

ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ
НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ

НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
«КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»
(кафедра культурології)



**КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ
ТА КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ
У РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ МОЛОДИХ НАУКОВЦІВ**

**ЗБІРНИК
МАТЕРІАЛІВ
НАУКОВОГО КРУТЛОГО СТОЛУ**

18 квітня 2024 р.

Київ

Рекомендовано до друку
Вченою радою Інституту культурології НАМ України,
(протокол № 6 від 28 червня 2024 р)

Здійснено в межах виконання фундаментального наукового дослідження Інституту культурології НАМ України за темою:
«Тенденції модернізації культурних практик українського суспільства в контексті європейської інтеграції» (2020–2024),
керівник теми — доктор культурології, доцент Руслана ДЕМЧУК.

Культурологічні дослідження та культурні практики у репрезентації молодих науковців: Зб. наук. ст. та тез наук. повід. за матеріалами наук. круглого столу Інституту культурології НАМ України та каф. культурології НаУКМА, Київ, 18 квітня 2024 р. — К.: ІК НАМ України, 2024. — 105 с.

Редакційна колегія:

- Чміль Ганна Павлівна** — директор Інституту культурології НАМ України, академік НАМ України, доктор філософських наук, професор;
- Берегова Олена Миколаївна** — заступник директора з наукової роботи Інституту культурології НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор;
- Кузнєцова Інна Володимирівна** — вчений секретар Інституту культурології НАМ України, доктор філософії (Ph.D, філософія), доцент, с. н. с.;
- Демчук Руслана Вікторівна** — професор кафедри культурології НаУКМА, зав. відділу Інституту культурології НАМ України, доктор культурології, доцент;
- Король Денис Олександрович** — доцент кафедри культурології НаУКМА, старший науковий співробітник Інституту культурології НАМ України, кандидат культурології

Збірник укладено за матеріалами наукового круглого столу «Культурні дослідження, практики, компетенції в синхронії та діахронії», проведеного спільно Інститутом культурології НАМ України та кафедрою культурології НаУКМА, 18.04.2023 р., онлайн на платформі MS Teams (відповідно до Угоди про співпрацю).

© Інститут культурології НАМ України, 2024;

© Автори, 2024;

© Демчук Р. В., відповідальний за випуск, 2024

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 1 МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО ТА МУЗЕЄЗНАВСТВО

Гребенюк К. Колоніалізм у витоках формування російської опери на прикладі оперної творчості Михайла Глінки	7
Берегова О. Українська артистична міграція XX–XXI століть як напрям культурологічних досліджень	11
Дригола Д. Квір-чутливість у фільмі Сергія Параджанова «Перший парубок» (1958): підваження гетеронормативності	15
Євсєєва Ю. Міфологічні архетипи в мистецьких рефлексіях на тему російсько-української війни	21
Євич А. Реакція світової спільноти на повномасштабне вторгнення Росії в Україну на прикладі творів образотворчого мистецтва	26
Крещенецька К. Сучасні напрями використання віртуальної реальності в експериментах з інсталяціями	32
Григорцова М. Особливості візуальних образів героїв політичних мемів у сучасній Україні	41
Доцок О. Трансформація української стендап-комедії після повномасштабного вторгнення росії в Україну	44
Собуцький М. Фантазія і гумор: серіальна продукція 2000–2023 років	49

Сіліченко А. Простори проєкції в українському та польському відеоарті XXI століття	54
---	----

РОЗДІЛ 2 АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ СТУДІЙ

Туріна К. Мартін Хайдеггер і його доробок у роботах Річарда Рорті	59
---	----

Тулаїнова А. Концептуалізація радянської ідентичності як національної	63
---	----

Шипко Д. Українізація vs колонізація: культурно-політична ситуація в Україні 20-х років XX століття	67
--	----

Довганик О. Особливості прояву архетипу дитини в соціально-культурному образі В. Зеленського в період 2023–2024 років	72
--	----

Причепій Є. Богиня-Місяць в орнаментах трипільської кераміки	78
--	----

РОЗДІЛ 3 ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК

Олійник О. Культурна інфраструктура: соціальна цінність культурних практик	83
---	----

Бібік Є. Алхімічні аспекти та символіка карт Таро	86
---	----

Котлярчук І. Експедиція в цифровий етнос: нетнографія як ключ до розуміння онлайн-спільнот	90
---	----

РОЗДІЛ 4 СПЕЦИФІКА ОРГАНІЗАЦІЇ ГУМАНІТАРНОЇ ОСВІТИ: ПОГЛЯД ВИКЛАДАЧА-ДОСЛІДНИКА

Демчук Р. Соціокультурні моделі поколінь у модусі викладацьких стратегій	95
---	----

Кузнєцова І. Культурно-мистецька освіта у повоєнному відновленні України: філософія сталого розвитку	101
---	-----

РОЗДІЛ 1

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО ТА МУЗЕЄЗНАВСТВО

Гребенюк Катерина
*студентка НаУКМА,
МП-2 Культурологія*

Колоніалізм у витоках формування російської опери на прикладі оперної творчості Михайла Глінки

Російський музикознавець та критик Володимир Стасов колись сказав, що Глінка має для російської музики таке саме значення, як Пушкін для поезії. Обидва — великі таланти, обидва — родоначальники нової російської художньої творчості, обидва створили нову російську мову: один у поезії, інший — у музиці. І це справді важко заперечити, адже обоє вони стали засновниками того, що ми зараз називаємо російською поезією та російською класичною музикою. Проте водночас вони фактично розпочали процес, наслідки якого досі розбирають та від яких намагаються оговтатися країни, що були колоніями Російської імперії та Радянського Союзу, зокрема й Україна. Цей процес — упровадження великодержавного статусу Росії в російській культурний дискурс, оспівування російської влади та апропріація культурних надбань країн-колоній.

Пушкін та Глінка — один у музиці, інший у поезії — стали першими масштабними співцями, або ж трубадурами (як їх би назва-

¹ Переклад авторський.

ла Ева Томпсон) імперії [2]. Їхнє прагнення прославляти імперію походить не тільки від бажання прислужити монаршій сім'ї, а й від двох важливих чинників. Першим з них — французько-російська війна 1812 року (у російській історіографії — *Отечественная война 1812 года*, у французькій історіографії — Російська кампанія 1812 року), що повпливала на творчість багатьох російських митців, а саме на їхнє прагнення показати могутній супротив та сконструювати образ Росії як жертви (хоча згідно з історичними даними, Росія сама спровокувала початок військової кампанії). Саме тоді стає популярним образ Івана Сусаніна, який нібито поклав своє життя за царя і подальшу долю Московії (аналогічним є штучне конструювання образу Александра Невського напередодні та під час Другої світової війни). Другою причиною є вихід у 1816–1829 роках 12-томної праці Миколи Карамзіна — «Історія держави Російської» (рос. *История государства Российского*), що описує російську історію від часів скіфів і давніх слов'ян до правління Івана Грозного та Смутного часу. Пушкін та Глінка були добре ознайомлені з цією працею та поділяли погляд автора, про що свідчать їхні твори: імена героїв, трактування історії Київської Русі як складової частини історії Московської держави, сприйняття монархії як основи, за яку тримається народ та без якої не може існувати, боротьба з народоправством та інші ознаки.

Опера «Іван Сусанін» (спочатку «Життя за царя») поставлена в 1836 році на лібрето барона Єгора Розена. Вона, як би не намагались російські музичні критики вивести її в ранг тих, що описують і прославляють народ із його героїчністю та жертовністю, наскрізь монархічна та пронизана оспівуванням царя та роздумами про те, що без царя неможлива Московія. Не дивно, що цар Ніколай I навіть подарував Глінці діамантовий перстень за неї. Сумніву піддається сама історія, покладена в основу лібрето, адже в момент описаних подій мало ймовірно є можливість перебування польських військ на Московії (адже царевич був обраний у 1613 році, а Річ Посполита відступила в 1612 р.). Цікавим є те, що у самому лібрето доволі рідко використовується термін Московія, а частіше Русь (хоча в період дії опери московити ще не ототожнювали свою історію з історією Київської Русі).

Буквально з першої дії ми можемо бачити хор чоловіків, який співає: «*Страху не страшусь, Смерті не боюсь, Ляжу за царя, за*

Русь!». У цьому ж номері ми бачимо прославляння Міхаїла Фьодоровіча, якого тільки обрали на царювання: «*Хто сонечком блищить? Хто сонечком горить? Міхаїл Фьодоровіч! Він у нас знов! Ми за нього, як темний ліс! А сонечком світить він з небес!*».



Фрагмент із клавіру опери «Життя за царя» (вид.1885 р.)

Наративом необхідності та священності постаті царя пронизана вся опера, адже головний герой буквально помирає через те, що прагне вберегти щойно обраного монарха. Тут виразно прослідковується образ жертвності російського народу, який потім також будуть успішно використовувати російські митці (зокрема Л. Толстой у романі «Війна і мир»). Парадокс полягає у тому, що цей образ спокійно співіснує з образом могутньої і непереможної держави, адже таким способом творці імперського міфу прагнуть отримати співчуття до простої російської людини (упускаючи факт того, що вони самі обирають жертвувати і роблять це не задля якогось вищого блага, а задля того, щоб нові колонізаторські загарбання принесли їм багатше життя [2]). Закінчується опера грандіозним восхваленням постаті царя у заключному хорі «Слава», де наголошується на безсмерті царського роду.



Фрагмент із клавіру опери «Життя за царя» (вид.1885 р.)

В опері «Руслан і Людмила» 1842 року ми бачимо абсолютно апропрійовану історію держави Київської Русі, на теренах якої знаходиться сучасна Україна. Ідею опери Глінка взяв з одноймен-

ного твору О. Пушкіна «Руслан і Людмила» (1820); з поетом навіть планував працювати над постановкою, проте Пушкін раптово помер, тому автором лібрето став В. Широков.

Дія відбувається у Київській Русі, у місті Києві, що неодноразово підкреслюється в опері (лише постать князя Володимира замінено на князя Святозара). Ми неодноразово зустрічаємо образи Дніпра, Києва, а також літературних героїв тих часів: Бояна, витязів, давньоруських божеств та інших. Проте Глінка подає це як казково-феєричну локацію та час, що дає йому можливість розмивати історію Київської Русі та Московії, зливаючи їх в одне. Згодом цю ж традицію продовжить Римський-Корсаков у «Садку» та «Снігурочці», а також інші композитори, що обирали за сетинг часи Київської Русі.

Опера пронизана ще й орієнталістським образом Сходу, що втілюється в образі Ратміра, хозарського князя. Адже Людмила у зверненні до нього використовує стереотипи про східний побут, пов'язані з гаремами, постійними сексуальними утіхами, розміреним лінивим життям та споживанням вина. Персонажа Ратміра відвели від основної розповіді, залишивши його серед купи дівчат, що його спокусили.

Аналіз цих опер дає змогу побачити інструменти, якими згодом послуговуватимуться російські композитори у своїх мистецьких творах, які є частиною однієї великої російської державної пропаганди. Глінка показав два шляхи, як можна працювати з історією: перший — підживлювати імперську національну ідентичність на прикладі російської сконструйованої чи вигаданої історії, і другий — апропріювати історію колоній, замішуючи їх в російський культурний дискурс.

Література

1. Грінченко М. Українська тема в творчості Глинки. Мистецтво. 1957. № 2.
2. Томпсон Е. М. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм. Пер. з англ. М. Корчинської. К: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2006. 368 с.
3. Саїд Е. В. Орієнталізм Пер. з англ. В. Шовкун. К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 511 с.

Берегова Олена

*доктор мистецтвознавства, професор,
заступник директора з наукової роботи
Інституту культурології НАМ України*

Українська артистична міграція ХХ–ХХІ століть як напрям культурологічних досліджень

Упродовж багатьох віків українська художня культура формувалася не лише на історично визначеній для українського етносу території, а й поза її межами, де творили митці, котрі силою обставин були відірвані від рідної землі й поставлені в дуже непрості умови життя. Зрозуміти сутність феномену українства, досягнути самобутності української національної традиції, передусім в останньому столітті, неможливо без урахування двох геоісторичних форм функціонування української культури: як на етнічно визначеній території, так і поза її межами, в діаспорі.

Сучасне українське мистецтво розширює уявлення про творчі школи ХХ–ХХІ століть, включаючи в дискурс мистецтвознавчих студій творчість композиторів, виконавців, музикознавців не лише материкової України, а й представників української діаспори, які з різних причин опинилися в еміграції. Часто подібні дослідження здійснюються з урахуванням напрацювань суміжних гуманітарних наук, зокрема постколоніальних студій, досить розвинених у літературознавстві, соціології, філософії тощо.

Дослідження проблем діаспори інтенсивно розпочалося в Україні лише в 1990-х роках, від часу здобуття Україною незалежності. До того часу будь-які аспекти культуротворчої діяльності української діаспори (зокрема музична культура) на теренах рідної землі були забороненою темою.

Сьогодні українська діаспора є однією з найбільших серед інших планетарних етнічних розселень. Умовно її поділяють на східну і західну. Східна українська діаспора — це в основному розселення українців на теренах колишнього Радянського Союзу, а західна — це американське та австралійське заокеання, країни Європи, зокрема українські етнічні території в Польщі, Румунії, Словаччині.

Поняття «діаспора» (від грецького *diaspora* — розкидання або розсіювання) вперше було вжито щодо єврейського народу, вигнаного римлянами в I ст. н. е. з Палестини і розсіяного по територіях Римської імперії. Нині під цим поняттям розуміють розселення людей певної національності (народності) на чужій території. У сучасному світі діаспори утворилися внаслідок великих переселень людей, що сталися починаючи з другої половини XIX та упродовж XX ст.

Термін «українська діаспора» трактують як збірне визначення української національної спільноти поза межами українських земель (української національної території), яка відчуває духовний зв'язок з Україною [Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття: монографія / Ганна Василівна Карась. — Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. — С. 27.].

В історії формування сучасної української діаспори простежуються чотири хвилі масового переселенського руху з України. Умовні хронологічні рамки першої з них охоплюють період з останньої чверті XIX ст. до початку Першої світової війни, другої — час між двома світовими війнами, третьої — період після Другої світової війни. Четверта хвиля, яка все ще триває, виникла на межі 1980–1990-х років.

В останні роки поряд із терміном «діаспора» у мистецькому контексті все частіше використовується інше поняття на позначення переміщень митців поза межі країни свого етнічного походження — артистична міграція. На нашу думку, це поняття більш гнучке і більш точно констатує сьгоднішні реалії, коли митець перестає бути пожиттєво «прив'язаним» до певного географічного локусу і може вільно обирати місце постійного або тимчасового помешкання, маршрути своїх артистичних переміщень, пов'язаних із гастролями, участю в конкурсах і фестивалях, роботою, новими грантовими можливостями та іншими професійними чи особистими обставинами.

У зв'язку з недостатньою розробленістю методологічного апарату української музичної діаспорології пропонуємо класифікацію артистичної міграції в XX–XXI століттях. У цій класифікації представлено 4 основні категорії митців:

1. Народилися, отримали освіту в мистецьких закладах, роз-

почали творчу діяльність в Україні. Виїхали за кордон як сформовані творчі особистості з причин:

- політичних (репресії більшовицько-комуністичного режиму, незгода з ідеологічним курсом уряду тощо — так звана політична еміграція);
- пошуку заробітків і працевлаштування (так звана трудова еміграція);
- особистих (одруження — так звана шлюбна еміграція);
- інших.

2. Народилися в Україні і отримали на батьківщині лише початкову музичну освіту. Подальше навчання і професійне становлення відбувалося за межами України.

3. Народилися в Україні і виїхали за кордон у ранньому дитинстві, але виховувалися в душі україноцентризму.

4. Народилися за межами етнічних українських земель у родинах вихідців з України і відчувають генетичний зв'язок з історичною батьківщиною.

До представників української артистичної міграції першого типу належать Олександр Кошиць (Канада), Вітольд Малішевський (Польща), Антін Рудницький (США), Василь Безкоровайний (США), Стефанія Туркевич-Лукіянович (Велика Британія) та багато інших.

Представниками української артистичної міграції другого типу були Юрій Фіала (Канада), Мирослав Антонович (Нідерланди), Ігор Соневицький (США), Анатолій Мірошник (Австралія) та ін.

До третьої категорії нашої класифікації можна віднести Мар'яна Кузана (Франція), Юрія Олійника (США).

Нарешті, останню, четверту категорію представників української артистичної міграції репрезентують Ярополк Ласовський (1941–2006, США), Зенон Лавришин (1943 р. н., Канада), Олександр Павук (1945 р. н., США), Дарія Семенген (1946 р. н., США), Любомир Мельник (1948 р. н., Канада), Вільям Пюра (1948 р. н., Канада), Христина Кузьмич (1954 р. н., США), Геррі Кулеша (1954 р. н., Канада), Лариса Кузьменко (1956 р. н., Канада), Василь Сидоренко (1960 р. н., Канада), Роман Гурко (1962 р. н., Канада) та ін.

Кожен із українських музикантів, які волею долі опинилися

за межами України, зробив свій внесок у розвиток української музичної культури та її промоцію, ставши амбасадором української культури у світі. Активна творча діяльність закордонних українців підтверджує те, що українська музична культура є набагато складнішою, об'ємнішою, глибшою, ніж ми уявляли її раніше. Ми спостерігаємо розширення універсуму української культури, переосмислюємо нашу культурну спадщину, відкриваємо нові і реабілітуємо незаслужено забуті або насильно «викинуті» з культурного процесу імена. Перед українською культурологією стоїть велике і важливе завдання — дослідити і по-новому оцінити доробок і творчу спадщину митців, які в силу різних обставин опинилися за кордоном, продовжуючи звідти своє служіння українській культурі.

Література:

1. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія / Ганна Василівна Карась. — Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. — С. 27.

Дригола Дарія
студентка НаУКМА,
МП-2 Культурологія

Квір-чутливість у фільмі Сергія Параджанова «Перший парубок» (1958): підваження гетеронормативності

Ця стаття описує спостереження радянської комедії Сергія Параджанова «Перший парубок» (1958) за допомогою квір-чутливої оптики, пристосованої до аналізу матерії фільму, який, на перший погляд, складно віднести до квір-кіно. Автори дослідження «Queer Cinema in the World»² (2016) Карл Шуновер та Розалінд Галт, переосмислюючи сферу квір-кінематографу, радикально розширюють базу дослідження за межі канону гей-арт-кіно та стверджують що навіть найбільш традиційні історії кіно рясніють квір-історіями, додатковими просторами та потенціалами по-іншому побачити звичний фільм. Автори застерігають від пастки обмеженості західних моделей ЛГБТ-ідентичності та вибору квір-фільмів лише серед домінувальних західних кінопрактик, де сексуальність та гендерна ідентичність режисерів/режисерок та аудиторії може бути відкрита. Така логіка не враховує надбання кінематографістів за межами Заходу, які могли не бути відкритими геями, і не вважати риторику видимості корисною для свого існування у публічному просторі, про що промовисто свідчить довга історія криміналізованої гомосексуальності в радянському союзі.

Джеймс Стеффен, автор першої масштабної розвідки про життя і творчість Параджанова, зазначає, що «з наявних свідчень, Параджанов не робив великої таємниці зі своєї сексуальності, і ймовірно, був бісексуалом, віддаючи перевагу чоловікам, особливо наприкінці життя»³. У багатьох його зрілих фільмах і художніх роботах можна знайти очевидні гомоеротичні елементи. Шуновер та Галт навмисно уникають надмірної деталізації поняття «квір»

² Schoonover Karl and Galt Rosalind. *Queer Cinema in the World*. Duke University Press, 2016 — 393 p.

³ Steffen, James. *The cinema of Sergei Parajanov*. *Wisconsin film studies*, 2013. — 356 p.

та залишають його невизначеним, акцентуючи увагу на підривно-му потенціалі квір-практики, яка кидає виклик лінійному способу передавання та сприйняття інформації, фокусуючись на «зв'язках, розривах та протиріччях». Використання квір як концептуальної рамки є «способом проникнення в нестабільне дискурсивне поле». Щоб побачити форми квір-кінематографу, потрібна нова увага, особливо до фільмів, створених у радянському союзі з суворими нормами гетеронормативності у візуальній культурі та суспільстві, відсутнім дискурсом сексуальності та наявною цензурою. З огляду на думку Джеймса Стеффена, що «питання сексуальності тісно пов'язане з естетикою Параджанова в цілому»⁴, пошук квір-елементів у художніх фільмах Параджанова українського періоду є продуктивним для подальшого аналізу зв'язків між ранніми та пізніми фільмами режисера.

Параджанов був двічі одружений і мав сина від другого шлюбу з киянкою Світлоною Щербатюк; також він був двічі заарештований (у 1948 та 1973 роках) за кримінальною статтею 122 «мужоложство» (будь-які сексуальні стосунки з чоловіками) і після другого арешту засуджений в УРСР за сфабрикованою справою та брехливими свідченнями на п'ять років у виховно-трудові табори, чотири з яких відсидів. Як видно, сексуальна ідентичність Параджанова ковзала та не вписувалася в жодну сталу модель сексуальності, що дає впевненості розглядати діяльність режисера як творця квір-кінематографу разом з Пазоліні, Езенштейном та ін.⁵ та шукати витoki авторського бачення у маловідомих, більш заангажованих до радянського світосприйняття ранніх кінороботах. Параджанов зняв 8 повнометражних художніх фільмів, 5 з них на кіностудії імені Олександра Довженко. Лише «Тіні забутих предків» (1964) стали творчим проривом С. Параджанова та маніфестом нової авторської кіномови. Багато радянських критиків та дослідників (та й сам Параджанов) ранні фільми вважали невдалими, в порівнянні з художньою образністю Тіней, і здебільшого менш значущими, ніж найкращі радянські фільми тієї епохи. Піс-

⁴ Steffen, James. *The cinema of Sergei Parajanov*. Wisconsin film studies, 2013. — 356 p.

⁵ Schoonover Karl and Galt Rosalind. *Queer Cinema in the World*. Duke University Press, 2016 — 393 p.

ля трагічних років війни, сталінізму з колгоспними мюзиклами, що зображали утопічне суспільство, сексуалізували та підносили працю, одним із головних внесків режисерів «відлиги» (1953–1966) було нібито більш «автентичне» і «не прикрашене» відображення реальності. Ранні ж фільми Параджанова — дитячий фільм «Андрієш» (1954), колгоспна комедія «Перший парубок» (1958), воєнна драма «Українська рапсодія» (1961) та антирелігійна шахтарська мелодрама «Квітка на камені» (1962) — навпаки, не пов'язані з побутовим реалізмом чи то з будь-яким систематичним запереченням естетики сталінської епохи.

«Перший парубок» демонструє певну неповагу до наративних конвенцій колгоспного мюзиклу, закладених фільмами на кшталт «Гармонь» (1934) Ігоря Савченка і «Трактористи» (1939) Івана Пир'єва. У фільмі наголос ставиться вже не на саму працю та екзальтовану реакцію людей на неї у формі танців та співів, а на важливості правильного дозвілля радянської людини — увага до фізичної культури тіла та участь у спорті (зокрема, футболі) — повторювана тема в радянському кіно тих часів. Стеффен вдало підмічає, що герої у «Першому парубку» більше зайняті грою, ніж роботою. Головна любовна лінія фільму розвивається навколо напружених стосунків гетеросексуальної пари молодих колгоспників: Одарки — передовички з тваринництва, завязаного комсорга, майже спортсменки і студентки; та Юшки, ревнивого механіка, хулігана з поетичною душею. Так молодь живе та розбудовує колгосп у селі Коханівка разом з іншими героями, залученими в романтичні стосунки, які в кінці фільму переростають у чотири весілля. Ольга Брюховецька описує колгоспне поле, створене Параджановим, як «поле колективної праці, (яке) постає лише тлом для розгортання колективного сексуального напруження, трудове поле стає лібідінальним»⁶.

Джеймс Стеффен видобуває квір-підтексти з візуальної тканини фільму та відзначає певні невмотивовані жанром чи сюжетом гомоеротичні моменти, які з'являються у «Першому парубку», незважаючи на сувору гетеронормативну матрицю фільму, зокрема,

⁶ Брюховецька, Ольга. Трудове лібідо: фільм «Тіні забутих предків» і сексуалізація праці в радянському уявному. Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури. 2018. том 1.

тег з хлопцями поза кадром, які по-спортивному борються на землі, викликаючи здивовану реакцію голови колгоспу щодо ситуації між ними; або кадр, де двоє інших молодих людей починають вальсувати у парі під музику в дикторській будці; або довгий панорамний середній кадр, коли Юшка за сюжетом зваблює воротаря команди суперників «Коханівським медком» та веде його під хату куштувати солодке під час перерви у футбольному матчі. На передньому плані цього кадру Параджанов розмістив панораму тіл групи молодих людей, які купаються просто неба. Так, дослідник не перебільшує значення таких моментів — «напевно це не був перший радянський фільм, який ідеалізував чоловіче тіло»⁷ — але з огляду на те, що Параджанов навмисно вводив більш відверті гомоеротичні елементи у свої пізніші фільми, принаймні, варто звернути увагу на подібні епізоди та образи.

Кіно як інструмент пропаганди та носій політичного впливу конструювало ідентичність радянських громадян згідно з інтересами тоталітарного режиму, а в такій патріархальній системі вимоги до поведінки хлопців і чоловіків були дуже високими. Образ ідеального чоловіка репрезентувався як маскулінний, сильний, беземоційний, цілеспрямований, справедливий, майстер на всі руки, в ідеалі — демобілізований військовий. Відхилення від соціальних «норм» засуджувалося, а поведінку та характер виправляли колективним присоромленням та лайливими словами. Це допомагало формувати стереотипні гендерні ролі, які приписували людям відповідно до їхньої статі. Така виправна робота проводилась над Юшкою — привабливим парубком з поганою поведінкою, якого «не візьмуть в комунізм» таким, яким він є.

Та з іншим персонажем — Сидором Квачем — продавцем в колгоспному магазині ситуація дещо відрізняється. Сидор не вписується в норму очікуваної маскулінності. Чоловік, хоч і палко закоханий у Фросю та обходиться з нею галантно, схоже більше зайнятий тим, щоб гарно її одягнути та обдарувати вбранням з найкращих тканин⁸. Він не здобуває успіху у футболі, а в ролі

⁷ Steffen, James. *The cinema of Sergei Parajanov*. Wisconsin film studies, 2013. — 356 p.

⁸ Steffen, James. *The cinema of Sergei Parajanov*. Wisconsin film studies, 2013. — 356 p.

воротаря йому найбільше вдається позувати для фотографій. Сидору комфортніше знаходитися в просторі універмагу: він намагається збудувати оазу краси та асортименту цікавих товарів, його сільський магазин більше схожий на антикварний чи комісійний, де господарює та співає персонаж. У режимі кемпової чутливості, естетичного сприйняття неочевидно естетичних речей та стилів, про яку писала Сьюзен Зонтаг в «Нотатках про кемп»⁹, можна побачити фемінні риси Сидора та припустити, що Параджанов навмисно зобразив його з помітно артистичними якостями. І хоча його фемінність часто зображена як гег, через що він потрапляє в смішні ситуації, особливо комічно він не сприймається через певну награність, що властиво для естетики кемпу.

Привертає увагу ще один невеликий момент, пов'язаний з гендерною ідентичністю персонажа Сидора. В явно авторському кадрі Параджанов будує німу мізансцену у вітрині універмагу, де з підняттям завіси очікування глядача побачити жіночий манекен у сукні підривається — ми бачимо спочатку ноги в жіночих туфлях на підборах, а далі — спортивну форму, боксерські рукавички та маску фехтувальника на голові, що загалом додає сумніву у визначеність статі манекену. Можливо андрогінність у цій сцені — це натяк на мобільність гендерної ідентичності самого Сидора. Зонтаг наголошувала на здібності кемпової чутливості бачити красу жіночого в маскулінному та чоловічого у фемінному, таким чином «знаходити витончені форми насолоди в порушенні чистієї статевої приналежності»¹⁰. Параджанов з цією якістю працював на максимумі в «Саят-Нові» (1969), де акторка Софіко Чаурелі зіграла декілька жіночих та чоловічих персонажів¹¹, а її гендер постійно мерехтів.

Квір-оптика дає можливість побачити додатковий простір символічної та прихованої репрезентації сексуальності та ідентичності в радянському кіно та проаналізувати кінопрактику Па-

⁹ Sontag, Susan. Notes on Camp. Against Interpretation: And Other Essays. Farrar, Straus and Giroux, 2013. — 336 p.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Rojavin Marina and Harte Tim (editors). Women in Soviet Film: The Thaw and Post-Thaw Periods. Routledge. Contemporary Russia and Eastern Europe Series. 2017 — 216 p.

раджанова як квір-діяльність. Аналіз кінематографічних творів у поєднанні з квір-підходом може відкрити нові можливості для переосмислення традиційних уявлень про світ.

Література:

1. Брюховецька, Ольга. Трудове лібідо: фільм «Тіні забутих предків» і сексуалізація праці в радянському уявному. Наукові записки НАУКМА. Історія і теорія культури. 2018. Том 1.
2. Rojavin, Marina and Harte, Tim (editors). *Women in Soviet Film: The Thaw and Post-Thaw Periods*. Routledge. Contemporary Russia and Eastern Europe Series. 2017 216 p.
3. Schoonover, Karl and Galt, Rosalind. *Queer Cinema in the World*. Duke University Press, 2016. 393 p.
4. Steffen, James. *The cinema of Sergei Parajanov*. Wisconsin film studies, 2013. 356 p.
5. Sontag, Susan. *Notes on Camp. Against Interpretation: And Other Essays*. Farrar, Straus and Giroux, 2013. 336 p.

Євсєєва Юлія
*студентка НаУКМА,
МП-2 Культурологія*

Міфологічні архетипи в мистецьких рефлексіях на тему російсько-української війни

Для створення художнього образу сучасні митці у творах використовують різноманітний арсенал архетипних мотивів. В умовах російсько-української війни у художників виникає потреба пошуку способів актуального та рефлексивного вираження подій та викликів сучасності, відображення трансформацій власного внутрішнього світу тощо, що реалізується шляхом створення індивідуальних архетипних образів через звернення до міфологічних архетипів.

Мета цієї розвідки — схарактеризувати, які повідомлення закодовані в сучасних мистецьких творах на тему російсько-української війни, через які міфологічні (універсальні) архетипні мотиви стають доступними глядачу, та як представлені індивідуальні архетипні образи.

Теорія архетипів, запропонована швейцарським психологом К. Г. Юнгом, дає змогу виявити та ідентифікувати прояви первинних образів колективного несвідомого в мистецькому творі А. Логова «Вагітна жінка, яку винесли з обстріляногопологового будинку в Маріуполі та яка згодом померла від травм не народивши» (додаток № 1). У межах цього мистецького твору наявні такі різноманітні архетипні образи: аніма, анімус, дитина, мати, персона, тінь. Архетип аніми проявляється в особах, які несуть породіллю: вони турбуються про вагітну жінку, оскільки вона постає сакральним образом частини їхньої душі, яка уможливорює досягнення самості. Архетип анімусу проявляється в образі вагітної жінки. Це зумовлено тим, що вона, незважаючи на всі труднощі, виклики та проблеми, проявляє мужність і витривалість, властиву чоловічій частині жіночої душі.

Архетип персони втілюється у відповідальній діяльності та наданні допомоги породіллі з боку працівників спеціальних служб допомоги/порятунку. Вказана діяльність визнається суспільною

мораллю як виправдана, необхідна та почесна. Репрезентація архетипу тіні у цьому мистецькому творі простежується у вираженні стану шоку однієї з осіб, яка несе породіллю. Цей емоційний стан українці намагаються приховувати та не демонструвати в публічній площині, оскільки він надає впевненості російському агресору в правильності своєї діяльності, розкриваючи внутрішню слабкість індивідів. Потенційно в мистецькому творі «Вагітна жінка, яку винесли з обстріляного пологового будинку в Маріуполі та яка згодом померла від травм не народивши» архетип матері та дитини втілюється в породіллі й ненародженій дитині. Архетип матері демонструється в намаганні вагітної жінки захистити свою майбутню дитину від наслідків російської ракетної атаки. Архетип дитини втілюється в божественній силі, яку надає дитина матері для мужнього сприйняття поранень та травм.

У мистецькому творі «Дим на воді» (додаток № 2) можна простежити та виокремити такі архетипи: трікстер, мудрець, персона, тінь. Перший архетип проявляється в сприйнятті потопленого російського військового крейсера особою, яка сидить на березі моря. Ця людина сприймає потоплення корабля як розвагу та карнавал. Причиною цієї події вважається діяльність мілітаризованих українських формувань, які здійснили «злий жарт» з військовим кораблем росії. Водночас і архетип мудреця втілюється в особі, яка спостерігає за ураженням військового корабля. Незважаючи на оптимізм та позитивне сприйняття цієї особою побаченої події, вона усвідомлює потенційні наслідки та розуміє шлях, який потрібно подолати для повного відчуття задоволення від вигнання російських окупантів. Третій архетип — персона, яка проявляється в задоволенні, яке отримує спостерігач за подіями на морі, що позитивно сприймається та визнається українським суспільством. У цьому контексті, звертаємо увагу, що за умови нейтрального прочитання цього мистецького твору поведінка особи на березі моря є аморальною як наслідок її дії та сприйняття репрезентували би архетип тіні, тобто щось асоціальне і засуджувальне колективною спільнотою.

У творі мистецтва «Шматок асфальту» (додаток № 3) на символічному рівні можна зафіксувати репрезентацію таких архетипів: трікстер, дитина. Перший із вказаних архетипів проявляється

в нерациональності й алогічності обстрілу росіянами транспортних шляхів. У цій ситуації можна говорити про певний тип карнавальної свідомості російських окупантів, які таким чином намагаються продемонструвати свою всесильність, всездозволеність і достатню озброєність, насміхаючись з українського суспільства. Другий архетип наявний у неусвідомленості дій росіян, які святково сприймаючи такі обстріли, демонструють інфантильність та надмірну емоційність у веденні бойових дій проти України.

У творі мистецтва під назвою «Блекаут» (додаток № 4) можна простежити функціонування таких архетипів: персона, мати, тінь. Архетип персони візуалізується у представленні творчих думок особи, одягненої в синій костюм. Креативність в образі цієї дівчини є загально визнаною та толерується в межах ціннісно-світоглядних координат українського суспільства. Архетип тіні репрезентовано у відсутності чіткого розуміння думок та уявлень дівчини, одягненої в червоний костюм. Цей тип архетипу завжди намагається бути прохованим у будь-якому прояві від суспільного погляду та сприйняття через його невідповідність загально визнаному канону. Вказана теза посилює релевантність гіпотези про кровопролиття або насильство наявне в уявленні цієї особи.

Архетип матері символічно відображений в образах дівчат, зображених у цьому мистецькому творі, оскільки вони втілюють берегинь культури та цінностей українського народу. У цій ситуації звертаємо увагу, що вони являють собою два бінарні типи начал. Також варто зазначити, що синій колір на тлі цього твору в межах теорії архетипів відсилає до однієї з первинних стихій — води. Остання в юнгіанській психології постає символом несвідомого. Тому вказаний твір можна осмислювати крізь призму певних несвідомих мотивів, наявних на двох рівнях: автора твору та осіб, зображених на ньому.

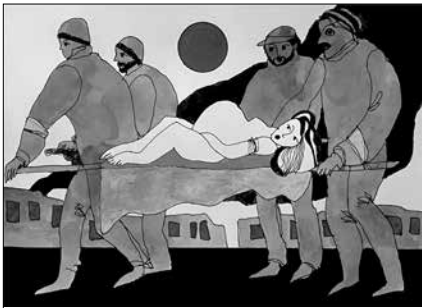
Отже, усі представлені мистецькі твори конституують про український спосіб світоглядного сприйняття соціально-культурних подій, наявних в умовах повномасштабної російсько-української війни. Вказаний спосіб мислення та сприйняття з одного боку, спрямований на демонізацію ворога — росії і всього, що має причетність до нього; з іншого — він сприяє легітимації, героїзації або сакралізації діяльності всіх українців, які щоденно, незважаючи

на обставини та виклики, ефективно протидіють ворогу. Вказані інтенції опосередковано або безпосередньо репрезентовані в таких мистецьких творах: «Вагітна жінка, яку винесли з обстріляного пологового будинку в Маріуполі та яка згодом померла від травм не народивши», «Шматок асфальту», «Блекаут», «Дим на воді».

Література

1. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме / Переклала з німецької Катерина Котюк; науковий редактор українського видання Олег Фешовець. 2-ге опрац. вид. Львів: Видавництво «Астролябія», 2018. 608 с.
2. Холл К. С., Гарднер Л. Теорії личности. Москва: «КСП+», 1997. 720 с.

Додаток № 1



Антон Логов. *Вагітна жінка, яку винесли з обстріляного пологового будинку в Маріуполі та яка згодом померла від травм не народивши.* 2022. Папір, акрил. 21x29,7

Додаток № 2



Владислав Шерешевський. *Дим на воді.* 2022. Полотно, олія

Додаток № 3



Жанна Кадирова. Шматок асфальту. 2023. Фрагмент асфальту, епоксидна смола

Додаток № 4



Жанна Кадирова. Шматок асфальту. 2023. Фрагмент асфальту, епоксидна смола

Євич Анна
*студентка НаУКМА,
МП-2 Культурологія*

Реакція світової спільноти на повномасштабне вторгнення Росії в Україну на прикладі творів образотворчого мистецтва

Повномасштабне вторгнення 24 лютого 2022 року сколихнуло українську та світову спільноту. Було важко повірити в те, що в XXI столітті можливий такий перебіг подій, як повномасштабна війна. Оговтавшись після перших вибухів, українські митці почали рефлексувати та створювати роботи, що відображали реалії, закликали до дій, заспокоювали та були переповнені ненавистю до агресора.

Відображення війни в мистецтві не є чимось новим. Як приклад можна навести ряд ще доволі свіжих робіт у хронології світового мистецтва, а саме: серія «Війна» (1918–1923 рр.) Кете Колльвіц, триптих «Життя» (1925–1927 рр.) Федора Кричевського, безпосередньо третя його частина — «Повернення»; «Герніка» (1937 р.) Пабло Пікассо, «Обличчя війни» (1940–1941 рр.) Сальвадора Далі, «Братська могила незабутня ніколи, убрана могила завжди, від сліз материнських не висихає ніколи, щоб не повторились ніколи» (1985 р.) Марії Примаченко тощо. Усі вони намагалися передати жахи війни, поділитися пережитим досвідом, прорефлексувати та передати його через свої картини. Усі ці твори об'єднує те, що вони були створені через деякий час після пережитих подій. У когось вийшло створити роботи майже одразу, а для когось пройшло чимало часу. Проте, із розвитком сучасних технологій можна не лише швидко створювати роботи, але і одразу демонструвати їх чи не на увесь світ. Це дало змогу продемонструвати роботи українських митців світовій спільноті, а також показало, як іноземці реагують на повномасштабне вторгнення росії в Україну. Власне, про настрій робіт українських митців було сказано вище, але що демонстрували через роботи митці, які не мали досвіду перебування в країні, де йдуть бойові дії. Яку мету мали їхні роботи та який настрій передавали?

Серед провідних напрямків можна виділити підтримку українського народу, висміювання росії, російської армії і зокрема путіна, документація подій шляхом фіксування через роботи. Цікаво, що мали місце не лише індивідуальні роботи, але й ініціативи, що митців гуртували.

Графічний дизайнер Шрінігал Поука створив платформу Posterwar, де збираються та публікуються роботи творців з усього світу. Як можна здогадатися з назви, всі роботи — це плакати, а їхня тематика — це підтримка України. Коли Шрінігал ділився своїми думками щодо проекту, зазначив, що запускав його аби підтримати українців та ділитися правдивою інформацією про війну в Україні, адже, на його думку, поки не багато людей усвідомили, що відбувається. Наразі список країн, з яких надходили роботи, доволі широкий, серед них США, Італія, Португалія, країни Балтії, Ісландія, Німеччина, Болгарія, Індія, Бразилія, Колумбія, Південна Корея, Тайвань та Малайзія. Цей список продовжує зростати, а засновник проекту говорить про те, що розраховує на збільшення охочих долучитися⁴.

Серед робіт можна виділити такі, що наповнені символізмом. Власне, вони є скоріше завуальованим посланням про те, що зарубіжні митці вірять у перемогу України та захоплюються її міццю. До прикладу: плакат Пшемек Котинського «Камінь та ножиці», що відсилає до дитячої гри «камінь, ножиці, папір» у якій є правило — камінь перемагає ножиці. Так само і тут, блакитна рука, стиснута в кулаці, якраз за момент до того, щоб «зламати» ножиці, складені чорною рукою, що є символом як мінімум стійкості українського народу. Або ж робота митця з Грузії під нікнеймом Cosmicdank, (на жаль, справжнього імені автора дізнатися не вдалося), на якій зображено гору телевізорів серед потоку бруду, на яких трансюють прапор України, а позаду стоїть підозріла постать. Ця робота була закликком закрити небо над Україною. У перші дні повномасштабного вторгнення українці, і як бачимо, не тільки, вірили, що заклики до НАТО закрити небо над Україною «залізним куполом» можуть допомогти (не допомогло!). Проте, важливий посил цієї роботи — демонстрація того, що всюди видно новини про Україну, яка знаходиться в доволі складному становищі та заклик підтримати її.

Карикатури — ще один спосіб висловити свою підтримку Україні, а також висміяти агресора (з чим, до речі, українці чудово справляються). Варто зазначити, що у такому випадку роботи матимуть ще й терапевтичний ефект, адже коли ми сміємося з проблеми або ворога, ми знецінюємо його, ставимо себе вище, а отже, перестаємо боятися. Важливо наголосити, що хоч гумор і має позитивний вплив на психіку, занадто захоплюватися висміюванням ворога не варто, адже в якийсь момент можна його недооцінити.

Що ж стосується карикатур, то їх провідним персонажем є президент росії — володимир путін. Беручи до уваги карикатури Другої світової війни, наприклад: «Цікаво скільки триватиме цей медовий місяць?», «Підозрілі друзі», «Іспанські гойдалки», «На цій гілці забагато друзів», «Як Ви сьогодні почуваетесь?» тощо, можна помітити, що це характерно для такого типу зображень. Набагато легше зобразити лідера певної країни, коли потрібно обумовити певну ситуацію, але за цим може ховатися інша проблема — утворення нарративу про те, що це війна лише путіна. Власне, починаючи з 24 лютого 2022 року, такі тези масово лунали від населення росії, аби зняти із себе відповідальність. Людям, які мають базові знання того, як працює політика, важко буде повірити у подібний нарратив, але знайдуться і ті, хто почне вважати росіян жертвами, адже вони, нібито, нічого не можуть зробити із владою, всі залякані і нещасні. Таким чином, маємо міф про «хорошого руського», але українці, знову ж таки, за допомогою гумору можуть відповісти на такий міф: «хороший руський — мертвий руський».

Як приклад карикатур про повномасштабне вторгнення росії в Україну можна навести роботи Девіда Роу — австралійського карикатуриста. Власне, як було зазначено вище, провідним героєм його малюнків став володимир путін, хоча зустрічаються і лідери інших країн. Його ілюстрації вирізняються не лише химерністю, але і яскравістю, бо якщо гіперболізація та викривлення характерні для такого жанру, то кольорова гама в його роботах кричить про те, наскільки абсурдною може бути ситуація. Карикатури Мар'яна Каменських (Австрія) прості, але дуже влучні. З-поміж інших його роботи вирізняє те, що він малює карикатури на геополітичну тематику не лише російсько-українських відносин, але і залучає

контекст подій, що трапилися в інших країнах. До прикладу передача Україні «леопардів» від Німеччини, з'їзд Великої сімки тощо. Ще одним прикладом можуть стати роботи кубинця Карлоса Девіда Фуентеса. У його роботах також присутній путін, проте, окрім цього у нього є ряд інших робіт, котрі ретранслюють ті чи ті події війни в Україні через призму карикатури. За одну з них, а саме: «Путін в Україні» він отримав нагороду в конкурсі карикатуристів Європи «European Cartoon Award» у 2022 році. Сам автор говорить про те, що ідея прийшла до нього, коли він побачив перші зображення бомбардувань в Україні. «Було одне зображення, на якому була зображена грибоподібна хмара після вибуху, і я одразу зрозумів, що можу замінити його обличчям людини, яка насправді запустила це вторгнення. Я зробив це дуже швидко, тому що відчував, що повинен створити це якомога швидше, протягом перших кількох годин»¹.

Інший тип робіт — ілюстрації, що спрямовані на документацію та відображення реальності через призму власного бачення. Основний сюжет цих картин — смерть та руйнування, втрата дому або близьких.

Робота Дженни Куннас із Фінляндії яскрава, проте водночас переповнена болем: мати або батько тримає дитину на руках на фоні палаючого будинку. Така ситуація знайома багатьом українцям, навіть тим, хто був далеко від передової, адже нічого не заважало агресору бомбардувати міста ракетами. Тому хоча робота і яскрава, вона про горе, яке змушені пережити українці.

Мінімалістична, але промовиста робота Густава Х'ялмарса (Швеція), котрий зобразив поле пшениці на тлі блакитного неба — образ, що найпершим спадає на думку, коли думаєш про український стяг. Проте вдалині, на горизонті, видно тоненькі чорні смуги, що тягнуться в небо, — це дим. Нам залишається лише здогадуватися, від чого він: влучання ракети, збиті уламки, що впали на чийсь будинки, або пощастило і вони горять деінде, а можливо, там прямо зараз йдуть бойові дії.

Дещо стриманіші, але від того не гірші роботи Світлани Софії Дземідович. Її кольорова гама стримана, але це не є мінусом, дає можливість відрефлексувати побачене, спираючись лише на прості лінії та штрихи, без додаткового навантаження кольоровою

гамою, тим паче, що сюжет зображень — це руйнування та горе, з яким довелося стикнутися українцям.

Дещо схожа, а може навіть і сміливіша робота Анастасії Рудлевської, адже в попередніх роботах були наявні руйнування, але разом з тим ми бачили живих людей. Тут же головне, що утримує нашу увагу, — білі постаті на передньому плані. Це мертві люди або ж ті, хто прямо зараз потерпає від болю. Можливо, це біль фізичний, а, можливо, і душевний (обличчя, затулене руками, свідчить про бажання сховатися, відмежуватися від реальності). Але в усіх із середини виривається червона лінія, що тягнеться до неба і зливається в єдине криваво-червоне місиво, дивлячись на яке, можна зчитати образ самого пекла, яке довелося пережити багатьом.

Одним із найвідоміших митців світового масштабу, що підтримав Україну, став Бенксі. Він особисто відвідав Україну та залишив графіті у Києві, а також у деокупованих містах — Ірпені, Бородянці, Гостомелі та Горенці. Окрім того, відомо про його благодійний внесок для лікарні Охматдит, а саме «тихий» аукціон солдатів Бенксі. На аукціоні було представлено роботу *CND Soldiers*, яку митець створив ще у 2000 році після початку війни в Іраку. На вимогу уряду роботу прибрали, проте пізніше її було відтворено та, власне, виставлено на аукціон. Таким чином вдалося назбирати більше 3 мільйонів гривень².

Одним із провідних питань залишається те, чи має історія про реакцію на повномасштабне вторгнення якимось продовження? Відповідь — так. Як приклад хочемо навести роботи американського митця Глена Мартіна Тейлора, котрий створює скульптури з кераміки. Він власноруч розбиває її та переробляє на нові, унікальні вироби, що тепер несуть не лише естетичне, а і смислове задоволення. Його метод роботи нагадує давню японську практику в поводженні із розбитим посудом. Розбиту посудину обережно склеювали, а тріщину покривали золотом як символ прожитої історії та набутого досвіду. На мою думку, це є неймовірно символічним, адже як і в нашому житті (житті українців) у його роботах є руйнування, проте це дає можливість «переродитися», створити щось нове на місці старого, використовуючи свій досвід, стати кращими, ніж були колись.

Отже, під час повномасштабного вторгнення мистецтво стало

способом висловити свої почуття та емоції, зокрема і підтримку України від закордонних митців.

Одним з провідних питань під час написання доповіді було те, чи можуть закордонні митці достеменно зрозуміти переживання українців, не перебуваючи тут, а з інформації, маючи лише новини або знайомих на території України. На нашу думку — ні, проте, це аж ніяк не заважає їм підтримувати українців та переживати за нашу долю. Окрім зазначеного вище, мистецтво — один зі способів легко донести інформацію до людей, адже для того, щоб зрозуміти зображення такого типу, достатньо знати про ситуацію. Воно легко сприймається, адже не потребує розуміння мови та може чіпляти на емоційному рівні, а це, в свою чергу, допомагає привернути ще більше уваги до проблеми. Так зрештою, говорять деякі з митців. Однак, варто зазначити, що вибірка у доповіді не є репрезентативною повною мірою, адже тут було згадано про роботи, підтекст яких дуже легко зчитується, поза увагою могло залишитися багато робіт, рефлексія в яких була не очевидною. Зрештою, навіть ця вибірка є неповною, адже робіт було значно більше, проте через обмеження у часі залишили тільки деякі з них. Реакція світової спільноти на повномасштабне вторгнення росії в Україну дуже багатогранна. Вона була активною з перших днів і залишається актуальною донині (станом на квітень 2024 року), це насправді допомагає відчувати підтримку та надає сил.

Література

1. Catherine André Vladimir Putin's war in Ukraine tops the 2022 European Cartoon awards//Voxeurop.2022. Веб-сайт URL: <https://voxeurop.eu/en/vladimir-putins-war-in-ukraine-tops-the-2022-european-cartoon-awards/> (16.04.2024)
2. Горлач П., Котубей-Геруцька О. Тихий аукціон “солдатів” Бенксі: Охматдит отримає понад 3 мільйони гривень// Суспільне культура. 2022. Веб-сайт URL: <https://suspilne.media/culture/222916-tihij-aukcionsoldativ-benksi-ohmatdit-otrimae-ponad-3-miljoni-griven/> (16.04.2024)
3. Логвиненко Б., Яблучна А., Жохова А. Реакція іноземних митців на війну, яку почала РФ// Ukraïner. 2022. Веб-сайт URL: <https://www.ukraïner.net/inozemni-ilustratory/> (15.04.2024)
4. Теллер К. У Мілані створили платформу Posterwar із плакатами на підтримку України// Bird In Flight. 2022. Веб-сайт URL: <https://birdinflight.com/novini/posterwar-supports-ukraine.html> (15.04.2024)

Крещенецька Катерина

студентка НаУКМА

МП-2 Культурологія

Сучасні напрями використання віртуальної реальності в експериментах з інсталяціями

Трансформаційні зрушення сучасного суспільства вимагають від мистецтва перегляду естетичних та образотворчих настанов, усталених художніх канонів. Науково-технічний прогрес дає змогу митцям розширити не тільки методи й засоби творіння, а і саме сприйняття твору, не обмежуючись фізичною його суттю та просторовими координатами. Віртуальні світи, які були доступні раніше у літературі та кіноіндустрії, все більше поширюються і охоплюють театр, образотворче мистецтво, інсталяції.

Елвіа Вільк, розглядаючи віртуальну реальність, зазначає, що сучасний її вплив на мистецтво є проявом трансформаційної природи мистецтва, яке активується сучасними технологіями. І саме розвиток віртуальної реальності (VR) відкриває нові можливості як для художників, так і для мистецьких інституцій. VR пропонує сенсорне занурення та надає необмежений потенціал для інтерактивної взаємодії у створеному віртуальному середовищі. Віртуальна реальність розширює межі сформованої мистецької практики, залучаючи візуальні, просторові, звукові та тактильні інтеракції, створюючи та пропонуючи унікальний досвід для глядачів¹². Це досягається за допомогою спеціальної гарнітури та інструментів, таких як Google Tilt Brush, Oculus Rift, HTC Vive і Facebook 360, завдяки яким світ мистецтва занурює користувачів у захопливе нове середовище, яке по суті являє собою тривимірну симуляцію¹³.

Усе більше митців та установ експериментують із цією новою цифровою технологією, щоб створювати вражаючі витвори мис-

¹² Wilk E. Will virtual reality conquer the artworld? 2017. URL: <https://www.artbasel.com/news/virtual-reality-technology-and-art>

¹³ Virtual Reality in Art: Taking Immersive Contemporary Art to a New Level. The Artling Team. 2017. URL: <https://theartling.com/en/artzine/virtual-reality-art/>

тецтва та інсталяції, з якими глядачі можуть взаємодіяти. Система віртуальної реальності спрямована на занурення одного або кількох користувачів у штучне середовище, де можна відчувати та взаємодіяти в реальному часі завдяки сенсомоторним інтерфейсам. Цей штучно створений досвід має бути достатньо достовірним, щоб захопити відчуття користувача, щоб створити як кінцеву мету відчуття присутності віртуальних об'єктів, а також відчуття його самоприсутності у віртуальному середовищі. Це відчуття присутності можна досягти за чотирьох умов: захоплене середовище, можливість взаємодії з системою, збереження узгодженості між сприйняттям і взаємодією та пропонування досвіду, який викликає певні емоції¹⁴. Цей останній момент дуже важливий, щоб допомогти користувачеві забути про наявність пристроїв.

Використання технології віртуальної реальності для створення передових мистецьких інсталяцій є відносно недавньою тенденцією, але вона сягає корінням у довгу історію експериментів. Від стереоскопів XIX століття до раннього комп'ютерного досвіду віртуальної реальності 1980-х років, митці завжди були зацікавлені в розширенні меж можливого за допомогою нових технологій. Однак мистецтво віртуальної реальності почало по-справжньому розвиватися лише після розроблення доступного апаратного та програмного забезпечення VR. Одним із новаторів у цій галузі був Чар Девіс, канадський художник, який створив інтерактивну інсталяцію *Osmose* у 1995 році. Цей непересічний досвід дав змогу учасникам досліджувати різні віртуальні середовища, використовуючи дихання як спосіб контролю своїх рухів у просторі¹⁵.

Відтоді VR-мистецтво продовжує стрімко розвиватися, а художники досліджують нові техніки та технології, щоб створити більш захопливий та інтерактивний досвід. Одним з ключових розроблень стало використання тактильного зворотного зв'язку, який дає учасникам фізичні відчуття під час взаємодії з твором мистецтва. Іншою важливою тенденцією стала інтеграція елемен-

¹⁴ De Sorbier F., Bouvier P., Herubel A., Chaudoyrac P., Biri V., Kiss J. A Virtual Reality Installation. 2008 p. 131–134. ULR: https://www.researchgate.net/publication/4356707_A_Virtual_Reality_Installation/citation/download

¹⁵ Transforming Spaces with Virtual Reality Art Installations/ ULR: <https://www.prectxe.com/transforming-spaces-with-virtual-reality-art-installations/>

тів AR (доповненої реальності) в інсталяції VR, що стирає межі між віртуальним і фізичним світами.

Віртуальна реальність (VR) здійснила революцію у світі мистецтва, об'єднавши творчість із технологією для створення інсталяцій захопливих вражень. Так, у співпраці з Google Art Basel запустив мистецький проєкт віртуальної реальності в Гонконгу. Такі митці, як Ян Юнлян, Цао Фей і Сунь Сюнь використовували Google Tilt Brush для створення тривимірних творів мистецтва у віртуальному просторі. Проєкт демонстрував інноваційні твори, які зацікавили глядачів¹⁶. Інсталяція Аніш Капур «Into Yourself, Fall» із віртуальної реальності, представлена на виставці Art Basel Hong Kong, давала змогу глядачам подорожувати людським тілом, стираючи межу між абстракцією та звичністю. Творіння Капур занурило користувачів у потойбічний досвід¹⁷. VR-інсталяція М. Абрамовича «Підйом» також була представлена на виставці Art Basel Hong Kong і присвячена зміні клімату. Глядачі взаємодіяли з аватаром артистки, спостерігаючи її повільне спускання в резервуар з водою. Досвід продовжувався не лише у VR, а додаток нагадував користувачам про боротьбу художника та виклики планети¹⁸. Китайська мультимедійна художниця Цао Фей поєднала технології віртуальної реальності та відеоарт у своєму BMW Art Car № 18. Робота поєднала стародавні китайські традиції з сучасними технологічними досягненнями, створивши унікальний досвід, який спонукає до роздумів¹⁹. Відеоінсталяція художника Алекса Прагера з Лос-Анджелеса була частиною досвіду віртуальної реальності Смітсонівського американського художнього музею. Його робота під назвою «Обличчя в натовпі» залучила глядачів за допомогою

¹⁶ Nel-Olivia Waga. Inside The Art Basel Hong Kong 2017 And Google Arts & Culture Virtual Reality Project. URL: <https://www.forbes.com/sites/neloliviawaga/2017/03/24/inside-the-art-basel-hong-kong-2017-and-google-art-culture-virtual-reality-project/?sh=2aa8bf21153a>

¹⁷ Anish Kapoor. Into Yourself, Fall. 2018. URL: <https://acuteart.com/artist/anishkapoor/>

¹⁸ Marina Abramović. Rising. 2018. URL: <https://acuteart.com/artist/marina-abramovic/>

¹⁹ Back to the future: Cao Fei brings the BMW Art Car into the digital age. URL: <https://www.wallpaper.com/art/cao-fei-bmw-art-car-18-augmented-reality>

триканальної відеоінсталяції, запрошуючи їх дослідити складність людської взаємодії²⁰. Ці артінсталяції із віртуальною реальністю демонструють, як технологія може покращити мистецьке вираження, запрошуючи аудиторію зробити крок у нові виміри та долучитися до творчості безпрецедентними способами.

Сьогодні різноманітні художники працюють із технологією VR, щоб створювати приголомшливі незабутні інсталяції. Деякі з найвідоміших художників віртуальної реальності включають Лорі Андерсон, яка створила VR-перформанс Chalkroom, і Marshmallow Laser Feast, британську групу, яка створює захопливі інсталяції, які поєднують VR з іншими засобами, такими як танці та звукові пейзажі.

Світ віртуальної реальності зовсім інший, ніж кілька років тому. Звільнившись від навіювання реклами та венчурного фінансування, VR набула нового життя як абсолютно важливий інструмент для митців, які прагнуть розширити межі занурення. Для багатьох митців, які експериментують із VR, це не просто створення віртуального світу, а радше використання VR лише як одного з інгредієнтів у рецепті видозмінення реальності. Добре спроектована інсталяція чи виставка не повинні мати часу очікування, натомість даючи змогу аудиторії входити у віртуальні світи за власним бажанням. Глядачі повинні відчувати себе так, ніби їх справді перенесли в інший світ, а персонажі, з якими вони спілкуються, мають виглядати переконливо реальними. Якщо митці виконають свою роботу правильно, глядачі залишатимуться з враженням, що вони пережили глибоку подію в реальному житті, і це буде те, що вони завжди пам'ятатимуть. За останні кілька років ландшафт сучасного мистецтва значно змінився завдяки технологіям занурення, доповненій реальності та інтерактивному мистецтву. Кураторський напрямок мистецьких інституцій починає чуйно реагувати на ці роботи, які знаходяться на осі мистецтва та технологій²¹.

²⁰ N Face in the Crowd (2013) URL: <https://www.alexprager.com/face-in-the-crowd-three-part-projection>

²¹ Porges S. The Future Of VR? Site-Specific Art Installations. 2019. URL: <https://www.forbes.com/sites/sethporges/2019/11/04/the-future-of-vr-site-specific-art-installations/?sh=4bddc1991063>

Віртуальна реальність стає мейнстрімною тенденцією розвитку сучасного суспільства, і музеї вже досить довго використовують потужність віртуальної реальності, забезпечуючи вражаючі результати. Музеї завжди прагнули вдихнути життя у свої колекції, і VR є винятковим інструментом для досягнення цієї мети²². Він пропонує унікальний і захопливий досвід, який переносить відвідувачів у нові виміри експозиції. Глобальна музейна спільнота охоче сприйняла потенціал VR, використовуючи його для створення захопливих турів, інтерактивних експонатів і візуальних оповідань²³. VR дає змогу кураторам контекстуалізувати об'єкти та демонструвати їх справжній масштаб, революціонізуючи взаємодію відвідувачів з мистецтвом та історією.

Мистецтво віртуальної реальності — це засіб, який пропонує митцям новий набір інструментів для створення захопливих і привабливих вражень для своєї аудиторії. Оскільки технологія продовжує вдосконалюватися, ми можемо очікувати ще більше інноваційних настанов що спонукають до роздумів у найближчі роки?²⁴.

Підсумовуючи, відзначимо, що сучасні напрями використання віртуальної реальності в експериментах з інсталяціями охоплюють:

- розширення імерсивності та емоційного досвіду через занурення людини в альтернативну реальність, що викликає сильні емоційні реакції;
- залучення інтерактивності та участі глядачів;
- ітерації із віртуальною архітектурою та дизайном, відтворення історичних або футуристичних ландшафтів, де глядачі можуть вільно рухатися та досліджувати простір та об'єкти;
- використання додаткових цифрових технологій, як-от розпізнавання руху, віртуальний звук та сенсорні вібрації, щоб посилити занурювальний досвід і зробити його більш реалістичним.

²² Richardson J. Virtual Reality Is A Big Trend In Museums, But What Are The Best Examples Of Museums Using VR? 2024. URL: <https://www.museumnext.com/article/how-museums-are-using-virtual-reality/>

²³ Там само.

²⁴ Transforming Spaces with Virtual Reality Art Installations/ URL: <https://www.prectxe.com/transforming-spaces-with-virtual-reality-art-installations/>

Отже, мистецтво віртуальної реальності — це засіб, який пропонує митцям новий набір інструментів для створення захопливих вражень для своєї аудиторії. Оскільки технологія продовжує вдосконалюватися, ми можемо очікувати, що в майбутньому побачимо ще більше новаторських артінсталяцій VR.

Художники віртуальної реальності постійно розширюють межі можливого в мистецтві та технологіях. Вони використовують різноманітні техніки для створення ефекту занурення в цифрове мистецтво, яке захоплює та вражає глядачів. Однією з ключових технік, що використовуються, є набір цифрових інструментів, який уміщує програмні додатки та апаратні пристрої, які дають змогу художникам створювати та маніпулювати 3D-об'єктами та середовищами. Ще одним популярним прийомом у мистецтві віртуальної реальності є використання інтерактивних елементів. Завдяки цим елементам глядачі можуть стати активними учасниками мистецького твору та впливати на напрямок досвіду. Наприклад, художник може створити віртуальне середовище, де глядачі матимуть можливість досліджувати різні об'єкти/персонажі та взаємодіяти з ними, впливаючи на розповідь/результат твору. Новою тенденцією в мистецтві віртуальної реальності є інтеграція доповненої реальності в інсталяції віртуальної реальності. Поєднуючи ці дві технології, художники можуть створювати ще більш захопливі та динамічні враження. Елементи доповненої реальності здатні підвищити реалістичність віртуальних об'єктів, створюючи враження, що вони взаємодіють із реальним світом. За допомогою цих методів митці віртуальної реальності створюють карколомний досвід цифрового мистецтва, який кидає виклик традиційним мистецьким обмеженням і розширює межі технологій і творчості.

Література

1. Anish Kapoor. Into Yourself, Fall. 2018. URL: <https://acuteart.com/artist/anish-kapoor/>
2. Back to the future: Cao Fei brings the BMW Art Car into the digital age. URL: <https://www.wallpaper.com/art/cao-fei-bmw-art-car-18-augmented-reality>
3. De Sorbier F., Bouvier P., Herubel A., Chaudeyrac P., Biri V., Kiss J. A Virtual Reality Installation. 2008p. 131-134. URL: <https://www.>

researchgate.net/publication/4356707_A_Virtual_Reality_Installation/citation/download

4. Face in the Crowd (2013) URL: <https://www.alexprager.com/face-in-the-crowd-three-part-projection>

5. Marina Abramović. Rising. 2018. URL: <https://acuteart.com/artist/marina-abramovic/>

6. Nel-Olivia Waga. Inside The Art Basel Hong Kong 2017 And Google Arts & Culture Virtual Reality Project. URL: <https://www.forbes.com/sites/neloliviawaga/2017/03/24/inside-the-art-basel-hong-kong-2017-and-google-art-culture-virtual-reality-project/?sh=2aa8bf21153a>

7. Porges S. The Future Of VR? Site-Specific Art Installations. 2019. URL: <https://www.forbes.com/sites/sethporges/2019/11/04/the-future-of-vr-site-specific-art-installations/?sh=4bddc1991063>

8. Richardson J. Virtual Reality Is A Big Trend In Museums, But What Are The Best Examples Of Museums Using VR? 2024. URL: <https://www.museumnext.com/article/how-museums-are-using-virtual-reality/>

9. Transforming Spaces with Virtual Reality Art Installations/ URL: <https://www.prectxe.com/transforming-spaces-with-virtual-reality-art-installations/>

10. Transforming Spaces with Virtual Reality Art Installations/ URL: <https://www.prectxe.com/transforming-spaces-with-virtual-reality-art-installations/>

11. Virtual Reality in Art: Taking Immersive Contemporary Art to a New Level. The Artling Team. 2017. URL: <https://theartling.com/en/artzine/virtual-reality-art/>

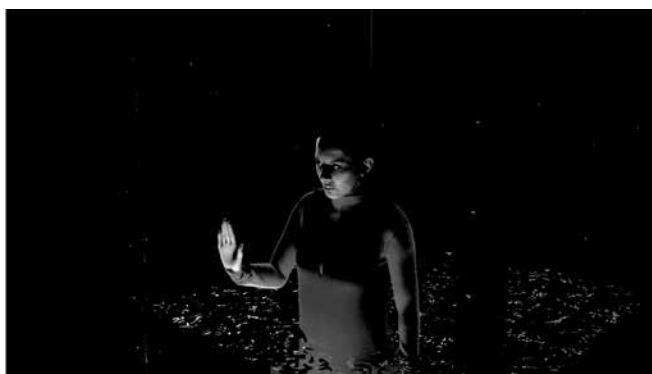
12. Wilk E. Will virtual reality conquer the artworld? 2017. URL: <https://www.artbasel.com/news/virtual-reality-technology-and-art>



Сунь Сюнь, Попереднє життя гори Імату, 2017 для Art Basel Hong Kong x Google Art & Культурний проєкт 2017



Аніш Капур. В себе, впади. 2018



Марина Абрамович. Підйом. 2018



Цао Фей. Art Car №18. 2017



Алекс Прагер. Обличчя в натовпі. 2013

Сучасні напрями використання віртуальної реальності (VR) в експериментах з інсталяціями

Розширення іммерсивності та емоційного досвіду через занурення людини в альтернативну реальність, що викликає сильні емоційні реакції

Залучення інтерактивності та участі глядачів

Ітерації із віртуальною архітектурою та дизайном, відтворення історичних або футуристичних ландшафтів, де глядачі можуть вільно рухатися та досліджувати простір та об'єкти

Використання додаткових цифрових технологій, як от розпізнавання руху, віртуальний звук та сенсорні вібрації, щоб посилити занурювальний досвід і зробити його більш реалістичним

Григорцова Марія
студентка НаУКМА
МП-2 Культурологія

Особливості візуальних образів героїв політичних мемів у сучасній Україні

Мем — важливий учасник сучасної комунікації. Словник української мови визначає це слово так: «Одиниця культурної інформації, поширювана від однієї людини до іншої за допомогою імітації, навчання і т.п.»[1]. Мем може бути певною ідеєю, образом, що закодував у собі інформацію, яку ми доволі легко зчитуємо. Звідси походить одна з найважливіших функцій мему — спрощення комунікації. Проте, ця функція не єдина, адже меми можуть бути провідником для різних речей: стереотипи про різні категорії людей, або стереотипні ситуації. Однак, перша функція мему, на нашу думку, — це розважальна. Мем втілюється за допомогою гумору, найчастіше іронічного чи сатиричного.

Характеристика та визначення мему можуть бути доволі широкі та розмиті, адже це явище, яке постійно трансформується, проте, саме це можна взяти за головну рису феномену. Меми постійно копіюються, повторюються та змінюються. Найбільш поширеною формою є візуальна. Фотографія, намальований комікс або коротке відео, які стають вірусними, дуже швидко поширюються спочатку інтернетом, а потім і за його межі.

Важливо пам'ятати, що будь-який мем потребує контексту. Хоча меми зустрічаються в усьому світі, однак доречно говорити про локальні меми, меми певних країн або ж субкультур, колективів і т.п. Це пояснюється тим, що мем, для того щоб спрацювати, має бути зрозумілий усім, а отже, навколишні мають бути в контексті, на який посилається той чи той мем. Відповідно, меми Нової Зеландії чи Японії не будуть зрозумілими українцю чи мексиканцю, і навпаки.

У сучасній Україні існує багато різноманітних мемів на будь-яку тематику. Це і українська історія, літературні постаті та політика. Зокрема, з 2022 року в фокусі тема війни та міжнародної

політики. Важливо звернути увагу на те, що український інтернет-простір дуже довгий час перебував під впливом російського інтернет-простору, який буквально поглинав нас і диктував свої тренди. Зокрема, це відбулося в період популярності російської соціальної мережі «Вконтакте» до 2014 року. Відповідно, усі мему, якими користувались українці, — це мему, що були сформовані без національної ознаки, без конкретної приналежності до країни, російською мовою та дещо аполітичні. Це призвело до небезпечної ситуації, коли ми не формували свою присутність чи суб'єктність у цій важливій сфері новітньої комунікації. Але, починаючи з 2014 року, після Революції Гідності, формуються мему українською мовою, з актуальними для українців темами і проблемами.

Найбільш популярні та впливові мему в Україні — політичні мему. Чому так? Українцям за темпераментом чи ментальністю притаманне народне волевиявлення та дещо критичне ставлення до влади або політиків. Оскільки мему створюються анонімно та колективно, то це нагадує новітній фольклор, а значить мему, в певному сенсі, є вираженням ставлення народу до тих чи тих подій або персоналій. Дослідник О.Семенюк пише: «Політична сатира як форма політичного дискурсу ставить під сумнів існуючий політичний або ж соціальний порядок, зазвичай шляхом зіставлення існуючої недосконалої реальності з баченням того, що має бути»[2]. Таким чином, кумедні мему, що висміюють політиків, використовуються для критики та вираження певної зневаги та недовіри до влади.

Героями політичних мемів найчастіше стають українські політики або закордонні, які певним чином взаємодіють з Україною. Найбільш «мемними» є президенти країни, інші відомі політичні діячі. Також у мемах можуть фігурувати політичні гасла, цитати та висловлювання, особливості виборчої кампанії того чи того політика.

Безумовно, більшість політиків стали мемом або ж героями мемів, через сумнівну чи шкідливу для країни діяльність, відверту безграмотність, абсурдність дій та висловів або ж через недовіру українців.

Розглядаючи героїв українських політичних мемів, можна помітити певні їхні візуальні особливості. Оскільки мему не цура-

ються жорстокої сатири, то політичні діячі можуть зображуватись зумисно спотвореними, маргінальними, наче в карикатурному жанрі. Карикатурність може вказувати як на особливості зовнішності, так і на бекграунд, характер чи психологічний портрет героя. Також, можуть зумисно використовувати невдалі фотографії, що має підкреслювати певну обмеженість та непривабливість героя.

З іншого боку, політичні герої можуть набувати форми ілюстрації до побутових та життєвих проблем. Особливу популярність мають меми, де вищезгадані політики, перетворившись на стереотипного героя, стають своєрідним обличчям цієї ситуації. У такому випадку можуть використати вірусну цитату, що була озвучена саме цим політиком і т.п.

Звісно, що виокремити конкретні візуальні особливості та класифікувати будь-яким чином меми неймовірно важко, адже, як було згадано вище, їм притаманна постійна змінюваність та динамічність. Через швидке поширення меми часто порівнюють із вірусом. Ця тема є актуальною, потребує подальшого дослідження, адже політичні меми виконують безліч функцій, серед яких не тільки висміювання влади, а й маніпуляція образами політиків.

Література

1. Словник української мови [Електронний ресурс]/ Режим доступу: <https://slovnuk.ua/index.php?swrd=%D0%BC%D0%B5%D0%BC>
2. Semotiuk O. Laughing at political opponents: Poroshenko's vs. Zelensky's supporters in memes. *The European Journal of Humour Research*, 11 (2) 37–48. <http://dx.doi.org/10.7592/EJHR2023.11.2.792>

Доцок Олександра
*студентка НаУКМА,
МП-2 Культурологія*

Трансформація української стендап-комедії після повномасштабного вторгнення росії в Україну

На перший погляд, дистанція між гумором і трагедією війни є нездоланно великою. Проте історія доводить протилежне. Починаючи від Арістофана, комедія демонструє, що війна також є відповідною їй темою. ЮНІСЕФ у «Правилах безпеки під час війни» закликає не забувати про гумор, «... адже це сприяє поліпшенню настрою та розвитку надії на краще» (unpnicef 2022). А для Віктора Франкла під час перебування в концентраційному таборі гумор став зброєю у боротьбі за самозбереження, оскільки гумор «... дозволяє піднятися над ситуацією, хоча б на декілька секунд» (Франкл 2020, с. 54). Тому сплеск розвитку стендап-комедії в Україні під час повномасштабного вторгнення є цілком закономірним.

Стендап-комедія є відносно новим жанром. Професор американських студій Лоренц Мінц бере за основу визначення «стендапу» як виступу одного виконавця, який стоїть, поводить себе комічно та говорить смішні речі безпосередньо до аудиторії, без використання костюмів, декорацій чи реквізитів, але пропонує включити у визначення коміків, які сидять, використовують костюми і декорації, виступають удвох чи більше. Мінц наголошує на відносній прямоті спілкування між артистом і аудиторією (Mintz 1985, с. 71).

Стендап є винаходом ХХ ст. Проте витоки цього жанру беруть початок у ХІХ ст. у США з комедійних лекцій Артемуса Уорда у 1861-му, а пізніше Марка Твена, який їздив зі своїми лекціями по світу. Також вклад у зародження стендапу зробили ведучі-коміки шоу менестрелей, а пізніше коміки водевілю, рев'ю та бурлесків у США та м'юзик-холів у Великобританії. Визначення «стендап» з'явилося в 1930-х, коли коміки з водевілю перемістились на сцені нічних клубів.

Часом нової хвилі стали 60-ті. Коміки перейшли від загальних комедійних тем до більш індивідуальних, додали елемент соціаль-

ної сатири та розширили як мову, так і межі стендапу, заглибившись у політику, расові відносини та тему сексу. Бум цього жанру припав на кінець 70-х — початок 80-х років.

Стендап в Україні — явище досить нове. Українські коміки запозичили та адаптували цей жанр, тобто знайти коріння стендапу в українській культурі практично неможливо. Проте можна розглянути передумови виникнення і популярності цього жанру на території України.

Читання гуморесок Остапа Вишні, Василя Чечвянського, Юхима Гедзя, Юрія Вухналя, Павла Глазового наближають нас до стендап-комедії, адже всі з перелічених авторів, окрім Глазового, не лише майстерно писали свій матеріал, а ще й декламував його на літературних вечорах, де часто збирались повні зали. Більш вільний і подекуди діалогічний стиль мали конферансьє кабаре, а згодом і театрів.

Найближчим за формою і змістом до стендапу були комедійні виступи Верки Сердючки, яка з'явилася на телебаченні у 1994 році. У 2006 році на телеканалі Інтер вийшло шоу «Камеді клуб Україна», який резиденти називали аналогом американського стендапу.

У 2012 році на НЛО ТВ уперше виходить гумористичне шоу «Мамахототала», де серед різних малих жанрів представлений і стендап. Також цього ж року відбувається перший стендап-вечір, відео з якого викладає Youtube-канал «Стендап Шоу», де був представлений виключно стендап. Саме з 2012 року починається відлік української стендап-комедії. Надалі з'являються нові телевізійні стендап-шоу (Стенд-Ап Шоу Андрія Шабанов, 2014) та стендап клуби (Підпільний стендап, 2015; STAND UP Battle Club, 2017 тощо). На сьогодні на сайті Фарс викладено 116 візитівок стендап коміків і комікес (Фарс 2024).

У перші роки існування українського стендапу основними темами були: повсякденне життя, побут, стосунки, дитинство, попкультура. Коміки жартували з досвіду, який міг бути близьким більшості глядачів, рідко занурювались у суспільно-політичні проблеми, не вдавались до провокацій і гострих тем. Стендап мав на меті розважити аудиторію та відволікти від повсякденної рутини. Це звичайна стадія розвитку стендапу, адже, як зауважує

Андрій Шабанов, щоб бути коміком американського рівня і свого роду філософом, необхідний великий життєвий досвід та певні потрясіння, на які можна подивитися під певним гумористичним кутом.

В українському стендапі домінує комедія спостереження. Проте, наприклад, Василь Байдак працював у жанрі абсурду, для якого відшукував або вигадував безглузді чи ірраціональні сюжети. Лана Чубака поєднує комедію спостережень із музичною комедією, єдиною представницею якої залишається донині.

Стендап — жанр, в якому смішно говорять про серйозні речі. Український стендап поступово переходив від жартів над смішним і абсурдним до жартів на суспільно-політичні теми: все більше обговорюються питання фемінізму, політики, культури, з'являються й гострі теми — традиційні цінності, націоналізм, психічні розлади, суїцид тощо.

Хоча розвиток стендапу відбувався поступово, а кількість глядачів стабільно збільшувалася, все ж ріст популярності цього жанру простежується під час коронавірусу, а особливо після початку повномасштабного вторгнення росії в Україну. За перші пів року великої війни кількість підписників Youtube-каналу «Підпільний стендап» з 80 000 збільшилась до 140 000 (на сьогодні 226 000), у «STAND UP Battle Club» з 20 000 до 69 000 (на сьогодні 132 000). Це збільшення пов'язане з відмовою громадян від споживання російського контенту. Але ще одним важливим чинником стає актуальність гумору, адже стендап — це швидка рефлексія на сьогоднішнє. Після повномасштабного вторгнення найпопулярнішою темою жартів стала війна з усіма супутніми проблемами, такими як виїзд з постійного місця проживання, повітряні тривоги, обстріли, бомбосховища, блокпости, комендантська година тощо. Якщо раніше досвід коміків міг не збігатися з досвідом аудиторії, то досвід війни має кожен українець. І саме травма війни та потреба її переосмислити стала тим гаком, що затягнув глядачів в українській стендап. З початком повномасштабної війни весь матеріал став українськомовним.

Стендапери виїжджають з виступами на передову і, окрім того, що підіймають бойовий дух воїнів, отримують унікальний досвід, який конвертують в жарти. Комік Сергій Ліпко з початком повно-

масштабного вторгнення став до лав ЗСУ і продовжує виступати зі стендапами про життя на передовій. Таким чином, коміки стають своєрідними медіаторами між передовою і цивільним світом.

У стендапі набуває розквіту чорний гумор, головним об'єктом якого є феномен смерті. Коміки висміюють ворога, жартують на тему мертвих росіян, знищення росії. Такий гумор стає символічною формою покарання чужого та сприяє зміцненню солідарності всередині групи. Чорний гумор стає способом справитись зі страхом смерті. К'еркегор вважав, що чорний гумор є ліками проти «хвороби до смерті» і остаточно лікування неможливо, хворий до смерті приречений на смерть. Але ця безвихідь і є основою чорного гумору. Фаталізм населення знаходить відображення у жартах. У виступах моделюється ядерний вибух, влучання ракет у власні житла та висміюється ігнорування повітряної тривоги. Через жарти над травмами і страхами відбувається їх подолання чи принаймні глядач отримує полегшення. Фройд у роботі «Гумор» зазначає, що завдяки гумору відбувається зміщення акценту з Я на Над-Я, а для Над-Я проблеми й інтереси Я здаються незначними та Над-Я може легко впоратись з придушенням можливих реакцій (Freud 1970, с. 215).

Коміки переглядають історію і розвиток української культури, порушують мовне питання та висміюють споживання російського контенту. Своім гумором стендапери допомагають аналізувати реальність, сприяють підвищенню обізнаності населення та спонукають людей вирішувати важливі соціальні проблеми.

Але, окрім цього, стендап дає змогу розслабитися і відволіктися від суворой дійсності. Гумор сприяє вивільненню накопиченої психічної енергії, звільняє людину від обмежень, знімає стрес і напругу, тим самим дає заспокоєння нервовій системі та стає певною формою ескапізму.

Під час війни події стрімко розвиваються і жарти швидко втрачають свою актуальність. Зараз комедія будується здебільшого на змінах у світосприйнятті українців під час війни, на тому, які зміни відбуватимуться надалі і яке майбутнє чекає Україну, проте побутові жарти, теми відносин, релігії тощо повертають свою авторитетність. Коміки зазначають, що після початку вторгнення вони намагались розвантажити та заспокоїти аудиторію. Зараз

завданням стендапу стало повернути глядача до реальності, у якій війна триває, і кожен громадянин має бути залучений до боротьби за перемогу.

Отже, після повномасштабного вторгнення у стендапі змінилися теми і об'єкти гумору, набув популярності чорний гумор. Стендап став не тільки формою розваг, а й способом впоратися з психологічним навантаженням під час війни, інструментом для підняття бойового духу військових та підтримки морального стану цивільних. Тема трансформації української стендап-комедії після повномасштабного вторгнення росії в Україну, як і тема української стендап-комедії загалом, потребує подальших досліджень.

Література

1. Unicef. 2022. «Правила безпеки під час війни: інформація для підлітків». Дата звернення Квітень 8, 2024.
URL: <https://www.unicef.org/ukraine/documents/teenagers-safety-war-rules>
2. Франкл, Віктор. 2020. Людина в пошуках справжнього сенсу. Психолог у концтаборі. Харків : КСД.
3. Mintz, Lawrence. 1985. Standup Comedy as Social and Cultural Mediation. *American Quarterly*. Vol. 37, No. 1.
4. Фарс. 2022. «Стендап коміки та комікеси». Дата звернення Квітень 8, 2024. URL:<https://fars.com.ua/artists>
5. Freud, Sigmund. 1970. "Humor". *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. 21. London: Hogarth press.

Собуцький Михайло
доктор філологічних наук,
професор кафедри культурології НаУКМА

Фантазія і гумор: серіальна продукція 2000–2023 років

Поширеність фантазійності в сучасній культурі зумовлена багатьма факторами, але як головне можемо виділити те, що вона підважує референцію до реального світу, тим самим уможлиблюючи визначення завдань наперед, у порядку експериментування. Люди у фентезі (як і в так названій космоопері) лишаються сучасними за психологією, проте конвенція «цього ніде й ніколи не було» дає змогу вільно розгорнутися прихованим фантазіям і прагненням, так само як страхам і пересторогам. У заголовок ми поставили слово «фантазія», а не «фентезі», оскільки проблематика сучасності може обігруватися не тільки в зазначеному жанрі, а і, скажімо, у відверто псевдоісторичному контексті (наприклад польський серіал «1670», останній із використаних тут за часом випуску). Про «серіальну продукцію» говоримо тому, що «Гаррі Поттер» серіалом не є. Це серія фільмів за серією книжок, тоді як серіалом є «Вендей», що пародіює його.

Серіальний формат фантазування дає можливість дозовано і зважено подати різноманітну проблематику з можливим фідбеком, неусвідомлюваним впливом на глядача і читача, який, щоправда, непросто відстежити. Нам вже доводилося досліджувати й етичний вибір героя серіалу, і тематизацію жіночого лідерства у фентезі; тут зосередимося на одному з найбільш ефективних засобів презентування непростої проблематики у (позірно) простий спосіб, яким є гумор у його різноманітних проявах та модусах.

Гумор транслює інформацію в дуже економний спосіб «два в одному». Численні теорії гумору (Martin, 2007) показують, як у ньому об'єднуються або витіснене і те що витісняє, явна і прихована сцена, метафоричне і буквальне значення, ствердження й заперечення (в іронії), ба навіть просто полюси когнітивного дисонансу, коли є дві нетотожні рамки/схеми сприйняття й інтерпретації. Іноді сміх легитимує що-небудь, що людям непро-

сто й не комфортно сприймати всерйоз, але воно на часі й нікуди не зникне.

Матеріал для цієї доповіді відібрано шляхом вже апробованого нами поєднання якісного й кількісного підходів (Паніотто, Харченко, 2017) з опорою як на безпосередні враження представників генерацій зумерів та міленіалів від того, що користується у них глядацьким попитом, так і опитування компактних груп (студентських) або розпорошених (у соцмережах). Інтерпретація мотивів, знайдених у серіалах, найцікавіша тоді, коли схожі мотиви віднаходяться і в іншій серіальній продукції. Іноді це простий вплив, іноді свідомо пародія, іноді ж це прояви потреб культури, і, як пишуть у дисклеймерах до відеопродукції, «збіг суто випадковий» (але важливий).

Отже, окреслимо джерельну базу. Окрім зазначених вище «Гаррі Поттера» і «1670», до неї входять: «Гра престолів», «Вікінги», «Венсдей», «Американські боги», «Холістична детективна агенція Дірка Джентлі», «Відьмак». Авторство і точні роки випуску вказувати зараз не будемо з метою економії; зазначимо, що майже за всіма серіалами й серіями фільмів стоять книжкові прототипи.

Зазначимо на прикладах ті різновиди гумору у фантазійних жанрах, які здалися нам найбільш релевантними для розкриття (позірно) ескапістського способу визначення й вирішення нагальних проблем.

На перше місце поставимо *чорний гумор*, чия роль полягає в тому, щоб зробити прийнятним неприйнятне, опанувати жорстку дійсність у найкомфортніший спосіб. Усі ми знаємо, що смертні, але: «Річ, якщо ти помреш, я тебе вб'ю... Тепер оживляй» (цитата з «Венсдей»). Компактність подання інформації тут виразна — метафоричне і буквальне значення разом, смерть як реальність і як іронічна погроза. Із того ж серіалу, не без пародії на небезпечні змагання на воді в «Гаррі Поттері й келиху вогню»: «А де твої (намальовані) вуса? — Ще раз спитаєш, і залишишься вісім життів» (команда мала зображати котів, компактність подання жарту спирається на загальне знання того, що в ката 9 життів).

Найактивніше смерть і каліцтво висміюються у «Грі престолів». Неможливо сприймати інакше, ніж через призму чорно-

го гумору ні сімейство Ланістерів, ні лорда Варіса, ні Шандора і Грегора Кліганів. Пальма першості, звісно, у Рамсі Болтона. Без гумористичного використання мелодії «Rains of Castamere» не обходяться обидва криваві весілля 2 частини 3 книги («Може хто заспіває її втретє, щось я вже годину не чула», каже справжня отруйниця Джофрі леді Оленна). Співцям загалом дістається доля бути цапами-відбувайлами (клоунська роль у ризикованих пригодах належить також барду у «Відьмаку» — повторюваний мотив). З усіх Ланістерів найбільш тонким гумором наділена Серсеї, як щодо до брата (Джайме), так і до своєї мучительки-монашки з числа «горобців», коли вони міняються ролями, і Серсеї виголошує промову в дусі лаканівської етики психоаналізу на кшталт «ти слідувала своєму бажанню, і я слідувала своєму бажанню...» Але і цей гумор є чорним, ще й іронічним.

Іронія як використання позитивного терміна в негативному значенні (Українська мова, 2004) є інтелектуальнішою за чорний гумор. Іронія навіть не зобов'язана бути смішною, її походження трагедійне у греків, а пізніше в історії романтичне. Чорний гумор сам по собі здатен зісковзнути у *треш* — так би мовити, найвищу якість низькоякісності, щось таке огидне, що воно смішне своєю абсурдністю. *Треш* є у творчості Джорджа Мартіна, але нам більше впала в око його шалена кількість в «Американських богах» за Нілом Гейманом. І там, і тут він фізіологічний, проте пришивання ниткою руки самій собі напівоживленою «мертвою дружиною» — це лише найбільш невинний із численних епізодів серіалу. А от фінал третього сезону, який не всі фанати подивилися через невдалу заміну кастінгу акторів, повертає нас якраз до трагічної іронії — безглузде принесення себе сином Одіна (самого по собі абсурдного в сучасних умовах) у жертву на дереві задля батькового воскресіння, якому не радий ніхто.

Абсурдом переповнена «Холістична детективна агенція Дірка Джентлі», яка і не агенція, і детектив із Дірка ніякий. Абсурдний світ сновидінь хлопчика в комі, який уже давно старий, але все продукує пародійне фентезі у своїх снах, і туди можна потрапити зі світу нашого, не несе в собі глибокого сенсу; зате розп'якування Дірка про те, що мовляв «у тебе дві руки й дві ноги, в мене теж, я люблю поїсти, ти любиш поїсти, бачиш як у нас багато спільно-

го» є досить вдалою пародією на модерністські пошуки загальнолюдського у світі метамодернізму.

Трохи зупинимося на *пародії*. Вона може бути як абсурдною, так і інтелектуальною й виконувати серйозні завдання. Уникаючи самоповтору, лише побіжно скажемо про те, як пародійний Невермор у «Венсдей», порівняно з Хогвартсом, стверджує точку зору третьої й четвертої хвиль фемінізму на жіноче лідерство й позитивну роль *active female* (Turello, 2021). Активізм може і пародіюватися за допомогою абсурдної модернізації, наприклад, активізм екологічний у польському продукті Netflix «1670» («За 380 років все стане незворотним», що при перерахунку дає 2050 рік). Проте пародія не завжди знецінює свій об'єкт. Венсдей Аддамс не впосліджує Герміону Грейнджер, а «Перший Пілігрим» — Волдеморта. Пародійні вибори зустрічаються двічі в «Грі престолів»; особливо у книжковій версії провокативна поведінка Семвелла, який свідомо вводить в оману інших претендентів, аби забезпечити перемогу Джона Сноу, а іронічне знання наперед властиве Брану і в останньому сезоні серіалу, за яким не стоїть поки що книжний прототекст. Пародію на популізм бачимо й у «Вікінгах» («Що ти їм усім пообіцяв?» — «Те що кожен з них хотів почути»). Пародіюються вибори з *liberum veto* і у «1670». Ідея виборів від цього не страждає, а от можливі ризики і хиби в ній стають видніше.

Звернімо ще увагу на *інфантилізацію*. Вона частково притаманна трешу і чорному гумору, бо, сміючись зі смерті, каліцтва і хвороб, огидних фізіологічних проявів або знеціненої сексуальності, ми стаємо дітьми, для яких все це трохи не справжнє. Ще одна школа магії, що її знаходимо у «Відьмаку», відбирає потенційних учениць так: «Ти заморозила кота. — Я не хотіла. = А ти зробила свою мати жирною» (ця мовчить, не каже «не хотіла», і згадуємо, як Гаррі Поттер надував свою тітоньку у прийомній родині Дарслі на початку третьої частини/серії). Не впадаючи в дитинство, неможливо подивитися (чи прочитати) перші дві частини Поттеріани, але ж серйозна проблематика є і у них, і пов'язана вона з Ніколя Фламельом, котрий ілюструє безглуздість безсмертя. У другій серії «Фантастичних звірів» він теж присутній заднім числом і пародійно зойкує від болю, коли йому потискають руку (не просто це у його 500 з чимось років).

Висновки. Розглянувши деякі різновиди гумору у фантазійній серіальній продукції останніх двох десятиліть, можемо констатувати, що поєднання компактного подання інформації (гумор) із нереалістичними конвенціями фентезі або пародійної історії полегшує визначення та висвітлення проблем якраз реалістичних і сучасних. У чарівному фантазійному світі можна зі сміхом обіграти ситуації, в які ми потрапляємо, здійснити уявний апгрейд і потім спробувати застосувати його до життя.

Література

1. Паніотто, В., Харченко, Н. (2017). Методи опитування. Київ. 324 с.
2. Українська мова: Енциклопедія. (2004). Київ, Укр. Енцикл. 824 с.
3. Martin, Rod A. (2007). *The Psychology of Humor: An Integrative Approach*. London, Elsevier Academic Press. 446 p.
4. Turello, Elisabeth. (2021). *Modern-Day Fantasy: The Progressive Role of the Active Female*. *The Macksey Journal*. Vol.2, Article 154.

Сіліченко Анфіса
*студентка НаУКМА,
МП-2 Культурологія*

Простори проєкції в українському та польському відеоарті XXI століття

Простори проєкції — назва, можливо, занадто заплутана як для теми диплому, тому не дивно, що і проміжними результатами роботи над дослідженням стало відкриття нових шарів, які згодом доводилося «вплітати» в роботу. Відтак, дослідження, що спочатку мало на меті всього лише розкрити дієвість мистецького простору в контексті українського відеоарту XXI століття, спочатку розширилося на один об'єкт — польський відеоарт (робота мисткині Лори Павела “Natural View”), а згодом отримало нові шари в предметі — у просторах проєкцій.

Спочатку хотілося б висвітлити приблизний шлях, який був окреслений для роботи над дослідженням. По-перше, постало питання: «Що відбувається (або краще «що може відбуватися») у момент, коли людина заходить до галереї та бачить відео як мистецький твір»? Відповіддю стали три аспекти, які розглядаються в дослідженні: Простір (можна поставити питання “де?”), Глядач (хто?), Екран (що? як? (останній аспект відкрив можливість подивитися на проблему медіуму з досить незвичайного ракурсу, точніше, — з погляду матеріальності та просторовості цифрового відео). Пропонуємо розглянути ці три аспекти більш детально.

Питання простору надають доступ до дослідження фізичних просторів (або навіть «фізичності» простору) та просторів соціальних (або радше тут про простір як соціальний конструкт). Цей аспект розглядаємо через теоретичну літературу про інсталяції (Installation Art) та Site-Specific Art (наприклад, перформанс, який може також апелювати до питань темпоральності, які в роботі опускаються).

Говорячи про дієвість простору, неможливо оминати теорії, пов'язані з власне простором. Тут звертаємо увагу на дослідження Мішеля де Серто та Марка Оже. У книжці «The Practice of Everyday Life» філософ Мішель де Серто пропонує читачам переглянути

їхні уявлення про начебто усталене поняття місця, причому сам термін поділяється на дві частини — те, що англійською ми б назвали *space* і *place*. Якщо ми беремо термін «місце» (*place*), то насамперед ми думаємо про фізичну площину, в якій ми перебуваємо та з якою взаємодіємо. Якщо *place* (місце) — лише фізичне поняття, що можна сказати про простір (*space*)? Перша асоціація теж стосується фізичних концепцій площини, периметру тощо, але тут із нами де Серто точно не погодився б. Його концепція «простору» підкреслює, що це не просто статичне фізичне розташування, а радше організована система, що виникає внаслідок дій та певної поведінки, що їх практикують індивіди у цьому просторі. «Простір» відтак не просто визначається своїми фізичними характеристиками, а також формується людськими практиками, способами використання та взаємодії з ним. Місце набуває сенсу внаслідок «просторових практик». По суті, «простір» — це не фіксована сутність, а скоріше динамічна концепція, на яку впливають дії та взаємодії. Розгляд теорії де Серто допомагає зрозуміти витoki поняття «мистецький простір» та як відвідувачі впливають на конструювання таких просторів.

Друга теорія, на яку звертаємо увагу, — теорія Марка Оже. Учений наголошує на існуванні двох типів просторів (або місць, тут різниця між двома концептами здається не настільки важливою): антропологічне місце (*Anthropological Place*) та Не-місце (*Non-place*). У той час як антропологічне місце характеризується ідентичністю, певною мовою, що характерна для цього місця, місцевими віруваннями та усталеними життєвими практиками, не-місце не має цих характеристик і натомість визначається тимчасовістю, плінністю та відсутністю особистих зв'язків. Не-місця — простори, які мають певну транзитивну мету; це транспорт, простори, пов'язані з торгівлею чи дозвіллям. Цим просторам бракує глибини та комплексності антропологічних місць, і вони часто переживаються «у русі». Ця теорія допомагає глибше зрозуміти взаємодію відвідувачів та мистецького простору, в якому вони перебувають. Також є можливість категоризувати відвідувачів мистецьких галерей за допомогою роботи Оже, що прямо стосується другого аспекту, який розглядаємо в роботі.

Також питання простору стосується аспект «події перегляду»

(назва умовна, адже я не заглиблююся в теоретичні проблеми, пов'язані з концептом події); під цим висловом розуміємо простір, що оточує глядача під час перегляду відеоарту та чим він «заповнений» (тут знову мені допомагає література, пов'язана з інсталяціями, особливо, враховуючи один з об'єктів дослідження — роботу Яреми Малащука та Романа Хімея «Присвячується молоді всього світу II» (2019) та «Присвячується молоді всього світу III» (2023). Це питання вимагає детальнішого дослідження, проте наразі видається, що найбільш плідний підхід — через інсталяції.

У книжці «Installation Art» Клер Бішоп порушує питання «активованого (активного) глядацтва» (activated spectatorship) та вплив інсталяції на глядача, перетворюючи його на активного учасника мистецької події. Ідея «активованого глядацтва» є формою політизованої естетичної практики, що протиставляється традиційним форматам споглядання мистецтва, де глядачі є не більше, ніж спостерігачі. Як у роботі Павела, так і в роботі Малащука та Хімея, не тільки відео, але те, що його оточує, сприяє діалогу між глядачами та власне твором. Так, дивлячися на роботу “Natural View”, ми споглядаємо не лише екран Майкрософт, не лише регіон у Каліфорнії під назвою Лос Карнерос; загалом, ми вже не просто «споглядаємо», ми є активними учасниками проєкції. Ми входимо в окремих простір, відмежований від решти галереї (Музей сучасного мистецтва у Кракові), ми ступаємо по зеленій підлозі, що нагадує траву і начебто виходить за рамки відео, і запрошує нас у простір цифрового зображення (буквально в стандартний фон програмного забезпечення), нас оточують об'ємні стільці-вікна із повідомленнями, які адресовані саме нам (“Breathe...”, “Quiet”, “Change Your Mood”, “Just Relax”) — з досвіду ми знаємо, що вікна в програмному забезпеченні можуть імітувати просторовість та створюваний ними об'єм за допомогою нашарування одне на одного, проте в роботі Павела об'єм не тільки вікон, але й самого простору є очевидним та навіть перебільшеним. Простір запрошує нас стати учасником пейзажу, який до того був доступним лише в режимі пасивного споглядання (і тут не важливо, чи ми мали такі стандартні шпалери на наших комп'ютерах, чи просто бачили це ображення в Інтернеті). Усе, що передує плоскому екрану, допомагає у набутті агенції як глядачів та учасни-

ків, проте і плаский екран має досить несподівану деталь: начебто статичне зображення в якийсь момент «перерізається» пташкою, яка пролітає, руйнуючи наші передсуди та сподівання, пов'язані з цією роботою.

У роботі Малащука та Хімея використано два екрани, які транслюють два фільми, один знятий у 2019-му році, інший — покadroво перезнятий у 2023 році, який додає додаткові контексти до твору. Інтерес викликає діджейський контролер та музичне обладнання, яке розташоване навпроти екранів — воно наче запрошує нас стати в позицію музиканта, людини, що контролює звук і таким чином в певному сенсі контролює публіку. По суті, люди, яких ми бачимо перед собою, вже не просто незнайомі відвідувачі рейву, ми залучаємося в фільм і стаємо не тільки учасниками, але й модераторами, тобто мистецький простір та куратори, що вирішили розташувати ці роботи таким чином, дають нам в руки владу над твором. Єдине, що хотілося б, аби обидва фільми демонструвалися або на великих екранах або просто на стіні при вмкненому світлі, але таке розташування твору неможливе через особливості планування Львівського муніципального мистецького центру.

Останній аспект, пов'язаний з простором, що також допомагає підняти питання медіуму, — це просторовість власне відеоарту. Дієвість простору можна розглядати не лише через перелік питань до мистецького простору, в який поміщена робота митця. Коли глядач входить до зали, він залучається у серію просторових відносин (*spatial relations*), що структурують його погляд, диктують правила гри, впливаючи не тільки на те, як глядач бачить, але і на те, що він бачить і сприймає.

Так, Сюзанн Сетер у статті «Touch/Space: The Haptic in 21st Century Video Art», розглядає поняття тактильного зображення (*haptic image* — вона надає перевагу саме терміну *haptic*, а не звичному нам *tactile*) крізь призму поглядів інших дослідників на це питання. Сетер звертає увагу на роботу Лори Маркс «Touch», в якій дослідниця виділяє два важливих поняття: «тактильне зображення» і «тактильна візуальність», які хоч і асоціюються із поняттям «тактильне кіно» («*haptical cinema*»), застосованим Антонією Лант, все ж відрізняються від нього. Те, як Маркс розуміє

тактильну візуальність, дає змогу заглибитися у питання медіуму в контексті відеоарту: обидва поняття (тактильне зображення і тактильна візуальність) стосуються як перцептивного, так і просторового режимів, вони по суті переносять поле проблеми не лише з питань фізичної тактильності (дотик — наприклад, дотик до екрану), але й залучають питання простору всередині самого відео — таким чином ми вже можемо говорити про медіум, який робить можливим доступ до візуального продукту. Іншими словами, ми маємо справу із тактильними зображеннями, що набувають тактильності не через «flatness of the space», про який говорять Лант і Алоїс Рігль, а через очевидність медіуму: такі зображення характеризуються погіршеною, зернистою і низькою роздільною здатністю. Відтепер площинність («flatness»), що все одно змушувала глядача заглиблюватися в зображення, «перебралася» на поверхню, привертаючи увагу до своєї матеріальності і якості (у фізичному сенсі — якості зображення). Зернистість плівки, рядки аналогової стрічки та пікселі цифрового відео — елементи нової тактильності, що покладаються не на можливість дотику, а на факт існування та визнання власної матеріальності. Взаємодія із останньою робить можливим новий вид перцепції — погляд, поєднаний із дотиком. Чиста візуальність відтепер підкріплюється дотиком, але не фізичним, а «дотиком очима». Певно що відеоарт апелює саме до такого виду споглядання, коли текстурні якості відео висувуються на перший план, аби порушити звичний досвід перегляду для пересічного глядача, аби висмикнути його з усталеного процесу бачення та пояснення і змусити його запитувати самого себе, що конкретно він бачить та як це відбувається.

Література

1. Де Серто М. Практика повсякденного життя : монографія. Берклі, 1980. 229 с.
2. Маркс Л. Дотик. Чуттєва теорія та мультисенсорні медіа: монографія. Міннеаполіс, 2002. 288 с.
3. Оже М. Не-місця. Вступ до антропології суперсучасності: монографія. Лондон, 1995. 122 с.

РОЗДІЛ 2

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ СТУДІЙ

Туріна Кирил
*студент НаУКМА,
МП-2 Культурологія*

Мартін Хайдеггер і його доробок у роботах Річарда Рорті

Мартін Хайдеггер є одним з основних європейських філософських впливів для Річарда Рорті. У випадку Рорті можна сміливо говорити про вироблений ним філософський канон, і в ньому Хайдеггер посідає одне з чільних місць. Тому в цих тезах ми спробуємо коротко означити найголовніші аспекти звернення Рорті до Хайдеггера.

Почати варто з короткого хронологічного розгляду робіт. «Філософія і дзеркало природи» стає роботою, яка приносить Рорті справжній успіх. У ній Рорті підносить Дьюї, Вітгенштайна і Хайдеггера — грубо кажучи, прагматика, аналітика і «континентального» філософа, — як трійцю, яка може допомогти побороти філософський фундаменталізм та уявлення про істину як відповідність реальності. Цей канон залишиться з Рорті до кінця.

Роль Хайдеггера у цій тріаді в тому, що Рорті позичає прийом, використаний Хайдеггером в його «історії Буття» — змалювання широкої історичної перспективи, пронизаної певною панівною метафорою, яка визначає хід розвитку філософії навіть попри всю позірну різномірність традиції [6, с. 12; 7, с. 12]. Ба більше, навіть

самою «метафорою ока» Рорті, за власним визнанням, завдячує Хайдеггерові [6, с. 159 п. 40]. Історичний метод філософування був прищеплений Рорті ще з часів Чиказького університету Річардом Маккеоном [10, с. 5–7], і в Хайдеггері Рорті знайшов блискучий приклад цієї практики.

Ця робота ознаменувала відхід Рорті від аналітичної філософії. Певний час він планував написати книгу про Хайдеггера, але зрештою друком вийшли лише окремі есеї Рорті про нього, включені в різні збірки, зокрема «Есеї про Хайдеггера та інших»[9]. Ще деякий час після випуску «Дзеркала природи» Рорті продовжував писати статті про аналітичну філософію, але дедалі більшою зацікавленістю для нього ставала континентальна філософія, а також інші спрямування досліджень: Рорті багато писав про літературу, релігію, політику та актуальні дебати в культурі.

Постійним важливим мотивом в обговореннях Хайдеггера залишається його біографія. До цієї теми було неможливо не повертатися, особливо в світлі критичних розвідок, які оприлюднювали не лише нові факти про нацистські симпатії Хайдеггера, але і його спроби замовчати і приховати їх, до яких зазвичай приєднувалися і учні та послідовники Хайдеггера. Рорті пише кілька окремих текстів на цю тему [4; 5]; вони прояснюють, як саме філософська позиція Рорті дає змогу розділяти історичну постать та ідеї з його твору.

Першою важливою тезою є те, що поняття «контингентності», означаючи історичну випадковість і відсутність глибшого об'єднавчого принципу, можна застосувати і до Хайдеггера. Його книжки, лекції, життєві факти, релевантні історичні контексти — все це є сумішшю текстів, яка завжди буде складнішою, ніж будь-яка можлива їх сукупна інтерпретація, й тому неможливо сказати, що вся його філософія є просто епіфеноменальною до його нацистських симпатій, його антисемітизму чи антидемократизму. Це відповідь на деякі найрадикальніші критики Хайдеггера, які справді робили — і продовжують робити — подібні спрощення та узагальнення у своїх трактуваннях (наприклад, одним з таких критиків є Еммануль Фай [2]).

Й це приводить нас до другої важливої позиції Рорті. Філософ намагається показати, що з прагматичної точки зору інтерпрета-

ція тексту є ніщо інше, як його використання. Якщо інтерпретація передбачає вірність тексту, його цілісності і структурі, то ця ідея стає для Рорті надто подібною на “correspondence theory of truth” — на погляд, нещадно ним критикований на користь прагматистського уявлення про інтерсуб’єктивну істину. Для Рорті неможливе існування певної «нейтральної» структури чи моделі інтерпретації тексту, й тому все, що важить, — це практичні наслідки цієї активності для нас. З цього погляду доробок Хайдеггера чи навіть будь-яка одна його робота відкривається для нас як джерело потенційних використань. За сукупністю висловленого ним за життя неможливо закріпити яку-небудь есенцію, яка б раз і назавжди завершила дебати про можливі інтерпретації його філософії. У «розмові людства» неможливо поставити крапку. Рорті актуалізував ці потенційні використання: він влітав Хайдеггера в оповідь про історію західної філософії, яка мала б наблизити нас до ліберальної, антиавторитарної утопії, яку він черпав з філософії Джона Дьюї.

Також Рорті до певної міри намагається провести паралелі між Хайдеггером та важливими для нього філософами, зокрема прагматики, й цьому присвячено кілька окремих робіт. Він спирається на Марка Окрента [3] і Роберта Брендона [1]. Але й тут він наголошує на тому, що його завданням є радше просто провести паралелі й показати, як деякі мотиви у Хайдеггера зближують його з прагматизмом, аніж змалювати повну і консистентну картину його думки [8, с. 48].

Міркування Рорті досі викликають питання чи навіть опір. Адже наші наукові практики й сьогодні часто керуються радше спробами наблизитися до об’єктивності і точності, аніж ідеалом естетичного самокшталтування, про який говорили Дьюї та Рорті.

Література

1. Brandom R. Heidegger’s Categories in «Being and Time». *The Monist*. Вип. 66, № 3. С. 387–409.

2. Gordon P. E. Heidegger: *The Introduction of Nazism into Philosophy in Light of the Unpublished Seminars of 1933-1935*. Emmanuel Faye. 12.03.2010. URL: <https://ndpr.nd.edu/reviews/heidegger-the-introduction-of-nazism-into-philosophy-in-light-of-the-unpublished-seminars-of-1933-1935/> (дата звернення: 14.03.2024).

3. Okrent M. Heidegger's pragmatism: understanding, being, and the critique of metaphysics. Ithaca, N.Y : Cornell university press, 1988. [1]. ISBN 978-0-8014-2094-8.

4. Rorty R. Taking Philosophy Seriously. Richard Rorty's review of Victor Farias' «Heidegger and Nazism» in *The New Republic*, 1988. *The New Republic*. Victor Farias. 11.04.1988. С. 31–34.

5. Rorty R. On Heidegger's Nazism. *Philosophy and social hope*. New York: Penguin Books, 1998. ISBN 978-0-14-194611-5.

6. Rorty R. Philosophy and the mirror of nature. Princeton, N.J : Princeton university press, 1979. ISBN 978-0-691-07236-4.

7. Rorty R. Trotsky and the Wild Orchids. *Philosophy and social hope*. New York : Penguin Books, 1999. ISBN 978-0-14-194611-5.

8. Rorty R. Heidegger, Contingency, and Pragmatism. *Essays on Heidegger and Others*. Cambridge : Cambridge University Press, 1991. DOI:10.1017/CBO9780511609039.

9. Rorty R. Essays on Heidegger and Others. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. ("Philosophical papers / Richard Rorty" Series, Vol. 2). DOI:10.1017/CBO9780511609039.

10. Rorty R. Intellectual Autobiography. *The philosophy of Richard Rorty*. ed. R. E. Auxier., L. E. Hahn. Chicago, Ill : Open Court, 2010. ISBN 978-0-8126-9642-4.

Тулаїнова Анна,
*студентка НАУКМА,
МП-2 Культурологія*

Концептуалізація радянської ідентичності як національної

Союз радянських соціалістичних республік — це передусім держава, яка мала свої кордони, державну символіку, державні свята, власну армію, бюрократичну систему тощо. У легітимності держави СРСР не сумнівалися, дипломатичний світ визнавав її право на існування. Однак, виникає логічне питання, чи можемо ми вважати Радянський Союз нацією, яка формує у своїх громадянах відповідну національну ідентичність? Звернемося до досліджень.

На думку Ернеста Гелнера, нації, так само як і держави — це всього лише випадковість, нації та держави не залежать одна від одної, вони з'явилися окремо — держава виникає без допомоги нації, і деякі нації існують без власної держави.¹ СРСР як державу було створено не на базі «радянської» нації, скоріше, навпаки — радянську націю штучно будували під тодішню державу. Проте, чи можемо ми взагалі говорити про дихотомію штучності/природності в контексті створення націй? Відповідь очевидна — не можемо.

Передусім, що таке нація взагалі? Найбільш релевантною в конкретному випадку є дефініція Ернеста Ренана, який визначав націю як духовний принцип, який, з одного боку, складається зі спільного володіння багатою спадщиною спогадів, а з іншого — бажання жити разом, користуючись цією спадщиною. Головна складова для побудови цієї спадщини — героїчне минуле та славетні пращури, тому що «люблять пропорційно жертвам, на які погодилися, та пропорційно бідам, які довелося перенести».²

Друга світова війна (1939–1945 рр.) аж ніяк не була випадковістю, але вона значною мірою вплинула на вибудову так названого «героїчного минулого». Хронологічно вона ідеально вписується в той період історії існування Радянського Союзу, коли його

¹ Gellner E. Nations and Nationalism, Oxford: Blackwell. 1983. p. 6.

² What is a Nation? (Qu'est-ce qu'une nation?) Ernest Renan <https://tamilnation.org/selfdetermination/nation/renan.htm>

громадяни ділилися на дві групи: ті, хто були свідками революції та становлення радянської державності, та ті, хто вже народився в радянському суспільстві. Це означає, що акцентування уваги на перемозі в Другій світовій війні, яка в Радянському Союзі мала назву «Вітчизняна війна», має цілком педагогічний, з одного боку, та націєутворювальний, з іншого боку, характер. До речі, поняття «Велика вітчизняна війна» також невинуватиме, адже це буквально «війна за вітчизну», «війна за батьківщину». У це поняття дуже зручно вкласти утворювальний відповідні спогади славетного минулого контекст. Чудовим прикладом можна вважати текст пісні «Священная война» В. Лебедева-Кумача, в якій є рядок: «Идет война народная, священная война».³

Ернест Геллнер зазначає, що «двоє людей належать до однієї нації тоді і тільки тоді, коли вони поділяють однакову культуру, де культура, у свою чергу, означає систему ідей, знаків, асоціацій і способів поведінки та спілкування. Двоє людей належать до однієї нації тоді і тільки тоді, коли вони визнають один одного такими, що належать до однієї нації».⁴

Однак, спільне героїчне минуле — не достатній чинник, аби вважати конкретно визначену групу людей нацією. Передусім, жителі, які населяють певну територію, стають нацією лише в тому разі, коли їхня переважна більшість визнає певні взаємні права та обов'язки один перед одним.⁵ Тут слушним прикладом можуть бути гімни республік. У гімні Української Радянської Соціалістичної Республіки були такі рядки: *Розіб'ємо всі ми ворожі навали / Народного гніву священним мечем! / Під стягом радянським ми дужими стали / І в світ комунізму велично ідем! / Слава Союзу Радянському, слава! / Слава Вітчизні народів-братів! / Живи, Україно, радянська державо, / Возз'єднаний краю навіки-віків!*⁶

³ «Священная война — Лебедев-Кумач. Полный текст стихотворения — Священная война», Культура.РФ, accessed April 15, 2024, <https://www.culture.ru/poems/48263/svyashennaya-voina?ysclid=lv0wpl4ze2674952803>.

⁴ Gellner, Ernest. *Nations and Nationalism*, p.7

⁵ Ibid. p. 7

⁶ Восточный славянин из Киева. «Гимн Украинской ССР (1922–1991) — “Живи, Україно, прекрасна і сильна” (сталінський)». YouTube, December 26, 2022. Video, 3:29. <https://www.youtube.com/watch?v=KFwghX1DzUU>.

Тут ми повинні звернути увагу передусім на «розіб'ємо ворожу навалу» — обов'язок один перед одним; «народів-братів» — визнання приналежності до однієї нації, сюди також відносимо «возз'єднаний краю навіки-віків». До речі, варто зазначити, що ця версія гімну проіснувала до 1953 року. З 1977 року слова про «народний гнів», «ворожу навалу», «священний меч» було замінено більш миролюбними рядками. Однак, вони мають свою важливість для доказу того, чому ми можемо вважати радянську ідентичність національною.

Бенедикт Андерсон визнавав сприйняття нації як деякого братерства, яке не тільки має здатність вбивати за свою націю, але й вмирати за неї в ім'я обмежених уявлень.⁷ У поєднанні з аргументом про героїчне минуле, ми вже можемо побудувати релевантну гіпотезу, яка підтвердить визнання радянської ідентичності «національною».

Тож, нація, а відповідно і національна ідентичність, ґрунтується на спільному героїчному минулому, на визнанні своїх співгромадян такими, що належать до однієї нації та на сприйняття нації як братерства. На чому нація не ґрунтується, так це на расі (тобто етнічній ознаці), мові, релігії та географії. Етнічний принцип («*Ти нашої крові, ти належиш нам*») є некоректним для визначення нації.⁸ Тобто ми не можемо забрати дефініцію «нації» у Радянського Союзу тільки тому, що його існування артикульовано не етносом.

Про співпричетність як важливу ознаку націєтворення Бенедикт Андерсон також говорив. На його думку, нація — це «уявлена політична спільнота... генетично обмежена і суверенна. Вона уявлена тому, що представники навіть найменшої нації ніколи не знатимуть більшості зі своїх співвітчизників, не зустрічатимуть і навіть не чутимуть нічого про них...

Нація уявляється обмеженою, бо... жодна нація не уявляє себе рівнозначною людству»⁹. Проте, ми не можемо визначати націю виключно історично. Саме тому ми говоримо також і про мате-

⁷ Бенедикт Андерсон, *Уявлені спільноти* (Київ: Критика, 2001), с. 24

⁸ What is a Nation? (Qu'est-ce qu'une nation?) Ernest Renan <https://tamilnation.org/selfdetermination/nation/renan.htm>

⁹ Бенедикт Андерсон, *Уявлені спільноти*. с. 22

ріальні чинники. Наприклад, Ентоні Сміт серед таких елементів виділяє столиці, військові присяги, паспорти, національні свята, стилі поведінки, етикет тощо.¹⁰

Література

1. Antony Smith, *National Identity* (London: Penguin, 1991), 77.
2. Ernest Gellner, *Nations and Nationalism* (Oxford: Blackwell, 1983), 6-7.
3. Ernest Renan, *What is a Nation? (Qu'est-ce qu'une nation?)*: <https://tamilnation.org/selfdetermination/nation/renan.htm>
4. Бенедикт Андерсон, *Уявлені спільноти* (Київ: Критика, 2001), 22-24.
5. Гимн Украинской ССР (1922-1991) — «Живи, Україно, прекрасна і сильна» (сталинський). YouTube, December 26, 2022. Video, 3:29. <https://www.youtube.com/watch?v=KFwghX1DzUU>
6. «Священная война» — Лебедев-Кумач. «Священная война»: <https://www.culture.ru/poems/48263/svyashennaya-voina?ysclid=lv0wpl4ze2674952803>

¹⁰ Antony Smith, *National Identity* (London: Penguin, 1991). P. 77

Шипко Дар'я
студентка НаУКМА,
МП-2 Культурологія

Українізація vs колонізація: культурно-політична ситуація в Україні 20-х років ХХ століття

Культурно-політична ситуація в Україні наприкінці 10-х — початку 20-х рр. ХХ ст., під час і після визвольних змагань 1917–1921 рр., указує на те, що національна спільнота України була вже достатньо сильною, щоб боротися не тільки за власну культурну ідентичність та історичну пам'ять, але й за власну державність. Усі спроби радянської влади стерти колективну пам'ять українців та «примирити» українську культурну ідентичність з російською, лишалися невдалими. Зрештою, сама ідея «братських народів» була ініціативою самих росіян, а точніше міфологемою і політичним інструментом експансії. Українська літературознавиця Віра Агеєва зазначає: «Україна й Росія розвивалися у полі тяжіння різних політичних культур і традицій; післямонгольська північно-східна Русь не толерувала й не приймала вартостей, принесених книжниками Києво-Могилянської академії, як і не хотіла визнавати та потверджувати шляхетські права й свободи, яких добивалися українці»¹¹.

Зазнавши поразки за прямого зіткнення російської ментальності з українською і спостерігаючи руйнівні наслідки політики воєнного комунізму, верхівка партії вдається до нового політичного курсу — політики коренізації (в Україні здобула назву українізації). Розпочата Леніним в Україні у 1923 році на XII з'їзді РКП(б) та завершена Сталіним у 1932 році, українізація виявилася своєрідним «троянським конем» для більшовицької влади. Маючи на меті схилити «неросійське» населення радянських республік на свій бік¹², московська верхівка вдалася до тактики тимчасового

¹¹ Агеєва В. П. За лаштунками імперії. Київ : Віхола, 2021. С. 17.

¹² У другому томі своєї книги «Сталін» Лев Троцький пригадував, що з 140 мільйонів населення РСФСР (виключаються Фінляндія, Естонія, Латвія, Литва, польські території) великороси складають не більше 75 мільйонів, решта ж — 65 мільйонів — складають не великоросійські національності.

«компромісу» задля досягнення глобальної мети — остаточне вкорінення радянської влади в неросійських республіках, проте зусиллями українських діячів, врешті, дискурс склався не на користь більшовиків і призвів до розквіту української культури. Українізація стала небажаним компромісом, адже «більшовики змушені були рахуватися з українським національним відродженням, могутній стимул якому дала українська революція»¹³. Окрім цього, така політика допомогла більшовикам швидко виявити та знешкодити національно налаштовані елементи, що потенційно загрожували радянській владі. Отже, українізація мала скерувати національні настрої у потрібний більшовикам бік соціалістичного будівництва, і в жодному разі — національній державі. Крім того, українізація виконувала іміджеву роль радянської влади на зовнішньополітичній сцені, показуючи українцям Західної України лояльність комуністичної партії до національної культури¹⁴.

Цікаво, що сам лідер жовтневої революції та теоретик більшовизму В. Ленін стояв на антишовіністських засадах і наполягав на визнанні рівноправ'я національних спільнот, вважаючи російський шовінізм — «пережитком дрібнобуржуазної ідеології». Він пише: «Російському великодержавному шовінізмові оголошую бій не на життя, а на смерть»¹⁵. Ленін вказував, що і сьогодні, особливо у великих містах, існує сильний прошарок російського міщанства, що є духовним спадкоємцем «десяти поколінь колонізаторів»¹⁶ на українських землях. Закономірно, що абсолютна більшість російських політичних та культурних діячів були виховані на зневажливому, а то й ворожому ставленні до українців.

У 1920-х роках у культурному просторі й далі панували стереотипні репрезентації українців як простакуватих чи брутальних селян, «підвладних спалахам шаленого та ірраціонального

¹³ Кондратюк К. РАДЯНСЬКА УКРАЇНА 20–30-Х РОКІВ ХХ ст.: СУЧАСНИЙ ІСТОРІОГРАФІЧНИЙ ДИСКУРС // Вісник Львівського університету. Серія історична. 2013. Випуск 48. С. 250.

¹⁴ Історія України / Ю. Зайцев, В. Баран, Л. Войтович та ін. 3-є вид. Львів, 2002. С. 272–273.

¹⁵ Ямпольський К. Н. В. І. Ленін про Україну. К., 1957, // Український історичний журнал. 1957. № 1. С. 143–149.

¹⁶ Дзюба І. М. Інтернаціоналізм чи русифікація? Київ : Сучасність, 1968. С. 87.

націоналізму»¹⁷. Досить згадати лише одну з найпопулярніших російських п'єс пореволюційних років «Дні Турбіних» (1926) і улюблений роман Сталіна «Біла Гвардія» (1925) — обидва сумнозвісних українофобських твори авторства М. Булгакова. Російський письменник змальовує національний рух в Україні як «прикре, але минуше колективне безумство, про яке швидко забудуть», а українських революціонерів-петлюрівців як «варварську, анти-семітську й культурно зубожілу масу»¹⁸. Показово, що диктатору та українофобу Сталіну не було рівних в політиці русифікації та колонізації України, а на ХХ з'їзді партії «вождь» шкодував, що «фізично не може вислати всіх українців на Сибір»¹⁹.

Європейський інтелектуал і філософ Вальтер Беньямін, мандруючи радянською Росією, мав змогу відвідати у Москві 14 грудня 1926 р. сумнозвісну п'єсу «Дні Турбіних», в якій він не побачив нічого, окрім «абсолютно огидної провокації»²⁰. Булгаков, так само як і інші російські діячі, переживав екзистенційні страх і тривогу через українських націоналістів саме тому, що вони не вписувалися в традиційну імперську свідомість та загрожували «єдиній і неподільній» російській ідентичності. Як зазначає дослідник Мирослав Шкандрій, «твори Булгакова про Україну можна вважати за спробу знову загнати джина в пляшку, реінтегрувавши тогочасні події до складу панівної й задовільної для нього культурної моделі»²¹.

Одним із таких проявів російського шовінізму на державному рівні в УРСР стала псевдонаукова теорія «боротьби двох культур», яку запропонували партійні лідери України, зокрема її ініціатор, другий секретар Д. Лебідь в 20-х роках у спробі запобігти українізації. Коріння теорії було покладено задовго до цього російським політичним діячем, філософом та істориком Петром Струве, який зазначав: «Великорос може бути культурним учасником національного життя й освіченою людиною, не розуміючи

¹⁷ Шкандрій М. В ОБИЙМАХ ІМПЕРІЇ: Російська і українська літератури новітньої доби. Київ : Факт, 2004. С. 332.

¹⁸ Там само.

¹⁹ Дзюба. Інтернаціоналізм чи русифікація?... С. 129.

²⁰ Шкандрій. В ОБИЙМАХ ІМПЕРІЇ... С. 336.

²¹ Там само. С. 336–337.

зовсім малоросійської мови, але “малорос”, який не опанував російської мови — анальфабет у національному й державному відношенні»²². Зміст цієї теорії полягає в культурній і цивілізаційній вищості Росії над «відсталою, селянською» Україною, що мало призвести до поглинання української культури. І хоча офіційно цю теорію засудили на XII партійному з'їзді 1923 р., московське керівництво було впевнене в тому, що українці самі охоче будуть переходити під патронат «великого брата», який, на їхню думку, беззаперечно мав вищу і прогресивнішу, «велику» культуру, а, отже, асиміляція «недолугих» українців мала відбуватися «природно».

Такий дискурс постійного підкреслення вищості та богообратності російського народу сприяв комплексу неповноцінності та меншовартості українців. Але більшість українських діячів усвідомлювали цю загрозу українській ідентичності та протестували проти однобічного зображення національного руху і проти принизливого ставлення до мови й культурних символів. У кінці 20-х розквіт української культури, її відродження починають згасати, Сталін бере курс на русифікацію та розпочинає репресії проти українських діячів: Відродження було приречено на розстріл.

Повертаючись до нашої метафори «троянського коня», аналіз політики 20-х років і, зокрема, процесу українізації показав, що вона призвела до непередбачуваних керівництвом компартії результатів і наслідків. 20-і роки позначені небувалим і вибуховим розвитком не тільки економічного сектору УСРР, але й мистецького українського «ренесансу», бурхливим і насиченим процесом пошуків модерної української національної ідентичності, гаслами «Геть від Москви» та цивілізаційним вибором «до Європи». Шукаючи шляхів утримання та утвердження влади, більшовики пішли на тимчасові поступки національному руху, таким чином, програма українізації збіглась у часі з політикою НЕПу, утворивши плідне підґрунтя для розквіту культури в Україні попри імперіалістичні амбіції та українофобію політики компартії.

²² Парахіна М. ТЕОРІЯ «БОРОТЬБИ ДВОХ КУЛЬТУР» — У ПОШУКАХ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ІСТОРІОГРАФІЧНОГО КОНСЕНСУСУ (МИНУЛЕ І СУЧАСНЕ ОДНІЄІ КОНЦЕПЦІЇ) [Архівовано 30 жовтня 2017 у Wayback Machine.] // Український історичний збірник, Вип. 15, 2012.

Література

1. Агєєва В. П. За лаштунками імперії. Київ : Віхола, 2021. 360 с.
2. Дзюба І. М. Інтернаціоналізм чи русифікація? Київ: Сучасність, 1968. 264 с.
3. Кондратюк К. Радянська Україна 20–30-х років ХХ ст.: сучасний історіографічний дискурс // Вісник Львівського університету. Серія історична. 2013. Випуск 48. С. 245–261.
4. Парахіна М. Теорія «боротьби двох культур» — у пошуках російсько-українського історіографічного консенсусу (минуле і сучасне однієї концепції) [Архівовано 30 жовтня 2017 у Wayback Machine.] // Український історичний збірник, Вип. 15, 2012.
5. Історія України / Ю. Зайцев, В. Баран, Л. Войтович та ін. 3-є вид. Львів, 2002. С. 272–273.
6. Шкандрій М. В ОБІЙМАХ ІМПЕРІЇ: Російська і українська літератури новітньої доби. Київ : Факт, 2004. 496 с.
7. Ямпольський К. Н. В. І. Ленін про Україну. К., 1957, // Український історичний журнал. 1957. № 1. С. 143-149.

Довганик Олександр
*аспірант кафедри
культурології НаУКМА*

Особливості прояву архетипу дитини в соціально-культурному образі В. Зеленського в період 2023-2024 років

На різних етапах історично-культурного розвитку України важливу роль у забезпеченні її функціонування відіграє посада президента. Зважаючи на це, актуальність тематики дослідження зумовлена значною роллю, яку відіграє гарант держави в процесах забезпечення її незалежності та суверенітету. Непродуктивна реформістська діяльність та відсутність значних позитивних результатів у повномасштабній війні проти росії сприяли зменшенню рівня довіри до президента України В. Зеленського (Грушецький, 2024). З огляду на соціально-культурну природу вказаної проблематики, важливим постає визначення причин зменшення довіри до В. Зеленського на основі інтерпретації його діяльності в розрізі архетипів.

Доцільність тематики розвідки детермінована потребою в підвищенні рівня політично-культурної грамотності українського населення стосовно основних проблем у поведінці В. Зеленського в умовах повномасштабної війни. Цінність досліджуваної тематики зумовлена потребою в розширенні інтерпретаційного горизонту політично-культурних феноменів, які стосуються діяльності поточного президента України.

У культурологічній сфері знань поняття «архетип» доволі складне та багатофункціональне. У праці К. Г. Юнга «Архетипи та колективне несвідоме» (Jung, 1976) архетип розуміється як певна первинна форма чи прообраз, який отримує своє змістовне наповнення на основі здійснення різноманітних соціально-культурних процесів. Його неможливо розкрити та охарактеризувати повною мірою, оскільки їх змістовний вимір є невичерпний. Тому будь-які спроби осмислення архетипу є частковими та детерміновані соціально-культурним контекстом (Jung, 1976).

У межах цієї розвідки буде зосереджено увагу на особливо

стях прояву архетипу дитини. Зазначений архетип має різноманітні риси та характеристики, які демонструють його втілення в діяльності соціально-політичних суб'єктів, зокрема В. Зеленського. До основних складових архетипу дитини можна зарахувати такі: несамостійність; незахищеність; неусвідомленість або ненавмисність дій; образливість; самотність; ідеалізація майбутнього (Jung, 1976). У цьому контексті варто зазначити, що вищезазначені риси або властивості архетипу дитини є взаємопов'язаними та складають певну соціально-культурну цілісність. Виявлення окремих рис є теоретичним або умовним, як наслідок деякі ситуації можуть репрезентувати декілька властивостей архетипу дитини водночас. Однак, ми зараховуємо конкретні кейси до певної властивості архетипу дитини на основі домінуючих у них змістовних характеристик.

Кожен елемент архетипу дитини наділений певним унікальним та універсальним значенням водночас (Jung, 1976). Перша риса архетипу дитини — несамостійність. Вона проявляється в неможливості немовлям одноосібно задовольнити свої базові потреби. Другий компонент архетипу дитини — незахищеність. Він проявляється в тому, що дитина не здатна самостійно створити для себе безпечні умови та потребує допомоги своїх батьків або близьких. Третя властивість архетипу дитини — ненавмисність або неусвідомленість дій. Вона проявляється в незадоволенні дитиною розгортання певної ситуації чи поведінки осіб через невідповідність останніх її очікуванням. Четвертий аспект архетипу дитини — образливість. Він репрезентується в поведінці дитини через заборону виконання або не здійснення певної дії. П'ятий елемент архетипу дитини — самотність. Він проявляється у дитини завдяки відчуттю покинутості зі сторони інших та відсутності її підтримки іншими у потрібні моменти. Шоста властивість архетипу дитини — ідеалізація майбутнього. Вона відображається в дитини на основі оптимістичного світовідчуття та сприйняття дійсності (Jung, 1976).

Однією з центральних рис архетипу дитини вважається несамостійність. У діяльності поточного президента України вказана риса проявляється у потребі особи, яка буде постійно підтримувати бажаний соціально-політичний образ В. Зеленського і ком-

пенсувати його недоліки. Вказаним політичним суб'єктом слугує А. Єрмак (Тороп & Хоменко, 2023). Він упродовж останніх років активно доповнює та розширює риторичку президента України, займається кадровою політикою та здійснює дипломатично-представницькі функції на міжнародній арені (Тороп & Хоменко, 2023). Прикладами можуть слугувати такі ситуації: підказки відповідей або слів теперішньому президенту України на запитання в процесі спілкування з журналістами; виправдання дій В. Зеленського, які пов'язані з ротацією осіб в органах влади, перед українським суспільством (Страшкулич, 2024); участь у розробленні формули миру та її обговорення з європейськими партнерами (Собенко & Пашко, 2024).

Важливим аспектом прояву архетипу дитини є незахищеність. За інформацією українських спецслужб, В. Зеленський пережив близько 9 замахів у період 2023-2024 років (Лещенко, 2024). Зі свого боку міжнародні джерела інформації зазначають, що за вказані часові межі на президента України було здійснено близько 5 замахів (Rai & Watling, 2023). Незалежно від їх кількості, важливим фактором постає залежність глави держави від діяльності розвідки та служби безпеки України. Незахищеність як елемент архетипу дитини проявляється у труднощах, наявних у В. Зеленського у спілкуванні з журналістами (Баркар, 2023). Це можна простежити в ході комунікації з представниками медіа, де глава держави не завжди може обґрунтовано, на основі офіційно-ділового дискурсу, відповісти на запитання журналістів (Прищепа, 2023).

Наступною важливою рисою архетипу дитини є ненавмисність чи неусвідомленість дій. Прояв цієї властивості архетипу дитини у В. Зеленського простежується в зверненні, присвяченому Дню Гідності та Свободи у 2023 році («Звернення Президента України з нагоди Дня Гідності та Свободи», 2023). У ньому наголошується на звільненні всіх тимчасово окупованих українських територій будь-якою ціною. Вказаний смисловий конструкт демонструє неусвідомлення українським президентом масштабу соціально-політичних наслідків через звільнення тимчасово окупованих територій незалежно від умов досягнення цієї мети. Одним з аспектів прояву неусвідомленості дій поточного президента України вважається пропозиція стосовно скасування повітряних

тривог при польоті одного винищувача МіГ-31К (Олійник, 2023). Це демонструє нерозуміння главою держави наслідків та масштабів загрози, які наявні для української держави за умови наявності в повітряному просторі російського винищувача (Морфінов, 2023).

Одним з ключових компонентів архетипу дитини вважається образливість. У діяльності поточного українського гаранта вказана риса проявляється в ході взаємодії з міжнародними партнерами та зверненнями до європейської спільноти. Образливість президента України відображається в таких ситуаціях: невизначеність щодо присутності В. Зеленського на саміті НАТО у Вільнюсі; пост президента України щодо «дефіциту мужності» країн-членів НАТО у протистоянні з росією (Європейська правда, 2023); дискурс про зернову угоду під час виступу перед Генеральною Асамблеєю ООН (Суспільне, 2023); звільнення з посади Головнокомандувача Збройних Сил України В. Залужного (BBC News Україна, 2024). Вказані кейси свідчать про неготовність сприйняття В. Зеленським подій чи рішень, які вступають в колізію з його бажаннями та інтересами.

Вагомим аспектом, що репрезентує архетип дитини, вважається відчуття самотності. У діяльності В. Зеленського цей компонент архетипу простежується в критиці та незадоволенні діяльністю міжнародних партнерів або організацій стосовно підтримки України в протистоянні росії. У своїх промовах, зверненнях та брифінгах В. Зеленський наголошує на недостатньому рівні усвідомлення потреб України і масштабу проблем наявних у цій державі в умовах повномасштабної війни (Хлюдзинський, 2024). Дискурс глави держави свідчить про відчуття відчуженості себе та українського суспільства зі сторони міжнародних соціально-політичних суб'єктів чи організацій.

Важливим аспектом архетипу дитини вважається ідеалізація та спрямованість у майбутнє. У діяльності президента України вказаний елемент архетипу дитини найповніше проявляється на дискурсивному рівні. До основних смислових конструктів, які репрезентують вказану ідею, можна зарахувати такі: «покарання та знищення зла»; «відповідність української держави стандартам ЄС та НАТО»; «звільнення всіх українських військовополоне-

них» («Звернення Президента України з нагоди Дня Гідності та Свободи», 2023). Вказані знакові системи здійснюють однобічну та редуковану репрезентацію політично-культурних процесів, фокусуючи увагу лише на нереалізованих чи потенційних здобутках України в повномасштабній війні з росією.

Отже, у межах цього дослідження було з'ясовано, що архетипи являють собою первісну форму, яка є змістовно невичерпною і визначається контекстуальним змістом. Визначено, що до основних рис та властивостей архетипу дитини зараховують: несамостійність; індивідуальну незахищеність; неусвідомленість дій; образливість; самотність; ідеалізацію майбутнього. Встановлено, що всі вказані риси архетипу дитини різною мірою репрезентовані у діяльності В. Зеленського. Розкрито, що соціально-культурний образ поточного українського гаранта містить негативні та непродуктивні риси архетипу дитини. Виявлено, що останні проявляються у таких контекстах: кулуарному впливі на В. Зеленського стосовно специфіки його законотворчих та кадрових ініціатив; неможливості самостійно забезпечити власну захищеність; спілкуванні з міжнародними політичними суб'єктами; трансляції нерациональних або неосмислених ідей; поширення ідеалістичного дискурсу щодо майбутнього України.

Література

1. Баркар, Д. (2023, 20 грудня). 32 медіа поставили запитання Зеленському на пресконференції. Прориву у відносинах не сталося. Інститут масової інформації. <https://imi.org.ua/monitorings/32-media-postavyly-zapytannya-zelenskomu-na-preskonferentsiyi-proryvu-u-vidnosynah-nestalosya-i57843>
2. Грушецький, А. (2024). Напрямок справ у країні та довіра політичним, військовим і громадським діячам. Київський міжнародний інститут соціології. <https://www.kiis.com.ua/?lang=ukr&cat=reports∓id=1368&page=1>
3. Європейська правда. (2023, 29 червня). Зеленський не поїде на саміт НАТО, якщо в його лідерів буде "дефіцит мужності" — радник. <https://www.eurointegration.com.ua/news/2023/06/29/7164748/>
4. Звернення Президента України з нагоди Дня Гідності та Свободи. (2023). Президент України. Офіційне інтернет-представництво. <https://www.president.gov.ua/news/zvernennya-prezidenta-ukrayini-z-nagodi-dnya-gidnosti-ta-svo-87165>
5. Лещенко, Л. (2024, 8 березня). Зеленський розповів, скільки ра-

зів Путін намагався його вбити. Новини України — останні новини України сьогодні — УНІАН. <https://www.unian.ua/war/zamahi-na-zelenskogo-glava-derzhavi-nazvav-killist-sprob-rf-yogo-vbiti-12567435.html>

6. Морфінов, С. (2023, 18 листопада). Багатогадинні тривоги через МіГ-31. Чи можна їх скасувати, як хоче Зеленський. BBC News Україна. <https://www.bbc.com/ukrainian/articles/cljp2ry65p3o>

7. Олійник, Т. (2023, 17 листопада). Зеленський: Рівень ППО дозволяє не зупиняти країну під час зльоту МіГів. Українська правда. <https://www.pravda.com.ua/news/2023/11/17/7429286/>

8. Прищеп, Я. (2023, 25 лютого). Між Зеленським та журналісткою “5 каналу” стався конфлікт: що відомо. Суспільне | Новини. <https://suspilne.media/397190-miz-zelenskim-ta-zurnalistkou-5-kanalu-stavsakonflikt-porosenko-prokomentuvav/>

9. Собенко, Н., & Пашко, В. (2024, 14 січня). Працюємо над п'ятьма пунктами “формули миру”: Єрмак про зустріч в Давосі. Суспільне | Новини. <https://suspilne.media/661280-pracuemo-nad-patma-punktami-formuli-miru-ermak-pro-zustric-v-davosi/>

10. Страшуклич, А. (2024, 30 березня). “Велике перезавантаження” імені Єрмака. Чому Зеленський проводить кадрові ротації в ОП. Українська правда. <https://www.pravda.com.ua/articles/2024/03/30/7448914/>

11. Суспільне. (2023, 22 вересня). “Той, хто тоне” та виклик посла. Чому виник конфлікт між Польщею та Україною. Суспільне | Новини. <https://suspilne.media/576905-toj-hto-tone-viklik-posla-embargo-comunivnik-konflikt-miz-polseu-ta-ukrainou/>

12. Тороп, О., & Хоменко, С. (2023, 18 травня). Віцепрезидент Єрмак. Як помічник Зеленського став ключовою фігурою в українській владі. BBC News Україна. <https://www.bbc.com/ukrainian/articles/c976nzm8e8o>

13. Хлюдинський, В. (2024, 2 березня). “Внутрішні політичні ігри”: Зеленський звинуватив Захід у недостатній підтримці (відео). Новини України — останні новини України сьогодні — УНІАН. <https://www.unian.ua/society/vnutrishni-politichni-igri-zelenskiy-zvinuvativ-zahid-undenostatniy-pidtrimci-ukrajini-12561192.html>

14. BBC News Україна. (2024, 8 лютого). Зеленський звільнив Залужного і призначив Сирського. Повна історія конфлікту. <https://www.bbc.com/ukrainian/articles/c3g2dq5ndydo>

15. Jung, C. G. (1976). Die Archetypen und das kollektive Unbewusste. Walter.

16. Rai, A., & Watling, T. (2023, 21 листопада). 'It's like Covid': Zelensky says Putin has made 'five or six' attempts on his life. The Independent. <https://www.independent.co.uk/news/world/europe/zelensky-assassination-ukraine-war-russia-putin-b2450889.html>

Причепій Євген

доктор філософських наук, професор,

Інститут культурології

НАМ України, м. Київ

ORCID 0000-0002-5363-1004

Богиня-Місяць в орнаментах трипільської кераміки

На думку багатьох дослідників, провідною тематикою трипільських орнаментів є місяць і змії. Незважаючи на те, що ця тематика досліджувалася багатьма вченими, вона далека від загальноприйнятого трактування. Не досліджено, зокрема, стосунки Богині, Місяця і зміїв.

Відома дослідниця неолітичних і енеолітичних культур М. Гімбутас (1921–1994) розглядає зміїв (спіралі) на жіночих фігурках як прояв енергії Богині. «Очевидно, вони тут не для краси, а для підсилення її енергії; спіральна або змієва сила є енергією Богині» (Gimbutas 2001, p. 282).

Зміїну тематику трипільських орнаментів досліджували також українські археологи В. Даниленко, Н. Бурдо, М. Відейко, Т. Ткачук. Досягненням цих вчених є те, що вони виділили зміїно-спіральний мотив як основний мотив трипільської символіки і пов'язали його з місячною тематикою. Однак цей висновок зроблений на рівні інтуїтивного бачення. Йому не вистачає конкретного аналізу характеру зв'язків спіралей-зміїв з місяцем і зв'язків того й того з Богинею.

Автор, досліджуючи цю тематику, виходив з того, що Місяць посідав особливе місце у міфології давніх людей. Зміна фаз і відносно невеликий цикл (сидеричний цикл дорівнює приблизно 28 днів) робили його зручним мірилом часу. Крім цього, цикл місяця збігався за тривалістю з фізіологічним циклом жінки. Цей факт споріднював місяць і жінку, наділяв її таємничістю, підносив до рівня небесної істоти. Він очевидно зіграв не останню роль в утвердженні культу жінки-богині в первісному суспільстві. *Жінка-Богиня фактично ототожнювалася з Місяцем.*

Наше дослідження орнаментів місяця засноване на структурному методі. Було помічено, що трипільці ділили цикл місяця на вісім фаз — чотири чоловічих (Ч) і чотири жіночих (Ж): 1 фаза

(Ф) — місяць-молодик (Ч); 2 Ф — половина молодого місяця (Ж); 3 Ф — місяць від половини до повного (Ч); 4 Ф — повний місяць (Ж); 5 Ф — місяць від повного до половини старого (Ч); 6 Ф — половина старого місяця (Ж); 7 Ф — старий серпик (Ч)); 8 Ф — місяць на переході від старого до молодого (Ж). Вісім фаз можна бачити на цьому трипільському орнаменті миски з Більче Золотого (рис.1). Тут чотири кружки втілюють Ж фази, а чотири білі серпики біля вінчиків — Ч фази.



Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3

Ближче до центру з обох боків розміщені концентричні дуги. Нами було встановлено, що концентричні фігури у трипільців символізують богинь. Очевидно так передані 2 і 6 (Ж) фази. Концентричний круг у центрі — 4 (Ж) і білий простір з обох боків від кругу — 3 і 5 (Ч) фази. В цьому орнаменті привертає увагу те, що в кругові зображені дві концентричні дуги протилежного спрямування.

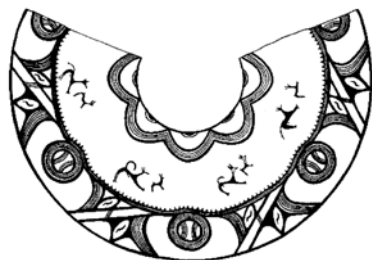


Рис. 4

Так очевидно передана 8 Ф (зникнення і поява молодого місяця). Отже, ця семичленна структура сумістила вісім фаз (божеств).

Семичленною структурою, що передає цикл Місяця, є і найпоширеніший трипільський орнамент «біжуча спіраль» (рис.5, Шипениці). Чорний кружечок у середині символізує повний місяць (4 Ж фаза). Малі чорні трикутники (вчені називають їх «лієчками») зверху і знизу, що з'єднані волутами з кружечком — 2 і 6 Ж фази.

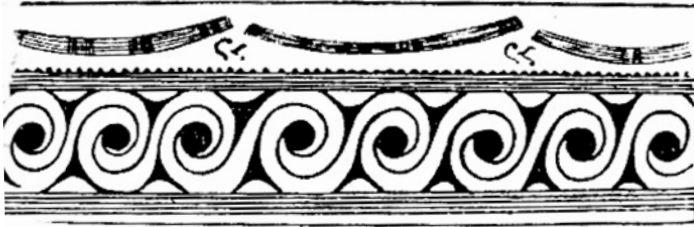


Рис. 5

Білі серпики між «ліечками» і бордюрами — 1 і 7 Ч фази і білі S-символи в горизонтальному положенні — 3 і 5 Ч фази. Для нас тут важливо те, що S- символ, який вважають позначенням зміїв, фігурує як фази місяця.

Виникає питання, що поєднувало Богиню, Місяць і зміїв (спіраль)? Про зв'язок Богині і Місяця йшлося вище. Зазначимо, що дослідники недооцінюють цей зв'язок. Вони не бачать фаз світила і те, що фази можуть втілювати божества. Вчені недооцінили універсальність символіки світила і не надали належного значення його ототожненню з жінкою-Богинею, завдяки якому все, що при-таманне місяцю, переносилось на Богиню.

Серед символів, що мають причетність до місяця, особливе місце належить спіралі. Цикли сонця і планет давні люди передавали знаками (переважно точками), розміщеними по спіралі. Оскільки мірилом часу був місяць (він фактично був первісним годинником), то звідси випливає *змістовний* зв'язок спіралі і місяця. З іншого боку — спіраль була подібна до звернутої змії. Зв'язок змії зі спіраллю був чисто *асоціативний*, але для давніх людей він міг мати суттєве значення. На цій основі часовість і місяць, які були пов'язані зі спіраллю, ймовірно були перенесені на змію, тобто, *змія могла набути значення місяця і часовості*.

Свій внесок у зближення змії з місяцем зробив і S-символ. З одного боку, це знак подібний до змії. З іншого — він є біспіраллю, тобто поєднує два завитки (дві спіралі). Оскільки завитки мають різне спрямування, то одна і та ж S-спіраль одним завитком може передавати фази спадання і зростання місяця. *Завдяки цьому вона може виступати як схематичне зображення повно-го циклу місяця*. Цю особливість спіралі відзначила М. Гімбутас:

«Рух спіралі вгору і вниз, — пише вона, — дуже рано міг бути порівняний зі спіраллю зростаючого і спадаючого місяця» (р. 282). Про те, що за S-подібними фігурами приховується місяць яскраво свідчить цей орнамент (рис. 6 з Більча Золоте), на якому зображено дві горизонтальні S-подібні фігури, під якими розміщені серпики.

Таке суміщення спіралі і образу (місяця) зроблено для того, щоб показати їхню тотожність. Спіраль позначає місяць. Суттєво те, що за S-символом, який часто мав вигляд змії *трипільці вбачали місяць, а не змію.*



Рис. 5

Трактування спіралі лише як позначення змії (без зв'язку з місяцем) ніяк не в'яжеться з її популярністю. Сама по собі змія не посідала важливого місця в житті людей, щоб набути такого поширення в міфології. Її *популярність — це відлуння значущості місяця у міфології давніх людей.*

Висновки. Зв'язок Богині зі зміями не прямий, а опосередкований Місяцем. Змії — символи Місяця, який ототожнювався з Богинею. Змії на Богині фігурували не як змії, а як символ Місяця. Змія втілювала зміну фаз Місяця і тому могла виражати місячний цикл на Тілі Богині. Спіралі (змії) на тілі Богині підкреслюють те, що вона є Богинею-Місяцем. Давні боги стали зміями у чарівних казках, оскільки вони втілювали фази Місяця.

Література

1. Gimbutas, M. (2001). *The Language of Goddess*. New York: Thames & Hudson.
2. Prychepii Yevhen (2023) Seven-membered structure of the moon cycle and the “running spiral” ornament on Trypillian ceramics — *Interdisciplinary Cultural and Humanities Review*, Том 2, № 3, 2023.

Рисунки подані за джерелами:

3. Годенко-Наконечна О.П. Трипільська орнамтика: типологізація, інтерпретація, семантичні, художні та функціональні особливості. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства, Київ, 2017. (рис. 1, 3).

4. Енциклопедія трипільської цивілізації [редкол.: Л. М. Новохать-

ко (голова), М. І. Сенченко, Т. І. Іжевська, С. О. Тарута та ін.]. — К.: Укрполіграфмедіа, 2004.— Т. 2 / Ред. С. Ляшка, Н. Бурдо, М. Відейка. — 654 с. (рис. 2).

5. Мицик В.Ф. Священна країна хліборобів. Київ, Такі справи, 2006. (рис. 4).

6. Энеолит СССР. Москва, 1982. 360 с. (рис. 5, 6).

References

Hodenko-Nakonechna O.P. Trypilska ornamntyka:typolohizatsiia, interpretatsiia, semantychni, khudozhni ta funktsionalni osoblyvosti. Dysertatsiia na zdobuttia naukovooho stupenia kandydata mystetstvoznavstva, Kyiv, 2017. (rys. 1, 3)

Entsyklopediia trypilskoï tsyvilizatsii [redkol.: L. M. Novokhatko (holova), M. I. Senchenko, T. I. Izhevska, S. O. Taruta ta in.]. — K.: Ukrpolihrafmedia, 2004.

— Т. 2 / Red. S. Liashka, N. Burdo, M. Videika. — 654 s. (rys. 2).

Mytsyk V.F. Sviashchenna kraina khliborobiv. Kyiv, Taki spravy, 2006 — 262 s. (rys.4).

Eneolyt SSSR. Moskva, 1982. 360 s. (rys. 5, 6).

РОЗДІА 3

ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК

Олійник Олександра
*кандидатка культурології,
завідувачка відділу теорії та історії культури
Інституту культурології НАМ України*

Культурна інфраструктура: соціальна цінність культурних практик

Розвиток культурної інфраструктури орієнтується на потреби у створенні і збереження суспільного блага, опікування яким може покладатися на державу (законодавство, мережа культурних закладів) або приватний сектор, що має більше фінансових інструментів ефективного створення культурної цінності. Дослідники Джейм Гейлбрун і Чарльз Грей (Heilbrun, 2006, с. 226) систематизували тези, що використовують інші дослідники для обґрунтування економічного потенціалу культурного продукту як “суспільного блага”. Скориставшись їхнім доробком і зокрема критичними зауваженнями, актуалізуємо ці тези в українському контексті. Перші тези стосуються питання ідентичності й інфраструктури пам’яті: створення спадку для майбутніх поколінь та культура і мистецтво є головними носіями національної ідентичності і суспільного престижу країни, (Heilbrun, 2006, с. 226). Перша, створення спадку як характеристика суспільного блага, автори, не заперечуючи, натомість повністю поділяючи, називають суперечливою оскільки значення збереження культури (смаків, об’єктів, технологій) є настільки самоочевидним, що участь дер-

жави чи залучення додаткових фінансових інструментів не була б важливою, мовляв, громада (спільнота), отримуючи індивідуальну користь від культури і мистецтва, й усвідомлюючи значення культури і мистецтва можуть повністю фінансово забезпечити його фінансові потреби, тим самим гарантуючи сьогодні майбутнє споживання. Звісно, такий обіг споживання звучить чи не утопічно, тому захист культури і мистецтва для майбутніх поколінь часто залишається в підпорядкуванні держави.

Складність використовувати подібну характеристику суспільного блага в оцінці економічного потенціалу українського культурного виробництва посилюється розривом в процесі передачі суспільного блага культурного чи художнього змісту від попередніх поколінь: це стосується і втрати підприємницької та суспільно-благодійної традиції, які можна розглядати на прикладі друкарства, приватних бібліотек чи кіновиробництва, і невиразною політикою пам'яті з набуттям Незалежності.

Хиткою для обґрунтування економічної доцільності інвестування в суспільні блага вважають Гейбрун і Грей й тезу про культуру і мистецтво як головних носіїв національної ідентичності і суспільного престижу країни (Heilbrun, 2006, с. 227). Звучить парадоксально, але гордість за співвітчизників на міжнародних платформах громадяни можуть отримати і отримують за рахунок і більш фінансово рентабельних спортивних змагань. Для України ж, натомість, теза захисту національної ідентичності об'єднує поверхневий пріоритет культурно-дипломатичні, промоційні з глибинним внутрішнім процесом подолання вищезгаданої культурної амнезії, відродженням знання і практики художніх методів та поведінкових кодів. Дискурс національної ідентичності в сучасних суспільствах залишався політизованим на користь раніше популярної політики мультикультуралізму. “Національна сором'язливість” другої половини ХХ століття в питаннях ідентичності, автентичності і унікальності, на нашу думку, є результатом двох основних геополітичних травм. Перша з них заподіяна кожною без винятку формою тоталітаризму, які зіштовхнулися в Другій світовій війні, а друга, менш радикально виражена травма, закладена в риторику деколонізаційних процесів після закінчення Другої світової війни. Політика так званого “діалогу культур” культурної дипломатії та фасилітація міжнародних організацій в

країнах, що проходили деколонізаційні кризи, втілювалися шляхом замирування з метою запобігти репараційним настроям в деколонізованих суспільствах. Ця політика, в першу чергу, реалізована в підтримці африканських країн, Індії, однак із розпадом радянського так званого союзу республік, стратегія замирування використовувалася вже в країнах, що звільнилися з-під культурної і російської окупації.

Питання національної ідентичності, приналежності культури, мистецтва саме цій, геополітично “новій” спільноті і підвищена зацікавленість спільнот у збереженні, відновленні або поверненні культурної цінності в свій культурний простір нерідко позиціонувався як прояв радикальної націоналістської політики, що в українських реаліях, зокрема через стриманість культурної політики привела до катастрофічного експансивного впливу на український культурний простір і суспільство з боку російського простору.

Теза про користь культури і мистецтва для локальної економіки (Heilbrun, 2006, с. 227), здається, не вимагає прояснення чи критики. Коли пояснити більш лінійний зв'язок культури і локальної економіки — культурні події збільшують споживання і обіг в інших локальних видах підприємницької діяльності (від транспорту до кафе, готелів). Складнішим впливом нового культурного виробництва є зміна інфраструктури міста, регіону для мешканців — ринок праці, дозвіллієві практики тощо, зміна повсякденних ритуалів. Економічні вигоди для регіону від інвестування в створення або збереження суспільного блага перетинається із створення або збереженням спадку для майбутніх поколінь, що підтверджується й історією українського підприємництва.

Втім інфраструктура пам'яті безпосередньо розглядається і в культурних практиках, зокрема ЮНЕСКО пропонує відділяти культурні практики, що формують ідентичність з-поміж інших домашніх чи світських, що збігається з аргументацією важливості розвитку локальної інфраструктури у розвитку культурних продуктів і суспільного блага.

Покликання на джерела:

Heilbrun J. Gray, Ch. The economics of art and culture. 2nd edition. Cambridge University print, 2006. 412 p.

Бібік Єва
*студентка НаУКМА,
МП-2 Культурологія*

Алхімічні аспекти та символіка карт Таро

Таро, відоме як інструмент ворожіння та самопізнання, має глибокі корені, що сягають епохи Ренесансу. І алхімія, з її вічним прагненням до духовного перетворення та пошуку Філософського Каменю, стала частиною культурної спадщини західного світу. У роботі ми розглянемо, як ці дві великі традиції співіснують у символіках та образах карт Таро, розкриваючи загадковий світ символів і архетипів, що мають потужну силу для пізнання та трансформації.

Таро — це карткова система з віковою історією та загадковим корінням, що, за припущеннями, народилася у XV столітті. Починаючи як гра, вона стала інструментом для ворожіння. Карти Таро поділяються на дві головні категорії: Великі Аркани (22 карти), що відображають архетипні образи та універсальні теми, і Малі Аркани (56 карт), які більше пов'язані з повсякденним життям²³. Кожна карта Таро має свій власний внутрішній світ символів та асоціацій, який може варіюватися в залежності від інтерпретації.

Алхімія — це філософська та містична традиція у пошуку способів перетворення матерії та саморозвитку через символічне й духовне сприйняття світу. У своїй роботі алхіміки використовували символіку, алегорії та метафори для передачі своїх ідей. Алхімія — частина західного окультизму, частина системи «Золотої Зорі», що залишила свій відбиток на картах Таро. Це не просто стилізація під алхімію, але інтерпретація її символіки в традиційних колодах, що сприяє розумінню та ідентифікації символів у знайомих мотивах.

Алхімічні символи, що наявні в картах Таро, свідчать про взаємозв'язок з конкретним елементом або принципом основної

²³ Psychologer. "Символізм та психологічне значення карт Таро." Psychologer, <https://psychologer.com.ua/symvolizm-ta-psykholohichne-zanchennia-kart-taro/>.

трансформації і перетворення з одного емоційного, фізичного або духовного стану в інший²⁴. Кожен аркан Таро несе в собі конкретне алхімічне значення, що відображає функціональну роль в енергетичному та духовному вимірах. Система арканів Таро розглядається як система координат, мова психоаналізу, що дає змогу розшифровувати та розуміти внутрішній світ людини. Мова Таро виявляється особливою в своїй практичності, оскільки об'єднує психологію та коучинг, надаючи можливість не лише аналізувати життєві ситуації, а й знаходити рішення. Така мова функціональних значень стає надзвичайно корисною для таролога, який має професійне володіння мовою Таро та може використовувати її для глибокого розуміння та практичного застосування.

Карта «Поміркваності», відома також як «Мистецтво» в колоді Тота (створена окультистом Алістером Кроулі), представляє окультний контекст — алхімію. У колодах Таро Хайднля і Таро Акрона вона називається «Алхімія». На карті розміщено дволику фігуру двох статей — Андрогін, яка є популярним алхімічним образом, що вказує на поєднання першопочатку та досягнення цілей роботи.

Алхімік розділяє матерію на першопочаток — Ртуть та Сірку — результатом стає Сіль. Алхімічний першопочаток відображається через андрогенну фігуру, позаду якої можна побачити напис популярного алхімічного девізу латиною, що перекладається як «Відвідай надра землі — очищенням здобудеш таємний камінь», перші літери слів якого — VITRIOL — склали популярне в старовинному окультизмі та масонстві поняття. Процеси очищення, регенерації та здобуток Філософського Каменю — стали ключовими алхімічними завданнями.

Першопочаток також зашифровано в картах Імператора та Імператриці в колоді Тота. Кроулі стверджує, що положення рук Імператриці утворює символ Солі, тоді як розміщення Імператора утворює символ Сірки. Хоча, активний та пасивний, чоловічий та жіночий першопочаток — Сірка та Ртуть, а не Сіль та Сірка, як у Кроулі.

²⁴ iFate. "What Do Alchemy Symbols Symbolize on Tarot Cards?" iFate, <https://www.ifate.com/tarot-symbols/what-do-alchemy-symbols-symbolize-on-tarot-cards.html>.

На Колесі Фортуни ці три першопочатки нарешті зустрілися на колоді Уейта. У центрі колеса він використовує символ, що об'єднує Сіль, Сірку та Ртуть, намальований Еліфасом Леві. Нижче розташований знак у вигляді хвиль, що вказує на знак Водолія, оскільки кожен знак Зодіаку відповідає своїй операції в алхімії: окислення — Овен; застигання — Телець; фіксація — Близнюки; розчинення — Рак; прогрівання — Лев; сепарація за допомогою дистиляції — Діва, сублімація — Терези; фільтрування — Скорпіон; розм'якшення — Стрілець; ферментація — Козоріг; з'єднання множенням — Водолій; з'єднання проектуванням — Риби²⁵.

Отже, алхімія та астрологія тісно пов'язані. На колесі Фортуни всі сили світу, які періодично змінюються, зображені в циклічному русі. Колесо Фортуни втілює процес трансформації, де стала (пасивна) субстанція перетворюється на рухому (активну), а рухома стає сталою, що відображає обертання Ін-Ян, циклічний перехід від стану рівноваги до динамічної зміни, що включає в себе усю стадію нігредо²⁶. Три алхімічні початки, які становлять матерію, репрезентовані на цьому колесі.

Існує також алхімічна колода Таро, створена Робертом Плейсом, яка повністю віддана алхімічній символіці, де він чітко пов'язав символічні образи алхімії з Аркан Таро²⁷. Два Дракони — Ртуть і Сірка, які поглинають один одного, утворюють кільце, що символізує циклічність і безперервність. У зображенні карти Світу, оголена жінка танцює серед чотирьох істот — лева, бика, орла та людини, які репрезентують чотирьох євангелістів християнських Євангелій, та, за астрологічною відповідністю, чотири фіксовані знаки зодіаку, які асоціюються з чотирма елементами. Алхіміки називають це «*quinta essentia*» або «п'ятою сутністю», що складає Філософський Камінь. Позиціонування жінки по центру елементів створює композицію «квінконс» — символічне розташування п'яти об'єктів, що чітко відноситься до герметичного

²⁵ Slovaronline. "Алхімія." Astrology Slovaronline, <https://astrology.slovaronline.com/45-ALHIMIYA>.

²⁶ Llewellyn, Mark. "Tarot: The Magician." Llewellyn Journal, 2010, <https://www.llewellyn.com/journal/article/2010>.

²⁷ Hermitspirit. "Alchemical Tarot." Hermitspirit Blog, <https://hermitspirit.com/blog/alchemical-tarot.html>

п'ятого елемента: Anima Mundi — богині, що була об'єктом прагнення алхіміків²⁸. Відповідно, Таро несуть у собі алхімічні смисли, а їх послідовність описує алхімічну роботу: пошук Філософського Каменю.

Підсумовуючи, хочемо зазначити, що існують глибокі зв'язки між символами Таро та алхімічними образами, що дають змогу нам бачити карту як інструмент самопізнання та духовного розвитку. Кожна карта Таро сповнена архетипами та символами, що засвідчують вічне прагнення людини до перетворення та розвитку. Це дослідження сприяє глибшому розумінню алхімічної спадщини та її впливу на карткове мистецтво, відкриваючи нові шляхи для дослідження та самовдосконалення.

Література:

1. Hermitspiritus. "Alchemical Tarot". Hermitspiritus Blog, <https://hermitspiritus.com/blog/alchemical-tarot.html>
2. iFate. "What Do Alchemy Symbols Symbolize on Tarot Cards?" iFate, <https://www.ifate.com/tarot-symbols/what-do-alchemy-symbols-symbolize-on-tarot-cards.html>.
3. Llewellyn, Mark. "Tarot: The Magician". Llewellyn Journal, 2010, <https://www.llewellyn.com/journal/article/2010>.
4. Psychologer. "Символізм та психологічне значення карт Таро". Psychologer, <https://psychologer.com.ua/symbolizm-ta-psykholohichne-zan-chennia-kart-taro/>.
5. Slovaronline. "Алхімія". Astrology Slovaronline, <https://astrology.slovaronline.com/45-ALHIMIYA>

²⁸ Llewellyn, Mark. "Tarot: The Magician." Llewellyn Journal, 2010, <https://www.llewellyn.com/journal/article/2010>.

Котлярчук Ірина
*студентка НаУКМА,
МП-2 Культурологія*

Експедиція в цифровий етнос: нетнографія як ключ до розуміння онлайн-спільнот

В епоху цифрового етносу²⁹ можна спостерігати активне використання та обмін даними в широкому масштабі, що вносить значні зміни в повсякденне життя людей, їхню комунікацію, роботу та інноваційні процеси. Такий масивний потік інформації³⁰ революціонує підходи та стратегії, що використовуються у різних сферах, одночасно створює нові перспективи для дослідницьких методологій особливо в галузі гуманітарних наук. Адже сьогодні академічні кола стикаються з потребою модернізувати традиційні методи досліджень для збору, аналізу та інтерпретації безпрецедентних обсягів даних. Так і сталося з етнографією, яка з моменту свого зародження значно розширилася, охопивши широкий спектр гуманітарних дисциплін. Ця динаміка інтеграції сприяла застосуванню етнографічних методів у різноманітних наукових сферах, кожна з яких адаптувала ці методи до власних унікальних потреб (Воронкова В., Нікітенко В., с. 9-17).

Саме, поява Інтернету відкрила нові можливості для адаптації етнографічних методів до нової реальності мережевого суспільства, де онлайн-спільноти стають предметом наукового дослідження. Цифрове середовище дає змогу обмінюватися досвідом і знаннями без обмежень, перетворюючи учасників на мікросуспільства з високим рівнем взаємодії.

Такий розвиток призвів до появи нових визначень в академічному світі, таких як «інтернет-етнографія», «кіберетнографія»,

²⁹ Цей термін використовується для опису спільноти людей, які взаємодіють та ідентифікують себе з певною етнічною чи культурною групою в онлайн-середовищі.

³⁰ Під масовим потоком інформації я маю на увазі величезний обсяг даних, які постійно генеруються, обмінюються та використовуються у сучасному світі завдяки розвитку цифрових технологій.

«цифрова етнографія», «віртуальна етнографія» та «нетнографія». Зазначені терміни свідчать про використання специфічних онлайн або цифрових методів у рамках етнографічної практики (Teli Maurizio et al, 2007).

Аналіз англійських перекладів вищеназваної термінології загалом вказує на їхню семантичну близькість, попри деякі варіації, які відображають різні дефініційні підходи та рівні наявної стандартизації. З усіх вищезазначених термінів найкоректнішою назвою для позначення цих методів є нетнографія.

Уведений Робертом Козінцем, фахівцем у сфері онлайн-спільнот і маркетингових досліджень, термін «нетнографія» поєднує два слова «Інтернет» («inter[net]») і «етнографія» («ethnography»), відображаючи їхню синергію в рамках дослідницької практики. Інноваційний метод дослідження, що адаптує класичні етнографічні техніки до вивчення віртуальних спільнот. Такий підхід базується на глибокому аналізі соціальної поведінки, взаємодії користувачів та їхнього сприйняття у цифровому просторі, в межах конкретного часового відрізка. Зрозуміло, що у цьому контексті Інтернет є основне джерело даних, яке дає змогу дослідникам збирати інформацію з онлайн-форумів, соціальних мереж, блогів і інших платформ, де люди активно спілкуються та діляться своїм досвідом (Kozinets, p.1-26).

Нетнографічний метод розгортається через серію структурованих етапів, узагальнених закордонними вченими (Bernard, 2004; Sayarh, 2013; Kozinets, 2002, 2006, 2010), кожен з яких спрямований на забезпечення точності дослідження онлайн-спільнот.

Означені етапи можна сформулювати таким чином:

1. Визначення дослідницького питання та вибір платформи. Включає аналіз тематичної спеціалізації спільноти, рівня активності учасників та наявності детальної інформації, необхідної для широкого дослідження.

2. Вибір спільноти та збір даних. На цьому етапі нетнограф звертається до процесу символічного тлумачення, який дає змогу виявити змістовні зв'язки та значення в діяльності та спілкуванні онлайн-спільнот. Важливим аспектом є розгляд критеріїв, як-от трафік, обсяги публікацій інформації та залученість до тем дослідження. За цим слідує збір як кількісних, так і якіс-

них даних. Він, у цьому контексті, включає в себе також і польові нотатки, які фіксують досвід дослідника в кіберпросторі. До них також слід додавати «артефакти» — об'єкти, які мають культурне або спільнотне значення (текстові документи, зображення, аудіо-та відеофайли).

3. Участь і спостереження в спільноті. Нетнограф активно взаємодіє з онлайн-спільнотою, яка слугує об'єктом дослідження. На цьому етапі можна комбінувати різні методи збору даних, інтерв'ю, фокус-групи, опитування. Для здобуття повної «картини» уявлення про групу-об'єкт, ця фаза дослідження повинна охоплювати період від 4 до 12 місяців.

4. Аналіз та інтерпретація даних. Зібрані дані класифікуються за відповідними категоріями, на основі яких проводиться аналіз. Цей процес включає розробку теоретичних моделей, які допомагають зрозуміти зібрану інформацію і відображають ключові аспекти досліджуваних віртуальних спільнот.

5. Подання результатів дослідження. Кінцевий етап, який включає написання наукових робіт, презентацій результатів досліджень та формування теоретичних рекомендацій на основі отриманих даних (Bernard, 2004; Sayarh, 2013; Kozinets, 2010).

Варто зазначити, що цей метод відзначається багатьма перевагами, порівняно з традиційною етнографією. Наприклад, сам Козінец зазначав, що однією з ключових та сильних сторін нетнографії є те, що використання онлайн-даних зменшує необхідність тривалих і дорогих польових досліджень, що дає змогу нетнографам ефективніше використовувати свій час та бюджет [Kozinets, 2010].

Крім того, онлайн-спілкування часто є менш нав'язливим, ніж традиційні методи, що дає змогу учасникам відчувати себе значно комфортніше та відкрито висловлюватися, тобто, призводить до точної (або і спонтанної) інформації (Costello Leesa et al 2019). Також, ще одна перевага методу — нетнографія забезпечує більшу об'єктивність та надійність у висновках і також дозволяє впевненіше аналізувати онлайн-культури, субкультури та віртуальні спільноти, доступ до яких може бути обмеженим за допомогою інших методів. Також, важливим аспектом цього підходу є зменшення суб'єктивізму в дослідженнях через залучення різноманітних видів матеріалів із багатьох онлайн-джерел (соціальні

мережі, форуми та блоги), тому нетнограф має доступ до великого спектра поглядів і думок, не втручаючись безпосередньо в життя учасників [Felice Addeo et al, 2019].

Водночас, разом з перевагами, нетнографія має також і певні недоліки, оскільки деякі дослідники стикаються з проблемами в застосуванні цього методу.

Наприклад, Сайлас Уденсе зазначає, що слабке місце нетнографії — це етичні питання, адже дослідник робить збір даних онлайн-спільнот, де учасники можуть не усвідомлювати, що їхні взаємодії або поведінка стають об'єктом дослідження. Тобто, порушується питання приватності учасників, що вимагає від нетнографа дотримуватися моральних критеріїв (Silas Udenze, P. 58-63).

Також, як зазначалось вище, фаза участі та спостережень є доволі тривалою — від 4 до 12 місяців, то багато дослідників нехтують активною участю та взаємодією з учасниками, що одночасно знижує якість зібраних даних.

Отже, у цьому тексті було детально висвітлено метод нетнографія, який характеризується аналізом онлайн-спільнот та забезпечує розгорнутий огляд соціальних взаємодій та поведінок в цифровому середовищі, що виходить за межі традиційних формалізованих досліджень. Так само як інші наукові методики, нетнографія дотримується певної методології, яка містить ряд визначених параметрів і вимагає високий рівень планування та стратегічного підходу до вибору цілей, ресурсів, технік збору та аналізу інформації. Через свою здатність зафіксувати спонтанні емоції, нетнографія дає змогу отримувати більш повне та автентичне розуміння споживацької поведінки.

Наприклад, для культуролога нетнографія надає можливість ґрунтовно аналізувати:

- соціальні мережі музеїв та митців;
- динаміку культурних трендів;
- тенденції сприйняття мистецтва на різних онлайн-платформах;
- реакції та взаємодія споживачів з культурними продуктами;
- формування та еволюцію субкультур в онлайн-просторах;
- зміни в мові та символіці;
- інтеркультурні взаємодії та зіткнення.

Отже, підсумовуючи вищезазначене, можна сказати, що сучасні зміни, обумовлені розвитком інтернет-технологій, роблять нетнографію особливо релевантною для гуманітарних наук. Вона дає змогу зрозуміти механізми формування сучасних віртуальних спільнот та їхньої динаміки, сприяє більш ефективному реагуванню на виклики, що виникають у складній інтерактивній цифровій епосі.

Література

1. Воронкова В., Нікітенко В. Проблема трансформації людини у контексті трансгуманізму: методологія цифрової антропології. *Humanities studies: Collection of Scientific Papers*. Ed. V. Voronkova. Zaporizhzhia: Publishing house "Helvetica". 2023. 16 (93). P. 9–17.
2. Costello Leesa, Marie-Louise McDermott, Ruth Wallace. *Netnography: Range of Practices, Misperceptions, and Missed Opportunities*. *International Journal of Qualitative Methods* 16. 2017. P. 1–12.
3. Kozinets R. V. *Netnography*. *The International Encyclopedia of Digital Communication and Society*. 2015. P. 1–26.
4. Kozinets R. *Netnography: Doing ethnographic research online*. London: Sage Publications. 2010. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: https://www.researchgate.net/publication/267922181_Netnography_Doing_Ethnographic_Research_Online.
5. Silas Udenze. *Challenges of Netnography as a qualitative research method*. *Journal of Communication and Media Research*. Vol. 11. No. 2. 2019. P. 58–63. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: https://www.researchgate.net/publication/336871425_Challenges_of_Netnography_as_a_qualitative_research_method.
6. Teli, Maurizio, Pisanu, Francesco, Hakken, David. *The Internet as a Library-of-People: For a Cyberethnography of Online Groups [65 paragraphs]*. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*. 8(3). Art. 33. 2007. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0703338>.
7. Felice Addeo et al. *Doing Social Research on Online Communities: The Benefits of Netnography*. 2019. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: https://www.researchgate.net/publication/337779830_Doing_Social_Research_on_Online_Communities_The_Benefits_of_Netnography.

РОЗДІЛ 4
СПЕЦИФІКА ОРГАНІЗАЦІЇ ГУМАНІТАРНОЇ ОСВІТИ:
ПОГЛЯД ВИКЛАДАЧА-ДОСЛІДНИКА

Демчук Руслана
*доктор культурології,
професор кафедри культурології НаУКМА,
завідувачка відділу Інституту культурології НАМУ*

**Соціокультурні моделі поколінь
у модусі викладацьких стратегій**

Наразі освітній процес України спіткала глибока криза як наслідок невідрефлексованості освітньої парадигми — метарамки, у межах якої працює свідомість як викладачів і студентів, так і чиновників від освіти. На сьогодні ЗВО займаються маркетингом — зароблянням грошей, наданням платних послуг на кшталт сфери обслуговування. Комунікація відбувається за схемою роботодавця — клієнт, де клієнт завжди правий, відповідно до загальновідомої ідіоми. Тож масова освіта обертається на симулякр, адже освіта — це не товар, а благо [1]. Спілкування не може бути послугою, навіть якщо воно і монетизоване, тому вмотивовані студенти і віддані професії викладачі вибудовують неформальну комунікацію щодо передавання/здобування знань.

Якщо поставити за мету реформувати освіту, то варто враховувати поведінкові моделі людей, засновані на життєвих стратегіях, що характеризують різні покоління, адже у навчальному процесі, зокрема ЗВО, задіяно декілька поколінь одночасно: старших і молодших, коли акцентовано проблему співіснування, а не зміни поколінь.

Покоління не дорівнює людській генерації, народжених у певний період людей («когорті», за П. Уелптоном), це феномен на кшталт т.зв. «ідеального типу» М. Вебера. Утім теоретична конструкція дослідника не має причетності ані до ідеалу або усереднення, а ґрунтується на пізнанні як інструменті для опанування історичної реальності та є рамкою для співвіднесення з реальністю емпіричною [3]. Теорія поколінь репрезентує поведінкові стратегії людей, засновані на екзистенційних і культурних інтенціях. Поведінкові структури закладаються у формативному періоді (14–18 років) під впливом подій (політичних, культурних, соціальних), що виступають фоном становлення особистості, провокуючи/посилюючи відрив від батьківських традицій, як належних до свідомості та ритуалів попередніх поколінь. Це провокує кризу різної інтенсивності, тому що світоглядна криза і є наслідком входження до свідомості різних поведінкових установок.

Філософію покоління 30-х років ХХ ст. почав синхронно розробляти К. Мангейм, опублікувавши у 1928 році статтю «Проблема поколінь» [8]. Пізніше В. Штраус та Н. Ноув у монументальному дослідженні на американському матеріалі довели, що люди одного покоління мають схожі цінності та тип мислення [9]. У модусі колективної/культурної пам'яті розглядав проблематику покоління П. Нора [7].

В Україні предметно поколіннями займаються соціологи, які накопичили емпіричний матеріал, напрацювали методологію [6], сформували відповідний дискурс [4]. Феноменологія покоління представлена поодинокими дослідженнями [2], подекуди зазначена проблематика дотично висвітлюється у культурологічних розвідках [5]. Проте теорія поколінь системно не застосовується, перебуваючи на маргінезі, а без цього фактично неможливо якісно викладати, адже освітня парадигма має стати пластичною, тож антикрихкою (за Н. Талебом).

Сфера активації покоління як соціально-історичного явища триває близько 20 років. Зрозуміло, що хронологічні межі є досить умовними, до того ж існує межева сфера на стику поколінь, де суб'єкти демонструють схожі ментальні характеристики. Культурологічний підхід передбачає виокремлення певного поколінняєвого патерну як стилю мислення. Щодо універсальності кла-

сифікації, то в межах об'єктивістської традиції теорії поколінь, історичні реалії в основному збігаються для європоцентричного світу (світові війни, «Холодна війна», крах комуністичної системи). Проте, звісно, мають місце локальні відмінності не лише соціокультурні, а й демографічні, які суттєво коригують схему.

Суб'єктивістська парадигма дає змогу типізувати сучасників, які співіснують у єдиній системі репрезентативної реальності на засадах культурологічного підходу, що передбачає виокремлення певного поколіннієвого патерну як стилю мислення/світосприйняття/самоідентифікації/символізації та поведінкових реакцій, тобто описати менталітет покоління. Темпоральність покоління триває від консолідації до дезінтеграції — втрати ним пасіонарності. На сьогодні маємо таку диференціацію «живих поколінь» (6), що репрезентують спільну соціальну ідентичність:

1928 — 1945 мовчазні (S)

1946 — 1964 бекі-бумери (B)

1965 — 1980 іксері (X)

1981 — 1996 міленіали (Y)

1997 — 2017 зумері (Z)

2018 — 2038 альфі (A) / ефі (F)

1. Мовчазні

Визначальні події: тоталітаризм, цензура, репресії, Друга світова війна.

Стильові характеристики: відданість, повага до статусу (керівництва), підлеглість, дотримання правил, замкнутість (не транслюють свої погляди за межі сім'ї), ранні шлюби.

2. Бекі-бумери

Визначальні події: репрезентація «Великої Вітчизняної війни» безпосередніми учасниками (oral history) та в ідеологічному наративі: літературі, кінематографі, масовій культурі; «хрущовська відлига»³¹, підкорення космосу.

Стильові характеристики: оптимізм, колективізм, працездатність, віра у краще майбутнє, «радянськість»³².

³¹ Культурно-мистецький чинник «Хрущовської відлиги» вплинув на формування міленіалів як спротив іксерам

³² Наразі це — керівництво РФ, що зростало на «величі» СРСР й сприймає його розпад як найбільшу геополітичну катастрофу.

3. Іксери

Визначальні події: «Холодна війна» як ідеологічне протистояння між соціалістичним та капіталістичним таборами, війна в Афганістані, підсанкційний режим; падіння «залізної завіси», «перебудова», розпад СРСР³³.

Стильові характеристики: конфліктність як проєкція ідеологічного протистояння, відповідальність, самостійність, експансіонізм у сфері поширення власного впливу (власлюбність), праця на себе і свою родину (заклопотаність матеріальним — зароблянням грошей як сенс життя); поцейбичність³⁴.

4. Міленіали

Визначальні події: хаотизація та падіння життєвого рівня («ліхих 90-ті»), глобалізація; розвиток цифрових технологій — вони створили Інтернет.

Стильові характеристики: свобода, хейт будь-якої влади (з «лівих» позицій), мінливість, життєлюбство, устремління до самореалізації (через здобуття гарної освіти), здатність до прийняття рішень, кар'єризм; пізні шлюби (що утворило демографічну кризу), неформальне виховання дітей; багатий внутрішній світ (потяг до особистісного зростання, мистецтва, читання літератури, езотерики, східних учень), дауншифтинг; потойбичність.

5. Зумери

Визначні події: глобальна цифровізація — живуть в Інтернеті, перебувають тут і зараз, бо для них історія скінчилася.

Стильові характеристики: одержимість безпекою, толерантність, дистанціювання від інших поколінь — солідарність зі своїм³⁵, трансформація світу під себе; креативність, потяг до нових відчуттів (подекуди без усвідомлення наслідків), мультизадачність, економність, перенасиченість інформацією. Зумери не ставлять за мету професійне зростання, довго перебувають на утриманні батьків (інфантилізм); орієнтовані на ігнор влади/ке-

³³ Що було сприйнято іксерами не травматично, а як нові можливості — утворення незалежних держав.

³⁴ Наразі іксери керують державами у країнах ЄС.

³⁵ Адже це вони навчають старші покоління розбиратися в цифрових технологіях.

рівництва. Вони емоційні, але не чуттєві³⁶, дедінсайдери. Зумерам притаманна нова серйозність як втомлення від іронії/пост-іронії, бо для них це форма агресії/сили, хоча цінують тролінг. Унікають ухвалення рішень («пливуть за течією»); позбавлені уяви (бо живуть у готовому уявленому світі), але чесні та щирі, бо це сприяє комунікації; чемні і добрі. Носять речі оверсайз (бо це не агресивно), дають перевагу не кількості речей, а брендовості³⁷.

Що треба врахувати викладачам ЗВО, де наразі навчаються зумери:

– Зумерам потрібна освіта без зобов'язання, не викладач, а куратор³⁸. Читають багато, але переважно анонси та анотації, бо у них не лінійний, а кліповий тип свідомості.

– Наука — це редуція, зведення до схем, тому зумери віддають перевагу «сторітелінгу». Має місце обвал відвідуваності занять, бо студенти обирають пріоритетний предмет, решта для них є марнуванням часу. Вони не учні, а геймери.

– Зумерам бракує історичної свідомості, тому курси історичного спрямування їх не цікавлять. Вони — фланери в культурі.

– Осмислення світу через структури мови (тому ними створено власний жаргон) і за допомоги медіапродукту. Мають схильність до вивчення мов, впевнені, що через мову можна заподіяти насилля³⁹. Зумери не ставлять крапок наприкінці речення, бо крапка — це агресія, кінець комунікації.

– Погано пристосовані до реалій життя⁴⁰. Рефлексія смерті, через брак контролю над реальністю, суїцидальність (як засвідчує світова статистика) через позбавлення суб'єктності, бо перебувають у віртуальності. Депресія як складова ідентичності, бо дуже вразливі⁴¹.

³⁶ Переважно короткі любовні стосунки, бо бояться зруйнування особистості.

³⁷ Драні джинси як тренд.

³⁸ Не гуру або коуч як міленіалам, а саме консультант, порадою якого можна або скористатися, або знехтувати.

³⁹ Хоча насилля можна заподіяти лише через дію.

⁴⁰ Поколіннявий мем: «У дитинстві хотів стати космонавтом, але став космосом».

⁴¹ Розуміння викладачами специфіки зет-покоління допоможе продуктивно та безконфліктно організувати навчальний процес у ЗВО.

6. Альфи ще не досягли формативного періоду особистості. Проте комунікабельні, не грають м'якими іграшками, вже знімають менторські тік-токи. Швидко дорослішають, бо вони — діти війни й, очевидно, будуть безстрашними.

У такий спосіб відбувається еволюція людської популяції, бо людина досі еволюціонує, проте поколіннями, які, формуючи та закріплюючи нові якості, будуть векторно спрямовувати подальший суспільний розвиток з його змінами, зламами та досягненнями.

Література

1. Аганов В. «Философия поколений. Как Z живет в мире, построенном Y, управляемым X...» Інтерв'ю з А. Макаровим. URL https://www.youtube.com/watch?v=UZW6_BKQXho.

2. Бойко В. Феномен покоління: особливості соціологічної концептуалізації. Грани. 2014. № 12. С. 158-162.

3. Вебер М. О Некоторых категориях понимающей социологии // Западнo-европейская социология XIX-начала XX веков. Москва: Международный Университет Бизнеса и Управления. 1996. С. 491-507.

4. Перевесники Незалежності. Силуети покоління у часі та подіях: колективна монографія. Київ: Інститут соціології НАН України, 2022. 299 с.

5. Рубан К. Українські інтелектуали «Покоління революції»: символічна автобіографія через іншування // Наукові записки. Том 88, Теорія та історія культури / Національний університет «Києво-Могилянська академія». Київ: Пульсари, 2009. С. 15-19.

6. Соціологія покоління [Електронний ресурс]: наук.-допом. бібліогр. покажч. / Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, Бібліотека ; уклад. Л. Дейнека. Луцьк, 2021. 138 назв.

7. Nora P. Generation // P. Nora. Realms of Memory. Columbia University Press. 1996. Vol. 13. P. 499–531.

8. Mannheim Karl The Problem of Generations. Essays on the Sociology of Knowledge London: Routledge and Kegan Paul. 1952. pp. 276-320.

9. Strauss William , Neil Howe. Generations: The History of America's Future, 1584 to 2069. University of Michigan, 1991. 538 p.

Кузнєцова Інна

*доктор філософії (PhD, філософія), с.н.с., доцент,
вчений секретар Інституту культурології НАМ України,
викладач докторської школи НаУКМА*

Культурно-мистецька освіта у повоєнному відновленні України: філософія сталого розвитку

Розширення розуміння/трактування феномену освіти як частини життя, а не лишень як підготовку до нього (Джон Дьюї) дає змогу сучасним науковцям критично осмислити архаїчне сприйняття пріоритетності інтелекту та обґрунтувати важливість некогнітивних навичок — сміливість, наполегливість, академічний інтерес, цінність освіти (надто, гуманітарної освіти!) тощо — у посиленні успіху емоційного і соціального розвитку людини, що забезпечує нову якість філософії сталого розвитку суспільства..

Спрямування освітньої діяльності з дотриманням принципу прав і свобод громадянина і людини через «розвиток людського капіталу, зокрема через модернізацію освіти і науки, культури» визнано важливою складовою в гарантуванні безпеки України, «зміцненні держави шляхом забезпечення поступального суспільно-політичного й соціально-економічного розвитку». Употужнення гуманітарної безпеки і її неоціненної складової, вітчизняної системи освіти ґрунтується на недопущенні руйнування останньої, збереженні й оновленні, її здобутків, необхідних для розвитку людського капіталу.

Стратегічне значення для національної безпеки України мають напрями державної політики, реалізація яких вимагає системних змін в освітній галузі, визначено загрози національній безпеці, зокрема, «інформаційно-психологічна війна, приниження української мови і культури, фальшування української історії, формування російськими засобами масової комунікації альтернативної до дійсності викривленої інформаційної картини світу». Тобто, суспільство затребувало активної участі гуманітарного знання, зокрема, культурології та мистецтвознавства, у створенні ефективного середовища для становлення покоління людей, здатних до саморозвитку, до творчого способу мислення.

Станом на зараз українському суспільству необхідна не лише індивідуальна, а й колегіальна творчість у більш загальних системах, де учасники взаємодіють у створенні та постійному відтворенні синергії загального успіху на підставі чеснот, а не заборон. Суспільство потребує національного договору про переосмислення значення прикладної освіченості та формування поваги до людей, яким відповідний диплом не заважає послуговуватися моральними критеріями, які хочуть бути, а не здаватися та прагнуть змінювати, керуючись відповідальністю за наслідки своїх рішень та дій. Сучасна ситуація значуща тим, що згідно з теорією покоління Штрауса — Гоува, носії цінностей та схеми поведінки належать до однієї культурної хвилі — покоління художників, які не знають світ без інтернету, без стрімкого розвитку цифрових технологій, соцмереж, відмалку чують про загрози екологічних катастроф, пандемій, тероризму, а наразі — війни, що створює нові умови для спілкування цифрового, глобального, соціального, мобільного, візуального покоління.

Викладачі покоління художників лідеруватимуть в освіті в тридцятих роках нашого століття, оскільки вирішальну чисельність вчителів у США і Європі становитимуть особи 25–35 років («помолодшання» професії дослідив професор Пенсільванського університету Річард Інгерсоллом), які перейматимуться захистом від хронічного стресу, що супроводжує життя у світі терактів, війни, пандемії, екологічних небезпек. Позитивна психологічна атмосфера, компетентність щодо психологічної самопомоги мають стати пріоритетами також в освітянському середовищі України у післявоєнні часи, оскільки саме вчителі покоління художників готові/здатні працювати з наслідками пережитих психологічних травм, маючи власні способи протистояти емоційному напруженню за умови якісної профілактики вигорання.

Покоління художників зацікавлене у реальному результаті в реальному житті напроти вагу абстрактному навчанню та переказу лекційного матеріалу, акцентують на впливі особистого прикладу та прагнуть до блискавичного створення дещо нового, набуваючи досвід у присутності аудиторії. Потребу в постійній підтримці та професійному розвитку, здебільшого, колег, а не керівників, задовольняють, віддаючи перевагу безособовим порадам в соцмережах. Тому створення онлайн-ресурсів, на яких онлайн-спільноти

можуть дати їм конкретну, неупереджену пораду стає пріоритетним у повоєнний час для їх підтримки.

Художники зміщують акцент з форми на зміст, шукають відкритого діалогу, поваги та розуміння, що є однією з головних потреб студентів цього покоління, які орієнтовані на цінності — прагнуть працювати з завзяттям. Художники вважають, що педагог — це не про знання та вміння, це про вплив на майбутнє покоління. Тож у повоєнному відновленні можна очікувати на особливий сплеск інтересу до соціалізації та розвитку студента, створення авторських методик і теорій виховання з урахуванням пропозиції учнів, тобто, навчально-виховний процес відбуватиметься за формулою «рівний — рівному». Понад це, набиратиме обертів дистанційне завдання, орієнтоване на виконання конкретного проекту командою учнів з різних шкіл різних країн. Зростатиме число екологічно свідомих людей, готових спільно розв'язувати питання людства, надаючи перевагу, наприклад, порятунку конкретного старовинного дерева чи позбавленню парку від сміття перед диспутом на ці ж теми. Інклюзивні студентські аудиторії в науково-освітніх закладах спонукатиме до вивчення національної специфіки, культури, менталітету різних національностей заради виховання продуцента власних ідей, а не виконувача чужих рішень, що стане головним елементом у творенні емоційного та інтелектуального кола, де студент зреалізує особистісний потенціал.

Саме людський капітал і гуманітарна освіта як ключовий фактор його збереження та розвитку є головним ресурсом майбутнього успіху України. Реалізація затребуваності в суспільстві на цілісність/неподільність знання-розуміння-вміння щонайменше потребує розширення/підтримки фахової підготовки людини розумінням на мистецтві та культурних надбаннях, позаяк система пізнання включає досягнення буденного, художнього, філософського, інтуїтивного тощо знання. Отже, незавбачливе рішення — цілеспрямоване скорочення в системі освіти гуманітаристики заперечує/зменшує набуття майбутнім фахівцем волі/вміння знаходити самостійні рішення для вирішення певних важливих ситуацій, вираховувати наслідки своїх дій, подолати вузьку кваліфікацію, охоплювати справу цілісно і системно.

Українське суспільство має можливість втішатися поколінням

модерних 18-літніх — вимогливих, цілеспрямованих, пасіонарних, самоорганізація яких дозволяє їм відмовитись від формули «не все так однозначно», керуючись емоціями несвободи, цінувати свій час, бути категорично безкомпромісними зі злом, навіть натяком на зло тощо. Маємо втішатися і вчитися залишати без будь-якого прийняття світ нелюда. Маємо надихатися і творити філософію культурно-мистецької освіти для повоєнного системного відновлення України, для збереження миру та безпеки в світі, сталого розвитку людства, освіти, науки та культури, для об'єднання наукової сили української та світової незалежної і потужної гуманітаристики, спрямованої на розвиток взаємозв'язків особистості та світової культури сучасного світу.

Література

Указ Президента України від 14 вересня 2020 року, №392/2020 Про рішення РНБО України «Про Стратегію національної безпеки України <https://www.president.gov.ua/documents/3922020-35037>

Теорія поколінь [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://kolomyia.com.ua/article.php?article_id=153

Наукове видання

**КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ
ТА КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ
У РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ МОЛОДИХ НАУКОВЦІВ**

Збірник матеріалів
наукового круглого столу
18 квітня 2024 р.

Редакційна група
Загоскіна Н. Ю.
(художнє оформлення, верстка –
завідувачка відділу наукового редагування
та видавничої діяльності)

Нечипоренко А. Ф.
(літературне редагування)

Інститут культурології Національної академії мистецтв України
6-р Т. Шевченка, 50–52, к. 716, Київ, 01032
Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
КВ №18706-7506ПР від 29.12.2011 р.