

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1\(12\)](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1(12))

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. Індексуються 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
29.05.23 (протокол № 11)

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),
б-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

Йорг Баберовські, д-р іст. наук, професор
Берлінський університет імені Гумбольдта (Німеччина)

Мар'юот Йоркінен, д-р філос. наук, професор
Гельсінський університет (Фінляндія)

Рамінта Пучетайте, д-р соц. наук, доцент
Каунаський технологічний університет (Литва)

Роман Сапенько, д-р філос. наук, професор
Зеленогурський університет (Польща)

Саулюс Кетуракіс, д-р гуманіт. наук, професор
Каунаський технологічний університет (Литовська Республіка)

Альміра Усманова, д-р філос. наук, професор
Європейський гуманітарний університет (Литва)

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 культурол.
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

Маслікова Ірина Міжнародне співробітництво у сфері культури в умовах російсько-української війни: культурологічний аспект	4
Рогожа Марія Збереження культурної спадщини України в умовах війни: практики міжнародної взаємодії	10
Стоян Світлана Тема війни в образотворчому мистецтві: специфіка історико-культурних трансформацій	15
Бедрина Надія Функціонал дизайну мобільних додатків з оцифрованими пам'ятками культури міста Харкова та області	18

РЕЦЕПЦІЇ СУЧАСНОЇ ГУМАНІТАРИСТИКИ В УКРАЇНІ

Туренко Віталій Від "червоної" до "нової" культури: традиція та інновації у "китаїзованому" марксизмі	21
Шевчук Катерина "Криза мистецтва" і "криза естетики" в дослідженнях польської гуманітаристики другої половини ХХ століття	25
Холодинська Світлана Творчість Бориса Віана у культурологічному просторі французької гуманістики 40–60-х років ХХ століття	29

ПРОСТОРОВИЙ ПОВОРОТ У КУЛЬТУРНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

Фанагей Ростислав Практики репрезентації простору як об'єкт культурних досліджень	34
Степаненко Анастасія Трансформація культурних ландшафтів українських міст у тилу в умовах повномасштабної війни	38

МОРАЛЬНІСНА КУЛЬТУРА

Коробко Маргарита, Міщенко Анна Культура скасування: етичний та політичний аспекти (до постановки проблеми у контексті російсько-української війни)	44
Морозов Андрій, Гудков Сергій Світгляд та ідеологія: філософсько-етичний аналіз	48
Любива Марія-Мілана Ad gloriam Dei: патерни болю, страждання і задоволення в середньовічній культурі	55

КУЛЬТУРНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ТА КОМУНІКАЦІЯ

Тормахова Анастасія Ідентичність міста як соціокультурний феномен	59
Майхрович Юрій Локальна та регіональна ідентичності в культурному просторі Покуття	63
Янчишин Марія Творча біографія Марії Шимановської у контексті проблеми ідентичності	68
Пузирко Софія Художній переклад як крос-культурна комунікація	75

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА

Кагало Аліна Імпліцитна концепція музики в "De consolatione philosophiae" Боеція	79
Денькович Василь Репрезентації та символізм народних музичних інструментів в сучасній українській національній культурі	84
Пархоменко Ірина Функціонування музичної індустрії в сучасній Україні: від концерту до одиниці авторського права	88

ПЕРЕКЛАДИ. КУЛЬТУРНА ІСТОРІЯ

Гомес Антоніо Кастільйо Письмова комунікація в міському просторі: публікація, текстова матеріальність та привласнення (2020). <i>Переклад з англійської Олени Павлової</i>	94
Павлова Олена Графосфера в міському просторі раннього Модерну (XV–XVIII століття) у вимірі "культурної історії" Антоніо Кастільйо Гомеса	103

CULTURE AND WAR

Maslikova Iryna International cooperation in the field of culture under the conditions of the Russian–Ukrainian war: cultural aspect.....	4
Rohozha Mariya Saving Ukrainian cultural heritage during the war: practices of international interactions	10
Stoian Svitlana Theme of the war in fine arts: peculiarity of historical and cultural transformations	15
Bedrina Nadiia Mobile app design functionality with digitalized cultural heritage objects of Kharkiv city and Kharkiv region	18

RECEPTIONS OF CONTEMPORARY HUMANITIES IN UKRAINE

Turenko Vitalii From "red" to "new" culture: tradition and innovations in Chinese Marxism.....	21
Shevchuk Kateryna "Crisis of art" and "crisis of aesthetics" in research of Polish humanities of the second half of the 20th century	25
Kholodynska Svitlana The creative work of Boris Vian within French humanities of the 1940s–1960s	29

SPATIAL TURN IN CULTURAL STUDIES

Fanahei Rostyslav Practices of representation of space as an object of cultural studies.....	34
Stepanenko Anastasiia Transformation of the cultural landscapes of Ukrainian cities in the rear in the context of the full-scale war	38

MORAL CULTURE

Korobko Margaryta, Mishchenko Anna Cancel culture: ethical and political aspects (in the context of the Russian–Ukrainian war).....	44
Morozov Andriy, Hudkov Serhiy Worldview and ideology: philosophical and ethical analysis	48
Luibyva Mariia-Milana Ad gloriam Dei: patterns of pain, suffering and pleasure in Medieval culture	55

CULTURAL IDENTITY AND COMMUNICATION

Tormakhova Anastasiia City identity as a socio-cultural phenomenon.....	59
Yurii Maykhrovych Local and regional identities in the cultural space of Pokuttia	63
Janyshyn-Pryimenko Mariia The creative biography of Maria Shymanovska in the context of the problem of identity	68
Puzyrko Sophia Literary translation as cross-cultural communication	75

MUSIC CULTURE

Kahalo Alina The implicit conception of music in Boethius' "De consolatione philosophiae"	74
Denkovich Vasyl Representation and symbolism of folk musical instruments in contemporary Ukrainian national culture	84
Parkhomenko Iryna The functioning of the music industry in contemporary Ukraine: from concert to copyright.....	88

TRANSLATIONS. CULTURAL HISTORY

Gómez Antonio Castillo Written communication in urban spaces: publication, textual materiality and appropriations (2020). <i>Translated from English by Olena Pavlova</i>	94
Pavlova Olena Graphosphere in urban space of the Early Modern (15th–18th centuries) in the dimension of Antonio Castillo Gómez's cultural history	103

КУЛЬТУРА ТА ВІЙНА

УДК 304:316.7+061.27

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1\(12\).01](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1(12).01)

Ірина Маслікова, д-р філос. наук, доц.

e-mail: i.i.maslikova@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9463-5223>

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

МІЖНАРОДНЕ СПІВРОБІТНИЦТВО У СФЕРІ КУЛЬТУРИ В УМОВАХ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Досліджується досвід міжнародного співробітництва у сфері культури під час російсько-української війни, вагомим результатом якого стали інституціоналізації культурної дипломатії. Різні напрями міжнародного співробітництва засвідчили, що культурна дипломатія є дієвим інструментом культурної, гуманітарної та безпекової політики. Реалізація її головної мети – розширення впізнаваності України за кордоном – неможлива без усвідомлення належності українського народу до широкого культурного та політичного контексту. Розглянуті процеси переоцінки культурної ролі Росії є важливими для артикуляції культурної ідентичності українців та об'єднання різних "інших" на ґрунті сучасної української культури. Розв'язання низки культурологічних проблем (природа культурної ідентичності, конституювання культурної суб'єктності в умовах постколоніалізму, культурні упередження, національна уява, "культура скасування") сприятиме дискусіям навколо питань кращого політичного порядку та формування постколоніальної культурної політики в Україні.

Ключові слова: міжнародне співробітництво у сфері культури, культурна дипломатія, культурна політика, російсько-українська війна, постколоніалізм, культурна ідентичність.

Постановка проблеми. Російська агресія проти України принесла загрозу територіальній цілісності нашої країни, руйнацію культурних пам'яток і базової мережі культурних інституцій. Поряд із воєнним фронтом, на якому наші захисники виборюють нашу перемогу, надзвичайної значущості набувають дипломатичний, економічний, освітній, культурний фронти. Культурні інституції, митці, інтелектуали задіяні у різних волонтерських проєктах, культурних ініціативах, спрямованих на піднесення морального духу цивільних і військових, заходах, які популяризують сучасну українську культуру за кордоном. Культура та мистецтво є не лише об'єднуючим чинником, що формує та підтримує національну ідентичність наших громадян, але й засобами, за допомогою яких Україна звертається до світової спільноти, демонструє наші надбання та привертає увагу до трагічних проблем, викликаних війною.

Практика міжнародного співробітництва та культурна дипломатія під час російсько-української війни засвідчили свою дієвість. Але одночасно й загострили низку питань, пов'язаних із культурною ідентичністю, цінностями нашої культури, переоцінкою ролі культури Росії та необхідністю вибудовувати взаємодію між різними "іншими" після війни. Це спонукає проаналізувати досвід міжнародного співробітництва, зокрема ініціатив культурної дипломатії під час російсько-української війни, зосередити увагу на ключових проблемах, що потребують культурологічного осмислення, та намітити перспективи їх вирішення.

Аналіз досліджень і публікацій. Після Революції гідності у світлі процесів євроінтеграції були розпочаті активні дискусії щодо культурної політики, культурної дипломатії (Д. Веденєєв, М. Процюк, О. Розумна та ін.), результати яких дозволяють зрозуміти основні проблеми інституціоналізації практик міжнародного співробітництва у сфері культури. Одним із найактивніших суб'єктів культурної дипломатії в Україні сьогодні є Український інститут, на сайті якого міститься інформація про актуальні проєкти, досягнення та перспективи діяльності. За

останній рік з'явилися доволі багато публікацій, які спонукають до розмислів щодо руйнівних наслідків війни для культури (С. Дракуліч), переосмислення ролі російської культури в сучасному світі, культурної ідентичності тощо (Т. Гундорова, Р. Мокрик, Д. Сярі та ін.). Звернення до культурологічних робіт Б. Андерсона, Е. Гобсбаума, міждисциплінарних досліджень Т. Беннета, М. Каплан, К. Малкахі та ін. дозволяє окреслити культурологічні аспекти культурної політики та міжнародного співробітництва у сфері культури.

Мета статті – через аналіз досвіду міжнародного співробітництва у сфері культури та інститутів культурної дипломатії в Україні з'ясувати ключові проблеми, які потребують культурологічного переосмислення в контексті російсько-української війни.

Виклад основного матеріалу дослідження. За словом виконавчого директора Українського культурного фонду В. Берковського, внесок сфери культури в захист держави є сумірним внеску оборонної промисловості. Основні напрями такої діяльності умовно можна позначити як інформаційний, волонтерський, санкційний, реабілітаційний, дипломатичний [Як сфера..., 2022]. Сфера культури завжди була сферою обігу інформації, ідей, сенсів. Саме тому діячі культури активно інформують світову спільноту про актуальні події, що відбуваються в Україні, злочини агресора щодо культурних пам'яток, культурної спадщини, культурних інституцій, в яких акумулюються наші культурні надбання. Митці, творчі працівники не лише збирають кошти на гуманітарну та військову допомогу, відновлення зруйнованої культурної інфраструктури, але й організують культурні події для мешканців громад, які постраждали від активних бойових дій та які були деокуповані нашими збройними силами. Концерти в метро, на майданчиках міст і сіл, у військових таборах слугують об'єднуючим чинником, створюють атмосферу свята попри всі трагічні обставини та життєві негаразди, засвідчують дух незламності цивільних і військових та надихають на боротьбу і відновлення країни. Розповсюдженою прак-

тикою постає арт-терапія, яка є елементом реабілітації постраждалих, а участь у творчих майстер-класах дітей надає їм відчуття не лише співпричетності до творчого процесу, але й морально-психологічної допомоги військовим або пораненим, яку вони надають їм своїми малюнками, браслетами-оберегами, ляльками-мотанками тощо.

І нарешті, через різні культурні заходи українські культурні та політичні наративи просуваються за кордон. Завдяки заходам культурної дипломатії відбувається обмін актуальною інформацією засобами культури. З одного боку, амбасадори української культури через виставки, презентації, перформанси транслюють назовні країни українські наративи. З іншого боку, багато світових митців влітають українську тематику у свою творчість (Pink Floyd, Scorpions, Maneskin, Imagine Dragons тощо). Відомі у всьому світі музиканти, митці, письменники приєднуються до платформи United24, здійснюючи фінансові внески, які у травні 2023 р. складають понад 350 мільйонів доларів, у боротьбу українців за засадничі цінності демократичного світу та постійно тримаючи Україну у фокусі уваги міжнародної спільноти [United24. Офіційна..., 2022]. Реалізуються проекти допомоги рятувальникам, які долають наслідки екологічної та гуманітарних катастроф, спричинених країною-агресором; закупівлі морських дронів для деблокади зернових коридорів, які спричиняють соціальні катаклізми в країнах Африки; відбудови зруйнованих міст; забезпечення медиків сучасним обладнанням та медичної допомоги дітям та пораненим комбатантам і нон-комбатантам; захисту від безпілотників українських міст; "Гуманітарне розмінування" тощо [United24. Projects, 2022]. Зусиллями спільноти культурних діячів України та іноземних партнерів вводяться санкції проти країни-агресора, зокрема російські організації були виключені зі складу міжнародних культурних організацій, як-от Міжнародна федерація мистецьких рад та культурних агенцій, European Network of cultural management and policy [Як сфера..., 2022], Міжнародна рада архівів, Болонський процес, програми "Горизонт 2020", "Горизонт Європа", програма Європейського простору вищої освіти тощо [Ізоляція..., 2022].

Важливо, що такі вагомі досягнення міжнародного співробітництва засобами культури постали результатом тривалого процесу становлення та інституціалізації культурної дипломатії в Україні як елемента культурної політики "м'якої сили", що включає в себе "обмін ідеями, інформацією, творами мистецтва та іншими компонентами культури між державами і народами з метою зміцнення взаєморозуміння" [Стратегія Українського..., 2020: 9]. Цьому сприяли зростання ролі інформаційного та культурного потенціалу в міжнародно-політичній діяльності держави, зокрема в аспекті забезпечення національного суверенітету та безпеки; розвиток культурних та креативних індустрій, які задають перспективи майбутнього ландшафту культури; поява інноваційних культурних інституцій: УКФ, Національного фонду досліджень України, Українського інституту книги, Українського інституту національної пам'яті тощо; активізація та розширення напрямів діяльності закордонних інституцій, що є провідниками культурної дипломатії: l'Institut Français d'Ukraine, British Council, Goethe-Institut, Instytut Polski w Kijowie, які демонструють довгострокові наміри культурної взаємодії; зростання активності української діаспори у відстоюванні національних інтересів України [Веденєєв 2021: 16]. Проте такі позитивні процеси супроводжувалися і низкою проблем, які були пов'язані не

лише із відсутністю ефективної політики промоції культури та регулярної підтримки ініціатив суб'єктів культурної діяльності з боку держави та її виконавчих органів; дефіцитом ресурсів; непрозорістю роботи органів державної влади із експертним середовищем та представниками громадськості; слабкістю нормативної бази, покликаної забезпечувати діяльність культурних інститутів; відсутністю аналітичних та моніторингових досліджень попиту на культурні блага, вироблені в Україні, але й з браком фахового бачення культурної дипломатії в Україні [Розумна, 2016: 5–10, 21–24] та певною відмінністю у підходах щодо розуміння культури та культурної дипломатії в Україні та у країнах ЄС [Процюк, 2016: 23].

Культурна дипломатія є складним явищем, яке можна розглядати на різних рівнях [Веденєєв, 2021: 16], проте варто зазначити, що здебільшого її визначення містять у собі небезпеку дещо утилітарного та інструментального розуміння сфери культури, яку можна використовувати як засіб для досягнення політичних цілей та реалізації зовнішньополітичних інтересів держави. Індиферентність до ціннісного ядра культури, "внутрішніх цінностей" культурних практик, які власне створюють культурну інформацію, культурні блага та продукти, відкриває можливості не лише до маніпуляцій із культурними сенсами на внутрішніх і зовнішніх ринках, але й до актів агресивного просування інтересів авторитарної держави на міжнародній арені засобами культури і до "приватизації" нею чужих культурних здобутків і досягнень. Тому культурна дипломатія повинна розумітися як спосіб міжнародного культурного співробітництва на різних рівнях взаємодії (від урядового апарату до культурних інституцій різних форм власності, окремих громадян, діаспори), що ґрунтується на "внутрішніх цінностях" взаємної поваги, справедливості, толерантності, мультикультурності, розмаїття, відкритості, відповідальності тощо для реалізації завдань культурної політики.

Важливим кроком в інституціалізації культурної дипломатії постало заснування Українського інституту, місія якого полягає у "зміцненні міжнародної і внутрішньої суб'єктності України засобами культурної дипломатії", а його стратегічні цілі пов'язані із "покращенням розуміння та впізнаваності України серед закордонних аудиторій; забезпеченням сталого запиту на фахову взаємодію з Україною; зміцненням спроможності гравців української культури, освіти, науки та громадянського суспільства до міжнародної співпраці; посиленням залученості України до актуальних світових культурних процесів; розширенням поля використання української мови у світі" [Стратегія Українського..., 2020: 21–22]. Діяльність Українського інституту здійснюється на засадах цінностей відповідальності, відкритості, життєстійкості, професіоналізму, які повинні забезпечити основну мету – створення суспільного блага, "і досягти її можна лише спільними зусиллями багатьох людей" [Стратегія Українського..., 2020: 23].

Від 2019 р., коли Український інститут де-факто розпочав свою повноцінну діяльність, і до сьогодні була реалізована велика кількість проектів та заходів, які дозволяють репрезентувати світові Україну. Були створені ознайомчі англійськомовні онлайн-курси про українську культуру; про минуле та сьогодення Криму та кримських татар; запущені програми підтримки проектів з україністики, виставкових проектів за кордоном, мистецьких резиденцій; реалізований проект, в якому аналізувалися основні тенденції представлення історії України в шкільних підручниках Великої Британії, Німеччини, Польщі та Франції.

Особливе значення набувають проекти, які реалізуються під час широкомасштабного вторгнення Росії в Україну, зокрема "Деколонізація в українських музеях", міждисциплінарна програма "Деколонізація мистецтва"; дискусії про порятунок української спадщини під час війни, організація виставок модерного та сучасного українського мистецтва за кордоном, участь українських музикантів у міжнародних музичних фестивалях, представлення сучасного українського кіно та кінопродюсерів на міжнародних фестивалях; підбір та відкриття широкого доступу до статей, в яких висвітлюється тематика деколонізації України та впливу російської культури на розв'язання війни Росії проти України; участь у міжнародних форумах культурної дипломатії та міжнародних культурних самітах, в яких ставилися питання української культури під час війни, мобілізації культури для війни на прикладі Росії, розвитку сталих культурних відносин між ЄС та Україною [Програми та..., 2023].

Значущим для ствердження принципу мультикультурності є проект "Національні спільноти України у війні проти Росії", який розповідає про історії боротьби з агресією РФ, яка здійснюється представниками різних національних спільнот та громадян інших держав, що проживають в Україні та висвітлюють перебіг подій під час війни, займаються волонтерською діяльністю тощо [Національні спільноти..., 2023].

Окремої уваги заслуговує проект "Culture Fights Back", який розповідає про представників громадянського суспільства – медіаменеджерів, журналістів, сценаристів, українських письменників та поетів, музикантів, акторів, оперних співаків, хореографів, художників, які вступили в ТРО або приєдналися до лав ЗСУ, коли почалося повномасштабне вторгнення ворожих сил в Україну. Висвітлена на сайті інформація дозволяє познайомитися з творчою біографією репрезентантів культури, їх роботами, віддати шану тим, хто вже не повернеться з війни [Culture Fights..., 2023]. Тим самим відбувається демонстрація всьому світові прикладів боротьби за цінності свободи та гідності людини крізь призму біографій сучасних діячів культури.

Отже, враховуючи дії, які були реалізовані на шляхах розвитку української культурної дипломатії як елемента культурної політики держави в останні роки, та зокрема під час повномасштабної війни з РФ, можна окреслити низку проблемних питань, які мають надзвичайну практичну значущість та потребують для подальшого розв'язання певних теоретичних зусиль. Це дозволить окреслити поле теоретичних пошуків розв'язання проблем зовнішньої культурної політики як предмет власне культурологічних досліджень.

По-перше, через свій розвиток та функціонування інститут культурної дипломатії як елемент зовнішньої культурної політики в Україні засвідчив нагальну потребу в міжнародній співпраці в умовах війни. Війна загострила розуміння того, що культурна дипломатія постає не лише механізмом обміну ідеями, інформацією і компонентами культури, але й дієвим інструментом безпекової і гуманітарної політики. Завдяки культурним проектам, які були реалізовані за останній рік, була надана фінансова, соціальна, психологічна, моральна та рекреаційна допомога військовим та цивільному населенню, що страждає від війни, здійснюється вагомий внесок у відновлення культурної інфраструктури. Враховуючи масштаби агресії, що відбулася та триває досі, такі проекти необхідні в тривалій перспективі, оскільки до-

помагають акумулювати різноманітні ресурси для соціально-гуманітарних та безпекових цілей, а в перспективі – для масштабної відбудови культурної інфраструктури нашої країни.

По-друге, важливою метою культурної дипломатії в аспекті реалізації зовнішньої культурної політики є розширення впізнаваності України та краще її розуміння іноземними країнами. Це не лише питання творення позитивного іміджу і презентації культурних здобутків, це значно глибше питання, яке пов'язане із процесами культурної ідентифікації наших громадян. І воно виводить у широкий дослідницький простір переосмислення належності українського народу до широкого поля культурних та політичних контекстів.

Варто погодитися з чеським дослідником східноєвропейських студій Р. Мокриком, що ключем до розуміння російсько-українських відносин є колоніальні традиції Росії, яка завжди розглядала Україну як свою колонію, як "етнографічну специфіку російського народу". Згідно з такою логікою колоніалізму, росіяни щиро вірять, що Україну необхідно не просто завоювати, українці самі цього хочуть. Імперіалістичною історією просякнута російська культура, і, за визначенням Р. Мокрика, «стратегія культурного імперіалізму, це не лише патетичні викрики на кшталт пушкінського тексту "На річницю Бородіна", але й відбілювання російської еліти як у "Війні і мирі" чи зневажливе ставлення до інших народів, зокрема українців, яке трапляється в багатьох російських письменників» [Мокрик, 2022].

Очевидно, що російська імперіалістична колоніальна культура сформувала суспільну думку сучасних росіян про належність України до їхньої імперії та плекала нав'язливу ідею свого культурного домінування. Тому сьогодні зупинення російського терористичного імперіалізму засобами культури можливе не лише шляхом ізоляції РФ, максимального обмеження у контактах з цивілізованим світом, але й через переоцінку культурної ролі Росії. Активні процеси зняття "культурного камуфляжу", який завжди прагматично використовувався російською дипломатією для просування своїх інтересів на геополітичній арені, сьогодні постають не просто практикою остракізму щодо російських діячів культури, а вже новим явищем "культури скасування". І це означає кропітку роботу, спрямовану на розвінчання імперських міфів, на яких будувалася російська історіографія та складалися "універсальні" літературні та – ширше – мистецькі канони в межах Російської імперії, а згодом й Радянського Союзу, але які за своєю суттю і призначенням були колонізаторськими. Як зазначає українська літературознавиця Т. Гундорова, «"скасування" російської культури означає також те, що ми вже розпочали цю деконструкцію і запрошуємо світ долучитися до неї. Ідеться не лише про те, щоб заперечити імперськість, шовіністичність, орієнталізм, властиві російській культурі, щоб їх відкинути, але й переконливо проаналізувати й показати складність уявлень про "іншого", а також інші можливості стосунків» [Сяркі, 2023].

Розвінчання ілюзій про "справжню культуру Росії" є необхідним з огляду й на інші причини. Впродовж активної фази війни з боку дипломатії РФ постійно відбуваються активні спроби перетворення жертви агресії на її винуватця, з боку "ліберальних" представників – врівноважування "жертв" росіян та українців. Якщо не чинити опору таким спробам, громадяни та політики іноземних країн можуть і далі залишатися в полоні фльору "народу

багатої культури", за висловом міністерки закордонних справ Німеччини А. Бесрбок, "країни Дмитрія Шостаковича, Анни Нетребко та Льва Толстого. Мистецтво здатне рефлексувати над нашим часом та надавати йому голос. Воно створює простір для обміну та взаєморозуміння. Так виникає можливість для різноманітності, зустрічей та примирення" [цит. за Мокрик, 2022].

Українцям сьогодні спроби врівноваження "жертв" завдають нестерпний біль та емоційне бажання справедливої відплати агресору. Небезпека ж простягається в перспективу майбутнього. Як засвідчує досвід югославських війн в 1991–2001 р., відсутність чіткості образу агресора та поступова часова віддаленість від війни після її закінчення здатні призвести до "індивідуального забування" та "колективного притлумлення", що породжує феномени замовчування, анонімності жертв і відсутності справедливої відплати злочинцям, нерішучості дій держави. Як зауважує хорватська письменниця, есеїстка С. Дракуліч у своїй книзі "Війна всюди однакова", це відбувається тому, що "так комфортніше жити, не треба думати про свою відповідальність, про колабораціонізм чи боягузтво. Неприємність у тому, що немає поступу у з'ясуванні правди, у судових процесах над воєнними злочинцями, які ще чекають своєї черги, у нормалізації відносин із сусідами. Ще гірше, коли на такому приховуванні правди та минулого постає певний тип політики, яка ґрунтується на націоналізмі та маніпуляціях емоціями для щоденно-політичного використання" [Дракуліч, 2023: 11].

Комплекс зазначених питань після закінчення війни може породити "втомленість" міжнародної громади, її переорієнтацію на внутрішні проблеми своїх країн, які виникають, зокрема, на тлі міграційних процесів, та підсилення популізму. І така нерозв'язаність питання чіткої артикуляції власної культурної ідентичності, зокрема й через протиставлення російській культурі, може призвести до проблемності реінтеграції територій, які були окупованими. Ситуація ускладнюється тим, що на окупованих у 2014 р. територіях вже зростає нове покоління, яке повністю відірване від культурного контексту сучасної України. Після закінчення війни постануть питання про вибудовування відносин між різними українцями, які не поділяються за етнічними і мовними ознаками, а радше між тими, хто брав участь у воєнних діях як комбатанти, хто потрапив у зону бойових дій як нон-комбатант, хто знаходився на окупованих територіях різний час, хто мав травматичний досвід полону, знущань агресора, хто втратив рідних і близьких, хто вступав у колаборацію із ворогом, хто займався волонтерством та гуманітарними місіями, хто залишався в полоні радянських ілюзій і міфів, хто здійснював свій внесок в економіку держави, працюючи та сплачуючи податки, хто вимушено перебував в евакуації, зокрема й за кордоном, хто використовував ситуацію для своїх власних, прагматичних цілей тощо.

Це таїть небезпеку непорозуміння різних "інших" у межах однієї країни на тлі травматичного досвіду війни. І всіх таких "інших" необхідно об'єднати заради спільного блага – спільного життя, відбудови країни, підсилення державних інституцій, формування цілісної картини світу. І таким об'єднуючим чинником здатна постати сучасна українська культура, яка не може спиратися у своїй основі винятково на цінності української традиційної культури, які є викривленими часами колоніалізму, а деякі й "винайденими" в тому сенсі, як їх розглядає

Е. Гобсбаум [Гобсбаум, 2015: 13]. Україна постає перед викликом формування спільної культурної ідентичності, яка має задавати уявлення про спільні цінності, спільний пережитий досвід, візію майбутнього. Саме культурна ідентичність здатна постати фундаментом для політичного об'єднання нації, яка формується не на етнічному ґрунті, а радше вибудовується як "глибоке й солідарне братерство", як "уявлена спільнота" Б. Андерсона, представники якої, може, "ніколи не знатимуть більшості зі своїх співвітчизників, не зустрічатимуть і навіть не чути будуть нічого про них, і все ж в уяві кожного житиме образ їх співпричетності" [Андерсон, 2001: 22].

З цього випливає завдання для України – формування постколоніальної культури. Це означає пошук альтернативного щодо колоніального історичного дискурсу, в якому визначалася б національна ідентичність. Роль культурології може полягати в тому, щоб задати таке теоретичне підґрунтя, яке можна було б покласти як засади нової постколоніальної культурної політики, яка визначала б нашу національну ідентичність. Постколоніальна культурна політика дозволить, за висловом К. Малкахі, постколоніальному суспільству «повернути собі свій власний голос у розповіді власних історій, у створенні власної культурної самобутності, замість того щоб бути визначеними іншими як "інші". Це, за своєю суттю, є процесом формування культурної нації» [Mulcahy, 2017: 97]. Ключовими питаннями, які потребують культурологічних досліджень, є природа культурної ідентичності, національності, етнічної приналежності, конституювання суб'єктності в умовах імперіалізму та постколоніалізму, культурні упередження [Post-colonialism, 1999: 195], стереотипи, переживання спільного часу та простору, національна уява [Kaplan, 2013: 638] тощо. Враховуючи розпочаті практики "скасування" російської культури, особливий інтерес для культурології може являти доволі новий феномен сучасної культури – "культура скасування" (cancel culture, call-out culture), яка потребує всебічного аналізу уявлень про "іншого" в структурі соціальних відносин, зокрема у сфері культури, розгляду можливостей та ризиків "скасування", меж дозволеного та комплексних наслідків як для діячів, яких "скасовують", так і для всіх сторін конфліктів.

Розв'язання зазначених теоретичних проблем розширює предметне поле дослідження культурної політики, яке здебільшого актуалізується в останні роки в політичній філософії, політології, геополітиці, економіці культури. Прикладом таких міждисциплінарних досліджень можуть слугувати розвідки, зібрані в книзі "The Routledge Handbook of Global Cultural Policy" [The Routledge Handbook..., 2018], в якій різноманітні дослідники розкривають бачення того, як культурна політика виражає та усвідомлює глобальні проблеми, домінуючі економічні та геополітичні наративи, а також вирішує питання економічної та соціальної нерівності. Культурологічні дослідження можуть постати продуктивними для культурної політики в тому сенсі, що спроможні ініціювати та підтримувати дискусії навколо комплексу питань зв'язку культурної ідентичності та актуального політичного порядку. Культурні дебати та культурна критика, як зауважує авторитетний британський дослідник питань культурних досліджень та культурної історії Т. Беннетт, дозволять розвивати нові форми співробітництва між інтелектуалами, які працюють у рідній культурології як представники академічного середовища, та інтелектуалами і культурними

діячами, які працюють у культурних інституціях та в системі державного управління та місцевого самоврядування, тим самим підживлюючи формування культурних політик [Bennett, 1999: 481].

Висновок. Аналіз досвіду міжнародного співробітництва у сфері культури під час російсько-української війни засвідчив, що культурна дипломатія є дієвим інструментом культурної, гуманітарної та безпекової політик. Війна актуалізувала розуміння призначення культурної дипломатії як механізму обміну ідеями, інформацією, культурними благами та цінностями. В реалізації основної мети української культурної дипломатії – розширенні впізнаваності України за її межами – з необхідністю постає питання самобутності української культури, яке потребує артикуляції культурної ідентичності українських громадян. Це спричиняє постановку та розв'язання низки культурологічних проблем, як-от природа культурної ідентичності, конституювання культурної суб'єктності в умовах імперіалізму та постколоніалізму, культурні упередження, національна уява, "культура скасування" та переоцінка культурної ролі України та Росії тощо. Культурологічні дослідження зазначених питань дозволяють ініціювати та підтримувати дискусії навколо питань актуального політичного порядку, підживлювати формування постколоніальної культурної політики в Україні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДжЕРЕЛ

- Андерсон, Б. (2001). *Уявлені спільноти: міркування щодо походження й поширення націоналізму*. Пер. В. Морозов. 2-е вид., перероб. Київ, Критика, 270.
- Веденєєв, Д. (2021). Становлення культурної дипломатії України як соціокультурного інституту. *Зовнішні справи*. Том 31 (1–2), 15–21.
- Гобсбаум, Е. (2015). Вступ: винаходження традицій. *Винайдення традицій*. За ред. Е. Гобсбаума та Т. Рейнджера; пер. з англ. М. Климчука. Київ, Ніка-Центр, 12–28.
- Дракуліч, С. (2023). *Війна всюди однакова*. Пер. з хорват. Н. Хороз. Львів, Човен, 184.
- Ізоляція: з яких міжнародних організацій та програм вигнали росію після 24 лютого (2022). *Аналітичний портал "Слово і діло"*, 18.11.2022. URL: <https://www.slovoaidilo.ua/2022/11/18/infografika/polityka/izolyacziya-yakux-mizhnarodnyx-orhanizacij-ta-prohram-vyhnyly-rosiyu-pislyu-24-lyutoho>
- Мокрик, Р. (2022). "Ця війна була неминуча": російський колоніалізм та самообман Заходу. *Український тиждень*, 1 квітня 2022. URL: <https://tyzhden.ua/tsia-vijna-bula-nemynucha-rosijskyj-kolonializm-ta-samoobman-zakhodu/>
- Національні спільноти України у війні проти Росії (2023). *Офіційний сайт Українського інституту*. URL: <https://ui.org.ua/sectors/projects/national-communities-of-ukraine-in-the-war-against-russia/>
- Програми та проекти (2023). *Офіційний сайт Українського інституту*. URL: <https://ui.org.ua/main/projects/>
- Процюк, М. (2016). Публічна і культурна дипломатія як засіб "м'якої сили" України: запозичені моделі, реальні кроки та стратегічні пріоритети. *Науковий вісник Дипломатичної академії України*. Вип. 23(2), 21–28.
- Розумна, О. (2016). Культурна дипломатія України: стан, проблеми, перспективи. *Політика культурної дипломатії: стратегічні пріоритети для України: зб. наук.-експерт. матеріалів I за заг. ред. О. П. Розумної, Т. В. Черненко*. Київ, НІСД, 3–42.
- Стратегія Українського інституту на 2020–2024 р. (2020). *Офіційний сайт Українського інституту*. URL: <https://ui.org.ua/wp-content/uploads/2022/01/strategy-ukrainian-institute-3.pdf>
- Сярі, Д. (2023). "Культура – це теж влада". Інтерв'ю з Тamarою Гундоровою. *Куншт. Суспільство*, 07.06.23. URL: <https://kunsht.com.ua/kultura-ce-tezh-vlada-intervyu-z-tamaroyu-gundorovoyu/>
- Як сфера культури підтримує Україну від початку війни (2022). *NV New Voice*, 2 грудня 2022. URL: <https://life.nv.ua/ukr/lifestyle/kulturniy-front-yak-sfera-kulturi-pidtrimuye-ukrajinu-pid-chas-viyni-50279187.html>
- Bennett, T. (1999). Putting policy in cultural studies. *The cultural studies reader*. Edited by Simon During. 2nd ed. London and New York, Taylor & Francis Group, 479–491.
- Culture Fights Back (2023). *Офіційний сайт Українського інституту*. URL: <https://ui.org.ua/culture-fights-back/>
- Kaplan, M. (2013). Postcolonial Theory. *Theory in social and cultural anthropology: an encyclopedia*. Edited by R. Jon McGee and Richard L. Warms. Los Angeles, Texas State University by SAGE Publications, Inc., 635–639.
- Mulcahy, K. V. (2017). *Public Culture, Cultural Identity, Cultural Policy. Comparative Perspectives*. New York, Palgrave Macmillan, 201.
- Post-colonialism (1999). *Key Concepts In Cultural Theory*. Edited by Andrew Edgar and Peter Sedgwick. London, Routledge, 194–196.
- The Routledge Handbook of Global Cultural Policy* (2018). Edited by Victoria Durrer, Toby Miller and Dave O'Brien. New York, Routledge, 627.
- United24. (2022). *Офіційна фандрейзингова платформа України. Ініціатива президента України*. URL: <https://u24.gov.ua/uk>
- United24.Projects (2022). *Офіційна фандрейзингова платформа України. Ініціатива президента України*. URL: <https://u24.gov.ua/uk/projects>
- Anderson, B. (2001). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. [In Ukrainian]. Kyiv, Krytyka.
- Viedienieiev, D. (2021). Stanovlennja kul'turnoi' dyplomatii' Ukraїny jak sociokul'turnogo instytutu [Stabishment of cultural diplomacy of Ukraine as a socio-cultural institute]. [In Ukrainian]. *Foreign Affairs*, 31(1–2), 15–21.
- Hobsbawm, E. (2015). Introduction: Inventing Traditions. *The Invention of Tradition*. [In Ukrainian]. Kyiv, Nika-Centr, 12–28.
- Drakulic, S. (2023). *Vijna vsjudy odnakova* [War is the same everywhere]. [In Ukrainian]. L'viv, Choven.
- Izoljacija: z jakyh mizhnarodnyh organizacij ta program vygnaly rosiju pislja 24 ljutogo (2022) [Isolation: from which international organizations and programs Russia was expelled after February 24]. *Analitychnyj portal "Slovo i dillo"*, 18.11.2022. URL: <https://www.slovoaidilo.ua/2022/11/18/infografika/polityka/izolyacziya-yakux-mizhnarodnyx-orhanizacij-ta-prohram-vyhnyly-rosiyu-pislyu-24-lyutoho>
- Mokryk, R. (2022). "Cja vijna bula nemynucha": rosij'skyj kolonializm ta samoobman Zahodu ["This war was inevitable": Russian colonialism and Western self-deception]. *Ukraїns'kyj tyzhden'*, 1 kvitnja 2022. URL: <https://tyzhden.ua/tsia-vijna-bula-nemynucha-rosijskyj-kolonializm-ta-samoobman-zakhodu/>
- National communities of Ukraine in the war against Russia (2023). *Official website of Ukrainian Institute*. URL: <https://ui.org.ua/sectors/projects/national-communities-of-ukraine-in-the-war-against-russia/>
- Programmes and Projects (2023). *Official website of Ukrainian Institute*. URL: <https://ui.org.ua/main/projects/>
- Protsiuk, M. (2016). Publiczna i kul'turna dyplomacija jak zasib "m'jakoї sily" Ukraїny: zapozyczeni modeli, real'ni kroky ta strategichni priorityty [Public and cultural diplomacy as tool of the "soft power" of Ukraine: adapted models, real steps and strategic priorities]. *Naukovyj visnyk Diplomatychnoi' akademii' Ukraїny*. 23(2), 21–28.
- Rozumna, O. (2016). Kul'turna dyplomacija Ukraїny: stan, problemy, perspektivy [Cultural diplomacy of Ukraine: state, problems, prospects]. *Polityka kul'turnoi' dyplomatii: strategichni priorityty dja Ukraїny: zb. nauk.-ekspert. materialiv*. Kyiv, NISD, 3–42.
- Ukrainian Institute's five-year strategy for 2020–2024 (2020). *Official website of Ukrainian Institute*. URL: <https://ui.org.ua/wp-content/uploads/2022/01/strategy-ui-en-web-2.pdf>
- Sjarki, D. (2023). "Kul'tura – ce tezh vlada". Interv'ju z Tamaroju Gundorovoju ["Culture is also power." Interview with Tamara Gundorova]. *Kunsht. Suspiľstvo*, 07.06.23. URL: <https://kunsht.com.ua/kultura-ce-tezh-vlada-intervyu-z-tamaroyu-gundorovoyu/>
- Jak sfera kultury pidtrymuje Ukraїnu vid pochatku vijny* (2022) [How the sphere of culture supports Ukraine since the beginning of the war]. *NV New Voice*. 2 grudnja 2022. URL: <https://life.nv.ua/ukr/lifestyle/kulturniy-front-yak-sfera-kulturi-pidtrimuye-ukrajinu-pid-chas-viyni-50279187.html>
- Bennett, T. (1999) Putting policy in cultural studies. *The cultural studies reader*. London and New York, Taylor & Francis Group, 479–491.
- Culture Fights Back (2023). *Official website of Ukrainian Institute*. URL: <https://ui.org.ua/culture-fights-back/>
- Kaplan, M. (2013). Postcolonial Theory. *Theory in social and cultural anthropology: an encyclopedia*. Los Angeles, Texas State University by SAGE Publications, Inc., 635–639.
- Mulcahy, K. V. (2017). *Public Culture, Cultural Identity, Cultural Policy. Comparative Perspectives*. New York, Palgrave Macmillan.
- Post-colonialism (1999). *Key Concepts In Cultural Theory*. London, Routledge, 194–196.
- The Routledge Handbook of Global Cultural Policy* (2018). New York, Routledge.
- United24. (2022). *Official fundraising platform of Ukraine. The initiative of the President of Ukraine*. URL: <https://u24.gov.ua>
- United24.Projects (2022). *Official fundraising platform of Ukraine. The initiative of the President of Ukraine*. URL: <https://u24.gov.ua/projects>

REFERENCES

- Anderson, B. (2001). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. [In Ukrainian]. Kyiv, Krytyka.
- Viedienieiev, D. (2021). Stanovlennja kul'turnoi' dyplomatii' Ukraїny jak sociokul'turnogo instytutu [Stabishment of cultural diplomacy of Ukraine as a socio-cultural institute]. [In Ukrainian]. *Foreign Affairs*, 31(1–2), 15–21.
- Hobsbawm, E. (2015). Introduction: Inventing Traditions. *The Invention of Tradition*. [In Ukrainian]. Kyiv, Nika-Centr, 12–28.
- Drakulic, S. (2023). *Vijna vsjudy odnakova* [War is the same everywhere]. [In Ukrainian]. L'viv, Choven.
- Izoljacija: z jakyh mizhnarodnyh organizacij ta program vygnaly rosiju pislja 24 ljutogo (2022) [Isolation: from which international organizations and programs Russia was expelled after February 24]. *Analitychnyj portal "Slovo i dillo"*, 18.11.2022. URL: <https://www.slovoaidilo.ua/2022/11/18/infografika/polityka/izolyacziya-yakux-mizhnarodnyx-orhanizacij-ta-prohram-vyhnyly-rosiyu-pislyu-24-lyutoho>
- Mokryk, R. (2022). "Cja vijna bula nemynucha": rosij'skyj kolonializm ta samoobman Zahodu ["This war was inevitable": Russian colonialism and Western self-deception]. *Ukraїns'kyj tyzhden'*, 1 kvitnja 2022. URL: <https://tyzhden.ua/tsia-vijna-bula-nemynucha-rosijskyj-kolonializm-ta-samoobman-zakhodu/>
- National communities of Ukraine in the war against Russia (2023). *Official website of Ukrainian Institute*. URL: <https://ui.org.ua/sectors/projects/national-communities-of-ukraine-in-the-war-against-russia/>
- Programmes and Projects (2023). *Official website of Ukrainian Institute*. URL: <https://ui.org.ua/main/projects/>
- Protsiuk, M. (2016). Publiczna i kul'turna dyplomacija jak zasib "m'jakoї sily" Ukraїny: zapozyczeni modeli, real'ni kroky ta strategichni priorityty [Public and cultural diplomacy as tool of the "soft power" of Ukraine: adapted models, real steps and strategic priorities]. *Naukovyj visnyk Diplomatychnoi' akademii' Ukraїny*. 23(2), 21–28.
- Rozumna, O. (2016). Kul'turna dyplomacija Ukraїny: stan, problemy, perspektivy [Cultural diplomacy of Ukraine: state, problems, prospects]. *Polityka kul'turnoi' dyplomatii: strategichni priorityty dja Ukraїny: zb. nauk.-ekspert. materialiv*. Kyiv, NISD, 3–42.
- Ukrainian Institute's five-year strategy for 2020–2024 (2020). *Official website of Ukrainian Institute*. URL: <https://ui.org.ua/wp-content/uploads/2022/01/strategy-ui-en-web-2.pdf>
- Sjarki, D. (2023). "Kul'tura – ce tezh vlada". Interv'ju z Tamaroju Gundorovoju ["Culture is also power." Interview with Tamara Gundorova]. *Kunsht. Suspiľstvo*, 07.06.23. URL: <https://kunsht.com.ua/kultura-ce-tezh-vlada-intervyu-z-tamaroyu-gundorovoyu/>
- Jak sfera kultury pidtrymuje Ukraїnu vid pochatku vijny* (2022) [How the sphere of culture supports Ukraine since the beginning of the war]. *NV New Voice*. 2 grudnja 2022. URL: <https://life.nv.ua/ukr/lifestyle/kulturniy-front-yak-sfera-kulturi-pidtrimuye-ukrajinu-pid-chas-viyni-50279187.html>
- Bennett, T. (1999) Putting policy in cultural studies. *The cultural studies reader*. London and New York, Taylor & Francis Group, 479–491.
- Culture Fights Back (2023). *Official website of Ukrainian Institute*. URL: <https://ui.org.ua/culture-fights-back/>
- Kaplan, M. (2013). Postcolonial Theory. *Theory in social and cultural anthropology: an encyclopedia*. Los Angeles, Texas State University by SAGE Publications, Inc., 635–639.
- Mulcahy, K. V. (2017). *Public Culture, Cultural Identity, Cultural Policy. Comparative Perspectives*. New York, Palgrave Macmillan.
- Post-colonialism (1999). *Key Concepts In Cultural Theory*. London, Routledge, 194–196.
- The Routledge Handbook of Global Cultural Policy* (2018). New York, Routledge.
- United24. (2022). *Official fundraising platform of Ukraine. The initiative of the President of Ukraine*. URL: <https://u24.gov.ua>
- United24.Projects (2022). *Official fundraising platform of Ukraine. The initiative of the President of Ukraine*. URL: <https://u24.gov.ua/projects>

Надійшла до редколегії 03.05.23

Iryna Maslikova, DSc (Philos.), Assoc. Prof.
e-mail: i.i.maslikova@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9463-5223>
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

INTERNATIONAL COOPERATION IN THE FIELD OF CULTURE UNDER THE CONDITIONS OF THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR: CULTURAL ASPECT

The article analyzes the experience of international cooperation in the field of culture during the Russian-Ukrainian war. Significant achievements in international cooperation by the means of culture resulted in the institutionalization of cultural diplomacy as a tool of the cultural policy of "soft power". Cultural diplomacy includes the exchange of ideas, information, and cultural goods between peoples in order to foster mutual understanding. Thanks to the United24 platform and the Ukrainian Institute, large-scale projects have been implemented last year. These projects aimed at helping victims of war, their rehabilitation, rebuilding cultural infrastructure, Ukraine's involvement in weighty cultural events and processes, and the presentation of Ukrainian culture to the world. Informational, volunteer, rehabilitation, sanctions, diplomatic activities in the field of culture in wartime conditions proved that cultural diplomacy is an effective tool of cultural, humanitarian and security policies. Realization of the main goal of Ukrainian cultural diplomacy – the expansion of Ukraine's recognition abroad is impossible without awareness of the value basis of Ukrainian culture and the belonging of the Ukrainian people to a broad cultural and political context. The issue of the cultural identity of Ukrainians is connected with the colonial past of Ukraine, the aggressive expansion of Russia. The revaluation of the cultural role of Russia gained urgent relevance against the background of the war and, on the one hand, led to the practices of "the cancel culture". This practice is important to ensure that there are no attempts to apparently balance the victims of Ukrainians and Russians in the war, the anonymity of the true victims and the lack of fair retribution for criminals, the silencing of the truth, and war fatigue. On the other hand, such processes aggravated the issue of various "others", who will be able to unite on the basis of a common contemporary Ukrainian culture after the war. Therefore, in order to clarify the specifics of cultural identity, a number of cultural problems arise that require a theoretical solution (the nature of cultural identity, the constitution of cultural subjectivity in the conditions of imperialism and post-colonialism, cultural prejudices, national imagination, "the cancel culture", revaluation of the cultural role of Ukraine). Cultural studies of these issues will strengthen the discussions around the issues of a better political order and the formation of post-colonial cultural policy in Ukraine.

Keywords: international cooperation in the field of culture, cultural diplomacy, cultural policy, Russian-Ukrainian war, post-colonialism, cultural identity.

ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ В УМОВАХ ВІЙНИ: ПРАКТИКИ МІЖНАРОДНОЇ ВЗАЄМОДІЇ

Досліджується досвід збереження культурної спадщини у воєнному конфлікті в Україні та міжнародна співпраця на цьому шляху. Здійснюється історична реконструкція правового забезпечення збереження культурної спадщини, що може слугувати контекстом української ситуації. Для її прояснення використовується метод ситуаційного аналізу. Ситуації з Музеєм Г. С. Сковороди в селі Сковородинівка на Харківщині та Іванківським історико-краєзнавчим музеєм розгортаються у часі і просторі і фокусують теоретичну рамку. Показується, що в Україні сьогодні у війні розмивається "поле бою" і військові дії розповсюджуються на території, де перебуває цивільне населення і знаходяться об'єкти культурної спадщини. Разюча відмінність у ставленні до надбань культурної спадщини людства під час воєнних конфліктів оптимістичного модерного XIX та по-постмодерністськи релятивістичного XX століть унаочнює втрату позицій модерними явищами. Висвітлена у статті ситуація з Музеєм Г. С. Сковороди свідчить, що міжнародна допомога сьогодні надходить на консервацію зруйнованого. Також є суттєвою міжнародна взаємодія у питанні оцифрування культурної спадщини України і створення умов її збереження.

Ключові слова: російсько-українська війна, культурна спадщина, біографія місця, збереження культурної спадщини.

Постановка проблеми. У ході воєнних конфліктів, окрім загибелі людей, повсякчас знищувалися культурні артефакти. "Воєнні конфлікти... були і залишаються однією з головних причин втрати культурної спадщини народів", – нарікає Патрік Бойлан, знаний англійський фахівець в цьому питанні [Boylan, 1993: 6]. В умовах російсько-української війни повсякчасних руйнувань зазнають цивільні будівлі, серед яких – об'єкти культурної спадщини. Дослідження досвіду збереження культурних надбань в умовах воєнного конфлікту є актуальними.

Метою статті є вивчення досвіду збереження культурної спадщини у воєнному конфлікті в Україні та міжнародної співпраці на цьому шляху.

Методологічною основою статті є загальнонаукові методи. Зокрема, здійснюється історична реконструкція правового забезпечення збереження культурної спадщини, що може слугувати контекстом української ситуації. Для її прояснення використовується метод ситуаційного аналізу. Ситуації з Музеєм Г. С. Сковороди в селі Сковородинівка на Харківщині та Іванківським історико-краєзнавчим музеєм розгортаються у часі і просторі і фокусують теоретичну рамку.

Аналіз досліджень і публікацій. Теоретичною основою дослідження стали публікації знаних фахівців у галузі збереження культурної спадщини П. Бойлана, М. Л. Соренсен та Д. В'єхо-Роуз. А також міжнародні нормативні документи галузі, перш за все Брюссельська декларація про закони і звичаї війни (1854), Афінська хартія (1933), Конвенція про охорону всесвітньої культурної і природної спадщини (1972).

Виклад основного матеріалу дослідження.

З історії становлення правового забезпечення збереження культурної спадщини. Усвідомлення необхідності забезпечити збереження культурних надбань людства прийшло на досить пізньому етапі розвитку цивілізації. Віденський конгрес, який відбувся у 1814–1815 роках після завершення Наполеонівських воєн, примітний у цьому контексті за рядом аспектів. У світлі заданої у даній розвідці мети важливо виділити найважливіші три з них.

По-перше, первинно предметом обговорення в юридичній площині були культурні надбання як культурної власності, тобто матеріальні об'єкти, що мали певну культурну цінність. А у поле зору учасників конгресу

вони потрапили тому, що величезні масштаби розгулу пограбувань і руйнувань під час війни викликали занепокоєння. Саме тоді "традиційне розуміння права на здобич і винагороду у війні почало ставитися під питання, принаймні щодо музейних колекцій" [Boylan, 1993: 24]. П. Бойлан наводить випадок, який трапився під час Наполеонівських воєн у 1812 році. Британський флот захопив корабель, на якому знаходилися твори мистецтва, що належали Художньому музею Пенсильванії. Англія оголосила предмети мистецтва своєю здобиччю, однак суд у Канаді постановив, що предмети художньої цінності мають бути повернуті власнику, оскільки "мистецтво є частиною спільної спадщини всього людства і таким чином – охороняється від конфіскації під час війни" [Boylan, 1993: 24]. Цей випадок висвітлює модус актуалізації питання культурної власності і водночас перекидає місток на другий аспект.

Отже, по-друге, йдеться про міжнародний характер обговорення питань культурних надбань, що відбулися на Віденському конгресі. Оскільки цей аспект проблематики – наскрізний для даного дослідження, то тут достатньо тільки його зафіксувати.

По-третє, процеси збереження культурної власності почали обговорюватися у час активного націєтворення в Європі [Hobsbawm, 1992]. Акцентація культурної спадщини як історичного надбання нації та її захист тоді були нерозривно пов'язані з процесами пошуку ідентичності в спільному минулому.

Власне, в таких умовах робилися "різного роду спроби розвинути оформлені й обов'язкові правові інструменти, ...що відносяться до культурної власності під час війни. Це не були закони щодо спадщини як такі, радше нормативно-правові акти, включені у правила війни" [Sørensen..., 2015: 4]. Але пройшло ще майже півстоліття, поки у Сполучених Штатах під час Громадянської війни не був оприлюднений Кодекс Лібера (1863 р.), де у розроблених правилах регуляції діяльності армії Союзу (Півночі) зазначався захист культурної власності, зафіксовані приписи захисту творів мистецтва, бібліотек, наукових колекцій, об'єктів культури й історичних місць на окупованих територіях. Там само вказувалося, що питання власності творів мистецтва після війни мало бути включене у зміст мирного договору [Boylan, 1993: 25]. Звісно, розроблений у США до-

кумент не був міжнародним. Однак у ньому прописувався алгоритм вирішення проблеми, що була вже на часі. Кодекс задав вектор для подальших напрацювань документів у галузі.

Першою власне міжнародною кодифікацією стала Брюссельська декларація про закони і звичаї війни (1874), в якій записано: "Власність громад, а також релігійних установ та благодійних навчальних, художніх і наукових закладів, навіть таких, що належать державі, має поважатися нарівні з приватною власністю. Всіляке загарбання, а також навмисне руйнування чи пошкодження подібних установ, пам'яток, художніх і наукових творів переслідуються відповідною владою" [Брюссельська декларація..., 1874: 8]. Як зазначає вітчизняний дослідник міжнародного права Дмитро Коваль, було прийнято документ рекомендаційного характеру – "декларацію" – замість "конвенції" як єдиного зведення уніфікованих правил ведення збройних конфліктів. Причиною послаблення уналежнюючої сили документу стала неготовність країн – учасниць Брюссельської конференції, насамперед Великобританії, до такого роду зобов'язань [Коваль, 2011: 39].

Проте і Брюссельська декларація, і у подальшому складений Оксфордський кодекс (1880) не були формально ратифіковані як міжнародні договори [Boylan, 1993: 26]. Такими стали Гаазькі конвенції 1899 року (де були зафіксовані положення щодо захисту культурної власності) і 1907 року (де було прийнято ряд договорів щодо законів і звичаїв війни).

Як видно, у XIX столітті був свого роду суспільно-політичний ентузіазм щодо унормування збереження культурної спадщини у воєнних конфліктах. Натомість, XX століття продемонструвало зворотну тенденцію. Розробка міжнародних нормативних документів захисту культурної спадщини не завадила "втраті соборів, церков, інших історичних пам'яток, музеїв, бібліотек і колекцій на полях Першої світової війни" [Boylan, 1993: 27]. Очевидно, масштаб руйнувань був такий, що доля культурних пам'яток під час війни – втрата, руйнація в бомбардуваннях і пожежах – стала каталізатором широких обговорень по удосконаленню наявних регламентацій.

Тоді, зокрема в Афіській хартії 1933 року, було введене поняття світової історичної спадщини. Там вона подана як архітектурні споруди, що надають місту своєрідний характер, закарбовуючи у собі життя міста крізь віки, набуваючи з часом історичну і духовну цінність, відбиваючи риси найбільшого злету художньої творчості народу [Charter of Athens, 1933: 65].

Однак ці обговорення миттєво загубилися у колізіях Другої світової війни. І якщо інформація про руйнування і мародерство німців на Східному фронті, у Франції та на інших окупованих територіях [Boylan, 1993: 36] вписується у парадигму злочинів нацизму, то аналогічні дії союзників складно пояснити. Удосконалення озброєнь під час війни призвело до появи нового покоління бомбардувальників, які масованими авіаударами знищили вщент історичний центр Дрездена у 1945 році, а потім завдали атомних бомбардувань японським містам Хіросіма і Нагасакі [Boylan, 1993: 37]. Кричущим є сам факт руйнації союзниками наприкінці війни пам'яток культурної спадщини у містах з мирним населенням. Дві сторони конфлікту Другої світової війни руйнували об'єкти культурної спадщини, маючи у своєму надбанні міжнародні регламентації їх захисту.

Водночас масштаби завдань у Другій світовій війні збитків зумовили створення у повоєнному світі нових міжнародних організацій, які опікуються культур-

ною спадщиною, засновуючись на набутому у війні негативному досвіді.

У 1957 році в Парижі відбувся Міжнародний конгрес архітекторів і фахівців по історичних будівлях, де обговорювалися питання захисту історичних пам'яток. Результати напрацювань були покладені в основу Венеційської хартії з питань збереження і реставрації пам'яток і історичних місць, яка була прийнята у 1964 році. Вона закріплювала стандарти в галузі охорони історичних будівель та обумовлювала створення Міжнародної ради з охорони пам'яток та історичних місць. Ця рада була створена роком пізніше, у 1965-му, у Варшаві і відома як ICOMOS (ICOMOS – International Council on Monuments and Sites).

Визначною подією стало у 1972 році прийняття ЮНЕСКО Конвенції про охорону всесвітньої культурної спадщини [Конвенція про охорону..., 1972]. У цьому документі було докладно визначено культурну (ст. 1) і природну (ст. 2) спадщину, заявлено про створення Міжнародного комітету з охорони світової культурної і природної спадщини й окреслено його повноваження (ст. 8), оголошено про створення Фонду охорони всесвітньої культурної та природної спадщини (ст. 15) та визначені підстави звернення по допомогу країнами-учасницями та її форми (ст. 21–26).

Окрім цього, було прийнято ряд документів, які безпосередньо стосувалися захисту культурних надбань людства під час збройних конфліктів. Це Гаазька конвенція про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту (1954) та Конвенція ЮНЕСКО про заходи, спрямовані на заборону та запобігання незаконному ввезенню, вивезенню та передачі права власності на культурні цінності (1970).

Однак вся ця копійка нормотворча робота міжнародної громадськості не забезпечила сучасну цивілізацію від непоправних втрат культурних надбань людства. Культурна спадщина була зруйнована у війні на Кіпрі (1963–1974) [Bakshi, 2017], під час бомбардувань Биковару (1991), Мостару (1992) [Sørensen..., 2019], Белграді (1999) [Sørensen..., 2015: 156–182], і ось вже недавно – знищення міст Німруд в Іраку (2015), Пальміри в Сирії (2016) [Newson..., 2018].

І це далеко не повний перелік втрат людської цивілізації у воєнних конфліктах після Другої світової війни. У цьому контексті особливого звучання набувають слова з урочистостей з нагоди п'ятдесятої річниці створення ООН: "Ми, люди Об'єднаних Націй, маємо спільну культуру і спадщину, в межах якої втрата фізичної чи духовної культурної спадщини одного народу є втратою для всього людства" [Boylan, 1993: 6].

Ця різка відмінність у ставленні до надбань культурної спадщини людства під час воєнних конфліктів оптимістичного модерного XIX та по-постмодерністськи релятивістичного XX століть унаочнює втрату позицій модерними явищами. До таких відноситься і війна. Мері Калдор називає війни Модерну "старими війнами", що "залучають держави"; там битви є вирішальним зіткненням [Kaldor, 2012: vi]. Натомість в Постмодерні у "нових війнах" беруть участь "мережі державних і недержавних акторів, а найбільше насильство спрямоване проти цивільного населення" [Kaldor, 2012: vi].

Саме такою є і нинішня війна в Україні. Розмивання "поля бою" і розповсюдження воєнних дій на території, де перебуває цивільне населення та знаходяться об'єкти культурної спадщини, призводить до численних втрат як одного, так і іншого.

Проблеми збереження культурної спадщини в умовах російсько-української війни: випадок Сквородинівки. Питання збереження культурної спадщини в умовах війни постало ще дев'ять років тому. Це знайшло відбиття в рефлексіях інтелектуалів на академічних заходах. Читаючи сьогодні збірку матеріалів тематичної конференції в НАККіМ 2014 року, відчуваєш кричущу актуальність тез Сергія Литвина, Віктора Тригуба, Олега Вергеліса [Охорона культурної..., 2014]. Проте в умовах повномасштабного вторгнення проблема загострилася.

Рік тому весь світ облетіла інформація про ракетний обстріл в ніч на 7 травня 2022 року будівлі Національного літературно-меморіального музею Г. С. Сквороди у селі Сквородинівка на Харківщині. Відкритий у 1972 році, він у своїй експозиції мав видання творів філософа, бібліотеку філософських та художніх творів кола його читання, наукову та художню літературу про його життя та творчість, присвячені йому мистецькі твори, а також особисті речі. На початку повномасштабного вторгнення найцінніші експонати були сховані.

До 300-річчя філософа, яке відзначали минулого року, ще до війни готували зміну концепції музею, прагнули переосмислити простір музейного комплексу [Порятунок Сквороди..., 2022]. Наприкінці лютого 2022 року повинно було відбутись чергове засідання комісії з меморіальних заходів. Війна зруйнувала і всі плани мирного часу щодо святкування ювілею, а потім і саму будівлю музею.

Ракетним ударом приміщення було практично зруйновано, що, окрім іншого, з новою силою запустило дискусію серед фахівців про переміщення музею. Початково музей було відкрито у садовому павільйоні поміщиків Ковалевських, у маєтку яких в останні дні жив і помер Г. С. Скворода. Основна будівля маєтку знаходиться в стороні від музею. Коли будівлю музею було зруйновано, знову підняли питання про перенесення його в головний будинок.

"Перші висновки працівників музею були невтішними: будова зазнала непоправних руйнувань. Але згодом приїхали реставратори, які провели дослідження руїн. Виявилось, що все можна відбудувати" [Порятунок Сквороди..., 2022].

Історик Андрій Парамонов вважає, що за результатами експертизи архітектори-реставратори мають дослідити будівлю, визначити час зведення її та прибудованих приміщень: "Я вів би розмову про те, щоб повністю зробити музейну експозицію в основному будинку, який і був побудований наприкінці XVIII століття Андрієм Івановичем Ковалевським і де бував Григорій Савич Скворода" [Гаєвська, Сметана, 2022]. Основна будівля маєтку, на думку Парамонова, має стати місцем дислокації музею в його новій концепції.

Все це потребує значного фінансування. За даними Міністерства культури та інформаційної політики (МКІП), на відновлення музею потрібно близько 112 млн грн. Профільний міністр Олександр Ткаченко пообіцяв шукати кошти на реставрацію будівлі у державному бюджеті, приймати пожертви українців і західних партнерів. Для залучення міжнародної підтримки планувалося провести низку заходів.

Для безпосередньої консервації музею після ракетної атаки ЮНЕСКО виділило 50 тисяч доларів [Для відбудови..., 2022]. Ця міжнародна допомога є важливою і з огляду на військові дії і складний фінансовий стан нашої держави, і з огляду на характер допомоги, визначений у Конвенції ЮНЕСКО. Міжнародна допомога надається

лише тим об'єктам культурного надбання, що вже включені чи заплановані на включення у списки всесвітньої культурної спадщини ЮНЕСКО (ст. 20), а "фінансування необхідних робіт має лише частково покладатися на міжнародне співтовариство. Держава, що користується міжнародною допомогою, надає значну частину коштів, які виділяються для кожної програми чи проекту" (ст. 25) [Конвенція про охорону..., 1972]. Тому така понадпланова допомога у скрутні є надзвичайно цінною.

Сьогодні у західній соціогуманістиці активно розробляється поняття "біографія місця". Досить популярна біографістика як така залучається за межі своєї традиційної сфери і "прикладається" до осягнення ландшафтів і пам'яток культури [Sørensen..., 2019: 10]. Незважаючи на закиди в антропоморфізації, дослідники наголошують на взаємозв'язку місць і важливості людських дол.

Отже, "місця вбирають в себе колізії конфлікту і виликають додаткові ролі, конотації і значення" [Sørensen..., 2019: 10]. Та ж Сквородинівка перестала бути місцем пам'яті видатного українського філософа, а стає свідченням недотримання міжнародних законів ведення війни – порушення Конвенції.

Проблеми збереження фондів регіональних краєзнавчих музеїв. Регіональні краєзнавчі музеї України не мають аналогів за кордоном, є "родзинкою" української музейної справи [Тюрменко..., 2017: 129]. У них зберігаються комбіновані фонди, що складаються з матеріалів історичного, природничого, меморіального характеру. "Музейні предмети є ідеальними передавачами культурних цінностей народу, його історії та ментальності. Історико-культурні цінності, що знаходяться у музеях, мають бути широко доступні громадськості, але в той же час вони потребують збереження і захисту" [Тюрменко..., 2017: 128].

На прикладі культурних надбань регіонального значення приходиться особливо гостро розуміти, що поняття культурної спадщини – широке, воно містить в собі не тільки і не стільки перелік пам'яток ЮНЕСКО. Спадщина – це те, що було створено на території проживання певного народу і вплинуло на формування ідентичності його представників.

Серед зруйнованих у ході воєнних дій об'єктів культурної спадщини – й Іванківський районний історико-краєзнавчий музей, відкритий у 1981 році у перебудованому приміщенні колишнього панського маєтку. Найціннішим у фондах музею була колекція 25 полотен "наївного мистецтва" Марії Примаченко. Після бомбардувань Іванкова у лютому 2022 року музей згорів. З-поміж інших експонатів втраченими вважалися і роботи художниці. Згодом з'явилось повідомлення, що жителі Іванкова врятували окремі картини Примаченко та інші експонати. Місцеві жителі змогли проникнути в задимлену будівлю, розбивши вікно, і врятували деякі картини [Захистіть українську...]. У МКІП спочатку закликали не поширювати інформацію про вцілілі картини, щоб не наражати на небезпеку місцевих жителів, які їх зберігали [Поперечна, 2022]. Але після звільнення Київщини у публічному просторі не вдалося знайти інформацію про подальшу долю картин. У воєнному конфлікті складно відстежити долю експонатів музеїв, що зазнали руйнувань.

На початку червня 2023 року всю країну сколихнула трагедія Херсонщини, коли вода з Каховського водосховища знищила на своєму шляху міста і селища півдня України. У публічному просторі активно обговорюють провину Росії, підраховують кількість загинув у стихії людей і тварин, вказують на знищення родючих

земель й унікальної агрокультури, екосистем півдня України, збитки економіки. Але чутно і голоси тих, хто піднімає тему затоплених культурних артефактів краю. Йдеться насамперед про "кам'яні вишиванки" Григорія Довженка, художника-монументаліста з кола бойчуків. Він створив особливий рецепт штукатурки і техніку різьблення по сирому тиньку. Цією технікою прикрашені старі будівлі Нової Каховки. Також в Олешках під водою опинився Будинок-музей художниці Поліни Райко, яка працювала у стилі "наївного мистецтва".

Війна продовжується. Академічна література, присвячена питанням збереження об'єктів культурної спадщини, що зазнали руйнації під час воєнних конфліктів, неминуче виходить на питання реконструкції зруйнованого і переосмислення ролі культурної спадщини у повоєнному світі [Sørensen..., 2019]. Але зараз для України цей пласт смислів є надто гіпотетичним, оскільки руйнація об'єктів культурного надбання нашої країни триває, а переосмислення певного явища приходить після його завершення.

Потрібно зазначити, що протягом воєнного конфлікту знижується дохід населення. Інакше не можна пояснити, чому на музей у Сковородинівці зі 112 млн гривень громадськістю зібрано 19 677 гривень, а на Іванківський музей – з 35,2 млн гривень – 395 (станом на 10 травня 2023 року).

У таких умовах з особливою гостротою постає питання охорони культурної спадщини. І якщо забезпечення матеріальних цінностей у збройному конфлікті є постійною проблемою (згадаймо історію), то в цифрову добу робляться зусилля для збереження культурної спадщини у цифровому форматі.

Робота з оцифрування фондів краєзнавчих музеїв проводиться вже декілька років поспіль [Тюрменко..., 2017], хоча проблеми з фінансуванням повсякчас уповільнюють цей процес. В умовах широкомасштабного вторгнення міжнародна участь в оцифруванні збільшується. І тут допомога закордонних акторів є досить потужною.

На це орієнтований проєкт SUCHO (Saving Ukrainian Cultural Heritage Online). Волонтерська ініціатива спрямована на архівацію веб-сайтів і цифрових колекцій українських закладів культури і збір коштів на спеціальне обладнання з оцифрування для українських культурних установ [Jolicœur..., 2022]. Така ініціатива отримала в цьому році нагороду Європейської комісії та міжнародної організації Eurora Nostra за досягнення у збереженні культурної спадщини [2023 Winners...].

Також можна відзначити ініціативу шведських спеціалістів з Музею Васа, які приїхали в Україну, щоб взяти участь у проєкті з оцифрування чотирьох старовинних човнів, піднятих з дна Дніпра, що зберігаються у Національному заповіднику "Хортиця". "Евакуювати їх неможливо – вони великі і достатньо крихкі. Тому в умовах обстрілів міста (Запоріжжя – М. Р.) російськими військовими та ризиком для великогабаритних предметів старовини, які не можна евакуювати, створення цифрових копій має велике значення" [Олійник, 2023]. Йдеться про створення високоточних тривимірних моделей кораблів за допомогою лазерної зйомки і фотограмметрії.

Оцифрування як процес збереження викликає ряд технічних і ціннісних питань [Тюрменко..., 2017], які тільки загострюються в умовах війни. І міжнародна допомога не лише їх вирішує, але й увиразнює. Саме у питаннях збереження національної культурної спадщини.

Висновок. Усвідомлення необхідності забезпечити збереження культурної спадщини людства прийшло на початку XIX століття після завершення Наполеонівських

воєн. Масштаби пограбувань і руйнувань культурної власності тоді вперше постали у полі уваги міжнародної спільноти, яка протягом всього століття активно розробляла нормативно-правові підстави для її збереження, змогла вийти на рівень фіксації законів і звичаїв війни, де було місце і для охорони культурних надбань. Однак у XX столітті пройшли дві світові війни, що спричинили значні руйнування культурної спадщини всіма сторонами конфліктів. І оптимізм європейців XIX століття щодо цивілізованого ставлення до культурної спадщини під час війни був зруйнований, хоча продовжувалася робота зі створення нормативно-правових документів міжнародного характеру галузі і були засновані міжнародні організації, які опікувалися культурною спадщиною. Вже у XXI столітті попередні тенденції зберігаються. В Україні сьогодні у війні розвивається "поле бою" і воєнні дії розповсюджуються на території, де перебуває цивільне населення і знаходяться об'єкти культурної спадщини. Тому втрати як тих, так і інших є значними. Висвітлена у статті ситуація з Музеєм Г. С. Сковороди свідчить, що міжнародна допомога сьогодні надходить на консервацію зруйнованого. Також є суттєвою міжнародна взаємодія у питанні оцифрування культурної спадщини України і створення умов її збереження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Брюссельська декларація про закони і звичаї війни (1874). *Верховна Рада України. Законодавство України*. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_764#Text
- Гаєвська, А., Сметана, М. (2022). Це варвари: російські окупанти зруйнували музей Сковороди, його обіцяють відновити. *Суспільне мовлення*. 7 травня 2022 р. URL: <https://susplne.media/236846-ce-varvari-rosijski-okupanti-zrujnuvali-muzej-skovorodi-jogo-obicaut-vidnoviti/>
- Для відбудови знищеного музею Сковороди потрібно близько € 112 мільйонів – МКІП. (2022). *Українформ*. 3 грудня. URL: <https://web.archive.org/web/20221209174836/https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3627044-dla-vidbudovi-znisnogo-muzeu-skovorodi-potribno-blizko-112-miljoniv-mkip.html>
- Захистіть українську культуру, збережіть світову спадщину. *Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine*. URL: <https://restore.mkip.gov.ua/objects?status=destroyed>
- Коваль, Д. (2011). Становлення міжнародно-правового захисту культурних цінностей у зв'язку з збройним конфліктом: від Віденського конгресу 1815 р. до Гаазьких конвенцій 1899 р. *Мітна справа*. 1(73), 35–42.
- Конвенція про охорону всесвітньої культурної і природної спадщини (1972). *Верховна Рада України. Законодавство України*. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_089#Text
- Олійник, С. (2023). Шведи приїхали до Запоріжжя, щоб створити цифрові копії цінних підводних експонатів. *zprx.city*. 06 травня. URL: <https://zprz.city/news/view/shvedi-priihali-do-zaporizhzhya-shhob-stvoriti-tsifrovi-kopii-tsinnih-pidvodnih-ekspontativ>
- Охорона культурної спадщини: аспекти соціокультурної взаємодії. Матеріали науково-практичної конференції в Національній академії керівних кадрів культури і мистецтва 5–6 червня 2014 року (2014). Київ, НАКККІМ, 288.
- Поперечна, Д. (2022). "Музей згорів за лічені хвилини": як рятували картини Примаченко з вогню під час окупації. *Українська правда*. 26 травня. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2022/05/26/248812/>
- Порятунк Сковороди. Як відбудуватимуть музей харківського філософа. (2022). *Kharkiv Today*. 12 липня. URL: <https://web.archive.org/web/20221115205657/https://2day.kh.ua/ua/kharkov/poryatunok-skovorody-yak-vidbudovuvatymut-muzey-kharkivskoho-filosofo>
- Тюрменко, І., Рогожа, М., Божук, Л. та ін. (2017). *Соціально-етичні основи збереження цифрової спадщини в Україні*: монографія. Київ, Талком, 172.
- Bakshi, A. (2017). *Topographies of Memories: A New Poetics of Commemoration*. Cham, Pelgrave Macmillan, 340.
- Boylan, P. (1993). *Review of the Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict*. Paris, UNESCO, 248.
- Charter of Athens (1933). *The Getty Conservation Institute*. URL: https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/research_resources/charters/charter04.html
- Jolicœur, K., Kijas, A., Rakityanskaya, A. (2022). Saving Ukrainian Cultural Heritage Online: A Global Initiative. *Українські культурологічні студії*. 2(11), 87–89.
- Hobsbawn, E. J. (1992). *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*. 2nd ed. Cambridge University Press, 214.
- Kaldor, M. (2012). *New and Old Wars: Organized Violence in a Global Era*. 3rd edition. Cambridge, Polity Press, xii, 268.

Newson, P., Young, R. (2018). *Post-Conflict Archeology and Cultural Heritage: Rebuilding Knowledge, Memory and Community from War-Damaged Material Culture*. New York, Routledge, 292.

Sørensen, M. L. S., Viejo-Rose, D. (2015). Introduction: The Impact of Conflict on Cultural Heritage: A Biographical Lens. *War and Cultural Heritage. Biographies of Place*. Ed. by M. L. S. Sørensen and Dacia Viejo-Rose. New York, Cambridge University Press, 1–17.

Sørensen, M. L. S., Viejo-Rose, D., Filippucci, P. (ed). (2019). *Memorials in the Aftermath of Armed Conflict: From History to Heritage*. Cham, Pelgrave Macmillan, 312.

2023 Winners of Europe's top heritage awards announced by the European Commission and Europa Nostra. *The European Heritage Awards / Europa Nostra Awards*. URL: <https://www.europanostra.org/2023-winners-of-europe-top-heritage-awards-announced-by-the-european-commission-and-europa-nostra/>

REFERENCES

Brussels Declaration concerning the Laws and Customs of War (1874). [In Ukrainian]. *Verhovna Rada Ukrainy. Zakonodavstvo Ukrainy*. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_764#Text

Gajevs'ka, A., Smetana, M. (2022). Ce varvary: rosijs'ki okupanty zrujnuvaly muzej Skovorody, jogo obicajut' vidnovyty. [They are Barbarians: Russian occupants ruined Skovoroda museum, it is promised to be rebuilt]. *Suspil'ne movlennja*. May 7, 2022. URL: <https://suspilne.media/236846-ce-varvari-rosijski-okupanti-zrujnuvali-muzej-skovorodi-jogo-obicajut-vidnovyti/>

Dlja vidbudovy znyshhenogo muzeju Skovorody potrebno blyz'ko € 112 mil'joniv – MKIP [About € 112 million is needed to rebuild the destroyed Skovoroda museum – Ministry of Culture and Information Policy] (2022). *Ukrinform*. December 3. URL: <https://web.archive.org/web/20221209174836/https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3627044-dlja-vidbudovy-znisenogo-muzeju-skovorodi-potribno-blizko-112-miljoniv-mkip.html>

Zahystit' ukrai'ns'ku kul'turu, zberezhit' svitovu spadshhynu. [Protect Ukrainian culture, preserve world heritage]. *Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine*. URL: <https://restore.mkip.gov.ua/objects?status=destroyed>

Koval, D. (2011). Stanovlennja mizhnarodno-pravovogo zahystu kul'turnyh cinnostej u zv'jazku z zbrojnym konfliktom: vid Videns'kogo kongresu 1815 r. do Gaaz'kyh konvencij 1899 r. [Development of international legal protection of cultural values in connection with military conflict: from 1815 Vienna Congress of to 1899 Hague Conventions]. *Mytna sprava*. 1(73), 35–42.

Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage (1972). [In Ukrainian] *Verhovna Rada Ukrainy. Zakonodavstvo Ukrainy*. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_089#Text

Olijnyk, S. (2023). Shvedy pry'i'haly do Zaporizhzhja, shhob stvority cyfrovi kopii' cinnyh pidvodnyh eksponativ. [Swedes came to Zaporizhzhia to create digital copies of valuable underwater exhibits]. *zprx.city*. May 06. URL: <https://zprx.city/news/view/shvedy-priihali-do-zaporizhzhja-shhob-stvority-tsifrovi-kopii-tsinnih-pidvodnih-eksponativ>

Mariya Rohozha, DSc (Philos.), Assoc. Prof.
e-mail: rogzha@knu.ua
<https://orcid.org/0000-0002-1469-861X>
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

SAVING UKRAINIAN CULTURAL HERITAGE DURING THE WAR: PRACTICES OF INTERNATIONAL INTERACTIONS

The article deals with the experience of preserving cultural heritage in the armed conflict in Ukraine and international cooperation in this field. The historical reconstruction of the legal protection of cultural heritage is carried out. It is indicated in the article that during the 19th century, international legal bases for the preservation of cultural heritage were actively developed. However, in the 20th century, two world wars brought significant destruction of cultural heritage by all parties of the conflict. And the optimism of the Europeans of the 19th century regarding a civilized attitude to cultural heritage was destroyed, although the work on the creation of international normative documents in the field continued and international organizations were founded that took care of cultural heritage. In the 21st century, the previous trends persist. Such reconstruction can become the context for the Ukrainian situation. To clarify it, the method of situational analysis is used. The situations with the Hryhorii Skovoroda museum in the village of Skovorodinivka in the Kharkiv region and the Ivankiv Local History Museum unfold in time and space and focus the theoretical framework. In the article, the author addresses the problem of the biography of a place, which is relevant in modern social sciences and humanities. Despite objections to anthropomorphization, scholars emphasize the close link of places and human destinies there. Skovorodinivka ceases to be exclusively a place of memory of an outstanding Ukrainian philosopher and becomes evidence of the attitude towards the object of cultural heritage in the current war. The article shows that in Ukraine today, the war is blurring the "battlefield" and military actions are spreading to the territory where the civilian population and cultural heritage sites are located. The striking difference in the attitude towards the cultural heritage of mankind during the military conflicts of the optimistic modern XIX and the postmodernist relativistic XX centuries illustrates the loss of position by modern phenomena. The situation with the Hryhorii Skovoroda museum testifies that today international aid comes for the preservation of the destroyed cultural artifacts. International cooperation is also essential in the issue of digitizing the cultural heritage of Ukraine and creating conditions for its preservation. The article indicates the initiatives of SUCHO (Saving Ukrainian Cultural Heritage Online) and the Vasa Museum, Stockholm, on this path.

Keywords: Russian-Ukrainian war, cultural heritage, biography of the place, preservation of cultural heritage.

Ohorona kul'turnoi' spadshhyny: aspekty sociokul'turnoi' vzajemodii [Protection of cultural heritage: aspects of socio-cultural interaction]. Materialy naukovy-praktychnoi' konferencii' v Nacional'niij akademii' kerivnyh kadrov kul'tury i mystectva 5–6 chervnja 2014 roku (2014). Kyiv, NAKKKiM.

Poperechna, D. (2022). "Muzej zgoriv za licheni hvylyny": jak rjatuvaly kartyny Prymachenko z vognju pid chas okupacii'. [The museum burned down in a matter of minutes": how Prymachenko's paintings were saved from the fire during the occupation]. *Ukrai'ns'ka pravda*. May 26. URL: <https://life.ppravda.com.ua/culture/2022/05/26/248812/>

Porjatunok Skovorody. Jak vidbudovuvaty mut' muzej harkivskogo filosafo [Saving Skovoroda. How the museum of the Kharkiv philosopher will be rebuilt] (2022). *Kharkiv Today*. July 12. URL: <https://web.archive.org/web/20221115205657/https://2day.kh.ua/ua/kharkov/poryatunok-skovorody-yak-vidbudovuvaty-mut-muzej-kharkivskogo-filosafo>

Tuirmenko, I., Rohozha, M., Bozhuk, L. and others (2017). *Social'no-etychni osnovy zberezhennja cyfrovoi' spadshhyny v Ukra'ni*: monografija. [Social and ethical foundations of preservation of digital heritage in Ukraine: monograph]. Kyiv, Talkom.

Bakshi, A. (2017). *Topographies of Memories: A New Poetics of Commemoration*. Cham, Pelgrave Macmillan.

Boylan, P. (1993). *Review of the Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict*. Paris, UNESCO.

Charter of Athens (1933). *The Getty Conservation Institute*. URL: https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/research_research_ces/charters/charter04.html

Jolicoeur, K., Kijas, A., Rakityanskaya, A. (2022). Saving Ukrainian Cultural Heritage Online: A Global Initiative. *Українські культурологічні студії*. 2(11), 87–89.

Hobsbawn, E. J. (1992). *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*. 2nd ed. Cambridge University Press.

Kaldor, M. (2012). *New and Old Wars: Organized Violence in a Global Era*. 3rd edition. Cambridge, Polity Press.

Newson, P., Young, R. (2018). *Post-Conflict Archeology and Cultural Heritage: Rebuilding Knowledge, Memory and Community from War-Damaged Material Culture*. New York, Routledge.

Sørensen, M. L. S., Viejo-Rose, D. (2015). Introduction: The Impact of Conflict on Cultural Heritage: A Biographical Lens. *War and Cultural Heritage. Biographies of Place*. New York, Cambridge University Press.

Sørensen, M. L. S., Viejo-Rose, D., Filippucci, P. (ed). (2019). *Memorials in the Aftermath of Armed Conflict: From History to Heritage*. Cham, Pelgrave Macmillan.

2023 Winners of Europe's top heritage awards announced by the European Commission and Europa Nostra. *The European Heritage Awards / Europa Nostra Awards*. URL: <https://www.europanostra.org/2023-winners-of-europe-top-heritage-awards-announced-by-the-european-commission-and-europa-nostra/>

Надійшла до редколегії 15.05.23

УДК 39:75.04

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1\(12\).03](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1(12).03)

Світлана Стоян, д-р філос. наук, доц.

e-mail: ssstoyan1974@gmail.com<https://orcid.org/0000-0003-3975-8524>Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна

ТЕМА ВІЙНИ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ: СПЕЦИФІКА ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

Здійснено аналіз культурно-історичних трансформацій характеру відображення теми війни в образотворчому мистецтві. Зазначається, що мистецтво завжди реагувало на зміни світоглядних парадигм і відображало стрижневі ціннісні принципи різних історичних періодів розвитку людства. Акценти відображення сутності війни змінювалися від фіксації конкретних подій, які відбувались у реальному житті, до зображення узагальнених метафоричних образів за участі міфологічних персонажів, що не мали відношення до дійсності, і навпаки. Окрім цього, образотворче мистецтво також поставало каналом сублимації психологічних переживань митців, які вивільняли свої почуття, пов'язані з війною, в сюжетах власних творів. Завдяки цьому народжувались потужні, геніальні мистецькі твори, актуальність яких не зменшується навіть через декілька століть по тому. Здійснено порівняльний аналіз характеру відображення війни у мистецтві давніх цивілізацій, Античності, Середньовіччя, Відродженні, бароко, рококо, класицизмі, романтизмі, авангардному мистецтві початку ХХ століття, радянській тоталітарній практиці, а також в сучасному українському мистецтві. Завдяки проведеному дослідженню унаочнюється сутність та характер трансформацій, які відбуваються у ці періоди, й зазначається пряма кореляція цих змін зі станом та характером культури.

Ключові слова: війна, образотворче мистецтво, культура, соціокультурні трансформації, сучасне українське мистецтво.

Постановка проблеми. Образотворче мистецтво завжди було і залишається потужним візуалізатором культурно-історичних трансформацій, які абсолютно природно відбуваються у процесі розвитку людства. Характер відображення культурних змін, важливих, доле-носних, трагічних подій, серед яких провідне місце займає війна, дає нам можливість з культурологічного погляду проаналізувати наявні в тому чи іншому соціокультурному просторі світоглядні позиції та персональне мистецьке ставлення до цього явища, що, на жаль, продовжує супроводжувати людське життя з давніх часів.

Аналіз досліджень і публікацій. Тема взаємозв'язку мистецтва та війни в культурології є досить мало дослідженою, але у контексті останніх подій в Україні та світі вона набуває все більшої популярності, привертаючи увагу вчених до аналізу цих взаємовпливів. У 2017 році відбувається публікація книги "Війна та мистецтво: візуальна історія сучасних конфліктів" (під редакцією Джоанни Бурк) [Bourke, 2017], публікуються статті, присвячені цій проблематиці, серед яких стаття Пітера Шельдаля "Мистецтво під час війни" [Schjeldahl, 2022], Івана Чернічкіна, Ольги Балашової та багатьох інших українських та зарубіжних дослідників, що свідчить про актуалізацію цікавості до даної проблематики у контексті подій, що розгортаються навколо.

Мета статті. Проаналізувати специфіку художніх трансформацій відображення війни в образотворчому мистецтві в контексті різних історичних періодів розвитку людської культури.

Виклад основного матеріалу дослідження. В усі періоди свого існування людство воювало. На жаль, це залишається безперечним фактом, і всі надії на формування миролюбної свідомості так і не втілилися у життя. Мистецтво, постаючи "лакмусовим папірцем" всіх соціокультурних трансформацій, не могло не відображати ці трагічні періоди людського існування, візуалізувати загальнокультурні принципи ставлення до такого явища, як війна. І якщо ретельно проаналізувати характер образотворчих зображень, перед нами постане картина культурно-історичного світогляду того чи іншого періоду розвитку людської культури з неймовірно важливими акцентами, які дають нам можливість зрозуміти специфіку тієї чи іншої епохи.

Елементи батального жанру ми знаходимо вже у пам'ятках мистецтва давніх цивілізацій. Наприклад,

плита фараона Нармера у символічній формі демонструє перемогу південного Єгипту над північним, завдяки чому відбулось об'єднання цих двох частин у складі однієї держави. Показово жорстокі сцени знищення ворога – відрубані голови, нанизані на списи, груди обезглавлених тіл, показова розправа над полоненим, що демонструє силу Нармера, – все це є свідченням існування у той період на цих територіях культурного принципу східних деспотій, відповідно до якого вся влада зосереджувалась у руках правителя, що вважався живим втіленням божества. Непокора йому рівносільна смерті – жакливій і жорстокій, що показово зображується у мистецьких творах, постаючи ніби попередженням всім тим, хто захоче йти всупереч волі правителя-деспота. Також важливою особливістю подібних зображень, що буде відрізняти їх від наступних культурно-історичних періодів, особливо від давньогрецького, є відповідність мистецьких зображень реальним історичним подіям, які хоча і передані у символічній формі, але не є вигаданими і неіснуючими.

Давньогрецькі зразки рельєфів на фронтонах і фризах архітектурних храмових споруд, образи вазопису також демонструють підвищену цікавість до сцен із зображенням битв та поєдинків міфологічних персонажів, які у метафоричній, але не конкретно-історичній формі відображають доблесть та мужність греків, що уподібнюються божествам. У цьому також проявляється загальнокультурний принцип прагнення до ідеалізації образів, що, наприклад, у скульптурних творах виявляється у створенні загальних ідеалів краси, які не є візуалізацією конкретних постатей, історичних персонажів, а є еталоном, в якому максимально наочно виявляються принципи калокагатії – неодмінного поєднання краси та добра, що було беззаперечним для давнього грека. І лише в елліністичному періоді та у римську добу, коли вже намічався культурно-історичний зсув у бік зміни світоглядної парадигми, мистецтво починає представляти конкретних персонажів – імператорів, воїнів, героїв, демонстрація мужності й величчя яких була частиною імперської ідеології держави. Поодинокі випадки зображення конкретно-історичних сцен ми знаходимо й у більш ранні періоди – знаменита мозаїка, на якій зображена битва між Олександром Македонським і царем Дарієм III, за однією із версій є копією картини, написаної у IV ст. до н. е. Тобто зародження сюжетів баталь-

ного жанру, головною метою якого є фіксація певної історичної події, відбувається вже за часів Античності, й це закладає основи для подальшого масштабного звернення до образів війни з метою їх візуального збереження для прийдешніх поколінь. У давньоримську добу ідея прославлення полководців, цезарів набуває провідного значення, свідченням чому є численні тріумфальні арки з рельєфами, що візуалізують важливі переможні битви римлян на шляху ствердження їх панування й прославлення могутності Римської імперії. Скульптури імператорів вже мають конкретні, реалістичні риси обличчя, типовий образ – це образ воїна, полководця, що надихає своє військо на чергові перемоги над ворогами Римської імперії.

У добу Середньовіччя зображення військових сцен не є превалюючим, оскільки на перший план виходить візуалізація біблійних сцен і мотивів, але все одно у книжковій мініатюрі й декоративно-прикладному мистецтві (ткацтво килимів) ми знаходимо, наприклад, сюжети битв у ході завоювання Англії нормандцями, а також інші фрагменти військових сутичок. Образи перемоги над інfernальними чудовиськами на кшталт змія, якого долає святий Георгій, також набувають значної популярності, символізуючи перемогу Добра над Злом у процесі праведної боротьби, характер зображення якої визначається пануючими у той час культурними орієнтирами.

Доба Відродження вносить свої корективи до характеру візуалізації образу війни, повертаючи до нього принципи реалізму й конкретно-історичності. Наприклад, Паоло Уччелло на своїй картині "Битва при Сан-Романо", що стоїть біля витоків формування батального жанру в живописі, з неймовірним реалізмом й експресією зображує момент битви флорентійців із сієнцями. Ми можемо бачити загромаджені вершниками й простими солдатами простір, всередині якого відбувається смертельна схватка. Вбиті списами коні, людські тіла, енергія люті та ненависті до ворога – все це надає можливість глядачу максимально відчутти психологізм даної сцени. Від формального відображення історичної події митці починають рухатися у бік зображення емоцій та переживань учасників, завдяки чому ми можемо не тільки констатувати факт наявності цієї події, а й відчутти її атмосферу. Таким шляхом йдуть також П'єро делла Франческа, згодом – Леонардо да Вінчі, Мікеланджело та інші титани Ренесансу. Творче змагання між Леонардо та Мікеланджело, які все життя були суперниками, за збігом обставин відбувається у Палаццо Веккйо у Флоренції й полягає у зображенні різних сцен, пов'язаних з битвами за участі флорентійців. Мікеланджело обирає тему перемоги флорентійців над пізанцями, але при цьому, на відміну від Леонардо, робить акцент не на експресії битви, а на моменті купання воїнів у річці, який був перерваний розпачом схваткою. Художник наголошує на психологічній реакції кожного воїна, рухах їх тіл, що передають миттєву реакцію на небезпеку. Леонардо ж обирає іншу динаміку й інший сюжет – це боротьба двох вершників за стяг у битві при Ангіарі. Динаміка, енергія руху, потужні емоції суперників – все це неймовірно цікавить майстра, який надзвичайно реалістично передає не просто момент історичної події, а робить акцент на внутрішньопсихологічній реакції воїнів, їх пристрасному бажанні перемогти і ствердити свою силу та воїнську майстерність. До батальних сцен потім звертається Тіціан та інші митці цієї доби, що дає нам можливість побачити спільні риси у характері відображення війни і зробити певні культурологічні висновки. Як і у попередні періоди, образотворче мистецтво продовжує відображати стрижневі світоглядні принципи, які панують у конкретно-історичний момент у культурі. Реа-

лізм, героїзація, психологізм, звернення до подій, що дійсно мали місце в історії й демонструють важливі, переломні моменти військових протистоянь, – все це стає маркерами батального жанру в добу Відродження.

У просторі бароко відображення війни набуває ще більш потужної емоційності, а іноді й помпезності, на кшталт творчої манери Рубенса. Класицизм додає надмірного героїзму й пафосності зображенню воєнної доблесті часів Давнього Риму, яким щиро захоплюється, серед інших, Пуссен. Митці XVIII століття прагнуть зануритися в деталі воєнних битв, завдяки чому батальний жанр досягає свого максимального розквіту. Зародження романтизму кардинально зміщує акценти з фактора героїзації на усвідомлення трагізму всього того, що відбувається під час війни. Завдяки офортам і живописним творам Франсіско Гойї ми опиняємось вічна-віч із зворотним боком людської особистості, що жахає нас своєю неприхованою тваринною сутністю і здатністю чинити неймовірно жорстокі, нелюдські злочини. Його серія офортів "Жахи війни" стає справжнім свідком всіх тих безчинств, які вчиняли французькі солдати на території Іспанії. Гойя ретельно фіксує всі деталі жахливих вбивств та знущань, а також передає відчуття психологічної насолоди вбивць від факту свого домінування й можливості безкарно вчиняти злочини.

І цю правду, експресивність відображення жахливого обличчя війни підхоплюють авангардисти початку XX століття, які на собі відчули стихійну, неприборкану і руйнівну силу Першої та Другої світових війн, а також наслідки радянського перевороту. Жахливі сюрреалістичні візії громадянської війни Сальвадора Далі, символічно-експресивні фантазії на тему єврейських погромів Марка Шагала, кубістично-деструктивні візуалізації зруйнованого простору в розбомбленому нацистами іспанському місті Герніка, зображеному Пабло Пікассо, експресивні марення про війну Оскара Кокошки та багато інших потужних творів дають нам зовсім іншу картину війни, візуалізуючи кардинальну зміну світоглядних основ у культурі XX століття.

Кардинально інший принцип відношення до війни демонструє нам мистецтво тоталітарної держави СРСР, яке практично відразу після Жовтневого перевороту стає ідеологічним інструментом боротьби з опозиційним мисленням і фактично повністю перетворюється на пропаганду комуністичних ідей. Теза принесення себе в жертву заради примарного "світлого майбутнього", принцип розчинення власного "Я" в колективному бутті стають основними лейтмотивами радянського мистецтва, що за часи війни активно продукує образ героя, який без будь-яких вагань віддає власне життя заради комуністичної ідеології. І хоча, з одного боку, військова тематика мистецьких творів часів Другої світової війни робить акцент на боротьбі з фашизмом, проти якого повстав весь світ, проте за завісою боротьби з цим злом явно проглядається більш глибока і важлива загальнополітична мета – формування свідомості саме радянської людини, яка в будь-які часи має без роздумів віддати власне життя, якщо партія скаже: "Потрібно!". І якщо західноєвропейські митці роблять акценти на людських стражданнях, трагізмі й жахах, пов'язаних із війною, радянське мистецтво максимально проникнує ідейним пафосом мужності та героїзму, що унеможливило демонстрацію будь-яких екзистенційних переживань. Тобто і у даному випадку ми можемо впевнено констатувати, що культурно-історичний контекст, світоглядні орієнтири, що сформувались у різних культурних просторах, максимально впливають і визначають характер і спрямованість мистецької практики, що завжди поставала "лакмусовим папірцем" стану культури.

Як не парадоксально, але українська мистецька практика тоталітарних часів СРСР породжувала унікальні приклади спротиву загальноприйнятим принципам візуалізації комуністичної пропаганди. Наближеність західноукраїнських регіонів до іншого, більш вільного і демократичного світу сприяла формуванню іншої мистецької мови, для якої екзистенційні переживання кожної конкретної людини, трагізм і драматизм буття за часів війни були неймовірно важливішими за пропагандистський пафос та ідеологію. Наприклад, художні твори Євгена Лисика на тему війни вражають своєю глибиною, трагізмом, експресією, примушуючи глядача максимально повно підключатися до долі конкретних учасників цих важких подій, разом із ними відчувати біль, смуток і страждання. Як зазначає Оксана Левицька, аналізуючи виставковий арт-проект "Я Галереї" "Євген Лисик. Драма", «низка робіт 1960–1970-х років занурює в болючі переживання людини нашого ХХ століття, навіть якщо Лисицова "Сівачка" сюжетом на мить нагадає Ван Гогового "Сіача", то роботи поруч повернуть вас у трагізм спустошення, голоду, смертей українських сіл 1930–1940-х років. А відтак й образи біженців, солдатів, полонених, убивць» [Левицька, 2022]. І подібна зануреність в екзистенційні глибини притаманна багатьом представникам українського андеграунду, що на художньому рівні чинили спротив радянській ідеології, відображаючи інший – правдивий та відвертий бік воєнних подій.

За часів вже незалежної України звернення до теми війни набуває особливої актуальності після 2014 року, коли Росія розпочала воєнні дії на Донбасі й відбулась анексія Криму. Теми захисту власної ідентичності, відродження національної самосвідомості набувають неймовірно потужного звучання у творах українських митців. А початок повномасштабної війни проти нашої держави у 2022 році спричиняє, без перебільшення, мистецький вибух, неймовірно потужну реакцію на те, що відбувається навколо, завдяки чому митці сублімують свої внутрішньопсихологічні переживання – страх, біль, страждання, ненависть до ворогів, бажання помсти – у неймовірно експресивних творах, що, як за часів Гойї, стають свідками цих жахливих і трагічних подій. Як зазначає Іван Чернічкін, який провів вибіркове опитування українських митців на тему їх реакції на початок війни, "повномасштабне вторгнення Росії кардинально змінило життя українців, а тих, хто до війни був у вразливого становищі, війна зробила ще більш вразливими. Художники завжди відчують зміни гостріше за інших, і можуть сформулювати сенси там, де інші тільки починають підбирати слова" [Чернічкін, 2022]. Олександр Животков, Матвій Вайсберг,

Петро Бевза, Володимир Бахтов, Олекса Манн, Олексій Владіміров, Олексій Сай, Олександр Янович, Владислав Шерешевський та багато інших сучасних українських митців за цей неймовірно важкий період створюють цілу низку потужних творів, які експонуються у рамках масштабних проєктів, представлених у музеях та галереях України та інших країн світу, представляючи своє бачення й свої екзистенційні переживання, пов'язані з війною, завдяки чому весь світ має можливість побачити правду і відчутти весь трагізм того, що відбувається зараз на теренах України.

Висновок. Отже, ми можемо зазначити, що відображення теми війни в образотворчому мистецтві завжди залежало від культурно-історичного контексту і відбивало стрижневі моменти світоглядних орієнтирів того чи іншого історичного періоду розвитку людства. Мистецтво поставало як свідком трагічних подій, фіксятором злочинів та подвигів, які відбувалися за часів війни, так і виступало каналом сублімації внутрішньопсихологічних переживань митців, завдяки чому відбувалось народження неймовірно потужних, геніальних мистецьких творів, які через століття продовжують демонструвати нам жахливу сутність воєн, застерігаючи прийдешні покоління від здійснення фатальних помилок, ціною яких стають тисячі та мільйони людських життів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Левицька, О. (2022). *Життя як драма: візії Євгена Лисика*. URL: <https://zbruc.eu/node/110800https://www.newyorker.com/magazine/2022/03/21/art-in-a-time-of-war>
- Чернічкін, І. (2022). "Це мрія тепер – просто побачитись, просто жити". *Українські художники показують своє мистецтво про війну*. URL: <https://zaborona.com/ukrayinski-hudozhnyky-pokazyuyut-svoeye-mystecztvo-pro-vijnu/>
- Bourke, J. (2017). *War and Art: A Visual History of Modern Conflict*. URL: <https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/distributed/W/bo27432765.html>
- Schjeldahl, P. (2022). *Art in a Time of War*. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2022/03/21/art-in-a-time-of-warhttps://zaborona.com/ukrayinski-hudozhnyky-pokazyuyut-svoeye-mystecztvo-pro-vijnu/>

REFERENCES

- Levytska, O. (2022). *Life as a drama: visions of Yevhen Lysyk*. Retrieved May 15, 2023. URL: <https://zbruc.eu/node/110800>
- Chernichkin, I. (2022). "It's a dream now – just to see each other, just to live". *Ukrainian artists show their art about war*. URL: <https://zaborona.com/ukrayinski-hudozhnyky-pokazyuyut-svoeye-mystecztvo-pro-vijnu/>
- Bourke, J. (2017). *War and Art: A Visual History of Modern Conflict*. URL: <https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/distributed/W/bo27432765.html>
- Schjeldahl, P. (2022). *Art in a Time of War*. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2022/03/21/art-in-a-time-of-warhttps://zaborona.com/ukrayinski-hudozhnyky-pokazyuyut-svoeye-mystecztvo-pro-vijnu/>

Надійшла до редколегії 15.05.23

Svitlana Stoian, DSc (Philos.), Assoc. Prof.
e-mail: sstoian1974@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3975-8524>
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

THEME OF THE WAR IN FINE ARTS: PECULIARITY OF HISTORICAL AND CULTURAL TRANSFORMATIONS

The article analyzes the cultural and historical transformations of the nature of the depiction of the theme of war in fine art. It is noted that art has always responded to changes in worldview paradigms and reflected core value principles of various historical periods of human development. The emphasis of depicting the essence of the war changed from the fixation of specific events that took place in real life to the depiction of generalized metaphorical images with the participation of mythological characters that had no relation to reality and vice versa. In addition, fine art also served as a channel for the sublimation of the psychological experiences of artists who expressed their experiences related to the war through their own works. Thanks to this, powerful ingenious works of art, the relevance of which does not decrease even after several centuries, were created. The article provides a comparative analysis of the nature of the depiction of war in the art of ancient civilizations, antiquity, the Middle Ages, the Renaissance, baroque, rococo, classicism, romanticism, avant-garde art of the beginning of the 20th century, Soviet totalitarian practice as well as in modern Ukrainian art. Thanks to the research conducted, the essence and nature of the transformations, that took place in these periods, are visualized, and the direct correlation of these changes with the state and nature of culture is highlighted.

Special attention is paid to the analysis of the visualization of the theme of war in the Ukrainian fine art of the totalitarian era as well as in modern art. It is noted that Ukrainian artists had creative resistance to totalitarian ideology. This was manifested in the demonstration of the tragic side of war, existential experiences, awareness of the irreversibility of death and the suffering associated with it. Attention is focused on the fact that the topic of the relationship between art and war in the context of cultural studies is rather understudied but in the context of recent occurrences in Ukraine and the world it is gaining more and more popularity, drawing attention of researchers to the analysis of these mutual influences.

Keywords: war, fine art, culture, socio-cultural transformations, modern Ukrainian art, contemporary Ukrainian art.

УДК 004.51+72/73
DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1\(12\).04](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1(12).04)

Надія Бедрина, канд. культурол., доц.
e-mail: nadiia.bedrina@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8236-9463>
Харківська державна академія дизайну і мистецтв,
вул. Мистецтв, 8, м. Харків, 61002, Україна

ФУНКЦІОНАЛ ДИЗАЙНУ МОБІЛЬНИХ ДОДАТКІВ З ОЦИФРОВАНИМИ ПАМ'ЯТКАМИ КУЛЬТУРИ МІСТА ХАРКОВА ТА ОБЛАСТІ

Оцифровані пам'ятки культури є цінними інформаційними ресурсами, які дозволяють зберігати, досліджувати та просувати культурну спадщину. Мета статті – окреслити можливості і перспективи створення мобільних додатків для збереження культурної спадщини України на прикладі Харківської області. Методологія дослідження ґрунтується на загальнонаукових методах аналізу і синтезу. Феноменологічний підхід дозволив розглянути мобільні додатки як феномен сучасної культури. Аксіологічний підхід дає можливість визначити ціннісний статус пам'яток культури Харкова та області. На матеріалі попередніх проєктів, пов'язаних із дизайном мобільних додатків та оцифруванням пам'яток культури Харкова, визначено подальші вектори роботи. У дослідженні виділено функціонал у дизайні мобільних додатків з оцифрованими 3D-об'єктами культури: розширена реальність (AR), соціальна взаємодія, навігація, історичний контекст, мультимедійність, гейміфікація, інтерактивність, віртуальні тури та музеї, персоналізація, доступність.

Ключові слова: дизайн мобільних додатків, оцифрування пам'яток культури, культура Харкова, функціонал додатку, культура України.

Постановка проблеми та актуальність. Тема відновлення після наслідків повномасштабного вторгнення наразі є вельми актуальною. Оцифрування пам'яток культури має значний потенціал для просування української культури як всередині країни, так і за її межами. Це сприяє збереженню, вивченню історії та культурних традицій, а також привертає увагу туристів та дослідників, які бажають дізнатись більше про багату культурну спадщину України. Впровадження інноваційних підходів у процес відновлення після конфлікту є одним із шляхів подолання культурної кризи.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розкриття проблеми починає у своїй праці Ю. В. Трач [Трач, 2020], зауважуючи, що в Україні відсутній перелік предметів культурної спадщини, що підлягають оцифруванню, а також стандарти створення цифрового ресурсу з метою забезпечення доступності, активного й ефективного його використання, сумісності й обміну даними на локальному і міжнародному рівнях, збереження створеного ресурсу та його актуалізації. Звісно, осмислення всіх наслідків повномасштабного вторгнення ще поперед, розробкою цієї наукової і практичної проблеми займаються фахівці у різних галузях знань. Так, наприклад, К. В. Кислюк досліджує рівень українізації та суспільної актуальності топових акаунтів YouTube, Instagram, TikTok [Кислюк, 2023: 7]. Ця наукова розвідка дає сучасний методологічний інструментарій для дослідження інтернет-культури та цифрових платформ. О. В. Мусієнко вивчає нові аудіовізуальні інструменти репрезентації української ідентичності на відеохостингах в умовах російсько-української війни і виділяє теги як головний інструмент відеохостингів [Мусієнко, 2022]. О. О. Демидко [Демидко, 2022] детально підраховує найбільш постраждалі чи повністю знищені архітектурні пам'ятки Приазов'я та міст Донбасу. Також вона підкреслює, що відновлення культурної спадщини та повернення культурних цінностей стане важливим завданням держави і суспільства після перемоги України [Демидко, 2022: 27]. Г. В. Гула та І. Г. Передерій аналізують діяльність музеїв під час російської агресії проти України. Вони виділяють форми наступального та оборонного характеру [Гула..., 2022]. З погляду реалій воєнного стану окреслюють напрями розвитку культури і мистецтва України Н. Л. Родінова та інші автори, вони виокремлюють основні напрями діяльності, що мають бути

спрямовані на захист і збереження української культурної спадщини й артефактів [Родінова..., 2022]. З погляду пізнього модерну і постмодерну аналізують ситуацію Р. Фанагей [Фанагей..., 2022] та О. Р. Копієвська та інші [Копієвська..., 2023]. Перша з цих розвідок надважлива для досліджуваної теми, оскільки саме БПЛА у майбутньому будуть використовуватися для оцифрування пам'яток культури та фіксації завданих війною збитків. У другій статті надається перелік соціокультурних практик (реклама та PR, музика, кіно, гейміфікація, туризм та мистецтво), який взятий до уваги у нашому дослідженні.

Мета статті – окреслити можливості і перспективи створення мобільних додатків для збереження культурної спадщини України на прикладі Харківської області.

Методологія дослідження ґрунтується на загальнонаукових методах аналізу і синтезу. Феноменологічний підхід дозволив дослідити мобільні додатки як феномен сучасної культури. Аксіологічний підхід дає можливість визначити ціннісний статус пам'яток культури Харкова та області.

Виклад основного матеріалу дослідження. Оцифрування пам'яток культури є важливим процесом для збереження та доступності культурної спадщини. Це означає перетворення фізичних об'єктів, таких як будівлі, музейні експонати або художні твори, в цифровий формат, що дозволяє їх зберігання, вивчення та представлення у віртуальному середовищі і може включати в себе фотографування, сканування, створення 3D-моделей, відеозйомку та інші технології, які у подальшому можуть використовуватися у різних соціокультурних практиках. Такий підхід дозволяє широкій аудиторії, яка не має можливості побачити фізичний артефакт, ознайомитись з цінностями української культури.

Оцифрування пам'яток культури має декілька переваг: сприяє збереженню культурних цінностей, особливо в обставинах війни, у яких наразі опинилася Україна, коли деякі фізичні об'єкти пошкоджені або втрачені; цифрові копії пам'яток культури можуть бути використані у навчальному процесі у закладах вищої і середньої освіти, для наукових досліджень онлайн з будь-якої точки світу; цифрові пам'ятки культури можуть експонуватися в музейних виставках, експозиціях, віртуальних турне та інших інтерактивних проєктах.

Місто-герой Харків і Харківщина зазнали значних руйнувань під час повномасштабного вторгнення: деякі

пам'ятки культури втрачені або законсервовані, не всі території наразі є безпечними для відвідування. Водночас ця територія залишається важливим культурним і мистецьким осередком, тож у даній розвідці ми пропонуємо розглянути можливості створення мобільних додатків, що ознайомлюють користувачів і занурюють їх у культуру Харківщини. Для цього дослідження ми обираємо саме мобільні додатки, оскільки використання смартфонів невпинно зростає і ми вже маємо досвід розробки подібних додатків. Враховуючи складність великого проекту, ми вирішили обмежити наше дослідження Харківщиною, де ми вже розпочали проект з оцифрування пам'яток культури, проте наведені можливості у мобільних додатках релевантні для всієї країни.

В Україні є вже приклади створення таких додатків: "Pocket city AR" ("Кишенькова країна") [Трач, 2022: 35]. У додатку наявні оцифровані об'єкти у Львові та по всій Україні, які можна придбати у комплекті із поштовими листівками. Дизайнерські рішення грають важливу роль у процесі оцифрування пам'яток культури, оскільки вони спрямовані на створення зручного, привабливого та пізнавального візуального досвіду для користувачів. Важливо враховувати потреби та очікування цільової аудиторії, а також забезпечувати збалансоване поєднання естетики, функціональності та доступності.

Ми вбачаємо наступний функціонал у дизайні мобільних додатків для вивчення і збереження культури Харківщини: розширена реальність, соціальна взаємодія, навігація, історичний контекст, мультимедійність, гейміфікація, інтерактивність, віртуальні тури та музеї, персоналізація, доступність. Розглянемо кожний пункт докладніше.

Розширена реальність (також Augmented Reality, або AR) може бути застосована, наприклад, у створенні розділу додатка, який дозволяє користувачам проєктувати оцифровані 3D-моделі пам'яток культури Харкова на реальне оточення. Так користувачі зможуть спостерігати пам'ятки в реальному часі через камеру свого пристрою та отримувати інтерактивну інформацію про них. Наприклад, широке поле для цього дає сад Шевченка у Харкові.

Соціальна взаємодія передбачає розробку функціоналу, що дозволяє користувачам спілкуватися і співпрацювати: обмінюватися враженнями, фотографіями та інформацією про оцифровані пам'ятки культури Харкова. Користувачі можуть залишати коментарі для обговорення, обмінюватися інформацією, рекомендувати місця для відвідування та спілкуватися з іншими людьми, зацікавленими в культурній спадщині міста. Таким чином може бути створена спільнота, яка допомагає збагатити досвід від споглядання і вивчення цифрової пам'ятки. Також варто передбачити можливість ділитися враженнями у соціальних мережах Instagram, TikTok, Facebook тощо. Проміжний фактологічний зріз рівня українізації у соціальних мережах ми можемо бачити у публікації [Кислюк, 2023].

Навігація – використання мапи у додатку з оцифрованими пам'ятками культури Харкова є важливим елементом, який сприяє поліпшенню користувацького досвіду та забезпечує зручну навігацію для відвідувачів. Мапа відображає розташування пам'яток культури на географічній площині, дозволяючи користувачам зорієнтуватися та легко знайти об'єкти, які їх цікавлять. Завдяки мапі користувачі можуть переглядати розташування пам'яток у реальному часі та визначати за необхідності оптимальний маршрут. Мапа також має дозволяти категоризувати та фільтрувати пам'ятки культури за різними параметрами, такими як тип об'єкта, історичний період, архітектурний стиль тощо. Крім того, з ви-

користанням технологій віртуальної та доповненої реальності (VR та AR) мапа здатна надавати інноваційний досвід відвідування пам'яток культури. Користувачі зможуть бачити віртуальні тури, відеогайди, архівні фотографії та інший цифровий контент, який доповнює реальний світ пам'яток культури. Український культурний фонд створив мапу культурних втрат України, за її даними, у Харкові й області знищені, зруйновані або пошкоджені не менше 50 пам'яток культури [Мапа культурних...]. На жаль, поки що мапа постійно оновлюється, триває збір свідчень користувачів.

Представлення пам'ятки культури у ширшому історичному контексті допомагає користувачам краще зрозуміти її значення та історію. Дизайнери можуть включати інформацію про епоху, стиль, культурні нашірвання та інше, щоб створити цілісне розуміння об'єкта. Це може виглядати як інфографіка або розширена історична довідка. Важливо, що наразі ще немає повного реєстру знищеної та пошкодженої окупантами культурної спадщини, а зразком такої роботи може бути [Демидко, 2022].

Мультимедійність – використання різноманітних медіаформатів, таких як фотографії, відео, аудіо та анімація, дозволяє збагатити враження користувачів від цифрової пам'ятки культури Харкова. Це може включати відеоекскурсії, аудіокоментарі, ілюстрації. Естетично привабливий та деталізований дизайн допомагає створити захоплюючу віртуальну подорож для користувачів. Чітке освітлення, реалістичні текстири та візуальні ефекти можуть зробити цифрову пам'ятку більш привабливою та реалістичною. Тут також варто запровадити систему хештегів [Мусієнко, 2022: 35], що дозволить користувачам орієнтуватися не тільки за пунктами меню, але і горизонтально.

Гейміфікація охоплює великий соціокультурний простір: від сучасного мистецтва, онлайн-марафонів, бібліотек до створення комп'ютерних ігор в IT-індустрії [Корієвська..., 2023: 12]. У дизайні зазначеного мобільного додатку ми розглядаємо гейміфікацію як поєднання вивчення пам'яток культури з елементами гри. Користувачі можуть виконувати завдання, розв'язувати головоломки, проходити квести, брати участь у віртуальних екскурсіях з можливістю отримання нагород та досягнень.

Інтерактивність – здатність користувачів активно взаємодіяти з цифровою пам'яткою. Це може включати можливість масштабування, обертання або дослідження об'єкта, використання віртуальної чи доповненої реальності, аудіогідів або додаткової інформації. Таким чином є змога вивчати історичні факти, архітектурні деталі, отримувати доступ до віртуальних експозицій та аудіогідів, що допомагає поглибити свої знання про культурну спадщину міста. Також доцільно запровадити систему пошуку і фільтрів за роком створення, видом мистецтва (скульптура, архітектура та ін.) тощо.

Віртуальні тури містом та музеями – можливість віртуально переходити до пам'яток культури Харкова, переглядати оцифровані 2D- та 3D-моделі пам'яток культури, дізнаватися про їх історію, переглядати колекції музею та взаємодіяти з виставками. Користувачі зможуть досліджувати та вивчати оцифровані 3D-моделі пам'яток, пересуватися вздовж вулиць та досліджувати деталі архітектури. В Україні є вже певний досвід створення віртуальних музеїв, тут мова йде у тому числі про створення єдиної бази і системи посилань. Також варто звернути увагу на наявний сучасний досвід форм і методів захисту національного культурно-історичного простору [Гула..., 2022: 253–265].

Персоналізація – надання можливості користувачам робити налаштування з урахуванням свого досвіду та інтересів, наприклад обираючи деталі, історичний період,

архітектурний стиль. Також у цьому розділі варто розглянути збереження вподобань (закладки або улюблене), персональні нагадування про актуальні події, побудову персональних маршрутів, рекомендації та підказки, що ґрунтуються на попередніх вподобаннях. Все перераховане може збільшувати залучення та зацікавленість користувачів.

Доступність – важливий аспект у створенні мобільних додатків. Важливо враховувати потреби різних користувачів, зокрема людей з обмеженими можливостями, а також звертати увагу на колірний контраст та розмір шрифтів у додатку, щоб за можливості створити максимально комфортний повноцінний сенситивний досвід. Дизайнерам слід розглядати способи, якими користувачі будуть взаємодіяти з цифровою пам'яткою. Інтуїтивно зрозуміле розміщення кнопок або елементів керування, зручна навігація та чітке подання інформації допоможуть користувачам з легкістю орієнтуватися та взаємодіяти з об'єктами культурної спадщини.

Звісно, цей перелік не є вичерпним, ми зазначили основні напрями розвитку функціоналу мобільних додатків, що містять оцифровані пам'ятки культури.

Висновок. Таким чином, у даному дослідженні ми розглянули можливості і перспективи створення функціоналу мобільних додатків з використанням оцифрованих 3D-об'єктів для збереження культурної спадщини України на прикладі Харківської області. Ми виділили й описали функціонал у дизайні мобільних додатків з оцифрованими пам'ятками культури Харківщини, а саме: розширена реальність (AR), соціальна взаємодія, навігація, історичний контекст, мультимедійність, гейміфікація, інтерактивність, віртуальні тури та музеї, персоналізація, доступність.

Перспективи подальших досліджень: алгоритм розробки мобільного додатку, що присвячений оцифрованим пам'яткам культури; естетичні аспекти збереження і репрезентації пам'яток культури; дослідження і впровадження нових методів збагачення контенту на цифрових платформах; дослідження покращення користувацького досвіду (UX-дослідження); вивчення можливостей для залучення спільноти до розвитку та популяризації цифрових платформ; дослідження способів покращення доступності мобільних додатків для різних груп користувачів, включаючи людей з обмеженими можливостями.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДжЕРЕЛ

Гула, Р., Передерій, І. (2022). Музеї та культурна спадщина у контексті війни: сучасності (на прикладі російської агресії проти України). *Сучасні рецепції світоглядно-ціннісних орієнтирів Григорія Сковороди: кол. моногр. за заг. ред. Д. С. Луніна*. Полтава, Нац. ун-т ім. Юрія Кондратюка, 253–266.

Nadiia Bedrina, PhD (Cultural), Assoc. Prof.
e-mail: nadiia.bedrina@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8236-9463>
Kharkiv State Academy of Design and Arts,
vul. Mystetstv, 8, Kharkiv, 61002, Ukraine

MOBILE APP DESIGN FUNCTIONALITY WITH DIGITALIZED CULTURAL HERITAGE OBJECTS OF KHARKIV CITY AND KHARKIV REGION

The topic of recovery after the consequences of a full-scale invasion is currently very relevant. The digitization of cultural heritage objects has significant potential for the promotion of Ukrainian culture both within the country and beyond. This contributes to the preservation and study of history and cultural traditions, and also attracts the attention of tourists and researchers who want to learn more about the rich cultural heritage of Ukraine. The introduction of innovative approaches to the post-conflict recovery process is one of the ways to overcome the cultural crisis. Digitized cultural heritage objects are valuable information resources that enable preservation, research and promotion of cultural heritage. The purpose of the article is to outline the possibilities and prospects of creating mobile applications for the preservation of the cultural heritage of Ukraine on the example of the Kharkiv region. The research methodology is based on general scientific methods of analysis and synthesis. The phenomenological approach made it possible to investigate mobile applications as a phenomenon of modern culture. An axiological approach allows considering the valuable status of cultural heritage objects in Kharkiv and the region.

Scientific novelty and practical significance: based on the material of previous projects related to the design of mobile applications and the digitization of Kharkiv's cultural heritage objects, further vectors of work have been determined. Conclusions: thus, in this study, we considered the possibilities and prospects of creating the functionality of mobile applications using digitized 3D objects for the preservation of the cultural heritage of Ukraine on the example of the Kharkiv region. The research highlighted functionality in the design of mobile applications with digitized 3D cultural objects: augmented reality (AR), social interaction, navigation, historical context, multimedia, gamification, interactivity, virtual tours and museums, personalization, accessibility.

Keywords: mobile app design, digitization of cultural heritage objects, Kharkiv culture, application functionality, Ukrainian culture.

Демідко, О. (2022). Знищення окупантами культурної спадщини Приазов'я та Донбасу. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: культурологія)*, (43), 27–32.

Кислюк, К. (2023). Рівень українізації та суспільної актуальності топів акаунтів YouTube, Instagram, TikTok. *Культура України*, (79), 7–18.

Мала культурних втрат. URL: <https://uaculture.org/culture-loss/>
Мусієнко, О. (2022). Новітні аудіовізуальні інструменти репрезентації української ідентичності на відеохостингах в умовах російсько-української війни. *Культура України*, (78), 30–37.

Родінова, Н., Федорків, О., Макогончук, Н. (2022). Сучасне становище та напрями розвитку культури і мистецтва України (реалії воєнного стану). *Культурологічний альманах*, (4), 226–233.

Трач, Ю. (2020). Український досвід VR-реконструкції об'єктів історико-культурної спадщини. *Цифрова платформа: інформаційні технології в соціокультурній сфері*, 3(2), 148–160.

Фанагей, Р. (2022). Репрезентація присутності в аерозіомці як пізнаюча форма організації практик простору. *Українські культурологічні студії*, 2(11), 13–17.

Копієвська, О., Хайдукевич, К., Пашкевич, М., Козловська, М., & Королєнко, Е. (2023). Sociocultural Practice in the Discourse of Creative Industries Development. *Postmodern Openings*, 14(1), 1–15.

REFERENCES

Hula, R., Perederii, I. (2022). Muzei ta kulturna spadshchyna u konstsiientalnykh viinakh suchasnosti (na pryklady rosiiskoi ahresii proty Ukrainy) [Museums and cultural heritage in contemporary wars of conscience (on the example of Russian aggression against Ukraine)]. *Suchasni retseptsi svitohliadno-tsinnisnykh oriyentyriv Hryhorii Skovorody: kol. monohr*. Poltava, Nats. un-t im. Yurii Kondratiuka, 253–266.

Demidko, O. (2022). Znyshchennia okupantamy kulturnoi spadshchyny Pryazovia ta Donbasu [Destruction of the cultural heritage of Pryazovia and Donbas by the occupiers]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku (napriam: kulturolohiia)*, (43), 27–32.

Kysliuk, K. (2023). Riven ukrainizatsii ta suspilnoi aktualnosti topovykh akauntiv YouTube, Instagram, TikTok [The Degree of Ukrainization and Social Relevance of the Top Youtube, Instagram, and TikTok Accounts]. *Kultura Ukrainy*, (79), 7–18.

Map of cultural losses. [In Ukrainian]. URL: <https://uaculture.org/culture-loss-en/>

Musiienko, O. (2022). Novitni audiovizualni instrumenty reprezentatsii ukrainiskoi identychnosti na videokhostynhakh v umovakh rosiisko-ukrainiskoi viiny [The latest audiovisual tools for the video hosting representation of Ukrainian identity in the conditions of the Russian-Ukrainian war]. *Kultura Ukrainy*, (78), 30–37.

Rodionova, N., Fedorkiv, O., Makohonchuk, N. (2022). Suchasne stanovyshche ta napriamy rozvytku kultury i mystetstva Ukrainy (realii voiennoho stanu) [Current state and directions of development of culture and art of Ukraine (realities of martial law)]. *Kulturolohiichnyi almanakh*, (4), 226–233.

Trach, Yu. (2020). Ukrainyskyi dosvid VR-rekonstruktsii ob'ektiv istoryko-kulturnoi spadshchyny [Ukrainian experience of VR-reconstruction of objects of historical and cultural heritage]. *Tsifrova platforma: informatsiini tekhnolohii v sotsiokulturnii sferi*, 3(2), 148–160.

Fanahei, R. (2022). Rerezentatsiia prysutnosti v aeroziomtsi yak piznomoderna forma orhanizatsii praktyk prostoru [Representation of presence in aerial images as a late modern organization of spatial practices]. *Ukrainski kulturolohiichni studii*, 2(11), 13–17.

Kopiyevska, O., Haidukevych, K., Pashkevych, M., Kozlovska, M., & Korolenko, E. (2023). Sociocultural Practice in the Discourse of Creative Industries Development. *Postmodern Openings*, 14(1), 1–15.

Надійшла до редколегії 17.05.23

РЕЦЕПЦІЇ СУЧАСНОЇ ГУМАНІТАРИСТИКИ В УКРАЇНІ

УДК 130.2:141.82

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1\(12\).05](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1(12).05)Віталій Туренко, д-р філос. наук, наук, співроб.
e-mail: vitali_turenko@ukr.net<https://orcid.org/0000-0003-0572-9119>Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, УкраїнаВІД "ЧЕРВОНОЇ" ДО НОВОЇ КУЛЬТУРИ:
ТРАДИЦІЯ ТА ІННОВАЦІЇ У "КИТАЇЗОВАНОМУ" МАРКСИЗМІ

Детально розглядається розуміння культури та культурних практик у контексті таких концептів китаїзованого марксизму, як "червона" та нова культура.

Виявлено, що культура, як і естетичні студії, була в центрі уваги китайських марксистських кіл. Відповідно, в рамках ідеї нової демократії вбачається формування та подальший розвиток нової культури, яка передбачає збереження традиційних пріоритетів китайської цивілізації та впровадження нових аспектів, які стосуються як марксистських міркувань керівників КПК, так і сучасних глобальних тенденцій. Виходячи з цього культура і культурна революція нерозривно пов'язані з марксистськими проєктами критики капіталістичної модерності та побудови альтернативної модерності. У цьому відношенні різноманітні практики та плани китайського марксизму подібні до його західного варіанту.

Обґрунтовано, що поряд з ідеєю нової культури функціонує концепт "червоної культури", який відрізняється від першого тим, що в ньому присутній синтез традиційної китайської культури та розуміння останньої в рамках китаїзованого марксизму. Це, на думку мислителів та очільників КПК, допомагає у боротьбі проти культурного імперіалізму, замаскованого під глобалізацію. Китайські науковці наслідували в естетиці західний марксистський порядок денний; але водночас свідомо критикували західний марксизм та його маоїстські зв'язки. Примітно, що китайський марксистський досвід постреволюційного суспільства і бачення, що виникло з нього, накреслили іншу когнітивну карту, альтернативну "культурну топологію" для сучасних культурологічних досліджень. Вони пропонують нам епістемологічну альтернативу для розуміння генеалогії критичних понять та концептуальних схем, за допомогою яких інтерпретується історія сучасної китайської культури. Китаїзований марксизм досліджує ці "топологічні культурні простори" з критичного погляду, ґрунтуючись на китайських теоріях, а також зіставляючи ці теорії із західними марксистськими, щоб їх припущення можна було піддати критичному дослідженню.

Ключові слова: китаїзований марксизм, "червона культура", нова культура, нова демократія, КПК.

Постановка проблеми. Актуальність теми представлено дослідження обумовлена тим, що сучасна історія Китаю засвідчує, що належне вирішення проблеми взаємозв'язку між традиційною культурою та модернізацією є одним з ключових теоретичних питань, яке визначає долю цієї країни. Занадто великий акцент на традиційній китайській культурі може призвести до уповільнення темпу реформ і трансформацій у Китаї. Відповідно, культура та культурна революція у цій державі нерозривно пов'язані з марксистськими проєктами критики капіталістичної модерності та побудови альтернативної модерності. Одним із таких концептів, який допомагає розкрити специфіку розуміння культури у китаїзованому марксизмі, є нова демократія.

Аналіз досліджень і публікацій. Наукові розробки західних та китайських дослідників [Baraka, 1983; Dirlik 1989; Galway 2017; Knight 1990; Li 2020; Shu 2022; Zeng 2012] становлять теоретико-методологічну основу представленої статті. Втім, можна зауважити, що в них ця концепція здебільшого розглядається як політологічна або ж політико-філософська.

Мета статті – дослідити розвиток концептів нової та "червоної" культури в контексті розвитку китайського варіанту марксизму як в історії, так і в сучасності.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Від нової демократії до нової культури

Загалом, дебати про традиційну китайську культуру та сучасний Китай – це не просто історичні суперечки, а дебати про тенденції розвитку Китаю в майбутньому. Коментатори, які дотримуються погляду, що спадкоємність китайської історії та життєздатність традиційної китайської культури надзвичайно сильні, здебільшого

вважають, що Китай продовжуватиме слідувати своїм шляхом, а не зливатися із Заходом. Тим не менш дослідники, які вважають, що китайська революція відмовилася від традиційної китайської культури, стверджують, що революція докорінно змінила хід китайської історії і як марксизм, так і лібералізм спрямують її в бік західної історії.

Ідеологічно та культурно Китай не заперечує марксизм і не ставиться до нього догматично. Натомість політика цієї держави зосереджена не тільки на тому, що просуває традиції, але й виступає за різноманітність. Крім того, Китай також вдається до постійного просування марксистських теоретичних інновацій відповідно до реальності сучасної країни та основних рис нашого часу, дотримується поєднання культурних заходів з економічними та соціальними благами та ставить соціальні блага на перше місце [Li, 2020: 1230].

Щодо ставлення китайців до західної культури, то очільник КНР Мао Цзедун одного разу сказав: «Усі предмети, які корисні для нас сьогодні, мають бути поглинені. Однак будь-який сторонній предмет, так само як і наше ставлення до їжі, повинен прийняти "пережовування", яке принесе користь здоров'ю. Однак не можна сліпо і прямо вбирати без жодного відбору» [Мао, 1991: 705]. Як кажуть, "китайському навчанню слід слідувати як суті, а західному навчанню слід слідувати як практичному застосуванню" [Мао, 1991: 707].

Слід зауважити, що для очільника КНР тема культури була особливо близька, адже, закінчивши середню школу, він поїхав до Пекіна, де взяв активну участь у Руху четвертого травня та почав публікувати статті в місцевих журналах, пропагуючи саме культурну реформу.

До 1920 року Мао знову оселився в Чанші, де відкрив невеликий книжковий магазин і продовжував писати для місцевих журналів про нову культуру, яка поступово зароджується в Китаї.

Наступний аналіз проблеми причинно-наслідкових зв'язків і соціальних змін у думках Мао бере за відправну точку два важливі тексти, написані ним у період Яньань (1936–45), – це "Про протиріччя" (1937) та "Про нову демократію" (1940).

Відповідно, на думку Мао, у ході своєї історії китайська революція повинна пройти дві стадії:

1. по-перше, демократичну революцію;
2. по-друге, соціалістичну революцію, і за самою своєю природою це два різні революційні процеси.

Тут визначення демократії не збігається з її класичним розумінням і набуває нового смислу. Це не стара, це нова демократія. Можемо стверджувати, що для Мао нова політика Китаю є політикою нової демократії, що нова економіка Китаю є економікою нової демократії і що нова культура Китаю є культурою нової демократії.

Тому у фундаментальній праці "Про нову демократію" Мао розрізняє три елементи суспільства:

1. економіка;
2. політика;
3. культура.

Такий тристоронній поділ соціуму чітко проявляється в такому уривку: "Будь-яка дана культура (як ідеологічна форма) є відображенням політики та економіки даного суспільства, і перша, у свою чергу, має величезний вплив на останню; і політика є концентрованим вираженням економіки. Це наш фундаментальний погляд на відношення культури до політики та відношення політики до економіки" [Мао, 1965b: 340].

Як вважає Н. Найт, цей уривок має велике значення для розуміння позиції Мао з наступної причини: виходячи з уникнення у цьому уривку дихотомії базису та надбудови, Мао сприймає концептуальний поділ суспільства лише на два окремі елементи як недостатній для точного розуміння послідовності історичних причинно-наслідкових зв'язків, і зокрема ролі політики в соціальних змінах. Також судячи з цього моменту, очевидно, що Мао усвідомлював необхідність концептуального розрізнення між політикою та культурою, яким, якщо сприймати їх як частини єдиної соціальної категорії, приписувалося однакове причинне значення. «Ця еквівалентність між політикою та культурою з точки зору причинно-наслідкової ефективності зникає з тристороннім формулюванням у роботі "Про нову демократію"» [Knight, 1990: 22–23].

Тому взаємозв'язок культури як сукупності ідей, традицій, моделей поведінки, що транслюються з покоління в покоління, і стратегії як деякого алгоритму або загального плану дій, що розробляється для досягнення певних цілей, знаходить узагальнений вираз у стратегічній культурі, яка проявляється у чітко змодельованих стилях стратегічної поведінки – культурних стратегіях. Сучасні китайські дослідники звертають особливу увагу на такі стратегії культурного розвитку, як:

- 1) культурна стратегія підвищення рівня формування духовної культури;
- 2) стратегія забезпечення тривалого розвитку та спадкування культури;
- 3) культурна стратегія підвищення сукупної державної міці;
- 4) стратегія зі створення держави "сильної" культури;
- 5) культурна стратегія "передачі з покоління в покоління";

6) культурна стратегія, що сприяє побудові гармонійного суспільства;

7) стратегія "ставити зарубіжне на службу Китаю";

8) культурна стратегія "виходу за межі";

9) стратегія "культурних" товарних марок;

10) стратегія "ставити Давне на службу сучасності".

Як бачимо, політику більше не можна розглядати так, як було сформульовано у праці "Про протиріччя". В ній Мао описує здебільшого відображення економічної бази, яка має лише обмежену здатність впливати на розвиток суспільства. В іншому тексті, а саме "Про нову демократію", де Мао розвиває поняття союзу економіки та політики як причинно-відповідальних за створення культури суспільства, політика просунулась у причинно-наслідковому ланцюжку до такої міри, що культура тепер є відображенням не лише економіки, а економіки та політики разом: "Стара політика та економіка китайської нації утворюють основу (ґендзю) її старої культури, так само, як її нова політика та економіка стануть основою її нової культури" [Мао, 1965b: 341].

Через це Мао створив нову категорію – "основу" (ґендзю) – із поєднання політики та економіки. Основою суспільства є причинно-наслідкова матриця, з якої виникає культура; культура є відображенням і визначається цим союзом політики та економіки. Хоча концепція соціальної основи (shehui genju) з'явилася у більш ранньому тексті (1937), лише у "Про нову демократію" поняття основи, що складається з політики та економіки, стає основною соціальною категорією в думках Мао [Мао, 1965a].

Чому ж Мао вважав за потрібне сконструювати таку категорію і як він використовував її, щоб отримати причинно-наслідкові пояснення природи соціальних та історичних змін? На ці запитання можна найкраще відповісти через пояснення визначення та ролі елементів цієї основи та через аналіз причинного значення, яке Мао приписував культурі.

Від нової культури до "червоної культури"

Крім витонченої традиційної китайської культури, "червона культура" бере витоки й у китаїзованому марксизмі. Карл Маркс визнавав експлуатацію робітничого класу капіталістами у Західній Європі та наголошував, що комуністична партія виявлятиме ініціативу в містах. Він вірив, що капіталізм знищить сам себе, щойно виникнуть умови, в яких клас робітників повстане проти капіталістів [Baraka, 1983]. "В. Ленін застосував марксизм у царській Росії епохи імперіалізму. Він скинув старий режим і створив Радянський Союз, влаштувавши пролетарську революцію. Перемога Жовтневої революції 1917 року довела живучість і пристосовність марксизму" [Shu, 2022: 7].

На початку ХХ століття у Китаю та Росії було багато спільного, наприклад економічна відсталість. Перші члени КПК виступили за марксизм і вчилися у російській революції, підтримуючи розвиток "червоної культури".

Марксизм був прийнятий у Китаї як панівна ідеологія під час нової демократичної революції, коли народ виступив проти феодалізму, бюрократичного капіталізму, прагнучи національної незалежності та обстоюючи власні інтереси. Опіумна війна 1840 року сталася в напівколоніальному, напівфеодальному китайському суспільстві, тому що західні держави вторглися до Китаю, а корумповані феодальні правителі не чинили опір. Героїчна боротьба захопила весь китайський народ. Жовтнева революція 1917 року у Росії принесла до Китаю марксизм. Рух 4 травня 1919 р. стимулював поширення цієї ідеології країною. Ранні китайські марксистки – біль-

шість їх пізніше стали ядром КПК – досягли високої швидкості інтеграції марксизму з китайським рухом, який існував до народження КПК. Мао Цзедун стверджував, що китайський народ проявив активну відданість після того, як прийняв марксизм як керівне переконання [Мао, 1991: 1205]. КПК активно адаптувала марксистську теорію до мінливої реальності Китаю. Ця практика привела до розвитку "червоної культури".

Мао засуджував догматичну філософію і твердо виступав за філософію, яка приймає наукові методи Карла Маркса та Фрідріха Енгельса з метою розуміння різних процесів еволюційного розвитку наукової та культурної сторін нової демократії. Мао вважав, що нову демократію неможливо зберегти без нової культури. Він сказав: "Національна, наукова, масова культура – це антиімперіалістична, антифеодальна культура народних мас, культура нової демократії, нова культура китайського народу".

Сполучить політику, економіку та культуру нової демократії, і ви отримаєте республіку нової демократії, Китайську республіку за назвою і за сутністю, новий Китай, який ми хочемо створити" [Мао, 1965а: 382].

Мао Цзедун говорив про національну культуру, але з його опису випливає, що "національна" в цьому контексті не означає, що вона повинна бути відображенням розуму нації, а частиною світової культури загалом. За його словами, це культура китайського народу та для китайського народу, який, хоча й має свої особливості та властивості, все ж прагне пов'язати та злитися з національною соціалістичною культурою та новою демократичною культурою інших країн таким чином, щоб вони взаємно стали складовою частиною нової світової культури. Тому важливо здійснити радикальні зміни в старій культурі Китаю, яка, як вважав Мао, не може вписатися в нову демократію та нову соціалістичну культуру. Ба більше, стара культура має бути зупинена або й розчавлена, оскільки без повалення цих реакційних культур нова культура ніколи не може бути встановлена чи розширена.

Створення Мао нової культури через нову демократію та «його перетворення марксизму-ленізму в ідеологію, яка була "актуальною для Китаю як нації з проблематичною ідентичністю в новій історичній ситуації" та "мовою мас" [Dirlik, 2005: 96], виступають як теоретичні тріумфи ребрендингу» [Galway, 2017].

Тому важливо було здійснити радикальні зміни в старій культурі Китаю, яка, як вважав Мао, не може вписатися в нову демократію та нову соціалістичну культуру.

"Червона культура" складається з фізичного та духовного вимірів. Фізично вона представлена революційною спадщиною, як-от історичні місця та меморіальні парки. У духовному плані вона наголошує на духовному доробку членів КПК та інших китайських лідерів – єдність, солідарність і працьовитість. Цей національний дух діє як міцна сила від минулого до сьогодення [Shu, 2022: 337].

"Червона культура" походить від витонченої традиційної китайської культури та китаїзованого марксизму. Останній інтегрований із традиційною китайською філософією і також походить від ідей Мао Цзедун та системи теорій соціалізму з китайською специфікою. Традиційна китайська культура породжує "червону культуру", тоді як китаїзований марксизм пропонує новий контекст її розвитку. "Червона культура" зберігає та розвиває витончену традиційну китайську культуру. Глибоко укорінена в традиційній китайській культурі, "червона культура" створюється і просувається КПК під час тривалого процесу революції, розвитку та реформ. Фунда-

ментальна мета КПК – щиро служити народу – сягає корінням у традиційну китайську культуру. Мислення, орієнтоване на людей, є основною ідеєю довгої історії китайської культури. Згідно з "Шаншем" ("Книга історії"), "люди є наріжним каменем країни та забезпечують її мир та стабільність" [Zeng, 2012: 20]. Люди є основою країни, запорукою її миру та стабільності.

"Червона культура" дає потужну духовну силу китайській нації та китайському народу у революційній боротьбі, будівництві та реформах під керівництвом КПК. Це допомагає китайцям розвивати точне розуміння історії та культури Китаю. "Червона культура" закріплює єдність китайських традицій та соціалістичної культури з китайською специфікою. Ця культура відіграє провідну роль у зміцненні довіри, посиленні національної ідентичності та подоланні історичного нігілізму. "Червона культура" дає Китаю невичерпні ресурси боротьби проти культурного імперіалізму, замаскованого під глобалізацію. Її приймають і розвивають вищі керівники Китаю – від голови Мао Цзедун до президента Сі Цзіньпіна, які зробили свій внесок у розвиток "червоної культури". У нинішню епоху "червона культура", як і раніше, є потужною силою, яка втілює в життя китайську мрію про велике омолодження китайської нації.

Висновок. Таким чином, проаналізувавши концепти "червона культура" та "нова культура" в контексті розвитку та сучасного існування китаїзованого марксизму, можемо зробити наступні висновки:

1. В рамках ідеї нової демократії вбачається формування та подальший розвиток нової культури, яка означає збереження традиційних пріоритетів китайської цивілізації та впровадження нових аспектів, які стосуються як марксистських міркувань керівників КПК, так і сучасних глобальних тенденцій.

2. Водночас, якщо говорити про концепт "червона культура", то в ньому присутній синтез традиційної китайської культури та розуміння останньої в рамках китаїзованого марксизму. Це, на думку мислителів та очільників КПК, допомагає у боротьбі проти культурного імперіалізму, замаскованого під глобалізацію.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Baraka, A. (1983). Marxist-Leninist Revolutionary Theory: Its Relation and Application to the Third World and African Americans. *The Black Nation*, 3, No. 1. URL: <https://www.marxists.org/history/erol/ncm-7/lrs-baraka-2.htm>
- Dirlik, A. (1989). *The Origins of the Chinese Communism*. Oxford, Oxford University Press, 315.
- Galway, M. (2017). From Revolutionary Culture to Original Culture and Back: "On New Democracy" and the Kampucheanization of Marxism-Leninism, 1940–1965. *Cross-Currents: East Asian History and Culture Review. E-Journal*. No. 24 (September 2017). URL: <https://cross-currents.berkeley.edu/sites/default/files/e-journal/articles/galway.pdf>
- Knight, N. (1990). On contradiction and on new democracy: Contrasting perspectives on causation and social change in the thought of Mao Zedong. *Bulletin of Concerned Asian Scholars*, 22:2, 18–34, DOI: 10.1080/14672715.1990.10413119
- Li, X. (2020). The Chinese Model and Chinese Wisdom of Modernization, *Educação E Filosofia*, 33 (69), 1223–1253.
- Maо, Zedong (1965b). On Contradiction. *Selected Works of Mao Tse-tung*. vol. 1, Peking: FLP, 310–347.
- Maо, Zedong (1965a). On New Democracy. *Selected Works of Mao Tse-tung*. Vol. 2, Peking: FLP, 339–384.
- Maо, Zedong, (1991). *Selected Works of Mao Zedong (Volume II)*, People's Publishing House, 484.
- Shu, D. X. (2022). The Relevance of "Red Culture" in Contemporary China. *Open Journal of Social Sciences*, 10, 431–441. <https://doi.org/10.4236/jss.2022.104031>
- Zeng, Y. Q. (2012). *Shangshu Reader*. Shanghai Normal University Press.

REFERENCES

- Baraka, A. (1983). Marxist-Leninist Revolutionary Theory: Its Relation and Application to the Third World and African Americans. *The Black Nation*, 3, No. 1. URL: <https://www.marxists.org/history/erol/ncm-7/lrs-baraka-2.htm>

Dirlik, A. (1989). *The Origins of the Chinese Communism*. Oxford, Oxford University Press.

Galway, M. (2017). From Revolutionary Culture to Original Culture and Back: "On New Democracy" and the Kampucheanization of Marxism-Leninism, 1940–1965. *Cross-Currents: East Asian History and Culture Review. E-Journal*. No. 24 (September 2017). URL: <https://cross-currents.berkeley.edu/sites/default/files/e-journal/articles/galway.pdf>

Knight, N. (1990). On contradiction and on new democracy: Contrasting perspectives on causation and social change in the thought of Mao Zedong. *Bulletin of Concerned Asian Scholars*, 22:2, 18–34, DOI: 10.1080/14672715.1990.10413119

Li, X. (2020). The Chinese Model and Chinese Wisdom of Modernization, *Educação E Filosofia*, 33 (69).

Mao, Zedong (1965b). On Contradiction. *Selected Works of Mao Tse-tung*. vol. 1, Peking: FLP.

Mao, Zedong (1965a). On New Democracy. *Selected Works of Mao Tse-tung*. Vol. 2, Peking: FLP.

Mao, Zedong, (1991). *Selected Works of Mao Zedong (Volume II)*, People's Publishing House.

Shu, D. X. (2022). The Relevance of "Red Culture" in Contemporary China. *Open Journal of Social Sciences*, 10. <https://doi.org/10.4236/jss.2022.104031>

Zeng, Y. Q. (2012). *Shangshu Reader*. Shanghai Normal University Press.

Vitalii Turenko, DSc (Philos.), Researcher
e-mail: vitali_turenko@ukr.net
<https://orcid.org/0000-0003-0572-9119>
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

Надійшла до редколегії 06.02.23

FROM "RED" TO "NEW" CULTURE: TRADITION AND INNOVATIONS IN CHINESE MARXISM

The article examines in detail the understanding of culture and cultural practices in the context of such concepts of Chineseized Marxism as "red culture" and "new culture".

It was revealed that culture, as well as aesthetic studies, were in the center of attention of Chinese Marxist circles. Accordingly, within the framework of the idea of "new democracy" the formation and further development of a "new culture" is developed, which involves the preservation of traditional priorities of Chinese civilization and the introduction of new aspects that relate both to the Marxist considerations of the leaders of the CCP and in accordance with modern global trends. Based on this, culture and the cultural revolution are inextricably linked with Marxist projects of criticizing capitalist modernity and building an alternative modernity. In this respect, the various practices and plans of Chinese Marxism are similar to those of Western Marxism.

It is substantiated that along with the idea of "new culture" the concept of "red culture" functions, which differs from the former in its containing a synthesis of traditional Chinese culture and an understanding of the latter within the framework of Chineseized Marxism. This, according to thinkers and leaders of the CCP, helps in the fight against cultural imperialism disguised as globalization. Chinese aesthetic scholars followed the Western Marxist agenda; but at the same time deliberately criticized Western Marxism and its Maoist connections. It is noteworthy that the Chinese Marxist experience of the post-revolutionary society and the vision that arose from it drew another cognitive map, an alternative "cultural topology" for modern cultural studies. They offer us an epistemological alternative for understanding the genealogy of critical concepts and conceptual schemes through which the history of modern Chinese culture is interpreted. Chineseized Marxism examines these "topological cultural spaces" from a critical perspective, drawing attention to Chinese theories themselves and juxtaposing these theories with Western Marxist ones so that their assumptions can be subjected to critical scrutiny.

Keywords: Chineseized Marxism, "red culture", "new culture", "new democracy", CCP.

УДК 7.01

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1\(12\).06](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1(12).06)Катерина Шевчук, д-р філос. наук, проф.
e-mail: ksshev@ukr.net<https://orcid.org/0000-0003-3275-8599>Рівненський державний гуманітарний університет,
вул. Степана Бандери, 12, Рівне, 33000, Україна**"КРИЗА МИСТЕЦТВА" І "КРИЗА ЕСТЕТИКИ"****В ДОСЛІДЖЕННЯХ ПОЛЬСЬКОЇ ГУМАНІТАРИСТИКИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

У другій половині ХХ ст. почастишали дискусії навколо осмислення кризових явищ, які пронизували усі сфери життя людини, зокрема торкнулися також царини мистецтва й естетики. Криза в мистецькій сфері пов'язувалася із загальною кризою культури кінця ХІХ – початку ХХ ст., занепадом духовності, релятивізацією цінностей: моральних і естетичних передусім. Серед ймовірних причин кризи називали те, що сучасне мистецтво нібито втратило виховне, світоглядне і смислотворче чи культуротворче значення, яке мало ще в період романтизму.

Аналіз кризи у сфері мистецької практики та в царині естетики ХХ ст. був предметом наукових досліджень низки представників польської естетики другої половини ХХ ст.: Р. Інґардена, С. Моравського, Б. Дземідока та ін. Основу увагу ці естетики присвячували осмисленню трансформаційних процесів у сучасній художній творчості та аналізу їхнього впливу на естетику з виразним акцентуванням на значенні аксіологічної перспективи.

Ключові слова: криза, естетика, мистецтво, цінність, польська естетика.

Постановка проблеми. Як відомо, кризова риторика лунала ще з кінця ХІХ ст., і про неї писали у своїх працях тогочасні інтелектуали: А. Шопенгауер, Ф. Ніцше, Е. Гуссерль, О. Шпенглер та ін. Якщо у дослідженнях згаданих мислителів йшлося переважно про занепад духовних витоків європейської цивілізації, кризові явища культури Модерну і занепад моралі, то у першій половині ХХ ст. риторика кризи посилювалася та екстраполювалася на всі сфери життя людини й стосувалася усього людства.

На початку ХХ ст. досить оригінальний погляд на переживання трагічного відчуття життя як явища, що охопило все людство, писав у своєму есе "Про трагічне відчуття життя поміж людей і народів" (1913) відомий іспанський письменник, філософ Мігель де Унамуну [Unamuno, 1978].

Актуальність. Аналіз наслідків трансформаційних процесів у сфері мистецької практики ХХ ст. та в царині сучасної естетики досі не є достатнім і вимагає окремого розгляду. Особливу увагу варто присвятити дослідженням, які зосереджуються на осмисленні ціннісного виміру творів мистецтва загалом та сучасних творів зокрема; торкаються надзвичайно актуального сьогодні питання можливості здійснення естетичного оцінювання новітніх зразків художньої творчості, а також осмислюють перспективи подальшого розвитку естетики як науки. Саме такий підхід демонструють дослідження представників польської естетики другої половини ХХ ст. (Р. Інґарден, С. Моравський, Б. Дземідок). Отже, метою статті є аналіз наукових досягнень цих польських естетиків щодо осмислення кризових явищ у сучасній художній творчості та їх відображення у сфері сучасної естетики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання проблеми осмислення наслідків кризи в сучасному мистецтві та в естетиці, представлений, зокрема, у працях Б. Дземідока, М. Голашевської, Т. Пенкалі, Т. Школута, С. Дзямського, Л. Альбергі і виявляє, що аксіологічний аспект і досі є одним із визначальних в окресленні творчих результатів митців і що спостереження польських естетиків другої половини ХХ ст., які самі по собі є надзвичайно ґрунтовними й доволі оригінальними, відіграють важливу роль в осмисленні тягlosti естетичної думки і становлять науковий інтерес серед дослідників.

Виклад основного матеріалу дослідження. Доволі активно аналізували кризові явища в мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ ст. представники польської естетики другої половини ХХ ст. І тут варто згадати таких видатних дослідників, як Р. Інґарден, С. Моравський, Б. Дземідок та ін. Обговоренню проблеми кризи в сучасній естетиці та питанню занепаду сучасного мистецтва у Польщі присвячувалися різноманітні заходи (диспути, круглі столи, конференції тощо).

Коли ми чуємо про кризу в мистецтві, то найчастіше дослідники мають на увазі явища, які виникли в другій половині ХХ ст. Зокрема, як зауважує Б. Дземідок, "така глибока криза новітньої естетичної моделі, яка захищає автономію й естетичність мистецтва, мала місце в 50-х і 60-х рр. ХХ ст. Ця криза, викликана передусім радикальним розходженням неоавангардної художньої практики та філософської естетики, тривала ще в 70-х рр." [Dziemidok, 2002: 312].

Одним із тих польських дослідників, хто в своїх численних працях звертався до аналізу й осмислення проблематики, пов'язаної з кризою в художній творчості та естетиці ХХ ст., був Станіслав Моравський. У 70-х рр. ХХ ст. С. Моравський дискутує з сучасною культурно-цивілізаційною дійсністю. Пише про кризу культури й цивілізації, намагається осмислити кризу мистецтва і як результат – кризу естетики. Криза естетики, на його думку, є наслідком глибокої кризи культури [Morawski, 1985].

С. Моравський представляє ґрунтовний аналіз основних віх у розвитку сучасного мистецтва (називає і детально вивчає три основні формації: авангардизм, неоавангардизм і поставангардизм), детально висвітлює у своїх працях причини і наслідки трансформацій у художній творчості від початку ХХ ст., зокрема наслідки для формування сучасної аксіосфери, та осмислює їхню роль у зміні сучасної естетичної свідомості.

Якщо проаналізувати ті процеси, що відбувалися в мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ ст., то чи не найвиразнішим проявом зміни у площині тогочасної художньої творчості виявиться певне зрушення саме у царині естетичних цінностей. Спостерігався поворот низки тогочасних митців до потворного, до всього, що мало викликати сильні та інтенсивні (переважно зі знаком "мінус") відчуття у реципієнтів – вражати й шокувати передусім. Саме так відбувалося вичерпання естетичної парадигми в мистецтві, внаслідок чого ста-

лося розходження нової мистецької практики і принципів філософської естетики.

Для прикладу можна згадати про твір, який у 1917 році започаткував справжню "коперніканську естетичну революцію". Йдеться про "Фонтан" Марселя Дюшана. Автор прагнув кинути виклик критикам, а в результаті його перший *ready-made* спричинив радикальний підрив основ естетики, орієнтованої на класичні естетичні цінності. Внаслідок цього було підірвано класичні уявлення про форму і зміст, а також про роль митця та реципієнта у мистецтві. Було покладено кінець використанню шляхетних матеріалів, оскільки тепер усе могло бути мистецтвом. Відбулася релятивізація ключових естетичних категорій, оскільки стає зрозумілим, що твір мистецтва і прекрасне не мають внутрішньо притаманної їм істини, оскільки істина – відносна і кон'юнктурна.

Відомий французький філософ Мішель Онфре з цього приводу зауважував, що «мистецький вчинок Дюшана стає нарівні з іншими засадничими актами боговбивства... Дюшан доводить до кінця ніцшеанський "злочин": після смерті Бога (яка також означає смерть Блага, а отже, й Зла, а також Прекрасного, як це вочевидь підкреслює Ніцше в деяких фрагментах "Волі до влади") ми нарешті дістаємося світу іманентного, реального, поцейбічного...» [Онфре, 2016: 114–115].

Таким чином М. Дюшан просувається в напрямку детеологізації мистецтва на користь рематеріалізації мистецького наміру. У такий спосіб "Фонтан" закладає підґрунтя для нової парадигми, яка кладе край двадцяти п'яти століттям традиційної естетики. Віднині твір не спирається на концепцію прекрасного, а більше зважає на смисл, який треба розшифрувати. Унаслідок цього ідея стає вищою за своє чуттєве втілення і свій конкретний, матеріальний аспект. Відтепер намір важить більше, ніж здійснення, концепт важливіший за процес.

Саме так на зміну традиційному уявленню про те, що джерелом естетично валентних якостей є лише "справжні" твори мистецтва (твори мистецтва в розумінні класичної естетики, твори-шедеври), приходять усвідомлення того, що може існувати також інша позиція, яка здатна бути не менш обґрунтованою. Як згодом виявилось, для естетики як науки про мистецтво це було досить потужним викликом. Проблема, яка виникла в цьому зв'язку, мала під собою аксіологічне підґрунтя.

Естетична теорія зіткнулася з двома найбільшими проблемами: конфронтацією класичної естетики з явищами авангардизму і неоавангардизму, а також необхідністю (у результаті здійсненої конфронтації) визначити здатність і спроможність естетичної теорії до адекватної оцінки новітніх мистецьких феноменів. Остання проблема вимагала здійснення саморефлексії естетичної теорії.

Доволі продуктивним, як вважаємо, виявилось дослідження й осмислення усіх цих питань у працях С. Моравського. Дослідник пропонує, зокрема, низку нових понять, які б, на його думку, були більш відповідними суті тих явищ, які спостерігаємо у сфері сучасної художньої творчості: "антимистецтво", "постмистецтво" і "немистецтво" як категорії, що протиставляються поняттю "мистецтво" й виразно характеризують явища епохи нової авангарди передусім [Morawski, 1981: 89–109].

За типологією С. Моравського, період мистецтва тривав з середини 50-х рр. ХХ ст. ("перша авангарда"), потім настав період антимистецтва (тобто "нової авангарди"), який тривав до середини 80-х рр.; період постмистецтва ("постмодернізм") настав після неоавангар-

дизму і визначає сучасний етап історичного розвитку мистецтва. Антимистецтво, або "нова авангарда", відкидає естетичний вимір. Постмистецтво, натомість, пов'язане з постмодерною творчістю, яка пориває з ангажуванням, характерним для неоавангардизму, і стає частиною ринкової гри [Morawski, 1985: 350].

Свою чергою, Т. Адорно, як відомо, джерела антимистецтва бачить у примітивізації, викликаній втратою релігійної віри вищими станами новочасного суспільства вже в епоху Ренесансу [Adorno, 1990: 48–49].

Натомість Х. Ортега-і-Гасет писав про антипопулярність нового мистецтва і пов'язував цей момент з соціологічним впливом сучасного образотворення [Ортега-і-Гасет, 1994: 238]. Зазначав, зокрема, що сучасне мистецтво реагує на зміни, які сталися в колективній чуттєвості. Нове мистецтво віддзеркалює негативний настрій, агресивність щодо традиційних стилів, які зростали від романтизму до сьогодення і вилились у заперечення давнього мистецтва [Ортега-і-Гасет, 1994: 264–265].

Варто звернути увагу на необхідність розрізнення понять "немистецтво" й "антимистецтво", які часто використовують як синоніми. Поняття "антимистецтво" не стосується того, що по суті не є мистецтвом. У діапазон мистецтва не входить те, що є результатом економічної, соціальної і наукової діяльності. Це є немистецтвом. Представники немистецтва хочуть включити мистецтво до широкого розуміння життя. Важливо також зауважити, що антимистецтво і немистецтво не можна, своєю чергою, ототожнювати з невдалим мистецтвом. Твори антимистецтва і немистецтва лише виглядають хибними. Про невдалий твір говоримо тоді, коли в осягненні акцептованих художніх цінностей йому бракує таланту чи здібності [Ортега-і-Гасет, 1994: 97].

Певні міркування щодо "невдалого" твору висловив Р. Інґарден. Твір, який не має жодної художньої цінності, філософ називає кітчем. Фрагменти, присвячені кітчу, містяться в таких його працях: "Про будову картини" [Ingarden, 1966: 83] і "Про літературний твір" [Ingarden, 1960: 432]. На думку Р. Інґардена, визначальну роль в окресленні твору мистецтва відіграє його художня цінність. Твір високого рівня він протиставляє кітчу, який повністю позбавлений художніх цінностей.

У результаті здійсненого аналізу феномену антимистецтва С. Моравський доходить висновку, що на зміну естетики має прийти "антиестетика". Пише наступне: "У дискусії з усією попередньою естетикою виявляється її неспроможність щодо того, що [...] найсуттєвіше і що виражає неоавангардизм. Чи це означає кінець всієї естетики? Чи можна взагалі обійтися без неї?". І відразу ж додає: "Не вмію все ж повністю відірватися від естетики, оскільки поки що ще не сформовані нові категорії і нове скоординоване з ними знання" [Morawski, 1985: 350]. Загалом, подібні міркування Моравського відображають реальний стан справ у сфері сучасної естетики: зміни у художній творчості сприяли розширенню діапазону аксіосфери, що має враховувати естетика як така. Щодо позиції С. Моравського, то вона зрозуміла, оскільки він був великим поборником класичної естетичної аксіосфери, чого ніколи не приховував, а водночас чи не найбільш фаховим критиком руйнівних тенденцій неоавангардизму й при цьому чи не найбільш ґрунтовним дослідником усіх формацій сучасного мистецтва як такого. Власне його глибокий аналіз мистецької практики ХХ ст. є надзвичайно цінним сам по собі.

Про зв'язок "антиестетики" з поняттям "антимистецтва" писала ще одна польська дослідниця, Марія Голашевська. Вона зауважувала, що, на відміну від естетики, антиестетика не прагне аналізувати твори мистецтва. Місце класичного прекрасного займає в антиестетиці жах, потворність. Порядок змінює не порядок, має місце своєрідний аксіологічний аформізм. "Антимистецтво погоджується на зміну місць: художники стають філософами, теоретизують, проголошують тези естетичного характеру, натомість естетики пишуть свої есе в манері багатозначності й афоризмів" [Gołaszewska, 2001: 141].

Найбільшою загрозою для естетичної концепції мистецтва, на думку С. Моравського, була "нова авангарда", оскільки традиційна концепція мистецтва критикувалась у всіх основних пунктах, а саме: акті творення, майстерності художника, неповторності художнього об'єкта і його естетичних якостей, естетичному переживанні і художніх цінностях твору. Естетична теорія мистецтва фактично піддавалась двома напрямками філософської теорії мистецтва: когнітивістською і культурологічною.

У другій половині ХХ ст. теоретики звернули увагу на вичерпання естетичної парадигми в мистецтві. Сутністю кризи сучасної естетики, на думку польської дослідниці Т. Пенкалі, є "відсутність інтеграції традиції, сучасності та бачення майбутнього. З філософської перспективи сучасне мистецтво постає як простір постійного змагання з міцно вкоріненою в художній свідомості багатовіковою традицією" [Pękala, 1992: 113].

Відомо, що низка дослідників прагнули навіть осмислити можливі шляхи виходу з кризи в естетиці. Так, свої пропозиції щодо подолання кризи сучасної естетики висували А. Данто, Г. Дікі, Й. Марголіс, Б. Дземідок та ін. Теоретичною пропозицією був погляд, згідно з яким виходом з кризи є модифікація філософських принципів естетики попередньої доби. Таким, зокрема, був погляд Т. Школути і С. Дзямського.

Висновки. Загалом, сьогодні багато дослідників виступають на захист збереження естетичної парадигми мистецтва. Радикальної відмови від естетики чи її заміни "антиестетикою", як це пропонував, зокрема, Моравський, не сталося. Трансформація сучасної мистецької практики стала новим поштовхом для естетичної рефлексії й спричинила подальший розвиток естетики як науки. Як зауважує Б. Дземідок, "усвідомлення необхідності модифікування способу культивування естетики, зокрема потреби розширення її предмета і сфери досліджень, й далі поділяється багатьма дослідниками" [Dziemidok, 2002: 317]. Всупереч декларативному антиестетизму, сучасна творчість не є естетично нейтральною. Після розриву з естетично додатними цінностями (прекрасне, грація) в сучасному мистецтві відбувся поворот до того, що шокує.

Всупереч глашатаям "кінця мистецтва", Б. Дземідок зауважує, що "незважаючи на всі радикальні зміни сучасної цивілізації, мистецтво не перестало бути людям потрібним. Ні найновіша технологія, ні наукові досягнення [...] не можуть замінити людині інтимного творчого і рецептивного контакту з мистецтвом. Мистецтво не перестало формувати відношення людини до світу, допомагає їй зрозуміти інших людей, інші культури, мотивує до рефлексії і діяльності, викликає різноманітні переживання, розвиває інтелект, уяву й емоційну чутливість. Допомагає людині стати людиною

і пережити найважчі моменти, не втративши людяності" [Dziemidok, 2002: 10].

Мистецтво завжди було пов'язане зі сферою цінностей. Відтак теорія мистецтва не може відмовитися від дослідження його функціонування як джерела цінностей та різноманітних процесів оцінювання. Мистецтво, яке реалізує естетичні цінності, всупереч прогнозам речників антимистецтва, збереглося, хоча діапазон естетичних цінностей значно збільшився. Сучасна філософія мистецтва є досить толерантною і відкритою до найбільш суперечливих художніх пропозицій. Відтак вона розриває з тими нормативними принципами, які обмежують свободу. Найважливішим, однак, є те, що естетика, як нормативна, так і дескриптивна, завжди має аксіологічний характер, на чому наголошували усі представники польської естетики другої половини ХХ ст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Онфре, М. (2016). *Сила життя. Гедоністичний маніфест*. Київ, Ніка-центр, 192.
- Ортера-і-Гасет, Х. (1994). *Вибрані твори*. Київ, Основи, 238.
- Adorno, T. W. (1990). *Sztuka i sztuki*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 340.
- Ahlberg, L.-O. (2001). Aesthetics, Philosophy of Culture and The Aesthetic Turn. *Filosofski Vestnik*, XXII (3), 21–42.
- Dziemidok, B. (2002). *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 312.
- Gołaszewska, M. (2001). *Estetyka współczesności*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 266.
- Ingarden, R. (1960). *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 489.
- Ingarden, R. (1966). *Studia z estetyki*. T. 2. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 478.
- Morawski, S. (1985). *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 406.
- Morawski, S. (1981). *Sztuka jako forma samoświadomości. Sztuka i myśl. II Międzynarodowe Triennale Rysunku*. Wrocław, 309.
- Pękala, T. (1992). Wartości estetyczne w sztuce awangardowej i postmodernistycznej. *Przemiany współczesnej świadomości artystycznej: wokół postmodernizmu*. Lublin, Wydawnictwo UMCS, 99–116.
- Unamuno, M. (1978). *The Tragic Sense of Life in Men and Nations*. Princeton, Princeton University Press, 528.

REFERENCES

- Onfre, M. (2016). *Syla zhuttya. Hedonistychnyy manifest* [Power of life. Hedonistic manifest]. Kyiv, Nika-centr.
- Ortega y Gasset, J. (1994). *Vybrani tvory* [Selected Works]. Kyiv, Osnovy.
- Adorno, T. W. (1990). *Sztuka i sztuki*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Ahlberg, L.-O. (2001). Aesthetics, Philosophy of Culture and The Aesthetic Turn. *Filosofski Vestnik*, XXII (3), 21–42.
- Dziemidok, B. (2002). *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Gołaszewska, M. (2001). *Estetyka współczesności*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Ingarden, R. (1960). *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Ingarden, R. (1966). *Studia z estetyki*. T. 2. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Morawski, S. (1985). *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*. Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- Morawski, S. (1981). *Sztuka jako forma samoświadomości. Sztuka i myśl. II Międzynarodowe Triennale Rysunku*. Wrocław.
- Pękala, T. (1992). Wartości estetyczne w sztuce awangardowej i postmodernistycznej. *Przemiany współczesnej świadomości artystycznej: wokół postmodernizmu*. Lublin, Wydawnictwo UMCS, 99–116.
- Unamuno, M. (1978). *The Tragic Sense of Life in Men and Nations*. Princeton, Princeton University Press.

Надійшла до редколегії 03.03.23

Kateryna Shevchuk, DSc (Philos.), Prof.,
e-mail: ksshev@ukr.net
<https://orcid.org/0000-0003-3275-8599>
Rivne State University of Humanities,
St. S. Bandery, 12, Rivne, 33000, Ukraine

**"CRISIS OF ART" AND "CRISIS OF AESTHETICS"
IN RESEARCH OF POLISH HUMANITIES OF THE SECOND HALF OF THE 20th CENTURY**

In the second half of the 20th century, discussions around the understanding of crisis phenomena that permeated all spheres of human life became more frequent, in particular, the spheres of art and aesthetics were also touched upon. The crisis in the artistic sphere was connected with the general cultural crisis of the late 19th and early 20th centuries, the decline of spirituality, and the relativization of values, primarily moral and aesthetic.

Analysis of the crisis in the sphere of artistic practice and aesthetics of the 20th century was the subject of scientific research by several representatives of Polish aesthetics of the second half of the 20th century: R. Ingarden, S. Morawski, B. Dziemidok, and others. The primary attention of these thinkers was devoted to the understanding of transformational processes in modern artistic creativity and the analysis of its influence on aesthetics with a clear emphasis on the importance of the axiological perspective.

A thorough analysis of the problems of the crisis in artistic creativity and aesthetics of the 20th century can be found in the works of S. Morawski. He studied the causes and consequences of transformations in artistic creativity since the beginning of the 20th century, in particular, the consequences for the formation of the modern axiosphere, and its role in changing modern aesthetic consciousness. However, S. Morawski's prediction regarding the replacement of aesthetics with anti-aesthetics was not confirmed. On the contrary, art that implements aesthetic values has survived, although the range of aesthetic values has increased significantly.

Modern philosophy of art is open to the most controversial artistic proposals. This is because it breaks with those normative principles that limit freedom. The most important thing, however, is that normative and descriptive aesthetics always have an axiological character, which all representatives of Polish aesthetics emphasized in the second half of the 20th century.

Keywords: crisis, aesthetics, art, value, Polish aesthetics.

УДК 1(092)

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1\(12\).07](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1(12).07)

Світлана Холодинська, д-р культурол., доц.

e-mail: svetlanah01091970@gmail.com<https://orcid.org/0000-0002-6746-135X>Приазовський державний технічний університет,
вул. Гоголя, 29, м. Дніпро, 49000, Україна

ТВОРЧИСТЬ БОРИСА ВІАНА У КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ПРОСТОРИ ФРАНЦУЗЬКОЇ ГУМАНІСТИКИ 40–60-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Спираючись на достатньо об'ємні напрацювання щодо французької гуманістики першої половини ХХ ст., автор статті виокремлює 40–60-ті роки як такі, коли закладалися специфічні умови культуротворення, спричинені Другою світовою війною, що привела до гострих протиріч на французьких теренах. Ці протиріччя мали як соціально-політичне, так і ідеологічне підґрунтя, що сформувало всередині Франції принаймні три угруповання, а саме: антифашистське, що спричинило потужний рух Опору, профашистське та колабораціоністське. Окрім означеного, слід враховувати діяльність Шарля де Голля, котрий, знаходячись за кордоном, політичними засобами сприяв визволенню Франції.

Підкреслено, що досить складною виявилася життєва доля тих молодих французів – до цього покоління належав і Борис Віан (1920–1959), – котрі двадцятилітніми зустріли початок Другої світової війни та зіткнулися з фашизмом на окупованій французькій території.

Матеріал статті на прикладі творчого шляху Б. Віана розкриває окремі зрізи становлення митця нового типу, тобто такого, що пройшов випробування війною, проте не зацікавився воєнною тематикою і почав шукати нетрадиційні можливості естетико-художнього відтворення навколишньої реальності за допомогою як переосмислення тематичної спрямованості літературних творів, так і акцентування уваги на необхідності "реформування" художньої форми.

Ключові слова: французька гуманістика, соціально-політичний та ідеологічний фактор, експериментальність творчості, естетико-художні засади творчого процесу.

Постановка проблеми. Хоча французька гуманістика і межі ХІХ–ХХ ст., і першої половини ХХ ст. вивчена достатньо ґрунтовно, дослідницький простір, окреслений цим періодом, не можна вважати вичерпаним. На нашу думку, відтворюючи загальну картину розвитку гуманістики, вкрай необхідно опрацювати і її, так би мовити, фрагменти. Якщо в нашому випадку загальною картиною виступає перша половина ХХ ст., то кожне з п'яти десятиліть, що її формує, виконує роль "фрагмента", опрацювання якого і дозволить зробити відповідні висновки.

Матеріал даної статті сфокусовано на тих "фрагментах" межі першої та другої половини ХХ ст., які – з багатьох причин, виявилися в історії французької гуманістики досить наповненими й такими, що суголосні початку ХХІ ст. Означена суголосність мотивується творчою спадщиною Бориса Віана – самобутнього письменника, поета, драматурга, музиканта, актора та лібретиста, прізвище котрого від 70-х років минулого століття фахівці долучають до класиків європейської літератури. Виокремлення 40–60-х років як специфічного періоду французького культуротворення дозволяє і реконструювати життєво-творчий шлях Б. Віана, і відтворити, так би мовити, персональне оточення митця, яке, так чи інакше, дотичне до логіки становлення французької моделі постмодернізму.

Оскільки розгляд розвитку гуманістики протягом двох десятиліть, вилучених із загального історичного контексту, має свою специфіку, автор статті намагався спиратися на хронологічний, біографічний, порівняльний, аналітичний і персоналізований підходи. Окрім означеного, наскільки дозволяв обсяг статті, врахована літературознавча позиція, яка, подекуди, вирізняється розбіжністю оцінок.

Аналіз досліджень і публікацій. Реконструюючи джерелознавчу базу щодо аналізу французької гуманістики як межі ХІХ–ХХ, так і першої половини ХХ століття, виокремимо роботи Н. Алі, Є. Буцикіної, К. Ірдиненко, В. Корнієнка, Т. Кохана, О. Мусієнко, Є. Міропольської, О. Оніщенко, котрі працюють на теренах української філософії, естетики, культурології та мистецтвознавства. Наукові розвідки цих дослідників, як правило, пер-

соналізовані та відтворюють науково-творчі шукання А. Бергсона, Е. Сурію, Р. Байє, Ж. Батая, А. Бретона, Н. Саррот, Ф. Леже, П. Елюара, Ж.-П. Сартра, А. Камю, А. Фосійона.

Ще один аспект теоретичної уваги українських авторів безпосередньо дотичний до творчості Бориса Віана. Оскільки в процесі аналізу конкретних творів Віана окремі літературознавці відстоюють ідею впливу сюрреалізму на творчість письменника, при розгляді цього блоку питань ми спиралися на позицію Л. Левчук, котра в низці публікацій реконструює особливості теоретичної позиції першого покоління сюрреалістів.

На нашу думку, достатньо переконливий аналіз "за" і "проти" практики містифікацій, якою захоплювався Віан, присутній у наукових розвідках Н. Жукової. Окрім означеного, важливим є те, що Н. Жукова "вписує" і містифікацію, і інші, дещо специфічні, уподобання Віана в логіку руху його життєвого шляху, біографізм значно підсилює аргументацію теоретичних тез.

Серед європейських дослідників доцільно сфокусувати увагу на позиції французького літературного критика Франсуа Карадека, котрий закликає читачів "стати співниками Віана" і таким чином збагнути глибину його творів.

Мета статті. Реконструюючи специфіку філософсько-естетичного простору французької гуманістики 40–60-х років ХХ століття, окреслити наріжні надбання літературної спадщини Бориса Віана, визначаючи її як предтечу утвердження постмодерністських засадних принципів культуротворення.

Виклад основного матеріалу дослідження. Наголос у даній статті на 40–60-х роках минулого століття дозволяє сфокусувати увагу на тих принципових змінах, які протягом означеного періоду відбувалися в європейському просторі, і на французьких теренах зокрема. Початок у вересні 1939 року Другої світової війни повністю "деформував" європейське життя: захоплення Польщі, а пізніше Фландрії, капітуляція Бельгії, поразка французької армії відкрили німцям шлях на Париж, що згодом призвело до окупації Франції.

Після підписання мирної угоди країна була поділена на зони: до німців переходила її частина, що включала Париж. Інша зона, яку очолював маршал Петен, як відомо, сформувалася навколо невеличкого містечка Віші. До маршала Петена долучилася та частина творчої інтелігенції, яка вважала, що краще співпрацювати з "вішістами", ніж з німцями, тож зона "вішістів" виявилася осередком колабораціоністів.

Саме ці події можна вважати найбільш значущими в житті двадцятилітнього Віана, батьки котрого були забезпеченими рантьє та створили своїм нащадкам щасливе дитинство. Б. Віан, маючи від народження слабке здоров'я (серцева недостатність і обумовила його передчасну смерть), в роки окупації Франції був студентом "Еколь Сантраль" – Вищої центральної інженерної школи, в яку вступив у 1939-му, а диплом про її закінчення отримав у липні 1942 року. Після початку війни колектив школи евакуювали і певний час Віан провів без родини, яка була змушена переїхати до курортного містечка на березі Біскайської затоки, оскільки 14 червня 1940 року німці вступили до Парижу.

Окупація Франції не лише докорінно змінила життя французів, а й поставила їх перед необхідністю зробити вибір, який для кожного з них, по суті, мав усі можливі відтінки, зокрема моральнісний, ідеологічний, побутовий. Політичну позицію треба було обирати самому, адже вона коливалась від патріотизму до конформізму чи зрадництва.

В означеному контексті, на нашу думку, слід вчергове навести приклад, який традиційно присутній у відповідній літературі: згадуються останні місяці життя Анрі Бергсона (1859–1941) – видатного філософа, лауреата Нобелівської премії, котрий в окупованому Парижі, з нашітою на одяг жовтою позначкою – свідчення приналежності до єврейської нації, – стоячи в черзі до комендатури, простудився і не зміг подолати запалення легенів. Якщо сорок років першої половини ХХ століття були у французькій гуманістиці позначені бергсонівським інтуїтивізмом – самобутньою філософською системою, що вивела Францію на перші позиції в європейському культуротворенні, то 1941 рік став роком однієї з перших національних трагедій. Як відомо, Бергсон відмовився покинути батьківщину, розділивши із своїми співгромадянами ті випробування, які з собою принесла окупація країни.

Не полишив французькі терени і Жан-Поль Сартр (1905–1980) – ще один видатний філософ, який одразу ж приєднався до руху Опору. Слід наголосити, що роки війни досить яскраво відбиті в сартрівських творах різної спрямованості. Їх особлива цінність полягає в тому, що вони писалися "по гарячих слідах" конкретних історичних подій: «Щоденники "дивної війни": вересень 1939 – березень 1940», "Стіна" (1939) – підтримка антифашистської боротьби іспанських патріотів, "Буття і ніщо" (1943), "Роздуми про єврейське питання" (1944).

Показовою є і позиція Жана Габена (1904–1976) – актора театру та кіно, котрий до сьогодні залишається неперевершеним символом європейського кінематографа. На початку Другої світової війни він разом з режисерами Ж. Ренуаром, Р. Клером, Ж. Дювів'є, актрисою М. Морган переїхав до Голлівуду (США), деякий час там знімався, проте потім приєднався до руху "Франція, що бореться" на чолі з генералом Шарлем де Голлем (1890–1970) і почав служити на флоті, супроводжуючи північні військові каравани, згодом отримавши нагорода за участь у бойових діях. Французька сінематека зберегла документальні зйомки повернення

Ш. де Голля до звільненого від німців Парижу: на одному з танків до французької столиці в'їжджав Ж. Габен. Не дивлячись на блискучу кар'єру, роки війни актор вважав найголовнішим періодом свого життя, де кожний крок був наслідком власного вибору: незадовго до смерті Жан Габен заповів розвіяти свій прах над морем, віддавши в такий спосіб данину своїй військовій службі.

Зрозуміло, що далеко не всі французи негативно поставилися і до війни, і до окупації країни. Як ми вже зазначали, були і ті, хто за власним бажанням співпрацював з окупаційною владою. Цей аспект французької історії талановито відобразив Франсуа Трюффо (1932–1984) – відомий кінорежисер, один з фундаторів "нової хвилі" в європейському кінематографі, знявши фільм "Останнє метро" (1980).

Запросивши до участі в стрічці Катрін Денюв та Жерара Депардьє – зірок першої величини, – Ф. Трюффо на прикладі театральної трупи, актори якої працюють в окупованому Парижі, "анатомію" настрої, погляди, способи виживання представників різних професій, сконцентрованих у театрі "Монмартр", який символізує в фільмі Трюффо тогочасне французьке суспільство. Особливе морально-психологічне навантаження несе постать Люка Стайнера – головного режисера театру, постановника п'єси, над якою працюють актори трупи: його розшукує гестапо, проте з підвалу під сценою він впевнено керує творчим процесом. Ф. Трюффо – і це його принципова позиція – не навішує ярликів своїм героям, а переконливо відтворює той їх стан, коли зовнішні умови вимагають від кожного визначитись з власною позицією. Нормативи статті не дозволяють нам розширити приклади, які відбивають підкреслений інтерес французьких митців до осмислення та художнього опрацювання як воєнної, так і повоєнної тематики, хоча їх чимало фактично в кожному виді мистецтва.

Слід підкреслити, що наша увага до таких персоналій, як Ж.-П. Сартр і Ф. Трюффо, визначена не лише їх громадянською позицією чи спрямованістю творчості, а й тим фактом, що вони обидва спілкувалися з Б. Віаном. Так, у своїх мемуарах «На гребні "нової хвилі". Продовження розповіді» Трюффо згадує той період свого життя, коли він працював у газеті "Ар", проте статті своєї ніхто не підписував, ані Поль Гімар, ані Антуан Блонден, і навіть Борис Віан.

Для Трюффо, котрий на дванадцять років був молодший від Віана і лише починав кінокар'єру як учень славного теоретика кіно Андре Базена (1918–1958), заробляти гроші анонімно статтями було природно, але його дивує, що "навіть Борис Віан" не гребував такою роботою, адже наприкінці 40-х – на початку 50-х років ХХ століття він був не лише письменником, але й визнаним джазистом, який успішно виступав з різними колективами, а від фільму "Мадам і її коханці" (1946) почав у епізодичних або ролях другого плану досить регулярно з'являтися на кіноекранах.

Шляхи Сартра і Віана перетнулися в тому ж 1946 році, коли один із засновників французької моделі екзистенціалізму запросив молодого письменника співпрацювати із започаткованим ним журналом "Тан модерн", створивши для нього спеціальну гумористичну сторінку "Хроніки брехуна". Сартр дозволяв Віану описувати як правдиві факти, так і вигадувати, оскільки достовірність інформації не перевірялася, а журнал не ніс за це ніякої відповідальності. Віан – це можна стверджувати беззастережно – володів здатністю до блискучого поєднання "реальність-уявність", мав багату фантазію, іронічний погляд на середовище, що його

оточує, не дотримуючись при цьому жодних обмежень, які корегували б, що можна, а що заборонено. Слід наголосити, що знайомство Віана з Сартром не зробило з нього екзистенціаліста. При великому бажанні натяки на інтерес до множинності моделей "існування" можна виокремити в романах або новелах письменника – у його ж особистісному ставленні до екзистенціалістів переважав глузливо-іронічний присмак. Це показовим чином продемонстровано в романі "Піна днів", де тезами з філософських роздумів Жана-Соля Партра – спотворене ім'я Жана-Поля Сартра – оперує і кухар, і його сестра. Тобто ставлення самого Віана до представників цієї філософської школи було більш ніж насмішувате, позбавлене й натяку на повагу: "Очкарики з блукаючими поглядами, скуйовдженими волоссям, із заслиненими недопалками в зубах..." [Віан, 1998b: 84].

Принагідно зазначимо, що за часів Б. Віана на французьких теренах, окрім екзистенціалізму, впливовими були і неомізм – традиційна філософія католицизму – та персоналізм, який не викликав, наскільки свідчать існуючі джерела, жодної зацікавленості з боку письменника. Щодо неомізму, Віан не приховував негативного ставлення до цієї системи ідей, подекуди відверто іронізуючи з її прихильників. Адже Борис Віан мав власну філософію, яку достатньо відверто – хоча й досить часто алегоричними засобами – демонстрував і в житті, і в творчості. На нашу думку, цю філософію доцільно кваліфікувати як "художній космополітизм".

Як вже було заявлено в анотації до цієї статті, молодий Віан, студентські роки котрого збіглися з війною, з окупацією, з політико-ідеологічним розшаруванням французького суспільства, не робив спроб художньо осмислити ті події, свідком і пасивним учасником яких він був. Якщо Віан і торкався – з іронічно-саркастичним відтінком – питання "патріотизм–лжепатріотизм", то робив це ескізно, за принципом "між іншим", що підтверджує один з його ранніх романів "Сколопендр і планктон" (1946).

Слід наголосити, що і на початку своєї літературної кар'єри, і протягом наступних тринадцяти років життя Віан працював плідно, дивуючи результативністю власних зусиль. Так, окрім названого роману протягом 1946–1947 років він, під своїм власним прізвиськом, написав ще два, а саме: "Піна днів" і "Осінь у Пекіні". Останній вважається чи не найкращим у спадщині письменника. Роман "Осінь у Пекіні" є показовим і щодо значення музичних подразників у логіці побудови естетико-художньої самобутності твору. Так, один із героїв роману – носій дивного прізвиська Жуйманжет «весело наспівував американську пісеньку під назвою "Show me the way to go home", яка перебрівувалася в його виконанні і щодо слів, і щодо мелодії. На вершині карколомного підйому він справно перейшов на "Taking a chance for love" Вернона Дьюка...» [Віан, 2018: 103]. Наразі підкреслимо, що поєднання таких потужних чуттєвих подразників, як слово і звук, Віан використовує в літературних творах неодноразово.

Як містифікатор – цей аспект його творчості, що вже зазначалось, детально висвітлений Н. Жуковою [Жукова, 2016: 73–75] – під прізвиськом Вернон Салліван він оприлюднює "написану протягом двох тижнів... імітацію авантюрно-еротичного роману "Я прийду плюнути на ваші могили" (1946). Окрім цього, продовжуючи практику містифікацій, з'явилися такі твори Вернона Саллівана (Віана), як "Мертві усі одного кольору" (1947) й "А потім усіх виродків прибрати" (1948).

Майбутній класик європейської літератури обрав зовсім несподіваний шлях: скоріше інтуїтивно, ніж ус-

відомлено, почав "виробляти" нову манеру художнього мислення, яка й обумовила поступове формування митця нового типу, котрий свідомо перебуває в просторі "художнього космополітизму". Запропонована нами характеристика творчої манери письменника ґрунтується на таких ознаках:

1. Віан не мав професійної освіти в жодному виді мистецтва, при цьому сміливо заявляючи про себе і на літературних – експериментуючи в різних жанрах, і на музичних – відомий джазист, автор і виконавець пісень, і на акторських, і на образотворчих теренах. Щодо живопису, вкрай несподіваний аспект в означеному контексті розкриває Н. Жукова, котра підкреслює, що він ніколи не тримав пензля, проте взяв участь у виставці малюнків французьких письменників. Н. Жукова посилається на нотатки самого письменника: «Девіз виставки був тупий: "Якщо ви вмієте писати, значить ви вмієте і малювати". Ми виставилися як ідіоти – Верлен, Аполлінер, Арагон, Бодлер, Тристан Тцара, Кено і я... Усім потрібні були гроші... Я написав тоді перші шість картин і виставив, незважаючи на прохання, лише одну – "Залізні чоловічі"...» [Жукова, 2016: 72]. Згадавши в переліку імен і живих, і мертвих, Віан – із شوкою відвертістю – стимують долучення до живопису називає брак грошей.

2. Віан демонструє дивовижну байдужість до конкретних видів мистецтва, в яких він працює чи намагається працювати. Так ставитися до різних типів творчості може лише непрофесіонал, позиція якого межує з графоманством – не стільки в традиційному, скільки в сучасному значенні поняття "графоман" – від грецьк. *γράφω* – писати, креслити, зображувати та *μανία* – пристрасть, божевілля, безупинний потяг до самовираження. Протягом значного періоду психіатри оцінювали графоманію як модифікацію шизофренії, підкреслюючи патологічне бажання графоманів багато писати, спираючись на власну фантазію, вигадуючи як художні колізії, так і псевдонаукові теорії.

Коли відомий французький психоаналітик П'єр-Фелікс Гваттари (1930–1992) ввів в ужиток поняття "шизоаналіз", що досить широко використовували прихильники постмодернізму, ставлення до "графоманства" почало рухатися від негативного в позитивний бік, поступово утверджуючись як таке, що може вживатися в психології творчості як продуктивна ознака творчого процесу. На нашу думку, така тенденція вимагає подальшої аргументації і не приймається беззастережно. Намагаючись бути гранично коректними, ми все ж змушені поставити цю проблему, оскільки Віан писав об'ємний роман за два тижні; за дивовижно короткий час склав поетичний збірник "Сто сонетів", який включає сто дванадцять віршів і десять сонетів-балад; сидючи за робочим столом в Управлінні паперової промисловості, де після звільнення Парижу він, власне, і працював, Віан на очах сторонніх людей пише "Осінь у Пекіні".

3. Намагаючись систематизувати ознаки "художнього космополітизму" Віана, необхідно звернути увагу на його зневажливе ставлення до опрацювання тексту, стильових ознак, мотивації поведінки героїв, завершеності образів. Оскільки такі вимоги традиційно висувалися перед класичними літературними творами, вони не фіксуються Віаном, оскільки він, так би мовити, залишив класику десь позаду. В означеному контексті актуалізується таке запитання: "Яку літературу створював Борис Віан?"

Відтовхуючись від відомих нам робіт, присвячених літературній творчості Віана, доцільно констатувати, що фахівці традиційно відзначають притаманну його тво-

рам загадковості, іронічність, яка, на нашу думку, подекуди переходить у цинізм, парадоксальність, віру в нумерологію, використання "тварин, що розмовляють чи танцюють" як рушійної сили розгортання сюжету.

Деталізуючи естетико-художні обриси, властиві літературним творам Віана, слід звернути увагу на оповідання, в яких у лаконічній, концентрованій формі тенденції, характерні для його авторської манери, виявляються найвиразніше. Так, в оповіданні "Блюз для чорного kota", експериментуючи з елементами чорного гумору, письменник фокусує увагу на коментарях чорного kota, який намагається подолати півня – свого одвічного ворога: "Отримай! – сказав кіт і добренько стукнув півня лапою по голові" [Віан, 1997: 314]. Півень не залишився у боргу й дзьобнув kota в жирний бік. Діалог "кіт-півень", як і інші подібні прийоми, присутні в оповіданнях письменника, демонструють приховане бажання Віана досягти довершеності в поєднанні того, що поєднувати, власне, недоцільно: краса і потворне, живе і мертво, людське і тваринне, чи, точніше, тваринне як людське.

Поza означеним, виокремимо ще дві позиції, які видаються нам вкрай важливими як у філософсько-естетичному, так і в літературознавчому аспектах:

1. Наскільки художній орієнтації Бориса Віана дотичні до філософсько-естетичних засад сюрреалізму?

2. Які риси постмодерністської літератури передбачив Борис Віан?

На нашу думку, відповідаючи на перше запитання, доцільно приєднатися до позиції Л. Левчук, що була аргументована нею в роботі "Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика" (2002), на сторінках якої "до безперечних надбань літературного сюрреалізму", достатньо широко представлено на французьких теренах у 40–60-х роках, віднесено і творчість Б. Віана. Серед інших європейських письменників-сюрреалістів Л. Левчук оцінює його творчі пошуки як найбільш самобутні. Зокрема, дослідниця підкреслює, що «програмний твір письменника "Осінь у Пекіні" побудований шляхом свідомо використаної "сюрреалістичної еклетики": магія чисел, експерименти з просторовими вимірами, символікою кольорів, грою слів, іноді штучно створених та ін.» [Левчук, 2002: 222].

Слід відзначити, що постановка питання про вплив сюрреалізму на творчість Віана не є штучною. Хоча поняття "сюрреалізм" було введено в ужиток ще в 1917 році – «...виступаючи на прем'єрі п'єси Ж. Кокто "Парад", Аполлінер визначив цей твір як "сюрреальний", назвавши його виявом "нового духу"» [Левчук, 2002: 211], – проте організаційно "товариство сюрреалістів" склалося протягом 1921–1924 років, коли Андре Бретону (1896–1966) були систематизовані, опрацьовані та представлені на розсуд перших прибічників нового утворення наріжні засади сюрреалізму.

А. Бретон, як відомо, був прихильником психоаналізу Зігмунда Фрейда (1856–1939), що сприяло поступовому входженню в сюрреалістичний мистецький простір підвищеної уваги до позасвідомих психічних процесів, сновидінь, певної "карикатуризації" дитячих років людини. Окрім цього, проголосивши принцип всездозволеності як наріжний у мистецтві ХХ ст., прихильники сюрреалізму вважали за можливе експериментувати з феноменами "логіка-алогічність", експлуатували відтворення сексуально-еротичних збочень і активно використовували чинник часу, орієнтуючись на ідею А. Бергсона щодо його "зворотності" – можливості водночас існувати в специфічному вимірі: "минуле – сучасне – майбутнє".

Всі означені тенденції – в авторській інтерпретації Віана – присутні в його творах. При цьому слід визнати, що письменник не автоматично рухався за тезами Бретона, а існував у тому просторі сюрреалізму, який пройшов шлях від 20-х до 40-х років, а в наступні приблизно півтора десятиліття власними творами розвивав і доповнював надбання сюрреалістичної естетики.

Близьким прикладом віанівського бачення сюрреалізму можуть бути "психологічні етюди", представлені в романі "Осінь у Пекіні" під літерами "А", "Б", "В", "Г". Після кожної літери письменник пропонує настільки виразні епіграфи, які і самодостатні, і стають засобом опанування "доведеного до довершеності абсурду" [Віан, 2018: 72–73].

Відповідь на перше запитання може бути лише позитивною: творчість Віана дотична до філософсько-естетичних засад сюрреалізму. Водночас слід ще раз підкреслити, що це не сюрреалізм 20-х років, а мистецтво, сприйняте письменником у динаміці його розвитку, подекуди з переосмисленням художніх модифікацій, які були вже здійснені протягом двох десятиліть існування цього творчо-пошукового художнього напрямку.

Поштовхом до постановки другого питання щодо рис постмодерністської літератури, які передбачив Б. Віан, стала теза Г. Косікова, згідно з якою і прозу французького письменника, і твори інших літераторів читач може кваліфікувати, прочитавши "дві-три перші сторінки": це "романтична повість", це "реалістичне побутування", це "філософська проза чи пригодницький роман..."

Позиція Г. Косікова видається нам дискусійною і щодо літературознавчого потенціалу "досвідченого читача", і щодо означеного ним, так би мовити, "надзавдання" прози Віана. На нашу думку, вже у творах 1946–1947 років Віан впритул підійшов до поліжанровості, що активно реалізуватиметься як в літературі, так і в кінематографі 70–80-х років ХХ ст. Невипадково, що саме в 70-ті роки почалися розмови про специфічні ознаки літературних творів Віана: у професійних колах все частіше звучала оцінка "класик" і насаджувалася думка про особливий потенціал його художніх експериментів, що стимулюють принципове оновлення як тексту, так і форми різних літературних жанрів. Слід враховувати, що, оскільки в спадщині письменника були і поетичні, і драматургічні твори, і досвід написання лібрето, проблема "жанр-поліжанровість" помітно актуалізувалася, стимулюючи мистецтвознавство до творчо-пошукових досліджень.

Межі статті не дозволяють нам розгорнути аргументацію щодо полістилізму, самоцитуння та діалогу видів мистецтв, які послідовно простежуються в творах Віана, котрого беззастережно слід вважати предтечею постмодернізму.

Висновки. Підсумовуючи викладений у статті матеріал, слід зазначити таке:

1. Підкреслено, що 40–60-ті роки – досить складний і суперечливий період французької історії, визначений Другою світовою війною, окупацією країни та її розчленуванням на зони впливу німців і "вішістів". Означена ситуація загострила внутрішні протиріччя та роз'єднаність у французькому суспільстві, виявивши антифашистів, які створили рух Опору, профашистів і колабораціоністів. Окремою силою були прибічники генерала Ш. де Голля, об'єднані в русі "Франція, що бореться". На прикладі життєво-творчих долі А. Бергсона, Ж.-П. Сартра, Ж. Габена, Ф. Трюффо реконструйована

специфіка поведінки інтелігенції в роки фашистської окупації Франції;

2. Відтворено умови входження Б. Віана у французький літературний простір з метою створення письменника нового типу, котрий, залишивши позаду традиції класичного роману, почав від 1946 року писати твори на таких естетико-художніх засадах, як парадоксальність, алогізм, загадковість, експериментальність, смілива деформація констант "час" і "простір". Підкреслено, що протягом усього творчого життя Віан працював як у різних жанрах літератури – проза, поезія, драматургія, лібретистика, так і в таких видах мистецтва, як музика – відомий джазист, автор і виконавець пісень – та живопис. Творча розпоршеність Віана при відсутності в нього професійної освіти в будь-якому виді мистецтва дала підстави автору статті визначити його творчу манеру як "художній космополітизм";

3. Аргументовано, що літературні твори Віана доцільно розглядати в контексті модифікованої сюрреалістичної естетики періоду 40-х років, а окремі експерименти самого письменника визнати як творчо-пошукові, що успішно продовжили настанови першого покоління сюрреалістів. Окрім цього, відкриття Віана на теренах поліжанровості, полістилізму, самоцитування дозволяють розглядати його літературну спадщину як предтечу постмодернізму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Віан, Б. (1998а). *Блюз для чорного kota*. Пер. с франц. В. Лаптічука. *Вибрані твори*. Харків, Фоліо, 331-334.
- Віан, Б. (1998б). *Шумовиння днів*. Пер. з франц. П. Тарашука. Харків: Фоліо, 21-165.
- Віан, Б. (2018). *Осінь в Пекіні*: роман. Пер. з франц. Є. Сарапіної. Івано-Франківськ: Вавилонська бібліотека, 248.
- Жукова, Н. (2016). Борис Віан: іронія творчої долі містифікатора. *Елітарна література в іменах: монографія*. Київ, Ін-т культурології НАМ України, 58–83.
- Кохан, Т. Г. (2021). *Персоналізована історія європейського кіномистецтва: потенціал культурологічного аналізу: монографія*. Київ, Ін-т культурології НАМУ, 318.
- Левчук, Л. (2002). *Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика: навч. посібник*. Київ, Либідь, 255.

Svitlana Kholodynska, DSc (Cultural), Assoc. Prof.,
e-mail: svetlanah01091970@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-6746-135X>
State Higher Education Establishment "Pryazovsk State Technical University",
Dnipro, str. Gogol, 29, 49000, Ukraine

THE CREATIVE WORK OF BORIS VIAN WITHIN FRENCH HUMANITIES OF THE 1940s–1960s

The purpose of the article is to reconstruct the specific nature of the philosophical and aesthetic space of the French humanism of the 1940s–1960s, to outline the cornerstone achievements of the Borys Vian's literary heritage (1920–1959), defining them as a forerunner of the establishment of "postmodern" basic principles of cultural formation. The methodology of the research lies in the application of chronological, biographical, comparative, analytical and personalized approaches. In addition, the position of literary studies is taken into account. The scientific novelty of this article is focused on those "fragments" in the turn of the first and second half of the twentieth century, which – for many reasons – turned out to be quite full in the history of French humanism and harmonized with the beginning of the twenty-first century. This "harmonization" is motivated by the creative heritage of Borys Vian – an original writer, poet, playwright, musician, actor and librettist, whose name experts have been including in the classics of European literature since the 1970s. Singling out the 1940s–1960s as a specific period of French cultural creation allows us to reconstruct the life and creative path of Borys Vian, and to recreate the personalized environment of the artist, which today is related to the logic of the French model of "postmodernism" formation.

Conclusions: 1. It is emphasized that the 1940s–1960s is a rather complicated and controversial period of the French history, defined by the Second World War, the occupation of the country and its dismemberment into zones of influence by the Germans and the Vichy. That situation exacerbated internal contradictions and disunity in French society, revealing anti-fascists who created the Resistance movement, pro-fascists and collaborators. Taking the life and creative destinies of A. Bergson, J.-P. Sartre, J. Habermas, F. Truffaut as examples, the specificity of the intelligentsia's behavior during the fascist occupation of France is reconstructed. 2. The conditions of Borys Vian's appearance on the French literary stage in order to create a "writer of a new type", who throughout his creative life worked in various genres of literature – prose, poetry, drama, librettist, and in such forms of art as music and painting are recreated. Vian's creative dispersion, considering his lack of professional education in any kind of art, gave the author of the article grounds to define his creative style as "artistic cosmopolitanism". 3. It is argued that Vian's literary works should be considered within the context of the modified surrealist aesthetics of the 1940s; some own writer's experiments should be recognized as creative and searching, which successfully proceeded the guidance of the first surrealist's generation. In addition, Vian's discoveries in the field of "polygenre", "polystylism", "self-citation" allow us to regard his literary heritage as a forerunner of "postmodernism".

Keywords: French humanism, socio-political and ideological factor, experimental creativity, aesthetic and artistic principles of the creative process.

Онщенко, О. (2020). Інтуїтивізм Анрі Бергсона як каталізатор інтерпретаційних процесів. *Українські культурологічні студії*, 1 (6), 32–36.

Онщенко, О. (2022). Проблема художньої творчості у дослідницькому просторі сучасної культурології. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 31, 126–133.

Онщенко, О. (2022). "Проблемне поле" французької гуманістики: досвід другої половини XIX століття. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 26, 137–144. http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=JUU_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=IJ=&S21COLORTERMS=1&S21STR=Ж73405

REFERENCES

- Vian, B. (1998a). *Blues pour un chat noir* [In Ukrainian]. Harkiv, Folio.
- Vian, B. (1998b). *L'Écume des jours* [In Ukrainian]. Harkiv, Folio.
- Vian, B. (2018). *L'automne à Pékin* [In Ukrainian]. Ivano-Frankivsk: Vavylons'ka biblioteka,.
- Zhukova, N. (2016). Borys Vian : ironiya tvorchoyi doli mistyfikatora. *Elitarna literatura v imenax : monografiya* [Borys Vian: the irony of the mystifier's creative destiny. Elite literature in names : monograph]. Kyiv, In-t kul'turologiyi NAM Ukrayiny, 58–83.
- Kohan, T. G. (2021). *Personalizovana istorija jevropejs'kogo kinomystectva: potencial kul'turologichno analizu: monografiya*. [Personalized history of European cinematography: potential of cultural studies analysis: monograph]. Kyiv, In-t kul'turologiyi NAMU.
- Levchuk, L. (2002). *Psychoanaliz : istoriya, teoriya, my'stec'ka prakty'ka : navch. posibnyk* [Psychoanalysis : the history, theory, creative practice : textbook]. Kyiv, Ly'bid'.
- Onishchenko, O. (2020). Intui'tyvizm Anri Bergsona jak katalizator interpretacijnyh procesiv [Henri Bergson's intuitivism as the catalyst of interpretative processes]. *Ukrain's'ki kul'turologichni studii*, 1 (6), 32–36.
- Onishchenko, O. (2022). Problema hudozhn'oi tvorchosti u doslidny'komu prostori suchasnoi kul'turologii [The problem of creative activity in the research space of contemporary cultural studies]. *Naukovyj visnyk Kyi'vs'kogo nacional'nogo universytetu teatru, kino i telebachennja imeni I. K. Karpenka-Karogo*, 31, 126–133.
- Onishchenko, O. (2022). "Problemne pole" francuz'koi' gumanistyky: dosvid drugoi' polovyny XIX stolittja [A problematic field of the French humanities; experience of the 2nd part of the 19th century]. *Naukovyj visnyk Kyi'vs'kogo nacional'nogo universytetu teatru, kino i telebachennja imeni I. K. Karpenka-Karogo*, 26, 137–144. http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=JUU_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=IJ=&S21COLORTERMS=1&S21STR=Ж73405

Надійшла до редколегії 20.01.23

ПРОСТОРОВИЙ ПОВОРОТ У КУЛЬТУРНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

УДК 008:303.01+304.444

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1\(12\).08](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1(12).08)

Ростислав Фанагей, асп.

e-mail: rostyslav.fanagei@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8640-082X>

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

ПРАКТИКИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ПРОСТОРУ ЯК ОБ'ЄКТ КУЛЬТУРНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Обґрунтовано потенціал "просторового розширення" як проблематики, так і оптики культурних досліджень в їх поглибленні та систематизації за рахунок концептуалізації практик репрезентації простору. Пізньомодерні культурні дослідження загалом актуалізують питання не про засоби опосередкування – репрезентації як об'єкти, такі як артефакти чи ментифакти, а про самі способи опосередкування – репрезентації як процеси, – чим і є практики. В той же час окреслене в статті "розширення" цих досліджень обґрунтовує таку настанову та дозволяє повною мірою виявляти за темпоральним виробництвом значень тілесно-просторове виробництво присутності як основу людського досвіду світу та просторову організацію як головний інструмент візуальних та тактильних відносин сили/влади, які здійснюються через дискурси або безпосередньо. Більше того, воно уможливорює систематизацію гетерогенного ансамблю практик репрезентації в їх історичній динаміці.

Ключові слова: практики, репрезентації, репрезентації простору, культурні дослідження, "просторове розширення", присутність.

Постановка проблеми та актуальність. Якщо вийти за межі множини "поворотів" та "пост-ізмів" та узагальнено історизувати гуманітаристику другої половини ХХ ст. в більш нейтральних формулюваннях *post-war condition* або *late modernity*, то в її інтелектуальному полі можна виділити певні базові тенденції у перемисленні зв'язку об'єкта та методу. По-перше, недовіра до методу як конструюючого реальності дискурсу. По-друге, виявлення недостатності усталених методів відносно нових викликів реальності. По-третє, розуміння репрезентації не лише як методу, але і як історично змінного та соціально обумовленого об'єкта критичного дослідження.

Історично першою дослідницькою стратегією, яка актуалізувала ці вимоги, були *cultural studies*, наразі домінуючими є *studies of visual culture*. У силу того, що критика старих методів у даному випадку відбувається з різних позицій (відповідно: "лінгвістична" критика дискурсу та його принципова недостатність відносно нової візуалізованої реальності), ці дві стратегії в динаміці "поворотів" можуть розглядатися як суперечливі. Але здається більш доцільним розглядати дослідження візуальної культури не наслідком окремого "*pictorial*" (Mitchell) / "*iconic*" (Boehm) / візуального повороту, а важливим розширенням та доповненням загальнішого "культурного повороту". У межах самих цих досліджень і так простежується виявлення ризиків однобокого *ocularcentrism* і визнання того, що «візуальний поворот не може просто замінити "лінгвістичний" поворот традиційних *cultural studies*» [Sandywell, 2011: 9], а "проблема візуальної культури лежить не в наголошенні на важливості візуальності, а у використанні культурної рамки в поясненні історії візуального" [Mirzoeff, 2009: 22].

Культурний поворот актуалізує дослідження у вимірі історично змінних практик та репрезентацій. А якщо точніше, практик репрезентації (культури як об'єкт) та специфічних практик репрезентації цих практик (способи дослідження та конструювання культур, які так само є об'єктом). Але розширювати та узагальнювати цей доробок, розглядати репрезентування як зв'язок та внутрішню причину і практик, і теорій (як специфічних практик) дозволяє суміжне та взаємозалежне із візуальним просторове розширення методології культурних досліджень.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Його основа була закладена М. Фуко [Foucault, 1978, 1995; Фуко, 2015], А. Лефевром [Lefebvre, 1991], М. де Серто [Certeau, 1984]. Їх доробок аналізується серед іншого Ж. Делезу [Deleuze, 2006], В. Конлі [Conley, 2014], М. Пелтоненом [Peltonen, 2004]. Це доповнює методологічна настанова Г. У. Гумбрехта [Gumbrecht, 2020]. Настанова *cultural studies* в питанні репрезентації розкривається С. Голлом [Hall, 2003]. Дослідження візуальної культури аналізуються в роботах Н. Мірзоеффа [Mirzoeff, 2009], Б. Сендівелла та Й. Хейвуда [Sandywell, 2011; Heywood..., 2011], М. Струкен та Л. Картрайт [Sturken..., 2018], К. Гінзбурга [Ginzburg, 2001] та Г. Бьома [Boehm, 2012].

Мета статті – обґрунтування потенціалу "просторового розширення" як проблематики, так і оптики культурних досліджень в їх поглибленні та систематизації за рахунок концептуалізації практик репрезентації простору.

Виклад основного матеріалу дослідження. Практикоцентричність культурного повороту є загальноприйнятною. Як в *cultural studies*: «те, що прийнято називати "cultural turn" в соціальних науках та гуманітаристиці... призводить до розуміння культури не як просто набору речей, а як процесу, набору практик» [Hall, 2003: 2], так і в візуальних студіях: "візуальна культура не просто про зображення. Вона також про практики, в які ми включені по відношенню до бачення" [Sturken..., 2018: 22]. Узагальнюючи ці підходи в культурній історії як історії методологій дослідження культури, П. Берк стверджує, що практики є одним із слоганів Нової Культурної Історії [Burke, 2008: 59].

Більше того, в обох випадках йде мова саме про практики репрезентації. Репрезентація, і у внутрішньому ментальному, і в зовнішньому вимірах, була центральним концептом модерної інтелектуальної традиції (в епістемології, естетиці, лінгвістиці тощо). Культурний поворот піддав сумніву дві його основні риси. По-перше, в модерних концептуалізаціях можливість і ментальної, і матеріальної репрезентації базувалася на суб'єкт-об'єктному розділенні сутностей. По-друге, в обох вимірах вона розумілась як *reflection* (рефлексія, відображення тощо).

Завдяки Фуко, який пізніше мав подібний прямий вплив на дослідження візуальної культури, «з культурного повороту значення розуміється як таке, що вироб-

ляється, конструюється, а не просто "віднаходиться". Репрезентація розуміється як вплив на сам стан речей, їх побудова» [Hall, 2003, 6]. Дослідження візуальної культури приймають цю ж настанову, але з критикою лінгвістичних моделей. Така критика безсумнівно доречна, але вона не має обмежуватися лише недостатністю підходу до сучасного "стану, в якому кожен з соціальних світів – та, можливо, кожен соціальні відносини – медіатизований зображеннями" [Sandywell, 2011: 3].

Коротко кажучи, це має бути не просто перегляд репрезентації як способу здійснення означення ("візуальне як місце, де смисли створюються та змагаються" [Mirzoeff, 2009: 5]). Одним з інсайтів, у розрізі даної теми основний, досліджень візуальної культури є те, що репрезентація є більше-ніж-значення. Це виявляє сутність візуальної репрезентації не тільки в розрізі зазначеної пари відображення-конституювання, яка корелює із репрезентацією як "standing in place of", але і як в-тіленого "standing for" здійснення присутності.

Це є віднайденням коріння *image* як репрезентації не в модерному десакралізованому сенсі *reflection* (у вимірі матеріальному та ментальному), а в первинному премодерному *imagio* як уможливленні "показати життєву присутність відсутнього in a believable way" [Boehm, 2012: 16].

З одного боку, це можна зрозуміти як вимір поза-модерного символізму: "присутність в найсильнішому значенні [...] над-присутність" соціального та священного тіла в по-смертному житті як поза-смертному [Ginzburg, 2001: 74], "надлишок існування зображеного" [Boehm, 2012: 17]. Але значущість таких розвідок, які вказують, що візуальна репрезентація є посиленням присутності, у тому, що вести про символізм мову можна в термінах репрезентації, не спрощуючи його, а, навпаки, доповнюючи розуміння останньої. Власне це долає думку про можливість репрезентації, на відміну від символізму, лише при достатньому рівні диференціації, а отже, тільки на певних стадіях історичної динаміки [Леш, 2003].

Загалом це є актуалізацією в самій матеріальній візуальній репрезентації виробництва присутності як просторового стосунку до світу та його об'єктів [Гумбрехт, 2015], що корелюється із загальнішим включенням практик бачення в сенсорну повноту тілесного досвіду, "мультимодальність та мультисенсорність культурних практик" [Sturken..., 2018: 7]. Їх різноманітні культурні дослідження постають подоланням модерних настанов та обмеженостей "культурою значень" у вимірі принципової зміни предмета вивчення.

Тут виникає декілька питань. По-перше, які нові виміри культури як об'єкта дослідження відкриває така зміна оптики. По-друге, яким чином можна поєднувати між собою ці виміри. По-третє, чи є можливість робити загальнокультурні (наприклад, в масштабі культурних регіонів) історичні розвідки та філософські узагальнення, не нівелюючи вимогу в принципово множинному розумінні культур, які здійснюються різними практиками і дослідженням яких займається безліч студій.

Відповіді на ці питання надає так званий "просторовий поворот". Власне це розширення культурних досліджень найповніше відображає актуалізацію тілесно-чуттєвого виробництва присутності та способів її просторової організації як основ людського досвіду світу, але в той же час не нехтує виробництвом значень. Виміри розуміння та переживання доповнені безпосереднім проживанням як основою і виробництва, і споживання/використання тіл, речей та, зокрема, значень. "Життєвий простір і повсякденність, які є синонімом

спільного досвіду біологічного життя, власне, його пульсації та відчуття, що відчуваються в тілі до їх перекладу в знаки" [Conley, 2014: 13]. Зважаючи на те, що практики на тілесному рівні уможливлюються змінними просторами і одночасно з цим формують простори, можна казати, що історично змінним способом практикування є простір, а простір здійснюється практиками його репрезентації.

1. У такому узагальненні мова йде власне про певну "просторову оптику" культурних досліджень, яка з нових позицій поєднує вже існуючі теоретичні вимоги. "Більше неадекватно концептуалізувати культуру як інтегроване ціле. Скоріше, нам необхідно зосередитися на різноманітному та часто несумісному діапазоні культурних практик, якими займаються люди, створюючи множину просторів культури" [Featherstone..., 2011: 1]. Але в той же час таке формулювання відсилає не до просторових метафор, а до безпосередньо "просторової проблематики" у матеріальності тіл в побудованих та означених середовищах, текстах та системах. З одного боку, мова йде про окреме поле досліджень, в якому "просторовий поворот" і був концептуалізований, але який скоріше варто розглядати як "культуралізацію" досліджень соціального, економічного та географічного вимірів раціонального дослідження та організації простору. З іншого боку, про поєднання між собою досліджень чуттєвих, зокрема візуальних, практик в їх спільному "в-тіленні" простору.

2. У той же час дослідження "просторової проблематики" на методологічному рівні обґрунтовує продуктивність застосування "просторової оптики" в культурних дослідженнях загалом, адже пропонує спосіб поєднання цих двох вимірів, які відображають "культуру значень" та "культуру присутності" [Гумбрехт, 2015], на подолання дихотомічності яких і спрямовані культурні дослідження. Основою цього є культурне дослідження множини практик репрезентування простору, які А. Лефевр концептуалізував у постійній взаємодії "репрезентації простору" та "просторів репрезентації" [Lefebvre, 1991]. У суті "просторової проблематики" їх варто узагальнено розуміти як "мапу/план" та "ритуал/монумент", але фундаментальність задуму Лефевра в його інспіруванні "просторового розширення" дозволяє зводити це до набагато ширших категорій. Репрезентації простору як способу практикування відображають раціоналізоване та візуалізоване виробництво значень у вимірі як *reflection*, так і *construction*. Простори репрезентації відображають символічно-тілесний вимір репрезентації як відбитка присутності, завдяки якому ми трансформуємо світ своїм висуванням, а присутність світу дана нам для використання.

Мова йде про два різних способи практикування, відмінність між якими полягає у мірі опосередкованості здійснення присутності диференційованими значеннями. Але в той же час ці просторові категорії схоплюють взаємну залежність значення та присутності: просторова присутність тіл є основою генерування значення на рівні чуттєвих здатностей, а через конструювання (у нероздільному зв'язку із дослідженням) простору значення здійснюють вплив на тілесні присутності.

3. Останнім питанням залишається, чи є можливість концептуально поєднувати ці два виміри (та усю множину конкретних практик, що лежать за ними), зберігаючи їх внутрішню напруженість та взаємну залежність. Можливість для цього надає інший інспіратор "просторового розширення" та "культурного повороту" загалом – Мішель Фуко.

Пошуки іманентного джерела продуктивної єдності ансамблю практик, способу "аналізу питань загально-го значення у їхніх історично одиничних формах" [Фуко, 2015] є наскрізним мотивом усього доробку М. Фуко. Його генеалогія практик епохи Модерну була спрямована двома шляхами: спершу від дискурсивної, а потім недискурсивної формації [Foucault, 1995]. Вони увінчалися в його розробці поняття *dispositif* як певного історично та контекстуально зумовленого способу взаємодії висловленого та невисловленого, видимого та невидимого на засадах певної домінуючої стратегічної функції, яка виявляє себе в цьому способі (практикування) [Foucault, 1978].

Але головна інтенція Фуко в такій концептуалізації до певної міри обмежує потенціал її застосування в історико-культурному дослідженні великих протяжностей без ряду доповнень. Так, головною проблемою в даному випадку постає те, що ця диспозитивна методологія формулювалася Фуко задля виявлення раціоналізованих технік влади нового типу, власне влади як цілеспрямованої, раціоналізованої та економічної стратегії. Але принциповим моментом постає саме історична змінність диспозитивів, а отже, й іманентної їм влади, яка їх організовує та ними виявляється – мова йде загалом про уможливлення сприйняття та впливу на навколишнє середовище, про культуру в цілому, а зв'язка раціонального знання та організаційної влади має розумітися лише як конкретний історичний варіант.

На фоні цього історизуючої ревізії мають піддатися і дві формації – дискурсивна та недискурсивна, – між якими розгортається диспозитив. Аналізуючи Фуко, Ж. Делез каже про диференційовані у взаємному здійсненні іманентної причини артикульовану форму вираження та візуальну форму об'єму та змісту. Остання розуміється як "форма середовища" [Deleuze, 2006: 31], яка "визначає місце видимості" [Deleuze, 2006: 47]. Здається доречним розглядати диспозитивність в широких історичних протяжностях саме в цих категоріях "висловлювання" та "середовища".

Власне модерні дискурсоцентричні диспозитиви Фуко корелюються із домінуванням "репрезентацій простору" у Лефевра, які виступають концепціями простору, які спрямовані на встановлення просторового порядку та тяжіють до знакових систем. Але простори репрезентації дозволяють шукати історичні альтернативи. Зважаючи на вищесказане, в найбільш узагальненій формі "наповнення" диспозитиву має розумітися як історично змінна взаємодія просторів репрезентації та репрезентації просторів, яка розгортається між режимом висловлення та режимом середовища.

4. Це поєднання методології Фуко та Лефевра розкриває тільки одну сторону – виробництво простору. Загалом в цьому проявляється основна лакуна їх саме історичних побудов: приділяючи увагу виробництву загалом (та організації зокрема) тіл, слів та середовищ, в яких мають відтворюватися владні відношення як внутрішній імпульс їх організації, вони нехтують використанням тілами самих себе, слів та середовищ.

А для того щоб цілісно досліджувати простір як спосіб практикування в історичній перспективі, необхідно звертатися до тих "*ways of operating*", які М. де Серто розуміє як єдність споживання та "роблення", що "складають незліченну кількість практик, за допомогою яких користувачі повторно привласнюють простір, організований техніками соціокультурного виробництва" [Certeau, 1984: xiv]. «Я спробую знайти практики, чужі "геометричному" чи "географічному" простору візуальних, паноптичних чи теоретичних конструкцій. Ці практики простору стосують-

ся специфічних "way of operating", "іншої просторовості" ("антропологічного", поетичного та міфічного досвіду простору)» [Certeau, 1984: 93].

5. На основі окресленої системи можна виділити невеликий ряд практик, які носять доволі узагальнений характер та здійснюються, можливо, більший вплив на історичну динаміку усього гетерогенного ансамблю. Більше того, цей ряд практик саме "просторової проблематики" обґрунтовує доцільність "просторової оптики" на предметному рівні.

Мова не йде про ієрархію, скоріше про виявлення певних базових практик, які слугують підґрунтям усім іншим. Чим більш спеціалізованими стають практики в динаміці загальнокультурної диференціації, тим складніше віднайти в них власне практичний виворіт. Нарис же історичної трансформації базових практик має вирішити це питання, більше того, виявити причини його поступового приховування та, можливо, потенціал реактуалізації.

Загалом, основу будь-якого практикування складає тіло із його просторовими орієнтаціями як основою позиціонування частин власного тіла, свого тіла відносно простору та простору відносно свого тіла. І якщо найбільш граничний приклад зовнішнього впливу на людські тіла подає Фуко у вигляді дисциплінарних технік – які можна розуміти як вихолощені, економічні в своїй дієвості практики, то протилежністю їм – найбільшою наближеністю до практикуючого тіла, самою сутністю тілесності – мають виступати чуттєві здатності. Будучи історично змінним, культурно обумовленим способом пізнання навколишнього середовища та виробництва власної дієвої присутності в ньому, який піддається зовнішньому конструюванню, чуттєві здатності мають розумітися як базові "культурні практики простору". В першу чергу мова йде про культурні практики бачення, доторку, слухання та історичну зміну їх пропорцій із базовою тенденцією диференціації у посиленні домінанті візуального.

Наступним масивом, безпосередньо пов'язаним із культурними практиками простору, виступає пара "практик означення" і "практик втілення" та їх поступова поляризація відносно базових гетерогенних елементів диспозитиву: висловлювання та середовища. Якщо в "первісній" премодерній синкретичності ці два масиви практик мають розглядатися як нероздільні складові ритуальної міфопрактичності, то з неолітичної цивілізаційної диференціації практики втілення поступово починають обмежуватися матеріальним, в першу чергу побудованими середовищами як тотально культурними просторами – спершу монументальної архітектури, а потім міста загалом. У той же час із релігійно-метафізичною диференціацією сакрального і профанного та наділенням середовища статусом останнього практики означення були зосереджені на трансцендентній абстракції, а в процесі модерної секуляризації на означуваному, яке зайняло місце останньої. Середовище все більше локалізувало функції соціальної організації – починаючи від тілесного примусу на будівництві іригаційних споруд і закінчуючи пенітенціарними закладами, а висловлювання поступово набувало дискурсивності та стало основою автономних сфер культури. Більша увага має бути приділена практикам втілення та міським просторам як локалізаціям тілесного досвіду самого практикування таспособам їх організації.

Останнім масивом, на який має бути звернена увага, є "практики війни" і "практики накопичення" в їх історичному русі від тактильної екстатичності до візуалізації та від дедиференційованості виробництва-

розподілу-споживання до дискурсивної модерної економії відповідно. Ця пара має безпосереднє та явне відношення до організації соціального, а отже, й усього масиву людських практик різними способами в пропорціях практик означення та втілення на усіх етапах розвитку культури. Практики війни та практики накопичення постають конфліктними, але доповнюючими одна одну стратегіями, які в даному випадку вважаються основним сполучним елементом і одночасно джерелом самих практик та організаційних технік. Власне в них найбільш явно проявляється влада як іманентне джерело диспозитиву.

Усі три масиви взаємно пов'язані, і загальнокультурна історична динаміка має розглядатися гетерогенно: у вимірі зсувів кожного масиву окремо та в їх єдності.

Висновок. Усе вищесказане відображає загально-визнану медіаторну суть культури як можливості людського способу життя лише опосередковано: як у сприйнятті, так і у впливі на навколишній світ. Але пізньомодерні культурні дослідження загалом актуалізують питання не про засоби опосередкування – репрезентації як об'єкти, такі як артефакти чи ментифакти, а про самі способи опосередкування – репрезентації як процеси, – чим і є практики. В той же час окреслене в статті "розширення" цих досліджень обґрунтовує таку настанову та дозволяє в повній мірі виявляти за темпоральним виробництвом значень тілесно-просторове виробництво присутності як основу людського досвіду світу та просторову організацію як головний інструмент візуальних та тактильних відносин сили/влади, які здійснюються через дискурси або безпосередньо. Більше того, воно уможливило систематизацію гетерогенного ансамблю практик репрезентації в їх історичній динаміці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Гумбрехт, Г. У. (2020). *Продуктування присутності. Що значення не може передати*. Харків, IST Publishing, 192.
- Леш, С. (2003). *Соціологія постмодернізму*. Львів, Кальварія, 344.
- Фуко, М. (2015). *Що таке Просвітництво?* Пер. з фр. Ігоря Карівця. URL: https://kontur.media/m_foucault_enlightenment.
- Boehm G. (2012). Representation, Presentation, Presence: Tracing the Homo Pictor. *Iconic power: materiality and meaning in social life*. Eds. J. C. Alexander, D. Bartmański, B. Giesen. New York, Palgrave Macmillan, 15–23.
- Burke, P. (2008). *What is cultural history?* Cambridge, Polity, 179.
- Certeau, M. de (1984). *The Practice of Everyday Life*. Translated by S. Rendall. Berkeley, University of California Press, 229.
- Conley, V. A. (2014). *Spatial ecologies: Urban sites, State and World-Space in French cultural theory*. Liverpool University Press, viii, 176.
- Deleuze, G. (2006). *Foucault*. Trans. by S. Hand. Minneapolis, University of Minnesota Press, 144.
- Featherstone, M., & Lash, S. (2011). *Spaces of culture: City, nation, world*. SAGE, 291.

- Foucault, M. (1995). *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. Trans. by A. Sheridan. New York, Vintage Books, 333.
- Foucault, M. (1978). *The History of Sexuality. Volume I: An Introduction*. Trans. by R. Hurley. New York, Pantheon Books, 176.
- Ginzburg, C. (2001). Representation. The Word, the Idea, the Thing. *Wooden Eyes. Nine Reflections on Distance*. New York, Columbia University Press, 63–78.
- Hall, S. (2003). Introduction. The Work of Representation. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Ed. S. Hall. London, Thousand Oaks, SAGE Publications, 1–75.
- Heywood, I., & Sandywell, B. (2011). Critical Approaches to the Study of Visual Culture: An Introduction to the Handbook [Introduction]. *The handbook of visual culture*. London, Bloomsbury Publishing, 1–56.
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Cambridge, Basil Blackwell, 464.
- Mirzoeff, N. (2009). *An introduction to visual culture*. Routledge, 274.
- Peltonen, M. (2004). From Discourse to "Dispositif": Michel Foucault's Two Histories. *Historical Reflections / Réflexions Historiques*, 30(2), 205–219.
- Sandywell, B. (2011). *Dictionary of visual discourse: A dialectical lexicon of terms*. Farnham, Ashgate Publishing, 722.
- Sturken, M., & Cartwright, L. (2018). *Practices of looking: An introduction to visual culture*. New York: Oxford University Press, 486.

REFERENCES

- 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).
- Foucault, M. (2015). *Qu'est-ce que les Lumières?* URL: https://kontur.media/m_foucault_enlightenment. (In Ukrainian).
- Boehm G. (2012). Representation, Presentation, Presence: Tracing the Homo Pictor. *Iconic power: materiality and meaning in social life*. New York, Palgrave Macmillan, 15–23.
- Burke, P. (2008). *What is cultural history?* Cambridge, Polity.
- Certeau, M. de (1984). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley, University of California Press.
- Conley, V. A. (2014). *Spatial ecologies: Urban sites, State and World-Space in French cultural theory*. Liverpool University Press.
- Deleuze, G. (2006). *Foucault*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Featherstone, M., & Lash, S. (2011). *Spaces of culture: City, nation, world*. SAGE.
- Foucault, M. (1995). *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. New York, Vintage Books.
- Foucault, M. (1978). *The History of Sexuality Volume I: An Introduction*. New York, Pantheon Books.
- Ginzburg, C. (2001). Representation. The Word, the Idea, the Thing. *Wooden Eyes. Nine Reflections on Distance*. New York, Columbia University Press, 63–78.
- Hall, S. (2003). Introduction. The Work of Representation. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Thousand Oaks, SAGE Publications, 1–75.
- Heywood, I., & Sandywell, B. (2011). Critical Approaches to the Study of Visual Culture: An Introduction to the Handbook [Introduction]. *The handbook of visual culture*. London, Bloomsbury Publishing, 1–56.
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Cambridge, Basil Blackwell.
- Mirzoeff, N. (2009). *An introduction to visual culture*. Routledge.
- Peltonen, M. (2004). From Discourse to "Dispositif": Michel Foucault's Two Histories. *Historical Reflections / Réflexions Historiques*, 30(2), 205–219.
- Sandywell, B. (2011). *Dictionary of visual discourse: A dialectical lexicon of terms*. Farnham, Ashgate Publishing.
- Sturken, M., & Cartwright, L. (2018). *Practices of looking: An introduction to visual culture*. New York, Oxford University Press.

Надійшла до редколегії 16.05.23

Rostyslav Fanahei, PhD Student
 e-mail: rostyslav.fanahei@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8640-082X>
 Taras Shevchenko National University of Kyiv,
 60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

PRACTICES OF REPRESENTATION OF SPACE AS AN OBJECT OF CULTURAL STUDIES

The article is aimed at substantiating the potential of "spatial expansion" of both problematics and optics of cultural studies in their deepening and systematization by the conceptualization of practices of representing space. Late modern cultural studies in general actualize questions not about means of mediation — representations as objects, such as artifacts or mentifacts, and about the very methods of mediation — representations as processes — which is what practices are. At the same time, the "expansion" of these studies, outlined in the article, justifies such adjustment and allows to fully reveal under the temporal production of meanings the corporeal-spatial production of presence, as the basis of human experience of the world, and spatial organization as the main instrument of visual and tactile power relations, which are exercised through discourses, or directly. Moreover, it enables the systematization of a heterogeneous ensemble of practices of representing space in their historical dynamics. A. Lefebvre conceptualized this multiplicity of practices in the constant interaction of "representations of space" and "spaces of representation", which should be considered as fillings of the Foucault dispositive system between catching and the environment. Representations of space as a way of practice reflect the rationalized and visualized production of meanings in terms of both reflection and construction. Spaces of representation reflect the symbolic-corporeal dimension of representation as an imprint of presence, thanks to which we transform the world with our projection, and the presence of the world is given to us for use. On the basis of the outlined system, it is possible to single out a number of practices that are quite generalized and that exert, perhaps, a greater influence on the historical dynamics of the entire heterogeneous ensemble. This series of practices of "spatial issues" justifies the expediency of "spatial optics" at the subject level.

Keywords: practices, representations, representation of space, cultural studies, "spatial expansion", presence.

УДК 316.733+316.334.56
DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1\(12\).09](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1(12).09)

Анастасія Степаненко, асп.
e-mail: hladka.anastasiia@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-1125-6522>
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна

ТРАНСФОРМАЦІЯ КУЛЬТУРНИХ ЛАНДШАФТІВ УКРАЇНСЬКИХ МІСТ У ТИЛУ В УМОВАХ ПОВНОМАСШТАБНОЇ ВІЙНИ

Досліджується комплексний вплив сучасної війни на тенденції трансформації культурних ландшафтів міст України. Узагальнено та структуровано емпіричний матеріал міждисциплінарного характеру, що ґрунтується на спостереженні актуальних соціокультурних процесів та методах теоретичної культурології. Розглядаються різні аспекти впливу війни на місто, його креативну сферу, зміни в ієрархії медіа на локальному рівні, міських культурних практиках, споживанні культурних продуктів та послуг. Зроблено спробу дослідити та систематизувати процеси трансформації культурних ландшафтів міст України, які не були і не є місцем розгортання театру бойових дій під час сучасної війни Росії проти України. Комплексний підхід до дослідження дозволяє охопити різні аспекти впливу війни на місто та зрозуміти їх взаємозв'язок із загальними тенденціями трансформації культурних ландшафтів.

Ключові слова: трансформація, креативні індустрії, культурний ландшафт міста, війна, військова урбаністика, медіа.

Постановка проблеми та актуальність. Війна Російської Федерації проти України – одна з найбільш руйнівних в історії і має масштаби, не бачені в Європі з часів Другої світової війни. Сучасна війна справляє значний ефект на суспільство і призводить до глибоких змін на різних рівнях – економічному, політичному, культурному та соціальному. Війна в Україні триває вже більше 9 років і має глибокий та багаторівневий вплив на культурне середовище, культурну економіку, розвиток і трансформацію міст тощо. Актуальність статті у тому, що повномасштабна війна в Україні має безпрецедентний руйнівний характер з часів Другої світової, який посилюється новітніми військовими технологіями, що дозволяють завдавати вогневого ураження на великій відстані, в тому числі в глибокому тилу – мирних містах України. Війна в Україні значно підірвала міф не лише про "вічний мир" (І. Кант), але й про "трансформацію воєн" як перехід їх у фазу "конфліктів низької інтенсивності" (Martin Van Creveld) на території країн, що розвиваються (developing countries). Останнє може включати зміну характеру і стратегії ведення воєн та громадянський активізм з урахуванням міського ландшафту конкретних територій та спільнот, які в них укорінені; залучення учасників, які є нетрадиційними для війн – нелегальних воєнних груп, терористичних організацій, використання міської герильї, – та інші тактики, спрямовані на досягнення політичних чи територіальних цілей. Щодо сукупності напрацювань з тактики і способів ведення партизанської війни у місті теоретизував Карлос Марігелла у 1969 році в "Короткому підручнику міської герильї". Основна ідея трансформації воєн полягає в тому, що конфлікти низької інтенсивності здатні бути більш довготривалими, заплутаними та менш очевидними, а їх вплив на населення та соціально-економічну ситуацію в країнах, що розвиваються, може бути значний [Creveld, 1991]. Всупереч теорії, війна Росії проти України має імперсько-завойовницький характер з високою активністю бойових дій, зокрема у містах.

Саме високий ступінь міської забудови визначає специфіку протікання війни, а також можливості спротиву російській агресії. Бойові дії призводять до руйнування і знищення значної кількості архітектурних споруд, історичних пам'яток та культурних об'єктів, цивільної інфраструктури, що забезпечує роботу креативних індустрій. Це також збільшує кількість вимушено переміщених осіб, для яких переїзд (часто за кордон) – забезпечення базової вимоги безпеки життєдіяльності.

Відбувається реструктуризація локальних спільнот та розриви соціальних зв'язків, що в комплексі з вищепованим впливає на ідентичність міст – змінюються практики культурного дозвілля, організація та сприйняття ландшафту міста, обмежується доступність та встановлюється регуляція відвідування окремих районів та зон. Важливим аспектом дослідження є також зміна сприйняття та інтерпретації символів та місць, пов'язаних з воєнними подіями. Акцентовано увагу на зміні в ієрархії медіа в Україні, зокрема зростанні охоплення аудиторії у соціальних медіа, де формуються важливі повідомлення та нові асоціації, транслюються емоції, викликані сприйняттям певних подій та трансформацією місць, що пов'язані з війною та воєнними діями. Дослідження змін у культурному ландшафті Києва, що виникають під час війни, допоможе краще розуміти культурний контекст та визначити середньо- та довгострокові наслідки війни для культурних ландшафтів міст України, що перебували як в глибокому тилу, так і близько до зони бойових дій.

Організація сучасного міського ландшафту – ані суто фізична, ані цифрова, вона є складною комбінацією обох – гібридною, місто розглядається як медіаархітектурний комплекс. Міські соціальні медіа розгортаються в цифровому вимірі, і під час повномасштабного вторгнення підсилюється їх цінність для локальних спільнот. Визначальним у цьому є спосіб передачі інформації, завдяки якому локальні спільноти отримують можливість швидко нею обмінюватись, організувати та долучатись до волонтерського руху та благодійності. Для осіб, які були вимушені залишити свої міста й евакуюватись, соціальні медіа залишаються єдиною можливістю зберегти зв'язок з локальною культурою. Вони також можуть бути джерелом актуальної інформації про пошкодження в місті, можливості повернення додому, гуманітарну допомогу тощо.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження соціокультурних процесів, спричинених обставинами війни, а також трансформації та руйнування міст, проводилися для вивчення наслідків Другої світової війни, В'єтнамської війни, війн в Ізраїлі, Іраку, Сирії. Вони присвячені містам, що були безпосередніми зонами бойових дій та були зруйновані. Реконструкція міст після Другої світової війни є популярною темою, яка розкриває різну проблематику: руйнування і відновлення архітектури, міська археологія, вивчення спадщини, урбаністичний дизайн та планування міст. Так, наприклад, Барбара Боссак-Герbst розглядає поство-

енне місто, що було зруйноване у ході Другої світової війни. Досліджуються етичні аспекти ведення бойових дій в міській забудові. Ландшафти воєнних і поствоєнних міст цікавлять філософів і дослідників у контексті масштабних руйнувань об'єктів фізичного простору, етики поведінки особистості, як комбатанта, так і цивільної особи. Технології та особливості війн, наслідки яких досліджувались, суттєво відрізняються від війни, що почалась 2014 року в Україні. Через те що руйнівних змін зазнавали переважно міста переднього краю оборони, комплексно не досліджувався вплив війни на культурний ландшафт міст у глибокому тилу.

Урбаністичні студії, пов'язані з мілітаризацією простору міста, засновані на філософських розробках топографії Поля Вірільйо та Мішеля Фуко. На їх доробок формуються дослідження практик військового урбанізму, що застосовуються в мирних містах під час протестів, небезпеки збройних повстань і переворотів. Зокрема, книга "Міста під облогою" (англ. "Cities Under Siege: The New Military Urbanism") урбаніста Стівена Грема, в якій досліджується зростаюча мілітаризація міст і взаємозв'язок між сучасними війнами, що ведуться у містах країн Близького Сходу, та мілітаризацією міст Північної Америки та Європи. Стівен Кернс і Джейн М. Джейкобс досліджували зв'язок між міським плануванням і військовими завданнями. Еял Вейцман зосереджує увагу на просторових та архітектурних вимірах військового урбанізму в Ізраїлі. Їхні дослідження підкреслюють, як військові потреби часто впливають на розвиток міст і проектування інфраструктури, особливо в районах, які важливі для глобальної геополітики. Загалом дослідження військової урбаністики передбачає мультидисциплінарний підхід і спирається на досвід науковців із різних галузей, щоб зрозуміти складну динаміку між війною, міським середовищем і суспільними наслідками. Культурологічне дослідження онлайн-практик міських спільнот під час бойових дій здійснюється українськими дослідницями О. Ю. Павловою, М. М. Рогожею.

Статистичні дослідження креативної економіки України були надані Міністерством культури та інформаційної політики України, проте вони не демонструють актуального стану культурної економіки та креативної сфери в 2023 році, останні дані були отримані до вересня 2022 року.

Мета статті – виявлення основних трансформаційних процесів, притаманних культурним ландшафтам міст тилу внаслідок повномасштабної війни.

Виклад основного матеріалу дослідження. У 2014 році вперше з часів Другої світової війни міста України стали територією розгортання театру воєнних дій, у 2022 році розпочалась друга – повномасштабна – кампанія вторгнення, яка спричинила впровадження елементів військової урбаністики, глибокі соціальні зміни та призвела до руйнувань культурних пам'яток і соціальної інфраструктури навіть у глибокому тилу.

Сучасне місто є водночас і місцем промислової концентрації, і місцем виробництва та реалізації товарів, здійснення цивілізованого способу життя та відповідного режиму сигніфікації. Організація сучасного міського ландшафту, як вже зазначалось, відбувається ані у фізичній, ані у цифровій формі, а є складною комбінацією обох – гібридною. Під час війни місто змушено повернутися до своєї вихідної функції – стати бургом – місцем спротиву, але на нових цивілізаційних засадах.

Багато в чому специфіка війни в Україні та успішність опору обумовлені і щільністю міської забудови, і громадським активізмом містян, а тому важливо розумі-

ти їх специфіку та переваги. При цьому активізм проявляється серед цивільного населення як у гуманітарному напрямі, так і у воєнному, зокрема активну роль у стриманні наступу відіграє територіальна оборона (тероборона, ТрО) – чоловіки і жінки, які переважно не мали армійського та бойового досвіду, були цивільними особами. Територіальна оборона (а також їх медіальні спільноти) стала новим способом структурування міського життя в українських реаліях. Згідно зі Стратегією воєнної безпеки України, прийнятою у 2021 році, територіальна оборона має завдання сприяти підвищенню рівня обороноздатності держави, а також "згуртуванню суспільства, патріотичному вихованню громадян, наданню оборони України всенародного характеру та готовності населення до оборони держави" [Про рішення..., 2021].

Руйнування культурного ландшафту міста відбувається не лише на рівні візуальної оптики, але й глибоко контекстуально в соціокультурних практиках, які реалізуються спільнотами. У культурологічному аспекті місто є втіленням історії і сьогодення, колективної пам'яті та інтересів, культурної спадщини та креативності міських жителів. На трансформацію культурного ландшафту міста починають впливати безпосередня приближеність до зони бойових дій, жорсткі обмеження для громадян щодо перебування у публічному просторі, загороджувальні споруди та контрольно-пропускні пункти навколо об'єктів, що потребують підвищеного рівня захисту.

Потенційні руйнування підводять міське самоуправління до розгляду різних методів захисту та відновлення пам'яток. Залежно від розміру об'єктів використовуються різні заходи безпеки, наприклад для пам'яток різних розмірів застосовуються укриття мішками з піском, укріплення будівельними лісами, на яких закріплена опалубна фанера, і комбінований метод, який є більш надійним і був використаний для найбільших за розміром пам'яток у Києві.

Превентивно для відновлення архітектурних пам'яток міста було застосоване 3D-моделювання визначних будівель Києва, що дає можливість відтворити їх у разі пошкодження або знищення. Такі 3D-моделі можуть стати в нагоді у разі пошкоджень і руйнувань через ракетні обстріли для відновлення та збереження архітектурної спадщини міста [У столиці продовжують..., 2022]. У продовження теми оцифрування культурної, зокрема архітектурної, спадщини треба зазначити, що на картах компанії Google відбулось віртуальне мапування територій українських міст, яке зафіксувало руйнування і на тимчасово окупованих, і на деокупованих територіях, де проходили активні бойові дії, і в тилу. Це відповідає методиці візуальних студій військового урбанізму – мілітаризації міських ландшафтів, що передбачає зміни в антропогенному середовищі у районах воєнних конфліктів та модифікації ландшафтів міст з метою регулювання рівня контролю з боку влади. Військовий урбанізм розкриває проблематику сприйняття міського простору як зони конфлікту з позиції західних військових та служб безпеки, що актуально для міст в тилу. Така методика надає можливість поділитись інформацією про руйнування зі світовою спільнотою, що активно використовується в українських соціальних медіа англійською мовою, цільова аудиторія яких – іноземні громадяни.

Нова військова урбаністика розглядає місто з висоти пташиного польоту, і хоча цей підхід отримує критику, дослідники не зпускаються на рівень очей цивільних осіб. Вони не занурюються у щоденний досвід людей, які перебувають в укриттях під час повітряної тривоги або прогулюються центром міста за знайомими марш-

рутами, що тепер вимагають зміни через обмеження доступу до ділянок шляху, на яких розташовані важливі військові об'єкти та цілі противника. Натомість дослідженню підлягають пошкоджені та зруйновані міста, райони, будівлі та площі тощо.

Проблема мапування загалом стає гострою під час ведення воєнних дій новітнього характеру, що передбачає використання далекобійної зброї. З метою недопущення отримання інформації противником були обмежені функції загальнодоступних актуальних мап, розміщених на різних інтернет-ресурсах. Як зазначалось раніше, у містах змінюється порядок доступу до простору окремих районів і ділянок, що потребують спеціального захисту. Для міського населення та організації туризму існує потреба в наданні інформації про відкритість та закритість таких районів, публічних просторів та приміщень для відвідування. Очевидно, це не збільшить ризики ударів по даних територіях і може застосовуватись в містах, де не існує безпосереднього ризику роботи розвідувально-диверсійних груп. Для таких груп дана інформація може бути корисною з метою організації воєнних операцій на місцях.

Доцільно також створювати мобільні додатки та веб-ресурси з мапами укриттів і бомбосховищ із зазначенням кількості передбачених місць і наповненості з розрахунку сидячих та стоячих вдень і лежачих вночі в режимі реального часу. Це допомогло би контролювати якість наявних укриттів і може використовуватись як інструмент для горизонтального обміну інформацією про укриття в міських соціальних медіа з метою підвищення рівня достовірності повідомлень. Рефлексія щодо організації культурного мапування онлайн-простору та реорганізації практик спільноти як форм низової демократії та громадянського активізму під час бойових дій також поступово здійснюється українськими дослідниками, зокрема О. Павловою та М. Рогожею [Pavlova..., 2023: 241–276].

Ландшафт міста як середовища існування виконує складний комплекс функцій, і їх пріоритетність в демократичних суспільствах зазвичай змінюється в інтересах міських спільнот. Коли місто є ціллю противника, знаходиться під ударом та загрозою захоплення, ключовими стають оборонна, матеріально-забезпечувальна, енергозабезпечувальна функції. Для їх виконання можуть бути відкинута інші функції, зокрема комунікаційна, просторова, рекреаційна, екологічна, сакральна та естетична.

Зафіксовано, що культурні ландшафти міст на початку повномасштабного вторгнення фактично перестають функціонувати у звичному вигляді, оскільки ще не сформовано норм і правил роботи в таких умовах. Експонування як явище стає неможливим, оскільки через обстріли цивільної інфраструктури відвідувачі, працівники та, власне, культурні цінності перебувають під загрозою знищення або пошкодження. Таким чином, експонати і фонди музеїв Києва або евакуюються, як-от у випадку Національного художнього музею України, або переміщуються в місця для зберігання, як зробив Національний музей Тараса Шевченка.

Культурні інститути не працювали, допоки не було можливо виконати базову вимогу до реалізації будь-яких соціокультурних практик – забезпечити безпеку життю і здоров'ю. Культурні інститути не мають надійних укриттів, де би могли розміститись відвідувачі та працівники. В основному через цю причину відбувається міграційна криза – в безпечні місця евакуюється і творець, і виконавець, і споживач культурного продукту. Наразі відсутня актуальна достовірна інформація щодо

скорочення кількості населення, а попередні дані досліджень оцінюють, що такі соціальні процеси матимуть середньо- і довгострокові наслідки, зокрема, для креативної економіки України.

Культурні інститути міста, за деякими винятками, попри зазначені проблеми, змогли адаптуватись і відновити роботу в Києві вже в середині квітня – наприкінці травня 2022 року. Першими роботу почали бібліотеки, що стали працювати лише на видачу та прийом книжок і змогли оптимізувати свою роботу засобами інтернет-мережі. Між цим, коли різні культурні інститути не могли виконувати свої основні функції, їх приміщення також використовувались як гуманітарні штаби та з іншими непрямими цілями.

Загалом, культурний ландшафт міста продемонстрував здатність до адаптації та мобільності у двох векторах: коли сталі його елементи не виконують своїх базових функцій, їх починають виконувати приміщення, які є укриттями. Так, на станціях Київського метрополітену, які працюють як укриття протягом повітряних тривоги і навіть вночі, під час активної фази воєнних дій на Київщині часто організовувались лекції, майстер-класи, кіноперегляди, арт-терапевтичні заходи та інші культурно-мистецькі практики, цільова аудиторія яких в першу чергу – діти. Надалі вони також продовжуються, але за менш інтенсивним графіком. До організації таких заходів залучаються і місцеві волонтерські ініціативи, і міжнародні організації, такі як ЮНІСЕФ (Дитячий фонд ООН в Україні). Культурно-мистецькі практики спрямовані не тільки на дозвілля, а й на покращення психоемоційного стану дітей, вивчення правил безпечної поведінки під час війни, зокрема мінної безпеки.

Організовувалось дозвілля і для молоді, і для людей старшого віку. Так, наприклад, за ініціативою Довженко-Центру та Департаменту культури Київської міської державної адміністрації на станціях метрополітену показували українські фільми, серед яких були представлені кінокартини різних часів та жанрів.

Станція метрополітену "Майдан Незалежності" була зачинена від початку повномасштабного вторгнення до 19 грудня 2022 року включно. Хоча зроблено це було з метою безпеки й оборони, станція почала виконувати функцію безпечної конференц-зали для зустрічей з міжнародними партнерами та концертної зали. Протягом цього періоду на ній відбулись концерти, наприклад, ірландського рок-гурту "U2" та українського "Океан Ельзи", грузинської співачки Ніно Катамадзе та ряду українських виконавців – Верки Сердючки, Макса Барських, DOROFEEVA та Олі Полякової. Також там же було знято шоу Девіда Леттермана "Мій наступний гість не потребує представлення" (англ. "My Next Guest Needs No Introduction") з президентом України Володимиром Зеленським для міжнародної стрімінгової платформи Netflix.

У забезпеченні мобільності також беруть участь і міські соціальні медіа. Культурні діячі міст, креативні проекти та підприємства, культурні інститути переводять свою діяльність в діджитал-формат, створюючи мережу соціальних медіа. Вони продовжують формувати наративи національної сміливості, єдності та гордості, взаємодопомоги, мирного майбутнього, що чекає після перемоги над Росією. Культурні продукти та проекти переорієнтовують та адаптують свою тематику під суспільні потреби воєнного часу. Складаються міські легенди про сучасних героїв та героїчні вчинки простих жителів, які підтримують суспільний дух. Ці сюжети та образи використовуються у масовій культурі, для мар-

кетингу і часто стають інтернет-мемами. Таким чином, воєнна тематика проникає в культурні ландшафти міст і на рівні медіа, і на візуальному, і на семантичному рівнях міста. Візуальні образи, слова та тексти, що вперше з'являються в соціальних медіа, поширюються і в публічному просторі міст як вуличне мистецтво, рекламні повідомлення тощо. Таким чином, ми вкотре переконуємось, що локальні медіа є невіддільною частиною сучасного культурного ландшафту міста. Соціальні медіа, оскільки для них контент створюється безпосередньо членами міських спільнот як учасниками культурного процесу, вказують нам на актуальність спостережень щодо дедиференціації соціального та культурного [Павлова, 2017: 14].

У міських соціальних медіа було сформовано позитивні наративи, спрямовані на мобілізацію суспільства, інформування про базові правила поведінки під час обстрілів, підтримку та зменшення соціальної напруги, мотивацію до боротьби і перемоги над противником. Локальні соціальні медіа є майданчиками для горизонтальної комунікації міських спільнот, під час повномасштабного вторгнення вони стали важливим інструментом комунікації, інформаційного обміну та мобілізації громадськості. Традиційні медіа зміщуються в ієрархії ЗМІ локального рівня, поступаючись соціальним. Це зумовлено комплексом можливостей, які надають соціальні медіа: швидке отримання актуальної інформації, поширення авторського контенту, взаємодія з членами місцевої спільноти. З цього, натомість, випливає низька якість перевірки інформації, що публікується, і, як наслідок, соціальні медіа є основним джерелом поширення дезінформації, проросійської пропаганди та наративів тощо. Медіапростір України протягом 2022 року у відповідь наповнюється інформацією на тему медіаграмотності та розвитку критичного мислення, формується культура інформаційної гігієни, проте в міських соціальних медіа таких кампаній не спостерігається.

Під час часткового оточення військовими силами Київ, попри масову евакуацію населення, ракетні та артилерійські обстріли, руйнування інфраструктури, стає центром опору та формує громадську думку. Роль зіграла і символічна роль Києва як столиці, стратегічна важливість для оголошення перемоги та виконання "цілей спеціальної операції". Українські міста, які чинять опір спробам російської окупації, грають важливу роль у соціокультурному діалозі локальних спільнот інших міст, що знаходяться в тилу. В Києві після успішного звільнення Київщини, Чернігівщини та Сумщини з'являються зовнішня реклама, тематичні інсталяції, фотозони, народні меморіали, присвячені Маріуполю, Херсону, Харкову та іншим містам і їх спільнотам, героям. Вони стають символами опору, пам'яті полеглих в боротьбі та є важливими для формування національної єдності та ідентичності на локальному рівні, а також такі практики потребують рефлексії та дескрипції як нові форми військового урбанізму.

Протягом січня-лютого 2022 року українські креативні підприємства мали можливість повністю здійснювати свою економічну діяльність. За матеріалами статистичного звіту "Креативні індустрії у I кварталі 2022 року", опублікованого у серпні 2022 року Міністерством культури та інформаційної політики України, наша країна відзначилася підвищенням попиту на культурні товари та послуги протягом перших двох місяців 2022 року. Це було обумовлено, зокрема, урядовою фінансовою програмою "eПідтримка", яка надавала одноразову матеріальну допомогу в розмірі однієї тися-

чі гривень громадянам, що пройшли вакцинацію від коронавірусу. Гроші можна було витратити зокрема і на культурні послуги [Податкові надходження..., 2022: 7–8].

Культурний ландшафт Києва від початку 2022-го до кінця травня 2023 року зазнає трансформації різної інтенсивності та характеру: як найбільш кризовий період можна охарактеризувати кінець лютого – початок травня 2022 року, протягом якого відбуваються процеси адаптації до нових умов, які продовжуються подекуди і зараз. За перший квартал 2022 року кількість платників податків зі сфери креативних індустрій зменшилась на 60 %. І на відміну від аналогічного скорочення, яке відбувалось через пандемію COVID-19 в секторах, де передбачено прямий контакт у фізичному просторі міста, кількість платників податків та обсяг доходів знизилась у всіх секторах сфери.

Загалом, процеси адаптації, які спостерігаються в Києві, передбачають зміну функцій соціокультурних інститутів та архітектурних споруд, перейменування міських топонімів, розміщення воєнних об'єктів, оборонних споруд, що в свою чергу спричинює зміни у доступності публічних просторів тощо. Ці зміни мають суттєвий вплив на ідентичність міста та його жителів, а також на сприйняття подій та громадську активність. Креативні спільноти, творчі об'єднання, громадянські організації культурного та мистецького спрямування, які продовжують свою роботу на місцях, адаптували свою діяльність та стали частиною волонтерського руху. Мистецтво і творчість виявилися потужними інструментами, що залучають широкую аудиторію до волонтерської діяльності. Ці спільноти та організації використовують створення креативних продуктів та залучають ресурси для підтримки цивільного населення, зокрема постраждалого від ракетних обстрілів, тимчасово переміщених осіб, та для допомоги учасникам війни. Вони організують мистецькі проєкти, концерти, виставки, театральні вистави та інші події з метою збору коштів, висвітлення проблем, а також для піднесення настрою та впливу на суспільну свідомість. Багато художників, музикантів, акторів та інших творчих особистостей беруть участь у благодійних культурних заходах та проєктах, частка яких тепер переважає на ринку культурних послуг, що надаються недержавними організаціями. Така мобілізація культурної сфери активізує суспільний діалог, демонструє високий рівень солідарності та взаємної підтримки в українському суспільстві.

Висновок. Контроль над містами, зокрема над Києвом, стає вирішальним фактором у визначенні результатів війни на першому етапі повномасштабного вторгнення, оскільки це дає можливість контролювати політичні, економічні, символічні та культурні аспекти, що мають суттєве значення для українського суспільства.

Важливу роль у збереженні традиційних культурних практик та забезпеченні комунікації з громадою грають міські соціальні медіа. У цей період вони стають основним джерелом інформації про зміни у функціонуванні культурних об'єктів та інфраструктури, а також засобом комунікації для міських спільнот. Вони допомагають координувати розподіл ресурсів, надавати інструкції щодо безпеки та організувати акції спільної підтримки та солідарності.

Основні процеси, які можна виділити на початковому етапі повномасштабного вторгнення в культурних ландшафтах міст України, що не були тимчасово окуповані та не перебувають у безпосередній зоні бойових дій:

1. Релокація – евакуація працівників, матеріалів, виробництв та інших ресурсів креативної індустрії з міст,

що зазнали впливу воєнних дій, до більш безпечних або стабільних регіонів на невизначений термін. Форма трансформації культурного ландшафту на рівні інфраструктури та матеріальної культури.

Як бачимо, процес впливає і на матеріальні ресурси, але більш масштабно – на людські, у першу чергу в тих сферах креативної економіки, що розгортаються в онлайн-просторі: ІТ-індустрія, медіа. Релокація у міста тилу збільшує кількість кадрових ресурсів та збагачує аудиторію, підтримує довоєнний рівень культурної економіки, стимулює розвиток культурних ландшафтів в контексті національної культури. Ближче до зони ведення активних бойових дій, "у сірих зонах" це працює в зворотному порядку – зменшується кількість культурних діячів та проєктів, звужуються (часто до зникнення) аудиторії споживачів культурних продуктів. Проєкти, які були релоковані з небезпечних зон, зберігають локальні особливості, що сприяє культурному діалогу та взаємобміну культурним досвідом між регіонами;

2. Реорганізація – перебудова або адаптація діяльності культурних інститутів та об'єктів міської інфраструктури до умов воєнного стану. Форма трансформації культурного ландшафту на рівні зміни конфігурації соціального простору.

Цей процес дозволяє відтворювати традиційні культурні практики з урахуванням потреб щодо безпеки під час війни та підтримується міськими соціальними медіа, які стають основним джерелом інформації та засобом комунікації для міських спільнот. Сучасні архітектурні споруди відрізняються мобільністю функцій, що дозволяє їм гнучко адаптуватись до зміни соціальних потреб у часи війни. Це може означати перетворення театрів, музеїв або інших культурних інститутів на медичні пункти, притулки або місця для надання допомоги постраждалим. І навпаки, у захищених просторах архітектурних об'єктів, що виконують функції бомбосховищ, укриттів, розгортаються культурні практики;

3. Реорієнтація – зміна основних наративів, переосмислення сюжетів історії та культури, візії майбутнього. Форма трансформації культурного ландшафту на рівні зміни конфігурації культурного простору.

В соціальних медіа відбувається формування образу перемоги, що стає спільною темою для усіх громадян України, і у розвитку публічної дискусії на цю тему починається переозначення усталених сенсів, норм і цінностей, наративів, які просувались раніше. Процес впливає на гостроту культурного діалогу, яка різко зростає після повномасштабного вторгнення через загрозу суверенітету держави, що стає головною гарантією збереження екзистенції української нації. Медіаповідомлення набувають характеру бінарних опозицій і поділяються на "свій-чужий" на рівні ідеї про перемогу України у війні. Зростає роль "політики ідентичності" – розуміння того, що війна є способом формування однієї політичної ідентичності, а не змаганням між різними, і це має глибокі наслідки для політики в зонах конфлікту. Замість того щоб втручатися з певного боку, розділяти сторони чи знаходити аполітичний компроміс, політика наголошує на тому, як запобігти або маргіналізувати насильницькі процеси конструювання ідентичності [Kaldor, 2013: 338]. Це стосується маргіналізації й аполітичних поглядів, і проросійських.

Загальні тенденції вказують на те, що найбільше на трансформацію культурних ландшафтів міст під час повномасштабного вторгнення впливають руйнування інфраструктури, міграційна криза, падіння економіки. В контексті міських та загальнонаціональних медіа зростає

цінність соціальних медіа, оскільки вони забезпечують швидкий обмін інформацією, виступають інформаційними майданчиками для благодійного та волонтерського рухів, координації взаємодії всередині міських спільнот.

Культурні ландшафти міст в тилу демонструють високу адаптивність, у перспективі креативна економіка міст може виступити фактором розвитку в економічному відродженні, сприяючи використанню творчого потенціалу та інновацій для побудови середньо- та довгострокової стратегії регіональної та державної культурної політики. Проблемною темою через ракетні удари Російської Федерації по мирних містах в тилу залишається мапування ландшафтів міст, зокрема актуальних змін рівня доступності просторів для публічного використання.

Перспектива дослідження полягає у відстеженні процесів трансформації культурного ландшафту з метою фіксації та аналізу їхньої динаміки під час повномасштабного вторгнення. Дослідження може бути застосоване для розробки рекомендацій, програм і проєктів, що мають на меті мінімізацію негативного впливу наслідків повномасштабного вторгнення на розвиток культурного ландшафту Києва та інших міст України, що знаходяться в тилу, а також направлених на зростання частки креативної економіки у містах, що до дослідженого в статті періоду мали потенціал стати успішними креативними кластерами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Павлова, О. Ю. (2017). Оптика режимів сигніфікації в постмодерністському концепті С. Леша: соціокультурний вимір. *Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури*, 191, 13–17. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NaUKMAtk_2017_191_5.
- Податкові надходження у сфері креативних індустрій в Україні: I квартал 2022 vs I квартал 2021 (2022). Міністерство культури та інформаційної політики України. URL: <https://drive.google.com/file/d/1XM6XO2zZMbiPhdUCuCuOpUg13jEVbYh/view>
- Про рішення Ради національної безпеки і оборони України від 25 березня 2021 року "Про Стратегію воєнної безпеки України" (2021). *Офіційний вебпортал парламенту України*. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/121/2021#Text>
- У столиці продовжують укріпляти пам'ятки історії і монументального мистецтва (2022). *Офіційний портал КМДА*. URL: https://kyivcity.gov.ua/news/u_kyievi_prodozhuyut_ukriplyati_pamyatki_istorii_i_monumentalnogo_mistetsva/
- Biehl, Joseph S., Noll, Samantha & Meagher, Sharon M. (eds.) (2019). *The Routledge Handbook of the Philosophy of the City*. London, Routledge, 454.
- Crevel, M. Van (1991). *The Transformation of War: The Most Radical Reinterpretation of Armed Conflict Since Clausewitz*. New York, Free Press, 272.
- Culture: urban future; global report on culture for sustainable urban development (2016). *UNESCO*. Paris, UNESCO, 28.
- Enache, C., Căpălescu, O. A. (2014). *Media Landscape. Crăciun, C., Bostenaru Dan, M. (eds.) Planning and Designing Sustainable and Resilient Landscapes*. Springer Geography. Springer, Dordrecht, 259–273.
- Kaldor, M. (2013). Identity and War. *Global Policy*, 4(4), 336–346.
- Pavlova, O., Rohozha, M. (2023). Mariupol siege viber-community as a form of grassroots movement in the context of "declining state of global democracy". *The Crisis of Democracy: Theoretical and Practical Issues in the Times of Systemic Antagonism. Ideology and Politics Journal*, 1 (23), 241–276.

REFERENCES

- Pavlova, O. Yu. (2017). Optika rehzhimiv syhnyfikatsii v postmodernistskomu kontsepti S. Lesh: sotsiokulturny vymir [Optics of modes of signification in the postmodernist concept of S. Lesh: sociocultural dimension]. *Naukovi zapysky NaUKMA. Teoriya ta istoriya kultury*, 191, 13–17. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NaUKMAtk_2017_191_5.
- Podatkovi nadkhodzhennya u sferi kreatyvnykh industriy v Ukraini: I kvartal 2022 vs I kvartal 2021 [Tax revenues in the creative industries sector in Ukraine: 1st quarter 2022 vs 1st quarter 2021] (2022). Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. URL: <https://drive.google.com/file/d/1XM6XO2zZMbiPhdUCuCuOpUg13jEVbYh/view>
- Decision of the National Security and Defense Council of Ukraine on March 25, 2021 "On the Strategy of Military Security of Ukraine" (2021). *Official Web-portal of the Parliament of Ukraine*. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/121/2021#Text>.
- U stolyci prodovzhuyut ukriplyaty pam'yatky istorii i monumental'nogo mystectva [Monuments of history and monumental art continue to be strengthened in the capital] (2022). *Official portal of the KMCA*. URL:

https://kyivcity.gov.ua/news/u_kiyevi_prodozhuyut_ukriplyati_pamyatki_istori_i_monumentalnogo_mistetstva/.

Biehl, Joseph S., Noll, Samantha & Meagher, Sharon M. (eds.) (2019). *The Routledge Handbook of the Philosophy of the City*. London, Routledge.
Creveld, M. V. (1991). *The Transformation of War: The Most Radical Reinterpretation of Armed Conflict Since Clausewitz*. New York, Free Press.
Culture: Urban Future. Global Report on Culture for Sustainable Urban Development (2016). UNESCO. Paris, UNESCO.
Enache, C., Căplescu, O. A. (2014). Media Landscape. Crăciun, C., Bostenaru Dan, M. (eds.) *Planning and Designing Sustainable and Resilient Landscapes*. Springer Geography. Springer, Dordrecht, 259–273.

Kaldor, M. (2013). Identity and War. *Global Policy*, 4(4), 336–346.
Pavlova, O., Rohozha, M. (2023). Mariupol siege viber-community as a form of grassroots movement in the context of "declining state of global democracy". *The Crisis of Democracy: Theoretical and Practical Issues in the Times of Systemic Antagonism. Ideology and Politics Journal*, 1 (23), 241–276.

Надійшла до редколегії 08.05.23

Anastasiia Stepanenko, PhD Student,
e-mail: hladka.anastasiia@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-1125-6522>
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

TRANSFORMATION OF THE CULTURAL LANDSCAPES OF UKRAINIAN CITIES IN THE REAR IN THE CONTEXT OF THE FULL-SCALE WAR

The War between the Russian Federation and Ukraine is one of the most devastating conflicts in history, with an unprecedented scale in Europe since World War II. It has a profound impact on Ukrainian society, resulting in complex changes on multiple levels, including economic, political, cultural, and social aspects. The cultural landscape of Kyiv undergoes transformations of varying intensity and nature throughout the year 2022. These processes can be caused by changes in the functions of sociocultural institutions and architectural structures, alterations in the names of urban toponyms, the placement of military posts, and defensive structures, as well as shifts in the perception of public space and associations related to the city. It has a significant impact on the identity of the city and its residents, as well as on the perception of events and public activism. Creative communities, artistic associations, and cultural and artistic-oriented civic organizations that continue their activities have adapted their work and become part of an active volunteer movement. This article aims to explore the comprehensive effects of the war on the general trends of cultural landscape transformation in Ukrainian cities. It examines various aspects of how the war has influenced Kyiv, such as its impact on the creative sector, changes in media hierarchy, the transformation of urban cultural practices, and changes in the supply and demand of cultural products and services at the local level. The article attempts to investigate and systematize the processes of cultural landscape transformation in Ukrainian cities that have not been directly involved in active combat during the ongoing war of Russia against Ukraine. By adopting a comprehensive approach, this research seeks to encompass various facets of the war's influence on cities and urban communities and facilitate an understanding of their interconnectedness with the broader trends of cultural landscape transformation.

Keywords: transformation, creative industries, cultural landscape of the city, war, military urbanism, media.

МОРАЛЬНІСНА КУЛЬТУРА

УДК 172:342.7:321

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1\(12\).10](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1(12).10)

Маргарита Коробко, канд. філос. наук, асист.

e-mail: margarytakorobko@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4147-6286>

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

Анна Міщенко, канд. політ. наук

e-mail: a.m.mishchenko@knu.edu.ua

<https://orcid.org/0000-0003-3343-9135>

Київський національний торговельно-економічний університет,
вул. Кіото, 19, м. Київ, 02156, Україна

КУЛЬТУРА СКАСУВАННЯ: ЕТИЧНИЙ ТА ПОЛІТИЧНИЙ АСПЕКТИ (ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ У КОНТЕКСТІ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ)

Культура скасування – складне явище в сучасному світі, воно не має ще достатньої академічної розробленості. Завдяки аналізу класичних робіт Ганни Арендт, Ісайї Берліна та Майкла Оукшотта ми можемо розпочати свій аналіз сучасної проблеми культури скасування в етиці та політиці. Олександр Клековкін, український театрознавець, активно просуває ідею скасування російської культури в Україні. Американський юрист Алан Дершовіц все ж вбачає негативний аспект у явищі культури скасування. Поки що не виробилося однозначного розуміння цього феномену. Метою статті є спроба аналізу феномену культури скасування в етичному та політичному аспектах, що актуалізувався в умовах російсько-української війни у контексті скасування російської культури в Україні. Культура скасування передбачає цензуру, самоцензуру, зменшення свободи слова. На жаль, все це грає на руку ворогу. Культура не може бути поза політикою, але вона не має бути інструментом для ворожого вторгнення.

Ключові слова: демократія, кенселінг, культура скасування, мистецтво, монізм, плюралізм, політика, російсько-українська війна, цензура, цінності.

Постановка проблеми та актуальність. Сьогодні Україна переживає війну на власній території. Російське вторгнення викликало багато дискусій у світовій не тільки політичній, але й у культурній сферах. Наприкінці лютого 2022 року міністр культури та інформаційної політики України О. Ткаченко закликав світ запровадити культурні санкції проти Російської Федерації [Petition to impose..., 2022]. Це означало скасування російської культури. Таким чином, Україна доєдналася до глобального руху культури скасування.

Не дивлячись на те, що термін "культура скасування" має зазвичай негативне забарвлення, чимало політиків, журналістів, громадських активістів із задоволенням ним користуються. За останні пару років було "скасовано" багато акторів, сценаристів, режисерів тощо (наприклад, Дж. К. Роулінг через трансфобію¹, Вупі Голдберг через її зауваження про Голокост² та багато інших). Люди цензурують себе в соціальних мережах і публічному просторі. Вони не хочуть бути "скасованими" через власні погляди, які відрізняються від тієї чи іншої панівної політики.

Однак у березні 2022 року Володимир Путін, російський президент, який розпочав російсько-українську війну ще в 2014 році, окупувавши Крим та частину східних областей України, заявив, що західний світ намагається знищити російську культуру. Після повномасштабного вторгнення Москви на всю територію України в лютому 2022 року було скасовано багато заходів за участю провоянних росіян (наприклад, у США скасува-

ли концерти Нурлана Сабурова³, Анну Нетребко звільнили з Метрополітен-опера, не дивлячись на контракт, за яким вони повинні були їй виплатити 200 тис. дол.⁴ тощо). Деякі «заходи були скасовані через використання в них музики померлих російських композиторів. Путін заявив, що в західному світі відбувається "поступова дискримінація всього, що пов'язано з Росією... в ряді західних країн... Вони забороняють російських письменників і книги... Славновісна культура скасування стала скасуванням культури"» [Ukraine war..., 2022].

В Україні відбувається скасування російської культурної спадщини [Клековкін, 2022]. Практично всі театри російської драми в Україні заборонили слово "російський" у своїх назвах. Усі вистави, які мали російське походження, були заархівовані. Всі російські книги були поховані на складах книжкових магазинів і заборонені в навчальних програмах. Усі прихильники такої культури скасування стверджують, що мистецтво не може бути "поза політикою", як і освіта.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Культура скасування – складне явище в сучасному світі, воно не має ще достатньої академічної розробленості. Завдяки аналізу класичних робіт Ганни Арендт, Ісайї Берліна та Майкла Оукшотта ми можемо розпочати свій аналіз сучасної проблеми культури скасування в етиці та політиці. Олександр Клековкін, український театрознавець, активно просуває ідею скасування російської культури в Україні. Американський юрист Алан Дершовіц все ж вбачає негативний аспект в явищі культури

¹ JK Rowling responds to trans tweets criticism. BBC News. URL: <https://www.bbc.com/news/uk-53002557>

² Whoopi Goldberg suspended from The View after saying Holocaust 'isn't about race'. Guardian News & Media. URL: <https://www.theguardian.com/culture/2022/feb/02/whoopi-goldberg-suspended-from-the-view-after-saying-holocaust-isnt-about-race>

³ I joked: the Ukrainians canceled the concert of Nurlan Saburov from CHBD in Chicago. Global Happenings. URL: <https://globalhappenings.com/entertainment/152594.html>

⁴ Met Opera Ordered to Pay Anna Netrebko \$200,000 for Canceled Performances. The New York Times. URL: <https://www.nytimes.com/2023/03/17/arts/music/met-opera-anna-netrebko.html>

скасування. Поки що не виробилося однозначного розуміння цього феномену.

Мета статті. Проаналізувати, як феномен культури скасування в етичному та політичному аспектах актуалізувався в умовах російсько-української війни у контексті скасування російської культури в Україні.

Виклад основного матеріалу дослідження. Перш за все потрібно розібратися у визначенні поняття "cancel culture", або "культура скасування". Онлайн-словник Dictionary.com каже, що "культура скасування стосується популярної практики припинення підтримки (скасування) публічних діячів і компаній після того, як вони зробили або сказали щось, що вважається небажаним або образливим. Культура скасування, як правило, проявляється у соціальних мережах у формі групової ганьби" [What Does..., 2020]. К. Щербаківа зазначає, що «культура скасування – це сучасна форма остракізму, при якій когось витісняють із соціальних чи професійних кіл: будь то в Інтернеті, у соціальних мережах або особисто. Ті, хто підпадає під цей остракізм, вважаються "скасованими". Вираз "культура скасування" має переважно негативне забарвлення і зазвичай використовується в дискусіях щодо свободи слова та цензури» [Щербаківа, 2021: 183]. Американський юрист Алан Дершовіц писав: «Культура скасування – це новий маккартизм "пробудженого" покоління. Як і в старому маккартизмі, він припиняє кар'єру, руйнує спадщину, розбиває сім'ї і навіть спричиняє самогубства – без будь-якої видимості належного процесу чи можливості спростувати часто помилкові чи перебільшені звинувачення. Як і у випадку з маккартизмом, навіть якщо звинувачення є правдивими або частково правдивими, вони, як правило, стосуються вчинків, зроблених заяв або позицій, зайнятих багато років тому, коли панували інші цінності та ставлення. І, як і у випадку з маккартизмом, вплив виходить за межі "скасованої" особи та діє на інших членів суспільства: від аудиторії, позбавленої права чути "скасованих" виконавців, до студентів, позбавлених права навчатися від "скасованих" викладачів, до громадян, позбавлених права голосувати за "скасованих" виконавців, політиків, митців» [Dershowitz, 2020]. Таким чином, культура скасування – це форма осуду людини в професійних колах, соціальних мережах та в повсякденному житті за дії або висловлювання, що є неприйнятними для частини суспільства.

Сучасна культура скасування – це реакція на історичне зло, це намагання зробити вигляд, що його не існувало. Тобто висловлювання і дії, які історично заподіяли комусь шкоду, які вважаються злими, сучасні прихильники культури скасування не намагаються спростувати чи осудити, вони ніби прагнуть повернути час назад, забути, зробити вигляд, ніби цих історичних подій не було взагалі, знищуючи згадки про них, як в романі Джорджа Орвелла "1984".

Ганна Арендт у своїй роботі "Становище людини", розмірковуючи про незворотність вчинку (дії), говорить, що прощення може слугувати своєрідною нейтралізацією вчинку, тобто його скасуванням [Арендт 1999: 181–190]. Але вчинок не може бути скасованим повністю, лише частково і в окремих випадках (вибачення може частково покрити образу; злочин може бути викуплений геройським вчинком; але вбивство не може просто так бути прощеним). У той же час мовні структури є знаками-символами, і вони є оборотними, бо засновані на бінарних опозиціях, що об'єднані в синтаксичні структури, які можна перевернути. Таким чином, заради досягнення добра й одночасної нейтралізації зла прибічники культу-

ри скасування намагаються повернути символічний збиток, демонструючи активне забуття, шляхом сугестивної мови, блокуючи мову своїх ворогів через своєрідну контрмову. Тобто сучасні "кенселери" не прощають, а скасовують те, що раніше завдало непоправної шкоди.

І ми бачимо, що культурні діячі сьогодення повинні виробляти не тільки культурні продукти, але і продукувати так звані "наративи скасування", себто бути політкоректними та толерантними. Таким чином, перед етикою, у певному розумінні, сьогодні стоїть завдання вироблення дієвого, ритуального заперечення, яке зазвичай досягається через символічну інверсію. Це проявляється у викритті злочинних практик минулого (наприклад, расизм, сексизм, домашнє насилля, дискримінація за гендерною ознакою та сексуальною орієнтацією тощо). Це дійсно важливо робити заради зміни цих практик у нашому сьогоденні. Але це не повинно бути у вигляді жертвопринесення, бо злочин, який не покараний, а просто забутий, буде повертатися знову і знову. Тут потрібні спеціальні інститути так званого "очищення" від цих злочинів, задля того щоб ціннісна орієнтація суспільства змінювалась у кращий бік.

Сьогодні тема цінностей для українців є неймовірно актуальною.

Аксіологічні засади становлення суспільства – тема, до якої найчастіше звертаються в критичні моменти історії. І зараз, в умовах повномасштабної агресії, ми відчуваємо ці процеси особливо гостро. Рефлексивна діяльність часто призводить до поглиблення протиріч, ідеологічних розколів і неготовності до будь-якого діалогу. Що є виправданим у даних конкретних умовах, але не може стати атрибутом розвитку демократичного суспільства в майбутньому. Тут актуалізується питання про роль держави. Чи має право держава втручатися в питання суто морально-етичні, нав'язуючи свою повістку? Досвід ХХ століття дає нам чимало матеріалу для аналізу.

Безліч політичних теоретиків намагалися знайти відповідь. Одним із найвизначніших був Ісайя Берлін. Як автор концепції, що отримала назву "плюралізм цінностей", він дійшов висновку, що найбільшою помилкою людина припускається, намагаючись збудувати ідеальне суспільство. Проблема не лише в тому, що ідеал недосяжний. А і в тому, що, повіривши в ідеал, люди не рахуватимуть жертв заради його реалізації. До того ж не слід забувати про конфлікт цінностей: політична рівність конфліктує зі свободою, а справедливість – з великодушністю. В таких умовах кожна людина має робити самостійний вибір. І цей аксіологічний вибір зрештою робить нас тими, ким ми є. Однак існує ще одна загроза: політичні режими здатні вплинути не тільки на суспільно-історичні закони, а й змінюють людську природу. І події ХХ століття (а тепер і наша сучасність) це доводять. Насадження ціннісної системи з боку політичної влади може призвести до мільйонів загублених життів. Але водночас гнучкість соціальних закономірностей – це і безумовний шанс для людства проявити себе та свій потенціал, продемонструвати можливість повною мірою. А те, як ми ними скористаємося, вже залежить від нас. Це і є свобода вибору. Якщо ж політична система сприятиме утвердженню чорно-білої картини світу й поділу на "праві" чи "ліві" ціннісні системи, ми приречені на поглиблення як кризи моральності, так і політичної кризи.

Ще один відомий британський мислитель Майкл Оукшотт також відстоював важливість плюралізму. Державі ж він відводив роль так званого "спортивного арбітра". Іноді в площині практичної реалізації політики держава починає виконувати дидактичну, моралізатор-

ську функцію. Але історично дана функція більше підходить церкві. Саме вона легітимно займається універсалізацією ціннісних систем. Що ж означатиме державна монополія на нав'язування цінностей? Насамперед – втрату плюралізму й стандартизацію поведінкових моделей. Але ж ми розуміємо, що жоден стандарт не охопить інтереси й потреби всіх. І тут ми повертаємося до ідеї держави-арбітра, яка може вирішити згадані протиріччя. Це не означає, що дана модель виключає наявність протиріч у суспільстві. Політичні, економічні, соціальні або культурні відмінності залишаються. Однак саме державний службовець, як рефері, повинен стежити за виконанням базових правил у соціумі. За такої моделі він не займається нав'язуванням чи стандартизацією, а лише стоїть на захисті прав, свобод і загальнолюдських цінностей. Тобто на сторожі толерантної бесіди. Арбітр є нейтральним, неупередженим і не втручається в процес гри. Саме таким має бути правитель. Однак не менш важливою складовою ефективною держави є розвинена політична культура. Адаже в протилежному випадку існує загроза толерування авторитаризму. Бо ж не всі люди готові сприйняти дійсність з несправедливістю, конфліктами, багатоголоссям і плюралізмом думок. І ця неготовність, вписана в ідеологеми, є небезпечною для суспільств. На думку Оукшотта, "поєднання правителя з мрійником породжує тиранію" [Oakshott, 1956]. Такий правитель відходить від ролі арбітра, починає займатися моралізаторством і знищенням різноманітності.

Чому саме демократичний політичний режим лишається найпривабливішим? У вільному розвиненому суспільстві не бояться відмінностей та не засуджують інакшість. Тут цінується свобода, яка інтерпретується насамперед як відсутність концентрованої влади та монополії на керівництво. Однією з центральних категорій у теорії Майкла Оукшотта є поняття "бесіда". Саме її він вводить для того, щоб проілюструвати глибинні засади свободи та демократії. За допомогою бесіди люди з протилежними думками й цінностями вчаться чути одне одного, знаходити компроміс, співіснувати та навіть взаємодіяти. Через бесіду кожна людина навчається бути толерантною, не засуджувати. І цей процес значно вплинув на весь політичний дискурс ХХІ століття. Політика в ідеалі має перестати бути конфліктною. Звісно, не тоді, коли йдеться про боротьбу за владу. Але політична система має сприяти зародженню й активізації бесіди, реалізувати на практиці ситуацію, коли відмінності не ведуть до непорозумінь. Тобто змагальність політики закінчується саме боротьбою за отримання влади. Тоді як на рівні реалізації політичної влади це радше бесіда мудреців, де кожен поважає думку іншого та отримує задоволення від аргументації. Бесіда передбачає свободу й присутність моральних норм. А її заборона, навпаки, загрожує руйнацією ціннісних систем та відкатом від демократії.

Україна сьогодні як ніколи близька до свого вступу до Європейського Союзу, до інтеграції у демократичне суспільство європейських цінностей, і чи не стане на заваді цьому скасування російської культури? Адаже Європа ще не визначилася зі своїм ставленням до світових культурних надбань країни-агресора.

Так, у жовтні 2022 року Джошуа Аскью в статті «Чи варто "скасовувати" російську культуру через війну в Україні?» проаналізував це явище в контексті європейського культурного простору. Він зазначає, що, не дивлячись на те, що в деяких країнах заходи, виставки та перформанси за участю російських артистів і діячів культури були обмежені або скасовані, єдиного руху за

скасування російської культури поки що немає. Аргументом за скасування російської присутності в мистецтві та культурі, безумовно, є солідарність з Україною. Крім того, "скасування російської культури надсилає сигнал іншим країнам, таким як азійські чи африканські, не порушувати міжнародне право, що може допомогти зберегти мир і міжнародну систему" [Askew, 2022]. У той же час існують і аргументи проти скасування російської культури в культурному просторі Європи: 1) обмеження доступу до російської культури впливає на розуміння та культурний обмін, тобто немає міжнародного обміну з росіянами, і європейці в довгостроковій перспективі перестануть розуміти їх та їхні вчинки: "Якщо ми перестанемо читати, як ми зрозуміємо, що керує політикою російської еліти... Тільки вивчаючи російську історію та культуру, ми можемо зрозуміти, звідки прийшло це вторгнення" [Askew, 2022]; 2) скасування російської культури дозволяє російським політикам створити образ ворога в особі європейських країн, підсилюючи війничі наративи російських військових ідеологів.

Демократичні країни всі сходяться на думці, що "якщо російські митці публічно підтримують війну, їм не варто пропонувати трибуну для висловлення своїх поглядів, але незрозуміло, де провести межу" [Askew, 2022]. "Є небезпека, що, відповідаючи Путіну, ми в кінцевому підсумку станемо дзеркальним відображенням того, що він робить", – гадають експерти [Askew, 2022]. Європейці вважають, що російська влада сама скасовує свою культуру, в той же час демократичні суспільства не хочуть уподібнюватися тоталітарним режимам.

Що ж тоді робити Україні?

Висновок. Культура скасування передбачає цензуру, самоцензуру, зменшення свободи слова. На жаль, все це грає на руку ворогу. Культура не може бути поза політикою, але вона не має бути інструментом для ворожого вторгнення.

Аналізуючи зародження й утвердження тоталітарних політичних режимів, можна дійти цілком очевидного висновку: однією з їхніх передумов є насадження державою ціннісного монізму. Цей процес зараз спостерігається і в демократичних суспільствах. Що, безумовно, становить реальну загрозу для їх існування в майбутньому. Одним із проявів сучасного ціннісного монізму є *cancel culture*. Ціла плеяда лідерів думок уже стала жертвами суспільного осуду виключно через висловлення непопулярних ідей. І при формальній свободі слова саме *cancel culture* диктує повістку і задає тренди. Натомість справжній плюралізм як засада дійсно демократичного суспільства вчить нас чути і розуміти навіть ті думки, з якими ми не згодні. То чи готові ми жертвувати демократією заради внутрішнього комфорту?

Уся нераціональна культура скасування, коли ми позбавляємось будь-яких згадок про те, що нам в той чи інший період часу завдавало болю, несе шкоду не лише нашому праву на свободу слова та вираження думок, але й нашій здатності до критичного мислення, всезагального аналізу соціальних та політичних конфліктів. Ми як філософи, культурологи та політологи повинні контролювати моральну форму нашого суспільства, але ми не маємо права залишати його без належних знань світової культури, науки та мистецтва. І дуже складно бути об'єктивним, компетентним і не бути цензором, а вміти пояснити власний погляд, особливо в період воєнних та надкризових подій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Арендт, Г. (1999). *Становище людини*. Львів, Літопис, 256.
- Клековкін, О. (2022). *Про прекрасне і бифштєкси у беззмарному небі*. URL: <https://www.krytyka.com/ua/articles/pro-prekrasne-i-bifschteksy-u-bezchmarnomu-nebi>
- Мищенко, А. М. (2021). Ціннісні засади сучасних демократій: плюралізм чи монізм? *Суспільно-політичні процеси в умовах пандемії: особливості та виклики* [Електронне видання] : тези доповідей Всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 16 квітня 2021 р.); відп. ред. А. А. Кравченко. Київ, Київ. нац. торг.-екон. Ун-т, 166–169.
- Щербаківа, К. О. (2021). "Культура скасування" (cancel culture) у китайській національній ідеології. *Сходознавство. Актуальність та перспективи: тези доп. II Міжнар. наук.-метод. конф., Харків, 19 берез. 2021 р., Харків. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди*; [уклад.: Н. В. Руда, Л. М. Ямпольська], Харків, ХНПУ, 183–184.
- Askew, Joshua (2022). Should Russian culture be 'cancelled' over Ukraine war? *Euronews. Culture*. URL: <https://www.euronews.com/culture/2022/06/30/should-russian-culture-be-cancelled-over-ukraine-war>
- Berlin, Isaiah (1988). *The Pursuit of the Ideal*. URL: https://isaiah-berlin.wolfson.ox.ac.uk/sites/default/files/2018-09/Bib.196%20-%20Pursuit%20of%20the%20Ideal%20by%20Isaiah%20Berlin_1.pdf
- Dershowitz, A. (2020). *Cancel Culture: The Latest Attack on Free Speech and Due Process*. New York, Hot Books, 224.
- Oakeshott, Michael (1956). *On Being Conservative*. URL: https://wp.aleteia.org/wp-content/uploads/sites/2/2014/02/on_being_conservative.pdf
- Oakeshott, Michael (1959). *The Voice of Poetry in the Conversation of Mankind: An essay*. URL: <https://www.uio.no/studier/emner/uv/uv/UV9407/rationalism-in-politics-michael-oakeshott.pdf>
- Petition to impose cultural sanctions on the Russian Federation* (2022). URL: <https://arts.gov.ua/en/petition-to-impose-cultural-sanctions-on-the-russian-federation/>
- Ukraine war: JK Rowling hits back at Putin's 'cancel culture' comment* (2022). URL: <https://www.bbc.com/news/world-europe-60878133>
- What Does Cancel Culture Mean?* (2020). URL: <https://www.dictionary.com/e/pop-culture/cancel-culture/>

Margaryta Korobko, PhD (Philos.), Assist.
e-mail: margarytakorobko@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-4147-6286>
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60 Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

Anna Mishchenko, PhD (Political)
e-mail: a.m.mishchenko@knute.edu.ua
<https://orcid.org/0000-0003-3343-9135>
State University of Trade and Economics,
19, Kyoto Street, Kyiv, 02156, Ukraine

CANCEL CULTURE: ETHICAL AND POLITICAL ASPECTS (IN THE CONTEXT OF THE RUSSIAN–UKRAINIAN WAR)

Today Ukraine is struggling with the war on its own territory. Russian invasion has provoked many discussions in the cultural sphere. In the end of February 2022 Ukraine's Minister of Culture and Information Policy Oleksandr Tkachenko called the world to impose cultural sanctions on the Russian Federation. It means to cancel Russian culture.

Cancel culture refers to the popular practice of withdrawing support for (canceling) public figures and companies after they have done or said something considered objectionable or offensive. Cancel culture is generally discussed as being performed on social media in the form of group shaming. What ethical issues this phenomenon implicates? What does it mean for Ukraine?

Cancel culture is a complicated phenomenon in the modern world. We can begin our analysis of the contemporary problem of the culture of cancellation in ethics and politics by analyzing the classic works of Hannah Arendt, Isaiah Berlin, and Michael Oakeshott. Oleksandr Klekovkin, a Ukrainian theater expert, actively promotes the idea of abolishing Russian culture in Ukraine. American lawyer Alan Dershowitz sees a negative aspect of the cancel culture phenomenon. So far, a clear understanding of this phenomenon has not been developed academically. The purpose of the article is an attempt to analyze the phenomenon of "cancellation culture" in ethical and political aspects, actualized in the conditions of the Russian-Ukrainian war in the context of the cancellation of Russian culture in Ukraine.

If in a certain society, even under the conditions of a democratic political regime, the idea of at least a hypothetical possibility of solving all problems prevails, it will stop at nothing to achieve such an ideal state. This is the lesson we should have learned after two world wars. However, in practice, in many modern societies, there are again attempts to instill value monism, which manifests itself as "cancel culture". By legitimizing "cancel culture" as a modern trend, political systems significantly limit discursiveness and pluralism within society. After all, it becomes too uncomfortable to express an opinion that contradicts the generally accepted one. This threatens career, social status, and sometimes even safety.

Keywords: art, cancel culture, canceling, censorship, politics, monism, pluralism, democracy, Russian-Ukrainian war, values.

REFERENCES

- Arendt, G. (1999). *The Human Condition*. L'viv, Litopys. [In Ukrainian].
- Klekovkin, O. (2022). *Pro prekrasne i bifshtєksy u bezhmarnomu nebi* [About beautiful things and steaks in a cloudless sky]. URL: <https://www.krytyka.com/ua/articles/pro-prekrasne-i-bifschteksy-u-bezchmarnomu-nebi>
- Mishhenko, A. M. (2021). Cinnisni zasady suchasnyh demokratij: pljuralizm chy monizm? [Value foundations of modern democracies: pluralism or monism?] *Suspil'no-politychni procesy v umovah pandemii: osoblyvosti ta vyklyky: tezy dopovidej Vseukr. nauk.-prakt. konf. (Kyiv, 16 kvitnja 2021 r.)*. Kyi'v, Kyi'v. nac. torg.-ekon. Un-t, 166–169.
- Shherbakova, K. O. (2021). "Kul'tura skasuvannja" (cancel culture) u kytajs'kij nacional'nij ideologii ["Culture of cancellation" (cancel culture) in Chinese national ideology]. *Shodoznavstvo. Aktual'nist' ta perspektyvy: tezy dop. II Mizhnar. nauk.-metod. konf., Harkiv, 19 berez. 2021 r. Harkiv. nac. ped. un-t im. G. S. Skovorody*. Harkiv, HNPU, 183–184.
- Askew, Joshua (2022). Should Russian culture be 'cancelled' over Ukraine war? *Euronews. Culture*. URL: <https://www.euronews.com/culture/2022/06/30/should-russian-culture-be-cancelled-over-ukraine-war>
- Berlin, Isaiah (1988). *The Pursuit of the Ideal*. URL: https://isaiah-berlin.wolfson.ox.ac.uk/sites/default/files/2018-09/Bib.196%20-%20Pursuit%20of%20the%20Ideal%20by%20Isaiah%20Berlin_1.pdf
- Dershowitz, A. (2020). *Cancel Culture: The Latest Attack on Free Speech and Due Process*. New York, Hot Books.
- Oakeshott, Michael (1956). *On Being Conservative*. URL: https://wp.aleteia.org/wp-content/uploads/sites/2/2014/02/on_being_conservative.pdf
- Oakeshott, Michael (1959). *The Voice of Poetry in the Conversation of Mankind: An essay*. URL: <https://www.uio.no/studier/emner/uv/uv/UV9407/rationalism-in-politics-michael-oakeshott.pdf>
- Petition to impose cultural sanctions on the Russian Federation* (2022). URL: <https://arts.gov.ua/en/petition-to-impose-cultural-sanctions-on-the-russian-federation/>
- Ukraine war: JK Rowling hits back at Putin's 'cancel culture' comment* (2022). URL: <https://www.bbc.com/news/world-europe-60878133>
- What Does Cancel Culture Mean?* (2020). URL: <https://www.dictionary.com/e/pop-culture/cancel-culture/>

Надійшла до редколегії 29.04.23

УДК 140.8:17.023

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1\(12\).11](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1(12).11)

Андрій Морозов, д-р філос. наук, проф.

e-mail: a.morozov@knu.edu.ua

<https://orcid.org/0000-0003-4050-9621>Державний торговельно-економічний університет,
вул. Кіото, 19, м. Київ, 02000, Україна

Сергій Гудков, канд. філос. наук, доц.

e-mail: s.hudkov@knu.edu.ua

<https://orcid.org/0000-0002-1948-9630>Державний торговельно-економічний університет,
вул. Кіото, 19, м. Київ, 02000, Україна

СВІТОГЛЯД ТА ІДЕОЛОГІЯ: ФІЛОСОФСЬКО-ЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ

Здійснено порівняльний аналіз світогляду та ідеології. Зазначається, що морально-гуманістична функція світогляду полягає в олюдненні людини, створенні її самоцінного і самотнього внутрішнього духовного світу. На відміну від світогляду, основними ознаками сучасних ідеологій є вибірковість, фрагментарність, нетолерантне ставлення до будь-якої "іншості". Розкривається антигуманістична сутність ідеології як закритої, обмеженої, негнучкої системи ідей, в якій спотворюється істинна картина світу, а людина об'єктивується і дегуманізується. На прикладі консюмеризму показано, як ідеологія споживання поступово перетворюється в сучасному світі на світогляд людини. Доведено, що консюмеризм у ролі екзистенційної домінанти розглядає споживання не як природну потребу людини, а як її штучну настанову на демонстративне самоствердження через реалізацію патологічного бажання володіти надлишковим (споживацтво). Ідеологія консюмеризму формує в суспільстві специфічне споживацьке мислення, в межах якого людське щастя залежить від рівня споживання, а саме споживацтво стає метою і змістом життя людини.

Ключові слова: світогляд, ідеологія, свідомість, суспільна свідомість, консюмеризм, етос консюмера, свобода, олюднення.

Постановка проблеми та актуальність. Процес розбудови української державності та збереження її суверенітету у воєнний і повоєнний час неодмінно актуалізує проблему філософської тематизації світоглядно-ідеологічних основ українського суспільства, оновлення системи моральних цінностей та її практичного втілення в життєдіяльність українців. Знецінення і дискредитація застарілих ідеологічних наративів та констант призводить до утворення смислової порожнечі, "білих плям", які заповнюються сумнівними, з погляду онтологічної і моральної гідності людини, антигуманістичними духовними сурогатами. Одними із завдань етики в період соціальної аномії та нігілізму постають реактуалізація світоглядної та аксіологічної функції філософського знання, здійснення теоретичної рефлексії над проблемою демаркації сучасного світогляду від його симулякрів та гуманізація суспільної свідомості українців.

Мета статті: На основі етичного аналізу світогляду та ідеології, висвітлення їхніх глибинних екзистенційних витоків, сутнісної різниці та взаємозв'язку між ними показати специфіку сучасної світоглядної установки та ідеології консюмеризму, дослідити етос консюмера.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Теоретичною основою дослідження стали праці вітчизняних та зарубіжних вчених Т. Аболіної, Х. Арндт, З. Баумана, А. Блума, Ж. Бодріяра, Т. Веблена, Х. М. Енценсбергера, Г. Зімеля, Т. Іглтона, А. Камю, А. Кравченко, Ю. Кулагіна, К. Маркса, П. Макутона, К. Мангайма, А. Морозова, Х. Ортеги-і-Гасета, М. Рогожі, М. Спіро, Л. Тіля, В. Шинкарука, Е. Фромма.

Основна частина. Сутнісна різниця між світоглядом та ідеологією. Світ для людини постає як багаторівнева єдність фізичного, біологічного, соціального, культурного та внутрішньодуховного. Світогляд дозволяє їй бачити світ як ціле, як "все" у єдності різноманітного. Водночас світогляд пов'язаний із життєвим досвідом і поведінкою людини, тому є "внутрішнім переконанням, а не чимось нав'язаним з боку" [Макутон, 1994: 10]. У вітчизняній філософській традиції розуміння поняття "світогляд" щільно пов'язане з такими поняттями, як "свідомість", "суспільна свідомість", "самосвідомість"

тощо. Світогляд людини розуміється як специфічна форма організації свідомості, в межах якої впорядковуються уявлення про світ та визначаються мета та зміст людської екзистенції. Як складова свідомості світогляд має "проміжне положення між буденно-практичним і науково-теоретичним рівнями свідомості, поєднуючи теоретичні знання, ідеали, цінності з практичними інтенсами і потребами" [Абдула, 2012: 316].

Володимир Шинкарук визначає світогляд як систему поглядів людини і суспільства на світ і місце людини в цьому світі, а також обумовлені цими поглядами особистісні переконання, принципи поведінки та пізнання, ціннісні орієнтації, життєві позиції людини, її ідеали тощо. Він також зазначає, що світогляд може виступати "сукупністю узагальнених наукових, філософських, соціально-політичних, правових, моральних, релігійних, естетичних ціннісних орієнтацій, вірувань, переконань та ідеалів людей" [Шинкарук, 2000: 8]. У цьому визначенні ми бачимо, що світогляд вміщує в собі всі форми суспільної свідомості, що по-різному відображають суспільне буття людини. У межах світогляду об'єднуються та систематизуються філософські, наукові, мистецькі, релігійні, правові, моральні та інші уявлення в єдину картину світу. Характерною особливістю світогляду є те, що він є і формою суспільної свідомості, і водночас завжди особистісно-індивідуальний. Завдяки світогляду людина "осмислює, пізнає та оцінює навколишній світ як світ свого буття", ставить питання про зміст власного існування, а також намагається осмислити долі людства [Шинкарук, 2000: 9]. Морально-гуманістична функція світогляду полягає в тому, щоб творити і зберегти індивідуальне "Я" людини, її унікальний і неповторний внутрішній духовний часопростір, у якому є безкінечний горизонт трансценденції (запитування, самоподолання), пам'ять (сміслові минуле) і уява (сміслові майбутнє). Таким чином, формування світогляду є духовно-практичною формою опанування людиною світу, процесом олюднення навколишньої дійсності.

Ідеологія також є системою впорядкованих поглядів людини і суспільства на світ. Але ця система поглядів виражає інтереси виключно певних верств населення,

соціальних класів, соціальних груп тощо. На відміну від світогляду, суб'єктом ідеології є не особистість як носій унікального духовного світу, а тільки та її грань, що стосується соціальної позиції в суспільстві та самоідентифікації (культурної, історичної, політичної тощо). На основі ідеологічних поглядів відбувається усвідомлення та оцінка соціальної дійсності крізь призму наявних (або бажаних) форм панування та влади, обґрунтування, виправдання чи, навпаки, заперечення тих або інших соціально-політичних дій [Eagleton, 1991: 12–13]. З цього випливає, що ідеологія стосується виключно політичного зрізу суспільної свідомості. У зв'язку з тим, що ідеологія завжди пов'язана із владою, відомий американський політолог Л. Тіль (Thiel) зазначає, що "...окремо виділяти *політичну ідеологію* є тавтологією, в силу того, що владний аспект присутній у всіх ідеологіях і є їхнім необхідним елементом. І так як всі ідеології цілеспрямовано чи ненавмисно впливають на суспільне життя, всі вони є політичними ідеологіями" [Thiel, 1997: 217].

К. Маркс стверджував, що панівні ідеї в суспільстві – це ідеї пануючого класу. Хто контролює матеріальне виробництво, також контролює і духовне, інтелектуальне виробництво ідей, смислів, образів. Він розглядав ідеологію як хибну свідомість, яка приховує істинний стан речей, а саме – класову нерівність, несправедливість, експлуатацію та відчуження в суспільстві [Marx..., 1998: 19–28]. К. Мангайм, наслідуючи Маркса, визначає ідеологію як "хибні ідеї, що сприяють легітимізації пануючої системи влади" [Мангайм, 2008: 30–32]. Ідеологія завжди виражає інтереси влади, що прагне абсолютизації та узурпації. Вона виконує функцію апології влади (на відміну від революційно спрямованої утопії). У фрейдизмі та фрейдомарксизмі критичне ставлення до ідеології виявляється в тому, що цивілізація, яка пронизана ідеологіями ("Над-Я"), оголошується репресивною машиною, що подавляє свободу "Я", пригнічує його вітальні сили (Ерос). Отже, в межах цієї філософської традиції ідеологію доцільно розглядати як комплекс ідей пануючого класу, що нав'язується всьому суспільству, затемнює і спотворює сутність людини, сприяє її розлюдненню. Негативне ставлення до ідеології висловлює також і ліберальна критика, що трактує її як закрити негнучку систему догматичних положень, які претендують на абсолютну істинність. У цій оптиці ідеології знаходяться на службі в авторитарних і тоталітарних "закритих" режимів. На противагу останнім, ліберально-демократична система, з точки зору апологетів лібералізму (К. Поппер, Х. Арндт), є відкритою і принципово антиідеологічною, бо спирається на ідеї свободи, опозиції, демократичних виборів, вільних дебатів.

З цих двох головних ідейних джерел (ліберального і фрейдомарксистського дискурсу) генетично походить феномен "культури скасування" (cancel culture), у якій суспільство пропонується позбавити наративів буржуазної культури, пронизаної духом сексизму, расизму, ейджизму (ageism), інших видів дискримінації, та остаточно звільнити людину від гніту ідеології. З нашого погляду, ця програма докорінної переоцінки культурних цінностей, очищення їх від ідеологічних нашарувань за масштабом сумірна з аналогічною ніцшеанською нігілістичною програмою очищення мислення від метафізики.

Якщо світогляд формується в процесі вільного вибору людини, то ідеологія – продукт соціального примусу, пропаганди та маніпулятивних технологій. У сучасному світі ідеологізованими є всі сфери суспільного життя (матеріальна, духовна, соціально-політична, культурно-побутова). Погляд на відношення "людина–

світ", який пропонує ідеологія, є набагато вужчим і змістовно біднішим, ніж у світогляді. Це різні масштаби не лише світобачення, а й світорозуміння. Адже у випадку світогляду створюється картина світу як єдиного цілого, тоді як в ідеології ми маємо справу лише з окремими фрагментами цієї картини, що досягаються під певним політичним кутом зору. Ключовими ознаками ідеології у порівнянні зі світоглядом є вибірковість та фрагментарність. Можна далі експлікувати цю тезу і говорити про фрагментарність мислення, вибірковість культурної пам'яті, розірваність причинно-наслідкових зв'язків, еklektизм тощо як риси ідеології.

Світогляд та ідеологія в оптиці категоричного імперативу І. Канта. На нашу думку, світогляд є метаідеологічним, універсальним, загальнолюдським способом осягнення дійсності. Світогляд *par excellence* є гуманістичним світоглядом. Бо якщо я осягаю світ як ціле, як буття, що дивовижним чином є (хоча могло й не бути), то всі люди у моєму світобаченні стають причетними до цього дива, частинами цілого, незалежно від їхньої расової, національної, релігійної, ідеологічної та інших форм самоідентифікації. Всі вони належать буттю як суціль серед інших суціль, живляться буттєвими силами, пере-бувають у "просвіті буття". Отже, світогляд – бачення множинності сутностей у єдності буття. Це, відтак, уможливорює простір етичного як такого, тому що, по-перше, передбачає у відносинах "Я–Інший" бачення онтологічної гідності кожної людини. Я і Ти у єдності буття постають як суціль, що отримали буття як дар, звільнилися (чи були звільнені) з полону небуття, немов скульптура, звільнена з полону мармуру митцем (ренесансна метафора). Вони можуть втратити моральну гідність, але ніколи не можуть позбавитися (чи бути позбавленими) онтологічної гідності, бо вони вже є, збулися. Онтологічна гідність породжує глибинну екзистенційну вдячність і радість від того, що моє індивідуальне буття не є самотнім, і разом з іншими і через інших я поєднаний зі всім існуючим у буттєвому "єднанні-спілкуванні" (термін Т. Г. Аболіної). По-друге, світогляд як бачення буття у єдності різноманітного передбачає також бачення онтологічної рівності усіх людей, які, будучи різними, рівні між собою у тому і в силу того, що вони є і що всім їм дароване буття. Це відкриває шлях до емпатії, співчуття, братерства, любові, милосердя тощо. Розуміння світу як єдності множинного передбачає вихід за межі егоцентризму, повагу до іншого, альтернативного світобачення. Світогляд дозволяє (хоча не обов'язково приводить до цього) долати кордони між різними ідейними протиріччями, бачити в іншій людині саме особистість, а не носія ідеології, що передбачає ранжування за принципом свій–чужий. Світогляд опирається на спільний знаменник людства, яким може виступати певна надіндивідуальна інстанція (природа людини, природа речей, родова сутність, божественний розум, абсолютна ідея, церква як Тіло Христове тощо). Повнота світобачення дає можливість особистості досягнути стану внутрішньої задоволеності і щастя. Саме це мав на увазі Гегель, коли стверджував, що «...таємниця щастя полягає у здатності "Я" виходити за власні межі» [Hegel, 2019: 17]. Антигуманістичні варіанти світогляду викривлюють саму його сутність і призначення, його "поняття" (в гегелівському сенсі), унеможливають олюднення, тобто наближення людини до власної сутності через відкритість світові у єднанні-спілкуванні. Отже, антигуманістичний світогляд це парадокс, симулякр світогляду, оксюморон (*contradictio in adjecto*). У цьому сенсі, наприклад, расизм не може бу-

ти названий світоглядом. Бо він суперечить самому поняттю "світогляд", заперечуючи онтологічну рівність і онтологічну гідність усіх людей, що імпліцитно містяться в цьому понятті.

На відміну від світогляду, в межах ідеології людина як особистість взагалі не розглядається. Для неї це лише виразник державних, національних, класових, партійних та інших інтересів. *"Людина ідеологічна"* – це, перефразовуючи І. Канта, завжди *засіб і ніколи не мета сама по собі*. Міра антигуманістичності ідеології, на нашу думку, залежить від того, наскільки сильно вона розщепила картину світу на фрагменти, наскільки далеко відійшла від універсальності світогляду, від бачення світу як єдиного цілого. Ідеологія прагне підмінити широту моральних норм (етичний максимум) правовими або псевдоправовими нормами (етичний мінімум). Як зазначає Х. Арендт, нацистські ідеологи перекурили формулювання кантівського категоричного імперативу наступним чином: "Чини так, щоб норми твоїх вчинків були такими самими, як у тих, хто пише закони, або у самих законів твоєї країни" [Арендт, 2013: 50]. Первинна етична формула І. Канта – "дій тільки відповідно до такої максими, керуючись якою ти в той же час можеш побажати, щоб вона стала загальним законом" – за відомих політичних обставин легко трансформувалася у нову формулу, де наголос був зроблений не на свободі волі, а на законслухняності. Політична ситуація в Німеччині 1930-х років стала прикладом того, як формальний універсалізм, що позбавлений етики цінностей, перетворюється на соціальний конформізм і готовність суспільства до виправдання репресій, масових вбивств і переслідувань інакомислячих.

Ідеології штучно поділяють людей за різними соціальними, політичними, культурними ознаками. Як правило, все починається з протиставлення в суспільстві "більшості" і "меншості", дискримінації певної соціальної групи, позбавлення її певних прав і свобод, введення санкцій. Часто конфлікти між людьми, що дотримуються різних ідеологічних поглядів, переростають в ідеологічні війни. Ідеологічні протистояння призводять до дегуманізації та відчуження людини, хоча декларативно вони можуть апелювати до спільного блага, гідності, свободи тощо. Як наслідок можливе перетворення людини на товар, на об'єктивоване і фетишизоване тіло (расизм, роботоргівля, порнографія тощо). Кульмінацією ідеології є взагалі позбавлення якоїсь соціальної групи статусу людськості і права на життя (євреї, роми у Третньому Рейху). Тому спробуємо сформулювати моральний імператив ідеологізованої людини наступним чином: вчиняй так, щоб максима твоєї волі не суперечила основним ідеологічним наративам і не порушувала чи ставила під сумнів ідеологічну картину світу.

Взаємозв'язок світогляду та ідеології. Можна говорити про два пов'язаних між собою процеси, під час яких: а) світогляд свідомо спрощують та вульгаризують, пристосовують до ідеологічних потреб; б) ідеологія починає претендувати на роль світогляду, перебирає на себе світоглядні функції.

За певних обставин світогляд може "звужуватися" до розмірів ідеології. Такі типи світогляду, як міф, релігія, філософія, наука, можуть водночас виступати і в ролі ідеологій. Так, наприклад, в ідеальній державі Платона міф повинен використовуватися для загального соціального контролю населення, патріотичного виховання молоді тощо. Представники влади, на думку Платона, мають право цензурувати міфи, вирішуючи, що буде корисним, а що шкідливим для мешканців по-

лісу, а аморальні вчинки богів та героїв мають бути усунуті з навчання юнаків як деморалізуючі [Платон, 2021: 197–199]. В епоху Модерну ідеології починають виконувати в суспільстві ті функції, які раніше виконували традиційні релігії (інтеграційна, мотиваційна, пізнавальна, психологічно-компенсаторна, аксіологічна, терапевтична тощо). Як і релігії, ідеології апелюють до "абсолютного". Так різні ідеології можуть абсолютизувати різні політичні системи, соціальні класи, політичні партії, нації, раси тощо. (Макс Шелер справедливо називає їх "квазіабсолютами" у порівнянні із божественним Абсолютом [Scheler, 1973: 20–21]). Те саме можна сказати й про науковий світогляд, який на певному етапі розвитку науки може звужуватися до сцієнтизму як ідеології наукового співтовариства. У сцієнтизмі замість класичного ідеалу істини як ціннісно-нейтрального знання наукове знання оголошується найвищою цінністю та культурним еталоном. Звуження змісту світогляду до рівня ідеології означає те, що з багатства, глибини і різноманіття світоглядних смислів береться тільки те, що обумовлює "революційну доцільність" під час політичної боротьби, забезпечує основи масової культури, популізму тощо. За радянських часів світоглядні положення філософії марксизму перетворилися на марксистсько-ленінську філософію, яка, разом з політекономією та так званим науковим комунізмом, складала світоглядну основу ідеології марксизму-ленінізму. Редукція світогляду до ідеології призводить до його спрощення та вульгаризації.

Можливий й зворотний процес, коли ідеологія прагне "розширитися" до розмірів світогляду. З погляду гуманізації цей процес є не менш шкідливим і небезпечним тому, що ідеологічно оброблена людина помилково сприймає апіорі хибну та фрагментарну ідеологічну систему за повноцінний автентичний світогляд, за істинну картину світу. Така людина пізнає світ, як правило, не з оригіналів культури, а зі вторинних джерел, культурних "римейків" тощо. Наприклад, людина може бути щиро переконана, що "історія", яку вона знає з шкільних підручників, відповідає історичній дійсності, що політичні прокламації екологічних активісток на кшталт Грети Тунберг виражають сутність світоглядної течії "екологізму" або що ідеологія політичного ісламу ІДІЛ, яку вона сповідує, і є справжнім вченням пророка Магомета, викладеним у Корані тощо. У цілому проблему підміни світогляду ідеологією можна розкрити через низку таких понять, як дегуманізація, відчуження, об'єктивація, симулякр тощо. Так, наприклад, порнографія як ідеологія секс-культури ідеально підходить під цей опис.

Світогляд та ідеологія в релігійному контексті. У філософській літературі (К. Маркс, Е. Дюркгейм, Д. Белл, Р. Арон, А. Грамші та ін.) склалася традиція ототожнення релігії та ідеології. Хибність такого ототожнення стане очевидною, якщо ми поглянемо на самі поняття "релігія" та "ідеологія". Авторитетний релігієзнавець та антрополог М. Спіро (Spiro) запропонував поділяти визначення релігій на субстанційні та функціональні. Субстанційні визначення характеризують релігії через їхні невід'ємні атрибутивні властивості, їхню сутність, а функціональні – лише розкривають ті чи інші функції, які виконує релігія в суспільстві [Spiro, 1966: 86]. Як найважливішу *сутнісну* рису релігійного світогляду і релігійної свідомості Спіро називає досвід сакрального, надприродного, трансцендентного. Зміст цього досвіду *філософською мовою* сформулював свого часу Г. В. Ф. Гегель, давши наступне класичне визначення: "...предмет релігії, як і філософії, є сама вічність

в її об'єктивності, Бог і ніщо окрім Бога та вираження (Explikation) Бога [Hegel, 2012: 51]. Таким чином, повністю солідаризуючись із цим підходом, можна сказати, що *сутнісно релігія та ідеологія – різні явища*. Вони схожі функціонально, але різні есенціально (себто сутнісно). Проте жодна релігія, як і філософська система, не застрахована від того, щоб не переродитися в ідеологію. Хоча релігія є важливою частиною політичної системи сучасного світу, однак її зв'язок з політикою, владою не є сутнісним. Можна говорити про *релігійну ідеологію*, але водночас слід відрізнити її від *релігії як світоглядної системи*, бо перша осмислює світ в категоріях політичної боротьби та панування, займається релігійною легітимізацією того чи іншого соціально-економічного чи суспільно-політичного режиму, а друга пізнає та оцінює дійсність з позиції вічності (sub specie aeternitatis), остаточної долі світу і людства, їхнього надсмислу і цілі тощо.

Можна сказати, що всі класичні політичні ідеології (лібералізм, соціалізм та консерватизм) є секуляризованими варіантами релігійного світогляду. У такому випадку доцільно говорити вже не про релігійну ідеологію, а про релігійність *ідеології*. Ідеологія, якою б світською вона не була, з функціонального погляду має релігійний (культуовий) характер. Особливо це простежується у тоталітарних політичних ідеологіях з їх догматичним "культуом особи" харизматичного політичного лідера, обрядовою квазірелігійною системою поклоніння, священними святами, вічними символами тощо. Хоча, очевидно, елементи релігійності можуть бути присутніми і у сучасних демократичних і політично нейтральних ідеологіях: у моді, шоу-бізнесі, рок-музиці. Звернемо увагу лише на такий характерний нюанс: в сучасній англійській мові, характеризуючи якого-небудь відомого культурного діяча, митця, зазвичай вживають слова "idol", "icon", "iconic". Тисячі фанатів збираються, щоб поклонитися своєму ідолу, обожнюваній "іконі стилю", що оточена ореолом непорушного авторитету чи навіть "непогіршимості". Смерть такої "ікони-зірки" часто переростає в посмертний культ.

В епоху Модерну, із настанням секуляризації світу, "субстантивна єдність релігії" (М. Вебер), що об'єднувала в собі політичну, моральну, естетичну сфери, почала розпадатися. Сферу політичного монополізували ідеології, щоб частково компенсувати той смисловий вакуум, який утворився внаслідок нігілістичних тенденцій у європейській культурі, ослаблення ролі релігії та зміни картини світу. Можна назвати їх квазірелігійними утвореннями, бо абсолютизація тих центральних ідей, у полі тяжіння яких обертається ідеологічний дискурс (держава, клас, партія, раса), неминуче породжує догматизацію, культ і поклоніння – риси, що традиційно приписують релігії. Подібним квазірелігійним феноменом у сучасній глобалізованій культурі, з нашої точки зору, виступає консюмеризм, що перетворює споживацтво на культ.

Споживання і споживацтво. Поняття *споживання* і *споживацтво* часто вживають як синоніми. Однак насправді це різні поняття за змістом і за обсягом. *Споживання* пов'язане із задоволенням базових потреб людини за допомогою природних ресурсів. Споживання – природний аспект існування людини як біологічної і соціокультурної істоти. Натомість *споживацтво* – стремління до чогось надлишкового, що Епікур називав "проти-природними ненесобними бажаннями" [Bakalis, 2005: 210], а Августин – діями, що спричинені зпсованою, викривленою волею [Augustine, 1988: 23–27]. Іде-

ологія споживацтва (консюмеризм), з одного боку, спирається на об'єктивно існуючі потреби (фізіологічні, потреби в безпеці, приналежності, спілкуванні, повазі, любові, самореалізації тощо), а з іншого боку, споживацтво домішує до природних потреб неприродну жадобу володіння, бажання привласнювати, що стає патологічним. Як пише Ж. Бодріяр, у сучасному світі бажання володіти річчю часто приносить більше задоволення, ніж сам акт її придбання [Baudrillard, 1998: 70–71]. Споживацтво Е. Тоффлер пов'язує з феноменом пришвидшення соціального часу. На його думку, в інформаційному суспільстві моральне старіння речі відбувається набагато швидше її фізичного зносу [Toffler, 1984: 55]. Так виникає гонитва в споживанні, що викликана постійною незадоволеністю, виникненням нових людських бажань і потреб та неможливістю їх задоволення. Е. Фромм у своїй роботі "Мати чи бути?" [Fromm, 2013] розкрив екзистенційну основу консюмеризму, а саме *споживацтво* як внутрішню установку людини самоствердитись не через духовне самовдосконалення, а виключно спираючись на зовнішні матеріальні чинники, невротичне бажання володіння і привласнення.

Консюмеризм як ерзац-форма лібералізму. Американський дослідник Р. Бокок називає консюмеризм ідеологією сучасного західного суспільства [Wosock, 2006: 15]. У цій ідеології, на його думку, споживацтво стає метою і смыслом життя людини, а в суспільстві формується специфічне споживацьке мислення, яке людське щастя ставить в залежність від рівня споживання і досягнення "знаків щастя". Ідеологія консюмеризму ігнорує духовні цінності і потреби людини, формує в суспільній свідомості завдяки моді ідеали "престижного споживання", "розкішного демонстративного споживання напоказ" [Veblen, 1999: 22–24], що свідчать про приналежність людини до певної соціальної групи. Як пише Т. Веблен, канони смаку та несмаку, ціннісних переважень "спускаються зверху: вищий "дозвільний клас" встановлює межі прекрасного/потворного, доброго/поганого, способи та стилі життя, які потім засвоюються і відтворюються представниками нижчих рангів, переходять у середні та нижчі класи. Хоча в межах інклюзивного капіталізму через ідеологію споживання нівелюються уявлення щодо національних, расових, релігійних, гендерних, культурних відмінностей в суспільстві, але водночас стверджується нова форма нерівності і дискримінації, а саме – нерівність у споживанні товарів і послуг у різних верств населення. По суті, це завуальована класова нерівність. Адже сама мода як візуалізація статусу і матеріального достатку є продуктом класового суспільства [Simmel, 1957: 545]. Мода породжує бажання підлеглих наслідувати своїх керівників та господарів, бути в тренді, але при цьому прирікає їх на вічне відставання від тих, хто цю моду диктує. Для значної кількості населення суспільство споживання перетворюється на величезний музей з неймовірною кількістю експонатів, в якому на все можна дивитися, але нічого не можна торкатись.

Ідеологія консюмеризму розглядає людину як сукупність речей, якими вона володіє, як річ серед інших речей. Речі набувають символічного значення і підкреслюють соціальний статус свого власника. Соціальні носії ідеології і культури споживацтва позиціонують себе принципово аполітичними (в дужках зазначимо, що аполітичність є також політичною характеристикою), проте така деполітизація, політична індиферентність вигідна політичним елітам. Пересічним споживачам, які в умовах постійних штучно створених криз вимушені

концентрувати увагу на вирішенні власних економічних і соціальних проблем, явно не до політики. Бувають, звичайно, і виключення, коли політичним конкурентам вдається тимчасово залучити споживачів до вуличних протестів, економічних страйків (Франція, Ізраїль тощо), але виключно для отримання влади на чергових виборах. Ризикнемо стверджувати, що у цих явищах завжди присутній позаполітичний і позаекономічний смисл, адже у такий спосіб протестанти демонструють незадоволеність консюмеризмом, його абсурдністю та несправедливістю ("одним – все, іншим – нічого"), нездатністю задовольнити екзистенційні потреби людини, у першу чергу "потребу у смислі" (В. Франкл). А прагнення знайти смисл в ситуації абсурду, як зазначав А. Камю, природно викликає бунт, рішучість сказати "ні" будь-якій несправедливості [Camus, 1992: 60–62].

Однак треба віддати належне пануючій ліберальній політичній системі на Заході, яка демонструє гнучкість та відносну стабільність. Ідеологія консюмеризму, що обслуговує цю систему, намагається нівелювати будь-який антиспоживацький контент та виявляє здатність мінімізувати антиспоживацький дискурс протесту. Замість реального протесту отримуємо лише його зовнішню форму, яка не протистоїть системі, а використовується нею для максимізації прибутку. Н. Хомський (Chomsky) зазначає, що "глобальна ринкова система зацікавлена в підтриманні споживацької культури та деполітизації масової свідомості" [Chomsky, 2017]. Досягнення аполітичності споживачів перетворюється на метод соціального управління та контролю, а консюмеризм – на ідеологію виробництва штучних бажань в межах існуючої культурної системи, культивування споживацтва як ціннісної установки людини. Американський філософ, професор Чиказького університету Аллан Блум в книзі "The closing of the American mind" пише, що сучасний консюмеризм – це спрощена ерзацформа лібералізму, "ідеологія думки", яка через споживання нав'язує людині викривлену картину світу, специфічні цінності та стереотипи мислення (передусім моральний релятивізм і культурний нігілізм), перекидає та збіднює розуміння демократії, скорочує багатство духовних запитів людини до погоні за гламурним стилем життя та його атрибутами у вигляді модних гаджетів, брендированих товарів, статусних речей тощо. Не слід плутати його із справжнім класичним лібералізмом як "філософією думки", що націлена на свободу і пошук істини, утвердження гідності і величчя особистості у справедливому суспільстві рівних можливостей [Bloom, 1987: 81–84].

Етос консюмера. У суспільстві споживання формується ідолопоклонство перед речами і новий тип самоідентифікації людини – homo consumens ("людина споживача"). Хосе Ортега-і-Гасет ще на зорі появи суспільства консюмеризму дав вичерпну характеристику домінуючому в ньому особистісному психотипові, називаючи його "людиною-масою", інертним пересічним конформістом, новітнім культурним варваром. За своєю психологією цей варвар – невдячна розбещена дитина, якій суспільство забезпечило безперешкодне зростання життєвих запитів, створило ілюзію, ніби все дозволено і ніщо не є обов'язковим [Ортега-і-Гасет, 1994: 87–93]. Більш за все пересічна людина-маса суспільства споживання приділяє увагу матеріальним благам і комфорту і менш за все – їх причинам. Вона не визнає нічого вищого за себе, вона самонадіяна і замкнена, не здатна до духовного зростання і самообмеження. Примітивизм та передбачуваність консюмера дозволяє владі легко контролювати не лише його поведінку, але й думки

(thought control). У цьому контексті варто згадати німецького письменника Х. М. Енценсбергера, який справедливо зазначає, що основною виробничою силою у XX–XXI столітті є "індустрія свідомості". Її сутність полягає в експлуатації хибних потреб за рахунок різноманітних технік штучного створення попиту. "Звичайні предмети стають культовими, а природний процес споживання перетворюється на видовище. У той же час істинні потреби особистості залишаються поза увагою" [Enzensberger..., 1974: 25].

Можна також навести позицію іншого дослідника сучасності З. Баумана, який простежив трансформацію різних форм самоідентичності особистості у європейській історії до і після настання "ери споживання". На його думку, в домодерну і модерну добу пануючою рольовою моделлю був пілігрим (паломник). В епоху постмодерну пілігрима замінили нові екзистенційні типи: фігури туриста, гравця, фланера. Усі вони чудово вписуються в сучасну споживацьку культуру, усіх їх можна об'єднати під рубрикою "консюмер" [Bauman, 1995: 14–17]. Бути пілігримом означає бути духовним кочівником, вільною людиною, що не прив'язана до матеріального світу (речей, майна, розкоші тощо). Його світ кулеподібний, бо він може рухатись не лише в різні сторони по горизонталі, але також онтологічно "вгору" і "вниз" завдяки трансцендентній вертикалі, яка задає існуванню певний надсмысл, що лежить за його межами. Пілігрим – повна антитеза споживацьких цінностей; йому немає місця в консюмеристському дискурсі, його присутність там теоретично неможлива. Гедоністично орієнтований консюмер, на відміну від пілігрима, – людина внутрішньо не вільна, прив'язана до задоволень, "раб зарплати" (Н. Хомський). Його світ – двомірне коло, герметично замкнена горизонтальна іманентність смислів, позбавлена онтологічної вертикалі. Продовжуючи Баумана, можна сказати, що ідеологія консюмеризму створює дихотомічну *квазірелігійну* картину світу, де, з одного боку, маємо "суцце" (повсякденність, рутину відчуженої праці, нудьги, банальності), в які закинута безпорадна і нещасна пересічна особа, а з іншого боку – "належне", віртуальний гламурний "рай" для споживачів, потрапити куди є заповітною мрією. У глянцевому раю завжди весело і радісно, немає старості, хвороб і смерті, як у палаці юного Сіддгартхи Гаутами. Це світ споживацької свободи і тілесної насолоди, де консюмеру обіцяна повнота щастя. Квиток у цей рай можливо отримати, якщо ти виявиш лояльність до пануючої політичної системи. Однак, як виявляється на практиці, замість омріяного щастя пересічний консюмер стикається з низкою психоемоційних проблем, зокрема невротів, психозів, тривожних депресивних станів, суїцидальних настроїв тощо. Велими показово, що у розробленому Фондом нової економіки міжнародному індексі щастя (Happy Planet Index), що враховує суб'єктивну задоволеність людини власним життям, в десятку "найщасливіших" країн увійшли Коста-Ріка, Ямайка, Венесуела, Нікарагуа, Куба, тобто слаборозвинуті з погляду економіки, добробуту, матеріального комфорту і науково-технічного прогресу країни "третього світу", де немає ані консюмеризму, ані умов для його виникнення. Високорозвинуті Великобританія і Франція з європейськими стандартами життя та високим рівнем добробуту (welfare states) опинилися, відповідно, на сорок другому та п'ятдесятому (останньому) місці в цьому рейтингу у ролі "найнещасніших" [Happy planet, 2021: 4–5]. Ці та інші дані (наприклад статистика звернень до психологів і психотерапевтів, статистика кількості та

частоти прийомів антидепресантів на душу населення) свідчать про те, що прямої залежності між рівнем споживання та показниками індексу щастя не існує. Історія людської цивілізації має приклади інших культур, які є антиконсюмеристськими за своїм духом, але де людина має більше можливостей у досягненні щастя і повноти самореалізації.

Висновки. Проведений філософсько-етичний аналіз світогляду та ідеології як форм суспільної свідомості дозволяє виявити ту роль, яку вони відіграють у процесі олюднення і розлюднення людини, наближення чи віддалення її від власної сутності. Показано, що світогляд раг excellence є гуманістичним світоглядом, адже, утверджуючи онтологічну гідність та онтологічну рівність усіх людей, він уможливує простір етичного у відносинах Я-Інший. У той же час антигуманістичний світогляд є протиріччям у визначенні (contradictio in adjecto). Висвітлення глибинних екзистенційних витоків, сутнісної різниці та взаємозв'язку між світоглядом та ідеологією дає можливість зрозуміти специфіку сучасної світоглядної установки та ідеології консюмеризму, етос консюмера, що є квазірелігійним за своїм характером. Підкреслюється мінімалістичний характер консюмеризму як новітньої ідеології, в якій береться до уваги тільки той аспект індивіда, який стосується його як споживача; тільки той аспект свободи, який стосується його споживачької свободи; тільки той аспект рівності, що стосується рівності прав споживачів; тільки той аспект щастя, що ставиться в залежність від рівня споживання тощо. У результаті картина світу консюмеризму, роль і місце людини в ній значно звужується і дегуманізується. Замість створення умов "максимального щастя для максимальної кількості людей" (Й. Бенгам), що було поставлено за шляхетну мету у класичному лібералізмі, консюмеризм як ерзац-форма лібералізму створює умови для суспільства самообману та симуляції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Абдула, А. (2012). Чи є філософія світоглядом? *Глея*, 66, 315–320.
- Арендт, Х. (2013). *Банальність зла. Суд над Айхманом в Єрусалимі*. Пер. з англ. А. Котенка. Київ, Дух і літера, 367.
- Кравченко, А., Морозов, А. (2021). Інструментальна раціональність: нігілістичний і тоталітарний потенціал. *Освітній дискурс: збірник наукових праць*, 31 (2–3), 7–19.
- Макутон, П. (1994). *Світогляд, його формування і виховання: навчальний посібник*. Київ, Либідь, 124.
- Мангайм, К. (2008). *Ідеологія та утопія*. Пер. з нім. Володимира Шведа. Київ, Дух і літера, 370.
- Морозов, А. (2023). Досвід змінених станів свідомості як відповідь на виклики смерті. *Життєвий цикл людини. Монографія*. Ред. Ю. Ковальов. Київ, Наукова думка, 352–375.
- Морозов, А., Рогожа, М. (2021). Трансперсональний досвід як відповідь на виклики нігілізму: європейський контекст. *Українські культурологічні студії*, 2(9), 27–37.
- Ортега-і-Гасет, Х. (1994). Бунт мас. *Вибрані твори*. Київ, Основи, 15–139.
- Платон (2021). *Держава*. Переклад Дзвінки Коваль. Львів, Апріорі, 464.
- Шинкарук, В. (2000). *Філософська антропологія: екзистенціальні проблеми*. Київ, Педагогічна думка, 246.
- Augustin, A. (1988). De libero arbitrio. *Selected writings of Saint Augustine*. New York, Penguin, 360.
- Bakalis, N. (2005). *Handbook of Greek Philosophy: From Thales to the Stoics. Analysis and Fragments*. Trafford Publishing, 244.
- Baudrillard, J. (1998). *The Consumer Society: Myths and Structures*. Chicago, Sage publications Ltd., 224.
- Bauman, Z. (1995). *Life in Fragments. Essays in Postmodern Morality*. Cambridge, MA, Basil Blackwell, 192.
- Bloom, A. (1987). *The Closing of the American Mind: how higher education has failed democracy and impoverished the souls of today's students*. Chicago, Simon & Schuster, 404.
- Bocock, R. (2006). *Consumption*. New York, Routledge, 260.
- Camus, A. (1992). *The Rebel: An Essay on Man in Revolt*. Paris, Vintage, 320.

Chomsky, N. Our consumer culture has been created artificially. *The Žižek/Chomsky Times*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PjTbWLeOYUM>

- Eagleton, T. (1991). *Ideology: an introduction*. London, 218.
- Enzensberger, H., Roloff, M. (1974). *The consciousness industry; on literature, politics and the media*. New York, Seabury Press, 180.
- Fromm, E. (2013). *To have or to be? London, Bloomsbury Academic*, 216.
- Happy Planet Index. *How happy is the planet?* (2021). Wellbeing Economy Alliance. URL: <https://happyplanetindex.org/wp-content/themes/hpi/public/downloads/happy-planet-index-briefing-paper.pdf>
- Hegel, G. (2012). *Lectures on the Philosophy of Religion: One-Volume Edition. The Lectures of 1827*. Oxford, U.K., Oxford University Press, 402.
- Hegel, G. (2019). *The phenomenology of spirit. (Cambridge Hegel translations)*. Cambridge University Press, 540.
- Marx, K., Engels, F. (1998). *The German Ideology, incl. Theses on Feuerbach (Great Books in Philosophy)*. New York, Prometheus, 571.
- Morozov, A., Nikulchev, M., Kulagin, Y. (2021). Religious experience and temptations of nihilism in spiritual life of personality. *Beytulhikme. The international journal of philosophy*, 11 (2), 683–697.
- Scheler, M. (1973). *Formalism in Ethics and Non-Formal Ethics of Values: A new attempt toward the foundation of an ethical personalism*. Translated by Manfred S. Frings and Roger L. Funk. Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 620.
- Simmel, G. (1957). Fashion. *American journal of sociology*. Vol. 62, 6, 541–558.
- Spiro, M. (1966). Religion: problems of definition and explanation. *Anthropological approaches to the study of religion*. London, 85–88.
- Thiel, L. (1997). *Thinking politics: perspectives in ancient, modern, and postmodern political theory*. New Jersey, Chatham House, 350.
- Toffler, A. (1984). *The future shock*. New York, Bantam, 576.
- Veblen, T. (1999). *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions*. New York, MacMillan, 312.

REFERENCES

- Abdula, A. (2012). Chy ye filosofiya svitohlyadom? [Is philosophy a worldview?] *Hileya*, 66, 315–320.
- Arendt, H. (2013). *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. [In Ukrainian]. Kyiv, Duh i litera.
- Kravchenko, A., Morozov, A. (2021). Instrumental'na ratsional'nist': nihilistychnyy i totalitarnyy potentsial. [Instrumental rationality: nihilistic and totalitarian potentials]. *Osvitniy dyskurs: zbiryk naukovykh prats'*, 31 (2–3), 7–19.
- Makuton, P. (1994). *Svitohlyad, yoho formuvannya i vykhovannya: navchal'nyy posibnyk*. [Worldview, its forming and upbringing]. Kyiv, Lybid'.
- Manhaym, K. (2008). Ideology and utopia. [In Ukrainian]. Kyiv, Duh i litera.
- Morozov, A. (2023). Dosvid zminenykh staniv svidomosti yak vidpovid' na vyklyky smerti. [Experience of altered states of consciousness as the response to challenges of death]. *Zhyttyevyy tsykl lyudyny. Monohrafiya*. [In Ukrainian]. Kyiv, Naukova dumka, 352–375.
- Morozov, A., Rohozha, M. (2021). Transpersonal'nyy dosvid yak vidpovid' na vyklyky nihilizmu: yevropeys'kyy kontekst. [Transpersonal experience as the response to the challenges of nihilism: European context]. *Ukrayins'ki kul'turolohichni studiyi*, 2(9), 27–37.
- Ortega-i-Haset, H. (1994). The revolt of the masses. *Selected Works*. [In Ukrainian]. Kyiv, Osnovy.
- Platon (2021). *The Republic*. [In Ukrainian]. L'viv, Apriori.
- Shynkaruk, V. (2000). *Filosofs'ka antropologiya: ekzystentsial'ni problemy*. [Philosophical anthropology: existential problems]. Kyiv, Pedahohichna dumka.
- Augustin, A. (1988). De libero arbitrio. *Selected writings of Saint Augustine*. New York, Penguin.
- Bakalis, N. (2005). *Handbook of Greek Philosophy: From Thales to the Stoics. Analysis and Fragments*. Trafford Publishing.
- Baudrillard, J. (1998). *The Consumer Society: Myths and Structures*. Chicago, Sage publications Ltd.
- Bauman, Z. (1995). *Life in Fragments. Essays in Postmodern Morality*. Cambridge, MA, Basil Blackwell.
- Bloom, A. (1987). *The Closing of the American Mind: How higher education has failed democracy and impoverished the souls of today's students*. Chicago, Simon & Schuster.
- Bocock, R. (2006). *Consumption*. New York, Routledge.
- Camus, A. (1992). *The Rebel: An Essay on Man in Revolt*. Paris, Vintage.
- Chomsky, N. (2017). Our consumer culture has been created artificially. *The Žižek/Chomsky Times*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PjTbWLeOYUM>
- Eagleton, T. (1991). *Ideology: an introduction*. London, Sage publications Ltd.
- Enzensberger, H., Roloff, M. (1974). *The consciousness industry; on literature, politics and the media*. New York, Seabury Press.
- Fromm, E. (2013). *To have or to be? London, Bloomsbury Academic*.
- Happy Planet Index. *How happy is the planet?* (2021). Wellbeing Economy Alliance. URL: <https://happyplanetindex.org/wp-content/themes/hpi/public/downloads/happy-planet-index-briefing-paper.pdf>
- Hegel, G. (2012). *Lectures on the Philosophy of Religion: One-Volume Edition. The Lectures of 1827*. Oxford, U.K., Oxford University Press.

Hegel, G. (2019). *The phenomenology of spirit*. (Cambridge Hegel translations). Cambridge University Press.

Marx, K., Engels, F. (1998). *The German Ideology, incl. Theses on Feuerbach (Great Books in Philosophy)*. New York, Prometheus.

Morozov, A., Nikulchev, M., Kulagin, Y. (2021). Religious experience and temptations of nihilism in spiritual life of personality. *Beytulhikme. The international journal of philosophy*, 11 (2), 683–697.

Scheler, M. (1973). *Formalism in Ethics and Non-Formal Ethics of Values: A new attempt toward the foundation of an ethical personalism*. Evanston, Illinois, Northwestern University Press.

Simmel, G. (1957). Fashion. *American journal of sociology*. Vol. 62, 6, 541–558.

Spiro, M. (1966). Religion: problems of definition and explanation. *Anthropological approaches to the study of religion*. London, 85–88.

Thiel, L. (1997). *Thinking politics: perspectives in ancient, modern, and postmodern political theory*. New Jersey, Chatham House.

Toffler, A. (1984). *The future shock*. New York, Bantam.

Veblen, T. (1999). *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions*. New York, MacMillan.

Надійшла до редколегії 25.04.23

Andriy Morozov, DSc (Philos.), Prof.
e-mail: a.morozov@knute.edu.ua
<https://orcid.org/0000-0003-4050-9621>
State University of Trade and Economics,
19, Kioto Street, Kyiv, 02000, Ukraine

Serhiy Hudkov, PhD (Philos.), Assoc. Prof.
e-mail: s.hudkov@knute.edu.ua
<https://orcid.org/0000-0002-1948-9630>
State University of Trade and Economics,
19, Kioto Street, Kyiv, 02000, Ukraine

WORLDVIEW AND IDEOLOGY: PHILOSOPHICAL AND ETHICAL ANALYSIS

The article provides an ethical analysis of worldview and ideology. It is noted that the moral and humanistic function of worldview is to form and preserve the individual "Self" in harmonious co-existence with other people, not to dissolve its singularity in the totality of the universal. The worldview ensures the process of humanizing a person, transforming him into a self-worth and original world. The absence of a worldview as a holistic view of the world indicates the dehumanization of man, his degradation to a sub-human (animal) level of existence, distancing from his own essence. The anti-humanist essence of ideology is revealed as a closed inflexible system of dogmatic provisions, which creates a distorted quasi-religious picture of reality and considers a person exclusively as a means, not a goal. The key features of ideology in comparison with worldview are selectivity and fragmentation, intolerant attitude towards any "otherness". The other in the ideological picture of the world is an object of fear, hatred. The example of consumerism shows how ideology takes over worldview functions. A person, ideologically processed, mistakenly perceives an ideological system as a full-fledged authentic worldview, as a true picture of the world, and a system of values imposed by propaganda or manipulation as his own choice. It is shown that consumerism as a simplified and vulgarized ersatz form of liberalism as an existential dominant takes not simple consumption as a natural need, but an internal attitude to assert oneself through a demonstrative pathological desire to possess surplus. In the ideology of consumerism, a specific consumer mindset is formed, aimed at achieving social advantage through consumption; human happiness depends on the level of consumption, and consumerism itself becomes the goal and meaning of life. However, the given statistics of the international index of happiness show that there is no direct relationship between the level of consumption and an increase in the level of freedom, inner satisfaction, and meaningfulness.

Keywords: worldview, ideology, consciousness, social consciousness, consumerism, consumer ethos, freedom, humanization.

УДК 008:94(4).653+394
DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1\(12\).12](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1(12).12)

Марія-Мілана Любива, студ.
e-mail: messalina1856@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3868-8459>
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна

AD GLORIAM DEI: ПАТЕРНИ БОЛЮ, СТРАЖДАННЯ І ЗАДОВОЛЕННЯ В СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ КУЛЬТУРІ

Здійснено культурологічний аналіз тріади болю, покарання і задоволення як вагомій компоненти релігійних практик Середньовіччя та їх репрезентацій. Художня та образотворча сфера культури Середньовіччя характеризується гегемонією образів насильства. Відповідно до цього, у дослідженні здійснена спроба виявити потенціал зображення насильства породжувати та легітимізувати різні форми задоволення. Насильство в релігійному дискурсі Середньовіччя та його репрезентаціях діє на кількох різних рівнях: задоволення, пов'язане з ототожненням з жертвою, задоволення від прокляття жорстокості на мучителів, задоволення від фантазії про ритуальне насильство проти священної жертви. Зіставлення механізмів отримання задоволення від болю в релігійних практиках і мазохізм проливає світло на символічне навантаження і функції болю в культурі Середньовіччя. Гегемонія насилля в зображальному мистецтві епохи має потенціал до створення простору для культивування більш широких, підриєвних можливостей: співчуття і протистояння болю мучеників, фантазії про супротив, емансипацію, утворення альтернативних форм еротизму, отримання вуайєристського задоволення від заподіяння болю іншим. Використовуючи мазохізм як інтерпретаційну категорію, можна побачити структури фантазії, напруженості та погляду, які лягли в основу певних жанрів середньовічної репрезентації. Через фантазію, невідомість та ексгібіціонізм мазохізм перекодує тіло, що відчуває біль, на місце дії еротичного звільнення. За допомогою аналогічного тріо технік мучеництво формує піднесене тіло святого.

Ключові слова: культура Середньовіччя, релігійні практики, репрезентація, насилля, біль, задоволення, покарання, мазохізм.

Постановка проблеми. Середньовічні зображення характеризуються надмірною присутністю насильства. У статті здійснена спроба виявити їх потенціал породжувати та легітимізувати різні форми задоволення. Зазначається, що задоволення в різних його іпостасях мало місце в середньовічній каральній уяві, а візуальний надлишок насильства виконував функції як в релігійній, так і в світській сфері: у світському контексті насильство працювало на зміцнення державної влади та соціальної стратифікації, у релігійному – вивищувало смерть, страждання і самопожертву. Як іконографія правосуддя пізнього Середньовіччя, так і текстові та пікторальні зображення мучеництва і страждань Христа і святих дозволяють побачити, як задоволення і страждання пов'язані з образами насильства і смерті. Таким чином, перевернуті і "збочені" образи болю виконували різні види культурної роботи, відмінні від тієї, до якої вони були спочатку віднесені.

Аналіз досліджень та публікацій. Культурологічний аналіз болю, задоволення і покарання, механізмів циркуляції і функцій їх репрезентацій у конкретних культурах здійснюють Е. Коен, Р. Міллс, А. Морініс, Е. Скеррі, Р. Ворнінг. Дослідженню мазохізму, його психічного, культуротворчого, символічного потенціалу присвячені роботи Ж. Дельоза, Т. Рейка, А. Філліс. Філософсько-психоаналітичний аналіз феномену страждання і його функцій здійснює І. Тютіна. Н. Руско розкриває філософсько-релігійне розуміння понять радості та страждання, їх сутність та зміст. Питанню психологічних витоків тенденції до страждання і смерті присвячено дослідження І. Калашник. Концепт *martyr* (свідок/мученик) як основу ранньохристиянського мучеництва досліджує О. Сігов. Мучеництво та анахоретство як ключові практики християнського чернецтва розглядає Г. Бик.

Мета статті – простежити витоків та форми зв'язку болю, покарання та задоволення на прикладі релігійних практик середньовічної культури.

Виклад основного матеріалу дослідження. Характерна для західної культури "гегемонія зору" бере свій початок з епохи Середньовіччя. Це підтверджують розповсюдження геральдики як складного візуального ко-

ду, нові стилі церковної архітектури, яскраві вітражі, які дозволяли проникати більшій кількості світла та розповідали історії життя святих і Христа, мистецтво книжкового розпису. Середньовічні зображення характеризуються надмірною присутністю насильства, що спричинене характером влади і впливом церкви, проте з іншого боку, зображення насильства породжували та легітимізували різні форми задоволення. Візуальний надлишок насильства виконував нормативну функцію: у світському контексті воно працювало на зміцнення державної влади та соціальної стратифікації, у релігійному – вивищувало смерть, страждання і самопожертву. Задоволення в різних його іпостасях займало центральне місце в середньовічній каральній уяві.

Зважаючи на кількість інтенсивних і, за Е. Коен, "корисних" відчуттів у Середні віки, можна припустити, що зв'язок між задоволенням і болем схоплювався: ікони, фрески і п'єси зі сценами мучеництва і бичування показують, як середньовічний біль у своїй репрезентації міг бути перетворений на символ містичного або навіть еротичного задоволення. Акти самоушкодження займали вагомий місце в релігійних практиках людини Середньовіччя, вони символічно навантажені й опосередковують перехід з одного стану буття в інший. Мучеництво можна розглядати як аналогічне до обряду ініціації, що утверджується, в термінології Арнольда ван Геннепа, через ритуали *поділу* (попередній етап), *переходу* (лімінальний етап) й *інкорпорації* (постлімінальний етап) [Genper, 1960]: мученик відокремлюється від нормальної людської спільноти, проходить перехідну стадію тілесного трансформаційного каліцтва, перш ніж бути включеним до небесної спільноти [Morinis, 1985]. Як і скарифікація, каліцтво і самоушкодження є засобом тілесної диференціації, яка відокремлює скалічених осіб від загальної маси людства (що символічно втілюється в акті розрізання) й одночасно об'єднує їх у чітко визначену групу, члени якої мають спільний досвід спотворення [Genper, 1960: 71–74]. В обрядах переходу та ініціації одна з ключових функцій болю – закарбування в пам'яті. Біль є інтенсивним та незабутнім досвідом, він фіксує символічне послання змін і перетворень у

тілесній свідомості як віруючого, так і спільноти. Будучи обмеженим у часі, біль закріплює зміни і створює ілюзію метаморфози [Morinis, 1985: 164–165].

П'єси XV ст. про зразкове життя і смерть святих розкривають два домінуючих розуміння болю. На поверхневому рівні містерії про святих дуалістичні – вони спрямовані на те, щоб очорнити плоть і утвердити силу духу: розповсюдженою є метафора тіла як в'язниці, з якої мученик прагне втекти. Проте, зазирнувши за поверхневу дуальність, можна побачити більш складну концепцію болю, одна зі складових якої – тенденція до досягнення задоволення. З цієї перспективи розкривається позитивний, очисний аспект болю. Тілесна чутливість не відкидається, а використовується як найпродуктивніший шлях до божественного: "ваші муки приносять мені велике задоволення і істотне щастя, коли я розмірковую про радощі раю" [Le Mystère de Saint Sébastien, 1965: 189]. Також біль засвідчує реальність божественної присутності у світі. Для мученика психічне чи фізичне страждання не є ознакою пасивності і безсилля, а маніфестує існування Бога [Scarry, 1985].

За словами Елейн Скеррі, між покаранням в'язня і досвідом віруючого мученика є велика відмінність: у тортурах тіло в'язня відокремлюється від "Я" й обертається проти нього, перетворюється на зброю, а мучеництво за віру відкидає дуалістичний характер тортур, підносячи тілесні страждання як джерело волі та влади. Труп злочинця сигналізує про незбагнений розрив між силою злочинця і непереможною силою закону, тоді як реліквії (мощі) свідчать про постійну присутність сили в святому: поєднання болю і влади. Змучене тіло стає зброєю для опору поганському режиму, набуває підричний мазохістський потенціал: мученик переживає біль як "задоволення", а муку як "радість". Біль, що сприймається мучениками як насолода, є символом їхньої готовності прийняти плоть як джерело сили і суб'єктивності: "мої радості і всі мої насолоди полягають у тому, щоб терпіти біль і страждання з любові до мого Творця" [Le Mystère de Saint Sébastien, 1965].

Дослідження зв'язку болю і задоволення потребують звернення до здобутків та термінологічного апарату психоаналітичних та сексологічних шкіл. На рівні механізмів можна провести паралель між релігійними практиками заподіяння болю та мазохізмом. Попри першопочатковий зв'язок мазохізму з сексуальною патологією, він надає цікавий ґрунт для дослідження середньовічних способів репрезентації. Ця думка не є загальноприйнятною, і частина дослідників Середньовіччя її не поділяє: описуючи "філопасіанську" (проекція позитивної цінності на фізичні відчуття, які в наші дні частіше викликають неприйняття) якість болю, Естер Коен виступає проти терміну "мазохізм" як способу опису середньовічних практик завдання болю. Дослідниця наполягає: "Філопасіанство рішуче відрізняється від сучасного мазохізму [...] Людина шукала болю не для того, щоб отримувати від нього чуттєве задоволення. Фізичне відчуття викликалося тому, що вважалося корисним, а не таким, що приносить задоволення" [Cohen, 1995: 52]. За висновками Коен, біль у пізньому Середньовіччі сприймався як: користь; спосіб утвердження кордонів ідентичності; шлях до знання тіла, душі, істини і Бога [Cohen, 2000: 48–52].

Значне місце в мазохізмі відведено очікуванню, відкладанню кінцевого задоволення, яке буде винагородою за покарання, приниження та біль, які суперечать принципу задоволення. Очікування та відстрочення задоволення також вмонтовані в психічні механізми чи

не всіх віруючих, і психоаналітик Т. Рейк позначає це як "моральний мазохізм" – віру у те, що блаженству раю передують низка мук, кульмінацією яких є остаточна агонія смерті, пережита як триумф. Тією мірою, якою всі християни живуть в очікуванні другого пришестя / Страшного суду / райського життя, вони дотримуються морального мазохізму. Постійне відкладання присутнє і в самому житті святих, і це викликає у глядачів або читачів бажання та тугу за відкладеним, але наполегливо бажаним задоволенням. Святі часто описуються як "підвішені" у своїх межових станах і буквально можуть бути прив'язаними до стовпів. На прохання Лорана дозволити пережити кульмінацію своїх бажань, благання "прийняти його дух, не чекаючи", голос із неба відповідає, що він ще не вистраждав усього необхідного: зануритися в біль зараз означає задоволення в майбутньому [Le Mystère de Saint Laurent, 1890: 139].

Наряду з драматичним очікуванням ще однією рисою, що пов'язує релігійне страждання і мазохізм на рівні механізмів, є ексгібіціонізм. Бачити і бути побаченим – важливі акти в середньовічних ритуалах покаяння. У сцені споглядання себе стікаючим кров'ю є декілька ліній бачення: покаяльник спостерігає за собою, читачі спостерігають за ним, а також покаяльник уявляє погляд Бога. Важливість присутності свідка в ритуалах покаяння простежується вже в етимології: термін "мученик" (martyr) походить від грецького μαρτυρ – свідок. Згідно з Оксфордським словником англійської мови, "комплекс мученика" – це "перебільшене бажання пожертвувати собою заради інших і домогтися визнання цієї жертви" [Oxford English], що знову ж таки говорить про компоненту показовості.

Для розкриття вуайеристських, фетишистських структур іконографії мучеництва можна застосувати термін "пильний погляд", прийнятий феміністичною теорією кіно. У психоаналітичній перспективі справа не лише в погляді, спрямованому на об'єкт спостереження, але і в тому, як суб'єкт бажає бути об'єктом пильного погляду іншого [Lacan, 1998: 67–78]. Коли суб'єкт дивиться на об'єкт, об'єкт завжди дивиться на суб'єкта у відповідь, але ніколи з того місця, де суб'єкт його бачить. Це розведення об'єкта і погляду може допомогти зрозуміти прагнення середньовічних християн до злиття з тілом-мучеником, що відчуває біль: вони хочуть поставити себе в ситуацію, коли вони – об'єкт пильної уваги. Глядач ототожнює себе як зі співчутливим свідком, так і зі святим, здобуває самопізнання через фантазію святого заступництва. Суб'єктність глядача потенційно гарантується тим, що він у уяві стає об'єктом пильного погляду іншого. Кінцевою активною фігурою в сцені мучеництва є Бог. Саме заради нього мученик добровільно стає жертвою і свідомо приймає біль: "я бажав болю та мучеництва, щоб догодити Ісусу, нашому Господу" [Le Mystère de Saint Laurent, 1890: 139]. Від святого очікують добровільної самопожертви, шукання болісної смерті, щоб бути включеним в небесне співтовариство.

Однією з головних рис мазохізму є інвестиція в фантазію: згідно з визначенням Ж. Дельоза, мазохізм – це "форма мистецтва", що заснована на естетизації болю та драматизації страждань [Deleuze, 1989: 109]. Образ мучеництва також містить уявлення про задоволення небесним блаженством як відстрочену можливість. Цей образ функціонує як простір фантазії, який дозволяє глядачеві насолоджуватися радощами визнання, самоствердження та віри, а також пропонує досвід болю, не загрожуючи тілу глядача насправді. Це віртуальне зараження відчуттями, їх передача від зображення свято-

го до спостерігаючого суб'єкта підживлюються образами нерухомості, очікування і затримки.

Середньовічне християнство явно пропагувало моральну перевагу мазохізму: образ язичницького мучителя сприймався як антинорма, "збочення", тоді як священний мазохізм мислився як належне. Але зацікавленість глядачів у тому, аби побачити мазохістський сценарій, що розігрується на сцені, також якоюсь мірою може бути пов'язана з бажанням насильства проти священного Іншого (навіть з фантазіями про агресію проти самого Бога). Здійснюючи аналіз п'єс про страсті, Райнер Ворнінг зауважує, що жадлива і надмірна жорстокість у п'єсах про страсті пізнього Середньовіччя свідчить про "епохальне прагнення до козлів відпущення" і про те, що козел відпущення, свідомо обраний євреями в цих п'єсах (Христос), є також "уявним" козлом відпущення християнської громади [Warning, 2001: 233]. Виходить, що насильство в агіографії діє на кількох різних рівнях: задоволення, пов'язане з ототожненням з жертвою, задоволення від проєктування жорстокості на мучителів, задоволення від фантазії про ритуальне насильство проти священної жертви. Використання мазохізму як інтерпретативної рамки дозволяє побачити принцип: наявність зв'язку між болем, його трансформацією в священному ритуалі і владою.

Через фантазію, невідомість та ексгібіціонізм мазохізм перекодує тіло, що відчуває біль, на місце дії еротичного звільнення. За допомогою аналогічного тріо технік мучеництво формує піднесене тіло святого. Відмовляючись від дуалістичного підходу до болю, принципом якого є домінування розуму над матерією, пізньосередньовічне християнство розробило теорію болю, що об'єднує фізичне відчуття та психічні здібності в одну сутність, і надало позитивного значення позиціям об'єктивації. Біль, що приймає мазохіст, дає йому задоволення та еротичне звільнення, тоді як мученики шукають страждання, щоб уникнути земного гріха та знайти вічне життя. Вирішальна відмінність між мучениками та мазохістами полягає в тому, що святі використовують трансцендентність, а не еротизм як спосіб боротьби зі стражданнями. Аналізуючи біль транскультурно, важливо не вдаватися до його тлумачення як продукту архаїчної культури (у випадку з Середньовіччям) або сексуальної патології (у випадку з мазохізмом), адже тоді є ризик не помітити потенційний резонанс між такими, на перший погляд, далекими культурами і практиками. За зауваженням А. Філліпс, "мазохізм поділяє з релігійними дискурсами здатність використовувати страждання, описувати або переосмислювати його як цінний аспект життя" [Phillips, 1998: 146]. Попри те що мазохізм зазвичай асоціюється з відмовою від влади, приклади репрезентації мучеництва виявляють структурні подібності між мазохізмом та певними жанрами середньовічної репрезентації. Якщо обережно використати термін "мазохізм" як інтерпретаційну категорію, то можна побачити структури фантазії, напруженості та погляду, які лягли в основу певних жанрів художньої культури Середньовіччя.

Таким чином, мучеництво через здійснення мазохістського сценарію опосередковано створило основу для структурування мирського досвіду і бажань людей. Мирське і трансцендентне не завжди суперечать одне одному, але цілком можуть породжувати одне одного. Середньовічні образи болю як інструменту покарання не просто відображали жорстокі реалії: ці образи були поширені, оскільки вони були мотивовані і конституювані певними видами задоволення. Художні образи бо-

лю і страждань не просто зображують зламані тіла і психіку, вони також створюють можливості для конструювання "Я", інститутів і ідей в інтересах цілого спектра різних програм й ідеологічних позицій.

Висновок. У статті була здійснена спроба виявити символічне навантаження болю в середньовічному релігійному дискурсі. Біль у пізньому Середньовіччі сприймався як користь, спосіб утвердження кордонів ідентичності, шлях до пізнання тіла, душі, істини і Бога. Дослідження причин превалювання образів насильства в художній та образотворчій сфері культури Середньовіччя показало, що гегемонія насилля в зображальному мистецтві епохи має потенціал до створення простору для культивування більш широких, підірваних можливостей: співчуття і протистояння болю мучеників, фантазії про супротив, утворення альтернативних форм еротизму, отримання вуайеристського задоволення від завдання болю іншим. Візуальний надлишок насильства виконував нормативну функцію: у світському контексті воно працювало на зміцнення державної влади та соціальної стратифікації, у релігійному – вивищувало смерть, страждання і самопожертву. Практика самобичування та інші форми самоушкодження, що породжують фантазію афективної трансформації, демонструють розмитість меж між болем і задоволенням. У роботі здійснена спроба транскультурного порівняння практик отримання задоволення від завдання болю на прикладі релігійного (само)ушкодження і мазохізму: в їх основі закладено драматичне очікування, відкладання, затримка кінцевого задоволення, інвестиція в фантазію, тягіння до ексгібіціонізму. Насильство діє на кількох різних рівнях репрезентації: задоволення, пов'язане з ототожненням з жертвою, задоволення від проєктування жорстокості на мучителів, задоволення від фантазії про ритуальне насильство проти священної жертви. Через фантазію, невідомість та ексгібіціонізм мазохізм перекодує тіло, що відчуває біль, на місце дії еротичного звільнення. За допомогою аналогічного тріо технік мучеництво формує піднесене тіло святого. Якщо обережно використати термін "мазохізм" як інтерпретаційну категорію, то можна побачити структури фантазії, напруженості та погляду, які лягли в основу певних жанрів середньовічної репрезентації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Cohen, Esther (2000). The Animated Pain of the Body. *The American Historical Review*, 105, 1, 36–68.
- Cohen, Esther (1995). Towards a History of European Physical Sensibility: Pain in the Later Middle Ages. *Science in Context*, VIII, 1, 47–74.
- Deleuze, Gilles (1989). 'Masochism'. *Coldness and Cruelty*. Trans. Jean McNeil. New York, 293.
- Genep, Arnold van (1960). *The Rites of Passage*. Trans. Monika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffee. London, 198.
- Lacan, Jacques (1998). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis (Seminar XI)*. Ed. Jacques-Alain Miller, trans. Alan Sheridan. London, 290.
- Le Mystère de Saint Laurent: publié d'après la seule édition gothique et accompagné d'une introduction et d'un glossaire*. Ed. W. Söderhjelm and A. Wallensköld (1890). Helsingfors, 192.
- Le Mystère de Saint Sébastien*. Ed. Léonard R. Mills. Geneva, 1965, 189.
- Morinis, Alan (1985). The Ritual Experience: Pain and the Transformation of Consciousness in Ordeals of Initiation. *Ethos*, XIII, 150–174.
- Oxford English Dictionary. Martyr complex. URL: <https://www.oed.com/view/Entry/114474#eid37665317>
- Phillips, Anita (1998). *A Defence of Masochism*. London, 165.
- Scarry, Elaine (1985). *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York, Oxford University Press, 385.
- Warning, Rainer (2001). *The Ambivalences of Medieval Religious Drama*. Trans. Steven Rendall. Stanford University Press, CA, 308.

REFERENCES

- Cohen, Esther (2000). The Animated Pain of the Body. *The American Historical Review*, 105, 1.
- Cohen, Esther (1995). Towards a History of European Physical Sensibility: Pain in the Later Middle Ages. *Science in Context*, VIII, 1.
- Deleuze, Gilles (1989). 'Masochism'. *Coldness and Cruelty*. Trans. Jean McNeil. New York.
- Gennep, Arnold van (1960). *The Rites of Passage*. Trans. Monika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffee. London.
- Lacan, Jacques (1998). *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis (Seminar XI)*. Ed. Jacques-Alain Miller, trans. Alan Sheridan. London.
- Le Mystère de Saint Laurent: publié d'après la seule édition gothique et accompagné d'une introduction et d'un glossaire*. Ed. W. Söderhjelm and A. Wallensköld (1890). Helsingfors.

- Le Mystère de Saint Sébastien*. Ed. Léonard R. Mills. Geneva, 1965.
- Morinis, Alan (1985). The Ritual Experience: Pain and the Transformation of Consciousness in Ordeals of Initiation. *Ethos*, XIII.
- Oxford English Dictionary. Martyr complex. URL: <https://www.oed.com/view/Entry/114474#eid37665317>
- Phillips, Anita (1998). *A Defence of Masochism*. London.
- Scarry, Elaine (1985). *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York, Oxford University Press.
- Warning, Rainer (2001). *The Ambivalences of Medieval Religious Drama*. Trans. Steven Rendall. Stanford University Press, CA.

Надійшла до редколегії 05.03.23

Mariia-Milana Luibyva, Student
 e-mail: messalina1856@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3868-8459>
 Taras Shevchenko National University of Kyiv,
 60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

AD GLORIAM DEI: PATTERNS OF PAIN, SUFFERING AND PLEASURE IN MEDIEVAL CULTURE

The article provides a cultural analysis of the triad of pain, punishment and pleasure as a significant component of medieval religious practices and their representations. The artistic and visual sphere of medieval culture is characterized by the hegemony of images of violence. Accordingly, the study attempts to identify the potential of portraying violence to generate and legitimize various forms of pleasure. Violence in the religious discourse of the Middle Ages and its representations operates on several different levels: the pleasure associated with identifying with the victim, the pleasure of projecting cruelty on the tormentors, the pleasure of fantasizing about ritual violence against the sacred victim. Comparing the mechanisms of pain gratification in religious practices and masochism sheds light on the symbolic load and functions of pain in Medieval Culture. Medieval images of pain as a tool of punishment did not just reflect cruel realities: and images were common because they were motivated and created by certain types of pleasure. Artistic images of pain and suffering do not just depict broken bodies and psyche, they also create opportunities for constructing the "I", institutions and ideas in the interests of a whole range of different programs and ideological positions. The hegemony of violence in the visual art of the era has the potential to create a space for the cultivation of broader, subversive possibilities: compassion and opposition to the pain of martyrs, fantasies of resistance, emancipation, the formation of alternative forms of eroticism, getting voyeuristic pleasure from hurting others. The paper attempts a transcultural comparison of the practices of getting pleasure from causing pain on the example of religious practices (self-harm) and masochism: they are based on dramatic expectation, postponement, delay in final satisfaction, investment in fantasy, attraction to exhibitionism. Using masochism as an interpretive category, one can see the structures of fantasy, tension, and view that formed the basis of certain genres of medieval representation. Through fantasy, obscurity, and exhibitionism, masochism transcodes the body in pain to the scene of erotic liberation. With the help of a similar trio of techniques, martyrdom forms the sublime body of a saint.

Keywords: medieval culture, religious practices, representation, violence, pain, pleasure, punishment, masochism.

КУЛЬТУРНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ТА КОМУНІКАЦІЯ

УДК 316:772+332

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1\(12\).13](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1(12).13)Анастасія Тормахова, канд. філос. наук, доц.
e-mail: tormakhova@ukr.net<https://orcid.org/0000-0001-7178-850X>Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна

ІДЕНТИЧНІСТЬ МІСТА ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

Досліджується питання ідентичності міста, що постає як результат впливу соціокультурних чинників. Методологія дослідження пов'язана з використанням методу аналізу міста як феномена, що має власну ідентичність. Застосовується порівняльний метод при виокремленні особливостей дослідження міста в концептах провідних філософів, соціологів та культурологів. Метод синтезу залучено задля висвітлення перспектив трансформації ідентичності міста. Розкривається ідея взаємозв'язку візуального образу міста та світоглядно-ідеологічних конструктів, що панували в суспільстві. Кожне місто має свою унікальну, неповторну специфіку. На фізичному рівні воно ідентифікується через найбільш виразні та знакові споруди, що формуються упродовж культурно-історичного розвитку. Візуальність міста пов'язана з певною колективною пам'яттю. Наголошується, що кожне місто, мегаполіс чи містечко має власний етос, який впливає на становлення ідентичності його мешканців. Спостерігається амбівалентна взаємодія, адже мешканці міста є рушійною силою, яка впливає на його ідентичність в умовах поширення глобалізаційних впливів. Формування глобальної ідентичності міста породжується як результат кооперації та комунікації культурних інституцій та містян. Глибинна взаємодія соціокультурних чинників сприяє перетворенню міста, що вкрай актуально в умовах необхідності повоєнної відбудови українських міст.

Ключові слова: місто, візуальний образ, комунікація, ідентичність, культура, ідентифікація.

Постановка проблеми. Місто є центром існування сучасного соціуму. Кожне формувалося за певних соціокультурних умов. Упродовж свого існування вони трансформувались, набували іншого візуального образу. Проте попри всі зміни, які відбувалися за весь час їхнього історичного розвитку, здійснювалося виокремлення в межах міського простору певних споруд, які набували виняткового значення. Саме вони поставали символом міста, тим впізнаваним культурним об'єктом, до якого повертається найбільша увага, за яким відбувається його ідентифікація. Але чи саме вони визначають ідентичність міста? Чи є лише одним зі складників багатозарової системи? Дослідження культурної ідентичності міст є актуальним вектором розвитку, зважаючи на ті процеси, які відбуваються в сучасному світовому та українському просторі. Образ міста відтворює зміну світоглядних наративів, що панували в суспільстві, та постає тим чинником, що впливає на формування культурної ідентичності містян. Тобто місто є результатом суб'єкт-об'єктної взаємодії. Це питання є актуальним та таким, що потребує міждисциплінарного дослідницького підходу.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблема розвитку міст та особливостей їхнього візуального образу досліджувалась у роботі Кевіна Лінча. Висвітлення особливостей міста, його ідентичності та етосу розкривається в праці Деніела А. Белла та Авнера де-Шаліта. Шляхи формування ідентичності міст в умовах глобалізації окреслювались авторським колективом – Грегом Кларком, Марекон Гутманом, Максом Буше, Тімом Моненом. Духовне життя великих міст аналізувалося Георгом Зіммеlem. Питання ідентичності в місті досліджується у роботі вітчизняної авторки Оксани Олійник. Проблема взаємодії колективної пам'яті та ідентичності розкривається в працях Андрія Мартинова та Олександра Музильова.

Мета дослідження – дослідити феномен ідентичності міста як результату впливу соціокультурних чинників.

Методологія дослідження пов'язана з використанням методу аналізу міста як феномена, що має власну

ідентичність. Застосовується порівняльний метод при виокремленні особливостей дослідження міста в концептах провідних філософів, соціологів та культурологів. Метод синтезу залучено задля висвітлення перспектив трансформації ідентичності міста.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасне місто є специфічним простором, у якому наявні різні компоненти. Наприклад, Кевін Лінч у роботі "Образ міста" виокремлює п'ять складників, на основі яких здійснюється ідентифікація міста [Lynch, 1990]. Це те, що пов'язане з інфраструктурою міста (шляхи, автобани, вулиці) та його кордонами, які утворюються під час взаємодії різних типів середовища. Другим складником, на думку Лінча, є вузли – стратегічні пункти, у які мешканець може потрапити доволі легко. Ще двома компонентами міста Лінч називає зони, які наявні в межах різних районів міста, та орієнтири. Саме останній складник міського простору є таким, що найбільш запам'ятовується та може бути представлений різними феноменами, як природними (природний ландшафт – гори, море, яр), так і культурними (будівлі, пам'ятники). Виокремивши ці елементи, вдається сформувати образ міста. Його можна розглядати як єдність різних чинників, які творять культурну ідентичність городян. Цей компонент тісно взаємопов'язаний із культурною пам'яттю. Ті явища та об'єкти, які впливають на усвідомлення людиною власної належності до певної культури, нерідко пов'язані з фізичними об'єктами, які віддзеркалюють зміну політичних ідеологій, наявність традицій, що характерні для цього регіону, релігійні практики тощо. "Події, символи, дати й пам'ятники це не просто форми присутності минулого, а й чинники, які формують загальну ідентичність. На їх підставі формуються спільні цінності та погляди, причому стосується це не тільки ставлення до минулого, а й майбутнього" [Музильов, 2019: 94].

Монументи, що встановлені в міському просторі, є відображенням ставлення до минулого. Адже можна відзначити відповідність між демонтажем пам'ятників, що були створені за радянських часів політичним діячам, та подібними процесами, які здійснювалися після

повалення царського режиму. Пам'ятники та монументи, якими позначали визначні дати для конкретного режиму, ідеології та форми правління, були прикладом засобів пропаганди, яка здійснюється через візуальний канал сприйняття. Так, фактично у всіх містах та селищах Радянського Союзу після завершення Другої світової війни було встановлено пам'ятники невідомому солдатові, впроваджено меморіальні місця. Прикладом подібної великої монументальної скульптури є київська "Батьківщина-Мати" Василя Бородея, що стала одним із найвищих монументів у Європі. Вона може бути розглянута як візуальний зразок радянської ідеології, і водночас вона є одним із пам'ятних символів, за якими здійснюється ідентифікація Києва. Саме тому планувалась видозміна цієї скульптури (декомунізація радянського герба на пам'ятнику та заміна на тризуб), а не повний її демонтаж. Адже вона стала не менш яскравою ознакою міста, ніж Києво-Печерська лавра. За такої еклектичності поєднання цих споруд, що розташовані неподалік, під час збудування скульптури здійснювалася корекція її висоти, аби вона була нижче Великої лаврської дзвіниці. У такий спосіб відбувається формування ідентичності міста та містян, що виховуються на поєднанні цінностей, які належать до різних сфер життєдіяльності. «Антропологічний чинник є визначальним у формуванні будь-якого культурного простору, а відтак саме від жителів міста залежить образ міста і його ідентичність. Завдяки погодженості ідентифікацій місто стає таким, що відповідає потребам людини, особливо екзистенційним, стає "рідним" і сприймається як потенційно безпечне середовище» [Олійник, 2019: 64].

Специфіка культурної ідентичності міста багато в чому залежить від культурної пам'яті. Якщо звернутися до поняття "колективна пам'ять", то воно формується у зв'язку з певною інтерпретацією подій минулого, коли реципієнти мають бути долучені до історичних віх не так на раціонально-логічному рівні, як здебільшого на емоційному, що має індивідуальне забарвлення. Колективна пам'ять має свої межі, вона залежить від суб'єктів, що живуть у конкретний проміжок часу та у певному просторі. Саме вони є інтерпретаторами подій, свідками яких були. Також потрібно зауважити, що відбувається зв'язок сучасності із минулим, у процесі якого здійснюється пошук тих подій, персоналій, які співзвучні тому, що є зараз. Відбувається зміна прочитання історії, яка стає фактично історією переможців. "Інтерпретація історії є важливим фактором визначення колективної ідентичності. Боротьба за політичну ідентичність сама стає важливою частиною національної історії" [Мартінов, 2010: 335].

У західноєвропейській традиції була поширена практика, коли певне місто розглядалось у зв'язку з тими цінностями, які воно несло. Прикладом цього може слугувати демократія в Афінах, релігія у Єрусалимі тощо. Чи є сенс думати, що міста представляють різні політичні цінності в сучасному світі? На думку Авнера де-Шаліта та Деніела А. Белла, деякі міста справді виражають і надають пріоритет різним соціальним та політичним цінностям. Вони втілюють у собі те, що вони називають "етосом", або "духом", міста [Bell & de-Shalit, 2014]. Специфіка міста проявляється на різних рівнях – у плануванні простору, дизайні й архітектурі будівель, що є базовими константами міста. Але також його своєрідність простежується на більш мінливому рівні, який залежить від культурних умов. Такими можна назвати й

мову та тип вуличних вивісок чи рекламних повідомлень, присутність жінок у громадських місцях, наявність велодорожок чи тип комунікації мешканців. Усі ці чинники відображають різні соціальні та політичні цінності. У міському просторі формуються унікальні умови щодо нівелювання особистісного та виявлення загального. Саме так характеризує духовну атмосферу великих міст Г. Зіммель: "Потрібно ще тільки вказати на те, що великі міста є головною ареною тієї культури, що переростає все особисте. Тут у будинках і навчальних закладах, у чудесах і комфорті техніки, у формах громадського життя і зовнішніх державних інститутів матеріалізується така гнітюча маса кристалізованого, знеособленого духу, що перед ним особистість, можна сказати, зовсім неспроможна" [Зіммель, 2003].

Водночас формування системи цінностей у суб'єктів, що мешкають у місті чи приїхали його відвідати, залежить почасти від тих споруд, за якими нерідко відбувається ідентифікація міст. Так, наприклад, зведені собори чи релігійні святині стають чинником, який буде впливати на сприйняття міста у відповідному напрямку, притягувати інтерес людей, що сповідують подібні цінності. Доречно навести в якості прикладу Храм Гробу Господнього в Єрусалимі, який виступає центром паломництва представників різних конфесій – католицької, православної, вірменської, сирійської. Зовсім інші чесноти та наративи проklamуються завдяки таким будівлям, як Пекінський аеропорт, вигляд якого поширює концепт могутньої держави. Чи Гамбурзька філармонія, багаточарова конструкція якої втілює на візуальному плані концепт поширення великого спектра музичних творів, у тому числі й тих, які належать до авангардного спрямування. Сама архітектура будівлі дає змогу сформувати унікальний візуальний образ, який поширюється і на довкілля. Етос, який створюється в місті, стає своєрідною рекламою певного способу життя. Мегаполіси та невеликі міста відрізняються і типом архітектури, і звичаями, і ритуалами, які в них здійснюються. До того ж те життя, яке притаманне для їх мешканців та гостей, дає змогу створити низку суджень про характер міста. Унаслідок цього їх можна простіше ідентифікувати, ніж країну, у якій набагато більше строкатості та представлені різні міста. Деніел А. Белл та Авнер де-Шаліт зазначають, що важко віднайти термін в англійській мові, "який би передавав ідею міської гордості, ідею того, що жителі міста пишуться своїм способом життя та борються за особливу ідентичність" [Bell & de-Shalit, 2014: 7]. Вони пропонують використовувати термін "civicism" (громадянськість), аби передавати почуття гордості містян.

Сприйняття міста пов'язане з естетичною насолодою, але водночас воно постає і як певний конструкт. Унаслідок процесу глобалізації відбувається формування міст, що мають більш уніфікований характер. Але керівництво багатьох міст прагне орієнтуватися на те, щоб формувати унікальний етос міста, що буде досягтися завдяки культурній політиці, дизайну та архітектурі. Саме такі міські осередки, як правило, мають значну популярність, певну репутацію та приваблюють людей, що бажають у ньому жити чи хоча б відвідати його. Звісно, що існують і міста, які мають більш гомогенізований характер, у них наявні умови задля того, аби анонімно злитися з натовпом. Деякі мешканці можуть бути прив'язані до "безхарактерних" міст лише тому, що вони там народилися та виростили. Проте в цьому випадку також можна казати про співвідношення суб'єкта та

об'єкта, які взаємно впливають. Ідентичність міста може бути розглянута як його неповторна унікальна колекція, що складається з історії, культури, визначних пам'яток, яка вирізняє його на внутрішньому та зовнішньому рівнях та має потенціал об'єднувати людей і місце. Белл та де-Шаліт визначають низку міст, що є всесвітньо відомими. У них є відповідність між містом і певним концептом, який у ньому яскраво виражений. "Ми спираємося на ці методи (хоча переважно на суб'єктивні методи), щоб стверджувати, що дев'ять міст мають відмінні етоси: Єрусалим і релігія(ї); Монреаль і мова(и); Сінгапур і державотворення; Гонконг і матеріалізм без гедонізму; Пекін і політична влада; Оксфорд і навчання; Берлін і (не)толерантність; Париж і романтика; Нью-Йорк і амбіції" [Bell & de-Shalit, 2014: 9]. Ці та інші великі міста мають всесвітнє визнання, що створює потужний комплекс ідей щодо реалізації можливостей їхнього використання задля туризму, навчання, інновацій та ведення бізнесу.

Для багатьох міст важливим завданням є набуття ними "видимості", яка б дала їм змогу бути конкурентоспроможними. Це можливо, як зазначають сучасні дослідники [Clark & со, 2020], лише в тому випадку, коли у міста та його мешканців є чітке усвідомлення власної ідентичності, розуміння того, як його сприймають інші. Досягнути цього можна тоді, коли долається фрагментація різних міських інституцій. Вони мають бачити однаково власну роль у формуванні єдиної компанії, яка б поєднувала всі зацікавлені сторони. Єдиним має бути вектор розвитку міста, при якому всі інвестиції, креативний потенціал спрямовані на посилення унікальних сильних сторін міста. Створення та передача єдиної ідентичності не тільки позиціонує агломерацію у глобальній конкуренції, але й формує спільну мету для зацікавлених сторін у регіоні. Окрім ефективних зовнішніх можливостей, розвиток ідентичності надає можливість об'єднувати людей, які мешкають у місті. Ідентичність міста можна порівняти з ідентичністю людини – кожна є унікальною, має власний життєвий досвід, предків та історію, які визначили її унікальність як особистості. Подібним чином через комунікацію в певних соціальних колах відбувається формування її репутації. Саме так розвивається й ідентичність міста. У 2020 році було проведено дослідження GCI (Global Cities Initiative), у результаті якого було отримано висновки щодо браку можливостей використовувати уніфіковані та жорсткі рішення для розвитку різних міст та регіонів. Як правило, штучне перенесення досвіду, який дав позитивні результати в одній локації, буде недовгим для інших. Адаже потрібно здійснювати кореляцію з тими чинниками, які надають унікальність місту, а тут типові моделі не працюватимуть.

Отже, місто стає складним утворенням, яке формується через суб'єктивні чинники і водночас впливає на містян та їхню ідентифікацію. Ідентичність мешканців та їхня трансформація можливі лише у місті. Індустріальне нове місто чи стародавнє "місто-музей" формують принципово різні комплекси світоглядних наративів, в них панують різні комунікаційні традиції, моральні норми та естетичні смаки. Характер організації дозволить чи способів організації транспортної інфраструктури також будуть відмінними. Всі ці компоненти впливають на те, як людина ідентифікує себе. Чи відповідає етос міста її очікуванням. Розвиток та трансформація міста можливі лише під час взаємодії його мешканців, представників

різних інституцій, яка супроводжується виявленням нових перспектив, що базуються на чіткому усвідомленні його ідентичності.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Місто є не лише фізичним простором, у якому мешкають люди. Воно є осередком, що має власний неповторний характер. Унікальність міста позначається як ідентичність, що формується під впливом історичного, культурного розвитку, як результат існування колективної пам'яті тощо. Місто та його етос впливають на становлення ідентичності його мешканців. І власне самі мешканці можуть бути тією рушійною силою, яка формуватиме ідентичність міста в умовах поширення глобалізаційних впливів. Кожне з великих міст демонструє відповідність певній провідній цінності, яка надає йому своєрідності та неповторності. На шляху до формування глобальної ідентичності міста важливою є кооперація представників різних інституцій та містян, що є прикладом взаємодії, яка ґрунтується на комунікації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Зіммель, Г. (2003). *Великі міста й духовне життя*. Пер. з нім. М. Філь. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n29texts/zimmel.htm>.
- Мартинів, А. (2010). Європейська колективна пам'ять та ідентичність. *Міжнародні зв'язки України: наукові пошуки і знахідки*, 19, 333–348.
- Музильов, О. В. (2019). Специфіка конструювання колективної пам'яті на прикладі афроамериканського населення. *Проблеми розвитку соціологічної теорії: Спільноти: суспільна уява і практики конструювання. Матеріали XVI Міжнар. наук.-практ. конф. "Проблеми розвитку соціологічної теорії: Спільноти: суспільна уява і практики конструювання", 18–19 квітня 2019 р. (м. Київ)* / Наукове видання / Київський національний університет імені Тараса Шевченка [під ред. к. ф.-м. н. Горбачика, А. П., д. соц. н. Куценко, О. Д., д. соц. н. Судакова, В. І., д. соц. н. Мазурика, О. В., д. соц. н. Петрушиної, Т. О., к. ф.-м. н. Сидорова, М. В.-С.]. Київ, Логос, 93–95.
- Олійник, О. (2019). Місто та ідентичність: у пошуках самовизначення. *Мистецтвознавчі записки*, 35, 60–65.
- Bell, D. A., de-Shalit, A. (2014). *The Spirit of Cities: Why the Identity of a City Matters in a Global Age*. Princeton University Press, 368.
- Clark, G., Gootman, M., Bouchet, M., Moonen, T. (2020). The global identity of cities. Seven steps to build reputation and visibility for competitiveness and resilience. Global cities initiative, 2020. *Brookings*. URL: <https://www.brookings.edu/research/seven-steps-build-reputation-visibility-for-competitiveness/>
- Lynch, K. (1990). *The image of the city*. The M.I.T. Press, 195.

REFERENCES

- Zimmel, G. (2003). *Velyki міста i dukhovne zhyttia*. [Great cities and spiritual life]. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n29texts/zimmel.htm> [in Ukrainian].
- Martynov, A. (2010). Yevropeiska kolektyvna pamiat ta identychnist [European collective memory and identity]. *Mizhnarodni zviazky Ukrainy: naukovy poshuky i znakhidky*, 19, 333–348 [in Ukrainian].
- Muzyliv, O. V. (2019). Spetsyfyka konstruiuvannya kolektyvnoi pamiaty na prykladі afroamerykanskoho naselennia [The specifics of collective memory construction on the example of the African-American population]. *Problemy rozvytku sotsiologichnoi teorii: Spilnoty: suspilna ujava i praktyky konstruiuvannya. Materialy XVI Mizhnar. nauk.-prakt. konf. "Problemy rozvytku sotsiologichnoi teorii: Spilnoty: suspilna ujava i praktyky konstruiuvannya", 18–19 kvitnia 2019 r. (m. Kyiv)* / Naukove vydannia / Kyivskyi natsionalnyi universytet imeni Tarasa Shevchenka. Kyiv, Lohos, 93–95 [in Ukrainian].
- Oliinyk, O. (2019). Misto ta identychnist: u poshukakh samovyznachennia [City and identity: in search of self-determination]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 35, 60–65 [in Ukrainian].
- Bell, D. A., de-Shalit, A. (2014). *The Spirit of Cities: Why the Identity of a City Matters in a Global Age*. Princeton University Press.
- Clark, G., Gootman, M., Bouchet, M., Moonen, T. (2020). The global identity of cities. Seven steps to build reputation and visibility for competitiveness and resilience. Global cities initiative, 2020. *Brookings*. URL: <https://www.brookings.edu/research/seven-steps-build-reputation-visibility-for-competitiveness/>
- Lynch K. (1990). *The image of the city*. The M.I.T. Press.

Надійшла до редколегії 09.05.23

Anastasiia Tormakhova, PhD (Philos.), Assoc. Prof.
e-mail: tormakhova@ukr.net
<https://orcid.org/0000-0001-7178-850X>
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

CITY IDENTITY AS A SOCIO-CULTURAL PHENOMENON

The city is the center of modern society. Each of them was formed under certain socio-cultural conditions. During its existence, it was transformed, acquired a different visual image. It reproduces the change in worldview narratives that prevailed in society and appears as the factor influencing the formation of the cultural identity of the citizens. A city is not only a physical space in which people live. It is a cell that has its own unique character. The uniqueness of the city is defined as identity, as it is formed under the influence of historical and cultural development, as a result of the existence of collective memory, etc. The specifics of the city's cultural identity largely depends on cultural memory. The concept of "collective memory" is formed in connection with a certain interpretation of the events of the past. The recipients should be included in historical milestones not so much on a rational-logical level, but mostly on an emotional one. The perception of the city is connected with aesthetic pleasure, but at the same time it appears as a certain construct. As a result of the process of globalization, the formation of cities with a more unified character is taking place. But the leadership of many cities seeks to focus on shaping a unique ethos of the city, which will be achieved through cultural policy, design and architecture. As a rule, such urban centers have significant popularity, a certain reputation and attract people who want to live there or at least visit it. The city and its ethos influence the formation of the identity of its inhabitants. And the residents themselves can act as the driving force that will shape the city's identity in the conditions of the spread of globalization influences. Each of the big cities demonstrates compliance with a certain leading value that gives it originality and uniqueness. On the way to the formation of the global identity of the city, the cooperation of representatives of various institutions and citizens is extremely important, which is an example of interaction based on communication.

Keywords: city, visual image, communication, identity, culture, identification.

УДК 130.2:39(398)+7.08
DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1\(12\).14](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1(12).14)

Юрій Майхрович, асп.
e-mail: giorgiochivorio@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-2007-2007>
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,
вул. Архітектора Городецького, 1–3/11, м. Київ, 01001, Україна

ЛОКАЛЬНА ТА РЕГІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНОСТІ В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ ПОКУТТЯ

Проведено аналіз співвідношення локальної та регіональної ідентичності в культурному просторі Покуття. Зазначено, що ці два поняття можуть бути розглянуті залежно від масштабів площини, на якій вони порівнюються. Досліджено культурні особливості Покуття, пов'язані з топонімами та народною мовою покутського ареалу, а також їх взаємодію з іншими аспектами соціального життя регіону. Особливу увагу приділено ролі місця як просторової основи локальної ідентичності. Встановлено, що місце є важливою складовою локальної ідентичності, маючи свої символічні, історичні та ідейні атрибути. Також підкреслено, що локальна ідентичність пов'язана з індивідом як основним суб'єктом просторової соціальної реальності. Індивід наповнює місце змістом та маркує його як "своє" чи "чуже", базуючись на почутті особливості та обраності власної самоідентифікації в глобальному контексті. Основними складовими локальної ідентичності є триада місця, індивіда та соціуму. Ці компоненти визначають унікальну конструкцію особистісної та колективної свідомості в будь-якому культурному просторі. Дослідження спрямоване на розуміння процесів формування та розвитку локальної ідентичності, її взаємодії з культурною спадщиною та соціальними проблемами регіону Покуття. Дана стаття пропонує міждисциплінарний підхід до вивчення культурної географії та розкриває нові аспекти розуміння локальної та регіональної ідентичності в контексті Покуття. Результати дослідження можуть бути корисними для культурологів, соціологів та інших науковців, що цікавляться проблематикою ідентичності та культурного розмаїття регіонів.

Ключові слова: локальна ідентичність, регіональна ідентичність, простір, Покуття, культура, соціум, індивід, місце.

Постановка проблеми. У сучасному полікультурному світі явище ідентичності виходить на перший план як антитеза інтеграційним тенденціям, підсилена страхом ризику втрати своїх індивідуальних чи колективних особливостей. Хоча, як зауважує Сергій Кримський, глобалізація поєднується нині з партикуляризацією, вона "не зліквідує етнічної полісистемності нашої планети й фундаментальної диференціації культур з їхньою ціннісною специфікою та архетипами. Людство було і залишається етнічним архіпелагом" [Кримський, 2001: 136]. У процесі зіткнення різних культур даний феномен ідентичності, уособлюючи все унікальне, самобутнє та оригінальне, стає ключовим необхідним атрибутом соціального простору, без якого цей простір неможливо уявити. Тому й актуалізація вивчення поняття ідентичності торкається більшості сфер гуманітарних наук, а його тлумачення безпосередньо пов'язане з постійними процесами змін всередині суспільства.

Аналіз досліджень і публікацій базується здебільшого на працях провідних зарубіжних та вітчизняних соціологів і філософів, кожен з яких застосовує індивідуальний підхід щодо аналізу поняття ідентичності в просторовій парадигмі. Так, З. Бауман піднімає питання модерного антропоцентризму, Е. Еріксон розглядає поняття ідентичності з погляду психоаналізу, І. Гофман – кризь призму символічного атракціонізму. П. Бурдьє торкається питань просторовості у філософії соціальних класів, а В. Лях протиставляє локальну ідентичність сучасній глобалізації.

Метою статті є дослідження співвідношення локальної та регіональної ідентичності культури історико-географічного регіону Покуття в контексті методологічних підходів культурологічного спрямування, а також визначення взаємозв'язку даних явищ та їхнього впливу на індивідуальний та колективний рівні усвідомлення.

Виклад основного матеріалу. Ідентифікація є досить складним процесом, що тісно пов'язаний з культурними, соціальними та природними особливостями. Результатом розгляду даного процесу як в особистісному, так і в груповому контексті буде ідентичність, що прив'язана до певного місця, де перебуває індивід. Та-

ким місцем є територія Покуття – історико-культурний регіон на південному сході Івано-Франківської області, що межує з Гуцульщиною та є частиною історичної географічної області Східної Галичини. Звичайно, результати дослідження при аналізі масштабніших та менших локальностей можуть значно відрізнятися. Тому й описи локальних ідентичностей, які не збігаються за ознаками адміністративних поділів, не завжди будуть однаковими, хоча й матимуть схожі риси у власних структурах територіальних властивостей ідентичності. Також потрібно звернути увагу на те, що дослідження локальної ідентичності представлені в багатьох наукових сферах, таких як філософія, історія, етнографія, соціологія та інші. Звідси виходить, що основи аналітичної складової, методологія, результати та заглиблення в суть даного явища у кожній науковій ланці будуть інтерпретуватися по-різному. Філософи зазвичай фіксують суперечності понять людини та роду як недосяжної тотожності. Соціологічна фіксація відбувається на рівнях індивідуальних та суспільних усвідомлень з прив'язкою до території. Культурологічний аспект дослідження передбачає міждисциплінарну проєкцію, яка не виключає, а розширяє аналітичну предметність, зокрема з інтенцією на аналіз просторової реальності, що відображається в культурному різноманітті, загальному способі життя, побутових особливостях та способах людської самореалізації в навколишньому світі [Хашієва, 2015: 40–41].

Звернемося, наприклад, до розуміння терміна "ідентичність" в контексті соціології, що використовувався здебільшого для характеристики проблем етнічного та релігійного характеру в контексті тривожних передчуттів минулого століття, які наростали в соціумі у зв'язку з втратою сенсу індивідуального існування різноманітних утворень подібного роду. З. Бауман розглядає поняття ідентичності в контексті модерного концепту індивідуалізованого суспільства. Бауман аналізує трансформації соціального світу, його структуру і положення в ній конкретного індивіда, а також специфіку світосприйняття та самоідентифікації людини в просторі сучасного суспільства. Дана індивідуалізація в автора виступає як процес перетворення ідентичності з того, що дано, в те, що

потрібно знайти. Цей процес є об'єктивною реальністю та одним з головних факторів соціального порядку. У даній просторовій реальності дії окремих індивідів скеровані на "щоденну зміну і перегляд мережі взаємодій, що називається суспільством" [Bauman, 2000: 30].

Ключовою одиницею простору і мірилом всього науковець вважає саме індивідуальність людини. Тому й конструювання простору за допомогою модерних шаблонних схем побудови міських чи сільських локальних одиниць та прояви їх ідентичності просто неможливі без врахування того, що будь-який соціальний простір саморегулюється постійними змінами всередині себе, накладаючи один на одного пласти історичних випадковостей та різних традиційних асиміляцій. Іншим чином, "соціально/культурно індивідуальний і знеособлений простір [...] визначатиме просторове розташування предметів", а «центр тяжіння в організації простору зміститься від питання "хто"? до питання "з якої точки простору"?» [Бауман, 2008: 29–30]. Саме тому важко уявити собі в соціальному просторі покутських міст (Коломия, Надвірна, Городенка), сформованих архітектурними принципами австро-угорської доби, закладену в них початкову функціональну одноманітність. Адже вони піддавалися часовому впливу, розбавлялись радянськими та модерновими конструкціями, а загальний антураж і надалі наповнюватиметься вкрапленнями сучасних тенденцій, репрезентантами яких ставатимуть нові покоління індивідів з власною ідентичністю. До прикладу, на площі Відродження покутського міста Коломия в XIX столітті проходила залізна дорога, що з'єднувала між собою регіони Східної Галичини з двома столицями – Віднем та Будапештом. Наразі цього функціонального атрибуту, який би натякав сучасникам на історичну причетність до європейської культури, там немає. А назва самої вулиці мінялася разом з офіційною ідеологією, яка й визначала загальнодержавну ідентифікацію. Так, за часів Австро-Угорщини вона називалась площа Ринок, за польської влади – площа Пілсудського, а вже в радянську добу носила назву площі Леніна. Таким чином, локальна ідентичність регіональних топонімів залежить від масштабнішої загальнодержавної вітчизняної ідентифікації.

Більш розробленою та розвинутою в контексті просторових перетворень теорія ідентичності виступає в роботах Е. Еріксона, де була значно розширена система понять, пов'язаних поняттям "ідентичність", та був даний імпульс у формуванні соціального психоаналізу. Еріксон розглядає ідентичність як внутрішню безперервність і тотожність саме особистості, що формується в процесі розвитку та виконує безперервні функції адаптації. Так, Еріксон виокремлює три рівня ідентичності: 1) індивідуальний рівень – сформований уявленнями індивіда про себе в рамках певної фізичної форми, темпераменту, характеру та усвідомлених минулого, теперішнього і майбутнього; 2) персональний – передає відчуття людиною власної неповторності, обраності та унікальності життєвого досвіду; 3) соціальний рівень – особистісний конструкт, який виражає внутрішню солідарність людини з ідеалами та стандартами певних соціальних груп [Erikson, 1994: 44]. Хоча дані рівні ідентичності і стосуються психології особистості, спробуємо екстраполювати їх на локальну ідентичність території Покуття, що буде доречнішим в контексті даної статті. Таким чином, розглядаючи тепер вже рівні локальної ідентичності міста чи регіону, отримуємо: 1) географічно-традиційний рівень – сформований особливостями розташування та архаїчними звичаями, пов'язаними з природними місцевими умовами (пантеїстично-

християнський світогляд, обумовлений тісним контактом людини, Бога та гірської природи); 2) історико-побутовий – який передає унікальність розвитку етносу, його життя та елементів побуту в контексті історичного досвіду (вплив польської та німецької культури і їхня інтеграція в місцевий соціум); 3) соціально-ідеологічний рівень – той, що виявляє загальні ідеали місцевості та їхню трансляцію в сферу соціуму (події визвольних рухів різних століть, прояви громадської та політичної активності).

Аналізуючи індивідуальні ідентичності як частини локальної, варто згадати і фундаментальні дослідження І. Гофмана, основним напрямом яких були символічні соціальні взаємодії, що досить часто торкалися питань філософії, психології та психіатрії – наук, найтісніше пов'язаних з поняттям ідентичності. Вчення про соціальну реальність, що було в основі соціологічної науки середини минулого століття, вказувало на конструювання просторової реальності усіма членами соціуму та її постійну підтримку у певному стані завдяки індивідуальним світоглядним позиціям, ознакам поведінки та узагальненим знанням всіх представників конкретного суспільства. Тому й будь-які дослідження просторової реальності в контексті локальної ідентичності неможливі без зосередження фокусу на особистості, яка і є в своєму множенні творцем навколишньої соціальної реальності.

Певні відхилення від загальноприйнятих норм та розпорядків розглядаються Гофманом як порушення в стабільності соціальної просторової реальності, хоча поняття "нормального" та "ненормального" в сучасному суспільстві є нестабільними й видозміненими явищами. Саме ці процеси нерозривно пов'язані з площиною ідентичності, адже прийняття або відсторонення індивідом культурних норм конкретного простору вирішують його подальшу комунікацію з оточуючим середовищем. І в даних соціальних явищах протиставляються добровільне прийняття та нав'язане ототожнення власної ідентичності з локальною ідентичністю місцевого ареалу. У той час коли відбуваються розбіжності індивідуальної та соціальної ідентичності, тоді запускається і процес стигматизації як комплекс негативних загальних стереотипів, який найчастіше спричинений невідповідністю індивідів усталеним нормам [Goffman, 1986: 20]. Гофман описує цю невідповідність здебільшого в контексті фізичних вад та розумових відхилень, хоча вона може бути продиктована етнічними, гендерними, субкультурними та іншими сторонами соціального утворення. Такі індивіди вибудовують власні спільноти, які згодом переростають і у локуси, де їхні особливості сприймаються як норма, тому "серед своїх [...] стигматизований індивід може використати свій недолік як основу для організації життя" [Goffman, 1986: 21]. Культурологічна призма дослідження проблеми локального та регіонального актуалізує ідею "присутності Іншого" в контексті самоідентифікації людини через Іншого. Так, до прикладу, на думку французького філософа, представника феноменології Моріса Мерло-Понті: "у культурному об'єкті я відчуваю приховану під покровом анонімності присутність іншого" [Мерло-Понті, 2001: 415]. Для дослідника власне людський (культурний) світ виникає тоді, коли складається система "Я – Інший" з внутрішніми взаєминами обидвох, де Інший виступає носієм певної поведінки.

Не дивно, що різні соціальні групи, які впродовж тривалого часу не зуміли інтегруватися в загальний устрій громади, створювали власні локальні форми самобутньої ідентичності зі своїми правилами та нормами поведінки. Скажімо, українське населення Покуття

впродовж століть протиставляло себе іншим етнічним групам у складі поляків, німців та гебреїв за допомогою ідейних, релігійних та побутових ознак. Така потреба в самоідентифікації актуалізувалася та закріпилася згодом і в еміграції серед західноукраїнської діаспори, що дозволило зберегти культурні особливості рідного краю багатьом поколінням переселенців. Однією з таких ознак є славнозвісна вишиванка, яку одягають не тільки з нагоди релігійних чи світських подій, а й носять представники інтелігенції. Одним із законодавців такої моди був Іван Франко, який носив вишивану сорочку щоденно з класичним костюмом. Можна собі тільки уявити, як сприйняла б таку новацію в образі нашого земляка європейська політична еліта, якби Франко пройшов до Віденського парламенту чи Галицького сейму. У наш час цей елемент одягу вже давно став атрибутом ідентифікації не тільки покутян та галичан, але й всіх сучасних громадян України, і все-таки "саме завдяки Франку вишиванка у свідомості українців стала не лише традиційним елементом народного одягу, а й маркером модерної національної ідентичності" [Тихолоз, 2016]. Варто згадати й скульптуру української писанки в канадському місті Вегревіль, де 40 відсотків населення має українське коріння. Даний пам'ятник, який є одним із впізнаваних символів сучасної Канади та ролі українців в житті цієї країни, перекликається з коломийською писанкою-музеєм, що давно стала архітектурним символом Покуття та ознакою регіональної ідентичності.

Торкаючись згаданої вище теми етносоціальних груп покутського населення, варто зазначити, що саме поляки зробили значний внесок у розуміння та вивчення окремих культурних цінностей цього регіону. На цьому акцентує увагу у своєму дослідженні вітчизняна науковиця Л. Триняк. У фундаментальних працях польські дослідники описали різні аспекти життя та культури покутського населення. О. Кольберг у роботі "Покуття" детально висвітлює різні аспекти соціальної організації та життєдіяльності мешканців Покуття. Він описав традиційний одяг, вишивку, харчування, народну архітектуру, господарські заняття та традиційний транспорт, а також зосередився на календарних обрядах та сімейних звичаях Покуття. Крім того, він зібрав та класифікував багато покутських пісень різних жанрів, включаючи чумацькі, козацькі та опришківські, а також збирав фольклорні матеріали, казки, загадки та прислів'я. Л. Вайгель, К. Мрочко та Ю. Шнайдер також долучилися до вивчення Покуття. Вони зосередилися на різних аспектах життя та культури покутського населення. Л. Вайгель описував традиційну звичаєвість гуцульсько-покутського прикордоння, К. Мрочко та Ю. Шнайдер досліджували господарську зайнятність та духовні вірування мешканців Снятинщини і Печеніжинщини. Ці розвідки польських науковців були засновані на широкому колі автентичних матеріалів, що безпосередньо зібрані в Покутському регіоні. Вони використовували народознавчі методики та намагалися комплексно висвітлити різні аспекти життя та культури місцевого населення. Завдяки їхнім працям ми отримали цінний інформаційний матеріал про соціальну, культурну та господарську діяльність мешканців Покуття. Таким чином, дослідницька праця польських науковців є надзвичайно цінним джерелом знань про Покуття і допомогла зберегти та вивчати цю унікальну культурну спадщину, що в подальшому розширило "розуміння локального та загальнонаціонального у висвітленні традиційної етнокультури покутян" [Триняк, 2018: 7].

Важливо проаналізувати особливості понять локальної та регіональної ідентичності, які є ключовими

маркерами-інструментами дослідження, та їх співвідношення в контексті даної статті. Локальне як те, що не виходить за певні межі та властиве певному середовищу, може бути частиною регіонального, його складовою. У той час як регіональне постає цариною, що об'єднує групу країн або території однієї країни, які мають певні спільні якості, та може розглядатися як локальне відносно глобального. Саме різниця в масштабуванні просторового дискурсу в рамках культурологічної регіоналістики визначає диференціацію чи ототожнення понять локального та регіонального. Саме ж "місце" та його ідентичність пов'язані з масштабуванням культурної географії, у пріоритеті якої буде звичайні поділ на країни, регіони, райони, міста і так далі. У цьому і полягає багаторівнева система територіальних одиниць, з якими асоціює себе індивід. Соціальні суб'єкти, звичайно, можуть самоідентифікуватися на всіх означених рівнях. Незмінним залишається тільки одне: в яких би контекстах не розглядалась "локальність" (регіональному, державному, континентальному чи глобальному), вона завжди буде територіальною одиницею у формуванні соціокультурних ареалів. Саме локальність є тим суб'єктом, що інтегрує в глобальну мережу взаємодій місцевий соціум зі збереженням його традиції, культури та індивідуальної специфіки, залишаючись при цьому "політично й історично обумовленою" [Gille, O'Rian, 2001: 288].

Усередині себе локальна ідентичність найчастіше формується за допомогою певної системи впізнаваних символів та історичного контексту, які накладаються на пласт сучасних суспільних перетворень. Таким чином задовольняється необхідність ідентифікації соціуму в межах означеної території з конкретними ментальними ознаками, що дозволяє конструювати загальний культурний простір, в якому знаходиться й сам регіон. Локальна ідентичність також є і складовою просторової парадигми та її суб'єктивних явищ. Разом вони утворюють цілий пласт соціальних ідентичностей. Наповнення локальної ідентичності тісно пов'язане з ареалом самовизначення індивіда, яке відображається в конкретних цінностях, уявленнях та змістах. Різні соціальні та культурні явища, ідеологія, релігія, міфологія, фольклор та мистецькі репрезентації відіграють роль символічних елементів конкретного простору в контексті локальної ідентичності. Дані явища конструюють систему ідейних орієнтацій та соціальних дій індивідуальних чи колективних суб'єктів.

Як бачимо, головним фактором локальної ідентичності є поняття "простору" – місця, яке населяє певний локальний соціум, наповнюючи його власними самобутніми культурними особливостями. Зв'язок із конкретною територією, причетність до місцевих подій та єднання акторів у різноманітні групи "свого", "рідного" також є показниками локальної ідентичності. Формування окремишого світогляду, що виражається у ставленні до певних явищ, тлумаченні подій та епізодів чи загальній діяльності, безпосередньо залежить від внутрішньої соціальної самоорганізації індивідів та від конкретно визначеного місцеперебування. Така внутрішня самоорганізація і культурна самобутність створюють локальну ідентичність, яка натхненна своєю ідеологією та підтримується місцевою спільнотою. "Однак саме культура, що утворює її комплексне ядро, виступає потужним інтегруючим символічним (духовним) ресурсом, що підтримує тотожність, не дивлячись на глибину трансформацій, що відбуваються" [Хашієва, 2015: 40].

Потрібно зауважити, що локальна ідентичність за своєю суттю є унікальним конструктом зовнішнього та внутрішнього впливів, які одночасно формують дане явище за допомогою ідеологічних принципів, взятих із

соціальних перетворень (зовнішні фактори) та усталених світоглядних позицій колективної свідомості (внутрішні чинники). Останні хоч і змінюються в процесі розвитку навколишнього простору, та все рівно прив'язані до "своїх", "рідних", "корінних" цінностей на ментальному рівні. Досить часто дані цінності наштавхуються на контраверсійні моделі "чужого" та "неприйнятного" як всередині соціокультурного простору, так і на його кордонах, що призводить до взаємозаперечення двох моделей світосприйняття та нав'язування власних норм ідентичності. Тому й "самоідентифікацію" як процес постійних пошуків та перетворень разом з "ідентичністю" як кінцевим результатом уподібнюваних дій в просторовій парадигмі локальностей можна вважати досить гнучкими, а іноді й керованими явищами, що піддаються регуляції та активізуються під впливом навколишніх суспільних трансформацій.

Найдоступніше, на думку автора, такі зміни в самоідентифікації та ідентичності регіону (в даному випадку Покуття) демонструє його внутрішній поділ за окремими локальними ознаками. В першу чергу це стосується особливостей південно-західного діалекту корінного населення покутських міст та сіл, де завдяки схрещенню "гуцульського говору і наддністрянських елементів постав покутський говір" [Сеньків, 2014: 100]. В одному тільки ареалі вищезначеного регіону діалекти можуть мінімально, але все-таки різнитися між собою, що надаватиме характерних рис кожному з них для ототожнення індивіда з певним місцем. Скажімо, середньостатистичний житель покутського міста вживатиме слово "подивитися", хтось використає народне закінчення "подивитисі", а жителі сіл можуть вживати й більш автентичну вимову – "подевитисі". Даний приклад внутрішньої регіональної диференціації дозволяє всередині конкретного простору визначати "свого" та "чужого" (за принципом дихотомії "свій – чужий"), та тільки до того моменту, поки ознаки даного простору не порівнюються з ознаками іншого. Тому при більш масштабному зіставленні двох регіонів (як приклад, Покуття – Буковина) будь-які внутрішні відмінності кожного з них нівелюються, оскільки тепер вони будуть розглядатися в комплексі "свого" в контексті загальної локальної ідентичності.

Іноді бажання окремих індивідів здаватися "своїми" в певному просторі, щоб бути дотичними до своєрідної культурної ідентичності, виглядає досить недоречно, хоча й не порушує жодних процесів самоідентифікації. Можна згадати героя кінострічки Гая Річі "Snatch" (2000) Даґа "Голову", який прикидався євреєм, адже вірив, що це допомагає йому успішно вести свої справи в середовищі лондонських ювелірів. Так чи інакше, в соціальному просторі "по-різному відносяться, з одного боку, до тих, хто неправдиво представляє себе людям, щоб проштовхнути власний інтерес чи певного колективу, або спотворює своє представлення заради жарту і випадково, а з іншого боку, хто робить це заради особистої психологічної або матеріальної вигоди" [Goffman, 1956: 39]. Тому й своєрідні особливості певного культурного простору можуть залучати індивіда або відштовхувати його в площині інших локальних ідентичностей на пошуки власної самоідентифікації. Як уже з'ясувалося раніше, глобальна та локальні ідентичності можуть ототожнюватися та різнитися залежно від того контексту, в якому дані явища розглядаються. Та їхня найбільша спільність полягає саме у протистоянні глобалізаційним тенденціям сучасності, вплив яких поширюється на узвичаєні ідентичності, пов'язані зі сімейними цінностями, релігією, формами державності та традиціями. Як зазначає вітчизняний дослідник В. Лях, такі

тенденції в глобалізаційних течіях розвивають значущі для індивіда ідентичності разом з усталеними аспектами його життя, провокуючи так звану "кризу ідентичності", якій присвячено багато досліджень у філософії, психології та соціології, що викликає значні зміни індивідуальної, а звідси – соціальної психосфери. Тому й певні трансформації на соціокультурному, духовному та ідейному рівнях призводять до поступового розриву особистості з атрибутами "своєї" ідентичності, невизначеності світоглядних позицій, що породжує почуття "світу без опори" [Лях, 2006: 4–5].

Розглядаючи поняття регіональної ідентичності, варто повернутися до вищезгаданих контекстів різномасштабного вивчення локального, коли регіональні одиниці найчастіше інтерпретуються як локальні у відношенні до держави і її складових (областей, земель, краю). Вирішальним фактором у диференціації окремих соціальних суб'єктів стає етнокультурна ідентичність, що не завжди відповідає чітко означеним адміністративним поділам, а формує власний особливий простір історико-культурних регіонів. Тому й Покуття, що займає лише частину Івано-Франківської області, як і будь-який етнокультурний регіон, не має чітких кордонів на політичній карті України, але відрізняється своїми культурними особливостями в контексті мови, звичаїв та історичної спадщини, хоча й розглядається у вітчизняному культурному просторі західних регіонів України як частина історико-географічної території Східної Галичини. Така відсутність чітких адміністративних меж історико-культурних регіонів на картах загальної класичної географії зумовлена тим, що їх найчастіше можна розглядати у просторі саме культурної, а не фізичної географії.

Дослідник П. Бурдьє наголошує на тому, що соціальний простір – це не просто фізичний простір. Справа в тому, що соціальне намагається якнайповніше реалізуватися та відобразитися в фізичному полі. Тому й фізичне усвідомлення простору, в якому ми перебуваємо, осмислюється важче, адже він (простір) сконструйований та розмічений саме соціально. Фізичний простір не може мислитися в такій своїй якості інакше як через абстракцію (фізична географія), тобто ігноруючи рішучим чином все, чому він зобов'язаний, будучи населеним і присвоєним. Інакше кажучи, "соціальні структури перетворені на фізичні структури, що організуються та кваліфікуються як соціальні" [Bourdieu, 1996: 16]. Регіональна ідентичність поєднує у собі соціальний та фізичний простори, які є сукупністю факторів, що наділені як різними, так і взаємопов'язаними властивостями. Здатність усвідомлення індивідами свого конкретного місцезнаходження, що зумовлене фізичним простором, дозволяє ще й ідентифікувати себе з певними соціальними ролями. Тому й протиставлення локальностей села, містечка та великого міста навіть в одному регіональному просторі Покуття будуть створювати соціальну стратифікацію в узагальнених представленнях акторів, що їх населяють. І наповнена вона буде не тільки згаданими вище особливостями діалектних диференціацій периферії та центру регіону, але й протиставленням більш тісних зав'язків роду, земляцтва чи клановості. А вони у свою чергу пов'язані з побутовими, релігійними, соціальними та світоглядними особливостями, що розвивалися під впливом поліетнічного культурного розмаїття Східної Галичини, утворивши самотутні форми внутрішньорегіонального простору Покуття. Дана стратифікація здатна призвести до "символічної боротьби", що "може проявитися через дії представлення, індивідуальні або колективні, спрямовані на те, щоб змусити побачити і змусити оцінити пе-

вні реалії" [Bourdieu, 1996: 17]. Такі дії можуть надавати регіональній ідентичності як позитивних, так і негативних рис, які продукуються самою внутрішньою спільнотою (здебільшого позитивні риси) та слугують стереотипними інструментами характеристики конкретного регіону поза його межами.

Висновки. Таким чином, через аналіз співвідношення локальної та регіональної ідентичності в культурному просторі Покуття було звернено увагу на їхню диференціацію та ототожнення в межах конкретного регіону. А самі поняття "локального" та "регіонального" варто розглядати залежно від масштабів площини, в якій ці два явища зіставляються в рамках культурної географії. Вперше, завдяки міждисциплінарному підходу в культурологічній регіоналістиці, було висвітлено окремі культурні особливості регіону Покуття, пов'язані з топонімами та народною мовою покутського ареалу, та їх взаємодію з іншими аспектами соціального життя регіону. Важливим є й означення ролі місця як просторової основи локальної ідентичності, що стає її головною складовою з власними символічними, історичними та ідейними атрибутами. Окрім цього, доведено, що будь-яка локальна ідентичність нерозривно пов'язана із основним суб'єктом просторової соціальної реальності – індивідом, який наповнює змістовністю конкретне місце і маркує його як "свое"/"чуже", що спричинено насамперед відчуттям особливості та обраності власної самоідентифікації в глобальних межах. Саме триада місця, індивіда й соціуму складає основу локальної ідентичності – унікального конструкту особистісної та колективної свідомості в парадигмі будь-якого культурного простору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Бауман, З. (2008). *Глобалізація: Наслідки для людини і суспільства*. Пер. І. Андрущенко. Київ, Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 109.
- Крымский, С. (2001). Цивилизационный статус глобализации. *Практична філософія*, (2), 133–141.
- Лях, В. (2006). Свобода і пошук нових форм ідентичності в добу глобалізації. *Мультиверсум. Філософський альманах*. URL: <http://www.socio.sp.ua/analit/globalisation.html>.
- Мерло-Понті, М. (2001). *Феноменологія сприйняття*. Пер. О. Йосипенко & С. Йосипенко. Київ, Український Центр духовної культури, 552.
- Сеньків, І. (2014). *Гуцульська спадщина. Праці з життя та творчості гуцулів*. Верховина, Гуцульщина, 512.
- Тихолоз, Н. (2016). *Франко у вишиванці*. URL: <https://frankolive.wordpress.com/2016/05/18/>
- Триняк, Л. В. (2018). *Покуття в етнографічних дослідженнях XIX – 30-х рр. XX ст.* (Кваліфікаційна наукова праця, рукопис). Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук за спе-

ціальністю 07.00.05 – етнологія. Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Міністерство освіти і науки України, Івано-Франківськ, 252.

- Хашієва, Л. (2015). Глобалізація та ідентичність: взаємозв'язок глобального й локального. *Актуальні проблеми державного управління*, (2), 38–44.
- Bauman, Z. (2000). *Liquid Modernity*. Cambridge, Polity Press, 228.
- Bourdieu, P. (1996). *Physical Space, Social Space and Habitus*. Oslo, Institute for Social Research, University of Oslo, 22.
- Erikson, E. (1994). *Identity: Youth and Crisis*. New York, W. W. Norton & Company, 336.
- Gille, Z., & O'Rian, S. (2001). Global Ethnography. *Annual Review of Sociology*, (28), 271–295.
- Goffman, E. (1986). *Stigma: Notes on the Management of the Spoiled Identity*. New York, A Touchstone Book, 168.
- Goffman, E. (1956). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh, The Bateman Press, 163.

REFERENCES

- Bauman, Z. (2008). *Hlobalizatsiia: Naslidky dlia liudyny i suspil'stva* [Globalization: The Human Consequences]. Kyiv, Vydavnychiy dim "Kyievo-Mohyl'ans'ka akademiia".
- Krymskii, S. (2001). Tsyvilizatsyonnyi status hlobalizatsii [Civilizational status of globalization]. *Praktychna filosofia*, (2), 133–141.
- Liakh, V. (2006). Svoboda i poshuk novykh form identychnosti v dobu hlobalizatsii [Freedom and the search for new forms of identity in the era of globalization]. *Multiversum. Filosofskyi almanakh*. URL: <http://www.socio.sp.ua/analit/globalisation.html>.
- Merleau-Ponty, M. (2001). *Fenomenolohiia spryiniattia* [Phenomenology of Perception]. Kyiv, Ukrainian Center for Spiritual Culture.
- Sen'kiv, I. (2014). *Hutsul'ska spadshchyna. Pratsi z zhyttia ta tvorchosti hutsuliv* [Hutsul Heritage: Works on the Life and Creativity of Hutsuls]. Verkhovyna, Hutsul'shchyna.
- Tykholoz, N. (2016). *Franko u vyshyvantsi* [Franko in Embroidery]. URL: <https://frankolive.wordpress.com/2016/05/18/>.
- Tryniak, L. V. (2018). *Pokuttia v etnografichnykh doslidzhenniakh XIX – 30-kh rr. XX st.* [Pokuttia in Ethnographic Research of the 19th – 30th of the 20th Century]. (Qualification Scientific Work, Manuscript). Dissertation for the Degree of Candidate of Historical Sciences, Specialization 07.00.05 – Ethnology. Prykarpatian National University named after Vasyl Stefanyk, Ministry of Education and Science of Ukraine, Ivano-Frankivsk.
- Khashyieva, L. (2015). Hlobalizatsiia ta identychnist: vzaiemoz'v'azok hlobal'noho y lokal'noho [Globalization and Identity: The Interconnection of the Global and the Local]. *Aktual'ni problemy derzhavnoho upravlinn'a*, (2), 38–44.
- Bauman, Z. (2000). *Liquid Modernity*. Cambridge, Polity Press.
- Bourdieu, P. (1996). *Physical Space, Social Space and Habitus*. Oslo, Institute for Social Research, University of Oslo.
- Erikson, E. (1994). *Identity: Youth and Crisis*. New York, W. W. Norton & Company.
- Gille, Z., & O'Rian, S. (2001). Global Ethnography. *Annual Review of Sociology*, (28), 271–295.
- Goffman, E. (1986). *Stigma: Notes on the Management of the Spoiled Identity*. New York, A Touchstone Book.
- Goffman, E. (1956). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh, The Bateman Press.

Надійшла до редколегії 26.04.23

Yurii Maykhrovych, PhD Student
e-mail: giorgiochivorio@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-2007-2007>
Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine,
1-3/11 Architect Horodetsky St., Kyiv 01001, Ukraine

LOCAL AND REGIONAL IDENTITIES IN THE CULTURAL SPACE OF POKUTTIA

This scientific article delves into the analysis of the intricate relationship between local and regional identity within the cultural milieu of Pokuttia. It sheds light on the processes of differentiation and identification that occur within this particular region. Notably, the understanding of the terms "local" and "regional" is contingent upon the scales of the spatial plane where these phenomena are juxtaposed within the realm of cultural geography. A pioneering interdisciplinary approach in cultural regional studies has brought forth a comprehensive examination of various cultural peculiarities specific to the Pokuttia region. These peculiarities encompass elements such as toponyms and the local language prevalent in the Pokuttian area, and their intricate interplay with other social aspects of the region's vibrant life. Through this multidisciplinary lens, a deeper understanding of the intricate tapestry of the region's cultural landscape has been attained. The essence of the discourse is the pivotal role that place assumes as the spatial foundation of local identity. Place emerges as a significant constituent imbued with its own set of symbolic, historical, and ideological attributes. It serves as a profound backdrop against which the nuances of local identity are shaped and expressed. Consequently, the profound interconnection between place and identity becomes a cornerstone for comprehending the complex dynamics within the Pokuttian cultural space. Moreover, this research affirms the inseparable link between local identity and the individual as the principal agent of spatial social reality. The individual, by infusing meaning into a particular place, distinguishes it as either "one's own" or "foreign." This dichotomy is primarily informed by a profound sense of uniqueness and a conscious choice in self-identification within the overarching global context. The interplay among place, individual, and society emerges as the fundamental constituents representing the fabric of local identity – an intricate construct encompassing both personal and collective consciousness within the broader paradigm of cultural space. The insights provided in this article offer valuable contributions to the understanding of the intricate interplay between local and regional identity within the unique cultural context of Pokuttia. Scholars and researchers in the fields of cultural studies, geography, and related disciplines will find these findings pertinent to their exploration of identity dynamics and cultural diversity in various regional contexts.

Keywords: local identity, regional identity, space, Pokuttia, culture, society, individual, place.

ТВОРЧА БІОГРАФІЯ МАРІЇ ШИМАНОВСЬКОЇ У КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМИ ІДЕНТИЧНОСТІ

Стаття розглядає проблему визначення ідентичності мистця XIX ст., спираючись на аналіз фактів творчої біографії Марії Шимановської, постать якої відкриває можливості для подібного дискурсу з огляду на багатомірність варіантів визначення ідентичності. Шлях до досягнення даної мети полягає у реконструкції історико-культурних реалій доби Шимановської, аналіз яких визначив ключові чинники, що впливали на формування ідентичності людини першої третини XIX ст. Серед таких маркерів ідентичності відзначаються: географічні топоси, релігійна та етнічна приналежність, персональний соціальний статус та статус родини, гендерна приналежність. Складна взаємодія наведених чинників дозволяє реконструювати ідентичнісний портрет мисткині, проявляючи її унікальні особистісні риси. Аналіз низки життєвих та творчих рішень артистки дає можливість говорити про прагнення Марії Шимановської винаходити нові способи взаємодії із типовими уявленнями доби щодо ідентичнісних параметрів.

Ключові слова: творча біографія Марії Шимановської, проблема ідентичності, маркери ідентичності, ідентичність мистця на початку XIX століття, пріоритет ідентичностей, змінні ідентичності.

Постановка проблеми та актуальність. Проблема ідентичності у її різноманітних вимірах є тим, що сьогодні визначає розуміння біографії людини. Щодо мистців ідентичність набуває особливого значення, адже проявляє на фундаментальному рівні специфіку їхнього світобачення. Питання "Хто я?" тісно пов'язане із питаннями "Що я роблю?" та "З якою метою?". Відповіді на них самим мистцем розкривають його розуміння власної життєвої стратегії й творчої місії. Відповіді, що дають на ці питання щодо мистця його сучасники, відбивають ідентичнісні маркери, які конституують тогочасне соціальне сприйняття його особистості. Наступні ж покоління аналізують ідентичність та визначають історичну роль мистця крізь призму актуальних для себе ідей та наративів. Таким чином, розгляд проблеми ідентичності може здійснюватися на різних рівнях. Утім, слід зауважити, що стосовно мистців минулих епох, зокрема і Марії Шимановської, котра творила наприкінці XVIII – у першій третині XIX століття, їхні власні бачення своїх ідентичностей переважно є недоступними сучасному досліднику. Не всі мистці залишили по собі письмові джерела, що фіксували би їхні рефлексії щодо власної життєвої та творчої місії. Зрештою, саме поняття ідентичності в антропологічному сенсі, у контексті людей та відносин між ними, з'явилося лише у XX столітті.

Тож розгляд проблеми ідентичності представників минулих епох вимагає особливого методологічного підходу. Такою виглядає концепція наративної ідентичності, або ipse-ідентичності, запропонована Полем Рікером та вперше у вітчизняній біографістиці застосована Мариною Будзар. Наративна ідентичність "не містить у собі жодного твердження, яке б стосувалося так званого незмінного ядра особи..." [Рікер, 2002: 8], тож не вимагає коментарів досліджуваної персоні. Натомість за основу ідентифікаційного процесу наративна ідентичність бере соціальну взаємодію, індивідуальний вибір та персональну ініціативу. Марина Будзар стверджує, що стратегії теорії ідентичності є найбільш ефективними для реконструкції історії життя певної особи. Продуктивність такого підходу полягає у встановленні взаємозв'язку між персональним досвідом індивідууму та практиками існування соціуму [Будзар, 2015: 234]. Реалізація персонального життєвого проєкту непересічних соціально активних діячів, котрі виходили за рамки заданих при народженні ідентичнісних параметрів, стано-

вить неабиякий науковий інтерес. Біографія Марії Шимановської, насичена непересічно сміливими рішеннями на шляху до творчого успіху, є показовою у даному контексті, що обумовлює актуальність обраної теми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Фактична база дослідження складається з матеріалів, зосереджених на проблемі ідентичності як поняття (П. Рікер, Г. Кравченко, М. Будзар, Н. Шаповалова, національної ідентичності (Б. Андерсон, Е. Сміт, В. Коннор), гендерної ідентичності (І. Добропас, Л. Нохлін, С. де Бовуар), топографічної ідентичності (О. Шевчук), проблеми соціальних станів та класів (Й. Терборн, М. Собоуцький), а також низки праць, присвячених творчій біографії Марії Шимановської (М. Трохимчук, Р. Суховейко, А. Гальковський).

У вітчизняному науковому дискурсі, зокрема у сфері мистецтвознавчих досліджень історії музичної культури, термін "ідентичність" є досить маловживаним. У своїх статтях до нього зверталися науковці І. Середюк, Г. Бітківська, А. Зіненко, утім, їхні роботи не торкаються біографічної складової ідентичності мистця, а звернені до проблеми ідентичності у контексті окремих мистецьких творів.

Дослідниця музичної біографії та проблемного комплексу "музика і пам'ять" Мелані Унзельд на прикладі аналізу підходів до розуміння творчості Бетховена пише, що кожен час віддзеркалює свої ідеї в музиці та особі композитора: «Наратив про Бетховена як героя став сильним, коли високої кон'юнктури набули милітаризм і націоналізм, наратив про "революціонера" набув сили переконання у той момент, коли ним можна було аргументувати проти аристократії, проти Наполеона або, пізніше, проти буржуазності <...> Якщо розглядати культуру пригадування щодо Бетховена в історичному зрізі, стане зрозуміло, що у зв'язку з його іменем обговорювалися центральні історичні, суспільні та ідентичнісно-політичні питання» [цит. за Маценка, 2022: 11]. З іменем композитора, стверджує науковиця, дієво переплітаються різні змінні уявлення, ідентичнісні пропозиції і наративи.

Тож сучасні дослідники зазвичай підходять до аналізу спадку мистців, пригадуючи у їх життєтворчості саме те, що резонує з теперішнім світовідчуттям. Звідси виникає проблема адекватного сприйняття ідентичнісних вимірів діячів минулих епох.

Може здатися, що стосовно мистців початку XIX століття проблема ідентичності є штучною. Проте

це не відповідає дійсності. Тематично цікавість до проблематики ідентичності з'являється вже в епоху античності. Так, відомий дослідник становлення націй Ентоні Сміт простежує, що у п'єсі Софокла "Цар Едіп" "міф про Едіпа яскраво висвітлює проблему ідентичності. Він показує, яким чином *Я складається з розмаїтих ідентичностей та ролей – родинної, територіальної, класової, релігійної, етнічної та родової* (курсив мій. – М. Я.-П.). Він проявляє також, як кожна з цих ідентичностей спирається на соціальний поділ, який можна змінити, а то й скасувати" [Сміт, 1994: 13]. Таким чином, людина будь-якої епохи від народження постає перед суспільством як точка перетину різних групових ідентичностей.

На початку XIX століття маркери ідентичності, отримані при народженні, мали навіть більш суттєве значення, ніж сьогодні. Місце народження, релігія, соціальний стан, гендер – всі ці чинники позначали, а то й визначали вибір певної життєвої стратегії.

Творча біографія Марії Шимановської є показовою у даному контексті. Задля створення музичної кар'єри та визнання суспільством мисткині професійною композиторкою та виконавицею їй довелося виходити за рамки заданих при народженні ідентичнісних параметрів (жінка, єврейка, полька, франкістка, міщанка (донька пивовара)), розширювати та змінювати їх.

Мета статті. На основі фактів творчої біографії Марії Шимановської реконструювати уявлення про чинники, що мали вплив на формування ідентичності мистця на початку XIX століття. Важливим контекстом цього аналітичного процесу є проявлення змінності погляду на маркери ідентичності у різні епохи.

Виклад основного матеріалу дослідження. Звернення до проблеми ідентичності є напрочуд важливою ланкою у реконструкції творчої біографії мистця. Це дозволяє шар за шаром відокремити наративи та уявлення, сформовані щодо композитора наступними поколіннями, та зануритися в автентичний простір його життєвого досвіду.

Вивчення творчої біографії мистців початку XIX століття у контексті проблеми ідентичності вимагає напрацювання належної методології. Важливе місце тут займатиме скрупульозний аналіз історико-культурного контексту та врахування специфіки тогочасних реалій. Тож важливо зазначити, що мова йтиме не лише про мистецький вимір ідентичності досліджуваного періоду, а й про загальнолюдський, до якого долучаються маркери, властиві людям мистецького бачення життя.

Дослідниці поняття ідентичності Г. Кравченко та Н. Шаповалова зауважують, що ідентичності формуються в межах певних культурних типів – за територіальним розташуванням, гендерним, релігійним принципом тощо. Процес подібного формування можна простежити за допомогою методу типології [Кравченко..., 2015: 7]. Він дозволяє окремо розглядати територіальну, гендерну, релігійну та інші ідентичності людини. У даному випадку актуальним є аналіз цих різних ідентичнісних факторів, що згодом передбачає формування цілісного уявлення про особистість. Подібний підхід суголосний наведеному вище баченню Е. Сміта про людину як місце перетину різних групових ідентичностей.

Серед важливих чинників, котрі впливали на формування ідентичності людини початку XIX ст., можна виділити такі (подаються у довільному порядку):

- Географія;
- Релігія;
- Соціальне положення;
- Гендер.

Для досягнення мети статті видається необхідним проаналізувати, які типові вектори життєвої стратегії передбачали вищенаведені чинники та як на їх основі формувала свою життєву і творчу стратегію Марія Шимановська.

Місце народження людини безпосередньо впливало на її життєвий устрій та відіграло напрочуд важливу роль у розумінні нею власної ідентичності. На цьому зауважує дослідник топографічної ідентичності О. Шевчук, зазначаючи, що "поняття місця має ключове значення в нашому сприйнятті життя, світу та самих себе" [Шевчук, 2013: 267]. Наприкінці XVIII – початку XIX століття географічні локації, що були розташовані на відносно близькій відстані одна від одної, могли суттєво відрізнятися системами правових норм та типом суспільних відносин.

Варто згадати, що у частині земель Східної Європи, котрі після першого поділу Польщі підпали під протекцію Габсбурзької монархії, у 1781–1782 роках було скасовано кріпацтво. У той же час в іншій частині земель, що відійшли до Російської імперії, під владою Катерини II лише розгорнулось повторне закріпачення, у значно більш жорсткій формі, аніж за Гетьманщини. Найбільше не пощастило, пише Віталій Кравець, мешканцям Волині, "що за Хмельницького в XVII столітті були залишені під гнітом польської влади, а з розподілом Польщі у XVIII столітті опинилися у Російській імперії" [Кравець, 2015].

Тож регіон, ба навіть вулиця – місто, село, маєток, з якого походила людина, – у вирі складних історичних подій могли мати для ідентифікації більше значення, ніж держава. На користь даного твердження свідчить портрет Марії Шимановської, знайдений в архівах Інституту досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. Робота пензля невідомого автора, що є репродукцією портрета мисткині, опублікованого літографічною майстернею графа Олександра Ходкевича (Ходкевич мав свою літографічну студію у Варшаві, де працювали мистці-аматори та він сам, хто саме був автором зображення, невідомо) (після 1818 року), супроводжується примітним написом олівцем: "virtuozka na Fortepianie z Warszawy". Тобто автор портрету Марії Шимановської або людина, котра зберігала цей портрет у Львові та зробила напис, сприймала мисткиню не полькою, а саме варшав'янкою¹.

Звернення до історико-культурного контексту доби пояснює подібне локальне сприйняття ідентичності людини. У 1772, 1793 та 1795 році відбулися три поділи Польщі, у процесі яких землі Речі Посполитої були розділені між Габсбурзькою монархією, Пруссією та Російською імперією. Автор книги "Життя польське у XIX столітті" Станіслав Василевський стверджує, що до середини XIX ст. між розділеними регіонами окрім формальної приналежності до різних держав виникають значні регіональні відмінності: психологічні, фінансові, архітектурні, мовні – «не можуть домовитися люди, з яких один кричить узимку "Та кинь сюди тжасик до ко-

¹ За життя Шимановської Львів та Варшава належали різним державам. Після першого поділу Речі Посполитої у 1772 р. Львів відійшов до складу Габсбурзької монархії, ставши столицею коронної провінції – Королівства Галичини і Лодомерії. Варшава ж унаслідок третього поділу Польщі у 1795 році стала належати Королівству Пруссія. Звільнена наполеонівською армією в 1807-му Варшава стає столицею новоствореного Наполеоном Варшавського герцогства, а з 1815 року переходить у власність Російської імперії.

мина!", – А другий вважає, що краще притягни остружка на коминок!» [Василевський, 2015: 378].

Марія Шимановська народилася та жила з 1789-го до 1823 року у Варшаві. Протягом цього періоду місто переходило в руки різних держав, а його мешканці ставали, відповідно, підданими Пруссії, Наполеона, Російської імперії, при цьому завжди залишаючись варшав'янами. Головним при визначенні того, хто ми, є питання "Звідки ми походимо?", переконує Е. Сміт [Сміт, 1994: 31]. У такому разі Варшава, попри численні гастрольні подорожі та переїзд наприкінці життя 1828 року до Санкт-Петербурга, завжди залишалася центральною локацією, через яку відбувалося самовизначення артистки.

Важливо підкреслити, що поляки різних регіонів рідко навідувалися один до одного, а часом і зовсім не перетинали кордонів держави, в якій опинилися внаслідок поділів [Василевський, 2015: 377]. Марія Шимановська ж натомість проводила концертну діяльність на польських землях, підконтрольних усім трьом державам – учасникам поділів Польщі. У липні 1823 року вона виступила на купальському ярмарку у Познанському герцогстві, що належало на той час Королівству Пруссія, здивувавши публіку виконанням власного твору *Caprice Sur La Romance de Josonde* (Фантазії на тему романсу "Джоконда") з пам'яті. У тому ж 1823 році вона концертувала у Львові, що підпорядковувався Габсбурзькій монархії, та в інших містах колишньої Речі Посполитої.

Тож вибір Марії Шимановської на користь активної гастрольної діяльності на віддалених землях виходить за рамки типового шляху людини її часу та географії проживання. Враховуючи складність перетину кордонів між державами¹, концертування М. Шимановської свідчить про неабияку сміливість та творчі амбіції мисткині.

Важливо зазначити, що, попри втрату Польщі державності, протягом перебування у сторічній окупації (1795–1918) формувалося й міцніло почуття польської національної самосвідомості. Важливими чинниками цього процесу стали національно-визвольні збройні повстання, просвітницька діяльність польської інтелігенції, творчість Юліана Немцевича, Адама Міцкевича, Юліуша Словацького, Зігмунда Красінського та інших діячів мистецтва. Попри те що, аналізуючи проблему ідентичності людини досліджуваного періоду, часом складно визначити її національну ідентичність, все ж необхідно враховувати, що початок XIX століття вважається періодом становлення націй.

Уже згадуваний Ентоні Сміт у класичній праці "Національна ідентичність" зазначає, що націєтворення по-

чатку XIX століття відбулося внаслідок трьох революцій: адміністративної, економічної та культурної. Важливу роль у націєтворенні, переконує Е. Сміт, грала інтелігенція, яка "намагається виробити нове спільне самовизначення і нові спільні цілі, що мали б своїм наслідком мобілізацію раніше пасивних спільнот <...> навколо нової народноісторичної культури, наново відкритої інтелігентами" [Сміт, 1994: 73–74]. Тобто задля створення нації інтелектуали XIX століття почали звертатися до минувшини у пошуках прикладів, що дієво презентуватимуть славетну історію спільноти.

Марія Шимановська також активно долучилася до процесу польського націєтворення. Зокрема, участю у створенні збірки Юліана Урсіна Немцевича "Історичні пісні" ("Śpiewy historyczne"). Соратник та права рука Тадеуша Костюшка Ю. Немцевич у 1816 році втілює амбітний проєкт – видає збірку віршів історично-освітнього характеру, покладених на музику. Тридцять три вірші розповідали про славетних польських правителів. Окрім нот, вірш супроводжувався 16 гравюрами та коротким есеєм. Метою видання було підняття національного духу через звернення до польської історії, особливо на тлі загальної франкоманії (часи вторгнення Наполеона, котрого Польща прийняла як визволителя).

Молода М. Шимановська брала участь у написанні музичного супроводу до трьох пісень (Jadwiga K. P., Jan Albrycht, Duma o Michale Glińskim), ще два акомпанементи, написані М. Шимановською, не увійшли до збірки: в Kazimierz Wielki її музику замінили мелодією Саломеї Париж, а у Stefan Czarniecki обрали супровід Кароля Курпінського (Karol Kurpiński). Видання набуло неабиякої популярності серед польської інтелігенції, неодноразово передруковувалося та стало підручником польської історії. Таким чином, ще на ранньому етапі своєї творчості² композиторка замислювалася над історичним минулим Польщі, творила візію її незалежного майбутнього та формувала у польського суспільства почуття національної приналежності.

Попри внесок мисткині у утвердження загальнопольської ідентичності, визначення нею себе як польки чи варшавянки не було стійким та сталим. У Варшаві Шимановська не так європейська знаменитість, як представниця сім'ї єврейських комерсантів". Пізніше, зазначає польська дослідниця біографії Адама Міцкевича Аліна Вітковська, це стане приводом для неприязні значної частини Великої еміграції до її доньки Целіни, котра посміла прийняти пропозицію Адама Міцкевича вийти за нього заміж [Witkowska, 1998: 70].

Мова про те, що Марію Шимановську та її доньок Єлену та Целіну частина суспільства ідентифікувала як єврейок. Звідси необхідно перейти до площини аналізу релігійної ідентичності, що є важливим вузлом для розуміння особистості мисткині.

Знаємо, що М. Шимановська (у дівочтві Воловська), як і її предки за батьківською лінією, входила до закритої напівхристиянської містичної секти франкістів – євреїв, що прийняли католицизм, проте зберігали низку власних звичаїв [Янишин, 2022: 155]. Очілюючи секти був Яків Франк³, а найбільш відомі представники роди-

¹"Карл Емеріх барон фон Ревісні, – читає ввіголоса офіцер у рукавичках, – камергер римської королівської Апостольської Величності в Німеччині, Угорщині та Чехії, дійсний посол та уповноважений міністр при королівському дворі в Польщі, посвідчує, що пред'явник цього, пан Юзеф Франк, купець, разом з прислугою своєю, що складається з вісімнадцяти душ, у двох бричках, має намір звідси у власних справах рушити до Брна в Моравії, а тому всіх службовців, від яких його шлях залежить, закликаю вищезгаданому пану Юзефові Франку та прислузі, що його супроводжує, в кількості вісімнадцяти осіб, при перетині кордону жодних перешкод не чинити і в разі потреби відповідну допомогу надати. Видано у Варшаві 5 березня 1773 року" [Токарчук, 2019: 731]. Наведені рядки роману "Книги Якова" Ольги Токарчук, заснованого на ґрунтовному дослідженні історичних реалій описуваної доби, засвідчують складність перетину кордонів між країнами – учасницями поділів Польщі вже через рік після першого поділу (1772). У наступні десятиліття ситуація не змінилася. У романі Токарчук спирається на специфіку реалій, зокрема і стосовно особливостей життя на географічно близьких, сусідніх, але ідентичнісно різних теренах.

² У сучасних дослідженнях творчої біографії Марії Шимановської не запропоновано періодизацію її творчості. Впродовж роботи над реконструкцією творчої долі мисткині зроблено наступний поділ, що включає три періоди:

– Варшавський (до 1822);

– Період великого концертного турне Європою (1822–1827);

– Російський еміграційний період (1827–1831).

³ Яків Франк (нар. Яків бен Єгуда Лейбович) (1726–1791) – народжений у селі Королівка Тернопільської області польсько-

ни Воловських – прадідусь Марії Шимановської Еліша Шор та дідусь Шломо Шор (після хрещення Лукас Францішек Воловський) – одними із найближчих та найважливіших його соратників. Більше того, частина представників родини вважалася божествами для сектантської спільноти: Еліша Шор після смерті став одним із апостолів, святим, а його донька Хая – втіленням Шехіни (Діви) [Токарчук, 2019].

Дана ситуація визначала певний статус для молодших поколінь Воловських, маючи на меті, зокрема, відповідальність щодо збереження, дотримання та наслідування настанов франкізму. Сама мисткиня не висловлювалася публічно щодо своїх релігійних поглядів, проте окремі аспекти її біографії вказують на те, що навіть через 20 років після смерті Якова Франка родина Воловських продовжувала зберігати настанови секти.

Першим переконливим аргументом на користь даного твердження є одруження Маріанни-Агати Воловської із Теофілем Юзефом Шимановським – членом іншої впливової франкістської родини, адже важливою традицією секти були шлюби всередині власної спільноти [Мачейко, 2015]. Другим фактом, що засвідчує вірність Марії Шимановської франкізму, є те, що у 1820-х роках мисткиня завадила публікації книги "Секта іудеїво-согаристів у Польщі та Західній Європі. Йосиф Франк. Його вчення та послідовники" письменника Юліана Брінкена. Достеменно невідомі мотиви дій композиторки, але можна припустити, що публікація книги, на думку Марії, могла нанести репутаційні збитки особисто їй, родині Воловських або ж усім членам секти [Токарчук, 2019: 936–938]. Тож, М. Шимановська була зовсім не байдужою та з великою долею ймовірності брала активну участь у справах франкістської спільноти.

Те, що частина польського суспільства ідентифікувала Шимановську та її доньок як єврейок, виглядає парадоксом, адже для ортодоксальної єврейської спільноти франкісти були відступниками, й між ними точилася постійна гостра ворожнеча. Ба більше, за однією із версій, у процесі жорстоких сутичок ортодоксальними євреями був вбитий прадідусь Шимановської Еліша Шор [Кандель, 1988: 40]. Звідси випливає, що польське суспільство сприймало родину Воловських/Шимановських не крізь призму їхніх релігійних ідентичностей, а через етнічну приналежність. Тобто перехід у католицизм не забезпечував очікуваної інтеграції франкістів у нову спільноту. Приклад Марії Шимановської засвідчує, що їх не почали ідентифікувати як католиків навіть через десятки років після хрещення.

Ентоні Сміт зауважує: «Існує, наприклад, простолінійне розуміння концепції "ідентичність" як "тотожність". Члени тієї чи тієї групи схожі саме в тих аспектах, у яких вони відрізняються від нечленів за межами групи. Члени однаково одягаються, їдять і розмовляють однією мовою; в усіх цих аспектах вони відрізняються від нечленів, що одягаються, їдять і розмовляють по-іншому. Саме ці особливості схожості-несхожості й становлять одне із значень національної "ідентичності"» [Сміт, 1994: 82–83].

Звідси виникає проблема узгодженості різних ідентичнісних вимірів мисткині, адже Марія Шимановська в межах національної тотожності із польською нацією відчувала відмінність у релігійній тотожності. Формально здійснивши перехід у католицизм, франкісти, до яких належала Шимановська, зберігали власну обрядовість. Тож з високою ймовірністю можна припустити, що Ши-

мановська була полькою на рівні "розмовляю мовою, одягаюся", але франкісткою на рівні "кому молюся, які книжки читаю, у кого вірю", що робить її ідентичнісний портрет більш складним. Водночас така перехресна ідентичність пояснює контроверсійні позиції мисткині щодо польської держави. Так, у 1816 році мисткиня взяла участь у написанні музики до патріотичної збірки Немцевича, виступаючи польською патріоткою, але вже через кілька років, у 1822-му, співпрацювала із двором російського імператора Олександра I, ймовірно спілкуючись із ним як представниця франкістської спільноти (відомо, що Олександр I виявляв зацікавлення єврейськими сектантськими рухами, зокрема франкізмом) [Кизилов, 2010: 175].

Індивіди, вважає Сміт, можуть не тільки зберігати вірність своїм родинам, селам, кастам, містам, регіонам, релігійним, класовим і родовим спільнотам, а й відчувати на різних рівнях ідентифікації свою приналежність водночас до кількох етнічних¹ спільнот. Рідня мисткині задовго до переїзду у Варшаву мешкала на Поділлі, регіоні, що нині входить до України. Прадідусь мисткині Еліша Шор, як стверджують П. Мачейко та Ф. Кандель, був головою сабатіанського руху землі Подолії та старшим членом чи не найвпливовішої сабатіанської родини регіону, а її батько народився у Львові в роки масового навернення членів франкістської секти у католицизм. Тож Марія Шимановська могла відчувати на різних рівнях свою спорідненість із кількома етнічними спільнотами – польською, єврейською, українською. У такому разі мисткиня могла усвідомлювати свій зв'язок із територією сучасної України. Це своєю чергою може пояснити її концертну діяльність на даних землях у 1820-х роках (концерти у Львові, Дубно, Кременці, Вінниці, Києві та ін.).

XIX ст. відзначається також формуванням нових соціальних верств. Михайло Собуцький переконує, що "європейське суспільство до революції 1789 р. (а російське – то й значно довше) було суспільством станів, а не класів. Європейське суспільство після 1789 р. (а російське – після лютого 1917) стало суспільством класів, а не станів" [Собуцький, 2017]. У XIX ст. у Західній Європі формуються два важливі класи – середній клас та інтелігенція. Середній клас до 1870-х років розрісся та диференціювався на буржуазію, до якої належали власники великого капіталу – банкіри та промисловці, котрі стали новою верхівкою соціальної піраміди, фактично вищим класом, й дрібну буржуазію, що не цуралася основного атрибуту та цінності доби – праці [Терборн, 2020]. Утім, слід зазначити, що упродовж усього XIX ст. найбільш престижний статус у суспільстві зберігався за аристократією, яка жила не з праці чи підприємництва, а з ренти.

Воловські належали до дрібної буржуазії – після того як родина осіла у Варшаві, батько мисткині успішно зайнявся пивоварінням. Проте незадовго до переїзду у Варшаву дідусь Марії Шимановської Шломо Шор ще плевав надію отримати у католицькій спільноті такий же почесний та високий статус, який він мав всередині спільноти франкістів². У метриках Львівського кафедрального собору щодо хрещення франкістів у 1759–1760 роках,

¹ Якщо етнічна ідентичність базується на певній схемі об'єктивних ідентифікаторів – расових, культурних, психологічних, то національна ідентичність має у своїй основі здебільшого суб'єктивні ознаки – свідомість, політичну волю, громадянство тощо [Поліщук, 2013: 197].

² Більше про франкізм та родину Шорів див. у статті "Марія Шимановська та Шори: генеалогічні особливості роду як джерело цілісної реконструкції творчої біографії мисткині" [Янишин, 2022].

єврейський релігійний діяч. Організував секту, ідеї якої гостро конфліктували із поглядами ортодоксальних євреїв. Проголосив себе Месією [Мачейко, 2015: 46–53].

наведених Іриною Єзерською, біля імен окремих франкістів, наближених до Якова Франка – загалом 15 людей із 500 новонавернених, – стоїть епітет "generosus" або "nobilis", котрий застосовувався у тогочасних документах для означення шляхтичів. Епітет "nobilis" стоїть також біля запису 1760 року про хрещення Францішека Воловського (батька мисткині), що засвідчує сподівання Шлома Шора не лише прийняти католицизм та охрестити сина, але й здійснити рвучкий родинний стрибок по соціальній драбині від євреїв-відступників до почесних членів панівного католицького суспільства. Спроба була марною, оскільки адаптація франкістів при хрещенні не мала жодної правової сили на державному рівні. До шляхетного стану приймав людину винятково сейм, підкреслює І. Єзерська [Єзерська, 2010: 555].

Слід зазначити, що однією із загальних цілей прийняття франкістами католицизму, окрім релігійно-світоглядних переконань, була практична можливість асимілюватися та підвищити свій соціальний статус. Одразу після хрещення франкісти отримали рівні із католиками права та можливості, якими активно користувалися – навчалися в університеті, займали високі державні посади, вели успішний бізнес. Ф. Кендель наводить скаргу депутатів, яку вони висунули у 1764 році на коронаційному сеймі у відповідь на активність франкістів: "По всій Польщі розмножилася порода неофітів (новонавернених), які з природженою спритністю та жадністю до шляхетських переваг добиваються державних посад та придбання сільських угідь у збиток родовитій шляхті" [Кендель, 1988]. Тож вихід за межі стану/класу, даного при народженні, був характерним прагненням членів франкістської спільноти.

Подібні прагнення простежуються й у самої Марії Шимановської. На початку великого європейського турне мисткині, що тривало з 1822 по 1827 роки, піаністка навідалася до столиці Російської імперії – Санкт-Петербургу, де отримала від царського двору Олександра I титул "Першої піаністки Їх Величностей імператриці Марії Федорівни і Єлизавети Олександрівни" [Suchowiejko, 2012: 127], яким як візитівкою користувалася впродовж усєї гастрольної подорожі. Звання наближало артистку до перших осіб держави та надавало статусних переваг.

Також звертає на себе увагу, що переважна кількість наявних портретів Шимановської написані мистцями високого соціального статусу, котрі мали замовлення від, зокрема, членів імператорських родин – до таких належать Генрі Беннер, Ніколас Жак, Юзеф Олешкевич, скульптор Бертель Торвальдсен. Даними портретами, стверджує Майя Трохимчук у статті "Про геніальність і чесноти у професійному іміджі Марії Шимановської", мисткиня намагалася створити позитивний імідж "професійної піаністки", "викладачки музики", "благородної матері", "композиторки" і навіть "вічно жіночного образу" Й. Гете [Trokhimchuk, 2012: 260–261]. На портретах згаданих художників мисткиня зображена у вбраннях із непрактичних тонких тканин, пошитих за останньою модою, на волоссі, шії та руках красуються розкішні коштовні аксесуари, на портреті кисті Юзефа Олешкевича 1823 року мисткиня опирається на цінні видання. Можна додати, що одна із інтенцій описаних зображень – засвідчувати високий статус Шимановської.

Подібне позиціонування дозволило Марії Шимановській наблизитися до аристократії. Численні знайомства мисткині серед європейської знаті сприяли успішній організації концертів, з яких артистка заробляла кошти, отримувала цінні подарунки.

Отже, стратегія Марії Шимановської на зближення з аристократією водночас збігалася із загальним прагненням франкістів отримати преференції від приєднання до католицької спільноти та відповідала прагненню родини Воловських зайняти високу суспільну позицію. Поза тим, ця стратегія сприяла досягненню особистих цілей у житті й кар'єрі мисткині. Тож усвідомлення своєї класової ідентичності – приналежності до дрібної буржуазії (міщанства, родини комерсантів, сім'ї пивовара) – не завадило Марії Шимановській створити позитивний імідж в аристократичному суспільстві та позиціонувати себе як його частину.

Іншим важливим ідентичнісним маркером, що мав суттєвий вплив на вибір життєвої стратегії людини XIX століття, була її гендерна приналежність. Владні структури суспільства, зауважує Ірина Добропас, "регулювали типові прояви статевих відмінностей у гендерних ролях, нормах поведінки, психологічних рисах і моральних чеснотах, типах ідентичності та символічних репрезентаціях у культурі" [Добропас, 2007: 87]. Вихід за межі визначених стандартів щодо гендерних ролей, характерний для Марії Шимановської (про що мова йтиме далі), вимагав неабиякої сміливості. Зіставлення властивих добі поведінкових моделей, актуальних щодо жінок, та індивідуальних рішень, що їх демонструє Марія Шимановська, дозволяє проявити особливості ідентичнісного портрету мисткині.

Насамперед слід окреслити усталене становище жінки на початку XIX століття, розглянути ролі та правила, передбачені для неї соціумом.

Відомо, що до 1870–1880-х років жінки не мали доступу до будь-якої вищої освіти. До цього часу жінки здобували знання лише приватним чином – через батьків, гувернанток, репетиторів або у жіночих пансіонах. Утім, треба відзначити, що як домашня, так і пансіонна жіноча освіта початку XIX століття не ставили за мету виховувати професіоналок тієї чи іншої справи. Система жіночої освіти забезпечувала дівчині визначений суспільством рівень грамотності, необхідний для комфортного існування у соціумі. Рівень цих знань, навичок та манер був водночас індикатором соціального класу. Проте вся освітня система для жіноцтва насамперед була спрямована на виховання освічених матерів, турботливих дружин та гарних господарок [Кісь, 2012].

У вихованні Марії Шимановської визначальну роль зіграло те, що її батьки Барбара та Францішек Воловські були палкими любителями музики й запрошували до свого салону у Варшаві видатних польських і зарубіжних мистців, таких як Юзеф Ельснер, Кароль Курпінський, Кароль Ліпінський, Анжеліка Каталани, Август Кленгель, Даніель Штейбельт, Фердинанд Паер, П'єр Роде та багато інших [Suchowiejko, 2012: 127]. Професійної музичної освіти композиторка не здобула (варто зазначити, що перші консерваторії сучасного зразка почали з'являтися у самому кінці XVIII ст. й не були доступними для жіноцтва), її першими домашніми викладачами музики були варшавські піаністи Томаш Гремь та Антон Лісовський, надалі, за словами М. Шимановської, вона вдосконалювала свої навички самостійно.

Попри відсутність академічної музичної освіти, Марію Шимановську сьогодні ідентифікують як професійну піаністку та композиторку через низку факторів: мисткиня друкувала свої твори у найкращих європейських видавництвах ("Breitkopf & Härtel", "Ricordi", "Th. Boosey & Co" та інших), вона виступала на основних європейських концертних майданчиках та складала конкуренцію відомим тогочасним артистам (Д. Штайбельту, Ф. Калькбреннеру, Й. Н. Гуммелю, Дж. Фільду та ін-

шим), а що найважливіше – артистична та композиторська діяльність становила основне джерело її доходу.

Варто зазначити, що після Французької революції 1789 року зазнав суттєвих змін соціальний статус артиста – артист поступово здобував незалежність від патрона, отримував суб'єктність та починав діяти у межах законів ринкової економіки [Suchowiejko, 2012: 140]. Свобода артиста супроводжувалась необхідністю пошуку доходу, що сприяло виникненню понять особистої конкуренції, віртуозності, громадських концертів та піар-менеджменту. Марія Шимановська крізь призму періодики її доби постає однією із перших жінок, котра наважується скласти чоловікам конкуренцію на професійному рівні.

Переважно для жінок – сучасниць Шимановської музика ставала чимось більшим за домашнє хобі за умови родинної підтримки. Один із прикладів – творчий тандем подружньої пари Антоніо Джеймса Урі та Анни Кароліни Бельвіль-Урі (фр. Anna Caroline Oury de Belleville, 1808–1880 рр.) Про Анну Кароліну відомо мало – французького походження піаністка та композиторка, написала близько 180 камерних салонних пес. Творчу кар'єру почала у 1831 році, коли вийшла заміж за скрипалю Антоніо Джеймса Урі. Відтоді вони концертували дуєтом усією Європою [Fuller Maitland, 2001]. Важливо відзначити, що гастрольна кар'єра А. К. Бельвіль-Урі починається після одруження та за підтримки і у супроводі чоловіка, що легітимізує подібну жіночу діяльність для суспільства.

Інша мисткиня, швейцарська піаністка та композиторка Кароліна Буасьє-Бутіні (фр. Caroline Boissier-Butini, 1786–1836) також заручилася підтримкою свого чоловіка Августа Буасьє. Партнер Кароліни сам був скрипалем і всіляко морально та фінансово підтримував діяльність дружини, котра не дала жодного виступу в житті за гроші (!) [Hoffmann, 2011]. Тобто Бутіні музикувала для задоволення, як більшість жінок початку XIX ст., але здійснювала це не вдома чи у колі друзів, а на більш професійному, сценічному рівні. Водночас артистка підкреслено демонструвала відсутність необхідності працювати за кошти, адже сім'ю забезпечував чоловік.

Натомість Марії Шимановській заради професійної кар'єри довелося розірвати шлюб. Чоловік мисткині – Теофіль Юзеф Шимановський – не схвалив її бажання займатися музикою професійно та концертувати для великої публіки, тож активна гастрольна діяльність Марії почалася саме після розлучення. Таким чином, Шимановська робить рішучий вибір між сімейним життям та професійним становленням, який свідчить про те, що для неї вкрай важливим був професійний ідентичнісний вимір, пов'язаний із музичною кар'єрою.

Василь Гонтар називає такий підхід до самовизначення пріоритетом ідентичностей і вважає, що ідентичності самі по собі позбавлені сенсу, важлива лише їх послідовність, вибудована особистістю за важливістю. Дослідник пояснює: "Пріоритет ідентичностей – це відповідь на питання: хто я у першу чергу, хто у другу, хто у третю, інтересам якої колективної групи я віддам перевагу, коли інтереси двох груп колективних ідентичностей до яких я належу зіштовхнуться між собою у протиріччя?" [Гонтар, 2020: 9]. Поняття "пріоритету ідентичностей" є напроцуд важливим для Марії Шимановської, адже різні аспекти її творчої біографії складно переплітаються та зіштовхуються між собою на різних рівнях: Шимановська є полькою, утім, насамперед відстоює інтереси вузької групи франкістів; мисткиня належить до буржуазії, але їй важливо позиціонувати себе ари-

стократною; вона є жінкою, утім, виборює своє право на творчу та професійну реалізацію.

Висновок. Визначення актуальних для першої третини XIX ст. маркерів ідентичності, що серед них як ключові постають географія, етнос, релігія, соціальне положення та гендер, проявляє неординарність постаті Марії Шимановської та розкриває специфіку світоглядних орієнтирів мисткині. Марія Шимановська неодноразово виходить за межі усталених ідентичнісних стереотипів, як-от розриває шлюб, робить професійну творчу кар'єру центральним життєвим пріоритетом та основним джерелом доходу родини, не акцентує свою релігійну приналежність. Проаналізовані факти творчої біографії мисткині демонструють її активне прагнення відшукати нові ймовірні життєві сценарії, що порушуватимуть детермінований ідентичнісний набір (жінка, єврейка-франкістка, донька пивовара, типова господиня родини, що опікується вихованням дітей та дбає про добробут).

Завдяки залученню креативних рішень (самостійній організації багаторічного концертного турне країнами Європи, створенню іміджу аристократки через власні портретні зображення) Шимановська розширює простір творчої самореалізації та долучається до змін щодо наявних суспільних конвенцій. Таким чином, звернення до проблеми ідентичності мистців минулих епох дозволяє виразити їхній особистісний портрет – проявити ймовірну мотивацію щодо вибору того чи того життєвого сценарію, продемонструвати ризики, що постають перед ними, визначити міру індивідуальної креативності. Все це виразнено проступає на тлі реконструкції культурно-історичних реалій доби.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Будзар, М. (2015). Проблема ідентичності як механізму конструювання соціальних практик особистості: до створення "інтелектуальної біографії" Григорія Галаґана. *Ейдос*, 8, 233–245.
- Василевський, С. (2015). *Життя польське у XIX столітті*. Київ, Темпора, 520.
- Гонтар, В. (2020). Ідентифікація "ідентичності" як передумова самовизначення через неї. *Проблема ідентичності в XXI столітті*, 8–11.
- Добропас, І. (2007). Проблема гендерної ідентичності в контексті феміністичної епістемології. *Вісник Львівського університету. Філософські науки*, 10, 79–89.
- Езерська, І. (2010). Релігійні конверсії у Львові наприкінці XVII – у XVIII століттях (на матеріалах метрик хрещень Катедрального костелу). *Вісник Львівського університету*, 45, 551–588.
- Кандель, Ф. (1988). *Євреї Росії. Времена и события. История евреев Российской империи*. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=259535>
- Кизилов, М. (2010). Некоторые документы по истории еврейских и иудействующих сект эпохи Александра I. *Studia Anthropologica*, 174–190.
- Кись, О. (2012). *Жінка в традиційній українській культурі другої половини XIX – початку XX ст.*, Львів, Інститут народознавства НАН України, 287.
- Кравець, В. (2015). Кріпацтво в 1848 році в Галичині та в Чехії не скасували. *Богемні подорожі не лише по Богемії*. URL: http://www.praga-gid.info/blog/?kripacstvo_v_1848_roci_v_halycyni_ta_v_zechiji_ne_skasuvaly
- Кравченко, Г., Шаповалова, Н. (2015). Поняття ідентичності: проблема визначення в сучасному науковому просторі. *Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Серія "Культурологія"*, 16, 3–9.
- Маценка, С. (2022). Музика в голові: фігура Людвіга ван Бетховена як акустична система в театральній сонаті "Ніжна лють, або Оператор слуху" Герта Йонке. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 133, 8–22.
- Мачейко, П. (2015). *Разноплеменное множество. Яков Франк и франкиское движение в 1755–1816*. Иерусалим, Гешарим/Мосты культуры, 500.
- Поліщук, Ю. (2013). Теоретичні виміри етнічної та національної ідентичності. *Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса*, 2, 197–213.
- Рікер, П. (2002). *Сам як інший*. Пер. з франц. В. Андрушко, О. Сирцова. Київ, Дух і літера, 458.
- Сміт, Е. (1994). *Національна ідентичність*. Київ, Основи, 224.
- Собуцький, М. (2017). Сучасність класу. *Спільне*. URL: <https://commons.com.ua/uk/suchasnist-klasu/>
- Терборн, Й. (2020). Мрії та кошмари середніх класів світу. *Спільне. Соціологія*. URL: <https://commons.com.ua/uk/mriyi-ta-koshmari-serednih-klasiv-svitu/>
- Токарчук, О. (2019). *Книги Якова*. Київ, Темпора, 960.

Шевчук, О. (2013). Культура і топографія: територія як чинник формування культурної ідентичності. *Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Серія "Культурологія"*, 12, 267–273.

Янишин, М. (2022). Марія Шимановська та Шори: генеалогічні особливості роду як джерело цілісної реконструкції творчої біографії мисткині. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 18. Ч. 1, 154–161.

Fuller Maitland, J. (2001). Oury [née de Belleville], Anna Caroline. *Grove Music Online*. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020602>

Hoffmann, F. (2011). Boissier-Butini, Caroline (Louise), geb. Butini, verh. Boissier. *Sophie Drinker Institut*. URL: <https://www.sophie-drinker-institut.de/boissier-butini-caroline>

Suchowiejko, R. (2012). Between the salon and the concert hall. Maria Szymanowska's artistic career from behind the scenes. *Musica Iagellonica*. URL: <http://www.muzykologia.uj.edu.pl/documents/6464892/8a9c9b56-a7df-4809-8534-2cf13baf9ac8>

Trochimczyk, M. (2012). On Genius and Virtue in the Professional Image of Maria Szymanowska. *Académie Polonaise des Sciences Centre Scientifique à Paris*, 257–280.

Witkowska, A. (1998). *Celina i Adam Mickiewiczowie*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 158.

REFERENCES

Budzar, M. (2015). Problema identychnosti jak mehanizmu konstruivannja social'nyh praktyk osobystosti: do stvorennja "intelektual'noi biografii" Grygorija Galagana [The problem of identity as a mechanism for the construction of social practices of the individual: to the creation of the "intellectual biography" of Grigory Galagan]. *Ejdos*, 8'2015, 233–245.

Vasylevskiy, S. (2015). *Zhyttia polske u XIX stolitti* [Polish life in the 19th century]. Kyiv, Tempora.

Gontar, V. (2020). Identyfikacija "identychnosti" jak peredumova samovyznachennja cherez nei [Identification of "identity" as a prerequisite for self-determination through it]. *Problema identychnosti v XXI stolitti*, 8–11.

Dobropas, I. (2007). Problema gendernoi' identychnosti v konteksti feministychnoi' epistemologii' [The problem of gender identity in the context of feminist epistemology]. *Visnyk L'viv's'kogo universytetu. Filosofi'ki nauky*, 10, 79–89.

Jezers'ka, I. (2010). Religijni konversii' u L'vovi naprykinci XVII – u XVIII stolittjah (na materialah metryk hreshhen' Katedral'nogo kostelu) [Religious conversions in Lviv at the end of the 17th – in the 18th centuries (based on the materials of the baptism records of the Cathedral Church)]. *Visnyk L'viv's'kogo universytetu*. №45, 551–588.

Kandel, F. (1988). *Evrei Rossii. Vremena i sobytija. Istoriya evreev rossijskoi imperii* [Jews of Russia. Times and events. History of the Jews of the Russian Empire]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=259535>

Kizilov, M. (2010). Nekotorye dokumenty po istorii evrejskijh i iudejstvujushhijh sekt jepohi Aleksandra I [Some documents on the history of

Jewish and Judaizing sects of the era of Alexander I]. *Studia Anthropologica*. 174–190.

Kis', O. (2012). *Zhinka v tradycijnij ukrai'ns'kij kul'turi drugoi' polovyny XIX – pochatku XX st.* [A woman in traditional Ukrainian culture of the second half of the 19th and early 20th centuries]. L'viv, Instytut narodoznavstva NAN Ukraïny.

Kravets, V. (2015). Kripatstvo v 1848 rotsi v Halychyni ta v Chekhii ne skasuvaly [Serfdom was not abolished in 1848 in Galicia and the Czech Republic]. *Bohemni podorozhi ne lyshe po Bohemii*. URL: http://www.praga-gid.info/blog/?kripactvo_v_1848_roci_v_halycyni_ta_v_zechiji_ne_skasuvaly

Kravchenko, G., Shapovalova, N. (2015). Ponjattja identychnosti: problema vyznachennja v suchasnomu naukovomu prostori [The concept of identity: the problem of definition in the modern scientific space]. *Naukovi zapysky Nacional'nogo universytetu "Ostroz'ka akademija". Serija "Kulturologija"*, 16, 3–9.

Maciejko, P. (2015). *Raznoplemnoe mnozhestvo. Yaakov Frank i frankystkoe dvizhenie v 1755–1816* [The mixed multitude. Jacob Frank and the frankist movement 1755–1816]. Yerusalym, Hesharym/Mosty kultury.

Matsenka, S. (2022). Muzyka v holovi: fihura Liudviha van Betkhovena yak akustychna sistema v teatralnij sonati "Nizhna liut, abo operator slukhu" Gerta Yonke [Music in the head: the figure of Ludwig van Beethoven as an acoustic system in Gert Jonke's "Gentle rage or an Ear Engineer"]. *Naukovi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 133, 8–22.

Polishchuk, Ju. (2013). Teoretychni vymiry etnichnoi' ta nacional'noi' identychnosti [Theoretical dimensions of ethnic and national identities]. *Naukovi zapysky instytutu politychnykh i etnonacional'nykh doslidzhen' im. I.F. Kurasa*, 2, 197–213.

Ricoeur P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris, Seuil. [In Ukrainian] Smith, A. (1991). *National identity*. Penguin. [In Ukrainian]

Sobuckij, M. (2017). Suchasnist' klasu [The modernity of the class]. *Common*. URL: <https://commons.com.ua/uk/suchasnist-klasul>

Therborn, G. (2020). Dreams and Nightmares of the World's Middle Classes. *New Left Review*. URL: <https://newleftreview.org/issues/ii124/articles/goran-therborn-dreams-and-nightmares-of-the-world-s-middle-classes>

Tokarchuk, O. (2019). *Knyhy Yakova* [Books of Jacob]. Kyiv, Tempora.

Shevchuk, O. (2013). Kul'tura i topografija: terytorija jak chynnyk formuvannja kul'turnoi' identychnosti [Culture and topography: territory as a factor in the formation of cultural identity]. *Naukovi zapysky. Serija "Kulturologija"*, 12, 267–273.

Janyshyn, M. (2022). Marija Shymanovs'ka ta Shory: genealogichni osoblyvosti rodu jak dzherelo cilisnoi' rekonstrukcii' tvorchoi' biografii' mystkyini [Maria Szymanowska and Shor: genealogical characteristics of the genus as a source of holistic reconstruction of the artist's creative biography]. *Hudozhnja kul'tura. Aktual'ni problemy*, 18. Ch.1., 154–161.

Надійшла до редколегії 31.01.23

Mariia Janyshyn-Pryimenko, PhD Student
e-mail: mjanyshyn@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8278-0888>
Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine,
1-3/11 Architect Horodetsky St., Kyiv 01001, Ukraine

THE CREATIVE BIOGRAPHY OF MARIA SHYMANOVSKA IN THE CONTEXT OF THE PROBLEM OF IDENTITY

The article examines the problem of the artists' identity at the beginning of the 19th century through the prism of the Maria Szymanowska's creative personality. The analysis of the historical and cultural realities of the time made it possible to determine the main factors that influenced the formation of identity. These are geography, religion, social status and gender. It was found that for Maria Szymanowska, Warsaw always remained the central city through which her self-determination took place, even after moving to St. Petersburg in 1828. There was a problem of coherence between the national and religious identities of the artist. Szymanowska was Polish at the level of "I speak the language, I dress," but she was a frankist at the level of "whom I pray to, what books I read, who I believe in," which makes her identity portrait more complex. The composer sought to create a positive image in the aristocratic society and position herself as part of it, thus increasing the social status given to her at birth – petty bourgeoisie, the daughter of a brewer. She did this with acquaintances, a suitable social circle, portraits, clothes, etc. Also, the artist bravely overcame the boundaries of established behavioral models for women. Maria Szymanowska divorced and supported herself and three children from the marriage – artistic and compositional activities were the main source of her income. Through the prism of periodicals of the day, she appears as one of the first women who dares to compete with men on a professional level. Various aspects of Maria Szymanowska's creative biography are intricately intertwined and clash with each other at different levels: Szymanowska is a Polish, but primarily defends the interests of a narrow group of frankists; the artist belongs to the bourgeoisie, but it is important for her to position herself as an aristocrat; she is a woman, however, first of all, she chooses her right to creative and professional realization. The comparison of typical life strategies, which provided for the mentioned factors of identity formation, with the life and creative decisions of Maria Szymanowska, made it possible to outline the specifics of the artist's identity portrait. By overcoming the established identity stereotypes of the time, Maria Szymanowska appears as an extraordinary person who is able to shape new life strategies.

Keywords: the creative biography of Maria Szymanowska, the problem of identity, markers of identity, the identity of the artist at the beginning of the 19th century, the priority of identities, changes of identity.

УДК 82.02/.09+801.7+2=161.2
DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1\(12\).16](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1(12).16)

Софія Пузирко, студ.
e-mail: sophiepuzyrko@gmail.com
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна

ХУДОЖНІЙ ПЕРЕКЛАД ЯК КРОС-КУЛЬТУРНА КОМУНІКАЦІЯ

Здійснено культурологічний аналіз важливості художнього перекладу як крос-культурної комунікації в процесі між-культурної взаємодії заради теоретичного осмислення умов і можливостей максимального взаєморозуміння та передачі досвіду між культурами різних держав. Як і будь-який вид перекладу, художній переклад – явище багатогранне та складне. З інституційного погляду його можна розглядати як специфічну форму літературної рецепції та культурного посередництва, як форму культурного виробництва, що має місце у специфічному середовищі на стику двох (часто національних) літератур та культур. Художній переклад залежить не тільки від локальних чинників, а й від динаміки глобального простору культурного обміну. Крос-культурна комунікація – це практика, яка вимагає посередництва, привласнення та переговорів. Літературний текст обробляється, споживається та інтерпретується цільовим читачем, носієм певних ідеологічних та естетичних поглядів.

Ключові слова: переклад, художній переклад, культура, комунікація, крос-культурна комунікація, глобалізація.

Постановка проблеми. Процес глобалізації веде до розширення зв'язків між різними країнами, народами та їх культурами. Різні за своєю історією, традиціями, мовами та релігіями культури розвиваються, взаємодіють і впливають одна на одну за допомогою міжкультурної комунікації. Такі відмінності призводять до створення багатьох проблем, зокрема до зіткнень і конфліктів культур. Дуже часто ці конфлікти відбуваються через елементарне взаємне незнання культурних особливостей як на рівні індивіда або соціальної групи, так і на рівні окремих держав. Великий вплив має міжкультурна комунікація, яка відбувається за допомогою культурних обмінів і прямих контактів між державними установами, соціальними групами, рухами, завдяки науковому співробітництву, туризму, обміну культурними продуктами та послугами, а також новаторськими та творчими ідеями. Художній переклад як спосіб міжкультурної комунікації вирішує насамперед завдання взаєморозуміння суб'єктів комунікації. Вивчення характеру сприйняття художнього тексту іншої культури через переклад дає можливість визначення значних культурних розбіжностей.

Аналіз досліджень та публікацій. Питання художнього перекладу та крос-культурної комунікації перебуває в полі зору науковців ще з початків їхнього зв'язку. Культурологічний аналіз художнього перекладу представлений працями С. Басснетт, Р. Белла, Д. Катана, А. Лефевра, С. Луо, Е. Ніда, К. Скотта та ін. Теорія крос-культурної комунікації є частиною наукових розвідок Т. Едварда, П. Ньюмарка, Г. Трагера, Е. Холла та ін. Дослідження художнього перекладу, культури, комунікації та крос-культурної комунікації ведуть К. Авруч, Л. Венуті, С. Кадера, А. Пім, Б. Хатім, Дж. Хаус та ін.

Мета статті – культурологічний аналіз ролі художнього перекладу в крос-культурній комунікації.

Виклад основного матеріалу. Переклад – це найважливіший засіб міжкультурної комунікації, оскільки є посередником, сполучною ланкою, що допомагає носіям однієї мовної культури знайомитися з різними формами культурного вираження представників інших культур. Художній переклад як один із видів комунікативної діяльності орієнтований на повну та адекватну передачу мови оригіналу, що містить всю сукупність імплікацій мовного, соціокультурного плану. З інституційного погляду його можна розглядати як специфічну форму літературної рецепції та культурного посередництва, як форму культурного виробництва, що має місце у специфічному середовищі на стику двох (часто національ-

них) літератур та культур. Художній переклад нерідко мотивований динамікою як локальних чинників, так і глобального простору культурного обміну. Обидва ці контексти накладають свої обмеження на мешканців цього простору, літературних перекладачів. Бути художнім перекладачем означає займати позицію у своїй галузі культурного виробництва, але також означає займати позицію у цьому міжкультурному просторі. Контекстність перекладу відображається через текстове посередництво перекладача. Художній перекладач відіграє особливу роль у ланцюжку літературної комунікації між оригінальним авторським твором та кінцевим цільовим читачем тексту. Текстуальна присутність перекладача відноситься до його подвійної позиції як адресата та відправника, як читача та автора, але також стосується стратегії, свідомого вибору перекладача при вирішенні технічних проблем художнього перекладу, таких як літературний стиль [Nida, 1972].

Комунікація невіддільна від медіа і символів, які, в свою чергу, також взаємозалежні. Символи та медіа – це елементи, від яких залежать усі комунікативні дії. Ядром комунікації є інформація, яка існує як потік. У комунікативній діяльності немає ні поширення, ні поділу інформації. Культура існує у формі символів. Тільки у спілкуванні будь-який символ може набути сенсу та цінності. Без комунікації символи втрачають своє значення, а культура – шанс на існування. Отже, міжкультурна комунікативна діяльність може бути відокремлена від мови та символів, створених людьми. Саме через ці мови та символи люди можуть обмінюватися інформацією, реалізовувати передачу цінностей та реконструювати зміст [Luo, 2005]. Переклад як основний спосіб міжкультурної комунікації потребує і залежить більше від мови та символів, ніж від інших факторів. Без мови та символів переклад неможливий.

Термін "крос-культурна комунікація" запроваджено американським антропологом Едвардом Холлом ще 1954 року [J. Voase-Beier..., 2014]. Він визначає дане поняття як міжособистісне спілкування, яке характеризується певними подібностями та відмінностями учасників комунікації з огляду на їхню мову, спосіб сприйняття дійсності, системи цінностей та поведінки (вербально і невербально). Крос-культурна комунікація характеризується тим, що через безпосередній контакт її учасники вживають різні форми мови та дискурсивні стратегії, відмінні від тих, що використовуються при спілкуванні в одній культурі. Часто вживаний термін "міжкультурна комунікація" зазвичай відноситься до вивчення конкретних явищ

у двох і більше культурах і має додаткове значення для порівняння комунікативної компетентності у спілкуванні з представниками різних культур.

Спілкування вимагає посередництва: неможливо добре спілкуватися, не приділяючи належної уваги характеру сприйняття інформації. Це особливо вірно, коли йдеться про необхідність перетину як мовних, так і культурних кордонів. Простіше кажучи, комунікація не може вважатися зрозумілою, якщо потрібно уникнути передачі лише часткового уявлення про оригінал. Хоча ясність є важливим аспектом комунікації, вона не єдина в художньому перекладі. Очевидно, художній перекладач має справу не лише зі смисловою інформацією, а й з поетичними особливостями. Якщо стилістичні властивості оригіналу мають бути відтворені у перекладі, має бути створена комунікаційна інфраструктура для надання відносної повноти значення. З цього погляду основним завданням комунікації залишається семантична ясність, але в процесі художнього перекладу припущення щодо однорідності текстів потребує як культурної, так і літературної стійкості. Розбірливість і нередатованість культурного значення є небезпечними для перекладача, який прагне примирити і збалансувати ці конкуруючі вимоги. На практиці, однак, таким чином може бути створена певна дихотомія "або-або". За необхідності комунікація іноді віддає перевагу редукціонізму "заради прагматичного ефекту" [Newmark, 1982]. Насправді ця дихотомія хибна; комбінований семантичний та комунікативний переклад уникає надмірного спрощення. Багато факторів можна пояснити складністю художнього перекладу з погляду комунікації. Ньюмарк говорить про "врівноваження" перекладача, який бере до уваги такі фактори, як автор, читач, норми та культура цільової мови, а у разі художнього перекладу – літературні традиції [Newmark, 1982]. Перформативний акт художнього перекладу є невід'ємною частиною міжкультурної комунікації, успіх якої залежить від збалансованої схеми, яка виявляє усі межі культурного сенсу.

Функція перекладу переважно втілюється на соціокультурному рівні. Соціальні зміни та культурний розвиток часто пов'язані з розвитком перекладацької діяльності. На думку Ньюмарка, переклад може призвести до "повалення" конкретної культури та навіть соціальної системи, а також сприяти еволюції різних цивілізацій. "Переклад грецької літератури у Давньому Римі привів до народження латинської літератури. Поширення західної освіти на схід та великомасштабна перекладацька діяльність у період Руху четвертого травня сприяли формуванню та розвитку сучасної народної мови, а потім сприяли швидкому розвитку соціальної історії Китаю. Це, безперечно, найкраще свідчення соціальної та культурної функції перекладу" [Newmark, 1982: 18].

Художній переклад можна розглядати як форму міжкультурної комунікації, оскільки він включає обмін інформацією, ідеями та культурними цінностями між людьми та групами з різними мовним та культурним походженням. Художній текст є не лише продуктом індивідуальної творчості автора, а й формується культурним, соціальним та історичним контекстом, у якому він з'являється. При перекладі художнього твору проблема полягає не просто в пошуку еквівалентних слів іншою мовою. Перекладач також має знати культурний та історичний контекст вихідного тексту та цільової культури. Він мусить враховувати культурні відмінності та нюанси, що існують між вихідною та цільовою культурами, щоб точно передати зміст вихідного тексту. Також художній переклад як міжкультурна комунікація передба-

чає адаптацію тексту до культурних норм та очікувань цільової культури. Це означає, що перекладач повинен приймати рішення про те, як передавати певні культурні посилання, ідіоми та вирази, щоб вони були придатними та зрозумілими для цільової аудиторії. Перекладач також має враховувати стилістичні відмінності між вихідною та цільовою мовами, щоб зробити переклад не тільки точним, а й природним та швидким цільовою мовою.

Історію культури в проторі літератури можна представити як процес збереження та примноження текстів, тобто явищ культури. Таким чином, ми розглядаємо художній текст як елемент культури, де найбільш яскраво проявляється специфіка мовної та культурної своєрідності, історична інформація, ясно виражена картина світу. Художні твори відіграють важливу роль у діалозі культур, відбиваючи національний характер і національну самосвідомість, інколи ж навіть впливаючи на їх формування. Ця роль особливо яскраво проявляється при їх перекладі іншою мовою і при функціонуванні тексту художнього твору в іншій культурі. І лише такий контекст розкриє стан національної мови, літературно-мистецькі погляди суспільства тієї епохи, в якій створювався оригінал, картину духовного та інтелектуального життя певної мовної культури. Трансляція художнього твору у культурі, що його сприймає, стає певним феноменом, у якому віддзеркалюється специфіка тієї чи іншої культури, життя її представників (людей, особистостей, історичних постатей) у конкретний історичний момент епохи. У результаті перекладу у процесі трансляції художній твір віддзеркалює специфіку відповідної культури. Перекладені художні твори, будучи частиною національної літератури, проникаючи в іншу мовну культуру, значною мірою сприяють її збагаченню та розвитку. Тільки через переклад художній текст стає ретранслятором інформації, закладеної в самому тексті, в іншу культуру. Художній текст, що перекладається, є сполучною ланкою у діалозі культур і займає величезне місце в обміні культурними та духовними цінностями між різними мовними культурами. Фактично переклад художніх текстів став першим міжнародним засобом масової комунікації, оскільки видання перекладів художніх творів іноді значно перевищувало тираж самого оригіналу. Без перекладу художньої літератури як пам'ятки національної мови неможливі діалог культур та культурно-літературні зв'язки [Cadera, 2016].

Переклад – це перший крок людського суспільства до спілкування та розуміння одне одного. Чи то у східному суспільстві, чи у західному світі історія перекладу – це яскрава історія міжкультурної комунікації та розвитку. З прискоренням темпів глобальної економічної інтеграції дедалі частішим стає обмін у галузях науки та технологій, економіки, культури тощо між країнами світу. Потреба перекладу стає дедалі більше, і його важливість також підкреслюється. Крім того, чим більше розвивається людське суспільство, тим більше в ньому втілюється дух відкритості та спілкування. Але, тим не менше, воно залишається самодостатнім. Щоб вийти із замкнутого світу, людське суспільство має почати контактувати із зовнішнім світом, щоб встановити відносини спілкування та просуватися до мети взаєморозуміння та загального розвитку. Переклад, як міст, поєднує дві різні культури та відіграє важливу та незамінну роль у процесі спілкування між різними культурами. «Відомий поет Гете закликав до руйнування національних кордонів та активного здійснення культурних обмінів між різними національностями. На його думку, переклад відіграє "вирішальну роль" у культурному обміні

людства, виконуючи не лише роль комунікації, а й функцію творення. Звичайно, що стосується дійсності, то причина, через яку Гете став всесвітнім Гете, і причина, через яку його літературна життєва квітка поширилася по всьому світу, лежить на мості перекладу» [Dixon and Bortolussi, 1996: 420].

Художній переклад також відзначений культурними повідомленнями та алюзіями, які можуть поставити його на межу неперекладності та кинути тінь на міжкультурну комунікацію. На перший погляд, ці посилання та алюзії демонструють тенденцію ускладнювати розуміння. Однак якщо перекладач художнього тексту вирішить передати сенс, ігноруючи весь матеріал, який, на його думку, здається несуттєвим, то результат буде негативним. Меседжі та алюзії аж ніяк не зайві, від них залежить ефективне літературне спілкування. Вихідний та цільовий читачі мають різноманітні способи декодування, що ускладнює завдання комунікації для цільового читача у ситуації перекладу. Референтна функція часто відрізняється в іншому мовному та культурному контексті. Проте, дотримуючись цілісності оригіналу, що обмежує переклад, перекладач все ж таки повинен знайти спосіб відтворити посилальну множинність тим чи іншим способом, що може виявитись проблематичним. Однак навіть якщо вибрано цілеорієнтованість, обробка референтів не може бути виключена. Зрозуміло, що переклад неспроможний повністю передати закладений автором зміст, а інклюзивність, включаючи референтну зв'язність, неможлива. Загалом, коли дослівна передача посилення чи алюзій не працює, пошук перекладачем функціональної еквівалентності є примирливою альтернативою. Грунтуючись на побудові динамічного функціонування комунікації, художній переклад може використовувати низку пов'язаних стратегій для відтворення впливу оригіналу на цільового читача.

Ще один важливий показник міжкультурної комунікації полягає у зв'язку між сигніфікацією та інтертекстуальністю в художньому перекладі, де значення належать до інших текстів вихідної культури. Після повідомлень і алюзій інтертекстуальність ускладнює передачу того, що мається на увазі в вихідному тексті. Враховуючи культурні та історичні відмінності, хиткість інтертекстуальності щодо читання посилюється актом перекладу, а також, що не менш важливо, процесом переписування, під час якого інші тексти читаються автором, який потім переписує їх, влітаючи в джерело, яке є результатом переписування контекстів [Katan, 2008].

Крос-культурний діалог не може існувати без контексту, а акт художнього перекладу формується та обмежується контекстуальними факторами. Потрібні подальші дослідження основної функції або ролі міжкультурного контексту в художньому перекладі. Переклад обов'язково тягне за собою контекстуальні зміни або коригування, і хоча передача загальноприйнятого текстового переносу є проблематичною, коли йдеться про контекст, ситуація дещо інша. Існування контексту допомагає уточнити або пояснити значення, але оскільки переклад бере участь у двох наборах контекстів, перетин яких дестабілізує створення сенсу в цільовому тексті, це може призвести до міжкультурного непорозуміння. Два набори контекстів, які можуть бути або не бути схожими чи порівняними і які можуть належати або не належати до тих самих історичних періодів, здатні генерувати різні значення. Це пов'язано з тим, що переклад здійснюється іншою мовою, в іншому контексті та для іншої аудиторії, що призводить до трансформації, яка визначається іншим значенням, додаючи суттєвої

складності до всієї практики міжкультурного спілкування. За відсутності усвідомлення культурного зміщення та культурного взаємозв'язку художній переклад навряд чи може функціонувати. Художній переклад акцентує увагу на передачі культурного значення, оскільки в цій ситуації текстове відтворення є міжкультурним й естетично залежним. Тим часом, у поєднанні з цим новим контекстом, інша перспектива впроваджується в міжкультурну адаптацію, щоб уникнути дихотомізації двох наборів контекстів, створених перекладом [Katan, 2008].

Переклад стосується не лише одного, а кількох контекстів, деякі з яких можуть бути непомітними або, здавалося б, не заслуговують на увагу. Проте всі вони сприяють відтворенню того чи іншого художнього тексту, що перекладається. Всеосяжний контекст перекладу складається з масиву пов'язаних або взаємопов'язаних контекстів. Перш за все, це історичний контекст. Вихідний текст належить минулому, і під час перекладу таких текстів на цільову мову існування історичного контексту не можна заперечувати, і перекладач повинен це враховувати. Дерріда стверджує: "І вже зрозуміло, що навіть у французькій мові речі змінюються від одного контексту до іншого. Тим більше в німецькому, англійському та особливо американському контекстах, де одне й те саме слово вже пов'язане з дуже різними конотаціями, флексіями та емоційними чи афективними значеннями" [Derrida, 1988]. Різні культурні місця та контексти надають значення різним інтерпретаціям. Контекстуальні зміни породжують інтерпретаційні можливості, а також непомітно чи не дуже змінюють різні аспекти значення та те, як вони пов'язані зі зміненим контекстом. Різні процеси конструювання та реконструкції смислу забезпечують формування тексту перекладу.

Впливаючи на цільову культуру, переклад буває як позитивний, так і негативний. Але загалом енергійна перекладацька діяльність і розвинена справа перекладу часто сприяють прогресу цільового суспільства та процвітанню культури. Багаті та колоритні іноземні культури привносять нову життєву силу в цільову мову завдяки перекладацькій діяльності та сприяють розвитку та процвітанню культури цільових спільнот. Переклад також може бути потужною силою впливу та трансформації цільової культури та адвокації історії та культури завдяки соціогуманітарному знанню. Факти доводять, що переклад відіграє важливу й унікальну роль у процесі світової цивілізації. Вона тісно пов'язана з накопиченням людської культури, розвитком і прогресом суспільства.

Висновки. Переклад – це засіб спілкування між різними світоглядом та культурними досвідами, пов'язаними комунікаційною інфраструктурою, що забезпечує потік знань та інформації. Одним із способів забезпечення та розвитку глобальної комунікації є художній переклад. Ефективність перекладу є першорядним завданням, яке нерозривно пов'язане з тим, чи вдасться йому донести видатні літературні твори до цільового читача. Це багато в чому залежить від якості комунікації і передбачає більше, ніж семантичний переклад, бо передача літературного значення через переклад має бути центральною. Соціально-політичний вимір не можна відокремити від відмінності та різноманітності, властивих практиці перекладу. На відміну від інших видів перекладу, поезика відіграє помітну роль у художньому перекладі у міжкультурному контексті, і формування естетичного задоволення та естетичного смаку має важливе значення. Невідповідність одного контексту іншому призводить до реконтекстуалізації. Виявлене та усунене у процесі перекладу сенсове непорозуміння,

що викликає занепокоєння, і контекстуалізація з боку перекладача можуть допомогти помістити текст у конкретний історичний момент, забезпечуючи основу для вдалої інтерпретації. Спочатку контекстуалізований культурний матеріал деконтекстуалізується, щоб полегшити спілкування, а потім реконтекстуалізується, щоб цільовий читач міг взаємодіяти з представленим культурним матеріалом. Інтерпретація, контекстуалізація та реконтекстуалізація включають міжкультурні посилання та алюзії, а також інтертекстуальне розуміння. Опосередкування є невід'ємною частиною міжкультурної комунікації, крім відновлюваності та невідновлюваності вихідного контексту (для того щоб привнести чужорідність, що проявляється як невідоме чи незнайоме, до цільового тексту і зробити його зрозумілим цільовому читачеві), оскільки може відбутися примусове перенесення значень. Тому потрібна літературна відповідність, яка підкреслює нестійкість і невизначеність сенсу художнього твору. Це сприяє складності та взаємопов'язаності численних вимірів художньої комунікації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Boase-Beier, J. Fawcett, A. Wilson, P. (2014). *Literary Translation: Redrawing the Boundaries*. New York, Palgrave Macmillan. doi:10.1057/9781137310057.
- Cadera, S. M. (2016). Literary retranslation in context: a historical, social and cultural perspective. *Literary Retranslation in Context*. Eds. S. M. Cadera, and A. S. Walsh. Oxford and New York, NY, Peter Lang. doi: 10.3726/b10749
- Derrida, J. (1988). Letter to a Japanese Friend. Trans. David B. Allison. *Derrida and Différance*. Eds. D. Wood, and R. Bernasconi. Evanston, IL, Northwestern University Press, 1–8.

Sophia Puzyrko, Student
e-mail: sophiepuzyrko@gmail.com
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

- Dixon, P., and Bortolussi, M. (1996). Literary communication: effects of reader-narrator cooperation. *Poetics*, 23, 6, 405–430.
- Katan, D. (2008). Translation as Intercultural Communication. *The Routledge Companion to Translation Studies*. J. Munday (Ed.), London and New York, Routledge, 74–92.
- Luo, X. (2005). Ideology and literary translation. *Stud. in Transl. Theory and Pract.*, 13, 3, 178–187. doi: 10.1080/09076760508668990
- Newmark, P. (1982). A further note on communicative and semantic translation. *Babel*, 28, 18–20.
- Nida, E. A. (1972). Communication and translation. *Bible Transl.*, 23, 309–316.

REFERENCES

- Boase-Beier, J. Fawcett, A., Wilson, P. (2014). *Literary Translation: Redrawing the Boundaries*. New York, Palgrave Macmillan. doi:10.1057/9781137310057.
- Cadera, S. M. (2016). Literary retranslation in context: a historical, social and cultural perspective. *Literary Retranslation in Context*. Eds. S. M. Cadera, and A. S. Walsh. Oxford and New York, NY, Peter Lang. doi: 10.3726/b10749
- Derrida, J. (1988). Letter to a Japanese Friend. Trans. David B. Allison. *Derrida and Différance*. Eds. D. Wood, and R. Bernasconi. Evanston, IL, Northwestern University Press, 1–8.
- Dixon, P., and Bortolussi, M. (1996). Literary communication: effects of reader-narrator cooperation. *Poetics*, 23, 6, 405–430.
- Katan, D. (2008). Translation as Intercultural Communication. *The Routledge Companion to Translation Studies*. J. Munday (Ed.), London and New York, Routledge, 74–92.
- Luo, X. (2005). Ideology and literary translation. *Stud. in Transl. Theory and Pract.*, 13, 3, 178–187. doi: 10.1080/09076760508668990
- Newmark, P. (1982). A further note on communicative and semantic translation. *Babel*, 28, 18–20.
- Nida, E. A. (1972). Communication and translation. *Bible Transl.*, 23, 309–316.

Надійшла до редколегії 22.03.23

LITERARY TRANSLATION AS CROSS-CULTURAL COMMUNICATION

The article carries out a cultural analysis of the importance of literary translation as cross-cultural communication in the process of intercultural interaction for the sake of theoretical understanding of the conditions and possibilities of maximum mutual understanding and transfer of experience between the cultures of different states. Like any kind of translation, artistic translation is a multifaceted and complex phenomenon. From an institutional point of view, it can be considered as a specific form of literary reception and cultural mediation, as a form of cultural production that takes place in a specific environment at the junction of two (often national) literatures and cultures. Literary translation is often motivated not only by the dynamics of local factors, but also by the dynamics of the global space of cultural exchange. The translator has the status of a mediator between cultures. The target text, like the original text, is a cultural semiotic product. translation is undoubtedly an act of intercultural communication; this should be the unquestionable starting point for any modern research in translation. It is obvious that the aim of the present article is not to challenge indisputable facts. Rather, the main point is that what presents itself as a unanimously accepted thesis is in fact open to multiple interpretations due to the polysemy of the term culture. The cultural aspects of translation are inevitably affected by the still unsettled debates about culture. The translator is a specialist in intercultural communication. He knows how to determine the most appropriate means of mediation for the desired meaning in a given socio-cultural context. Communication is a common and well-known part of our lives that we often do not pay attention to its importance. Moreover, we often participate in the communication process only as senders and recipients of information without being aware that we are dealing with a complex process, which itself contains many interconnected steps with each other. Human society is built and exists precisely thanks to the human ability for communication. Cross-cultural communication is hard work that requires mediation, appropriation, and negotiation. The literary text is processed, consumed and interpreted by the target reader, the bearer of certain ideological and aesthetic views.

Keywords: translation, literary translation, culture, communication, cross-cultural communication, globalisation.

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА

УДК 130.2:140+78.01

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1\(12\).17](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1(12).17)

Аліна Кагало, студ.
e-mail: alina_kahalo@outlook.com
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,
вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, 01001, Україна

ІМПЛІЦИТНА КОНЦЕПЦІЯ МУЗИКИ В "DE CONSOLATIONE PHILOSOPHIAE" БОЕЦІЯ

Стаття є спробою показати можливість та необхідність імпліцитної концепції музики у Боеція. На відміну від експліцитної концепції, тобто того, що є наявним у тексті, наприклад "De institutione musica", і що зазвичай вивчається в історії ідей, імпліцитна концепція є безсвідомим образом картини світу автора, в якій ґрунтуються базові поняття експліцитних концепцій. Отже, імпліцитна концепція є умовою можливості будь-якого експліцитного тексту. "De consolatione philosophiae" обрана як найбільш репрезентативний та семантично навантажений текст Боеція. Цей текст аналізується з погляду наявного в ньому шару безсвідомих семантик, пов'язаних з поняттям "музика". Отже, безсвідома семантика музики має бути вивчена за допомогою психоаналітичного підходу у його широкому розумінні. Необхідність такого підходу та релевантність отриманих з його допомогою результатів обговорюються у статті. Окреслюються орієнтири щодо реконструкції імпліцитної концепції музики за Боецієм, та пропонуються її елементи.

Ключові слова: музика, Боецій, імпліцитна концепція, психоаналітичний підхід, текст.

Постановка проблеми. Боецій (Аніцій Манлій Торкват Северин Боецій (лат. Boetius, Boethius) 480–524) – це фундаментальна постать в історії музики. Його "De institutione musica", яка була написана на межі історичних епох (прибл. 510 р.), задала свого роду стандарт розуміння музики на тисячоліття вперед¹. Зазвичай Боецій трактується як транслятор античного надбання в Середньовіччі, як той, хто зберіг античну парадигму сприйняття світу і при цьому задав парадигму Середніх віків. Проте реплікація автором певної парадигми доволі мало говорить нам про те, що саме лежить у ґрунті та підґрунті цієї реплікації та насправді визначає її. Зараз "De musica" вивчається в курсах історії музики переважно з вузькоісторичної точки зору. Мабуть, тому дійсне розуміння музики Боецієм залишається для нас непроясненим.

Аналіз досліджень та публікацій. Література, яка трактує погляди Боеція на музику, об'єднується у дві групи: загальну та спеціальну. В загальній літературі (див., напр., [Allen, 1962]) фігура Боеція не отримує спеціального аналізу. Здебільшого Боецій описується як перехідна фігура і в цьому сенсі сприймається несамоїтною постаттю. Цю позицію запозичує навіть перекладач Боеція українською Андрій Содомора: "знайдемо у Боеція високий дар оцінити гарно мовлене слово... і передати його... сучасникам і далеким нащадкам" [Боецій, 2002: 12].

Трохи інакше складаються справи в монографічній літературі. Так, наприклад, філософ Джон Маренбон (John Marenbon), автор [Marenbon, 2003] та редактор [Marenbon, 2009] монографій про Боеція, у своєму виступі на Першому симпозіумі Міжнародного центру дослідження Боеція (International Center for Boethian Studies) прямо протиставляє Боеція як непарадигматичну фігуру [Marenbon, 2014] усім наявним парадигмам інтерпретації і цим підкреслює унікальність постаті Боеція в історії культури. Філолог Сет Лерер (Seth Lerer) у своєму дослідженні "Consolatio" вказує на народження особливого різновиду діалогу (діалог із самим собою, "Boetionism" [Lerer, 1985]). Робота Лерера, мабуть, упе-

рше орієнтує дослідника на рефлексивну природу того, що відбувається у тексті "Consolatio".

Література, що спеціально відноситься до нашої теми, є достатньо компактною. У науковому обороті присутні роботи німецько-американського музиколога Лео Шраде (Leo Schrade), і коли говоримо про Боеція, так чи інакше ми вимушені враховувати те, що зроблено ним. Лео Шраде звернувся до музики у Боеція у критичні для Європи та миру часи, що є досить символічним. Його перша робота з цієї проблеми [Schrade, 1939] орієнтує читача на онтологічне значення музики. Шраде вказує, що за трактуванням музики у Боеція стоїть інша онтика. На жаль, із його американської статті [Schrade, 1947] онтологічний компонент йде. Це є очікуваним, бо міняється якість аудиторії. Читачі "Архіву історії філософії" змінюються американською музичною спільнотою. Проте унікальною перевагою Шраде як музиколога є солідна історико-філософська підготовка, що дозволяє зберегти якість мислення, навіть якщо якість тексту пристосовується до читача. Але на жаль, цей натяк на онтологію музики залишається нерозвинутим. До того ж, Шраде розглядає здебільшого "De musica".

У 1970 р. американський філолог Девід Чемберлен (David Chamberlain) реінтерпретує Шраде і вказує, між іншим, на те саме місце у "Consolatio", з яким ми працюватимемо. У своїй монографії [Chadwick, 1981] британський теолог Генрі Чедвік (Henry Chadwick) задає контекст, який створює сцену для дослідження особливої та особистої концепції музики за Боецієм. Філолог та музиколог, перекладач "Consolatio" на португальську Луїс Серкейра (Luis Serqueira) публікує роботу [Serqueira, 2021], яка знову звертається до проблематики музики та її онтології у Боеція. Щодо спроб поставити та розв'язати проблему, яка нас цікавить, то, наскільки нам відомо, джерела з цього відсутні. Що ж до психоаналітичної методології аналізу феноменів культури, то заслуговує уваги, наприклад, [Vjerge..., 2020].

Мета статті. Як ми бачили, саме філологи та філософи вивчають Боеція у наші часи. Філологи виконують незамінну роботу з уточнення значень, що дає можливість філософам розуміти експліцитний зміст тексту. Але щоб текст Боеція (як і текст будь-якого автора) був можливим, автор повинен вже мати концепцію, яка передувє тексту. Саме таку – імпліцитну – концепцію ми розгляда-

¹ De institutione musica залишалась обов'язковим посібником задля отримання ступеня магістра в Оксфордському університеті аж до середини XIX ст. [Kresteff, 1962: 19].

тимемо. Це те, з чим ми маємо справу, адже розмова повинна йти не стільки про знання, скільки здебільшого про розуміння (*intelligentia*, як казав Боецій). Цікаво, що така концепція одночасно й більш семантизована, насичена відтінками смислів, і менш усвідомлена¹.

Таким чином, мета статті полягає у тому, щоб продемонструвати існування імпліцитної концепції музики за Боецієм, яка не є тотожною ідеям відомих текстів Боеція щодо музики, та знайти шляхи до можливої її інтерпретації.

Вклад основного матеріалу. Поняття "імпліцитна концепція" є інтуїтивно зрозумілим, проте недостатньо визначеним. Отже, воно потребує деякого пояснення. Британський філософ Крістофер Пікок (Christopher Peacocke), наприклад, стверджує, що явне оперування поняттями передбачає наявність неявної, імпліцитної концепції, в якій ці поняття можливі, необхідні і так чи інакше визначені. Якщо б не було такої імпліцитної концепції, то й експліцитного ствердження не було б. Це є простір, який дає можливість; це, в сутності, є трансцендентальною умовою існування понять та навіть галузей знань, в яких ці поняття існують. Позиціонування поняття в імпліцитній концепції визначає те, як мислитель його використовує. Ось як це виглядає в іншій предметній галузі: «Значний сегмент етичної та політичної думки залежить від імпліцитних концепцій..., які пояснюють те, як ми використовуємо такі поняття, наприклад, як "чесність", "рівність" і "можливість"» [Peacocke, 2008: 122].

Робота Пікока належить до когнітивістської традиції, але цілком прийнятно описує феномен, з яким ми стикаємося в історико-філософських та історико-культурних дослідженнях.

Але ж треба додати, що за своєю сутністю імпліцитна концепція є метафізичним простором автора. Реконструкція цієї імпліцитної, до того ж зазвичай не усвідомлюваної метафізики автора є необхідною умовою розуміння тексту, бо вона є умовою можливості використання базових понять, в даному випадку використання Боецієм поняття "музика".

Тому нас цікавить не історична "De musica" і не те уявлення про музику, яке викладено в ній, але інша, не менш, а можливо, й більш значуща робота – "De consolatione philosophiae". Лео Шраде [Schrade, 1947] говорить про те, що "Consolatio" просякнута музикою, і він має рацію. Не тільки наявність віршових метрів у формальній структурі тексту робить "Consolatio" музичною² – сам зміст тексту вказує нам ті точки переходу, які дозволяють прояснити дійсне уявлення Боеція про сутність музики.

Отже, у Боеція ("Consolatio" II, i) ми знаходимо наступний текст: "...Rhetoricae suadela dulcedinis quae tum tantum recte calle procedit, cum nostra instituta non deserit cumque has Musica laris nostri uernacula nunc leuiiores nunc grauiiores modos succinat" – "...Риторика солодко переконує тільки коли йде правильною дорогою, не залишаючи наших настанов, і з нею Музика, наша до-

¹ Ми докладно характеризуватимемо психоаналітичний підхід до аналізу культурологічно значущого тексту у наших наступних роботах. Тут ми відмітимо, що психоаналітична методологія передбачає виявлення та прояснення безсвідомих семантик, які є невід'ємним елементом тексту.

² Те, що музика та поезія якимось чином конвергують, було загальнозрозуміло в елліністичну епоху.

машня служниця, слідує поруч то легким ладом, то тяжким" ["Consolatio" II, i].

Льюїс та Шорт у своєму словнику [Lewis, Short, 1879] перекладають "vernacula" як "a female household slave", домашня служниця, яка народжена всередині *familia*, особливої спільноти, що включала кровних родичів та їхніх домашніх рабів. В оригінальному тексті на цей домашній характер вказує також слово "laris", genetivus от "lar"³ – тобто такий, що належить ларам, фамільним божествам.

Чемберлен цитує це місце, за Рендом та Стюартом [Boethius, 1968], так: «the work of "Musica"», "a little servant of a household", "who will sing now lighter and now graver measures" [Chamberlain, 1970: 85]. У перекладі Джеймса [Boethius, 1897] це ж саме місце виглядає так: "...the sweet persuasiveness of Rhetoric, who then only walketh in the right way when she forsakes not my instructions, and Music, my handmaid, I bid to join with her singing, now in lighter, now in graver strain". У сучасному перекладі Реліхана тема служниці також присутня: "...the persuasive power of the sweetness of rhetoric assist us, that power that only travels the straight path when it does not abandon what I have instructed her; and along with her let this musical handmaid from our own house sing in accompaniment, now the more lilting measures, now the more solemn ones" [Boethius, 2001: 23]. В українському перекладі А. Содомори відношення музики та Філософії дещо масковано. Читаємо: "...переконання, осолоджені риторикою, а вона лиш тоді йде правильною стежкою, коли не відступає від наших засад і коли її супроводжує місцева, нашого ж вогнища музика, вторуючи їй то на легкому, то на поважному ладу" [Боецій, 2002: 59]. Як ми бачимо, зникло те саме значення, яке видається нам дуже важливим і навіть центральним для розуміння імпліцитної концепції музики, на яку спирається Боецій. Бо у тексті Содомори та також, на жаль, зникає семантика музики як родички та служниці Філософії.

У "Consolatio" Боецій, як відомо, персоніфікує Філософію⁴. Філософія розмовляє з автором, вона знаходиться з ним у діалозі. Боецій, подібно до Платона⁵, вибирає діалогічну форму для свого тексту. Однак, на відміну від Платона і незалежно від жанру⁶, який приписують Боецію, його діалог не відтворює в текстовій формі дійсну розмову. Розмова відбувається не зовні, вона намагається зайняти позицію т. зв. об'єктивного спостерігача, як Платон у своїх діалогах; він не розшукує якусь зовнішню, т. зв. об'єктивну, істину і також не транслює чийось точку зору. В "Consolatio" філософія для Боеція виступає вже не як *corpus disciplinabilis*, а нарешті в своїй природній, тобто терапевтичній функції, про яку Епікур говорить: "Порожніми є докази того філософа, якими жодного страждання людини не лікують.

³ Most commonly the Lares (as familiares or domestici), the tutelar deities of a house, household gods, domestic Lares (whose images stood on the hearth in a little shrine, aedes, or in a small chapel, lararium); as the tutelar deities of each particular dwelling, also in sing.: Lar, Laris, m. [Lewis..., 1879. URL: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=laris&la=la#hexicon>]. Родовий відмінок вказує на атрибутивне значення.

⁴ "Дама Філософія Боеція залишалася важливим джерелом фемінінних персоніфікацій філософії і в образотворчому мистецтві, і в літературі Середніх віків..." [Helleman 2009: 95-96].

⁵ "...is a work written by a Platonist..." [Chadwick 1981: 249].

⁶ "...we may say that Menippean satire works its influence in the Consolation as well" [Relihan, 1990: 186].

Тому що як жодної користі від мистецтва лікаря, що не відкидає хвороби від тіла, також жодної користі від філософії, якщо вона не викидає страждання із душі¹. Як у сучасності, так і в античності терапія – "therapeia" – означала турботу про стражденого, втихомирення фізичного та душевного болю. Елліністична орієнтація на терапевтичну функцію філософії досягає у Боеція найбільш розвинутого стану. У цьому сенсі Філософія виступає тут вже не як байдуже знання – "scientia", а як персоналізоване послання, точніше, як *aggelos apo ton Dios*², посланець бога, або Ангел Господній. Тому персоналіфікація філософії не алегорична, а теологічна (і саме тому повною мірою терапевтична). Це відкриває зовсім інші терени для розглядання.

Отже, ми повинні взяти до уваги, що філософія завжди, а особливо в її терапевтичній функції, говорить про речі, які існують не чуттєвим, а умосяжним чином. Навіть якщо філософія говорить про речі, які є чуттєвими, вони починають існувати вже як інші сутності. Вони більше не мають чуттєвої тканини тому, що вони тепер є сенс. Тобто речі, які з'являються у діалозі і таким чином із необхідністю потребують розуміння, вже зовсім відрізняються від того, що ми зазвичай відчуваємо.

Тому, коли Шраде каже, що музика, за Боецієм, є умосяжною сутністю [Schrade, 1939], він приходить, хоча і дещо іншим шляхом, до вірного висновку. Для Боеція музика не є те, що ми чуємо, вона є те, що ми вважаємо (*intelligendo, tractamus*) за таке, що існує. Подібну річ каже Гессе в епіграфі до "Гри в бісер": "...*quod pii diligentesque viri illas quasi ut entia tractant, entia nascendique facultati paululum appropinquant*" – "...саме завдяки тому, що люди благочестиві та сумлінні <деякі речі> трактують як нібито такі, що існують, <ці речі> потрохи наближаються до можливості народитися" Інакше кажучи, музика для Боеція є результатом трактування, і саме завдяки йому вона існує. Все, що нам розповідають про музику, йде за нашим розумінням (*intelligentia*) і тільки тому певним чином описує ту чуттєву реальність, в оточенні якої ми знаходимось.

У цьому, до речі, полягає відмінність піфагорійської концепції музики, яку Боецій викладає у "De musica"³, від імпліцитної концепції, яку ми знайдемо у "Consolatio". Піфагор прагне описати світ найзрозумілішим чином. Музика є феноменом та властивістю світу. Арифметична метафора музики, яку використовував Піфагор, – це більш-менш вдала метафора реальності, яку він спостерігає. Теорія музики Піфагора є зразковою давньогрецькою "theoria" – описом того, що видно. Ця арифметична метафора успішно існує і сьогодні, оскільки дозволяє замінити розуміння музики її технічним описом.

Проте Боецій у "Consolatio" зацікавлений не у технічних деталях філософської чи музичної практики. Його особистий практичний інтерес неминує лежить в області передумов, тобто в теорії. Треба пам'ятати обставини, за яких була написана "Consolatio". Це не є юна-

цькою вправою з теорії музики і не є літературним твором – це протокол аутотерапевтичного діалогу. Тільки найвищий рівень рефлексії в змозі протистояти трагічному тиску чуттєвої реальності. Тому "Consolatio", саме в силу своєї практичної терапевтичної спрямованості, є у вищій мірі теоретичним текстом, тільки не у давньогрецькому, а у набагато сучаснішому значенні. Боеція цікавить не видимий світ і його речі, а внутрішня динаміка душі, яка відбувається в розмові та розумінні.

Отже, музика, яка слідує поруч із Філософією, виявляється для Боеція не емпіричною дескрипцією, а теоретичною смисловою конструкцією, за допомогою якої чуттєве враження перекладається у нечуттєвий сенс та переміщується на інші терени. Таким чином виготовляється культура.

Зрозуміло, не можна говорити про Боеція як про дослідника культури, але згадаємо, що один з його вчителів, Цицерон, говорячи про філософію як про обробіток душі, використовує формулу "*cultura animi*". Таким чином, перед нами відкриваються горизонти нової та несподіваної онтології культури. У нещодавній статті Луїс Серкейра [Serqueira, 2021] говорить, щоправда, посилаючись на Шраде [Schrade, 1947], що в "Consolatio" музика з'являється не просто як *ancilla philosophiae*, служниця Філософії, але як сама Філософія. З цим варто було б погодитись, якби не слово *ancilla*: все ж такі музика сприймається Боецієм як служниця. У своїй ролі служниці музика виконує для Філософії особливу та унікальну роботу. Музика, "*ars bene modulandi*", ціль і правило якої є "*consonantia, quae omnem musicae modulationem regit*" – співзвуччя, яке править усіма модуляціями музики" [De musica, 1, 3, 15], – це є робота розуму у створенні космосу, простору людськості.

На відміну від природного світу за Піфагором, світ за Боецієм не є дружнім до людини. Навпаки, і самі природні сили антагоністичні одна іншій, і навіть люди у їх суспільному бутті не дуже доброзичливі. Отже, безперервно досягаючи злагодженого співзвуччя, модулюючи та стримуючи ворожнечу агресивних, тобто "природних", сил⁴, музика створює світ людського буття. Саме він і є предметом філософії⁵. "Nec si frena remiserit, quicquid nunc amat invicem bellum continuo geret" – якби ж вона відмовилась, усі, хто зараз злагоджений, почнуть безперервну війну ("Consolatio" II, viii, 16–19). Боецій не тільки знає про наявність протилежних та різноспрямованих сил (елліністична освіта неминує мала б познайомити його з Анаксимандром), але він їх відчуває. Це припущення обґрунтоване тим, що, як ми раніше говорили, йдеться не про теоретичний трактат, який нічого імпліцитно не збирається нам повідомити, а про аутотерапевтичний протокол, який буквально будується на імплікаціях. Семантика термінів, які використовує Боецій, є тим самим, чим в психоаналітичній сесії є випадкові алозії – вони відсилають нас до імпліцитного матеріалу.

Саме так вийшло з уявленням про музику у "Consolatio". Образ постійної загрози, протилежних сил, що знищують одна одну, є метафорою внутрішнього стану автора, яка вказує на імпліцитний контекст. Саме цей контекст й відповідь на запитання, що таке музика

¹ Us. 221.

² Epict. III, 22, 33.

³ "Боецій був головним джерелом відомостей про грецьку музичну теорію для середньовічних та ренесансних теоретиків. Легенди про Піфагора, який взагалі не залишив жодних текстів про музику, походять із праць цього філософа" [Allen, 1960: 9–10]. Взагалі жодного значення не має той загальновідомий факт, що Боецій транслює піфагорійський погляд на анатомію та фізіологію музики, коли йдеться про музику яка живу сутність, як феномен культури. Це є те, що нас цікавить.

⁴ Див. подробиці у Корнелії Йоганні де Фогель (Cornelia Johanna de Vogel) [De Vogel, 1963].

⁵ "Мене цікавлять не дерева в лісі, а люди в містах" – Сократ [Phaedr. 230d].

для Боеція. Тому ми й аналізуємо імпліцитну семантику філософських контекстів Боеція. Це приводить до дуже цікавих, хоч і попередніх, висновків. На противагу експліцитній концепції, представленій Боецієм у п'яти книгах "De musica", кілька рядків із "Consolatio" показують шлях до реконструкції імпліцитної онтології музики. Музика існує остільки, оскільки вона є процесом розуміння. Її ratio essendi похідне від ratio cognoscendi: *музика існує не як сукупність відчуттів, а як феномен свідомості.*

Висновок. Коли ми ставимо питання про імпліцитну концепцію музики у Боеція, нам необхідно аналізувати текст психоаналітично: текст є феноменом, який вказує на деяку неусвідомлену реальність музики, яка має відношення до суто людського буття. Отже, для Боеція музика існує як окрема предметність розуміння. Так само, втім, існують і ейдоси Платона. Є, однак, суттєва відмінність, яка не дозволяє нам зробити Боеція просто одним із платоніків. Ейдоси у Платона хоч і існують як умоосяжні сутності, проте передують кожному кінцево-му розуму; вони існують об'єктивно, і душа окремої людини лише пригадує їх. Що ж до музики у Боеція, то сам процес розуміння вимагає, як бачимо з "Consolatio", співрозмовника, а саме Філософію.

Філософська практика, яка бере від музики безперервну гармонізацію та діє як спротив деструкції, реінтегрує свідомість. У цьому сенсі музика у Боеція – сутність, яка належить до філософського діалогу. Її онтологічний статус, таким чином, – це символ, або символ, який вимагає для підтвердження свого буття активної діалогічної інтерпретації. Музика виникає й існує лише тоді, коли про неї кажуть. Саме у такій діалогічній інтерпретації реалізується cultura animi.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Боецій (2002). *Розрада від філософії*. Пер. з лат. А. Содомори. Київ, Основи, 146.
- Allen, W. D. (1962). *Philosophies of Music History: A Study of General Histories of Music, 1600–1960*. New York, Dover publications Inc., 432.
- Bjerre, H. et al (Eds). (2020). *Analysing the Cultural Unconscious: Science of the Signifier*. London, Bloomsbury Academic, 248.
- Boethius (2001). *Consolation of Philosophy*. Trans. Relihan J. C. Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company, Inc., 252.
- Boethius (2005). *De consolazione philosophiae. Opuscula theologica*. Ed. C. Morechini. München/Leipzig, K. G. Saur Verlag GmbH., 263.
- Boethius (2011). *De institutione arithmetica Libri duo, De institutione musica Libri quinque*. Ed. G. Freidlein. Leipzig. 1867 B. G. Teubneri. Reprint, Nabu press, 524.
- Boethius (1989). *Fundamentals of Music*. Trans. C. Bower. New Haven/London, Yale University Press, 206.
- Boethius (1897). *The consolation of philosophy of Boethius*. Trans. H. R. James. London, Elliot Stock, 268.
- Boethius (1968). *The Theological Tractates and the Consolation of Philosophy*. Trans. H. F. Stewart, E. K. Rand. London, The Loeb Classical library, 464.
- Cerqueira, L. (2021). Boécio e a música que não é de ouvir. *Forma de vida*, 22. URL: https://formadevida.org/lcerqueirafdv22#_ftn47
- Chadwick, H. (1981). *Boethius, the Consolation of Music, Logic, Theology, and Philosophy*. New York, Oxford University Press, 314.
- Chamberlain, D. S. (1970). Philosophy of Music in the Consolatio of Boethius. *Speculum*, 45 (1), 80–97.
- De Vogel, C. J. (1963). Amor quo Caelim regitur. *Vivarium*, 1, 2–34.
- Helleman, W. E. (2009). *The Feminine Personification of Wisdom*. Lewistown – Queenston – Lampeter, The Edwin Mellen Press, 348.
- Lerer, S. (1985). *Boethius and Dialogue*. Princeton N. J., Princeton University Press, 264.
- Lewis, Ch., Short, Ch. (1879). *A Latin Dictionary. Founded on Andrews' edition of Freund's Latin dictionary. Revised, enlarged, and in great part rewritten by Charlton T. Lewis, Ph.D., and Charles Short, LL.D.* Oxford, Clarendon Press. URL: [http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=vern%C4%81c%C5%ADa&la=la&can=vern%C4%81c%C5%ADa0&prior=vern%C4%81c%C5%ADi#lexicon)

- vern%C4%81c%C5%ADa&la=la&can=vern%C4%81c%C5%ADa0&prior=vern%C4%81c%C5%ADi#lexicon
- Marenbon, J. (2003). *Boethius*. New York, Oxford University Press, 272.
- Marenbon, J. (2014). Boethius' Unparadigmatic Originality and its Implications for Medieval Philosophy. *Kirchner, A., Jürgasch, T., Böhm, T. (eds.) Boethius as a Paradigm of Late Ancient Thought*. De Gruyter, 231–244.
- Marenbon, J. (Ed.) (2009). *The Cambridge Companion to Boethius*. Cambridge. Cambridge University Press, 373.
- Peacocke, Ch. (2008). *Truly Understood*. New York, Oxford University Press Inc., 342.
- Relihan, J.C. (1990). Old Comedy, Menippean Satire, and Philosophy's Tattered Robes in Boethius' Consolation. *Illinois Classical Studies*. XV (1), 184–194.
- Schrade, L. (1939). Die Stellung der Musik in der Philosophie des Boethius als Grundlage der ontologischen Musikerziehung. *Archiv für Geschichte der Philosophie*. 41 (3), 368–400.
- Schrade, L. (1947). Music in the Philosophy of Boethius. *The Musical Quarterly*. 33 (2), 188–200.

REFERENCES

- Boethius (2002). *De consolazione philosophiae*. [In Ukrainian]. Kyiv, Osnovy.
- Allen, W. D. (1962). *Philosophies of Music History: A Study of General Histories of Music, 1600–1960*. New York, Dover publications Inc..
- Bjerre, H. et al (Eds). (2020). *Analysing the Cultural Unconscious: Science of the Signifier*. London, Bloomsbury Academic.
- Boethius (2001). *Consolation of Philosophy*. Trans. Relihan J. C. Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company, Inc.
- Boethius (2005). *De consolazione philosophiae. Opuscula theologica*. Ed. C. Morechini. München/Leipzig, K. G. Saur Verlag GmbH.
- Boethius (2011). *De institutione arithmetica Libri duo, De institutione musica Libri quinque*. Ed. G. Freidlein. Leipzig. 1867 B. G. Teubneri. Reprint, Nabu press.
- Boethius (1989). *Fundamentals of Music*. Trans. C. Bower. New Haven/London, Yale University Press.
- Boethius (1897). *The consolation of philosophy of Boethius*. Trans. H. R. James. London, Elliot Stock.
- Boethius (1968). *The Theological Tractates and the Consolation of Philosophy*. Trans. H. F. Stewart, E. K. Rand. London, The Loeb Classical library.
- Cerqueira, L. (2021). Boécio e a música que não é de ouvir. *Forma de vida*, 22. URL: https://formadevida.org/lcerqueirafdv22#_ftn47
- Chadwick, H. (1981). *Boethius, the Consolation of Music, Logic, Theology, and Philosophy*. New York, Oxford University Press.
- Chamberlain, D. S. (1970). Philosophy of Music in the Consolatio of Boethius. *Speculum*, 45 (1), 80–97.
- De Vogel, C. J. (1963). Amor quo Caelim regitur. *Vivarium*, 1, 2–34.
- Helleman, W. E. (2009). *The Feminine Personification of Wisdom*. Lewistown – Queenston – Lampeter, The Edwin Mellen Press.
- Lerer, S. (1985). *Boethius and Dialogue*. Princeton N. J., Princeton University Press.
- Lewis, Ch., Short, Ch. (1879). *A Latin Dictionary. Founded on Andrews' edition of Freund's Latin dictionary. Revised, enlarged, and in great part rewritten by Charlton T. Lewis, Ph.D., and Charles Short, LL.D.* Oxford, Clarendon Press. URL: [http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=vern%C4%81c%C5%ADa&la=la&can=vern%C4%81c%C5%ADa0&prior=vern%C4%81c%C5%ADi#lexicon)
- Marenbon, J. (2003). *Boethius*. New York, Oxford University Press.
- Marenbon, J. (2014). Boethius' Unparadigmatic Originality and its Implications for Medieval Philosophy. *Kirchner, A., Jürgasch, T., Böhm, T. (eds.) Boethius as a Paradigm of Late Ancient Thought*. De Gruyter.
- Marenbon, J. (Ed.) (2009). *The Cambridge Companion to Boethius*. Cambridge. Cambridge University Press.
- Peacocke, Ch. (2008). *Truly Understood*. New York, Oxford University Press Inc.
- Relihan, J.C. (1990). Old Comedy, Menippean Satire, and Philosophy's Tattered Robes in Boethius' Consolation. *Illinois Classical Studies*. XV (1), 184–194.
- Schrade, L. (1939). Die Stellung der Musik in der Philosophie des Boethius als Grundlage der ontologischen Musikerziehung. *Archiv für Geschichte der Philosophie*. 41 (3), 368–400.
- Schrade, L. (1947). Music in the Philosophy of Boethius. *The Musical Quarterly*. 33 (2), 188–200.

Надійшла до редколегії 04.03.23

Alina Kahalo, Student
e-mail: alina_kahalo@outlook.com
Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine,
1-3/11 Architect Horodetsky St., Kyiv 01001, Ukraine

THE IMPLICIT CONCEPTION OF MUSIC IN BOETHIUS' "DE CONSOLATIONE PHILOSOPHIAE"

The paper is an attempt to demonstrate the possibility and necessity of an implicit conception of music in Boethius. An explicit conception is something that is obviously present in a text. That is what is usually studied within the 'history of ideas'. Contrary to this, an implicit conception is an unconscious picture of the author's world, in which the basic concepts of explicit conception are grounded. Therefore, the implicit conception is a condition for the possibility of any explicit text. So, the well-known text of Boethius' "De institutione musica", which but replicates mostly Pythagorean views of music, is an explicit conception. We chose "De consolatione philosophiae" as the most representative and semantically loaded text by Boethius to look for his implicit conception of music. It is based on different but unconscious grounds. We read this text to look for unconscious semantics associated with the concept. Thus, the unconscious semantics of music should be studied using the psychoanalytic approach in its broadest sense. The approach asks for the cues of connotations of the terms used by Boethius. The history of reception of the text, including different translations, can show the way. We should bear in mind, too, that the text we read is the record of an internal dialogue, which brings forth a different ontological horizon. Besides, we should see the text as a texture of signs and symptoms, pointing to unconscious notions Boethius had developed. The necessity of such an approach and the relevance of the results obtained within it are discussed in the article. The guidelines for the reconstruction of the implicit conception of music in Boethius are outlined and the elements of this conception are proposed. By further development of the method demonstrated and applied in this paper we shall be able not only to understand Boethius better, but we can reveal the intrinsic contents of the basic concepts describing the realities culture scholars are working with.

Keywords: music, Boethius, implicit conception, psychoanalytic approach, text.

УДК 791.12:7.01

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1\(12\).18](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1(12).18)

Василь Денькович, асп.

e-mail: denkovych.vasyl@gmail.com<https://orcid.org/0000-0001-8725-6428>Київський національний університет культури і мистецтв,
вул. Коновальця, 36, м. Київ, 01601, Україна

РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ТА СИМВОЛІЗМ НАРОДНИХ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ НАЦІОНАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ

Досліджується питання репрезентації українських народних інструментів. Розкривається символічне значення народних інструментів, висвітлюються конотації, що демонструють їх глибинну імплементацію у практиці творення національної культури. Такі інструменти, як кобза, бандура, сопілка, бугай, трембіта, пов'язані з формуванням етнічного народного комплексу, що демонструє здатність до перевтілення в сучасних мистецьких практиках. За часи свого існування вони зазнали змін у конструкції, стали використовуватися в різних музичних стильових напрямках. Водночас вони зберегли своє значення як символи української культури, незалежності й національної гордості. Розглядаються унікальні музичні інструменти-символи, що мають ознаки приналежності до української культури та відіграють важливу роль у мистецькому просторі сьогодення. Їхня циркуляція в культурі може бути розглянута як компонент інтегрування нації та зв'язку традицій та новацій.

Ключові слова: українська культура, музичні інструменти, мистецтво, національна символіка, сучасна музика.

Постановка проблеми. Культура є результатом матеріальної та духовної діяльності людства. Вона відображає ті процеси, які відбуваються в суспільстві. Одним зі складників культури є музика, що завжди репрезентувала зміни у суспільному розвитку. Супутниками повсякденного життя українського народу з давніх часів і до сьогодення є народні музичні інструменти. Вони були носіями та репрезентантами мистецького життя, а також виконували роль оберегів. "Музичний інструмент завжди був реальним показником епохи і середовища. Його характеристики – тембр, форма і стрій, техніка і жанри виконавства, специфіка і сфера музикування – відображали час, звичаї, культуру, естетику певного етносу, суспільний і технічний рівень прогресу" [Дутчак, 2019: 329]. За часи свого існування вони зазнали змін у конструкції, були використані в різних музичних стильових напрямках, але зберегли своє значення як символи української культури, незалежності й національної гордості. Розглянемо деякі унікальні музичні інструменти-символи, що мають ознаки приналежності до української культури, й простежимо зміни в їх символічному значенні. Спираючись на визначення Е. Кассіра символічних систем, які здатні до продукування символів і саме тим відділяють людину від світу природи, можна стверджувати, що українські народні інструменти мають символічну роль і сприяють зростанню національної свідомості. Це вкрай актуально в умовах повномасштабної війни, коли існує чимала загроза для української культури. Внаслідок воєнних дій, що спричиняють фізичне знищення суб'єктів української культури, вкрай важливо усвідомлювати ті засади, навколо яких здійснюється інтегрування нації, тих цінностей, за які вона бореться, та символів, що надихають людей до боротьби. Одними з них власне і є українські народні музичні інструменти.

Аналіз досліджень і публікацій. Символи та їхня специфіка досліджувались у фундаментальній праці Е. Кассіра. Особливості символів, символізму як культурного явища розкриваються в роботі С. Стоян. Аналізу музичних інструментів як компонентів культури присвячено публікації В. Дутчак та В. Єсіпок. Особливості змалювання народних інструментів в нумізматичі висвітлює Л. Жуковська. Специфіку інтерпретації музичних інструментів у філософському дискурсі досліджує А. Тормахова. Питання особливостей розвитку української культури окреслюються в роботі С. Костилюєвої.

Мета дослідження – визначити особливості українських народних інструментів як компонента культури, що виконує символіко-репрезентативну роль та має важливе значення у практиках творення нації.

Методологія дослідження пов'язана з використанням аналітичного методу, що застосовується з метою виділення означених особливостей музичних інструментів. Порівняльний метод застосовано задля висвітлення функцій різних народних інструментів в контексті історичного розвитку.

Виклад основного матеріалу дослідження. Музичні інструменти з прадавніх часів супроводжували різні сфери життя народу. Люди вірили, що музика захищає від стихійних лих, хвороб, нечистої сили. Подібні ідеї були представлені ще у міфологічних уявленнях давніх цивілізацій, а згодом були імплементавані й у філософські системи мислителів минулого. Платон та Арістотель приділяли значну увагу у своїх працях інтерпретації ролі музичних інструментів, наголосуючи на їх етичних характеристиках. "Серед музичних інструментів Платон визнає лише кіфару і ліру і не сприймає авлетичні (духові, на зразок флейти) інструменти. На думку філософа, носієм етосу є не сам твір мистецтва та не його образність або система засобів виразності, а лише лад, тембр інструмента, за якими закріплені певні етичні здатності" [Тормахова, 2007: 80]. Мислителі відзначали етико-виховний потенціал інструментів та особливості їх застосування, що сформувало певні традиції їх подальшого використання в культурі. Доречно буде не лише окреслити специфіку циркуляції народних інструментів в їх "автентичному" амплуа, а й виокремити сучасні стратегії їх культурної інтерпретації, адже вони є частиною національної культури, що являє собою результат синтезу цінностей, створених різними соціальними групами людей. Національна культура є "необхідною умовою набуття етнічною спільністю рис нової якості – національної консолідації" [Костилюєва, 2010: 16].

Якщо зосередитись на специфіці впровадження та ролі музичних інструментів у традиційних суспільствах, то підкреслимо, що в кожному селі був свій чаклун, який знав певні обрядові пісні і спеціальні інструментальні награвання. Вважалося, що так можна забезпечити здоров'я людям, плодючість худобі й родючість землі. Музичні інструменти здавна були також й засобом зв'язку, передачі інформації. Вони допомагали зорієнтуватися на місцевості в негоду, умовними сигналами сповіщали про наближення ворога, повінь або пожежу.

"Музичні інструменти з давніх давен були постійними супутниками повсякденного життя українського народу. У них закладена тисячолітня пам'ять нашого народу. Вбачали у них навіть роль оберегів" [Жуковська].

Про глибоку шану українців до музичних інструментів свідчить те, що одним із символів державності України козаки Запорозької Січі обрали литаври. Ударами по цьому інструменту збирали козаків на нараду, передавали укази по війську. Цей інструмент поширився в Україні з кінця XVI століття як сигнальний й ударний у полковій музиці Запорозького Війська. Запорозці мали литаври різних розмірів, найбільші з яких сповіщали про тривогу. Їх ще називали "набат", і били по них 8 чоловік. Маленькі литаври були пристосовані для легкого переміщення, їх вшали на коня, щоб можна було грати "на ходу". Отже, литаври виконували три функції: подавали сигнали, виступали в якості музичних інструментів і слугували символом козацької слави. По-перше, спеціальними умовними сигналами вони протягом бою передавали накази по війську, кошу. По-друге, литаври виконували функцію ударного інструмента, акомпануючи під час виконання похідної козацької музики. По-третє, були для козаків священним символом, що входив до клейнодів Запорозької Січі. Традиційно литаври зображувались на полкових печатках, знаках кошів, полкових знаменах та прапорах. До інструментів ставились з особливою шаную. Литаври зберігалися разом з іншими клейнодами: прапорами, бунчуками і знаменами, – в спеціально відведеному приміщенні, часто в будівлі, де жив полковник, а іноді в церкві. Литаври під час битв, як вже згадано, були важливим засобом комунікації між військом і командуванням, між козацькими загонами. Коли починався бій, литаврист отримував команду невпинно бити, наводячи жах на ворогів і підтримуючи бойових дух козаків. Важливо було весь час бити в литаври, підтримуючи певний ритмічний малюнок та темп. Поки їх було чути – бій проходив нормально, козаки воювали. Коли литаври замовкали, поширювались тривожні настрої через відсутність зв'язку. Тому коли литавриста під час биття по литаврах вбивали (хоча його охороняли два чоловіки), а кругом був бій, то людина, яка стояла поруч, підхоплювала палиці й продовжувала бити, щоб бій не припинявся і не було паніки. У цьому є ще важлива символічна функція литавр – підтримка війська на полі бою, надихання його на перемогу. Фактично сигнальна функція замінювала слова ватажків.

Окрім них, звісно ж, використовувались й інші ударні інструменти. У народному побуті без музичних інструментів не обходилося жодне свято. Одним з найдавніших є бубон. Він відомий ще з XII століття як інструмент скоморохів, ще його використовували як військовий й похідний інструмент в Запорозькому Війську.

Спроба трансляції різних історичних практик породила в XXI ст. культурно-мистецькі івенти, які спрямовані на відродження традицій минулого. Наразі проводяться фестивалі, як-от "Козацькі розваги", де облаштовуються спортивні бойові змагання, на яких виступи учасників супроводжуються том-томами з сучасної ударної установки (що за звучанням нагадують тембр маленьких литавр), які використовуються подібно до литавр Запорозького Війська. Таким чином підтримуються історичні традиції минулого і в наш час.

Український народний інструмент бугай довгий час використовувався виключно у фольклорному музикованні. Його зображення можна побачити на пам'ятній монеті НБУ з серії "Народні музичні інструменти" 2007 року. Він був символом традиційного народного інструментарію, але його використання у композиції

"Vidlik" з однойменного альбому українського гурту ONUKA зламало звичні стереотипи. Цей інструмент замінив бас-гітару, вдало імітуючи партію електронного баса. На фінальному концерті "Євробачення-2017" в Києві яскравий виступ гурту ONUKA більш за все сподобався глядачам. Вразили мешканців інших країн старовинні українські інструменти, які гурт використовував для створення композицій. Найбільша увага була прикута до бугая, що відрізнявся своїм неповторним зовнішнім виглядом і унікальним тембром. Після цього виступу 14 травня 2017-го останній міні-альбом ONUKA "Vidlik" потрапив до чартів iTunes Великої Британії – № 26, Швейцарії – № 28, Франції – № 19, Німеччини – № 11. Зарубіжні критики високо оцінили вдале поєднання народних та електронних інструментів у композиції. Окрім бугая виконавці ще використовували трембіти і сопілку, що теж дуже рідко зустрічались у попмузиці. Виступ гурту ONUKA показав нові шляхи для інших виконавців у стилі фолк-електроніка. Відтоді на кожному відбірковому турі "Євробачення" виступали музичні колективи з народними інструментами у своєму складі, що можна розглянути не лише як модний тренд, а й як спробу відроджувати традиції минулого, надаючи їм більш сучасного забарвлення.

Трембіта – український народний інструмент, що потрапив до Книги рекордів Гіннеса як найдовший в світі, адже його розміри коливаються від 3 до 8 метрів. Все життя гуцулів проходило під звуки трембіти. У давні часи вони використовували її як сигнальний і комунікаційний інструмент. Вона сповіщала про вихід отари на полонину, смерть, народження дитини, нею запрошували на весілля, з нею колядували. Для вівчаря трембіта була не просто музичним інструментом. Раніше вона була чи не єдиним засобом його зв'язку з селом. Трембіта стала першим годинником для жителів Карпатських гір. Пастухи в полонинах могли зорієнтуватись лише за тінню, яку відкидав інструмент. Ватаг кошари (потрембач) ставав обличчям до сонця, підіймав трембіту і визначав час. За допомогою інструмента передбачали погоду. За переказами досвідчених чабанів, найкраще трембіта звучала перед дощем або грозою. Виготовляли трембіти, що довжиною були, як згадувалось, до 8 метрів, зі смереки (так званої "громовиці"), в яку влучила блискавка. Вік дерева повинен бути 120–150 років. До того ж громовиця повинна дозріти: чим довше стоятиме вона під сонцем, чим довше її обвіватимуть вітри, тим гучнішою та дзвінкішою буде трембіта. Гуцули були переконані, що з блискавкою трембіті передається голос Небесного творця. Нині трембіта використовується як музичний інструмент в фольклорних колективах. А останнім часом її поява у складі гурту ONUKA вивела інструмент на рівень популярних музичних символів України, які сприймаються як самобутні та неповторні.

Ще одним інструментом, який по праву може вважатися національним символом України, є бандура. Вона була не тільки інструментом придворних музикантів, а й широко використовувалась у запорозьких козаків. Бандуристи офіційно входили до складу Війська Запорозького і разом із литавристами, сурмачами виконували козацьку військову музику. У Запорозькій Січі у XVII ст. існувала професійна музична школа, що готувала бандуристів з числа козаків і джур. Бандуристи дуже шанувались в українському суспільстві. Серед них було багато незрячих музикантів, яких називали "народними гомерами". Вони не тільки розважали слухачів, а й передавали інформацію, мандруючи містами й селами, виконуючи канти, думи й історичні пісні. Також вони збирали гроші на викуп невільників з полону. Часто в

своїх виступах (виконуючи твори волелюбного характеру) бандуристи підбурювали народ до повстань, за що бували жорстоко покарані. Бандуристи об'єднувалися в братства, передаючи традиції свого мистецтва нащадкам. Не менше 3 років тривало навчання, в кінці якого бандурист демонстрував вивчений репертуар (близько 100 творів різних жанрів), виконуючи будь-які твори на замовлення вчителів, і посвячувався у кобзарі. У другій половині ХХ ст. бандура потрапляє у поп- і рок-музику, а в незалежній Україні гурти бандуристів починають виконувати світові хіти, роблячи яскраві аранжування. Таким чином, бандура використовується не тільки як сольний, а й ансамблевий інструмент. У ХХІ столітті бандура продовжує активно виконувати українську народну традиційну музику та з'являється у поп- і рок-колективах. Вона залишила свій слід в історії української культури під час виступів на конкурсах "Євробачення" (ОНУКА) та відбіркових турах до нього (М. Круть) й стала міцно з нею асоціюватись. Український музичний дуєт "B&B Project" створює оригінальні cover-версії світових рок-хітів: "Show Must Go On", "Nothing Else Matters" та "Deutschland" гурту "Rammstein". В наш час можливості інструменту розширюються завдяки виникненню електробандури (й змоги мікроінтервального інтонування із застосуванням техніки звукової обробки в реальному часі – в напрямку електронної експериментальної музики). Бандура знайшла своє відображення на пам'ятних монетах, що входили до серії "Народні музичні інструменти".

Події Революції гідності й повномасштабної війни в Україні вплинули на використання бандури, адже саме вона нерідко звучала у військових походах минулого. Музиканти-бандуристи, що потрапляють до лав ЗСУ, не тільки відроджують козацький репертуар, а й формують новий, супроводжуючи моменти відпочинку між боями своїми виступами й проводжаючи полеглих бійців в останню путь за козацьким звичаєм – звучанням бандури. Останнім часом активно обговорюється питання внесення феномену українського кобзарства до Списку нематеріальної спадщини ЮНЕСКО. Наразі спостерігається практика додаткового оздоблення інструмента, що демонструє кореляцію з іншими символами, які мають ціннісне значення для української культури. "Задня дека може бути також багато декорована малюнками – від етнічних чи стилізованих фольклорних (наприклад, петриківського розпису, гуцульської різьби й інкрустації, зображень козаків Мамаїв, рослинного орнаменту, натюрмортних замальовок) до авангардних. Більш "скромніше" декорується передня дека бандури – це традиційна інкрустація по обичайці інструмента, рослинні квіткові мотиви чи національні знаки біля резонаторного отвору (тризуб, портрет Т. Шевченка, герби міст – Львова, Києва та ін.), проте спектр її прикрашення значно розширюється" [Дутчак, 2019: 334].

Ще одним старовинним інструментом, який широко представлений в українській культурі, є кобза. Цей інструмент лютнеподібної форми був поширений в Україні з XV–XVI ст. Спочатку він використовувався для вокального супроводу виступів придворних музикантів. У пізні часи кобза стала надбанням мандрівних музикантів і її репертуар значно розширився, ставши більш демократичним. На кобзі, що була за будовою і способом гри не така складна, як бандура, виконували народні пісні різних жанрів: історичні, ліричні, побутові, думи, псалми тощо. Виступи відбувались в місцях, де збиралось багато народу: на базарах, біля храмів. Інструмент був популярним і у козацькому середовищі. Козака Мамаю з кобзою в руках можна побачити на багатьох зо-

браженнях починаючи з XVII ст. "Інструменти, зображені на лубочних картинах козаків-мамаїв, дають нам уявлення про давню кобзу. Давня кобза мала спочатку довгу вузьку ручку з нав'язаними ладами, невеликий видовжений довбаний корпус, дві-три жильні струни" [Єсіпок, 2018: 254]. Позаду запорожця, що грав на інструменті під дубом, стояв кінь біля козацького прапора. Біля козака були розкладені його особисті речі: зброя, штоф, чарка, люлька. Це були сакральні для українців символи: кобза – втілення співучої душі народу; кінь і зброя – символи війни, сміливості й волелюбності; дуб – могутності козацького роду. Зображення спису з прапором, козацького штофа і чарки пов'язані з життям та смертю козака: спис ставили на місці поховання, штоф і чарку клали в могилу – вони нагадували про швидкоплинність життя та козацьку долю, в якій загроза смерті в бою була повсякденною реальністю. Козак у думках і помислах українців уособлював народну силу духу, незламність волі в боротьбі з ворогами. Зображення козака на народних картинах в час, коли Запорозького Війська вже не існувало, сприймалося як своєрідний пам'ятник героїчному минулому українського народу. В українських народних думках згадується: "Сидить козак на могилі, На кобзі грає-виграє, Жалібно співає...", що підкреслює важливу функцію музики – супровід козацького життя й коментування всіх його подій.

У наш час музичний колектив стародавньої музики "Хорея Козацька" виконує музику України різних епох: Середньовіччя, Ренесансу, бароко, класицизму, романтизму та твори ХХ ст., демонструючи різні етапи розвитку української культури. Пріоритетним стильовим напрямком для гурту є героїчний епос, давня автентична традиція. У складі гурту є кобза, бандура, сопілка, скрипка, вокал. Повномасштабне російське вторгнення в Україну 2022 року надихнуло учасників гурту на створення нових героїчних пісень. Однією з таких є пісня "Дух гармат міцніший" з сучасним текстом, що виконується чоловічим голосом (в стилі повстанських пісень) у супроводі кобзи, скрипки й духових інструментів [Хорея Козацька...]. Як можна переконатися, з сольного інструмента кобза перетворилась на ансамблевий і разом з бандурою стала одним з національних символів України. Зображення козака Мамаю з інструментом в руках можна побачити на одній з українських пам'ятних монет (20 гривень) з написом "Козак Мамай – лицар волі і честі". Інструментом, який також сприймається як важливий компонент українського народного музикування, є сопілка – один з найбільш давніх народних музичних інструментів, що традиційно вважається символом самотнього музиканта-творця. Вона часто ототожнюється з душею людини, природи, їхньою єдністю, з голосом самого мистецтва. Часто за допомогою гри на сопілці зображується вплив мистецтва на людську душу, як, наприклад, у "Лісовій пісні" Лесі Українки. Веселі, швидкі твори, що виконуються на сопілці, зазвичай відображають радість, молодість, ігри й танці, супроводжуючи перехід від буденного життя до свята. Повільні, сумні награвання символізують внутрішній стан митця, оскільки сопілкарями переважно були самотні вівчарі, що розважали себе грою на цьому інструменті (який самі й робили) на пасовищі. До репертуару сопілкарів відносять інструментальні імпровізації музикантів-пастухів, супровід танців на святах: весіллях, народних гуляннях. Перші згадки про цей інструмент можна знайти в стародавніх літописах східних слов'ян XI століття, українських народних піснях, легендах й переказах. У казках голос інструмента часто вказує правду, яку намагаються приховати, що є символом свободи й незалежності.

Гра на сопілці може бути і сольною, і в складі ансамблю (троїсті музики) чи оркестру народних інструментів. Як професійний, академічний музичний інструмент сопілка починає використовуватися тільки в другій половині ХХ століття. В ХХІ ст. вона стає учасником композицій, створених в сучасних напрямках поп- і рок-музики. Виступи гуртів "Go-A" та "Kalush Orchestra" на пісенному конкурсі "Євробачення" доводять зростання інтересу до цього інструмента. Окрім швидких танцювальних і повільних наспівних творів вона виконує й гумористичні, патріотичні, героїчні композиції. Сопілка в музичній культурі з 2022 року стає символом боротьби, незламності українців, прагнення перемоги. Символічність музичного інструментарію виявляє його життєдайність та культуротворчий потенціал. "Отже, все повертається до своїх витоків, світ минулого відроджується у світі сучасному й новою мовою промовляє про одвічне, а сучасні українські митці, завдяки використанню символічних образів, відображають відповідно до власної своєрідної, авторської манери символічні коди різних етапів становлення європейської культури, органічною частиною якої постає культура українська, вирізняючись при цьому своєрідним етнонаціональним колоритом та глибокими ритмами власних мистецьких традицій" [Стоян, 2020: 97].

Висновки та перспективи подальших досліджень. Аналіз українських народних інструментів виявляє їх імплементацію у сучасний культурогенез. Різноманітні музичні інструменти були частиною побуту наших предків, виконуючи різні функції – від суто розважальних до комунікативно-сигнальних. Наразі можна побачити процес відродження інтересу до традиційних музичних інструментів, що супроводжується перетвореннями у практиках їх використання. Водночас звернення до них виступає чинником звернення до поля символічних значень, які ці інструменти уособлюють внаслідок їх традиційного використання. Литаври були військовим сигнальним інструментом, і наразі вони сприймаються як символ військового життя, жаги до перемоги. Бандура і кобза, що були символом козацтва, почали уособлювати боротьбу з агресією. Сопілка й трембіта, інструменти чабанів, стали учасниками сучасних гуртів у різних стильових напрямках, проте константним є їхнє значення як носіїв етнічної культури українців. Більш широкий спектр образності, будучи символом національної унікальності, несуть такі інструмен-

ти, як трембіта та бугай. Всі вони виступають репрезентантами культурного спадку України, виявляючи здатність до інтегрування нації та її творення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Дутчак, В. (2019). Музичний інструмент як об'єкт етнодизайну (на прикладі української бандури). *Етнодизайн у контексті українського національного відродження та європейської інтеграції*. зб. наук. пр. Редкол.: гол. ред. М. І. Степаненко, упоряд. і відп. ред. Є. А. Антонович, В. П. Титаренко та ін. Полтава, ПНПУ ім. В. Г. Короленка. Кн. 2, 329–336.
- Єсіпок, В. М. (2018). Музичні інструменти мандрівних співців в Україні. *Молодий вчений*, 4(56), 253–256.
- Жуковська, Л. *Музичні народні інструменти-символи України у сучасній нумізматиці*. URL: <https://ostrohcastle.com.ua/muzychni-narodni-instrumenty-symvoly-ukrayiny-u-suchasnij-numizmatytsii/>
- Історія української культури: Курс лекцій*. Ред. Костишева, С. О. (2010). Київ, ІВЦ "Видавництво „Політехніка”, 334 с.
- Стоян, С. П. (2020). Європейські коди сучасного українського символізму. *Українські культурологічні студії*, 1(6), 94–98.
- Тормахова, А. (2007). Музика як об'єкт естетичних досліджень доби античності та середньовіччя. *Вісник Прикарпатського університету. Філософські і психологічні науки*. Івано-Франківськ, ВДВ ЦІТ, X, 79–84.
- Хорея Козацька. Дух гармат міцніший (2022). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xRG1HJz66WA>.
- Cassirer, E. (2020). *The Philosophy of Symbolic Forms*. Routledge, 1412 p.

REFERENCES

- Dutchak, V. (2019). Muzychny instrument yak ob'iekt etnodyzainu (na prykladi ukraïnskoï bandury) [A musical instrument as an object of ethnodesign (on the example of the Ukrainian bandura)]. [In Ukrainian]. *Etnodyzain u konteksti ukraïnskoho natsionalnoho vidrodzhennia ta yevropeiskoi intehtatsii: zb. nauk. pr.* Poltava, PNPu im. V. H. Korolenka, Kn. 2, 329–336.
- Iesypok, V. M. (2018). Muzychni instrumenty mandrivnykh spivtsiv v Ukraini [Musical instruments of traveling singers in Ukraine]. [In Ukrainian]. *Molodyi vchenyi*, 4 (56), 253–256.
- Zhukovska, L. *Muzychni narodni instrumenty-symvoly Ukrainy u suchasniï numizmatytsii* [Music folk instruments-symbols of Ukraine in modern numismatics]. URL: <https://ostrohcastle.com.ua/muzychni-narodni-instrumenty-symvoly-ukrayiny-u-suchasnij-numizmatytsii/> *Istoriia ukraïnskoï kultury: Kurs lektsii* [History of Ukrainian culture: Course of lectures.]. [In Ukrainian] Ed. by Kostyleva, S. O. (2010). Kyiv, IVTs „Vydavnytstvo „Politekhnikha”.
- Stoian, S. P. (2020). Yevropeiski kody suchasnoho ukraïnskoho symbolizmu [European codes of modern Ukrainian symbolism]. *Ukraïnski kulturolohični studii*, 1(6), 94–98.
- Tormakhova, A. (2007). Muzyka yak ob'iekt estetychnykh doslidzhen doby antychnosti ta serednovichchia [Music as an object of aesthetic studies of antiquity and the Middle Ages]. [In Ukrainian] *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Filosofski i psykhologichni nauky*. Ivano-Frankivsk, VDV TsIT, X, 79–84.
- Khoreia Kozatska. Dukh harmat mitsnishyi (2022). [Khoreya Kozatska. The spirit of guns is stronger]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xRG1HJz66WA>.
- Cassirer, E. (2020). *The Philosophy of Symbolic Forms*. Routledge.

Надійшла до редколегії 17.05.23

Vasyl Denkovych, PhD Student
e-mail: denkovych.vasyl@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8725-6428>
Kyiv National University of Culture and Arts,
36, Konovaltsia street, Kyiv, 01601, Ukraine

REPRESENTATION AND SYMBOLISM OF FOLK MUSICAL INSTRUMENTS IN CONTEMPORARY UKRAINIAN NATIONAL CULTURE

The article examines the issue of representation of Ukrainian folk instruments. The symbolic meaning of folk instruments is revealed, the connotations that demonstrate their deep implementation in the practice of creating national culture are highlighted. Such instruments as kobza, bandura, pipe, bugai, trembita are associated with the formation of the ethnic folk complex, which demonstrates the ability to be reincarnated in modern artistic practices. During their existence, they underwent changes in design, gained use in various musical stylistic directions. At the same time, they retained their significance as symbols of Ukrainian culture, independence and national pride. Unique musical instruments-symbols that have signs of belonging to Ukrainian culture and play an important role in the artistic space of today are considered. Their circulation in culture can be considered as a component of the integration of the nation and the connection of traditions and innovations. The analysis of Ukrainian folk instruments reveals their implementation in modern cultural genesis. Various musical instruments were a part of the life of our ancestors, performing various functions – from purely entertaining to communicative and warning. Currently, one can see the process of reviving interest in traditional musical instruments, which is accompanied by the transformation of the practices of their use. At the same time, the appeal to them acts as a factor of referring to the field of symbolic meanings, which these instruments embody, because of their traditional use. The timpani were a military signaling instrument and are currently perceived as a symbol of military life, the thirst for victory. Bandura and kobza, which were a symbol of the Cossacks, came to personify the fight against aggression. The bagpipe and trembita, which were the instruments of shepherds, have become members of modern bands in various stylistic directions, but their importance as carriers of the ethnic culture of Ukrainians is constant. A wider range of imagery and a symbol of national uniqueness are carried by instruments such as trembita and bugai. All of them represent the cultural heritage of Ukraine, demonstrating the ability to integrate and reproduce the nation.

Keywords: Ukrainian culture, music instruments, art, national symbols, modern music.

УДК 130.2:330.163.14

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1\(12\).19](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1(12).19)

Ірина Пархоменко, канд. філос. наук

e-mail: ireneparkhomenko@gmail.com<https://orcid.org/0000-0002-8328-6774>Київський національний університет культури і мистецтв,
вул. Є. Коновальця, 36, м. Київ, 01601, Україна

ФУНКЦІОНУВАННЯ МУЗИЧНОЇ ІНДУСТРІЇ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ: ВІД КОНЦЕРТУ ДО ОДИНИЦІ АВТОРСЬКОГО ПРАВА

Здійснено дослідження засадничих принципів функціонування музичної індустрії в сучасній Україні, які відображені в культурній політиці та законодавстві України, шляхом проведення аналізу політики в сфері культури щодо музики та концертно-гастрольної діяльності артистів в різні періоди існування Радянського Союзу і співвідношення з сучасним станом справ на музичному ринку України. Використано системний та діалектичний підхід, методи аналізу і синтезу, опису і порівняння. Проаналізовано термінологічну базу українського законодавства про культуру, яка стоєть функціонування музичної індустрії та ринку. Визначено відсутність термінів на позначення діяльності щодо виробництва комерційного музичного продукту, хоча музичний ринок продовжує працювати навіть в умовах воєнного стану. Здійснено аналіз засадничих принципів культурної політики СРСР щодо музики в різні періоди та визначено основні органи державної влади, які здійснювали контроль над концертно-гастрольною діяльністю артистів.

Ключові слова: музична індустрія, музичний твір, авторське право, концерт, роялії, музичний продукт, артист, музика, культурна політика.

Актуальність дослідження. Українська музична індустрія сьогодні продовжує працювати, не дивлячись на війну. З'являються нові цікаві артисти. При цьому українські музичні виконавці не тільки працюють на національному ринку, але й створюють музичний продукт на експорт. Наприклад, випускаючи пісні польською мовою, записуючи спільні дуети з артистами з інших країн: Alyona Alyona, Jerry Heil, Wellboy, Нікіта Кісельов та інші. Крім цього, вони беруть участь у міжнародних фестивалях, виступають на "Євробаченні", стаючи культурними амбасадорами.

Ситуація війни не тільки не зупинила представників музичної індустрії у їхній діяльності, але й визначила чіткі напрями у творчості артистів. Зокрема, мова про творення нових україномовних пісень, які допомагають українцям переживати різні емоції: розпачу, гніву, радості, очікування. І хоча в перший місяць повномасштабного вторгнення було майже неможливо слухати музику, але далі інтерес слухачів поживався з огляду на появу нових пісень від популярних українських виконавців, присвячених темі війни. Однією з таких пісень стала пісня Max Barskih "Буде весна", яка вийшла в березні 2022 року. Фактично ця пісня виявилась початком нового етапу розвитку української музичної індустрії, адже визначила споживчі пріоритети у творах (текст, мелодія) на період воєнного стану. Нині в українському суспільстві йде активна дискусія про "шароварщину" в музиці, але в будь-якому разі поява такої дискусії вже засвідчує динаміку в індустрії.

Висвітлюючи означені тенденції, важливо запровадити фахову дискусію з приводу засад функціонування музичної індустрії. Передусім говоримо про такі засади, як: філософські – з'ясування суті понять та термінологічної бази; політико-правові – перегляд та уніфікація існуючого законодавства у сфері культури, аудіовізуального виробництва, авторського права, концертно-гастрольної діяльності та приведення норм законодавства у відповідність до норм права ЄС; запровадження політики підтримки молодих виконавців на державному та місцевому рівнях; економічні – розробка ефективних механізмів збору роялії та податкових пільг для музикантів-початківців; культурологічні – ціннісний вимір існуючої моделі виробництва і споживання музичного продукту в Україні.

З огляду на вищезначене вважаємо за необхідне почати фахову дискусію, сфокусувавши увагу на дослідженні філософських та культурологічних засад функціонування музичної індустрії в сучасній Україні.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Проаналізувавши наукові публікації українських дослідників, які стосуються музики, можемо дійти висновку, що більшість з них присвячені історії та педагогіці музики, а також мистецтву музичного виконання. Про функціонування музичної індустрії, економіку музики, музичний менеджмент, маркетинг артиста кількість публікацій є мінімальною. Такий стан справ в нашій країні обумовлений традицією розуміння музики виключно як сфери мистецтва, але не економіки. Тому наукові публікації зосереджують увагу на академічній музиці; значно менше – спрямовані на дослідження музики популярної, що приносить доходи.

Крім цього, існує плутанина понять, що вживають на позначення досліджуваної сфери діяльності, і їх множина. Українські науковці з різних сфер: економіки, менеджменту, музичного мистецтва, культурології, — використовують поняття "менеджмент соціокультурної діяльності", "музичний менеджмент", "менеджмент шоу-бізнесу", "менеджмент артиста". Це ж стосується і спеціальностей для підготовки фахівців, які, здобувши освіту, можуть працювати на музичному ринку. Такі дані відображені в аналітичному дослідженні музичного ринку України та його зовнішньоекономічних перспектив (2020) [Дослідження музичного..., 2020], матеріали якого були використані в цій статті.

Для здійснення цього дослідження нами було виділено ряд наукових публікацій наступних авторів: 1) Ю. Степанець та А. Штефан, праці яких присвячені авторському праву в музичній індустрії; 2) Л. Обух (2020) – роботи щодо історіографії менеджменту музичної культури; 3) Ю. Каганов (2019), В. Левко (2021), К. Нікітенко (2017), Е. Rindzevičiūtė (2008) та А. Zvorykin (1970) – щодо ціннісних засад культурної політики в сфері музики в Радянському Союзі; 4) К. Butsabani (2023) – про південнокорейську політику підтримки розвитку K-pop.

Поняття музичного продукту та структура музичної індустрії визначені нами раніше в авторській публікації, присвяченій моделям виробництва і споживання сучасного музичного продукту [Parkhomenko..., 2020].

Для дослідження філософських та культурологічних засад функціонування музичної індустрії в сучасній Україні важливо було також проаналізувати термінологічну базу, яку використовує законодавство України стосовно культури та захисту авторських і суміжних прав. Крім цього, було проведено порівняння з термінами, які прийняті в законодавстві про музичну індустрію в Південній Кореї. У цій статті також опрацьовані відкриті матеріали ЗМІ щодо стану справ на музичному ринку України після повномасштабного вторгнення РФ в Україну. Використано статистичні матеріали з офіційного сайту однієї з провідних статистичних компаній в світі Statista.com задля висвітлення питання формування доходів сучасних артистів та компаній-правовласників.

Метою статті є дослідження функціонування музичної індустрії в сучасній Україні задля з'ясування засадничих принципів політики в цій сфері шляхом аналізу політики у сфері культури щодо музики та концертно-гастрольної діяльності артистів в різні періоди існування Радянського Союзу і проведення співвідношення з сучасним станом справ на музичному ринку України.

Методи дослідження. Методологічним базисом дослідження став системний підхід, що відображений у розумінні музичної індустрії як сукупності підприємств (виробництв), які прагнуть передусім комерціалізувати власний продукт виробництва. Різні суб'єкти музичного ринку продукують правила гри в полі культурного виробництва, які стосуються їх сфери діяльності. Це, в свою чергу, свідчить про динамічний розвиток музичного бізнесу в світі.

Використання діалектичного підходу дозволило виявити ціннісні протиріччя політики в сфері культури й музики в сучасній Україні та провідних країнах світу, зокрема: США, Великобританії, Німеччині, Південній Кореї.

Методи аналізу і порівняння використані в дослідженні термінологічної бази щодо функціонування музичної індустрії, розуміння сутності музичного продукту та захисту авторських прав у сфері музики, що відображено в чинному законодавстві України та законодавстві Південної Кореї.

Історико-логічний метод було застосовано задля реконструкції ціннісних засад політики Радянського Союзу в сфері музики, адже Україна довгий час знаходилася в окупації, що вплинуло на сьогоднішню політику в царині культури.

Метод опису і синтезу використано з метою опрацювання статистичної інформації про формування доходів у сучасній музичній індустрії в світі та інформації зі ЗМІ про стан музичного ринку в Україні після повномасштабного вторгнення.

Виклад основного матеріалу дослідження. В українському законодавстві відсутній термін "музична індустрія". Нормативно-правове регулювання в сфері виробництва і споживання комерційного музичного продукту представлене наступними термінами:

1. Закон України "Про культуру" від 14 грудня 2010 року зі змінами та доповненнями – "недраматичний музичний твір", "національний музичний продукт".

2. Закон України "Про авторське право та суміжні права" від 1 грудня 2022 року зі змінами та доповненнями – "аудіовізуальний твір", "музичний кліп", "вироблення фонограми", "виробник фонограми", "вироблення відеограми", "виробник відеограми", "відеограма", "фонограма", "твір", "запис", "виконавець".

3. Закон України "Про гастрольні заходи" від 10 липня 2003 року зі змінами та доповненнями – "гастрольні заходи", "учасник гастрольних заходів", "гастролери".

4. Закон України "Про ефективне управління майновими правами правовласників у сфері авторського права і (або) суміжних прав" від 15 травня 2018 року зі змінами та доповненнями – "організація колективного управління". Цей термін важливий для досліджуваної теми з огляду на збір і розподіл роялті музичним виконавцям.

Фактично законодавець в різних нормативно-правових актах, дотичних до сфери культури та авторського і суміжних прав, фіксує наявність музичного продукту та його виробників, однак не називає останніх в якості конкретних суб'єктів ринку, як от: лейбл, звукозаписуюча студія, дистриб'ютор, продюсерська компанія тощо.

Натомість законодавець використовує термін "недраматичний музичний твір", який означає "твір з текстом або без, який не призначений для сценічного показу або театральної постановки, а також публічного виконання у театральному мистецтві" [Про культуру...]. Термін виокремлює твори, призначені для виконання в театрах, і твори, які для виконання в театрах не призначені. Останні слід вважати "недраматичними".

Крім цього, в законодавстві використано термін "національний музичний продукт", який означений як "фонограма, відеограма, музичний кліп" [Про культуру...]. Національну ознаку подано через мову виконання – українську або ж мову корінних народів, що проживають на території України. Проте окремо визначення терміна "музичний продукт" законодавець не дає. З огляду на формулювання, запропоноване в ЗУ "Про культуру", можемо зробити висновок, що музичний продукт є об'єднуючим поняттям для форм, яких може набувати музичний твір (драматичний чи недраматичний) в процесі його комерціалізації – фонограма, відеограма, музичний кліп.

Що ж до визначення терміна "аудіовізуальний твір" [Про авторське...], то в контексті виробництва музичного продукту аудіовізуальним твором є музичний кліп, який демонструється за допомогою спеціальних технічних засобів. Музичний твір і музичний кліп по суті є записом, який може мати копії для розповсюдження.

З аналізу термінологічної бази українського законодавства про культуру важко зрозуміти, чи слід вважати музичний недраматичний твір креативним продуктом або чи надають їх виробники культурні послуги населенню. Адже музика, в тому числі й популярна, а також проведення гастрольних заходів, концертів задовольняють культурні потреби споживачів і можуть сприяти їх особистісному розвитку, відпочинку. Отже, нині українське законодавство про культуру прямо не визначає, що таке комерційний музичний продукт, який є результатом виробництва в музичній індустрії і призначений для реалізації на музичному ринку. Хоча маємо такий продукт і ринок в країні.

Музична індустрія функціонує як сукупність підприємств різних форм власності, що спеціалізуються на виробництві, розповсюдженні, просуванні та реалізації музичних творів (пісень, мелодій без тексту). Це класичне розуміння поняття "музична індустрія", що сформувалося в умовах ринкових відносин в демократичних країнах світу.

Як приклад можна розглянути поняття музичної індустрії в законодавстві Південної Кореї. Згідно зі статистичними даними про музичний експорт, Південна Корея в 2021 році заробила більш як 775 млн дол. США [Value of Music Industry exports..., 2023]. Мова йде про експорт музики жанру K-pop, яка є досить популярною в світі. Опитування від 2022 року, яке проводила організація Statista Research Department (EU), свідчить, що

цей музичний жанр має популярність 46 % серед опитаних респондентів із 26 країн світу [Popularity of South Korean pop music..., 2023]. Це суттєвий показник. К-поп слухають далеко за межами країни-виробника. Одним із факторів, що обумовлює такий результат, є вбудована законодавча система у сфері культурних і креативних індустрій, де музична індустрія розуміється як бізнес-діяльність. Південнокорейський закон про музичну індустрію, або Music Industry Promotion Act, визначає, що термін "музична індустрія слід відносити до індустрії створення, публічного виконання (демонстрації) і навчання музики; виробництва, дистрибуції (розповсюдження), експорту й імпорту музичних записів, музичних файлів, музичних відеопродуктів і музичних відеофайлів; виробництва музичних інструментів і звукового обладнання; караоке-бізнесів; та інших індустрій, пов'язаних з вищезначеними індустріями" [Music Industry..., 2006]. Як бачимо, в статті закону говориться про індустрію як про виробництва або підприємства, що мають бізнес-інтереси. Адже популярна музика є комерційним продуктом, що створюється для масового споживача (слухача).

Південнокорейське законодавство про музичну індустрію розкриває значення термінів, зосереджуючи увагу на продукті виробництва: музичний запис, музичний файл, музичний відеофайл (наприклад, кліп на пісню), музичний відеопродукт (пов'язаний з публічним виконанням). Така логіка ґрунтується на принципах захисту прав інтелектуальної власності та авторського права. Звичайно, це є традицією й важливою складовою правової культури провідних демократичних країн світу, де наріжним каменем у законодавстві й діяльності різних суспільних інститутів є захист права власності автора (виробника і виконавця в контексті діяльності в музичній індустрії).

Якщо здійснити історико-ретроспективний аналіз становлення музичної індустрії в США, то передусім з'являються організації, що фіксують авторське право, а саме: музичні видавництва (паблішери). Така діяльність, або publishing, полягала у тому, що автору музики необхідно було зафіксувати на нотному стані власноруч створену мелодію у вигляді нот. Внизу на нотному стані музичний видавець вказував ім'я та прізвище автора музики. Пізніше ці організації з видавців нот перетворилися на компанії, які ліцензують авторські права та допомагають музичним виконавцям (артистам) отримувати різні види роялті. Нині це є основним видом діяльності паблішерів на музичному ринку. Однак ці компанії можуть функціонувати в повній мірі, тільки якщо в країні діє законодавство із захисту прав інтелектуальної власності та авторського права; в законодавстві зафіксовані види роялті та прозора працюють механізми його збору.

В Україні ж нині проблемою лишаються захист авторських прав автора і виконавця й наявність прозорих і дієвих механізмів збору різних видів роялті. Крім цього, проаналізувавши законодавство України в сфері культури, приходимо до висновку, що відсутні терміни, які позначають, чим є музична індустрія та що таке комерційний музичний продукт, орієнтований на масового споживача; невизначеними є суб'єкти, які здійснюють діяльність на музичному ринку України. Проте, як бачимо, ознаки функціонування ринку присутні: є виробники музичного продукту (продюсерські компанії, лейбли, звукозаписуючі студії, артисти та їх команди як фізичні особи-підприємці), функціонують дистриб'ютори (розповсюдженні), здійснюють свою діяльність й музичні видавництва, хоча й частково. Також український музичний продукт експортується.

Однак на яких засадах і принципах функціонує музичний ринок, не є зрозумілим з огляду на відсутність політики та законодавства, що фіксувало б правила гри в індустрії та визначало б гравців на ринку.

Якщо поглянути на доходи артистів в розвинутих країнах-демократіях, то найбільша частка припадає на доходи від стрімінгових платформ. Музику артисти слухають на YouTube, Spotify, Apple Music та інших стрімінгових платформах і відеохостингах, результатом чого є отримання артистом цифрових роялті. Це найбільша стаття доходів в бюджеті артиста. Нині 65 % доходів у світовій музичній індустрії є доходами від прослуховування на стрімінгових сервісах [U.S. Music Industry..., 2023]. Такі доходи отримують як артисти, так і компанії (лейбли), котрі виступають правопласниками.

В Україні ситуація інша: доходи артиста формуються передусім від концертно-гастрольної діяльності. Розуміємо, що цьому сприяє відсутність законодавства, яке б регулювало роботу суб'єктів музичного ринку. Також невирішені питання отримання грошової винагороди музичним виконавцем від фізичних та юридичних осіб, що є підприємствами та використовують музику артиста (автора). До повномасштабного вторгнення РФ в Україну, в лютому 2022 року, парадигма заробітку артиста в Україні була заснована перш за все не на одиниці авторського права як можливості мати постійний дохід від стрімінгових сервісів, а на публічному виконанні або концертно-гастрольній діяльності. Українські артисти в ЗМІ зауважують, що необхідно врегулювати питання отримання роялті артистами в достатній мірі та використовувати прозорі і зрозумілі механізми його збору [Що таке роялті..., 2023]. Це важливо, адже від початку повномасштабного вторгнення артисти майже не проводять комерційних концертів. Мова про благодійні виступи. Також нікуди не зникла проблема піратства в Україні. Адже музичні телеграм-канали часто надають можливість скачати трек артиста.

Звісно, нині українські артисти мають доходи від стрімінгових сервісів: YouTube, Spotify і Apple Music. CEO музичного паблішера "Best Music" Мар'яна Вороніна говорить в інтерв'ю тижневику Forbes, що це стало можливо завдяки декільком факторам: 1) українці почали масово слухати українську музику та уникати російських треків; 2) стрімінгові сервіси закрили регіональні офіси в столиці країни-агресорки, а YouTube припинив монетизацію контенту в РФ [Карманська..., 2023]. Фактично відбулася переорієнтація українського музичного ринку та змінилися музичні вподобання українського слухача. Відповідно, стрімінгові сервіси перестали пропонувати в плейлістах українському слухачу російську музику, що теж сприяє популяризації українського музичного контенту та артистів.

Однак підкреслимо, що в ході цього дослідження важливо говорити про те, що в Україні ситуація формування доходів артиста передусім від концертно-гастрольної діяльності має історичне коріння, яке сягає управління сферою музики та концертної діяльності в Радянському Союзі. Спробуємо детальніше розкрити цю тезу.

Як зазначає А. Зворикін та його колеги в дослідженні про культурну політику СРСР, опублікованому під егідою ЮНЕСКО, культурну політику Радянського Союзу слід аналізувати по наступних періодах [Zvorykin, 1970: 14–17]:

1) 1917–1927 pp.;

2) 1928–1958 pp.;

3) від 1958 р. (прим. – А. Зворикін не називає дати закінчення цього періоду, адже його наукова праця видана у 1970 році).

Важливо підкреслити, що в кожному з цих періодів політика щодо артистів, колективів, їхніх виступів та звукозаписів була виключно ідеологічною. Тексти пісень та виступи (концерти) артистів підлягали перевірці та контролю. Впроваджувалася і аж до перебудови зберігалася цензура.

У першому періоді, від 1917 по 1927 рр., політика СРСР у сфері культури щодо масових видовищ (зокрема й концертів артистів) та музики (тексти та звукозаписи) базувалася на принципі відмови від усього буржуазного, заборони культурного продукту, що суперечив партійній ідеології. Задля налаштування тотального контролю за культурним (духовним) виробництвом був розпочатий процес інституалізації "нової" соціалістичної культури пролетарського стибу. Передусім з цієї метою були створені спеціальні відділи та комітети в органах влади. У 1923 році був утворений Головний комітет по контролю за видовищами та репертуаром, або "Головрепертком". Комітет слугував контролюючим органом, що здійснював ретельний нагляд за тим, які програми та виступи повинні були демонструватися публіці та яким чином це мало відбуватися. У той час і в умовах цензури артист чи колектив не могли просто так за власним бажанням потрапити на сцену. Вищеназваний комітет розробив чіткі інструкції, яким чином мав проходити концерт, а також зобов'язував локацію для виступів надавати безкоштовні місця представникам контролюючих органів безпосередньо під час концерту. Крім цього, дійство на сцені мало бути зрозумілим простому люду – робітникам. Це стосувалося й текстів пісень, які мали возвеличувати досягнення партії та бути ближчими до народу в емоційному аспекті. Говоримо про пісню як інструмент для пропаганди. Тоді вживали термін "радянська масова пісня". Про авторські гонорари мова не йшла. Пісня, яку було дозволено публічно виконувати на сцені, робити її запис і видавати на грамплатівках, – ставала народною.

Важливо підкреслити, що в цей період не варто говорити про масову освіченість населення та розуміння простим людом сенсу культури й мистецтв. Поряд з монополізацією влади в сфері культури відбувалася робота з відкриття шкіл в республіках, аби громадяни здобували освіту. Гуманітарний напрям в освіті слугував можливістю для виробництва й поширення ідеологічних наративів. У сфері культури проектували дозвілля громадян, створюючи інфраструктуру з контролюючими органами, локаціями для виступів та мережею освітніх закладів для різних вікових категорій, де талановита молодь, що прагнула визнання й сцени, могла здобути освіту. Трохи пізніше були створені клуби й будинки культури.

Варто зауважити, що перші державні концертні організації з'являються в Радянському Союзі вже у 1921 році. Однак мова йде про більш академічні концерти, а не про суто концерти популярної музики, як ми це зараз розуміємо. Тому й акцент у вимогах контролюючих органів ставився на спрощенні музичного контенту та його зрозумілості. Передусім філармонії стають осередками для таких виступів. Термін "естрада" з'являється в цей період, але на позначення масової радянської пісні, яку творять поети-пісенники та радянські композитори.

У другому періоді, від 1928 по 1958 рр., з'являються державні об'єднання, або союзи, композиторів, літераторів та інших представників творчої спільноти. Проте ці об'єднання формують виключно держава. Зокрема, в 1932 році створено Союз композиторів СРСР. Також створюється ряд органів, які покликані контролювати

естрадно-вокальну діяльність артистів та колективів, а також композиторів та поетів-пісенників:

1) Державне об'єднання музики, естради й цирку (1931 р.);

2) Всесоюзний комітет по справах мистецтв (1936 р.). В комітеті також був сектор з концертної діяльності при Управлінні музичних установ;

3) Всесоюзне концертно-естрадне гастрольне об'єднання (1938 р.).

Розуміємо, що в цей період керівництво СРСР здійснював Й. Сталін, тому диктаторський режим тільки посилював тиск на творчу спільноту: контролю і цензури ставало ще більше. В 1933 році вийшла урядова постанова про державний контроль над випуском музичних матеріалів та засобами їх відтворення. Однак культурна політика в цей період зосередила увагу на кінематографі як такому, що мав більший потенціал для впливу на маси з ідеологічної точки зору. Тоді ж набуває розвитку і поширення пісня з кіно, яка отримує популярність.

У третьому періоді, від 1958 по 1989 рр., культурну політику в Радянському Союзі здійснює Міністерство культури, яке з'явилося трохи раніше, в 1953 році. Цей орган було створено шляхом об'єднання інших міністерств, комітетів та управлінь: кінематографу, вищої освіти; комітетів радіоінформації, мистецтва; управління поліграфії, книжкових видавництв та книжкової торгівлі. Що ж до сфери естради, вокалу та концертно-гастрольної діяльності артистів, то в 1956 році створили державне підприємство – Держконцерт (Госконцерт). Це підприємство функціонувало на базі Всесоюзного концертно-естрадного гастрольного об'єднання (1938–1956 рр.).

Що ж до набуття освіти у сфері музики, то важливо підкреслити, що талановита молодь могла вступати до музичних закладів освіти та закладів культури. Другі – мали виключно ідеологічне спрямування. Що ж до перших, то, провчившись музично-вокальному мистецтву, грі на музичних інструментах, випускники отримували направлення для роботи і мали відпрацювати певний період часу в визначених культурних і мистецьких закладах. Однак це не означало, що такі випускники могли просто так потрапити на сцену для виступу у філармонії чи на іншому концертному майданчику або ж виступати на сцені фестивалю чи зробити звукозапис. Це ж стосується і радіоэфірів, і телебачення. Хоча все ж якщо говорити про звукозаписи, то ситуацію кардинально змінила поява аудіомагнітофонів та касет. Поширення записаного музичного контенту, що по суті є піратським, неможливо було проконтролювати по всій території СРСР. Це була не тільки заборонена популярна музика з-за кордону, але й звукозаписи, які могли здійснювати творчі колективи, співаки й співачки – громадяни СРСР. Таким чином, поява технологій, що прискорювали поширення контенту і сприяли його швидкому виробництву й індивідуальному прослуховуванню аудиторією, суттєво вплинула на процес контролю над створенням та поширенням пісень в Радянському Союзі. Однак контроль над виступами на майданчиках зберігався.

Такий короткий огляд культурної політики СРСР щодо музики та публічних виступів артистів засвідчує логіку формування цієї політики та створення державних органів (комітетів, управлінь, міністерств) навколо основоположного принципу контролю над концертно-гастрольною діяльністю музичних виконавців і творчих колективів. Правлячу верхівку комуністичного режиму цікавили саме публічні виступи та їх змістове напов-

нення. Адаже в умовах відсутності доступу аудиторії до індивідуальних засобів відтворення музики першопочаткове значення мали майданчики, на яких публіка могла почути щось, що не відповідало ідеологічній лінії партії. Потрібно було контролювати, хто виступає, як виступає і з чим виступає. Тому створювалися чіткі інструкції, яким чином мали проходити концерти, а пізніше державою були створені творчі об'єднання композиторів і поетів. Авторство текстів пісень могло бути відібране державою, якщо та так побажала. Такими ж майданчиками були й радіо, кіно, а пізніше телебачення. З огляду на це в часи Радянського Союзу специфічним був і шлях до популярності молодого виконавця. Хоча той і повинен був мати талант, однак це не означало, що він може отримати республіканський рівень популярності. Адаже шляхи набуття ним популярності (канали комунікації з публікою) були ретельно контрольовані і цензуровані.

Висновки. Потрібно розуміти, що вищезначена радянська логіка формування політики щодо музичної індустрії навколо концертно-гастрольної діяльності продовжує функціонувати в сучасній Україні. Тобто для українців сьогодні: як для публіки, так і для артистів – в системі законодавства й управління домінує засадничий принцип її формування з акцентом на виступ артиста. Це підкреслено тим фактом, що українські артисти до пандемії та повномасштабного вторгнення, протягом майже 30-ти років незалежності, отримують доходи передусім від концертів. Механізм отримання ними різних видів роялті, що побудований на принципі забезпечення й захисту авторських та суміжних прав, потребував усі ці роки доопрацювання. І хоча в останні роки перед повномасштабним вторгненням артисти могли отримувати цифрові роялті зі стрімінгових платформ, але заробляти повноцінні доходи для здійснення творчої діяльності їм не вдавалося. Цьому передували ряд факторів, зокрема регіональна локалізація світового музичного ринку поза територією України. Наприклад, регіональні офіси передових музичних лейблів, стрімінгових платформ, дистриб'юторів були розміщені в столиці РФ. Тому українській публіці в плейлистах пропонувалося здебільшого слухати музичний контент російських музикантів, а не навпаки. Тобто український музичний ринок розглядався як провінційний та був частиною регіонального – російськомовного. Це суттєво впливало й на вподобання української публіки щодо вибору музики й улюблених артистів. Адаже мова йде про інституалізацію популярності через хіт-паради на цих стрімінгових платформах та пропонований ними контент.

Ситуація змінилася спонтанно внаслідок повномасштабного вторгнення РФ на територію України, що запустило цілий ряд реакцій, але за межами нашої держави. Окрім заборони на музичний контент, виробником якого є країна-агресорка.

Проведений нами аналіз законодавства України в сфері культури щодо функціонування музичної індустрії продемонстрував відсутність достатньої термінологічної бази, яка б без плутанини дозволяла визначати, чим є комерційний музичний продукт та які суб'єкти діють на музичному ринку України. Необхідно зауважити, що законодавець виокремлює термін "національний музичний продукт", певно, маючи орієнтир на отримання в майбутньому доходів від експорту музичного продукту та популяризацію української музики в світі.

Отже, нині українська культурна політика в сфері музики лишається в перехідному стані: коли законотворці та суб'єкти ринку тільки намагаються відмовитися від фокусу на концертно-гастрольній діяльності артистів

та колективів, що відображає систему контролю СРСР, і забезпечувати авторські та суміжні права артиста, що є характерною ознакою політики країн-демократій, що успішно експортують власні музичні продукти. Те ж стосується й української публіки, яка мала культурний досвід декількох поколінь у виготовленні піратських копій звукозаписів. Це, в свою чергу, також може впливати на те, що сьогодні українці не усвідомлюють проблеми копіювання, скачування чи використання чужих творів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Дослідження музичного ринку України та його зовнішньоекономічних перспектив (2020). *Soundbuzz*. URL: <https://www.soundbuzz.com.ua/uk/musicmarketua-ua>
- Левко, В. (2021). *Концерт як мистецьке явище в культурному просторі України другої половини XIX – початку XXI ст.: монографія*. Київ, НАККІМ, 153.
- Каганов, Ю. (2019). *Конструювання "радянської людини" (1953–1991): українська версія*. Запоріжжя, Інтер-М, 432.
- Карманська, Ю. Шебела, В. *Від 1000 доларів до 6000 доларів на місяць. Spotify, Apple і YouTube дали українській музиці нове дихання. Скільки виконавці заробляють на стрімінгах*. URL: <https://forbes.ua/lifestyle/spotify-apple-music-i-youtube-music-dali-ukrainskiy-muzitsi-nove-dikhannya-skilki-ta-yak-vikonavtsi-zaroblyayut-na-strimingakh-28122022-10774>
- Нікітенко, К. (2017). Менеджмент митців у СРСР: між творчою промоцією і кримінальним переслідуванням (на прикладі рок-андеґранду 1960–1980-х рр.). *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, 32, 26–43.
- Обух, Л. В. (2020). Історіографія виникнення та розвитку менеджменту музичної культури в науково-теоретичних проєкціях. *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*. Riga, Izdevniecība "Baltija Publishing", 323–338.
- Про авторське право і суміжні права: Закон України* (2022). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2811-20#n855>
- Про гастрольні заходи: Закон України* (2004). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1115-15#Text>
- Про ефективне управління майновими правами правовласників у сфері авторського права і (або) суміжних прав: Закон України* (2018). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2415-19#Text>
- Про культуру: Закон України* (2010). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Text>
- Степанець, Ю. П. (2021). Музичний твір як об'єкт авторського права: поняття, ознаки та проблемні аспекти цивільно-правового регулювання в Україні. *Часопис цивілістики*, 42, 24–29.
- Штефан, А. С. (2017). *Авторське право та суміжні права: особливості правової охорони, здійснення та захисту: монографія*. Київ, НДІ інтелектуальної власності НАПрНУ, ТОВ "НВП Інтерсервіс", 151.
- Що таке роялті і чому його потрібно сплачувати* (2023). URL: <https://vikna.tv/styl-zhytlya/shou-biz/shho-take-royalti-i-chomu-jogo-potribno-splachuvat/>
- Butsaban, K. (2023). South Korean Government Policy in the Development of K-pop. *Journal of Letters*, 52(1), 1–28. URL: <https://so03.tci-thaijo.org/index.php/jletters/article/view/262228>
- McCain, A. 30+ *Harmonious music industry statistics [2023]: worth, data, and revenue*. URL: <https://www.zipppia.com/advice/music-industry-statistics/>
- Music Industry Promotion Act: Law of South Korea* (2006). URL: <https://www.law.go.kr/eng/engLsSc.do?menulid=2&query=MUSIC%20INDUSTRY%20PROMOTION%20ACT#iBgcolor1>
- Parkhomenko, I. & Berezovska, K. (2021). Production and consumption model of a modern music product. *Socio-Cultural Management Journal*, 4(2), 110–125.
- Popularity of South Korean pop music (K-pop) worldwide as of December 2022*. URL: <https://www.statista.com/statistics/937232/south-korea-kpop-popularity-worldwide/>
- Rindzevičiūtė, E. (2008). *Constructing Soviet Cultural Policy. Cybernetics and Governance in Lithuania after World War II*. Linköping, 278.
- U.S. Music Industry – statistics and facts* (2023). URL: <https://www.statista.com/topics/4948/music-industry/#topicOverview>
- Value of Music Industry exports from South Korea from 2005 to 2021* (2023). URL: <https://www.statista.com/statistics/625158/south-korea-export-music-industry/>
- Zvorykin, A. A. (1970). *Cultural policy in the Union of Soviet Socialist Republics*. Paris, UNESCO, 68.

REFERENCES

- Doslidzhennja muzycznogo rinku Ukraini ta jogo zovnishn'oeconomichnih perspektiv [Study of the music market of Ukraine and its foreign economic prospects] (2020). *Soundbuzz*. URL: <https://www.soundbuzz.com.ua/uk/musicmarketua-ua>
- Levko, V. (2021). *Koncert jak mistec'ke javishche v kul'turnomu prostori Ukraini drugoi polovini XIX – pochatku XXI st.: monografija* [The concert as an artistic phenomenon in the cultural space of Ukraine in the second half of

the 19th and the beginning of the 21st centuries: a monograph]. Kyiv, NAKKIM.

Kaganov, Ju. (2019). *Konstruivannja "radjans'koï ljudini" (1953–1991): ukrains'ka versija* [Construction of the "Soviet man" (1953-1991): Ukrainian version]. Zaporizhzhja, Inter-M.

Karmans'ka, Ju. Shebela, V. *Vid 1000 dolariv do 6000 dolariv na misjac: Spotify, Apple i YouTube dali ukrains'kij muzici nove dihannja. Skil'ki vikonavci zarobljajut' na strimingah* [From \$1,000 to \$6,000 per month. Spotify, Apple and YouTube gave Ukrainian music a new lease of life. How much artists earn from streaming]. URL: <https://forbes.ua/lifestyle/spotify-apple-music-i-youtube-music-dali-ukrainskiy-muzitsi-nove-dikhannya-skilki-ta-yak-vikonavtsi-zaroblyayut-na-strimingakh-28122022-10774>

Nikitenko, K. (2017). Menedzhment mitcv u SRSR: mizh tvorchoju promociju i kriminal'nim peresliduvannjam (na prikladi rok-andertraundu 1960–1980-h rr.) [Management of artists in the USSR: between creative promotion and criminal prosecution (on the example of the rock underground of the 1960s–1980s)]. *Visnik L'vivs'koï nacional'noi akademii mistectv*, 32, 26–43.

Obuh, L. V. (2020). Istoriografija viniknennja ta rozvitku menedzhmentu muzichnoi kul'turi v nauko-ve-teoreticnih proekcijah [Historiography of the emergence and development of musical culture management in scientific and theoretical projections]. *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*. Riga, Izdevnieciba "Baltija Publishing", 323–338.

Pro avtors'ke pravo i sumizhni prava: Zakon Ukraïni [On copyright and related rights: the Law of Ukraine] (2022). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2811-20#n855>

Pro gastro'ni zahodi: Zakon Ukraïni [On touring events: the Law of Ukraine] (2004). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1115-15#Text>

Pro efekтивne upravlinnja majnovimi pravami pravovlasnikov u sferi avtors'kogo prava i (abo) sumizhnih prav: Zakon Ukraïni [On effective management of property rights of rights holders in the field of copyright and (or) related rights: the Law of Ukraine] (2018). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2415-19#Text>

Pro kul'turu: Zakon Ukraïni [On Culture: the Law of Ukraine] (2010). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Text>

Stepanec', Ju. L. (2021). Muzichnij tvir jak ob'ekt avtors'kogo prava: ponjattja, oznaki ta problemni aspekti civil'no-pravovogo reguljuvannja v Ukraïni [Music as an object of copyright: concepts, signs and problematic aspects of civil law regulation in Ukraine]. *Chasopis civilistiki*, 42, 24–29.

Shtefan, A. S. (2017). *Avtors'ke pravo ta sumizhni prava: osoblivosti pravovoï ohoroni, zdijsnennja ta zahistu: monografija* [Copyright and related rights: peculiarities of legal protection, implementation and protection: monograph]. Kyiv, NDI intelektual'noi vlasnosti NAP'NU, TOV "NVP Interservis".

Shho take rojal'ti i chomu jogo potribno splachuvati (2023). URL: <https://vikna.tv/styl-zhyt'tya/shou-biz/shho-take-royalti-i-chomu-jogo-potribno-splachuvaty/>

Butsaban, K. (2023). South Korean Government Policy in the Development of K-pop. *Journal of Letters*, 52(1), 1–28. URL: <https://so03.tci-thaijo.org/index.php/jletters/article/view/262228>

McCain, A. 30+ *Harmonious music industry statistics [2023]: worth, data, and revenue*. URL: <https://www.zippia.com/advice/music-industry-statistics/>

Music Industry Promotion Act: Law of South Korea (2006). URL: <https://www.law.go.kr/eng/engLsSc.do?menuId=2&query=MUSIC%20INDUSTRY%20PROMOTION%20ACT#iBgcolor1>

Parkhomenko, I. & Berezovska, K. (2021). Production and consumption model of a modern music product. *Socio-Cultural Management Journal*, 4(2), 110–125. URL: <https://www.statista.com/statistics/937232/south-korea-kpop-popularity-worldwide/>

Rindzevičiūtė, E. (2008). *Constructing Soviet Cultural Policy. Cybernetics and Governance in Lithuania after World War II*. Linköping.

U.S. Music Industry – statistics and facts (2023). URL: <https://www.statista.com/topics/4948/music-industry/#topicOverview>

Value of Music Industry exports from South Korea from 2005 to 2021 (2023). URL: <https://www.statista.com/statistics/625158/south-korea-export-music-industry/>

Zvorykin, A. A. (1970). *Cultural policy in the Union of Soviet Socialist Republics*. Paris, UNESCO.

Надійшла до редколегії 22.05.23

Iryna Parkhomenko, PhD (Philos.)
e-mail: ireneparkhomenko@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8328-6774>
Kyiv National University of Culture and Arts,
36 Ye. Konovalets St., Kyiv 01601, Ukraine

THE FUNCTIONING OF THE MUSIC INDUSTRY IN CONTEMPORARY UKRAINE: FROM CONCERT TO COPYRIGHT

The relevance of the research lies in the need to determine the fundamental principles of the functioning of the music industry in contemporary Ukraine, as reflected in its policies and legislation, as Ukrainian artists continue to actively create music products despite the ongoing armed conflict. Artists in Ukraine require transparent mechanisms for generating their own income, based on a coordinated system of legislation. The article explores the fundamental principles of the functioning of the music industry in contemporary Ukraine, as reflected in Ukraine's cultural policy and legislation, through an analysis of cultural policies regarding music and concert activities of artists in various periods of the Soviet Union, and by comparing it with the current reality in the Ukrainian music market. The study used a systemic and dialectical approach, as well as methods of analysis, synthesis, description, and comparison. The terminological basis of Ukrainian cultural legislation pertaining to the functioning of the music industry and market is analyzed. The absence of terms designating activities related to the production of commercial music products is identified, despite the fact that the music market continues to operate even in times of martial law. An analysis of the fundamental principles of the USSR's cultural policy regarding music in different periods is conducted, and the main state authorities responsible for controlling the concert activities of artists are identified.

In the conclusions, it is emphasized that the roots of the fundamental principles of today's cultural policy in the field of music and concert activities in Ukraine still lie in the narrative of concert activities, as it was in the Soviet Union, but without ideological component. Although there are established norms of copyright legislation that allow for progress towards protecting the rights of Ukrainian artists. Further research can focus on studying the path to the popularity of a musical performer in the Soviet Union and comparing it with the situation in Ukraine: from independence to the present day.

Keywords: music industry, musical composition, copyright, concert, royalty, music product, artist, music, cultural policy.

ПЕРЕКЛАДИ. КУЛЬТУРНА ІСТОРІЯ

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1\(12\).20](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1(12).20)

ПИСЬМОВА КОМУНІКАЦІЯ В МІСЬКОМУ ПРОСТОРИ: ПУБЛІКАЦІЯ, МАТЕРІАЛЬНІСТЬ ТА ПРИВЛАСНЕННЯ ТЕКСТІВ¹

Антоніо Кастільйо Гомес²

Після навчання ремеслу в Кельні та Брюгге Вільям Кекстон (бл. 1422–1492) повернувся до Британії та в 1476 році влаштував у Лондоні друкарню. Невеликий типографський плакат для реклами книг, поки що найбільш давній із тих, що збереглися, може бути датований цим або наступним роком. Текст оголошував, що Ordinale Sarum (або Sarum Rye), тобто довідник літургійного року, що використовувався в Солсбері (і в більшій частині Англії), який Кекстон щойно надрукував, можна придбати за хорошою ціною в крамниці, яку він відкрив у Вестмінстерському абатстві, поруч із парафіяльним будинком. У нижній частині плакату містився заклик "Supplico stet cedula" ("Благаю вас, не знімайте цю рекламу зі стіни!")³ [Hellinga, 2010: 54–55]. Одночасно на синоді в Алькала-де-Енарес у 1480 році було ухвалено, що парафіяльні священники повинні розповсюджувати християнську доктрину за допомогою дошки, "повішеної на цвяху на помітному публічному місці (public space), де кожен може прочитати її і дізнатися, що в ній міститься"⁴ [див. Gómez, 2006: 215]. Кілька десятиліть потому, 31 жовтня 1517 року, цілком імовірно, що Лютер дотримувався тієї ж процедури для виголошення своїх реформаторських тез, "оскільки у Віттенберзькому університеті було звичною практикою (common practice) вивішувати тези диспутів на дверях північної сторони замкової церкви" [Junghans, 2003: 26]. Хоча існують середньовічні прецеденти щодо таких форм публічних написів (public lettering), їх повторення є відмінною рисою раннього Нового часу. Відтоді міста Західної Європи були сконструйовані як "графосфера", під якою розуміють "сукупність графічних носіїв, що використовуються для запису, зберігання, виставлення і розповсюдження повідомлень та інформації, а також соціальний і культурний простір, в якому вони функціонують" [Franklin, 2011: 531; Franklin, 2019]. Урочисті надписи роблять зримими владу і соціальну стратифікацію на громадських спорудах або поховальних монументах.

Інститути влади, від короля до муніципалітету і церковних можновладців, привласнили публічний простір, щоб виставляти свою авторитетність або повідомляти про свої накази. Політична конкуренція, релігійні розбіжності, соціальна напруга чи особисті сутички ставали видимими через листівки (libels) та пасквіади (pasquinades), які іноді закріплювали на стінах, а в інших випадках передавали з рук в руки або співали посеред вулиць і площ. Комерційні вивіски та рекламні плакати поширювалися в тих місцях, де поступово стверджувалася докапіталістична економічна структура.

Тому, визнаючи значення революційного винаходу друкарського верстата Гутенберга, я вважаю прикритим, що багато досліджень письмової комунікації в ранньомодерних містах зосереджуються майже виключно на друкованих текстах і маргіналізують інші матеріальні носії письма, навіть якщо ці тексти виконували ті ж самі функції, як у випадку з плакатами та незакріпленими аркушами. Натомість перспектива, яку я пропоную в цьому есеї, розглядає міський публічний простір як шоденний контекст, де комунікативні акти здійснюються за допомогою письма, дуже часто у взаємодії з усним мовленням та візуальною культурою. Отже, я аналізую продукцію, яка фіксувалася, виставлялася і час від часу розповсюджувалася на площах, вулицях та в інших публічних місцях.

Комунікативні простори та ритуали

У Парижі в ухвалі 1539 року про охорону здоров'я вказувалося, як саме має відбуватися її публікація: "написана на пергаменті великими літерами" на окремих щитах, розставлених по всьому місту. Усвідомлюючи крихкість слова, французька монархія почала виставляти постанови в публічних місцях. Тим не менш перехід від рукопису до друку і від пергаменту до паперу був дилемою для влади, що підозрювала в них зневагу чи фальсифікацію, які могли спричинити масове виробництво цього типу документів, на відміну від більшої захищеності і контролю, забезпечених проголошенням за допомогою королівських глашатаїв [Fogel, 1989: 105].

¹ Переклад здійснюється з видання: The Routledge Companion to Cultural History in the Western World 1st edition. Edited by A Arcangeli et al chapter Written communication in urban spaces: publication, textual materiality and appropriations pp. 310–331 by Antonio Castillo Gómez © 2020 Routledge Reproduced by permission of Taylor & Francis Group українською мовою для академічного журналу "Українські культурологічні студії".

² Антоніо Кастільйо Гомес – професор історії писемної культури в Університеті Алькала, де він є координатором дослідницької групи "Читання, письмо, грамотність" та директором Міждисциплінарного семінару з вивчення писемної культури. Він є фахівцем з практик письма та читання, особливо в ранньомодерному іспаномовному світі. Він опублікував, серед інших книг, "Escrituras y escribientes. Prácticas de la cultura escrita en una ciudad del Renacimiento" (1997); "Entre la pluma y la pared. Una historia social de la escritura en los siglos de Oro" (2006); "Leer y oír leer. Ensayos sobre la lectura en los Siglos de Oro" (2016); "El placer de los libros inútiles y otras lecturas en los Siglos de Oro" (2018) та "Grafías no cotidiano: escrita e sociedade na histórica (séculos XVI–XX)" (2021). Він також є редактором або співредактором загалом 23 колективних праць (включно зі збірками статей), останні з яких: "Culturas del escrito en el mundo occidental. Del Renacimiento a la contemporaneidad" (2015), "Efímeros y menudencias en España e Italia durante la Edad Moderna" ("La Bibliofilia", 2019) та "L'eredità di Armando Petrucci. Tra paleografia e storia" (2022). З 2005 по 2010 рік був головним редактором журналу "Cultura escrita & Sociedad". Він є членом різних наукових комітетів національних та зарубіжних журналів у галузі історії, історії писемної культури, історії книги, освіти та антропології. Отримав 3 наукові нагороди за свою роботу: Premio Ciudad de Alcalá de Investigación Histórica (1998), Premio Internacional de Investigación en Humanidades "Agustín Millares Carlo" (1995) та Premio Universidad de Alcalá a la Excelencia investigadora en Ciencias Humanas y Sociales (2020). Наразі він готує книгу про ранньомодерне іспаномовне місто як простір письмової комунікації.

³ Оголошення зберігається в the Bodleian Library of Oxford, Inc. Cat. C-155.

⁴ Madrid, Biblioteca Nacional de España (BNE), MSS/13021, fol. 97. See also Madrid, National Library of Spain (BNE), MS 13, 021, fol. 97.

Очевидно, що публікація постанов та офіційних розпоряджень не могла відбуватися випадково; натомість вона була зумовлена певними жемами та процедурами, які починалися з їх проголошення "вголос, повільно і правильно вимовляючи"¹. Пишномовність акта залежала від можновладця чи інституції, які видавали постанову, та її змісту. Муниципальний едикт відрізнявся від королівського декрету, едикту інквізиторської віри чи папської булли. Хоча все це було багато випадків, коли публікація цього типу документів обмежувалася відповідним оголошенням², як це траплялося в попередні століття [Offenstadt, 2013], нововведенням раннього Модерну стало публічне вивішування оголошення на певний час на додаток до його проголошення глашатаями [Millner, 2013; Castro Rojas, 2016; Judde de Larivière, 2017; Castro Rojas, 2019]. Така форма опублікування робила комунікативний акт подією міських зносин, приводом для публічних зібрань і соціального обміну.

Закріплюючи документ у публічних місцях, можновладці отримували можливість зримості, і можна навіть сказати, що це діяло як своєрідний "механізм м'якого обумовлення", за визначенням Антоніо М. Хеспаньї [Hespanha, 1993: 131], тобто як дисциплінарна стратегія влади, навіть якщо такі документи також оскаржувалися. Таким чином, писання можновладців (writings of the authorities) втручалися в суспільне життя, повідомляючи закони і постанови, відповідальні за регулювання суспільства згідно з політичною, соціальною та моральною системою. У той час як Церква публікувала багато положень латиною, політичні постанови обирали народну мову. У великих і багатонаціональних імперіях, таких як іспанська та португальська, було звичайною справою проголошувати такі накази рідною мовою. Так було забезпечене широке ознайомлення з положеннями, як вважала Рада Верховної інквізиції 12 червня 1688 року, коли наказала інквізиторам Сардинії надрукувати едикт про заборону вчення Мігеля де Моліноса (1628–1696) у достатній кількості "мовою цього королівства"³.

Семантична центральність простору, в якому експонувався документ, може бути застосована і до пасквінад та дискредитаційних листівок, що було чітко продемонстровано цензурою цього типу письма. Конституція єпархії Браги 1639 року прямо вказувала, що особи, причетні до фіксації та передачі "наклепницьких записів, паперів і листів", мають бути покарані з крайньою суворістю, якщо вони "прикріплені на дверях або стінах наших архієпископських палаців або будинків наших суддів" [Constituçoes..., 1697: 650]. Трансгресивний ефект посилювався шляхом фіксації документів на будівлях, пов'язаних із суперниками влади або особою, яку паплюжили. Так, у контексті французьких релігійних війн кінця XVI століття багато листівок, які з жахом описували переслідування католиків в Англії, були прикріплені на стінах кладовища Сен-Северин, у самому центрі зібрань Католицької ліги у Парижі [Jouhaud, 1987: 311–312]. Наклепницькі плакати проти окремих осіб наклеювали на двері будинку обмовленої особи, часто вкриті іншими елементами та символами, які довершували ефективність повідомлення [Evangelisti, 1992; Evangelisti, 1995; Evangelisti, 2018]. Нарешті, один парадигмальний випадок значення, наданого місцем, відноситься до італійських статуй, що "розмовляють", найважливішою з яких є статуя Пасквіно, від якої походять пасквінади. Вони були двох типів: з одного боку, вірші, складені студентами з нагоди свята святого Марка, 25 квітня, які вивішувалися до 1539 року; з іншого боку, критичні пасквінади, спрямовані проти релігійної та політичної влади, які з'явилися в 1501 році і поширювалися протягом усього Модерну [Pasquinate..., 1988; Lastraioli, 2012; Pasquin..., 2014].

Подібно до того, як статуя Пасквіно стала центром антиурядових протестів у Римі, інші міські куточки відігравали провідну роль у поширенні новин і популярних друкованих видань. У Венеції цю роль виконував міст Ріальто, у Лондоні – Граб-стріт⁴, у Парижі – площа Краківського дерева⁵, а в Іспанії XVI–XVII століть – mentideros⁶, найбільш значимими з яких були лави Севільського собору; аж три таких місця існували в Мадриді: "Палацові плити", радше політичного характеру, куди приходили придворні та державні службовці; "Комедіанти", на розі вулиць Санта-Марія та Леон, де збиралися всілякі комедіанти та театральні діячі; і третій, найвідоміший, розташований на трибунах церкви Сан-Феліпе-ель-Реаль, на Пуерта-дель-Соль, на розі вулиці Майор, де було особливо багатолюдно, гамірно та строкато [Nuñez Roldán, 2004: 15–16; Deleito у Piñuela, 1942; Moreno Sánchez, 1991].

Інквізиція та політична влада постійно стежили за багатьма текстами, що розповсюджувалися на вулицях. У листопаді 1575 року інквізиція заарештувала вуличного торговця на ім'я Баттіста Фурлано, який стояв біля дверей Палацу дожів у Венеції, щоб допитати його про молитви, які він продавав проти епідемії чуми, що лютувала в місті в той час. Текст був латинською мовою з перекладом італійською, надрукований на окремому аркуші формату октаво [Salzberg, 2014: 158]. Так само у 1627 році іспанський король Філіп IV ухвалив прагматичний указ про заборону всіх видів популярних друкованих видань про державні справи, які не мали обов'язкової королівської ліцензії [Reyes de los, 2000: 846–847]. Незважаючи на те, що англійський король Карл I у 1632 році заборонив corantos⁷, "вулиці Лондона одразу ж наповнилися новинними баладами, які побічно або метафорично зачіпають актуальні події того часу" [Sieber, 1965: 157].

Незважаючи на пильність політичної та церковної верхівки, розповсюдження і продаж так званої "популярної літератури" було поширеним явищем як у Європі, так і в Америці. Доказом цього є періодичні переслідування тих, хто поширював або співав певні тексти, як це сталося в 1681 році зі співаком Джоном Секьє з Ньюкасла, який співав балади проти лорд-мера Лондона та інших можновладців [McKenzie, 2005; Würzbach 1990]. Не менш показовим є свідчення про поширення в мексиканських містах надрукованої молитви крихітного розміру з уривком Євангелія від

¹ Madrid, Real Academia de la Historia, 9/3786 (21), fol. 1r.

² У Франції XVI століття існували навіть спеціалізовані плакальниці, такі як "crieurs des morts", які поступово втратили свою функцію, оскільки для сповіщення про смерть почали використовувати друковані "заготовки" [Delaunay, 1935: 156].

³ Madrid, Archivo Histórico Nacional, Inquisición, Lib. 781, fol. 298v. Про заборону квієтизму на Сардинії див. [Rundine, 1996:168].

⁴ До XIX ст. місце проживання лондонської богемі, зокрема письменників, що жили лише за гроші з написання низькосортної літератури, зараз має назву Мілтон-стріт.

⁵ Місце Пале-Рояль біля дерева каштана, де збиралися газетярі, які прагнули обмінятися плитками, думками чи новинами.

⁶ Тут і в подальшому в примітках іде переклад термінів, що в тексті автора надані не англійською мовою, а також певні дефініції. Mentideros (ісп.) – місця пліток, тобто місця, де можна було потеревенити для душі.

⁷ Corantos – односторінкові збірки новин з іноземних журналів. Їх почали розповсюджувати голландці на початку XVII століття, а англійські та французькі переклади публікувалися в Амстердамі. <https://www.britannica.com/topic/coranto>

Івана латинською мовою, де Ісус названий Словом (1:1–14), яку продавав сліпий і його іспанський провідник у 1621 році. Згідно зі звітом, надісланим до Священної канцелярії, багато примірників було продано як іспанцям, так і місцевим жителям, оскільки люди купували молитву, аби носити її з собою як амулет, щоб захиститися від пожеж і штормів або від складних пологів у випадку вагітних жінок¹.

Вуличні співаки, *santastorie*² або сліпі були залучені до цього ринку друкованих *menudencias*³, які часто були їхнім основним джерелом існування. Вони продавали і співали тексти всіх видів, а також власні твори, імпровізовані на ходу або написані незадовго до виступу [The Cantastorie..., 2016; Iglesias Castellano 2017; Iglesias Castellano 2019]. На цю обставину севільський друкар Франсіско де Ліра прямо вказав у примітці до читача, вміщеній в окремих примірниках переліку фестивалів, проведених у Лісабоні 1609 року на честь Феліпе III. Там він ще раз підкреслив, що багато з цих історій є нічим іншим як "добре чи погано складеними творами, які сліпий видає ввечері, друкує вночі, а вранці продає"⁴.

Що стосується новин, то їхній ринок, який тоді стрімко розвивався та був увічнений у ряді творів Вільяма Шекспіра (1564–1616) та Бена Джонсона (1572–1637), матеріалізувався у серію видавничих продуктів, які мали певні спільні риси, але відрізнялися за специфічними ознаками. У той час як нотатки та газети містили добірку коротких новин, балади, *occasionnels*⁵ або *relaciones de sucesos*⁶ зосереджувалися на описі однієї події, яка могла бути політичною (вступ на престол, королівські весілля, похорон), а також релігійною (беатифікації⁷, канонізації), мілітарною (війни) або надзвичайною (чудеса, природні катастрофи, особисті нещастя). Зокрема, іспанські розповіді про події поширювалися як у рукописній, так і в друкованій формі, а їхній обсяг міг варіюватися від листівки на окремому аркуші та недорогої збірки (*chapbooks*) для коротких оповідань до книг більшого розміру⁸. Крім того, про масовий характер цього типу друкованих видань свідчать 3 000 ліцензій, які Реєстр друкарів – придворна установа, що видавала ліцензії на всю друковану продукцію, – надав між 1577 і 1709 роками на друк балад, хоча реальна кількість була більшою, оскільки в цю кількість не входили ті, які хоч і несанкціоновано, але все ж поширювалися [Perry, 2010: 253]. За словами Тесси Вотт, за консервативною оцінкою у 200 примірників на видання мова могла йти про друк 600 000 примірників [Watt, 1991: 141; Hyde, 2018].

Артефакти та значення

Чи можемо ми зрозуміти це розмаїття міських текстів незалежно від їхньої матеріальності? Як зазначив Роже Шарт'є, дискусія піднімає питання, які Кант порушив у другій частині своєї "Метафізики звичаїв" (1796), а саме розрізнення між платонівською концепцією тексту як нематеріального і концепцією тексту як відсилання до конкретного об'єкта, в якому ми читаємо й осягаємо ідеї [Chartier, 2014: 11–12; Chartier, 2013]. Хоча матеріальні форми не нав'язують інтерпретацію кожного тексту, здається беззаперечним, що така інтерпретація невіддільна від продукту, в якому втілене письмо. Існує величезна різниця між брошурами та книжковими виданнями, а також між рукописними та друкованими плакатами або монументальними написами на протизагу графіті. За словами Дональда Маккензі, "саме в такому контексті тексти, можливо, найкраще розглядати не як фіксовані, визначені артефакти в певному медіумі, а як потенціальні" [McKenzie, 1999: 51].

Щодо міських текстів, які я аналізую, слід зазначити, що публічна експозиція частини з них супроводжувалася певними вимогами до зримості та читабельності. Для того щоб розглянути, як їх можна було прочитати, необхідно взяти до уваги кілька обставин. По-перше, масове поширення тогочасної неграмотності, що сумісне з практиками делегованого читання, які допомагали долати певні бар'єри. По-друге, те, що тексти, незважаючи на їхнє публічне виставляння, не завжди були спрямовані на все населення або ж не в однаковий спосіб. І по-третє, що їхня основна функція не завжди була зосереджена на алфавітному читанні.

У випадку указів і прокламацій, оскільки друковане розповсюдження мало пріоритет, переваги типографіки для покращення чіткості та читабельності ставали все більш видимими. Ці переваги відбивалися в організації графічного простору, розподілі пробілів, в ієрархічному використанні заголовних або великих літер на початку тексту та інших відповідних розділів, у чергуванні друкованих круглих і курсивних літер, а також у вставці емблем та іконографічних мотивів у заголовки з метою виразності. Останнє особливо помітно в наказах, що виходили від Папської курії та інших церковних інстанцій [Bruni, 2017b], як, наприклад, в указі римської інквізиції від 10 березня 1677 р. проти використання магії. Внизу документа вказувалося, що цей указ слід вивісити на звичайних місцях у Римі, читати в церквах єпархії в перші неділі Різдва і Великого посту, а також вивішувати на дверях церков і ризниць, щоб ніхто не міг посилатися на незнання і щоб "все, що в ньому наказано, було виконано"⁹.

Подібні спостереження можна зробити і на прикладі інших типів плакатів, переважно типографських, які мають тенденцію до більшої деталізації: тих, що використовувалися для оголошення літературних конкурсів, організованих у рамках барокових фестивалів, та оголошення про академічні дисертації. У випадку літературних плакатів верхня частина була відведена для назви конкурсу та особи чи святого, якого вшановували. Далі йшла преамбула з шир-

¹ Ciudad de México, Archivo General de la Nación, Inquisición, vol. 337, exp. 12, f. 376r.

² Cantastorie (іт.) – мандрівні розповсюджені віршовані історії, пристрасних чи драматичних, часто складених ними самими.

³ Menudencias (ісп.) – дрібниці, потроха.

⁴ Цит. за [Pena Sueiro, 2017: 46], де вона вказує на той факт, що попередження присутнє не у всіх копіях.

⁵ Occasionnels (фр.) – назва попередників газети.

⁶ Relaciones de sucesos (ісп.) – звіти про події.

⁷ Беатифікація – перший етап канонізації, тобто процедури зарахування спочилого Католицькою церквою до лику святих або блаженних.

⁸ Щодо цього редакційного жанру та його новинної природи [Ettinghausen, 2015; *La invención...* 2017].

⁹ Editto del S. Offitio, Rome: Stamperia Camerale, 1677. Rome, Casanatense Library, PER, est.18.14.58. Цей та інші рисунки можна подивитись: The Routledge Companion to Cultural History in the Western World 1st edition. Edited By A Arcangeli et al chapter Written communication in urban spaces: publication, textual materiality and appropriations pp. 310-331 by Antonio Castillo Gómez © 2020 Routledge Reproduced by permission of Taylor & Francis Group.). <https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9781003080206-17/written-communication-urban-spaces-antonio-castillo-g%C3%B3mez?context=ubx&refId=29606c06-d649-4d79-bfff-7e81ede21dcb>

шим поясненням про причину фестивалю. Центральна частина містила опис поетичних поєдинків і бажані характеристики віршів (мова, ритм і зміст). Нижня частина була присвячена правилам конкурсу, журі, дедлайну та способу презентації віршів [Gómez, 2011].

Щодо академічних дисертацій, то хоча про них також повідомляли за допомогою запрошень у брошурах обсягом від чотирьох до восьми сторінок [Pettegree, 2017: 23], характерним було оголошення за допомогою афіш. Спочатку вони були рукописними, але в другій половині XVI ст. перевага надавалася друкованому формату, з попереднім дозволом ректора або іншої інстанції: у Німеччині друковані оголошення задокументовані вже в 1560 році; у Франції перші з'явилися в протестантських університетах Ортеза і Лескара між 1585 і 1592 роками, а в Сорбонні 127 оголошень було надруковано між 1588 і 1660 роками; що стосується іспаномовних університетів, то першим збереженим оголошенням дисертації є афіша про захист Педро Баллі 26 серпня 1584 року "hora nona antimeridies"¹ на здобуття ступеня доктора права в Королівському і Папському університеті Мехіко [Kirwan, 2017: 21–22; Walsby, 2017: 366; Fernández de Zamora, 2015: 21–22].

Зміст включав посвяту спонсору або директору з усіма їхніми почестями, представленими фігурою у випадку святих і гербом для цивільних і релігійних діячів. Далі вказувалися ім'я студента та навчальний предмет, ступінь, який він прагнув здобути, і висновки чи висновки, які він мав публічно захистити (один для першого ступеня, кілька для другого), заклад проведення дискусії, посадова особа, яка головує на церемонії, час і день. Вони вирізняються використанням латинської мови, у згоді з публікою, якій вони були адресовані, незважаючи на те, що вони були закріплені в академічних центрах та іноді на дверях деяких церков та інших громадських будівель.

З погляду типографіки обидва способи оформлення вивісок мали досить однорідний вигляд. Відмінності стосуються насамперед різноманітності шрифтів для розрізнення окремих розділів, оздоблення заголовних літер, інших типографських орнаментів та вставки іконографічних мотивів: гербів і фігур, що представляють установу, яка проводила захід, або особу чи святого, якого шанують, у друкованих оголошеннях, а також спонсора чи керівника в оголошеннях про наукові дисертації. Видання XVII ст., як і укази, вирізняються більшим орнаментальним і графічним багатством, відображаючи таким чином еволюцію техніки гравірування.

Очевидно, що в багатьох із цих гравюр переважала винятково візуальна концепція письма, як це сталося одночасно з фресковою поезією, створеною для прикрашання тимчасових споруд, що зводилися під час публічних показів. Якщо не брати до уваги суто алфавітне читання, їхньою головною метою було показати "хизування та манірність", як писав іспанський ритор Хуан Діас Ренгіфо (1553–1615) у "Поетичному мистецтві Іспанії" (*Arte poética española*, 1592): "Ці *sestinas*² створюються для хизування та манірності, коли вони потрібні для афіш, або коли під час урочистого святкування поет хоче заповнити шпалери кількома віршами, або в інших випадках, які можуть виникнути" [Díaz Rengifo, 1977: 83]. Це надзвичайно доречне спостереження, оскільки воно вказує на ключ до інтерпретації цього ефемерного письма (*ephemeral writing*). Його призначення було пов'язане зі здатністю робити явними і зримими як владу, так і авторитет. Як наслідок, увага, приділена візуальним аспектам віршів, була спрямована не стільки на читабельність, скільки на зримість. Окрім тексту, кожен вірш також мав візуальну природу, оскільки був оформлений у вигляді ієрогліфу, ланцюжка чи інших творчих ігор. Отець Франсіско де Роїс-і-Мендоса (1611–1677), архієпископ Гранади і автор опису поминок, які університет Саламанки організував на смерть короля Філіпа IV (1665), прямо заявив про це, коли написав, що "слова промовляють до вух, картини – до очей, а побачене приводить у рух більше, ніж почуте" [Roís y Mendoza, 1666: 433].

Основним письмовим проявом, де графічний аспект наділяв літеру автономним значенням, були монументальні письмена (*monumental writings*). Тут текст можна було прочитати у зв'язку з переданим словесним висловлюванням, але перед прочитанням він, безумовно, сприймався як цілком візуальний об'єкт [Petrucci, 1999: 54]. Цей тип надпису передавав значення не лише через літери, але й через свою матеріальну форму, зв'язок з іншими дискурсами, особливо з іконографічним дискурсом, а також через своє місце в постійному чи тимчасовому монументальному ансамблі. Тому обмеження його інтерпретації до алфавітного прочитання означало б ігнорування його символічної та пропагандистської природи.

Крім того, для значної частини європейського суспільства раннього Модерну читання літер було ускладнене не лише неписьменністю, а й у певних випадках деякими графічними засобами – наприклад, літери вставлені в інші літери для економії місця – та частим використанням латини як мови епіграфіки, хоча стереотипний характер і форма надписів могли компенсувати недосвідченість у цій мові, яка була характерна для багатьох. Тому обмежувати інтерпретацію епіграфічної продукції раннього Модерну виключно алфавітним читанням означало б нехтувати символічним і пропагандистським значенням, притаманним показній урочистості її частини, як постійної, так і святково-ефемерної, про що свідчать, наприклад, арки, зведені в Антверпені на честь тріумфального в'їзду кардинала-інфанта Фердинанда Австрійського, брата Філіпа IV, коли його було призначено губернатором Нідерландів [Gevaerts, 1641; Laurens, 2010].

Графічна реформа гуманістичного руху, яка досягла кульмінації в Італії в 1460-х роках з відновленням римських столичних площ під керівництвом падуанського гуртка Андреа Мантеньї та Феліче Фелічіано [Petrucci, 1993], була найкращим інструментом для пап, королів, знаті, церковних і міських рад, щоб зробити їхню авторитетність і престиж зримими для сучасників і *ad perpetuam memoriam*³. Особливо це стосувалося Риму, *caput mundi*⁴, столиці світу, де монументальні надписи продемонстрували свою ефективність як візуальні системи влади [Paolucci, 2016: 549; Kajanto, 1982]. Типовим прикладом пропагандистського використання монументального письма був план міської

¹ Hora nona antimeridies (лат.) – "Дев'ята година", є однією з проміжних годин Літургії годин, тобто ритмізації молитв під час святкування Пасхи Католицькою церквою.

² Sestinas (іт.) – секстини, вірші, що складаються з шести строф по шість рядків і фінального тривірша, всі строфи якого мають однакові шість слів у кінці рядка в шести різних послідовностях.

³ На вічну пам'ять (з лат.).

⁴ Caput (лат.) – голова, caput mundi (лат.) – столиця світу.

перебудови, здійснений у цьому місті між 1585 і 1591 роками з ініціативи папи Сикста V. Споруди, зведені або реформовані в цей період, завершувалися урочистим написом, автором якого був Лука Орфей, переписувач Ватиканської бібліотеки, який створив епіграфічний заголовок у видовжених формах за зразком римських написів кінця XV століття, часів Сикста IV [Petrucci, 1993]. На муніципальному рівні випадок Ліона висвітлює політику епіграфічного ствердження правлячої еліти у XVII столітті – загалом сімдесят три надписи згадуються у тогочасних історіях та мандрівних книгах. Порівняння тексту епіграфів, викарбуваних на шматку чорного вапняку навпроти дверей базиліки д'Ене (1611 р.) та фонтану Шана (1670 р.), відображає зростання значення міської риторики впродовж століття [Béroujon, 2009: 54].

Водночас щось подібне відбувалося і з текстом епітафій, викарбуваних на поховальних монументах, де впроваджувалися графічні новації відповідно до барокового пафосу. Як зазначає Армандо Петруччі, цими нововведеннями були: розрив з традиційними епіграфічними форматами, імітація некам'яних матеріалів у орнаментальних завитках (під дерево, ганчірки, простирадла, мушлі, шкури тощо), розташування письма серед косих та хвилястих ліній, поліхромія поверхонь і літер та розбиття тексту на секції [Petrucci, 1998: 92]. Разом з такими величними гробницями, як Лукреції Томачеллі (1625) у римській базиліці Святого Іоанна Латеранського, Папи Урбана VIII (1628) у Ватикані (автор Берніні) або Джорджа Вільєра, герцога Бекінгема (1634), у Вестмінстерському абатстві, [Sherlock, 2016], ці риси можна побачити у більшості з 374 гробниць офіцерів і лицарів Мальтійського ордену XVII–XVIII століть, розташованих на підлозі собору Святого Іоанна у Валлетті, які містять численні фрази та алєгорії, що натякають на смерть [Giorgio, 2030: 54].

Візуальні елементи поширилися на балади, сатири та популярні гравюри, в яких закріпилася іконографічна пам'ять, що потім відновлювалася за кожної нової нагоди. Розгортання лютеранської реформи об'єднало зусилля з друкарським верстатом як засобом пропаганди та переконання. Одним з її плодів стало масове виробництво друкованих видань, які розвішували в будинках і поширювали на вулицях. Деякі з них вихваляли Лютера, а інші були дуже критичними щодо папства, як, наприклад, знаменита картина Лукаса Кранаха "Страсті Христові та Антихристові" (1521), де просте життя Ісуса протиставляється розкоші його земного намісника. [Scribner, 1994].

Малюнок також супроводжував інші публічні маніфестації письма з метою роз'яснення його значення: опудала засуджених в інквізиторських санбеніто (покаянних рясах) та інші знаки глузування публічно демонструвалися злочинцями та правопорушниками [Gómez, 2008; Peña Díaz, 2012; Corteguera, 2012]; викривальні картини з тією ж метою виставляли в республіках центральної та північної Італії [Ortalli, 2015; Bent, 2016]; ганебні малюнки опинялися на дифамацийних плакатах, що засуджували подржну зраду, проституцію чи гомосексуалізм¹ [Scrittura, 1982]; символи, що натякали на діяльність кожної крамниці, з'являлися на торговельних вивісках [Garrloch, 1994; Welch, 2005]. В інших випадках письмо сприяло ідентифікації певних зображень, як це сталося в Англії під час так званої "кризи відсторонення" (1679–1681), яка мала на меті усунути від престолу брата Карла II і ймовірного наступника Джеймса. У ті роки партія вігів, вороже налаштована до католиків і прагнучи обмежити владу монарха, складала петиції, публікувала балади і гравюри, влаштовувала паради вулицями з опудалами папи, кардиналів, монахів, інквізиторів і монахинь, з написами на них, щоб кожен міг зрозуміти послання [Knights, 2006: 149].

Читання та інші привласнення

Розмаїття текстів, присутніх у публічному просторі, поєднується з множинністю привласнень, яких стільки ж, скільки їхніх функцій і застосувань, у поєднанні з нерівномірною грамотністю публіки. У випадку монументальних надписів рецепція перебувала на півдорозі між "наївним читанням ілюстративного матеріалу (scriptura laicorum)² та елітарним споживанням книжок" [Raolucci Hellinga, 2016: 9]. Щодо публічних оголошень і листівок, то деякі свідчення є досить промовистими. Наприкінці 1574 року звичайна людина, Хуан Александр, власник сирного магазину в Медінадель-Кампо (Вальядолід), прочитав папірець, який був прикріплений на стіні. Він подумав, що це може бути оголошення про оренду житла, але насправді це була одна з пасквінад, які публікувалися в різних кастильських містах проти фіскальної політики Філіпа II³. Приблизно в той самий час, у липні 1588 року, скромний португальський converso⁴, чоботар на ім'я Хуан Вісенте з Кампомайора, вирішив емігрувати до Бразилії, а не до Кабо-Верде чи Анголи, як він планував, приваблений деякими указами, розвішаними на вулицях Лісабона, в яких король пропонував безкоштовний проїзд кожному, хто хотів перетнути Атлантику разом з дружиною і дітьми⁵.

Поряд з цими сценами індивідуального читання, іноді за допомогою посередника, вулиці та площі були простором переважно для громадських читань вголос: художньої літератури, останніх новин, пасквінад та листівок [Gómez, 2016: 54]. Щодо останніх, можна згадати натовпи, які на Різдво 1650 року зібралися перед кафедральним собором Мехіко та на прилеглих вулицях, щоб прочитати листівки, які Вільям Лампорт, в іспанській вимові Гільєн Ломбардо, написав проти інквізиції незадовго до втечі з в'язниці, де його утримували з 1642 року за звинуваченням у заняттях астрологією та захисті протестантизму: мовляв, в понеділок, на другий день Різдва, між сьомою і восьмою годинами ранку він йшов вулицею Такуба і в кінці її побачив багато людей, які стояли на розі – там, де новий будинок і магазин, – і читали довгий папірець, написаний дуже дрібними літерами, який був закріплений на стіні, перед каналізаційним стоком⁶ [Meza, 2002; Troncarelli, 2009; Lynn, 2013].

Вплив листівок, опублікованих з метою критики рішень і поведінки правителів та церковних лідерів, відрізняється від резонансу медіа, які втручалися в поширення протестантських і католицьких реформ або в будь-який політичний чи релігійний конфлікт раннього Нового часу: від релігійних війн у Франції (1562–1598) до громадянської війни в Англії

¹ Evangelisti, "Accepto calamo", fig. 5 and 15.

² Scriptura laicorum (лат.) – письмо для мирян. Мається на увазі, що неосвічені, як правило миряни, замість письма розглядали картини.

³ Valladolid, Archivo General de Simancas, Patronato Real, leg. 72, doc. 71, f. 1029r.

⁴ Converso (ісп.) – звернений, зазвичай в ранньомодерній Іспанії юдей або мусульманин, що перейшов в християнську віру.

⁵ AHN, Inquisición, leg. 1647/1, exp. 3, f. 35r.

⁶ AHN, Inquisición, Leg. 1731, exp. 53, num. 24, fol. 149r. Про це зображення [Meza González, 2002; Troncarelli, 1999; Silva Prada, 2009].

(1642–1651) та Славної революції 1688 року загалом було розповсюджено від п'яти до десяти мільйонів памфлетів, не забуваючи про "Фронду" (1648–1653) з близько 5 000 мазаринад або повстання, що виникали в різних місцях під керівництвом іспанської монархії під час правління Феліпе IV, а також про боротьбу за владу перед повноліттям Карла II.

У цих випадках боротьба думок передавалася через проповіді, театр, книги, листівки та памфлети; взаємодія між письмом, усним словом та візуальною культурою була дуже поширеною. Візьмемо для прикладу інтенсивну антиіспанську пропаганду, розгорнуту в Нідерландах під час Вісімдесятилітньої війни (1568–1648), тобто війни, яку Об'єднані провінції вели проти свого суверена, тодішнього короля Іспанії, що вважається першою "паперовою війною" на європейському рівні [Geurts, 1978: 229; цит. за Schulze Schneider, 2008: 96]. Багато з цих друкованих видань зосереджували свої викриття на чотирьох основних темах голландської чорної легенди: махінації іспанської інквізиції, жорстокість іспанського народу, особисті вади Філіпа II та план всесвітньої гегемонії іспанської монархії [Schulze Schneider, 2008: 80; Schepper, 1992]. Вони представляли короля як тирана, який не поважав традиційні свободи та привілеї голландських міст, а іспанців – як нащадків невірних євреїв [García Cárcel, 2017].

Особливою гострото брошури набули за часів правління герцога Альби Фернандо Альвареса де Толедо (1507–1582), губернатора Нідерландів у 1567–1573 роках, відповідального за жорстокі репресії. Це можна побачити, зокрема, у випуску 1572 року, де герцог був представлений як гротескний персонаж. Сидячи на троні, з випромінюючим ненависть дияволом за спиною, герцог у правій руці тримає дитину, яку їсть, а в лівій – мішок, наповнений монетами, вкраденими у Фландрії. Поруч з ним – гідра з головами кардиналів Гранвеля, Гіза і Лотарингії, а під ногами – обезголовлені трупи графів Егмонта і Горна, які кількома роками раніше очолили повстання проти насадження інквізиції саме з ініціативи Гранвеля [Versele, 2016].

У багатьох випадках тиражі видань були настільки великими, що можна говорити про справжні памфлетні війни. Їх ефективність як інструментів формування громадської думки не викликає сумнівів [Sawyer, 1990; Halasz, 1997; Freist, 1997; Cultures, 2002; Landi, 2006; Beyond, 2012]. 8 січня 1573 року єпископ Валансу Жан Монлюк написав листа Карлу IX Французькому, в якому виправдовував використання листів з наклепами своїм обов'язком захищати репутацію суверена, поставлену під сумнів інтенсивною протестантською пропагандою [Debbagi, 2012: 337]. У цьому руслі португалець Жеронімо Фрейре Серрану у своїй праці "Політичний дискурс" (1634 р.) зазначав, що *papelinhos*¹ були "третім шляхом і засобом, яким істина доносила правду до вух короля", а двома іншими були проповіді та книги [Freire, 1647: 134; Ramada, 1988]. Так само англійський священнослужитель і памфлетист Джон Налсон (1638?–1686) писав у 1682 році: "Я не знаю жодної речі, яка б більше зашкодила покійному королю, ніж паперові кулі преси" [цит. за Raymond, 2003: 161]. Нарешті, в одній з пасквіад, які поширювалися в Барселоні в 1689 році проти французького короля Людовика XIV, стверджувалося, що "цікаві статті на кількох сторінках розповсюджуються, читаються і розсилаються набагато краще і швидше, ніж книги" [цит. за Espino, 1996: 177].

Що стосується владних повноважень, то їх публічне виставлення вирішальним чином впливало на множинність привласнень. Подібно до того, як португальський чоботар Хуан Вісенте читав або йому читали положення, що містилися в едикті, тому що він розумів, що це може його зацікавити, в інших випадках ці тексти провокували акти презирства і насильства. Так було у випадку з *tablilla*² – власне, аркушем паперу, який у вересні 1597 року використав Себастьян де Вальдеррама, священник і апостольський суддя в місті Коліма (Мексика), щоб повідомити про розпорядження генерального вікарія єпархії Вальядоліда про відлучення від церкви деяких мешканців, які не сплачували церковної данини. Розпорядження супроводжувалося іменами людей, обурених відлученням, які на тому ж папері, "внизу, між підписом і датою", написали образи Вальдерраму, називаючи його "повним негідником, божевільним, п'яницею, злодієм, який збирає те, що йому не належить"³. Так само в юрисдикції Венеціанської республіки протягом XVI і XVII століть мали місце різні акти непокори едиктам, які розривалися на шматки і "збруднювалися" на тлі громадських заворушень, спровокованих не тільки народом, а й знаттю [Vivo, 2007].

За інших обставин конфлікти, спричинені публічними написами, призводили до актів *damnatio memoriae*⁴. Знищення або підміна певних надписів, зображень, статуй і символів, чи то в релігійних конфліктах, чи то в антисеньйоріальних заколотах, чи то в революціях більшої політичної значимості, було способом активного втручання в пам'ять і переозначення публічних просторів, як це сталося під час неаполітанського повстання проти Філіпа IV в 1647 році.

Спочатку, оскільки повстання було народною реакцією на підвищення податків на споживання, його лідер, рибалка Масаньєлло, не став прибирати герб Габсбургів з неаполітанських палаців, а наказав розмістити поруч з ним щит, увінчаний великою літерою "P" у центрі герба, що означало "Народу". Восени, після проголошення на кілька місяців Неаполітанської республіки під командуванням герцога Гіза, герб іспанського суверена замінили на символи нової республіканської влади: герб герцога, аббревіатуру SPQN (*Senatus Populusque Neapolitanus*⁵) і слово *Libertas*⁶. Ця суперечка символів проявилася також у монетах, картинах і навіть у зображеннях святих [Hugon, 2011]. У цьому світлі можна також інтерпретувати події, що сталися наприкінці XVII століття з бронзовим указом, який Софія Олексіївна, регентка Росії з 1682 по 1689 рік, встановила на Красній площі в Москві, легітимізуючи дії бояр, які привели її до влади, в той час як Петро I, проголошений царем у десятирічному віці, після смерті свого брата Федора III, і його мати були усунуті від двору. Наприкінці її регентства указ був знищений [Franklin, 2017: 348; Franklin, 2019: 148]. З огляду на ці факти очевидно, що публічний простір часто був не агорою соціальної згуртованості, а місцем для суперечок [Joseph, 1998: 6]. Реакції, спровоковані багатьма текстами, розміщеними на стінах або розповсюдженими на вулицях, безпосередньо апелюють до їхньої функції як "актів письма", здатних залагоджувати смислові суперечки⁷. З цієї перспективи можна зрозуміти напругу, спричинену співіснуванням у публічному просторі легітимних тек-

¹ *Papelinhos* (порт.) – листівки.

² *Tablilla* (іспан.) – табличка, аркуш.

³ Colima (México), Archivo Histórico Municipal, Sección A, caja 26, exp. 84. Про цю подію див. [Romero, 2008].

⁴ *Damnatio memoriae* (лат.) – прокляття пам'яті.

⁵ *Senatus Populusque Neapolitanus* (лат.) – сенат і народ Неаполя.

⁶ *Libertas* (лат.) – свобода.

⁷ Щодо поняття "письмові акти" див. [Fraenkel, 2010].

тів, тобто тих, що підтримуються можновладцями або схвалюються ними, та інших, що означають незаконне привласнення цих місць як зон комунікації. Це цілком очевидно у випадку з графіті. У певних контекстах і просторах вони не завжди були трансгресивними написами, їх толерували, як це спостерігалось в елизаветинській Англії, в багатому ансамблі герцогського палацу в Урбіно, в графіті, зроблених віруючими в різних святинях і церквах, або в похвалах, написаних на настінних розписах в Римі [Fleming, 2001; Sarti, 2009; Plesch, 2007; Plesch, 2014; La pietra, 2017; Guichard, 2014]. Цей тип втручання свідчить про те саме повсякденне життя, відображене голландськими художниками, такими як Пітер Янс Санредам (1597–1665), Герард Хоукгест (бл. 1600–1661) та Емануель де Вітте (1615/17–1691/2), які включили графіті в деякі церковні інтер'єри¹.

Але в інших випадках графіті були переслідуваними письмовими проявами, оскільки вони привласнювали простір комунікації, що підлягав регулюванню різними органами влади (від муніципалітетів до університетів), або ж тому, що повідомлення, написані на стінах, порушували політичну та моральну систему. У Ліоні муніципалітет виступав у 1651 і 1680 роках проти великої кількості несанкціонованих оголошень на вулицях і площах, деякі були навіть на дверях мерії, на стінах якої в 1682 році також з'явилися зухвалі графіті, намальовані вугіллям, червоною і чорною крейдою [Béroujon, 2009]. Таке ж бажання регулювати публічні простори як місця для письма можна було побачити в 1683 році, коли ректор Римського університету видав указ, який погрожував покарати будь-кого, хто наважиться "малювати або писати вугіллям, олівцем, крейдою чи будь-яким іншим інструментом ганебні вислови або малюнки, або будь-які літери, знаки, символи, вірші, девізи, лінії, герби або повідомлення на стінах, дверях, колонах, капітелях, вікнах чи карнизах, або будь-яким іншим чином їх спотворювати, хоч би він малював чи писав щось гарне" [Petrucci, 1993: 93].

Ми наближаємося до завершення цього екскурсу. За винятком написів на камені, більшість текстів, які циркулювали в публічному просторі, належать до категорії міських ефемерів, деякі з них написані від руки, а багато – надруковані. Зазвичай це твори, збереження яких було винятком і часто ставало наслідком чинників, далеких від тих, що привели до їх написання. Той факт, що, наприклад, до анонсів богословських дисертацій здебільшого звертались через роки після Тридентського собору, пов'язаний з їхнім використанням як репертуару ідей для католицької реформи [Walsby, 2017: 367]. Укази і прокламації збереглися краще, оскільки вони слугували свідченням відповідних мандатів та офіційних положень [Bruni, 2017a]. Крім того, значна частина пасквінад і наклепницьких листівок, що дійшли до нас, зберігалися як докази звинувачення в судових процесах, складаючи те, що Лаура Антонуччі назвала "scrittura giudicata"² [Antonucci, 1989]. Що стосується пропаганди, то найбільш значущі екземпляри зазвичай походять від приватних колекціонерів, наприклад колекція листівок часів релігійних війн у Франції, зібрана паризьким адвокатом П'єром де л'Естуалем (бл. 1546–1611), або колекція книгопродавця Жоржа Томасона (помер 1666 р.), яка налічує понад 22 000 памфлетів, брошур, рукописів, книг і аркушів новин, переважно друкованих, що розповсюджувалися в Лондоні між 1640 і 1661 рр. [l'Estoile, 2016; Thomason, 1908]. Нерегулярне та нестабільне збереження спричиняє певні труднощі у вивченні писемної комунікації як глобального факту. Тим не менше з таким підходом можна краще відчувати множинність текстів, призначених для постійного чи тимчасового розміщення на відкритій поверхні, або їхню мінливість і перформативність у публічному просторі. Таким чином, письмо отримало пріоритет, а читання стало необхідним. Привласнення постає як складний факт за умови, що повідомлення були множинними, матеріальна форма – різною, а суспільство, на яке вони були спрямовані, – нерівноправним. Читання багатьох листівок здійснювалося вголос як групова діяльність, так само відбувалося і з багатьма друкованими ефемеридами, що розповсюджувалися на вулицях. Як зазначалося при обговоренні балад, ключовим моментом у сприйнятті текстів, які читали або декламували на вулицях, були стосунки, які "ведучий" налагоджував з аудиторією, що включало низку текстових стратегій: способи звернення до публіки, закликання до певної реакції та розмовну мову, сповнену прислів'їв та приказок [Würzbach, 1990]. З іншого боку, можна замислитися над складністю певних іконографічних програм, вмурованих у кам'яну та тимчасову архітектуру, а також надписів, пов'язаних з ними. У багатьох з них латинська мова використовувалася як інструмент комунікації, а також формули, які були недоступні широкому загалу. Письменник і священнослужитель брат Антоніо де Гевара чітко дав це зрозуміти в посланні до Херонімо Віке на тему римської епітафії. Там він зізнався, що не зміг прочитати її, незважаючи на те, що неодноразово вивчав, нарікаючи на те, наскільки незрозумілим був римський жаргон епітафії, і дійшов висновку, що "для того, щоб правильно зрозуміти і прочитати [її], необхідно, щоб живі люди здогадувалися або щоб письменники воскресли"³.

Загалом, жоден елемент не залишається непоміченим, коли йдеться про пояснення комунікативної тканини, що складалася з усіх текстів, які були закріплені на стінах або публічно розповсюджувалися на вулицях. Ця графічна колонізація ранньомодерного міста підкреслює, що письмова комунікація, як тоді, так і зараз, не повинна обмежуватися книгами чи друкованою продукцією.

ЛІТЕРАТУРА

- Antonucci, L. (1989). La scrittura giudicata. Perizie grafiche in processi romani del primo Seicento'. *Scrittura e Civiltà*, 13, 489–534.
- Bent, G. (2016). *Public Painting and Visual Culture in Early Republican Florence*. Cambridge, Cambridge University Press, 105–133.
- Béroujon, A. (2009). *Les écrits à Lyon au XVIIe siècle. Espaces, échanges, identités*. Grenoble, Presses universitaires de Grenoble. 137–144.
- Beyond the Public Sphere: Opinions, Publics, Spaces in Early Modern Europe* (2012). Ed. by M. Rospocher. Bologna, Mulino; Berlin, Duncker & Humblot, 304.
- Bruni, F. (2017a). Early Modern Broadsheds between Archives and Libraries: Toward a Possible Integration. *Broadsheds: Single-Sheet Publishing in the First Age of Print*. Ed. by A. Pettegree. Leiden, Brill, 33–54.
- Bruni, F. (2017b). In the Name of God: Governance, Public Order and Theocracy in the Broadsheds of the Stamperia Camerale of Rome. *Broadsheds: Single-Sheet Publishing in the First Age of Print*. Ed. by A. Pettegree. Leiden, Brill, 139–161.
- Castro Rojas, I. (2016). Ordenar el universo de los signos. Bandos, pregones y espacio urbano en España y América durante la Edad Moderna. *Labor Histórico*, 2/1, 16–29.
- Castro Rojas, I. (2019). *A noticia de todos. Bandos, pregones y mandatos del poder en el Madrid de los Austrias (siglos XVI–XVII)*, doctoral thesis, University of Alcalá.

¹ Посилання на Герарда Хоукгеста мені (Антоніо Кастільйо Гомес) надав Алессандро Аркангелі.

² Scrittura giudicata (іт.) – судячи з написаного.

³ A. de Guevara, Libro primero de las epistolae familiares, Valladolid, Juan de Villalquirán, 1541 (first edition 1539), fol. 37r.

- Chartier, R. (2014). *The Author's Hand and the Printer's Mind: Transformations of the Written Word in Early Modern Europe*. Cambridge, Polity Press, xiii+231.
- Chartier, R., Stalybrass, P. (2013). "What Is a Book?". *The Cambridge Companion to Textual Scholarship*. Ed. by N. Fraistat and J. Flander. Cambridge, Cambridge University Press, 188–204.
- Constituições synodaes do arcebispado de Braga, ordenadas no anno de 1639 (1697). Lisbon, M. Deslandes.
- Corteguera, L. R. (2012). *Death by Effigy: A Case from the Mexican Inquisition*. Philadelphia, PA, University of Pennsylvania Press, 120–127.
- Cultures of Communication from Reformation to Enlightenment: Constructing Publics in the Early Modern German Lands* (2002). Ed. by Van Horn Melton. Ashgate, 312.
- Debbagi Baranova, T. (2012). *À coups de libelles. Une culture politique au temps des guerres de religion (1562–1598)*. Geneva, Droz, 337.
- Delaunay, Cf. P. (1935). La vie médicale aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. *Revue d'histoire moderne*, 11, N°25, 1936, 478–479.
- Deleito y Piñuela, J. (1942). Sólo Madrid es corte (La capital de dos mundos bajo Felipe IV). Madrid, Espasa-Calpe. 208–223.
- Díaz Rengifo, J. (1977). *Arte poética española*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 83.
- Editto del S.* (1667). Offitio, Rome: Stamperia Camerale. Rome, Casanatense Library, PER, est.18.14.58.
- Espino López, A. (1996). Publicística y guerra de opinión. El caso catalán durante la guerra de los nueve años, 1689–1697. *Studia Historica. Historia Moderna*.14, 173–190.
- Ettinghausen, H. (2015). *How the Press Began: The Pre-Periodical Printed News in Early Modern Europe*. Universidade da Coruña, SIELAE.
- Evangelisti, C. (1992). "Libelli famosi: processi per scritte infamanti nella Bologna di fine 500". *Annali della Fondazione Luigi Einaudi*, XXVI, 181–239.
- Evangelisti, C. (1995). "Accepto calamo, manu propria scripsit". Prove e perizie grafiche nella Bologna di fine Cinquecento'. *Scrittura e Civiltà*, 19. 251–275.
- Evangelisti, C. (2018). *Parlare, scrivere, vivere nell'Italia di fine Cinquecento. Quattro saggi*. Rome, Carocci, 145.
- Fernández de Zamora, R. M. (2015). *Las tesis universitarias en México. Una tradición y un patrimonio en vilo*. Mexico City, Universidad Autónoma de México. 21–22.
- Fleming, J. (2001). *Graffiti and the Writing Arts of Early Modern England*. London, Reaktion Books, 29–72.
- Fraenkel, B. (2010). Writing Acts: When Writing Is Doing. *The Anthropology of Writing: Understanding Textually Mediated Words*. Ed. D. Barton and U. Papen. London and New York, Continuum, 33–44.
- Franklin, S. (2011). Mapping the Graphosphere: Cultures of Writing in Early 19th-Century Russia (and Before). *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*. 12, No. 3, 531–560.
- Franklin, S. (2017). Information in Plain Sight: The Formation of the Public Graphosphere. *Information and Empire: Mechanisms of Communication in Russia, 1600–1854*. Ed. by S. Franklin and K. Bowers. Cambridge, Open Books Publishers, 341–68.
- Franklin, S. (2019). *The Russian Graphosphere, 1450–1850*. Cambridge, Cambridge University Press, xv+413.
- Fogel, M. (1989). *Les cérémonies de l'information dans la France du XVIe au XVIIIe siècle*. Paris, Fayard, 498.
- Freire Serrão, J. (1647). *Discurso político da excellencia do aborrecimento, perseguição & zelo da verdade*. Lisbon, Lourenço de Anveres, 134.
- Freist, D. (1997). *Governed by Opinion: Politics, Religion and the Dynamics of Communication in Stuart London, 1637–1645*. London, I.B. Tauris, 338.
- García Cárcel, R. (2017). *El demonio del sur. La leyenda negra de Felipe II*. Madrid, Cátedra, 206–222.
- Garrioch, D. (1994). House Names, Shop Signs and Social Organization in Western European cities, 1500–1900. *Urban History*, 21/1, 20–48.
- Geurts, De P.A.M. (1978). *Nederlandse Opstand in de Pamfletten, 1566–1584*. Utrecht, HES Publishers, 299.
- Gevaerts, J.G. (1641). *Pompa introitus honoris Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci hispaniarum Infantis S. R. E. Card. Belgarum et Burgundionum gubernatoris*. Antwerp, Ioannes Meursius.
- Giorgio, de C. (2003). *The Image of Triumph and the Kings of Malta*. Malta: privately printed, 102–130.
- Gómez Castillo, A. (2006). *Entre la pluma y la pared. Una historia social de la escritura en los Siglos de Oro*. Madrid, Akal.
- Gómez Castillo, A. (2008). Letras de penitencia. Denuncia y castigo públicos en la España altomoderna. *Via Spiritus*, 15, 53–74.
- Gómez Castillo, A. (2011). "Salió también, de la parte de la ciudad, un cartel impreso". Usos expuestos del escrito en los certámenes del Siglo de Oro. *TECA. Testimonianze. Editoria. Cultura. Arte*, 0, 11–34.
- Gómez Castillo, A. (2016). Leer y oír leer. Ensayos sobre la lectura en los Siglos de Oro, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 231.
- Guichard, C. (2014). *Graffiti. Inscrire son nom à Rome (XVIe–XIXe siècle)*. Paris, Seuil, 175.
- Halasz, A. (1997). *The Marketplace of Print: Pamphlets and the Public Sphere in Early Modern England*. Cambridge, Cambridge University Press, 240.
- Hellinga, L. (2010). *William Caxton and Early Printing in England*. London, The British Library, xii+212.
- Hespanha, A.M. (1993). *La gracia del derecho. Economía de la cultura en la Edad Moderna*. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 351.
- Hugon, A. (2011). *Naples insurgée, 1647–1648. De l'événement à la memoire*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 291–326.
- Hyde, J. (2018). *Singing the News: Ballads in Mid-Tudor England*. New York, Routledge, 282.
- Iglesias Castellano, A. (2017). Los ciegos: profesionales de la información. Invención, edición y difusión de la literatura de cordel (siglos XVI–XVIII). *La invención de las noticias. Las relaciones de sucesos entre la literatura y la información (siglos XVI–XVIII)*. Ed. by G. Ciappelli and V. Nider. Trent, Università degli Studi di Trento, 467–489.
- Iglesias Castellano, A. (2019). *Entre la voz y el texto. Los ciegos oracioneros y papelistas en la España Moderna (1500–1836)*, doctoral thesis, University of Alcalá.
- Joseph, I. (1998). *La ville sans qualités*. Paris, Éditions de l'Aube, 211.
- Jouhaud, C. (1987). Lisibilité et persuasion. Les placards politiques. *Les usages de l'imprimé (XV–XIX siècles)*. Ed. by R. Chartier. Paris, Fayard, 309–342.
- Judde de Larivière, C. (2017). Voicing Popular Politics: The Town Crier of Murano in the Sixteenth Century. *Voices and Texts in Early Modern Italian Society*. Eds. Dall'Aglio, S., Richardson, B., Rospocher, M. London and New York, Routledge, 37–50.
- Junghans, H. (2003). Luther's Wittenberg. *The Cambridge Companion to Martin Luther*. Ed. by D.K. McKim. New York, Cambridge University Press, 20–36.
- Kajanto, L. (1982). *Papal Epigraphy in Renaissance Rome*. Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia Toimituksia, 143.
- Kirwan, R. (2017). Function in Form: Single-Sheet Items and the Utility of Cheap Print in the Early Modern German University. *Broadsheets: Single-Sheet Publishing in the First Age of Print*. Ed. by A. Pettegree, 337–354.
- Knights, M. (2006). *Politics and Opinion in Crisis, 1678–81*. Cambridge, Cambridge University Press (first edn 1994), 444.
- La invención de las noticias. Las relaciones de sucesos entre la literatura y la información (siglos XVI–XVIII)* (2017). Ed. by G. Ciappelli, V. Nider. Trent, Università degli Studi di Trento-Dipartimento di Lettere e Filosofia, 858.
- Landi, S. (2006). *Naissance de l'opinion publique dans l'Italie moderne. Sagesse du peuple et savoir de gouvernement de Machiavel aux Lumières*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 240.
- La pietra racconta. Un palazzo da leggere*. (2017). Ed. by R. Sarti. Urbino, Università degli Studi di Urbino.
- Lastraioli, C.* (2012). *Pasquinata, grillate, pelate e altro Cinquecento librario minore*. Rome, Vecchiarelli, 252.
- Laurens, P., Vuilleumier Laurens, F. (2010). *L'âge de l'inscription*. Paris, Belles Lettres, 141–155.
- L'Estoile, P. de (2016). *Les belles figures et drolleries de la Ligue*. Ed. G. Schrenck. Geneva, Droz, xxxii+412.
- Lynn, K. (2013). *Between Court and Confessional: The Politics of Spanish Inquisitors*. Cambridge, Cambridge University Press, 238–293.
- McKenzie, D.F. (1999). *Bibliography and the Sociology of Texts*. Cambridge, Cambridge University Press, 128.
- McKenzie, D., Bell, M. (2005). *A Chronology and Calendar of Documents Relating to the London Book Trade, 1641–1700*. Vol. I, 1671–1685. Oxford, Oxford University Press, dd. 13-10-1681.
- Meza González, J. (2002). *El laberinto de la mentira. Guillén de Lamporte y la Inquisición*. Mexico City, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco.
- Millner, S.J. (2013). "... Fanno bandire, notificare et espressamente comandare...". Town Criers and the information economy of Renaissance Florence', *I Tatti Studies. The Italian Renaissance*, 16/1–2, 107–151.
- Moreno Sánchez, C. (1991). Los mentideros de Madrid. *Torre de los Lujanes*, 18, 155–172.
- Núñez Roldán, F. (2004). *La vida cotidiana en la Sevilla del Siglo de Oro*. Madrid, Sílex, 248.
- Offenstadt, N. (2013). *En place publique: Jean de Gascogne, créateur au XVe siècle*. Paris, Les Essais, 272.
- Ortali, G. (2015). *La pittura infamante, secoli XIII–XVI*, new edn. Rome, Viella.
- Paolucci, A. (2016). *Scrittura e simboli del potere pontificio in età moderna. Lapidi e stemmi sui muri di Roma*. Rome, Artemide, 244.
- Pasquin, Lord of Satire, and His Disciples in 16th-Century Struggles for Religious and Political Reform/Pasquino, signore della satira, e la lotta dei suoi discepoli per la riforma religiosa e politica nel Cinquecento* (2013). Ed. by C. Damianati and A. Romano. London, The Warburg Institute; Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 203.

- Pasquinade del cinque e seicento* (1988). Ed. by V. Marucci. Rome, Salerno.
- Peña Díaz, M. (2012). Memoria inquisitorial y vida cotidiana en el mundo hispánico'. *Iglesia memorable. Crónicas, historias, escritos ... a mayor gloria. Siglos XVI–XVIII*. Ed. by A. Atienza López. Madrid, Silex, 187–203.
- Pena Sueiro, N. (2017). Los autores de las relaciones de sucesos: primeras precisiones. *La invención de las noticias. Las relaciones de sucesos entre la literatura y la información (siglos XVI–XVIII)*. Ed. by G. Ciappelli, V. Nider. Trento, Università degli Studi di Trento-Dipartimento di Lettere e Filosofia, note 20, 491–508.
- Perry, R. (2010). War and the Media in Border Minstrelsy: The Ballad of Chevy Chase. *Ballads and Broadides in Britain, 1500–1800*. Ed. by P. Fumerton, A. Guerrini and K. McAbee. Burlington, VT, Ashgate.
- Petrucci, A. (1993). *Public Lettering: Script, Power, and Culture*. Chicago, IL, University of Chicago Press, (original Italian edn 1986), vi+152.
- Petrucci, A. (1998). *Writing the Dead: Death and Writing Strategies in the Western Tradition*. Stanford, CA, Stanford University Press, 92.
- Petrucci, A. (1999). Escritura como invención, escritura como expresión. A. *Petrucci, Alfabetismo, escritura, sociedad*. Barcelona, Gedisa, 171–180.
- Pettegree, A. (2017). Broadshets: Single-Sheet Publishing in the First Age of Print Typology and Typography. *Broadshets: Single-Sheet Publishing in the First Age of Print*. Ed. by A. Pettegree. Leiden, Brill, 3–33.
- Plesch, V. (2007). Using or Abusing? On the Significance of Graffiti on Religious Mural Paintings. *Out of the Stream: New Directions in the Study of Mural Painting, Newcastle*. Ed. by L. Afonso and V. Serrão. Cambridge, Scholars Press, 42–68.
- Plesch, V. (2014). Come capire i graffiti di Arborio? Immagini efficaci/Efficacious images. Ed. by M. Leone. *Rivista di semiotica*, 17–18, 127–147.
- Ramada Curto, D. (1988). O discurso político em Portugal (1600–1650). Lisbon, Centro de Estudos de História e Cultura Portuguesa, Projecto Universidade Aberta, 143–155.
- Raymond, J. (2003). *Pamphlets and Pamphleteering in Early Modern Britain*. Cambridge, Cambridge University Press, 161–164.
- Reyes, de los F. (2000). *El libro en España y América: legislación y censura: siglos XV–XVIII*. Madrid, Arco/Libros. Vol. II.
- Rois y Mendoza, F. (1666). Pyra real que erigió la maior Athenas a la maior Majestad; la Universidad de Salamanca a las inmortales çeniças, a la gloriosa memoria de su Rey y Señor D. Pheipe IV el grande. Salamanca, Melchor Estévez, 433.
- Romero de Solís, J.M. (2008). Estos cleriquillos con sus penillas y sus nadas. Expresiones anticlericales en la Villa de Colima de la Nueva España (siglo XVI). *El anticlericalismo en México*. Ed. by F. Savarino and A. Mutolo. Mexico City, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey-Miguel Ángel Porrúa, 136–150.
- Rundine, A. (1996). *Inquisizione spagnola, censura e libri proibiti in Sardegna nel '500 e '600*. Sassari, Università di Sassari, 355.
- Salzberg, R. (2014). *Ephemeral City: Cheap Print and Urban Culture in Renaissance Venice*. Manchester, Manchester University Press, 158.
- Sarti, R. (2009). Renaissance Graffiti: The Case of the Ducal Palace of Urbino. *Domestic Institutional Interiors in Early Modern Europe*. Ed. by S. Cavallo and S. Evangelisti. Surrey and Burlington, VT, Ashgate, 51–81.
- Sawyer, J.K. (1990). *Printed Poison: Pamphlet Propaganda, Faction Politics, and the Public Sphere in Early Seventeenth-Century France*. Berkeley, CA, University of California Press, 178.
- Schepper de, H. (1992). La "guerra de Flandes". Una sinopsis de su leyenda negra (1550–1650). *Contactos entre los Países Bajos y el mundo ibérico*. Ed. by J. Lechner. Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 67–86.
- Schulze Schneider, I. (2008). *La leyenda negra de España: propaganda en la guerra de Flandes, 1566–1584*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 179.
- Scribner, R.W. (1994). *For the Sake of Simple Folk: Popular Propaganda for the German Reformation*. Oxford, Clarendon Press, 331.
- Sieber, F.S. (1965). *Freedom of the Press in England, 1476–1776: The Rise and Decline of Government Controls*. Urbana, IL, University of Illinois Press, 411.
- Sherlock, P. (2016). *Monuments and Memory in Early Modern England*. New York, Routledge, 296.
- Scrittura e popolo nella Roma Barocca, 1585–1721*. (1982). Ed. by A. Petrucci. Rome, Edizioni Quasar, 133.
- Silva Prada, N. (2009). Orígenes de una leyenda en el siglo XVII: redes irlandesas de comunicación y propaganda política en los casos inquisitoriales novohispanos de Guillermo Lombardo y fray Diego de la Cruz. *Signos Históricas*, 22, 8–43.
- The Cantastorie in Renaissance Italy: Street Singers between Oral and Literate Cultures (2016). Ed. by R. Salzberg, M. Rospoche. *Italian Studies*, 71/2, 149–258.
- Thomason, G. (1908). *Catalogue of the Pamphlets, Books, Newspapers, and Manuscripts Relating to the Civil War, the Commonwealth, and Restoration, collected by George Thomason, 1640–1661*. London, William Cowper and Sons, 2 vols.
- Troncarelli, F. (1999). La spada e la croce. Guillen Lombardo e l'Inquisizione in Messico. Rome, Salerno. Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, 405.
- Versele, J. (2016). La diffusion et le contrôle des idées associées à la révolte des Pays-Bas. *Soulèvements, révoltes, révolutions dans l'empire des Habsbourg d'Espagne, XVIe –XVIIe siècle*. Ed. by A. Hugon and A. Merle (s), Madrid, Casa de Velázquez, 139–160.
- Vivo de, F. (2007). *Information and Communication in Venice: Rethinking Early Modern Politics*. Oxford, Oxford University Press, 328.
- Walsby, M. (2017). Cheap Print and the Academic Market. *Broadshets: Single-Sheet Publishing in the First Age of Print*. Ed. by A. Pettegree. Leiden, Brill, 355–375.
- Watt, T. (1991). *Cheap Print and Popular Piety, 1550–1640*. Cambridge, Cambridge University Press, xix+370.
- Welch, E. (2005). *Shopping in the Renaissance: Consumer Cultures in Italy, 1400–1600*. New York and London, Yale University Press, 403.
- Würzbach, N. (1990). *The Rise of the English Street Ballad, 1550–1650*. Cambridge, Cambridge University Press (original German edn 1981), 372.

Переклад з англійської Олени Павлової

УДК 930.2+008+394
DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1\(12\).21](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1(12).21)

Олена Павлова, д-р філос. наук, проф.
e-mail: invinover19@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0593-1336>
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна

ГРАФОСФЕРА В МІСЬКОМУ ПРОСТОРИ РАНЬОГО МОДЕРНУ (XV–XVIII СТОЛІТТЯ) У ВИМІРІ "КУЛЬТУРНОЇ ІСТОРІЇ" АНТОНІО КАСТІЛЬО ГОМЕСА

Проводиться експлікація базових концептів графосфери А. Гомеса, який проявляє спосіб організації письмової комунікації у міському просторі періоду раннього Модерну (XV–XVIII ст.), зокрема: публічне місце, публічний простір, міський простір, соціальний простір, культурний простір, семантична центральність простору, письмо, текстова матеріальність, надпис, напис, алфавітне читання, ефемерне письмо, міські ефемери, виставляння, показ, публікація, графічна колонізація, незаконне привласнення, переозначення публічного простору, текстова стратегія, візуальна концепція письма, іконографічна програма, візуальна культура. Експлікація базових концептів А. Гомеса була здійснена за допомогою оптики опозицій "центр – периферія" (Н. Луман), "велика – мала традиція" (Р. Редфілд, М. Сінгер), "самодостатня – службова архітектура" (Г. Гегель), "простір репрезентацій – репрезентаційні простори" (А. Лефевр). Специфіка підходів культурної історії розкривається у теоретичному та емпіричному вимірі вивчення графосфери у логіці диференціації порядків означників та означуваних.

Ключові слова: письмова комунікація, міський простір, соціальний простір, культурний простір, ранній Модерн, культурна історія, А. Гомес.

Постановка проблеми. Тема письма в розробках сучасної гуманітаристики набула надзвичайної актуальності, зокрема у зв'язку з рухом нових медіа та особливостями способу функціонування електронних текстів. Саме поле нової культурної історії виникло багато у чому завдяки зрушенням у "лінгвістичних колах" другої половини ХХ століття. Це зумовило необхідність ретроспективи пояснення історичних форм практик письма та відповідних способів комунікації.

Аналіз досліджень і публікацій. В ракурсі вивчення практик мови та дискурсу тема представлена роботами Ф. де Соссюра і Ж. Лакана, Ж. Дерріда та М. Фуко. Дослідження письма як "порядку означуваних" представлене в роботах М. де Серто, а інтерпретація культури як "мережі значень" (К. Гірц), що потребує "насиченого опису", підкреслювала визначний статус семіотичного підходу.

Критика редукції тексту до його "семантичного оповнення" здійснювалася у працях Р. Шартьє та Д. Маккензі, а необхідність вивчення "матеріальних засад" практик значення обґрунтовувалась у Г. Гумбрехта. Історія грамотності висвітлена у роботах Д. Гуді та Р. Гогґарта. Особливою деталізованості письмова культура раннього Модерну та її стратегії розповсюдження набули в роботах П. Берка, А. Галаш, М. Едвардса, Д. Сойєра. В цілому можна зазначити, що підходи до історії письма значно переосмислюють парадигму текстоцентризму, яка мала привілейований стан в гуманітаристиці ХХ ст.

В методологічному аспекті дана реконструкція культурної історії звертається до концептуалізації опозицій: "периферії – центру" Н. Лумана, "великої – малої традиції" Р. Редфілда та М. Сінгера, "самодостатньої та службової архітектури" Г. Гегеля, "плебейської та буржуазної публічної сфери" Ю. Габермаса, а також "репрезентації простору" та "простору репрезентацій" А. Лефевра. Робота Антоніо Кастільо Гомеса¹, експлікація базових концептів якої є метою даної статті, демонструє перспективність підходів поля культурної історії щодо обґрунтування ролі письмової комунікації в організації міського простору раннього Модерну (1500–1750).

¹ Історії письмової культури також присвячені нещодавні роботи А. Гомеса (видані англійською мовою), зокрема: [Gomez, 2005; Gomez, 2016; Gomez, 2019; Gomez, 2020; Gomez, 2021b; Gomez, 2021c].

Запропонована праця була опублікована у збірці, що репрезентує особливості методологічних настанов культурної історії при вивченні Західного світу. В даному контексті був запропонований поділ "на три періоди": Середньовіччя (1250–1500), ранній Модерн (1500–1750) та Модерн (1750 до сьогодні). Проблематика, що визначає предметне поле історії культури в цій збірці, представлена такими темами, як "матеріальна культура життя, мобільність і транспорт, культурний обмін і передача, влада і конфлікт, емоції і комунікація, історія почуттів" [Arcangeli, 2021: 2]. Робота Антоніо Кастільо Гомеса деталізує цю перспективу у логіці зсуву культурних практик раннього Модерну та демонструє переваги авторської концептуалізації.

Виклад основного матеріалу дослідження. Міський простір – це місце "великої традиції"², зокрема письмової комунікації, у протилежність "малій традиції", "сегментованому суспільству" ("segmentary societies", термін Н. Лумана), тобто спільноті горизонтально структурованій, без потенціалу до інтенсифікації влади. "Велика традиція втілена в "священних книгах" або "класичних" взірцях, освячених культом, виражених в пам'ятниках, скульптурі, живописі та архітектурі" [Redfield R., 1969: 220]. Опозиція "великої" та "малої традиції" була способом диференціації вже на рівні центру та периферії ("Center and Periphery"), в термінології Н. Лумана, тобто має просторову оформленість, структурованість. Співвідношення центру та периферії задає вже не лише горизонтальні координати простору, але й вертикальні. Це перша історична форма ієрархічної диференціації, у відповідності з класифікацією німецького дослідника. Буденним місто є лише для містян. В доіндустріальних суспільствах для селян, які були більшістю, до того ж неосвіченою більшістю, населення, воно було великим і урочистим, небезпечним і загрозливим. Порядок його репрезентацій, що забезпечував контрастну велич міського простору по відношенню до сільського, потребував особливих зображальних засобів уочевиднення, зримості. Перш за все, до "галактики Гутенберга" великими, видимими були мури міста, але не надписи на них. У поле спільної зримості потрапляли стіни (для тих, хто дивився звіддала) і те

² Більш докладно про логіку диференціації "малої" та "великої" традиції можна подивитися в [Павлова, 2019b].

письмо, що було на них (для тих, хто знаходиться поряд, переважно в місті). "Урочисті надписи" на мурах були додатковим способом виробництва значення (тобто прикрашанням, додатком до самостійної архітектури). Як пише Георг Гегель про форми символічної архітектури: "У своїй суто самостійній якості, не слугуючи житлом та укриттям для бога чи громади, що поклоняється, вони вражають нас своїми колосальними розмірами та масою, і в той же час їхні окремі форми та обриси поглинають весь наш інтерес самими собою, оскільки вони були зведені як символи до суто універсальних значень, або навіть замінують книги, оскільки вони виявляють значення не лише способом конфігурації, а написами, ієрогліфами, викарбуваними на їхній поверхні" [Hegel, 1975: 644].

"Публічні місця" (в описі А. Гомеса – площі, вулиці та ін.) створюються самим тілом монументальної архітектури (не самостійної, а в першу чергу службової, в термінології Г. Гегеля¹). Вони похідні від екстер'єру споруд поза внутрішнім простором окремих будівель. Тобто "**міський публічний простір**" (**urban public space**)², "**публічні місця**" (**public places**) та "**публічний простір**" (**public space**) в такому типі практик на рівні диференціації центру та периферії синкретичні. Публічні місця в їх множині є формами практик присутності, тоді як простір міста в цілому є більшою мірою практикою значення, типом "простору репрезентацій" (А. Лефевр), адже в місті можна бути, лише знаходячись на певній площі або вулиці. Міський простір (ансамбль місць), в даному контексті втілений в екстер'єри монументальної архітектури (самостійної та службової), є практикуванням значення у формі культивування вищого, цивілізаційного статусу центру по відношенню до села, периферії (тобто того, що поза містом). Власне концентрація людей, що забезпечується містом, робить відкрите, виставлене перед оком публічним, тобто виробляє не лише таку репрезентацію міського простору, але й публіку, що його бачить. Більша значимість надається "плоті і каменю" (Р. Сеннет) у їх співприсутності. Отже, міський простір завжди є простором публічним, але способи репрезентації його центральності, тобто те, що "робить видимими владу і соціальну стратифікацію" [Gomez, 2021: 74–75], можуть вироблятися в різний спосіб.

Розповсюдження паперу, а потім і "галактика Гутенберга" в цілому поступово, але радикально змінюють ієрархію практик публічного простору. Чим більше "**семантична центральність простору**" (**the semantic centrality of the space**) починає утворюватися скоріше письмом, ніж мурами, на які воно кріпиться, тим диференційованішими стають публічне місце та публічний простір³. "**Графічний простір**" (**the graphic space**) автономізується від архітектурного порядку, урізноманітнюючи "репрезентації простору". Важливим в даному контексті є розрізнення А. Гомесом "урочистих надписів" (**solemn inscriptions**), що з'являються на "**публіч-**

них спорудах" (**public constructions**) або поховальних монументах [Gomez, 2021a: 310], та "**публічних написів**" (**public lettering**), що наявні на аркушах, листівках. В терміні "надпис" підкреслюється, на нашу думку, "**текстова матеріальність**" (**textual materiality**) – тобто те, на чому написано, статус матеріалу, як правило кам'яного, його роль у виробництві "**міського тексту**" (**urban text**), його "візуальна концепція". Тут складова образу не відокремлена від самого письма (що може бути навіть ідеографічним). У терміні ж "напис", що вказує на такий носій письма, як папір, підкреслюється тенденція редуції письма до "**алфавітного читання**"⁴ (**alphabetical reading**) або навіть до "семантичного наповнення" (Р. Шарт'є). Так у виробництві значення автономізується та починають домінувати дискурсивні практики (до того ансамбль публічних місць мав монополію на міський публічний простір та його тип семантичної центральності). На перший погляд, здається, що надпис – це різновид напису, але генетично надпис передреує напису в багатьох історичних типах культури.

Напис на аркуші потребує вивішування, тобто прикріплення до стіни. На відміну від надпису, що сам є елементом стіни, навіть її декоруванням, а отже, він робить зримою саму стіну, **притягує око** до неї, як і інший її показник – монументальність (як зазначав Г. Гегель), але з іншої відстані. Напис для публікації має бути вивішеним або потрапити в руки і тим самим стати "**публічно виставленим**" (**public exposure**), опублікованим в епоху раннього Модерну⁵. Необхідність стіни будинку або щита для вивішування можна розглядати як рудимент практики присутності. Службова архітектура, тобто, за Г. Гегелем, та, що слугує помешканням людей чи богів (дім та храм), на протигагу самодостатній архітектурі, стає ще більш службовою при зміщенні семантичної центральності простору в сферу письмової комунікації – публічні місця відтепер слугують для вивішування "**міських текстів**" (**urban texts**).

А. Гомес виокремлює "**парадигмальний випадок значення, наданого місцем**" (**paradigmatic case of the significance provided by the place**), що відноситься до італійських "**промовистих статуй**" (**talking statues**), найважливішою з яких є статуя Пасквіно. Вона надала ім'я пасквінадам. Це свідчить про те, що не лише архітектура, але і скульптура була підставою диференціації практик образу та тексту. Останнє похідне від недифе-

⁴ Техніка власне алфавітного, фонетичного, прочитання виникла лише в Античності (що, на думку Г. Інніса, й уможливило перехід влади від страти жерців до воїнів). До того ідеографічне письмо являло собою недиференційовану єдність матеріального втілення та семантичного наповнення, власне тексту та образу. Більша міра недиференційованості лише в піктографії.

⁵ У пізньому Модерні, як свідчить П. Бурдьє, базовим способом публічного письма стає журнал, що досягає рівня мас-медіа у хвилі другої індустріальної революції XIX століття завдяки ротаційному верстату, як зазначає П. Снікерс. Тобто в практиках журналу публікація остаточно втрачає свій генетичний зв'язок з виставлянням (відривається від мурів міста), а отже, практиками присутності. Власне публікація на мурах міста припиняє бути домінуючою формою після другої хвилі індустріальної революції. Але це не означає, що вона зникає взагалі. Семантична центральність публічного простору вже письмової комунікації зміщується в комерціалізовану мережу видань преси, з зовсім іншими технологіями розмноження та розповсюдження. Книга як форма друкованого опублікування, на думку А. Галаш, потребувала значно більших капіталовкладень, а також була, як правило, більш довгим та складним дискурсом, тому була розрахована на менше за обсягом коло читачів.

¹ Більш докладно про гегелівську логіку диференціації "самостійної" та "службової" архітектури можна подивитися [Павлова, 2018; Павлова, 2019a; Павлова, 2020].

² Тут і далі у лапках (жирним шрифтом) ідуть терміни А. Гомеса, експлікація яких пропонується.

³ У Ю. Габермаса придворна культура, зокрема королівський театр, була одним з перших публічних просторів раннього Модерну, але двір, як правило, заміський. Театр як місце виробництва публіки мусив ще від двору переміститися в місто. Як відбулася ця метаморфоза "придворного свята у міську публіку" та яку роль у цьому перетворенні відігравав текст драми, демонструє Р. Шарт'є.

ренційованості архітектурних та скульптурних форм в логіці символізму, за Г. Гегелем. Естетичний та публічний статус певної скульптури, що давав привід зібратися навколо неї, в той же час надавав більшу значимість і текстам, що вивішувалися на ній. Як правило, це здійснювалося не офіційними можновладцями, а опозицією. Провокаційні тексти, що породили жанр пасквінад, крипилися навколо статуї та на ній самій. Таке місце отримувало статус простору громадської неслухняності, обговорення, громадянського активізму. Опубліковані написи **перезначували** публічний простір. Привласнення нових сенсів за допомогою практики масового читання друкованих листівок передбачало наявність місця зібрання нової публіки, появу у неї нових габітусів, зокрема звички ходити до місця оприлюднення альтернативних думок. З'єднання естетичного значення скульптури та ідеологічного акту громадянської непокори отримувало **"трансгресивний ефект" (transgressive effect)** інформаційної присутності. Легендарний дотепник, що жив у XV ст. неподалік від П'яцца-Навона, та статуя, що залишилася з римських часів та отримала назву на його честь, стали породжуючою матрицею пасквілів та пасквінад (літературного жанру та форми листівок).

Графіті (нашкрябування) на камені статуй та в інших помітних місцях (в Україні важлива колекція давніх графіті існує в Софії Київській) міста також залишалися з давніх-давен. Графіті є надписом на камені, але не урочистим, залишеним не владоможцями. Воно не має ані пафосу урочистості у візуальній концепції, ані потенціалу до поширення.

Напис є більш пізньою практикою письма, адже він для того, щоб стати публічним, має містити у процесі свого виробництва операцію тиражування, що передбачає здешевлення виробництва (трансформація носія з каменя або пергаменту в папір), а також його більшу доступність (збільшення грамотної аудиторії). А. Гомес зазначає, що дана опція навіть викликала занепокоєння у можновладців, які "підозрювали [...] зневагу чи фальсифікацію, які могло спричинити **масове виробництво цього типу документів**, на відміну від більшої захищеності (security) і контролю, забезпечених проголошенням за допомогою королівських глашатаїв" [Gomez, 2021a: 311].

"**Оголошення**" (announcement) отримувало форму або "**проголошення глашатаями**" (proclamation by the criers), або "**виставляння**" (exposure). Навколо місця зачитування глашатаями також могла зібратися громада. Проголошення тривало тільки певний час, а потім почуте передавалося лише з вуст в уста (горизонтальна усна комунікація). Соціальний обмін навколо опублікованого письмового тексту (навіть з колективним прочитанням) давав більше можливостей для усвідомлення нюансів, сталості думки навіть в множині її інтерпретацій, тоді як практики слуху та, відповідно, слухняності більш дотичні до ритуалу як практики присутності.

Прокламація глашатаями мала переваги: більшої доступності для всіх неписьменних, яких в ранньому Модерні була більшість, ритуальності, залученості всіх органів почуттів. Надписи мали більше зображальних засобів у візуальній концепції: урочистість, декоративність та статусність виконання. Письмова комунікація в друкованій формі теж мала свої переваги: тиражування, менша вартість матеріалів, обсяг розповсюдження (більший, ніж у прокламації) та можливість прочитання різними суб'єктами. Всі ці показники, врешті-решт, зумовлюють такий рівень масовості та "медіатизації" (П. Снікерс), який не могло забезпечити проголошення

наказів, навіть "**народною мовою**" (vernacular). Власне реалізація настанови "довести до відома усіх" [Gomez, 2021b: 29] стала можливою завдяки паперовим ефемеридам. Те, що кількість грамотних людей в ранньому Модерні була невеликою, все одно компенсувалося наявністю тих, хто міг прочитати знайомим листівку, а також публічним виконанням мандрівними акторами, підкреслює А. Гомес. З початком друку та масової освіти напис став домінуючою практикою репрезентації простору.

Медіація людськими тілами глашатаїв (що доповнювала надписи, манускрипти) стала значно програвати носіям паперовим за показниками масовості, а отже, за обсягом виробництва публіки. Масовість продукції передбачає можливість бути "**розмноженим**" (proliferated) та "**розповсюдженим**" (disseminate). Розмноження можна розуміти як багаторазове технологічне повторення, "механічне відтворення" (В. Беньямін). Розповсюдження – перенесення в різні простори. Останнє спирається на попередню можливість механічного відтворення. Всі ці показники протилежні одвічному, незмінному, єдиному. Паперові носії письма тяжіли до ефемерної комунікації, її тимчасовості, модусності та модерності.

"**Тимчасовими**" (temporary) автор називає споруди, які створювалися з недовговічних матеріалів (наприклад деревини) на честь якогось свята та лише на час цього свята, на протигагу "**постійним**" (permanent) будівлям. **Ефемерне письмо (ephemeral writing)** похідне від тимчасовості використання ще більш нетривалих матеріалів, на кшталт паперу. Саме здешевлення матеріалу та технології дозволяє настільки інтенсифікувати комунікацію (розмноження та розповсюдження), що вона досягає принципово нової якості культурного продукту за показниками: кількісними (масовізація виробництва та споживання культурного продукту) та якісними (більший рівень інтеріоризації змісту та рефлексивності). Можна сказати, що ефемерне передбачає не лише тимчасові форми втілення, несистематичне, неінституціональне збереження, але й відповідний спосіб продукування значення.

"Ефемерне письмо" почалося з написів на "**ефемерній архітектурі**" (ephemeral architectures), тобто спорудах, створених для святкових подій, з нетривалих матеріалів. Паперові написи доповнили низку "**міських ефемерів**" (urban ephemera). Мірою того як публічне письмо ставало автономним, з мобільним носієм, формувалася нова форма письмової комунікації та новий тип публічного, міського простору.

Також важливим є те, що ефемери стають власне мирськими. Тут підкреслюється рівень комунікації між людьми, адже написи на камінні були в своєму монументальному, довговічному статусі переважно сакральними, тобто здійснювалися для Бога (рудиментом священності письма була практика зберігання друкованих молитов, як зазначає А. Гомес). У друкованому письмі виявляється перспектива секуляризації культури раннього Модерну. Ефемерне письмо, що формує певне коло публіки та новий тип "великої традиції", тим не менш є практикою освіченої, цивілізованої, і в першу чергу міської, громади.

Можливості тиражування та масового споживання змінюють технологію зберігання текстів. У камені ця технологія не диференційована від носія, способу виставляння. Ефемерне письмо зберігається у відповідності не до якості матеріалу, а до наміру колекціонера, підкреслює А. Гомес. Це також передбачає зрушення в антропологічній та інституціональній моделі комунікації.

Зберігання ефемерів стає окремою діяльністю, що можлива у приватних колекціях. Колекціонерами переважно ставали люди, які мали справу з такими текстами: юристи та видавці, як показує іспанський автор. Поступово формуються відповідні заклади зберігання такого типу культурного продукту (публічні бібліотеки), проте і вони створюються навколо книг – менш ефемерних форм письменства, адже ефемериди – це "другорядні друковані матеріали, що використовувалися у повсякденних ситуаціях, без такого ж погляду на збереження, як у випадку з книгами" [Gomez, 2021b: 2].

А. Гомес формулює такі вимоги до тексту, як "**читабельність**" (*readability*) та "**зримість**" (*visibility*)¹. Читабельність передбачає відсутність затьмареності сенсу тексту, тобто ясність і простоту стилістики написання (порядок означуваних), також чіткість тексту як певного порядку означників. Повідомлення "широкої публіці" має бути "ясним як сонце" (Й. Фіхте). Критерій читабельності стосується вимог смислової структури, проте досягається завдяки й іншим складовим візуальної концепції письма – алфавітному читанню, а також технології друку. Уніфікація літер в друкованому тексті, а отже, швидкість та чіткість прочитання є значно більшими, ніж в писаному манускрипті, де індивідуальне викривлення почерком набагато ускладнює процес прочитання, тобто робить текст менш читабельним.

Зримість є характеристикою об'єктів бачення у логіці видовища, тобто зображальними засобами образу. Вона підкреслює необхідність притягування, причарування, "привабливості" (П. Снікерс) для ока засобами візуальної культури. І читабельність, і зримість є передумовами "**пропагування**" (*propagation*).

Також обидва показники є похідними від такого елемента письмової комунікації раннього Модерну, як **показ**, "**виставлення**" (*display*). В даному терміні підкреслюється форма взаємодії з матеріальним носієм – вивішування, а також циркуляція **листівок** (*libel*) між окремими особами (роздавання листівок з рук в руки).

"**Публічний показ**", експозиція (*public exposure*) передбачає можливість бути сприйнятим у масовій формі, що означає колективні форми споживання. Конотація *exposure* як "опромінення", "вразливості" підкреслює сенс впливу на аудиторію через збудження емоцій. Така характеристика була наявна також і у практиках монументальної архітектури. Здешевлення тиражування та доставки до публіки змінює форму виставлення, а отже, спосіб виробництва публіки як аудиторії.

Термін "**публікація**" (*publication*) також містить конотації "матеріальних засад комунікації" (Г. Гумбрехт) як тиражування продукції, її розповсюдження та поширення. Але в той же час дані показники нових форм споживання позиціонуються як інтеріоризовані, продуктивні сили людини, а також той культурний продукт, розпредметнення якого дозволяє трансформацію антропологічної моделі. У першу чергу це претензія на неупереджене ставлення до об'єкта, тобто не з приватних позицій, не з інтересів окремих осіб та навіть груп, а з позиції найбільш широкої освіченої спільноти. Ця конотація була запропонована та легітимована І. Кантом в тезі про "публічне застосування розуму", власне для чого потрібно "мати мужність". У цьому контексті також працює габермасівське визначення "буржуазної публічної сфери",

¹ З більш дотичним етимологічним корінням термін "видимість" не використовується, щоб не було натяків на його гегелівський контекст. Хоча конотація видовищності була би тут доречною.

яку він відрізняє від "плебейської публічної сфери". Як пояснення він наводить приклад з "робесп'єрівським" етапом Французької революції, коли "літературне вбрання" публічності спало та суб'єктом стала не "освічена страта", а "неосвічений народ" [Habermas, 1991: xviii].

А. Гомес підкреслює значення соціальних показників зримості тексту, якими є грамотність і масова грамотність. Без цього текст потребує виконавця, який оголошує його іншим, неписьменним, тобто практики промовляння домінують над візуальними. Важливою також є інша перспектива ускладнення порядку означуваних – це не лише грамотність, але й освіченість, тобто не лише фонетичне відтворення, але й розуміння в тому числі складних текстів. Грамотність – перша форма освіченості. Тобто населення поділяється на неписьменне, грамотне та освічене. Місто є втіленням "великої традиції", тому що тут не лише концентрація населення, але й концентрація грамотних та освічених людей. А отже, місто є місцем не лише майнового, але й освітнього розшарування.

Семантична центральність простору, в якому виставляється публічне письмо в ранньому Модерні, обумовлює виробництво практик значення міського простору. Раніше лише архітектура виконувала цю роль носія, де письмо викарбовували на тілі архітектури як спосіб її прикрашання, тобто в недиференційованості від практик образу. Але з часом надписи, що проступали, припиняли сприйматися як декорація архітектури, все більше розширюючи горизонт значення. Поступово семантична центральність простору зміщується в простір письма². Останнє припиняє бути додатком, а саме стає центральною практикою значення. Не розриваючи остаточно свого зв'язку з публічним місцем, адже мури (особливо в ранньому Модерні) потрібні для виставлення-вивішування, практики змінюються, їхня ієрархія зміщується. Визначальним стає культурний простір тексту (в едності його порядку означників та означуваних), а не публічне місце архітектури, що формує фізичний простір міста. У той же час нова семантична центральність тексту основана на автономізації порядку означуваних та, відповідно, їх домінуванні. Репрезентація простору в письмі має переваги більшої різноманітності, наповненості та активності суб'єкта порівняно з практиками простору репрезентації.

Соціальний простір графосфери є похідним від спілкування між окремими людьми (переважно в логіці автономізації політичного та економічного виміру) та утворенням певною ієрархією практик. Розмноження листівок уможливило урізноманітнення тексту та сенсів, що ним продукуються. Автономізація публічного письма від місця не до кінця здійснилася. Центральність публічних місць зберігається за традицією та підтримується архітектурою (і у фізичному, і у духовному вимірі), але місце припинило бути єдиним з текстом. У принципі, листівки можна вивісити де завгодно. Це може знизити популярність тексту (конфігурація соціального простору), але не сенс його повідомлення (культурний простір).

² Останні конотації "простору репрезентацій" зберігаються в опозиції "правих" та "лівих", що сформувалася під час Великої французької революції. Завдяки принципу вільного вибору місць сидіння у Народному зібранні поступово в правій частині зала почали групуватися роялісти, консерватори, а, відповідно, в лівій – прихильники національної партії, тобто, на ті часи, радикали. Таке просторове маркування змістилося в площину ідеологій, практик дискурсу, завдяки "парадигмальному випадку значення, наданого місцем" Національного зібрання.

Важливий концепт, з яким в логіці графосфери працює А. Гомес, – це привласнення. Він виділяє два його типи: "графічна колонізація" (**graphic colonization**) та "незаконне привласнення" (**anillicit appropriation**).

Графічна колонізація являє собою додаток до реальної монополії можновладців на насилля засобами візуальних практик, зокрема письмом. Колонізація тут здійснюється не як відверте насилля (рівень практик присутності), але як форма примусу, тобто додає до практик присутності практики значення, що покликані зберегти та накопичити ресурс прямого насилля засобами читабельності та зримості. **"Владні повноваження" (mandates of power)** міг публікувати той, хто мав потенціал насилля. Їх публікація була видом демонстрації сили, але в той же час зачарування привабливостю (зокрема і демонстрацією сили). Два виміри графічної колонізації підтримують один одного, мультиплікують зримість влади. А. Гомес перелічує елементи іконографії (жанри та тематики) офіційних повідомлень, що працювали як графічна колонізація. Зокрема, тематика новин могла бути: політичною (вступ на престол, королівські весілля, похорони), а також релігійною (беатифікації, канонізації), мілітарною (війни) або надзвичайною (чудеса, природні катастрофи, особисті нещастя). [Gomez, 2021a: 313].

Незаконне привласнення письмової комунікації, **незаконне привласнення цих місць як зон комунікації (an illicit appropriation of those places as areas of communication)** здійснювалося не офіційною владою (без дозволу, управління яким отримувало все більш витончені форми) та навіть могло бути спрямоване проти неї. Автор підкреслює, що масовість навіть незаконних публікацій дозволяла проводити цілі "паперові війни". Потенціал до анонімності паперових листівок також дозволяв бути безкарним у спробі захопити публічне письмо. Демонстраційному пафосу владних повноважень (замість урочистості та зачарування владою) незаконне привласнення протиставляло раціональну аргументованість, естетичну привабливість та невловимість.

Обидві форми привласнення графосфери є практиками виробництва соціального простору ранньомодерного міста, його формою структурування. Обидві форми привласнення покликані були здійснити **"переозначення публічного простору" (re-signification of public spaces)**. Він починає працювати по-іншому в результаті публікації та письмової комунікації на її основі: статусно, структуровано, ієрархічно. Відбувається зрушення у виробництві й аудиторії, й антропологічної моделі та семантичної центральності простору. Незаконні публікації оголошувались можновладцями наклепницькими (**defamatory writings**).

Висновки. Розробка поля культурної історії дозволяє А. Гомесу сформулювати базове поняття **"графосфера" (graphosphere)**, під якою він розуміє "сукупність (totality) графічних носіїв (devices), що використовуються для запису, зберігання, виставлення (**display**) і розповсюдження (**disseminate**) повідомлень та інформації, а також **соціальний і культурний простір**, в якому вони функціонують" [Gomez, 2021: 310]. Тут процес "зіткнення культур" (П. Берк) розглядається на рівні взаємодії "текстової матеріальності" з соціальними та культурними практиками ранньомодерного міста (XV–XVIII ст.)¹, кожна з яких отримує свій емпіричний матеріал. **Соці-**

¹ Текстова матеріальність (зокрема широке використання паперу) та більш широкий контекст розуміння практик письмової комунікації демонструють зміщення хронологічних меж раннього Модерну не лише до винаходу Гутенберга, але навіть на ще більш ранній період.

льний простір представлений порядком семантичної центральності міста (по відношенню до народної культури), а також єдністю міського простору самого міста (для містян), видами соціальної комунікації, що оформлена як практиками архітектури (в єдності монументальних форм та урочистих надписів), так і публічного письма (розмноження, розповсюдження, публікації та привласнення (графічного колоніалізму та незаконного привласнення)). Участь у практиках архітектури, видовищ, а потім і письма в ранньому Модерні є способом утворення спільнот публіки та форм їх взаємодії, тобто формою трансформації ієрархії влади. Привласнення графосфери (виробництва (духовне і матеріальне), публікація, переозначення та інтеріоризація текстів) включає людей у диспозиції публічного простору в єдності його фізичного, соціального та культурного вимірів. Переозначення як проєкція привласнення на рівні культурного простору є видом "м'якої сили", способом впливу на конфігурації спільнот публіки, а отже, формою перебудови простору соціального.

Систематизація різних рівнів емпіричного матеріалу у логіці репрезентації **культурного простору**² на рівні порядку означуваних виявляє потенціал таких понять, як:

"Текстові стратегії" – "способи звернення до публіки" засобами порядку означуваних при конструюванні тексту, лінгвістичні засоби прояснення змісту.

На рівні порядку означників письма:

"Іконографічна програма" – спосіб опису зображення на рівні тем та композиції (концепт, близький до термінології Е. Пановського).

"Візуальна концепція письма" – способи виробництва аудиторії засобами порядку означників написів та надписів, зображальні засоби тексту, що діють як елементи структури образу та не дозволяють редукувати сприйняття тексту лише до семантичного значення.

"Візуальна культура"³ – порядок означників і картинки, і письма, де практики образу домінують над практиками тексту. Візуальна культура охоплює і візуальну концепцію письма, й іконографічну програму.

Таким чином, дослідження письмової комунікації раннього модерного міста (XV–XVIII ст.) А. Гомеса прояснює матеріальну культуру як базову тему культурної історії в контексті експлікації культурного виміру міського простору не лише у вузькому сенсі терміна як текстової матеріальності, але й у зв'язку з місцями та способами публікації, що розширює форми концептуалізації даної теми та її емпіричну базу. Письмові практики комунікації не лише зміщують семантичну центральність простору (хоча вона продовжує бути органічно пов'язаною з міським простором) в процесі трансформації домінування форм текстуральної матеріальності та диференціації публічного місця та публічного простору. Письмова комунікація раннього Модерну, що не до кін-

² **Культурний простір** – є похідною від культури у вузькому сенсі як високої культури, "великої традиції", претензії на семантичну центральність. Тоді як **простір культури** можна розуміти як більш широке поняття, тобто як недиференційовану єдність фізичного, соціального та культурного просторів. Власне автономізація практик репрезентації простору та простору репрезентації є підставою відмінності концептів культурного простору та простору культури.

³ У Антоніо Гомеса цей термін розуміється більш широко, ніж у Н. Мірзоева. В останнього візуальна культура – це теоретичне поле, яке осмислює постмодерні трансформації та методології візуальних досліджень. У іспанського дослідника навіть ранньомодерні візуальні практики визначаються як візуальна культура, мірою того як текст публічних оголошень цього часу не можна редукувати до "алфавітного читання", тобто до розуміння тексту лише як нематеріальної форми.

ця розсталася з мурами міста, отримала значно більший потенціал пере-означення публічного простору та, відповідно, його привласнення, як в формі графічної колонізації, так і незаконного привласнення (друга, безумовно, є базовим показником демократичності культурних зрушень, але й підвищення конфліктогенності комунікації). Автономізація порядку означуваних створює перевагу репрезентації просторів над простором репрезентації. "Паперові війни" стають першою історичною формою інформаційної війни та початком "великої традиції" колонізації публічного простору без захоплення територій, передумовою захоплення територій.

Перевагами авторської концептуалізації письмової комунікації А. Гомеса є не лише достовірна реконструкція певного історичного типу зсуву семантичної центральності простору, але й виокремлення одиниць її аналізу, таких як: текстова стратегія, візуальна концепція письма, іконографічна програма, візуальна культура, текстова матеріальність, графічна колонізація, незаконне привласнення, а також прояснення їх зв'язку між собою та зі способами виробництва публіки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Павлова, О. (2018). Семантичний зсув службової архітектури. *Українські культурологічні студії*, 2(3), 33–38.
- Павлова, О. (2019а). Семантичний зсув символічної архітектури (Частина 1). *Українські культурологічні студії*, 1(4), 17–20.
- Павлова, О. (2019б). Трансформація візуальних практик у контексті первинної урбанізації. *Українські культурологічні студії*, 2(5), 60–66.
- Павлова, О. (2020). Семантичний зсув символічної архітектури в логіці трансформації культурних практик (Частина 2). *Українські культурологічні студії*, 2(7), 72–77.
- Arcangeli, A., Rogge, J., Salmi, H. (2021). General introduction. *The Routledge Companion to Cultural History in the Western World*. Routledge, 1–7.
- Habermas, J. (1991). *The structural transformation of the public sphere*. Cambridge, The MIT Press, 301.
- Hegel, G. W. F. (1975). *Aesthetics. Lectures on fine art*. Translated by T. M. Knox. Oxford, The Clarendon press. Volume II, 1289.
- Gómez, A. C. (2005). "The best portrait of anyone": the material characteristics of epistolary writing in 16th and 17th century Hispanic society. *Hispania*, LXV, 3, no. 221, 847–876.
- Gómez, A. C. (2016). The New Culture of Archives in Early Modern Spain. *European History Quarterly*. Vol. 46(3), 545–567.
- Gómez, A.C. (2019). The Alborayque and Other Street Readings in the Early Modern Hispanic World. *Kreuz- und Querzüge Beiträge zu einer literarischen Anthropologie*. Herausgegeben von Harm-Peer Zimmermann, Peter O. Büttner und Bernhard Tschöfen. Universität Zürich, 167–191.
- Gómez, A. C. (2020). Words on Walls: An Approach to Exposed Writing in Early Modern Europe. *JEMS*, 9, 57–82.

Gómez, A. C. (2021a). Written communication in urban spaces: publication, textual materiality and appropriations. *The Routledge Companion to Cultural History in the Western World*. Routledge, 310–331.

Gómez, A. C. (2021b). "Not Just Books". Ephemeral Papers in Spanish Society. *The Early Modern Period, Lingua Franca*, Issue 7. URL: <https://www.sharpweb.org/linguafranca/2021-Castillo>.

Gómez, A. C. (2021c). Other voices, other archives. The written memory of the subaltern classes. *Cadernos de História da Educação*. V. 20, 1–23.

Redfield, R., Singer, M. (1969). *The Cultural Role of the Cities. Classic essays on the Culture of the Cities*. New York, ACC., 180–206.

REFERENCES

Pavlova, O. (2018). Semantychnyi zsuв sluzhbovoi arkhitektury [Semantic shift in functional architecture]. *Ukrain'ski kul'turologichni studii'*, 2(3), 33–38.

Pavlova, O. (2019a). Semantychnyi zsuв symbolichnoi arkhitektury (Chastyna 1) [Semantic shift of symbolic architecture (Part 1)]. *Ukrain'ski kul'turologichni studii'*, 1(4), 17–20.

Pavlova, O. (2019b). Transformatsiia vizualnykh praktyk u konteksti pervynnoi urbanizatsii [Transformation of visual practices in the context of primary urbanization]. *Ukrain'ski kul'turologichni studii'*, 2(5), 60–66.

Pavlova, O. (2020). Semantychnyi zsuв symbolichnoi arkhitektury (Chastyna 2) [Semantic shift of symbolic architecture (Part 2)]. *Ukrain'ski kul'turologichni studii'*, 2(7), 72–77.

Arcangeli, A., Rogge, J., Salmi, H. (2021). General introduction. *The Routledge Companion to Cultural History in the Western World*. Routledge, 1–7.

Habermas, J. (1991). *The structural transformation of the public sphere*. Cambridge, The MIT Press.

Hegel, G. W. F. (1975). *Aesthetics. Lectures on fine art*. Oxford, The Clarendon press. Volume II.

Gómez, A. C. (2005). "The best portrait of anyone": the material characteristics of epistolary writing in 16th and 17th century Hispanic society. *Hispania*, LXV, 3, no. 221, 847–876.

Gómez, A. C. (2016). The New Culture of Archives in Early Modern Spain. *European History Quarterly*. Vol. 46(3), 545–567.

Gómez, A. C. (2019). The Alborayque and Other Street Readings in the Early Modern Hispanic World. *Kreuz- und Querzüge Beiträge zu einer literarischen Anthropologie*. Herausgegeben von Harm-Peer Zimmermann, Peter O. Büttner und Bernhard Tschöfen. Universität Zürich, 167–191.

Gómez, A. C. (2020). Words on Walls: An Approach to Exposed Writing in Early Modern Europe. *JEMS*, 9, 57–82.

Gómez, A. C. (2021a). Written communication in urban spaces: publication, textual materiality and appropriations. *The Routledge Companion to Cultural History in the Western World*. Routledge, 310–331.

Gómez, A. C. (2021b). "Not Just Books". Ephemeral Papers in Spanish Society. *The Early Modern Period, Lingua Franca*, Issue 7. URL: <https://www.sharpweb.org/linguafranca/2021-Castillo>.

Gómez, A. C. (2021c). Other voices, other archives. The written memory of the subaltern classes. *Cadernos de História da Educação*. V. 20, 1–23.

Redfield, R., Singer, M. (1969). *The Cultural Role of the Cities. Classic essays on the Culture of the Cities*. New York, ACC., 180–206.

Надійшла до редколегії 24.01.23

Olena Pavlova, DSc (Philos.), Prof.
e-mail: invinover19@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0593-1336>
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

WRITTEN COMMUNICATION IN URBAN SPACE OF THE EARLY MODERN (XV – XVIII CENTURIES) IN THE DIMENSION OF ANTONIO CASTILLO GÓMEZ'S CULTURAL HISTORY

The article explains the fundamental concepts of the graphosphere, shedding light on the organization of written communication within urban spaces during the early Modern period (15th to 18th centuries). The elucidation of these basic concepts is approached through the lens of various oppositions, such as "center-periphery" (N. Luhmann), "great-little tradition" (R. Redfield, M. Singer), "independent-subservient architecture" (G. Hegel), and "space of representations-representational spaces" (H. Lefebvre). The specificity of these cultural-historical approaches is revealed through the theoretical and empirical dimensions of studying the graphosphere, which involves differentiating between signifiers and signifieds.

Therefore, examining written communication in early modern cities (15th to 18th centuries) clarifies the significance of material culture as a central theme in cultural history. This exploration goes beyond the narrow definition of textual materiality and encompasses examining the locations and methods of publication. This broader perspective expands how this topic can be conceptualized and provides an empirical foundation. Written communication practices not only influence the semantic centrality of space (although it remains closely connected to urban space) but also contribute to the transformation of textual materiality and the differentiation between public place and public space. In the early Modern period, written communication, while still connected to urban walls, gained a greater potential for re-signifying public space. This led to its appropriation through graphic colonization and illegal acts (which both indicate the democratic nature of cultural changes and increase the potential for communication conflicts). The autonomization of signifiers order establishes the superiority of representational spaces over the space of representations. The "paper wars" can be seen as the first historical form of information warfare and the beginnings of a "great tradition" of colonizing public space without physical occupation, which became a prerequisite for territorial occupation.

Keywords: written communication, urban space, social space, cultural space, early Modern period, cultural history, A. Gómez.

Наукове видання



УКРАЇНСЬКІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ



№ 1(12)/2023

Оригінал-макет виготовлено ВПЦ "Київський університет"



Формат 60x84^{1/8}. Ум. друк. арк. 12,67. Наклад 300. Зам. № 223-10677.
Гарнітура Arial. Папір офсетний. Друк офсетний. Вид. № Фл 3.
Підписано до друку 26.06.23

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@knu.ua; 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