50 TB and 5,000 web archived websites, it was time to focus on developing an inventory or database with metadata describing all of the archived websites and collections, which will be accessible for institutions who may have lost their digital content.

There was a key moment during Phase 1 when we realized that we would have to provide physical digitization equipment to cultural heritage institutions in Ukraine who were only now beginning or scaling up their digitization efforts. SUCHO's original goal was to web archive already digitized websites and digital content, but as the war continues, there is an urgent need to digitize cultural heritage objects that may be at risk of being destroyed, damaged, or looted. In addition to donating equipment, SUCHO is facilitating and supporting the creation of training materials and compiling existing resources about the use of digitization equipment during emergency situations. The SUCHO Wiki on the conservation, digitization, and evacuation of cultural heritage contains training resources in several languages, including Ukrainian and/or with Ukrainian subtitles [17]. For example, one of our recent partners at the Taras Shevchenko National University of Cherkasy created a YouTube video in Ukrainian [18] demonstrating how to scan books with a CZUR M3000 Pro Professional Book Scanner so that we could list it in our resources.

Procuring and distributing equipment in a war zone is a logistical nightmare and something that we were not prepared to do when we first started the initiative. This has required the cooperation of several partners at the National Library of Sweden and the



Society of Archives and Records Management in Sweden (FAI), NFDI4Culture, the Polish Institute for Cultural Heritage, and the Vernadsky National Library of Ukraine to help us procure and distribute a variety of digitization equipment to institutions in Ukraine. In order to be able to purchase and send this equipment to Ukraine, we have a fundraising page on the Open Collective platform [8] where individuals and organizations can donate to support the work of SUCHO. At this point we have raised over 200,000 Euros and have been sending donations of digitization equipment to Ukraine since August 2022.

We have also started curating a selection of web archived content to make it visible and accessible to people around the globe who may not be familiar with Ukrainian cultural heritage. We are doing this work through the creation of a gallery, Exploring Ukrainian Cultural Heritage Online [2], built on Omeka platform. Volunteers are also curating an archival collection of visual internet memes related to the Russo-Ukrainian war [13]. Additionally, the gallery and meme collection can be used for pedagogical purposes. These two projects will be described in greater detail in the following sections.

Metadata work. All of SUCHO's data forms a cooperative ecosystem across our projects and operates under a model of digital stewardship wherein our primary focus is to develop and preserve data that can be repatriated to its home institution; we have been curating materials with the understanding that institutions likely do not have the capacity to do so at this time, but also with the understanding that Ukrainian culture needs Ukrainian stewards and these materials must be returned to their home institutions when they are in a position to resume their work as data stewards. All of our metadata is developed with the core of its design focused on making this repatriation possible.

Each of our projects requires metadata to function. Volunteers develop metadata for items made available through the gallery and Internet Archive in order to support searchability and provide historical context. Every file created from the web scraping of a site requires associated technical metadata to maintain its operation, as well as descriptive and administrative metadata that contains the necessary information for us to repatriate it. Data from across our ecosystem is collected in a database that includes technical metadata essential to the function of the files and integrates data from Wikidata to augment existing descriptive and administrative metadata that will assist us in repatriating materials.

One of the challenges with the metadata work lies in the fact that the greatest shared language competency between SUCHO volunteers is English and many of the volunteers can't read or write Ukrainian at the level of proficiency necessary for metadata creation. That being said, we place a strong emphasis on providing metadata in both Ukrainian and English, utilizing volunteers who can act as translators and information from the host institutions to provide the Ukrainian-language metadata. In both the gallery and the Internet Archive metadata, we provide Ukrainian-language metadata, accompanied by English translations, making the information equally accessible in both languages. This emphasizes the role of the Ukrainian language in presenting and understanding Ukrainian culture.

SUCHO Gallery. The Exploring Ukrainian Cultural Heritage Online gallery saw its first planning begin in May 2022 and the launch of its first items in July 2022, moving our work into Phase 2 of the initiative. The initial focus of the gallery is to provide materials from institutions whose websites were webscraped in Phase 1 of the project, using volunteer-curated items from their websites to act as access points that allow users to explore the institutions and their work and collections in greater detail. We curate items of tangible and intangible cultural heritage spanning across eras, art forms, and geographical regions within Ukraine with the added goal of making this material available for pedagogical use where it might otherwise be unavailable. Across the site we offer opportunities for users to donate to SUCHO's equipment fund, connecting our goals of curation and education with our goal of fundraising.

The funds raised from the interest in the web scraped content allows us to purchase and distribute digitization equipment, as discussed above. We are currently working with partner institutions in Ukraine to build or improve their digitization capabilities and will use the gallery to host the digital objects they produce. If they want to make their digitized materials available to the public, we can do so through digital collections and exhibitions. This will develop a reciprocal relationship between content and fundraising that will allow us to continue acting as a helping hand to support our partners in their work.

SUCHO Meme Archive. At the end of April 2022 SUCHO began building a curated archive of internet memes related to the Russo-Ukrainian war, recognizing the importance and the fragility of these memes as an element of contemporary culture. Since the beginning of the war, they have been shared widely on social media as a sharp commentary on a variety of war-related subjects, from the specific military operations and diplomatic efforts to everyday life of civilians. Memes use wit and humor to provide Ukrainians with a welcome relief [4], to effectively convey to the Western audience the importance of supporting Ukraine [16], and to create powerful weapons in internet battles with pro-Russian opponents [11]. At the same time, memes are ephemeral by their very nature and if not purposefully preserved, they lose their meaning and are quickly forgotten.

The SUCHO meme archive is being collected by crowdsourcing. Volunteers and members of the public submit memes they find on the internet via a Google form [14]. The answers to the questions on the form create metadata for each meme. That metadata includes the following elements: the URL and the date when the meme was posted, the transcription of the text inside the meme in the original language and in English translation (if the original language is not English), the meme's subject and template, names of people and animals prominently featured, country the meme refers to and the meme's language.

The submissions are curated and published to the interactive online meme gallery (The SUCHO Meme Wall), built by Simon Wiles (Stanford University) and hosted on GitHub Pages [12]. The wall uses the archive's metadata elements (with exception of URL and date) as content filters. At the time of writing, the wall contains over 1300 memes that feature 85 subjects, 86 personalities, 37 countries/world areas and use 82 templates and 7 languages (with Russian, English and Ukrainian dominating the collection). The primary sources for the memes are Twitter (29%) and Telegram (28%).

The SUCHO meme collection is fully using the advantages created by the project's collaborative workflows. The international community of dedicated volunteers not only provides a constant stream of submissions of massive numbers of memes, but it also ensures the truly diverse coverage by submitting memes from various countries and in various languages.

Mememes are an important part of cultural communication. As noted by Michele Knobel and Colin Lankshear, "Mememes are contagious patterns of "cultural information" that get passed from mind to mind and directly generate and shape the mindsets and significant forms of behavior and actions of a social group" [Knobel 2007: 199.]. We strongly believe that by building the Ukrainian war meme archive complete with metadata we not only attempt to preserve the extraordinary spirit of creativity as means of resistance during the horrible war, but also to create a unique resource for research and teaching about the war discourse that could be used both in Ukraine and internationally.

Conclusion. Saving Ukrainian Cultural Heritage Online is a project that is unique in many respects: it has brought together an unprecedented international team of volunteers determined to preserve the digital heritage of a country ravaged by war. A task of that scale called for innovative logistics, technology and workflows. Nine months since its launch, the project is developing metadata for all of the archived websites and collections, raising funds to procure and distribute emergency digitization equipment to cultural institutions in Ukraine, and facilitating the creation of training materials for that equipment. In order to promote Ukrainian cultural heritage across the globe, SUCHO has launched two curated online galleries featuring web archived and openly available ephemeral digital content. As the project grows and evolves, its main focus and *raison d'être* remains the relentless commitment to saving Ukrainian digital heritage.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Черкаська ОУНБ імені Тараса Шевченка. (2022). *Огляд сканера CZUR M3000 Pro*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=R71WFhX27OQ>
- Dombrowski, Q. (2022). Saving Ukrainian Cultural Heritage Online (SUCHO) [video interview with Anna Kijas, Quinn Dombrowski, and Sebastian Majstorovic describing the creation of SUCHO in its early days.] URL: https://youtu.be/7PG1C5_SSD8
- Exploring Ukrainian Cultural Heritage Online. URL: <https://gallery.sucho.org/>
- Knobel, M., Lankshear, C. (2007). *A New Literacies Sampler*. New York, P. Lang, 251.
- Maksymiv, S. (2022). How Humor Helps Ukrainians Withstand War Atrocities. *UkraineWorld*, July 21. URL: <https://ukraineworld.org/articles/opinions/how-humor-helps-ukrainians>.
- Partners. URL: <https://www.sucho.org/partners>.
- Phase 2 of the SUCHO Initiative. URL: <https://www.sucho.org/press-release-20220808-phase-2>.
- Phase One. URL: <https://www.sucho.org/phase-one>.
- Saving Ukrainian Cultural Heritage Online. URL: <https://www.sucho.org/>
- Saving Ukrainian Cultural Heritage Online: a collection of cultural heritage documents and other materials downloaded in response to the Russian invasion of Ukraine. URL: <https://archive.org/details/sucho>
- Saving Ukrainian Cultural Heritage Online – Open Collective. URL: <https://opencollective.com/sucho>
- Snow, S. (2015). The Science Behind What Content Goes Viral. *Social Media Today*, July 6. URL: <https://www.socialmediatoday.com/marketing/sarah-snow/2015-07-06/science-behind-what-content-goes-viral>.
- SUCHO Meme Wall. URL: <https://github.com/sucho-archiving/meme-wall/>.
- SUCHO Meme Wall. URL: <https://memes.sucho.org/>
- SUCHO: Ukrainian war meme collection. URL: https://docs.google.com/forms/u/0/d/e/1FAIpQLSdhi-nky_fICuBD-HKaGsQi_ezukKiU3oVeMulMg0Ra8TCnvw/formResponse.
- The Nimble Tents Toolkit is one of the key resources for social-justice focused, rapid-response projects. The approach and projects are described at: The Nimble Tents Toolkit. URL: <https://nimbletents.github.io/>.
- Ukraine's meme war with Russia is no laughing matter: The blogs of war. *The Economist* (Online), March 1, 2022. URL: <http://search.proquest.com.ezprod1.hul.harvard.edu/magazines/ukraine-s-meme-war-with-russia-is-no-laughing/docview/2634620172/se-2K>.
- Working with Artifacts. URL: <https://wiki.sucho.org/en/tutorials/working-with-artifacts>.

REFERENCES

- Cherkas'ka OUNB imeni Tarasa Shevchenka. (2022). *Ogljad skanera CZUR M3000 Pro*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=R71WFhX27OQ>
- Dombrowski, Q. (2022). Saving Ukrainian Cultural Heritage Online (SUCHO) [video interview with Anna Kijas, Quinn Dombrowski, and Sebastian Majstorovic describing the creation of SUCHO in its early days.] URL: https://youtu.be/7PG1C5_SSD8
- Exploring Ukrainian Cultural Heritage Online. URL: <https://gallery.sucho.org/>
- Knobel, M., Lankshear, C. (2007). *A New Literacies Sampler*. New York, P. Lang.
- Maksymiv, S. (2022). How Humor Helps Ukrainians Withstand War Atrocities. *UkraineWorld*, July 21. URL: <https://ukraineworld.org/articles/opinions/how-humor-helps-ukrainians>.
- Partners. URL: <https://www.sucho.org/partners>.
- Phase 2 of the SUCHO Initiative. URL: <https://www.sucho.org/press-release-20220808-phase-2>.
- Phase One. URL: <https://www.sucho.org/phase-one>.
- Saving Ukrainian Cultural Heritage Online: a collection of cultural heritage documents and other materials downloaded in response to the Russian invasion of Ukraine. URL: <https://archive.org/details/sucho>
- Saving Ukrainian Cultural Heritage Online. URL: <https://www.sucho.org/>
- Saving Ukrainian Cultural Heritage Online – Open Collective. URL: <https://opencollective.com/sucho>
- Snow, S. (2015). The Science Behind What Content Goes Viral. *Social Media Today*, July 6. URL: <https://www.socialmediatoday.com/marketing/sarah-snow/2015-07-06/science-behind-what-content-goes-viral>.
- SUCHO Meme Wall. URL: <https://github.com/sucho-archiving/meme-wall/>.
- SUCHO Meme Wall. URL: <https://memes.sucho.org/>
- SUCHO: Ukrainian war meme collection. URL: https://docs.google.com/forms/u/0/d/e/1FAIpQLSdhi-nky_fICuBD-HKaGsQi_ezukKiU3oVeMulMg0Ra8TCnvw/formResponse.
- The Nimble Tents Toolkit is one of the key resources for social-justice focused, rapid-response projects. The approach and projects are described at: The Nimble Tents Toolkit. URL: <https://nimbletents.github.io/>.
- Ukraine's meme war with Russia is no laughing matter: The blogs of war. *The Economist* (Online), March 1, 2022. URL: <http://search.proquest.com.ezprod1.hul.harvard.edu/magazines/ukraine-s-meme-war-with-russia-is-no-laughing/docview/2634620172/se-2K>.
- Working with Artifacts. URL: <https://wiki.sucho.org/en/tutorials/working-with-artifacts>.

Надійшла до редколегії 05.12.22

Келлі Жолікер, магістр бібліотечних та інформ. наук, бібліотекар у сфері стратегій метаданих бібліотека Сиракузького університету,
222 Waverly Avenue, Syracuse, NY, 13244, USA

Анна Кайджас, магістр мистецтв, магістр бібліот. та інформ. наук, керівник Музична бібліотека Ліллі, Університет Тафтса,
20 Talbot Ave, Medford, MA 02155, USA

Анна Ракитянська, магістр мистецтв, магістр бібліот. та інформ. наук, бібліотекар російської та білоруської колекцій бібліотека Гарвардського університету,
One Harvard Yard, Cambridge, MA 02138, USA

ЗБЕРЕЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ ОНЛАЙН: ГЛОБАЛЬНА ІНІЦІАТИВА

Saving Ukrainian Cultural Heritage Online (SUCHO) – це унікальна глобальна ініціатива швидкого реагування, спрямована на збереження цифрової культурної спадщини України, яка перебуває під загрозою через російське вторгнення. Проєкт об'єднує міжнародну команду з 1500 волонтерів на чолі з цифровими гуманітаріями та співпрацює з кількома організаціями, які надають технологічну та/або фінансову підтримку ініціативі. Проєкт архіває вебсайти та цифрові колекції українських закладів культури з наміром надати установам-початківцям доступ до цього вебархіву в разі втрати вмісту. Крім вебархівування, проєкт розробляє метадані для всіх архівних вебсайтів і колекцій, збирає кошти для закупівлі та розповсюдження обладнання для екстреного оцифрування серед установ культури в Україні, а також сприяє створенню навчальних матеріалів для цього обладнання. З метою популяризації української культурної спадщини в усьому світі SUCHO запустив дві кураторські онлайн-галереї: Exploring Ukrainian Cultural Heritage Online та SUCHO Meme Wall.

Ключові слова: вебархів, вебсайти, українська культура, культурна спадщина, онлайн-контент, цифрове збереження, війна.

ПЕРЕКЛАДИ

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2\(11\).18](https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2(11).18)

Карен Горні

КУЛЬТУРА ТА НЕВРОЗ (1936)

У психоаналітичній концепції неврозу змістилися акценти: якщо спочатку зосереджувалися на драматичній картині симптомів, то зараз дедалі більше усвідомлюють, що справжнім джерелом цих психічних розладів є порушення характеру, що симптоми є проявом його суперечливих рис, а також те, що без розкриття та виправлення невротичної структури характеру ми не в змозі лікувати невроз. Під час аналізування цих рис у багатьох випадках вражає, що труднощі характеру, на противагу різноманіттю симптоматичних картин, незмінно зосереджуються навколо однаково основних конфліктів.

Така змістова схожість конфліктів становить проблему. Для умів, що визнають важливість культурних засновків, ця схожість пропонує питання про те, чи дійсно – і якою мірою – культурні процеси породжують неврози в сутнісно однаковий спосіб з тим, як їхній вплив визначає "нормальне" утворення характеру; і коли це справді так, то наскільки ця концепція потребує змін у поглядах Фрейда на зв'язок між культурою і неврозом.

Далі я спробую попередньо окреслити деякі риси, що зазвичай повторюються в усіх неврозах. Обмеження в часі не дасть нам змоги подати ані дані (цікаві окремі випадки), ані метод – лише результати. З надзвичайно складного та різноманітного матеріалу спостережень я спробую відібрати найбільш істотні деталі.

З викладом є й інша проблема. Я хочу показати, як ці невротичні особи потрапляють до хибного кола. Але я не можу детально представити чинники, що ведуть до нього, тож мені доведеться розпочати радше довільно, з однієї помітної риси, яка сама є складним продуктом кількох взаємопов'язаних розвинених ментальних чинників. Отже, я почну з проблеми конкуренції (competition).

Проблема конкуренції, або ж змагання, є незмінним центром невротичних конфліктів. У нашій культурі владнати з конкуренцією – проблема для кожного; однак для невротика вона зазвичай перевершує дійсні негаразди. Це відбувається в трьох напрямках:

1. Постійне зіставлення з іншими, навіть у ситуаціях, що не вимагають цього. Тоді як прагнення перевершити інших властиве всім конкурентним ситуаціям, невротик міряється силою навіть з тими особами, що аж ніяк не можуть бути його потенційними конкурентами та не мають з ним спільних цілей. Питання про те, хто розумніший, привабливіший, популярніший, виникає навмання щодо кожного.

2. Мета невротичних амбіцій – не лише досягти успіху чи чого-небудь вартісного, а й стати найкращим з усіх. Однак такі амбіції існують переважно в уяві – це фантазії, що можуть бути усвідомлені чи ні. Ступінь усвідомлення дуже різниться в різних осіб. Амбіції можуть проявлятися лише у випадкових спалахах фантазії. Немає усвідомлення потужної драматичної ролі, яку ці амбіції відіграють у житті невротика, а також розуміння їхнього впливу на його поведінку та ментальні реакції. Виклик цих амбіцій не спричиняє адекватних зусиль, які могли б привести до досягнення мети. Амбіції дивовижно контрастують з наявністю гальмування (inhibition) щодо зусиль, прийняття лідерства, щодо всіх засобів, які могли б ефективно забезпечити успіх. Існує чимало способів, у які ці фантастичні амбіції впливають на емоційне життя тих, кого вони торкаються: надчутливістю до критики, депресіями або загальмованістю, що йдуть за невдачами, тощо. Ці невдачі не обов'язково мають бути справжніми. Геть усе, що трохи не дотягує до здійснення грандіозних амбіцій, відчувається як невдача. Успіх іншої особи відчувається як власна невдача.

Конкурентна поведінка існує не лише щодо зовнішнього світу, вона також є внутрішньо скерованою та проявляє себе як постійне зіставлення з Я-ідеалом. У цьому разі фантастичні амбіції виступають як надмірні та жорсткі вимоги до себе, а невдача в житті, згідно з цими вимогами, продукує депресії та розлади, подібні до тих, що продукуються в конкуренції з іншими.

3. Третьою характеристикою є обсяг ворожості, що містить невротична амбіція. Якщо напружена конкуренція передбачає наявність елементів ворожості – поразка конкурента означає власну перемогу, – то реакції невротичних осіб визначаються жадібним та ірраціональним очікуванням того, що ніхто у всесвіті, окрім них самих, не має бути розумним, впливовим, привабливим або популярним. Вони лютують або відчують, що всі їхні зусилля приречені на даремність, якщо хтось інший напише гарну п'єсу або наукову статтю чи відіграє важливу роль у суспільстві. Якщо це ставлення дуже акцентовано, то під час аналітичного сеансу можна помітити, наприклад, що ці пацієнти розглядають будь-який прогрес як перемогу з боку аналітика, повністю відкидаючи той факт, що прогрес має життєве значення для їхніх власних інтересів. У таких ситуаціях вони зневажливо та вкрай вороже ставитимуться до аналітика, бо відчують небезпеку в позиції, яка має першочергову важливість для них самих. Здебільшого вони цілковито не усвідомлюють існування та глибини цього ставлення "ніхто, крім мене", але його наявність можна сміливо припускати й, зрештою, завжди віднайти – завдяки, як уже згадувалося, помітним в аналітичній ситуації реакціям.

Це ставлення легко призводить до страху відплати, що є наслідком страху успіху, а також страху невдачі: "Якщо я хочу розчавити кожного, хто є успішним, тоді я автоматично припускаю ідентичні реакції в інших, а відтак моє прагнення до успіху призведе до зіткнення з ворожістю інших. Ба більше, якщо я вчиню бодай один крок до мети та програю, то мене самого розчавлять". Через це успіх стає ризиком, а кожна ймовірна невдача – загрозою, яку треба оминати за всяку ціну. Тож набагато безпечнішим видається стояти в кутку, бути стриманим і непримітним. Інакше кажучи (у більш позитивних термінах), цей страх веде до чіткої відмови (recoiling) від кожної цілі, яка передбачає конкуренцію. Цей захисний механізм (safety device) потверджується сталим, точним процесом автоматичного самоконтролю (self-checking).

Самоконтроль спричиняє гальмування, особливо стосовно роботи, а також стосовно всіх потрібних для сягання мети кроків, як-от оцінення можливостей або зізнання іншим у наявності певних цілей чи можливостей. Зрештою, це призводить до нездатності обстоювати власні бажання. Своєрідну природу гальмування найкраще демонструє те, що ці особи здатні боротися за потреби інших або за безособову справу. Вони, наприклад, поводитимуться в спосіб, описаний далі.

Коли вони гратимуть на інструментах з кепським партнером, то інстинктивно робитимуть це гірше за нього, хоча загалом можуть бути вкрай майстерними. Під час обговорення питання з кимось, хто менш розумний за них, вони компульсивно спускатимуться нижче від його рівня. Вони волітимуть перебувати серед простих людей, не вважатися керівництвом, навіть не отримувати підвищення зарплати – і якимось чином раціоналізуватимуть це ставлення. Навіть їхні мрії будуть продиктовані цією потребою в заспокоєнні (reassurance). Замість використовувати свободу мрій, щоб уявити себе в чарівних ситуаціях, вони бачитимуть себе у своїх мріях у ситуаціях упокорення, ба навіть приниження.

Цей процес самоконтролю не обмежений діяльністю з досягнення певної мети, а йде далі й за допомогою самокатування підриває самовпевненість, що є передумовою будь-яких досягнень. Функція самокатування в цьому контексті полягає в тому, щоб відвадити особу від усіякої конкуренції. Здебільшого ці особи не усвідомлюють, що насправді принижують себе, але усвідомлюють наслідки цього тоді, коли почуваються гіршими за інших та приймають за належне свою меншовартість.

Наявність почуття меншовартості (inferiority) – один з найпоширеніших психічних розладів нашого часу та культури. Дозвольте мені сказати про нього кілька слів. Генеза почуття меншовартості не завжди полягає в невротичній конкуренції. Це почуття є комплексним явищем, яке можуть визначати різні умови. Але основним та постійним засновком є те, що воно виникає через відмову від конкуренції та одночасно сприяє цій відмові. Почуття меншовартості виникає через відмову, бо є виразником розбіжності між піднесеними ідеалами та дійсними здобутками. Те, що ці болісні почуття водночас захищають позицію відмови як таку, стає очевидним завдяки рішучості, з якою ця позиція захищається під час нападу на неї. Не те що жоден доказ компетентності або привабливості ніколи не переконає цих осіб – вони взагалі можуть злякатися чи розізлитися від будь-якої спроби переконати їх у власних позитивних якостях.

Видима поверхня, що виникає через цю ситуацію, може бути вкрай різноманітною. Одні особи здаються впевненими у своїй винятковій важливості та прагнуть демонструвати власну вищість за кожної можливості, проте свою незахищеність вони видають надмірною чутливістю до всякої критики, до всякої незгодної думки або нестачі належного захоплення. Другі – просто цілком переконані у власній некомпетентності чи негідності або ж у тому, що вони небажані чи недооцінені, але видають свої насправді великі вимоги тоді, коли з відкритою чи прихованою ворожістю реагують на всяке розчарування своїх невизнаних вимог. В інших осіб постійно змінюється самооцінка між, з одного боку, відчуттям себе як вкрай потрібних та, з другого боку, відчуттям щирого подиву, що хтось взагалі витрачає на них увагу.

Якщо ви зайшли зі мною так далеко, я можу тепер перейти до пояснення особливого хибного кола, яким рухаються такі особи. Як і в кожній складній невротичній картині, важливо розпізнати хибне коло, бо якщо ми прогледимо його та спростимо складність процесів, а відтак уявимо простий причинно-дієвий зв'язок, то ми або втратимо розуміння залучених емоцій, або припишемо хибну важливість якійсь одній причині. Як приклад такої помилки я можу навести думку, буцімто високоемоційне ставлення до конкуренції прямо виникає від конкуренції з батьком. Загалом хибне коло має приблизно такий вигляд.

Невдачі, поєднані з почуттям слабкості та поразки, призводять до почуття заздрості щодо кожної особи, яка успішніша, більш захищена або ж вдоволена життям. Ця заздрість може бути проявленою чи витисненою під тиском тієї ж тривоги, яка призводить до витискання (repression) та відмови від змагань. Вона може бути цілком стертою зі свідомості та представленою заміщенням (substitution) у вигляді сліпого захоплення; вона може лишатися поза усвідомленням через зневажливе ставлення до людини, до якої направлена. Утім, її вплив проявляється в неспроможності надати іншим те, у чому доводиться відмовляти собі. На будь-якому рівні – неважливо, наскільки заздрість витиснена або проявлена, – вона впливає на зростання наявної ворожості стосовно людей і, відповідно, на зростання тривоги, яка тепер набуває особливої форми ірраціонального страху чужої заздрості.

Ірраціональна природа цього страху видає себе у два способи: 1) вона існує без уваги на присутність або відсутність заздрості в цій ситуації; 2) її інтенсивність не є пропорційною до загроз від заздрісних конкурентів. Цей ірраціональний бік страху заздрості завжди неусвідомлений, принаймні для неспихотичних осіб, і тому ніколи не коректується процесом тестування реальності й навіть посилює наявні тенденції до відмови.

Відповідно зростає почуття власної незначущості, зростає ворожість до людей і тривога. Ось так ми повернулися до початку, адже тепер виникають фантазії з приблизно таким змістом: "Я хотів би стати сильнішим, привабливішим, розумнішим за всіх інших, адже тоді я був би в безпеці і, крім того, зміг би перемогти їх та стати над ними". Звідси ми бачимо дедалі більше зрушення амбіцій у бік суворості, фантастичності та ворожості.

Цей пірамідальний процес може спинитися під впливом різних умов, зазвичай через значну втрату експансивності та вітальності. Не рідкістю є своєрідна відмова від особистих амбіцій, що, своєю чергою, зменшує тривогу щодо конкуренції, але гальмування та почуття меншовартості й далі існують.

Однак настав час зробити застереження. У жодному разі не є самоочевидним те, що амбіції на кшталт "ніхто, крім мене" мають обов'язково викликати тривогу. Існують особи, цілком здатні знести або розтрити кожного на шляху свого безжального досягнення особистої могутності. Питання ось у чому: за яких особливих умов тривога прокидається в невротично конкурентних осіб?

Відповідь у тому, що вони одночасно хочуть, щоб їх любили. Якщо більшість людей з асоціальними амбіціями в житті мало зважають на прихильність (affection) чи думку інших, то невротика, попри те що мають таку саму схильність до конкуренції, одночасно є безмежно спраглими до прихильності та визнання. Тому щойно вони роблять якийсь крок до самоствердження, конкуренції чи успіху, то починають лякатися втрати чужої прихильності й змушені

автоматично контролювати (check) свої агресивні імпульси. Ця суперечність між амбітністю та прихильністю є однією з найважчих і найтиповіших дилем сьогочасних невротиків.

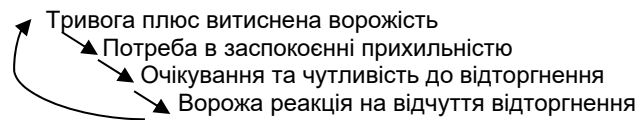
Чому на ці два несумісні прагнення так часто можна натрапити в одному індивіді? Вони пов'язані щонайменше в один спосіб. Якщо коротко, то вони обидва зростають з однакового джерела – тривоги – та обидва слугують як засоби її заспокоєння. Могутність і прихильність можуть одночасно бути запобіжниками. Вони породжують, контролюють та посилюють одна одну. Цей зв'язок найліпше можна спостерегти під час аналітичної ситуації, проте інколи він очевидний з простого знання життєвої історії.

У життєвій історії, наприклад, можна зустріти атмосферу дитинства, бідну на тепло й надійність, однак багату на страхливі елементи: сутички між батьками, несправедливість, жорстокість, надвимогливість – зародження підвищеної потреби в прихильності – розчарування – розвиток відкритої конкуренції – гальмування – спроби отримати прихильність, користуючись зі слабкості, безпомічності або страждання. Ми іноді чуємо, що юнак раптово переходить до амбіцій після гострого розчарування в потребі прихильності, а потім, коли закохується, лишає амбіції.

Надмірна потреба в заспокоєнні прихильністю відіграє значну роль особливо тоді, коли експансивні та агресивні бажання в ранньому віці жорстко впокорили атмосферу обмежень. Як керівний принцип поведінки це призводить до піддатливості чужим бажанням та переконанням замість утвердження власних, до переоцінки значущості для власного життя проявів чужої доброзичливості та до залежності від таких проявів. І схожим чином це призводить до переоцінювання знаків відторгнення й реакції на них із чутливістю та захисною ворожістю.

Ось тут знову починається хибне коло, яке посилює окремі елементи.

Схематично воно матиме приблизно такий вигляд:



Ці реакції пояснюють, чому емоційний контакт з іншими, що досягається на основі тривоги, щонайбільше здатний бути вкрай хистким та крихким мостом між індивідами й чому йому постійно не вдається витягнути індивідів з емоційної ізоляції. А втім, він справді допомагає подолати тривогу, ба навіть гладко провести людину крізь життя, проте хіба що коштом зростання та розвитку особистості й лише за цілком сприятливих обставин.

А тепер дозвольте запитати: які особливі риси нашої культури можуть відповідати за часту появу щойно описаних невротичних структур?

Ми живемо в конкурентній, індивідуалістичній культурі. Чи справді неймовірно економічні й технічні здобутки нашої культури можливі тільки на основі принципу конкуренції? Це питання варто розв'язати економістам або соціологам. Психолог натомість може підрахувати особисту ціну, яку ми платимо за це.

Варто пам'ятати, що конкуренція не лише є керівною силою економічної діяльності, а й пронизує наше особисте життя в всіх рівнях. Характер усіх людських стосунків формується більш або менш відкритою конкуренцією. Вона ефективна в родині між дітьми, у школі, у соціальних стосунках (устигає за Джонсами) та в особистому житті.

У коханні конкуренція здатна розкритися у два способи. З одного боку, справжнє еротичне бажання часто затінує або заміщує виключно конкурентна мета – бути найпопулярнішим, мати найбільше побачень, любовних листів, коханців, зустрічатися з найбажанішим чоловіком чи жінкою. З другого боку, конкуренція може пронизувати самі любовні стосунки. Партнери по шлюбу, наприклад, можуть жити в нескінченній боротьбі за вищість, усвідомлюючи (або ні) природу, ба навіть існування цього поєдинку.

Така конкуренція в людських стосунках породжує легку на виклик заздрість до сильніших, зневагу до слабших та недовіру до кожного. Усі ці можливі ворожі тенденції обмежують вдовolenня та заспокоєння, що їх отримують від людських стосунків, і певною мірою емоційно ізолюють індивіда. Тут також посилюються взаємовпливи, оскільки незахищеність та невдоволеність у стосунках між людьми змушують натомість шукати винагороди та захищеності в амбітних прагненнях – і так далі.

Інший культурний чинник, дотичний до структури наших неврозів, – це наше ставлення до невдач та успіху. Ми схильні пов'язувати успіх із правильними особистими якостями та здібностями, такими як компетентність, хоробрість, заповзятість. За термінами релігії, успіх зумовлений милістю Господа. Ці якості справді можуть бути ефективними, а в деякі періоди, як-от часи першопрохідців, можуть становити єдино потрібні умови. Однак така ідеологія нехтує двома ключовими фактами: 1) імовірність успіху вкрай обмежена; навіть за рівності зовнішніх умов та особистих якостей лише мізерна кількість людей справді може досягти успіху; 2) визначну роль можуть відігравати зовсім інші чинники, наприклад безчесність або вдалі обставини. Оскільки ці чинники забувають під час загального оцінювання успіху, то невдачі ставлять у справді невідгідне становище особу, якої торкнулися, і неодмінно позначаються на її самооцінці.

Застосоване в цій ситуації замішання посилюється різновидом подвійної моралі. Успіх обожнюють майже без уваги до засобів, за допомогою яких його здобувають, проте одночасно нас вчать розглядати скромність, невимогливість і безкорисливе ставлення як соціальні чи релігійні чесноти, за які нам віддячують похвалою і прихильністю. Деякі труднощі, що їх зустрічає індивід у нашій культурі, можна підсумувати так: для конкурентної боротьби йому потрібна певна кількість наявної агресивності; водночас він зобов'язаний бути стриманим, безкорисливим, навіть саможертвним. Якщо конкурентна життєва ситуація разом з тенденціями ворожості, які вона містить, створює посилену потребу в захищеності, то шанси досягти почуття безпеки в людських стосунках – коханні, дружбі, соціальних контактах – одночасно зменшуються. Оцінка особистої цінності надто залежить від здобутого рівня успіху, тоді як можливості для успіху обмежені, а сам успіх значною мірою залежить від вдалих обставин або особистих якостей асоціального характеру.



Можливо, ці уривчасті зауваження підказали вам напрям дослідження дійсного стосунку нашої культури до особистості та її невротичних відхилень. Дозвольте тепер поміркувати про зв'язок цієї концепції з поглядами Фрейда на нашу культуру й неврози.

Сутність поглядів Фрейда на цю тему можна коротко підсумувати так. Культура є наслідком сублімації біологічно даних сексуальних та агресивних потягів (drives) – "сексуальних" у тій просторій конотації, яку Фрейд надав цьому терміну. Сублімація означає мимовільне пригнічення (suppression) цих інстинктивних потягів. Що повнішим є пригнічення потягів, то вищим стає культурний розвиток. Оскільки здатність до пригнічення обмежена, а інтенсивне пригнічення примітивних потягів без сублімації може призвести до неврозу, то зростання цивілізації неодмінно спричиняє зростання неврозу. Неврози є ціною, яку людство змушене платити за культурний розвиток.

В основі цього ланцюга міркувань лежить приховане теоретичне припущення, а саме віра в існування біологічно визначеної людської природи, або, коли точніше, віра в те, що оральні, анальні, генітальні та агресивні потяги присутні в усіх людських істотах у приблизно рівному обсязі¹. Різниця в утворенні характеру від індивіда до індивіда, так само як від культури до культури, залежить від різної інтенсивності залученого пригнічення та його впливу на різні види потягів на різному рівні.

Цей погляд Фрейда, здається, справді має труднощі з двома групами даних. 1. Історичні та антропологічні відкриття² не підтримують припущення, бо зростання цивілізації прямо пропорційне зростанню пригнічення інстинктів. 2. Клінічний досвід на кшталт вказаного в цій роботі свідчить про те, що невроз пояснюється не лише обсягом пригнічення одного чи іншого інстинктивного потягу, а й труднощами, що їх викликає суперечливий характер вимог, які культура нав'язує індивідам. Можна вважати, що відмінності невротичного типу різних культур зумовлені кількістю та якістю суперечливих вимог усередині окремої культури.

У цій культурі невротиками, найімовірніше, стануть особи, які в підкресленій формі зустрілися із цими культурно визначеними труднощами здебільшого за посередництва переживань з дитинства, а також ті, що не зуміли розв'язати своїх труднощів або зробили це лише зі значними втратами для особистості.

Переклад з англійської Д. М. Ратушного

¹ Я залишаю поза увагою те, що Фрейд визнає різницю між індивідуальними конституціями.

² Бенедикт Рут (Ruth). Патерни культури; Маргарет Мід (Mead). Стаття і темперамент у трьох первісних суспільствах.



КУЛЬТУРА В ПСИХОАНАЛІТИЧНІЙ КОНЦЕПЦІЇ КАРЕН ГОРНІ

Стаття присвячена аналізу поглядів американської психоаналітикині Карен Горні на зв'язок між культурою та психічним життям людини. Визначаються основні методологічні засади К. Горні: відмова від причинно-дієвого зв'язку між дитинством і ментальними процесами в дорослому житті, відмова від примату біологічних і фізіологічних чинників у психічному житті та від спроб побудувати загальнолюдську психологію. Саме в цих методологічних змінах полягає головна відмінність між поглядами К. Горні та ортодоксальним фрейдизмом, що й зумовило розрив між ними. З'ясовано, що головною дослідницькою настановою К. Горні є визнання впливу культури на психічне життя людини. Культуру К. Горні розуміє як набір цінностей у суспільстві, що формують суперечливі вимоги до індивіда. Вони й стають основним джерелом неврозу – витискання та пригнічення індивідом своїх прагнень або можливостей. Центральною проблемою сучасного для себе суспільства Горні визначає конкуренцію, що передбачає агресивне досягнення успіху. Конкуренція, з погляду К. Горні, суперечить прагненню здобути прихильність, через що й формується "невротична особистість нашого часу".

Ключові слова: культура, невроз, конкуренція, психоаналіз, тривога.

Постановка проблеми. Ця публікація є коментарем до перекладу статті відомої американської психоаналітикині Карен Горні (Horney) "Культура та невроз" 1936 року, що представлений у цьому числі "Українських культурологічних студій". К. Горні зараховують до представників неофрейдизму; а втім наразі в українському дискурсі про неї згадують рідше за, наприклад, Еріха Фромма (Fromm) чи Герберта Маркузе (Marcuse). У побіжно знайомого з історією психоаналізу читача може скластися враження, ніби панівним шляхом розвитку ідей Зигмунда Фрейда (Freud) в середині ХХ століття (особливо на теренах США) стали варіації на тему фрейдомарксизму, чиїм яскравим проявом є Франкфуртська школа. Натомість Карен Горні, якби нам довелось символічно розмістити її між "філософами підозри"¹, знаходилася б ближче до Ф. Ніцше (Nietzsche), аніж до К. Маркса (Marx).

Аналіз досліджень і публікацій. Можна виокремити два основні підходи до наукової спадщини Карен Горні. Представники першого розглядають її праці в контексті психоаналізу. До цього підходу належать Гарольд Келман (Kelman) та один з головних сучасних дослідників Карен Горні – американський психоаналітик і літературознавець Бернард Періс (Paris). Представники ж другого підходу досліджують ідеї Горні в контексті феміністичних студій – як, наприклад, Норін Дж. Керр (Kerr) [Kerr 1987], що проаналізувала концепції Горні як спробу відповіді на маскуліно-центричний психоаналіз З. Фрейда.

Мета статті – проаналізувати ідеї Карен Горні в контексті їхнього зв'язку з ортодоксальним фрейдизмом та показати, чому дослідження впливу культури стали провідною темою другого періоду творчості К. Горні.

Виклад основного матеріалу дослідження. Бернард Періс виокремлює три етапи творчості К. Горні. Його поділ спирається на тематичне наповнення робіт Горні, а відтак є доречнішим за другий підхід, за якого дослідницький шлях Горні поділяють на дві частини, що їх водорозділом виступає еміграція авторки з Німеччини до США у 1932 році.

Протягом першого етапу (1920-ті – ранні 1930-ті) Карен Горні досліджувала міжособистісні стосунки за допомогою класичних фрейдистських категорій. Результатом цих досліджень стала низка есе, що увійшли до збірки "Психологія жінки". Ця книга вийшла у 1967 році, вже після смерті Горні, та спричинила інтерес до її праць з боку представників та представниць фемінізму. Другий етап (середина 1930-х – середина 1940-х) знаменний двома роботами, що присвячені "спробі замінити біологічну орієнтацію Фрейда, акцентуючи на культурі та міжособистісних стосунках" [Paris 1996: 135]. Ідеться про "Невротичну особистість нашого часу" та "Нові шляхи в психоаналізі". Третій етап, період "зрілої" теорії Горні (1945–1952), також складається з двох основних робіт: "Наші внутрішні конфлікти" і "Невроз та розвиток особистості".

"Культура та невроз" стоїть на початку другого етапу пошуків психоаналітикині та є ідейним вступом до першої великої праці дослідниці – "Невротичної особистості нашого часу" (1937), у якій Горні докладніше розкриває механізм утворення та розвитку неврозів в умовах конкурентної західної культури. Але перш ніж вдатися до розгляду ідей Горні про зв'язок між культурою та ментальним життям індивіда, варто прояснити її методологічні засновки.

Методологічні орієнтири К. Горні докладно описані у вступі до "Невротичної особистості нашого часу". Наскрізною настановою є рішення слідувати за Фрейдом радше в революційності його міркувань, аніж в беззаперечному прийнятті його висновків, адже такий шлях "небезпечний стагнацією" [Horney 1937: 9]. З цього рішення випливають такі орієнтири.

По-перше, відмова від простого причинно-дієвого стосунку між переживаннями дитинства та пізнішими конфліктами дорослого віку, оскільки цей зв'язок є "значно заплутанішим, аніж припускають деякі психоаналітики" [Horney 1937: 7].

По-друге, відмова від виняткового значення "біологічних та фізіологічних умов, які Фрейд вважає корінням неврозів" [Horney 1937: 8]. Це важливий крок для Горні, адже її шлях до психоаналізу розпочався з вивчення медицини у Фрайбурзькому та Берлінському університетах.

По-третє, відмова від розбудови єдиної для всього людства психології через зневіру в тому, що можна відшукати "у людській природі універсальні схильності". Унаслідок – необхідність "погодитися з тим, що деякі соціологи повторюють знову і знову: немає жодної нормальної психології, спільної для всього людства" [Horney 1937: 19].

Тут виникає потреба врахувати культуру, щоби заповнити нею новоявлені прогалини в психоаналізі. Культура важлива для усіх трьох згаданих аспектів.

¹ Мова йде про концепцію з книжки Поля Рікера (Ricoeur) "Конфлікт інтерпретацій".

По-перше, культура має пояснити, як дитячі та дорослі переживання формують особистість та є підставою для майбутніх конфліктів, адже "почуття та ставлення навдивовижу сильно зумовлені умовами, за яких ми живемо – як культурними, так і індивідуальними" [Horney 1937: 19]. По-друге, культура підважує та водночас доповнює значення фізіологічних умов, а не лише є "наслідком сублімації біологічно даних сексуальних та агресивних потягів" [Горні 2022]. По-третє, різноманіття культур та їхніх вимог до індивідів означає, що будь-який психоаналіз є дослідженням "тут і зараз", а неврози слід лікувати "з огляду на те, які базові конфлікти лежать в їхній основі" [Horney 1937: 35].

Що таке є культура в психоаналітичній концепції Карен Горні? Насамперед цінності, принципи, що визначають норми поведінки в суспільстві та формують вимоги до індивіда.

У "Культурі та неврози", як і в "Невротичній особистості нашого часу", Горні вживає вираз "у нашій культурі". А втім, виникає питання: про яку саме "нашу" культуру говорить Горні? У найвужчому розумінні – про американську культуру свого часу. На це також вказує вибір прикладів, якими користується Горні. Наприклад, вона згадує історичну добу першопроходців, коли пише про виникнення цінностей "нашої культури". Чи є підстави говорити про те, що йдеться про "західну" культуру в ширшому розумінні? Згідно з цим фрагментом з "Наших внутрішніх конфліктів", найімовірніше ні: "Мої думки підтвердилися, коли я дісталася Сполучених Штатів у 1932. Тоді я побачила, що настанови та неврози людей в цій країні багато в чому розбіжні з тими, які я зустріла в європейських країнах, і що лише цивілізаційна відмінність здатна пояснити це" [Horney 1945: 12].

Отже, під "нашою культурою" Горні все ж розуміє саме американську. Визначальним культурним чинником у формуванні неврозу вона вважає конкуренцію. В чому вона полягає? Конкуренція є формою поведінки в суспільстві, яка передбачає змагання з метою здобуття успіху. Горні наголошує, що проблема ставлення до конкуренції існує для всіх членів суспільства, однак саме для невротиків вона стає джерелом ментальних негараздів. Основними наслідками конкуренції є: 1) постійне порівняння з іншими; 2) абсолютизація бажання досягти успіху; 3) значна ворожість до інших.

Попри це, конкуренція сама собою не призводить до неврозу. Каталізатором невротичного процесу є те, що прагнення до успіху суперечить бажанню прихильності з боку інших. Невротик бажає досягти успіху за всякий кошт – і водночас зберегти любов інших. Крім бажання прихильності, амбітності суперечить настанова бути стриманим та покірним: "одночасно нас вчать розглядати скромність, невимогливість і безкорисливе ставлення як соціальні чи релігійні чесноти" [Горні 1936].

Дані тези Карен Горні цікаво порівняти з міркуваннями Макса Вебера (Weber) про зв'язок між протестантською етикою та духом капіталізму. Головний висновок Вебера полягає в тому, що економічний успіх Північної Європи та США зумовлений капіталізмом, який підживлювала протестантська етика. Остання полягає у прагненні здобувати багатство в якості реалізації свого (релігійного) поклонання – досягнення успіху задля успіху. Вебер пише, що капіталістичному підприємцю із протестантською етикою "чужі показна розкіш і марнотратство" [Вебер 1994: 64]. Ось як Вебер пише про "ідеальний тип" такого підприємця: "Досить часто ми можемо знайти у характері таких людей прояви певної стриманості і скромності" [Вебер 1994: 64].

Цю схожість між висновками Горні та Вебера можна пояснити подібними методологічними засадами. Макс Вебер також виходив із того, що неможливо побудувати єдине бачення людської поведінки, що не залежало б від культурних особливостей. У своїй "соціології розуміння" він намагався зрозуміти, які насправді мотиви керували політичною та господарською діяльністю людей. За такого підходу виявилось, що саме етика, сформована культурою та релігією, визначає підґрунтя цінностей та поведінки акторів у суспільстві.

Описані Горні суперечливі культурні чинники в сучасній їй культурі можна визначити як розлад класичної протестантської етики, що становила підґрунтя культурного ландшафту Нової Англії та Сполучених Штатів в цілому. У цій етиці вдавалося поєднувати прагнення до успіху з настановами стриманості завдяки протестантському аскетизму; крім цього, свою роль відіграла доктрина визначеності наперед, про яку почасти згадує сама Горні: "За термінами релігії, успіх зумовлений милістю Господа" [Горні 1936].

Водночас коли відповідальність за успіх цілком покладається на індивіда, це сприяє витисканню амбіцій та ворожості до інших, яку ці амбіції породжують. Оскільки ж "лише мізерна кількість людей справді може досягти успіху" [Горні 1936], це спричиняється до почуття меншовартості та посилення тривоги. Уникнути її індивід може у чотири способи, які Горні докладно описує в "Невротичній особистості нашого часу". Так, тривогу можна "раціоналізувати; заперечити; приспати; уникати думок, почуттів, імпульсів та ситуацій, що можуть її викликати" [Horney 1937: 48].

Якщо ж уникнути тривоги не вдається, індивід доводиться обирати між двома основними засобами: здобуттям прихильності та здобуттям успіху (у вигляді влади, престижу абощо). Але оскільки невротик розглядає всі соціальні феномени крізь призму конкуренції, то як пошук прихильності, так і пошук успіху спричиняється до більшого невдоволення та тривоги. Цей замкнений процес Карен Горні називає "хибним колом" і вважає, що він складає основу "невротичної структури характеру", на відміну від різноманіття симптомів, що взагалі можуть бути відсутніми.

На початку статті я зазначив, що ідеї Горні почасти близькі ідеям Фрідріха Ніцше. Незважаючи на низку збігів, прямий зв'язок між ніцшеанством і психоаналізом зазвичай заперечується. Попри свідчення Ернеста Джонса (Jones) про схвальні відгуки Фройда про Ніцше, наприклад, він, імовірно, не був знайомий з його працями [Charman, Charman-Santana 1995: 252]. Дві течії поєднує увага до несвідомих процесів, наприклад: "Ніцше знову випереджає Фройда, коли пояснює естетичні здібності людини сублімованими несвідомими потягами" [Charman, Charman-Santana 1995: 252].

Карен Горні зближує з Ніцше зацікавленість походженням і роллю етичних засад. Чимало ідей та фрагментів з "Генеалогії моралі" або "Ранкової зорі" перегукуються з тим, про що пише Горні у "Культурі та неврози" та "Невротичній особистості нашого часу". Візьміть до прикладу цей уривок із "Генеалогії моралі": "Повстання рабів у царині моралі починається з того, що саме озлоблення стає творчим і породжує вартості: озлобленість істот, які не здатні на справжню реакцію – реакцію вчинку – і які ховаються неушкоджені за уявною помстою" [Ніцше 2002: 205]. Цей опис "ресентименту" дивовижно нагадує невротичне "хибне коло" та формування неврозу внаслідок відмови від конкуренції та стримування своїх потягів, про які пише Карен Горні.

У квітневому випуску *American Sociological Review* за 1936 рік слідом за "Культурою та неврозом" йде дискусійна стаття німецького психоаналітика Вальтера Бека (Beck), що кілька років провів у США. Він порушує питання про те, якою мірою запропонована Горні оптика насправду є лише "зміщенням акцентів" у психоаналізі, як стверджує сама авторка. Бек погоджується з наданим описом динаміки та симптоматики неврозу, однак стверджує, що підхід до-

слідниці є радше "корінним відхиленням від психоаналітичної концепції" [Beck 1936: 230]. Провідний аргумент Бека полягає в тому, що природа неврозу в психоаналізі полягає в суперечності між Воно та Я; натомість Горні йдеться про суперечність між особливими "рисами характеру". Та й взагалі, "ідеї Горні набагато легше зрозуміти як ідеї в душі Адлера, а не Фрейда" [Beck 1936: 231].

На подібні коментарі Горні відповіла у передмові до своєї першої великої праці – "Невротична особистість нашого часу". Те, чи належить її концепція до психоаналізу, залежить від того, що вважати в тому сутнісним: "винятково суму теорій, що їх пропонує Фрейд" – або ж "міркування про значення несвідомих процесів та шляхи їхнього вираження" [Horney 1937: 9]. За окресленою Горні лінією, власне, і пройшла межа в американському психоаналізі середини ХХ століття. Так, через розбіжності з прихильниками більш вірного слідування фрейдівській думці Карен Горні залишила Нью-Йоркську психоаналітичну спілку в 1941 році, але вже незабаром заснувала Асоціацію просування психоаналізу (Association for the Advancement of Psychoanalysis), до якої також ввійшли Еріх Фромм, Клара Томпсон (Thompson) та Гарі Стек Салліван (Sullivan).

Висновок. Попри критику ортодоксальних фрейдистів, Горні наголошувала на тому, що її відступ від класичного психоаналізу "можливий, втім, винятково на основі приголошених відкриттів Фрейда" [Horney 1937: 20]. У такий спосіб Карен Горні пропонує розвиток в межах традиції заглиблення до несвідомих процесів, але без догматичної прив'язки до поглядів Зигмунда Фрейда.

Насамкінець – коментар до перекладацької стратегії. Особливістю тодішнього стилю Горні є його простота. Головна причина цього – невпевненість у власній англійській. "Вона написана такою простою – та поганою! – мовою, що зацікавлені та освічені дилетанти зможуть її прочитати, і – я цілком певна – вони зроблять це, адже вона присвячена їхнім проблемам", – так пише Горні своїй редакторці В. Нортон про "Невротичну особистість нашого часу" [Hitchcock 2002: 65]. Ця самооцінка справедлива й щодо "Культури та неврозу". Більшість термінів, які використовує Горні, – психоаналітичні, тому їх переклад здійснювався з огляду на традиції перекладання фрейдівської термінології з німецької. Це має сенс і тому, що наукова кар'єра дослідниці почалася в Німеччині, а її перші есе – німецькомовні.

Переклад деякої термінології натомість зумовлений тим значенням, яке мають ті чи інші поняття в концепції Горні. Наприклад, я вирішив перекласти "self-checking" не як "самоперевірка", а як "самоконтроль", адже Горні йдеться про контрольованість, стримування (inhibition) невротиком своїх амбіцій. Крім цього, такий переклад можливий тому, що одне зі значень слова "check" – "стримувати". Аналогічно я вирішував інші труднощі протягом перекладання.

Висловлюю сподівання, що мій переклад "Культури та неврозу" – так само, як і ця стаття, що підійшла до свого кінця, – сприятиме майбутнім обговоренням і дослідженням психоаналітичної спадщини Карен Горні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Вебер, М. (1994). *Протестантська етика і дух капіталізму*. Пер. з нім. О. Погорілого. Київ, Основи, 261.
Горні, К. (2022). Культура та невроз. Пер. з англ. Д. Ратушного. *Українські культурологічні студії*, 2 (11).
Ніцше, Ф. (2002). *По той бік добра і зла. Генеалогія моралі*. Пер. з нім. А. Онишко. Львів, Літопис, 320.
Beck, W. (1936). Culture and Neurosis: Discussion. *American Sociological Review*, 1 (2), 230–235.
Chapman, A., Chapman-Santana, M. (1995). The Influence of Nietzsche on Freud's Ideas. *British Journal of Psychiatry*, 166, 251–253.
Hitchcock, S. (2004). *Karen Horney: pioneer of feminine psychology*. Chelsea House Publishers, 118.
Horney, K. (1937). *The Neurotic Personality of Our Time*. W. W. Norton & Co, 301.
Horney, K. (1945). *Our Inner Conflict*. W. W. Norton & Co., 256.
Kelman, H. (1971). *Helping People: Karen Horney's Psychoanalytic Approach*. Science House, 636.
Kerr, N. (1987). Wounded Womanhood. An Analysis of Karen Horney's Theory of Feminine Psychology. *Perspectives of psychiatric care*, 24 (3–4), 132–140.
O'Connell, A. (1980). Karen Horney: Theorist in Psychoanalysis and Feminine Psychology. *Psychology of Women Quarterly*, 50, 81–93.
Paris, B. (1996). Introduction to Karen Horney. *The American Journal of Psychoanalysis*, 56 (2), 135–140.

REFERENCES

- Weber, M. (1994). *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. Kyiv, Osnovy (in Ukrainian).
Horney, K. (2022). Culture and Neurosis. *Ukrain's'ki kul'turologichni studii*, 2 (11) (in Ukrainian).
Nietzsche, F. (2002). *Beyond Good and Evil. On the Genealogy of Morality*. L'viv, Litopys (in Ukrainian).
Beck, W. (1936). Culture and Neurosis: Discussion. *American Sociological Review*, 1 (2), 230–235.
Chapman, A., Chapman-Santana, M. (1995). The Influence of Nietzsche on Freud's Ideas. *British Journal of Psychiatry*, 166, 251–253.
Hitchcock, S. (2004). *Karen Horney: pioneer of feminine psychology*. Chelsea House Publishers.
Horney, K. (1937). *The Neurotic Personality of Our Time*. W. W. Norton & Co.
Horney, K. (1945). *Our Inner Conflict*. W. W. Norton & Co.
Kelman, H. (1971). *Helping People: Karen Horney's Psychoanalytic Approach*. Science House.
Kerr, N. (1987). Wounded Womanhood. An Analysis of Karen Horney's Theory of Feminine Psychology. *Perspectives of psychiatric care*, 24 (3–4), 132–140.
O'Connell, A. (1980). Karen Horney: Theorist in Psychoanalysis and Feminine Psychology. *Psychology of Women Quarterly*, 50, 81–93.
Paris, B. (1996). Introduction to Karen Horney. *The American Journal of Psychoanalysis*, 56 (2), 135–140.

Надійшла до редколегії 17.11.22

Denys Ratushnyi, Student of the Department of Political Science, Master's Degree
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
Volodymyrska Street, 60, Kyiv, 01033, Ukraine

CULTURE IN THE PSYCHOANALYTIC CONCEPTION OF KAREN HORNEY

The purpose of the publication is to analyze views of American psychoanalytic Karen Horney on the relationship between culture and mental life. The main methodological principles of K. Horney are defined: rejection of causal relationship between childhood and mental processes in adult age; rejection of primacy of biological and physiological factors in mental life; rejection of attempts to create universal psychology of humankind. These changes in methodology are the main distinction between Horney's concepts and orthodox Freudianism that also had caused conflict between them. It is found that the main research guideline of K. Horney is the recognition of the influence of culture on the mental life of a person. Culture is understood by K. Horney as a set of values in society that form the demands for an individual. Contradictory demands become the main source of neurosis – repression out anxiety and suppression drives. K. Horney defines the central problem of modern society as competition, which implies aggressive achievement of success. Competition, according to K. Horney, contradicts the desire to gain affection, which is why the "neurotic personality of our time" is formed. Also analyzed are the discussions around whether Karen Horney's theory can be considered psychoanalytic. Despite the criticism of orthodox Freudians, Horney emphasized that her departure from classical psychoanalysis is possible only on the basis of Freud's discoveries. At the same time, whether her concept belongs to psychoanalysis depends on what to consider essential in it: following the dogmas formulated by Freud, or the study of unconscious processes of the human psyche. Since Horney herself adheres to the second thesis, from her point of view she remains a psychoanalyst, as evidenced by her founding of the Association for the Advancement of Psychoanalysis

Keywords: culture, neurosis, competition, psychoanalysis, anxiety.



Наукове видання



УКРАЇНСЬКІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ



№ 2(11)/2022

Оригінал-макет виготовлено ВПЦ "Київський університет"



Формат 60x84^{1/8}. Ум. друк. арк. 11,27. Наклад 300. Зам. № 222-10512.
Гарнітура Arial. Папір офсетний. Друк офсетний. Вид. № Фл 4.
Підписано до друку 26.12.22

Видавець і виготовлювач
ВПЦ "Київський університет"

Б-р Тараса Шевченка, 14, м. Київ, 01601, Україна
☎ (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