

ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ
НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ

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



КУЛЬТУРНІ ДОСЛІДЖЕННЯ, ПРАКТИКИ, КОМПЕТЕНЦІЇ В СИНХРОНІЇ ТА ДІАХРОНІЇ

Збірник матеріалів
наукового круглого столу

18 квітня 2023 р.

Київ

Рекомендовано до друку
Вченою радою Інституту культурології НАМ України,
(протокол № 3 від 25 квітня 2023 року)

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

КУЛЬТУРНІ ДОСЛІДЖЕННЯ, ПРАКТИКИ, КОМПЕТЕНЦІЇ В СИНХРОНІЇ ТА ДІАХРОНІЇ: 36. наук. ст. та тез наук. повід. за матеріалами наук. круглого столу Інституту культурології НАМ України та каф. культурології НаУКМА, Київ, 18 квітня 2023 р. — К.: ІК НАМ України, 2023. — 94 с.

Редакційна колегія:

- Чміль Г. П.** — директор Інституту культурології НАМ України, академік НАМ України, доктор філософських наук, професор;
- Кузнецова І. В.** — вчений секретар Інституту культурології НАМ України, доктор філософії (Ph. D., філософія), доцент, с.н.с.;
- Демчук Р. В.** — професор кафедри культурології НаУКМА, зав. відділу Інституту культурології НАМ України, доктор культурології, доцент;
- Король Д. О.** — 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 діяхронії»,
проведеного спільно Інститутом культурології НАМ України
та кафедрою культурології НаУКМА, 18.04.2023 р.,
онлайн на платформі MS Teams (відповідно до Угоди про співпрацю).

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 1	
ТОПОС ВІЙНИ У КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ	7
Берегова О. М. Митці та війна в Україні: музичні рефлексії як комеморативні практики	7
Богуцький А. О. Образ маршу «безсмертного полку» як головний символ в ідеології «руського міра»	11
Бондаренко Л. М. Український дім у Варшаві. Культурні практики в умовах війни рф проти України	16
Гавура В. С. Гендер як змінна соціокультурна характеристика	20
Демещенко В. В. Волонтерство як нова культурна практика в сучасних реаліях війни	25
Довганик О. В. Особливості взаємодії масової культури та політики в перший місяць російсько-української війни	30
Король Д. О. Війна й пропаганда князів-узурпаторів: прецеденти з Русі та Скандинавії у полемічному висвітленні	35
Кузнецова І. В. Деструктивність доктрини «руського міра»: від московсько-ординсько-чорносотенного світогляду до ідеології рашизму	41
Мосякіна Т.В. Дегуманізація та сакральне насильство у російській тоталітарній свідомості	45
Остафійчук І. М. Культурні та мистецькі практики в умовах інформаційної війни	47
Чміль Г.П. Україна та рф: війна культур (сміслові аспекти)	52

РОЗДІЛ 2	
ДОСЛІДНИЦЬКІ СТРАТЕГІЇ У КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ЗНАННІ	55
Демчук Р. В. Феномен трикстера у політичній культурі	55
Дорошенко А. Д. Деякі інтерпретації зниклого світла у термінах Р. Барта (la moire, la scintillation)	60
Мищенко М. О. Практичні аспекти сучасних досліджень у сфері охорони нерухомих об'єктів культурної спадщини	64
Олійник О. С. Методологія дослідження культурної зайнятості: обґрунтування підходу	66
Ремізовський А. О. Афективний поворот у game studies	69
Юхимець А. Ю. Дослідження влади у політичній іконографії Мартіна Варнке	72
РОЗДІЛ 3	
ДОСЛІДЖЕННЯ ОБРАЗІВ У ВІЗУАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ	77
Морозова А. О. Конфлікт чи діалог традиції й новаторства в творчості Вадима Доброліжа	77
Причепій Є. М. Моделі космосу з рисунка Давньої Греції, з «Молодшої Едди» та із заспіву Бояна зі «Слова про похід Ігорів»	80
Скурагівський В. Л. Довкола рухомого першозображення: синхронія та дихотомія	84
Тарбецький І. Образ воїна в петрогліфах Богуслана доби бронзи	90

Розділ 1.
ТОПОС ВІЙНИ
У КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

Берегова Олена Миколаївна
*доктор мистецтвознавства, професор,
провідний науковий співробітник
відділу теорії та історії культури
Інституту культурології НАМУ, м. Київ*

**Митці та війна в Україні:
музичні рефлексії як комеморативні практики**

Повномасштабне вторгнення рф в Україну принесло численні людські страждання, жертви і руйнування, занурило світ у темряву, хаос і прірву потрясінь. Російські загарбники з екстремальною жорстокістю чинять в Україні незліченні варварські злочини проти людства і людяності, залякують мирне населення масованим ракетним терором і руйнуванням критичної інфраструктури, цинічно вбивають митців і знищують об'єкти культурної спадщини. Однак реакція українського народу є протилежною до тієї, на яку очікує ворог — посилення спротиву, зміцнення бойового духу, згуртованості, переконаності в перемозі. Важливу роль відіграє культурний фронт — творча діяльність музикантів, письменників, художників, представників інших видів мистецтва, спрямована проти війни та на підтримку України. Нині багато українських композиторів, виконавців, музикознавців активно «включилися» в культурно-мистецький рух, щоб продемонструвати всьому світові духовну міць України, величезні надбання української культури і багатство творчих ідей сучасних митців.

Боротьба українського народу за свободу і демократичні цінності знаходить відгук у душах митців і стає приводом для творчої рефлексії в мистецьких комеморативних практиках. *Поняття «комеморативні практики» лише входить в ужиток в українській гуманітаристиці і використовується в дослідженнях, присвяче-*

них проблемам пам'яті та вшанування раніше замовчуваних чи викривлених історичних подій. В історичній науці під комеморативними практиками розуміють комплекс дій та об'єктів — ритуали, церемонії, пам'ятники, меморіальні комплекси тощо, які спрямовані на репрезентацію певного історичного нарративу і є значущими для суспільства. Проте, на нашу думку, це поняття може застосовуватися і в мистецтвознавстві на позначення мистецьких рефлексій і артефактів, присвячених подіям новітньої історії, які розгортаються у нас на очах.

Один із перших творів, який було написано і виконано під час російсько-української війни, належить українському композиторові середнього покоління **Золтану Алмаші**. Це п'єса для струнних «*Місто Марії*», присвячена героїчному українському місту Маріуполю, яке попри наймасштабніші руйнування і численні людські жертви мужньо боролось з ворогом. Прем'єра твору Золтана Алмаші відбулася 20-21 червня 2022 року в місті Грац, Австрія. Також твір виконувався під час виступу українського Молодіжного симфонічного оркестру на міжнародному фестивалі «Young. Euro. Classic» у Берліні 10 серпня 2022 року.

В яких умовах народжувався цей твір, сам композитор написав на своїй персональній сторінці в соціальній мережі Фейсбук: «Я бачив і чув, як вибухає ракета... Звук був вражаючий, а все нічне небо стало помаранчевим. В цей момент я про музику не думав, це був момент заціпеніння і жаху». Саме ці відчуття віддзеркалює музика твору, який є своєрідним інструментальним лірико-трагічним реквіємом за загиблими. Сумну мелодію альт, в якій вгадуються українські лірико-пісенні інтонації, підхоплює оркестр. Музика тональна, в ній є трихордні поспівки, ходи на сексту. Другу фразу доручено низьким струнним, до яких додаються скрипки та альти, вона є більш насиченою емоційно. Тембр скрипки соло в дуєті з віолончеллю звучить щемливо і ностальгійно. Наступний оркестровий фрагмент ніби врівноважує емоційність попереднього епізоду. Хвилеподібний розвиток приводить до кульмінаційної зони, в якій зростання напруги відбувається за рахунок подрібнення довжин, динамічного нагнітання і веде до унісонного звучання на пружному пунктирному ритмі. Окремі поспівки та акорди нетерцевої будови зводяться у вертикаль. На фоні скрипок у високому регістрі альт

¹ Персональна сторінка композитора Золтана Алмаші у соціальній мережі Фейсбук. Допис за 6 жовтня 2022 року. <https://www.facebook.com/zoltan.al> (доступ 18.11.2022).

знов вступає зі своїм сумним соло, до якого обережно додаються окремі фрази скрипок і контрабасів. У репризі повертається початкова стихія української ліричної пісенності: звучить прекрасна мелодія у скрипок у супроводі оркестру. У коді з'являється ще одна мелодія скрипки соло, написана в стилі української коліскової, для її викладу характерні часті зупинки, довгі паузи, поступове затухання звучання. У другому проведенні виникає підголосок у терцію, що відсилає слухача до традицій українського народного музикування. Закінчується п'єса тихими звуками контрабаса, які спускаються дедалі нижче і нижче і ніби розчиняються в небутті.

Глибоко особистісною рефлексією композиторки **Вікторії Польової** на наслідки варварського вторгнення в Україну став твір «*Буча. Лакрімоза*» для скрипки та симфонічного оркестру (2022). Світова прем'єра відбулася в межах Бетховенського фестивалю в Бонні 29 серпня 2022 року у виконанні Молодіжного симфонічного оркестру України (соліст — Андрій Мурза, диригентка — Оксана Лінів).

Трагедійний зміст найскорботнішої частини реквієму визначив образність твору, зокрема його крайніх розділів, у яких основну роль відведено щемливій мелодії скрипки соло по висхідних звуках арпеджіо на фоні тихого протяжного акорду струнних. Кожна наступна фраза мелодії соліста здіймається на нову висоту, до ледве чутного фону струнних вкраплюються тривожні постукування по дерев'яній коробочці. В окремих пасажах скрипки соло вгадується імпровізаційна манера українського традиційного народно-інструментального виконавства. Чимало смислових конотацій виникає у зв'язку з використаною у творі алюзією до знаменитого скриpkового концерту «Зима» з циклу «Чотири пори року» Антоніо Вівальді. Це і символічне означення пори року — часу перших днів війни, коли відбувалися трагічні події в Бучі, Бородянці та інших містах України, що потрясли весь світ своєю жорстокістю і цинізмом, це й ностальгія за прекрасним минулим, яке ніколи не повернути, і ідея діалогу епох. Цілком натуралістично, різкою атакою вривається епізод ворожого наступу: гучна какофонія оркестру тутті з завиваннями мідних духових і одноманітним «тупим» ритмом ударних, що заглушає тендітний «голос» скрипки і струнних. Перед слухачем ніби оживають жахливі картини ворожої техніки, яка навмання гатить і чавить усе живе на своєму шляху, зруйнованих українських міст, вчорнілих від пожеж будинків з проломами у стінах і дірами замість вікон, розкиданих по вулицях людських тіл. Повернення ламентозних фраз скрипки соло в репризному розділі відбувається на зміненому, ніби деформованому тлі, яким слугує тихий сонорний

кластер оркестру, з якого виділяються тембри то кларнета, то флейти, які вторять солістові. Заключне торохтіння дерев'яної коробочки зависає в повітрі моторошним знаком питання.

Отже, тут було представлено лише невелику частину сучасної презентації української культури в Європі і світі. Культури, яка була століттями пригноблена, принижена, заборонена, розстріляна, але яку так і не вдалося знищити. У розглянутих творах втілено особисті психологічні травми митців, помножені на травматичний досвід багатьох попередніх поколінь українців. Кодом ідентифікації нації стала для українських композиторів невмируща традиція національного пісенного та інструментального фольклору, яка присутня у творах уже не в цитатному варіанті, а в опосередкованих авторських версіях як знак, символ «українськості». Окремі саморефлексивні мистецькі стратегії і комеморативні практики об'єднуються в колективну стратегію опору. Ніби спростовуючи давній афоризм римського імператора Марка Тулія Цицерона «Коли говорять гармати, музи мовчать», сьогодні музи не мовчать. Культурний фронт продовжує активно діяти, голос України чути у світі, про що свідчить колосальна підтримка багатьох країн у нашій боротьбі за право жити в незалежній державі в колі цивілізованих європейських народів. Україна виборює не тільки своє право на існування, вона мечем і вогнем захищає загальнолюдські цінності — свободу, демократію, права людини. Саме цим цінностям і присвячена музика, яку нині творять українські композитори — музика спротиву, світла і надії.

Богущий Артем,
студент НаУКМА,
МП-2 Культурологія

Образ маршу «безсмертного полку» як головний символ в ідеології «русского міра»

Символи відіграють вирішальну роль у формуванні ідеології та систем переконань. Ідеологія — це набір ідей і цінностей, які становлять основу певної політичної чи соціальної системи. Символи — це об'єкти, зображення або слова, які представляють ідеї чи поняття, які найкоротшим способом здатні передавати головний сенс ідеї та цінності.

Гуртуючись навколо певного символу, люди можуть відчуття почуття гордості та єдності за свою спільну національну ідентичність, що, у свою чергу, зміцнює їхню віру в цінності та принципи своєї нації.

Ще один спосіб впливу символів на ідеологію — це створення емоційних зв'язків між людьми та їхніми переконаннями. Символи можуть викликати сильні емоції, такі як патріотизм, релігійна відданість або солідарність. Ці емоції можуть допомогти зміцнити прихильність людей своїм переконанням і цінностям, навіть попри суперечливу інформацію або протилежні точки зору.

Саме така ситуація трапилася з маршем Безсмертного Полку. Заснований як громадська ініціатива у 2012 році марш Безсмертного Полку за відносно короткий час зміг привернути до себе увагу мільйонів росіян, які прагнули розділити досвід колективної пам'яті про своїх предків, які захищали свою батьківщину. Попри те, що марш на початковому своєму етапі позиціонував себе як такий, що існує «вне коммерческой или политической направленности¹», невдовзі він став складовим елементом у державній політиці святкування «Дня Перемоги» і формування специфічного образу колективної пам'яті. І саме цей чинник «пам'яті» відіграє значну роль у формуванні Маршу як головного символу в ідеології «русского міра».

Щоб зрозуміти головний акцент цієї акції, достатньо лише поглянути на її символ — червону зірку — символ радянської армії. А отже, можемо говорити про те, що уся інша символічна атрибутика

¹ Летопись Полка. Официальный сайт движения «Бессмертный полк». URL: <http://moypolk.ru/letopis-polka> (дата звернення: 31.03.2023).

учасників цього «дійства» та власне символізм усього Маршу полягає у звеличанні армії, а головне ветеранів. Враховуючи сучасну політику російської федерації, ми можемо припустити, що з часом символіка Маршу може змінитися і почати відповідати головним символам росії сьогодні, а саме літерам «Z», «V» та «O». Саме ця аббревіатура «ZOV» стала негласним символом вже нового покоління російських ветеранів, які назавжди залишаються як загарбники, що беруть участь у так званій СВО.

Ветерани — це постійний вторинний та необхідний продукт ідеології «руського міра», що своєю метою має лише розширення життєвого простору для «руських» єдино можливим для них шляхом — шляхом військової експансії. Марш набув особливого значення після анексії Криму в 2014 році та став головним елементом в об'єднанні «руських» у всіх куточках світу, особливо в Європі. Маршрут маршу завжди пролягає до пам'яток «Невідомому солдату» чи «Воїну-визволителю». Ці химерні постаменти уособлюють собою триумф мертвих над живими завдяки своєму розміру. Тому не дивно, що після 24 лютого 2023 року Європейські країни почали демонтаж цих кам'яних надгробків, чим спровокували хвилю критики від аколів «руського міра». У їхньому світобаченні це не видається як боротьба з пропагандою, а лише як наруга над могилами їх колективних пращурів, які захищали і як їх спадкоємці будуть «захищати майбутнє країни»². Крім цього, завдяки Маршу росія постійно підтримувала свій престиж країни-спадкоємиці сср, країни, де *(мовою оригіналу)* «Все несли тяжелейшую ношу войны. И все вместе совершили бессмертный подвиг спасения Отечества. Определили исход Второй мировой войны. Освободили от нацистов народы Европы»³. Іронічно, що після закінчення акцій більшість портретів «шанованих» ветеранів скидають на смітник⁴. Не менш вагомим важелем впливу є ідея єдності, на якій неодноразово акцентує увагу Путін: «...важно передать потомкам память о том, что победа над нацизмом была

² Россияне готовы защищать будущее страны — Путин URL: <https://tass.ru/politika/17218507> (дата звернення: 31.03.2023).

³ Виступ путіна на честь відзначення 70-річчя Дня Перемоги. URL: <https://rg.ru/2015/05/09/putin-parad-site.html> (дата звернення: 31.03.2023).

⁴ iPress: После парада на Красной площади люди выбрасывали на помойку портреты «павших родственников» URL: https://ipress.ua/ru/news/posle_parada_na_krasnoy_ploshchady_lyudy_vibrasivaly_na_pomoyku_portreti_pavshyh_rodstvennykov_122826.html (дата звернення: 31.03.2023).

одержана прежде всего советским народом, что в этой героической борьбе — на фронте и в тылу, плечом к плечу — стояли представители всех республик Советского Союза»⁵.

Постійне апелювання до ідеї спільності є нічим іншим як відображенням цинічного імперського мислення. Навіть сама назва «руській мір» має подвійне значення — «Мір» у сенсі «Світ», та «Мір» у сенсі стану протилежному стану війни (англ. — «Peace»). Друге значення особливо цікаве, адже це приклад справжнього оксюморона, оскільки «руській мір» ніколи не досягає своїх цілей мирним шляхом. Чеченські війни, війна з Грузією, російсько-українська війна — це усе приклади того, як російська федерація формує «руський мір». Росія постійно веде війни, які сама розпочинає, а відтак матиме постійний приплив нових ветеранів, постійну необхідність у нових постаментах і відповідно постійною буде необхідність у шануванні їх «подвигів», під гаслом «можем повторить». Проте провідну ідею Маршу як частини ідеології «руського міра» сформулювала Дар'я Дугіна — послідовниця і дочка «ідеолога путіна» Олександра Дугіна — «Когда мертвые живут вместе с живыми, вот это Новороссия. Когда каждый день кого-то хоронят, кто-то погибает...»⁶.

Якщо розглядати Марш у контексті загальної культурної тенденції «Победобесія», тобто святкування Дня Перемоги, то ми маємо справу з маніфестацією карнавальної та сміхової культури, про яку писали Бахтін та Аверінцев: «Смех — зарок, положенный на немощь, которую человек себе запрещает, и одновременно разрядка нервов при невыносимом напряжении»⁷. На підтвердження цієї тези виступає той факт, що попри те, що, як співав Лев Лещенко, це свято — «Это радость Со слезами на глазах», московіти зустрічають це свято зовсім без сліз. Замість цього вони вбираються у карнавальні костюми — шинелі, тільники, пілотки тощо (додаток № 1) і так само наряджають дітей та оформлюють їхні візочки під танки (до-

⁵ Стаття Владимира Путина «75 лет Великой Победы: общая ответственность перед историей и будущим». URL: <http://kremlin.ru/events/president/news/63527> (дата звернення: 31.03.2023).

⁶ Победим или сдохнем: Новый прогноз Александра Дугина URL: https://www.youtube.com/watch?v=jN80cBk6ZxQ&ab_channel=%D0%A6%D0%B0%D1%80%D1%8C%D0%B3%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%A2%D0%92 (Промова Дар'я 12:55-13:47) (дата звернення: 31.03.2023).

⁷ Сергей Аверинцев. Бахтин и русское отношение к смеху (От мифа к литературе: Сборник в честь 75-летия Е. М. Мелетинского . — М., 1993. — С. 341-345) http://krotov.info/library/01_a/vc/rinzev_029.htm (дата звернення: 31.03.2023).

даток № 2) і з радісними обличчями піддаються масовій ейфорії з нагоди перемоги над нацизмом, забуваючи про мільйонні людські жертви. Дихотомія полягає в тому, що вони (росіяни/руссіє) відчують себе частиною чогось великого і при цьому відмежовуються від цього — святкувати завжди легко, особливо коли ти не брав безпосередню участь у війні.

Підсумовуючи скажемо, що такий символ, як марш Безсмертного Полку, відіграє головну роль у формуванні ідеології «руського міра», створюючи відчуття єдності та ідентичності в радянському форматі, зміцнюючи цінності та переконання кремлівського ресентименту, пробуджуючи емоції та передаючи складні ідеї спрощеним і негордим способом.

Це особливо стало помітним після початку російсько-української війни, коли ці різного роду міфи, пережитки, стереотипи, пов'язані з Другою світовою війною, почали використовуватися для мобілізації населення РФ на нищення України. Для сучасної України пам'ять про Другу світову війну — це пам'ять про одну з найбільших трагедій у 20 столітті.

Використані джерела:

1. **Сергей Аверинцев.** Бахтин и русское отношение к смеху (От мифа к литературе: Сборник в честь 75-летия Е. М. Мелетинского. — М., 1993. — С. 341–345) URL: http://krotov.info/library/01_a/ve/rinzev_029.htm (дата звернення: 31.03.2023).

2. Летопись Полка. Официальный сайт движения «Бессмертный полк». URL: <http://moypolk.ru/letopis-polka> (дата звернення: 31.03.2023).

3. Россияне готовы защищать будущее страны — Путин URL:<https://tass.ru/politika/17218507> (дата звернення: 31.03.2023).

4. Виступ путіна на честь відзначення 70-річчя Дня Перемоги. URL: <https://rg.ru/2015/05/09/putin-parad-site.html> (дата звернення: 31.03.2023).

5. iPress: После парада на Красной площади люди выбрасывали на помойку портреты павших родственников URL: https://ipress.ua/ru/news/posle_parada_na_krasnoy_ploshchady_lyudy_vibrasivaly_na_pomoyku_portreti_pavshyh_rodstvennykov_122826.html (дата звернення: 31.03.2023).

6. Стаття Володимира Путіна «75 лет Великой Победы: общая ответственность перед историей и будущим». URL: <http://kremlin.ru/events/president/news/63527> (дата звернення: 31.03.2023).



№ 1. https://cdn.regnum.ru/uploads/pictures/news/2019/05/09/regnum_picture_15573926101143716_normal.JPG



№ 2. <https://glavnoe.dp.ua/wp-content/uploads/2021/05/bies-scaled.jpg>

Бондаренко Леся,

молодша наукова співробітниця

Інституту культурології НАМ України

Український дім у Варшаві. Культурні практики в умовах війни рф проти України

Витоки громадської активності засновників Українського дому у Варшаві сягають Помаранчевої революції 2004 року. У 2009 році група активістів, українських емігрантів та поляків заснувала фундацію «Наш вибір FNW». А восени 2022 року вирішили змінити назву на Український Дім.

Український Дім увесь цей час був центром зустрічей на вулиці Ludwika Zamenhofa, 1 у Варшаві, де з 2013 року проводились переважно культурні заходи, зосереджені на реальних подіях, що відбувались в Україні та Республіки Польща, зв'язках з оточенням української громади з урахуванням зазначених побутових реакцій українців і поляків.

Звичайно, що велику роль у діяльності Українського Дому відіграє Центр підтримки на вулиці Andersa, 29 у м. Варшава. Пріоритетною специфікою діяльності є інформаційна підтримка українців, що опинились на польській землі, емігрантів та біженців. Постійно працює «гаряча лінія» та стаціонарний консультаційний пункт, де можна отримати консультації з питань повсякденного життя в Польщі, юридичні поради, кар'єрні консультації, а також невідкладну допомогу. Діяльність та розвиток Українського Дому значно прискорились та активізувались з усіх напрямків після 24 лютого 2022 року внаслідок ескалації російської агресії проти України. На додаток до «гарячої лінії» та консультаційного пункту, які з березня надали понад 12 000 особистих та понад 53 000 телефонних консультацій, розпочав роботу життєвий відділ, основним завданням якого є допомога біженцям у пошуку житла в Польщі. На сьогоднішній день завдяки відкритості та солідарності поляків він розмістив понад 11 000 осіб. У квітні, разом з Клубом католицької інтелігенції у Варшаві, відкрито школу, яка працює в рамках української системи освіти. Наразі там навчається 250 учнів та учениць, а також працює 35 українських учителів. Під час літніх канікул понад 1200 дітей з родин біженців узяли участь у таборах та напівтаборах, організованих Українським домом у рамках визначеної співпраці.

З червня поточного року фундація організувала курси польської мови для біженців з України. На сьогоднішній день близько

250 дорослих узяли участь у 17-ти курсах. Для розширення аудиторії під час роботи цих курсів забезпечується догляд за неповнолітніми дітьми.

Уже майже рік діє Клуб українських жінок, у рамках якого відбуваються курси підвищення рівня освіти та допомога роботи на ринку праці. У травні цього року з українськими жінками зустрілась мистецтвознавчиня Лариса Бердіярова, запропонувавши власний погляд на світ живопису та музики. Зустріч було присвячено взаємозв'язку та поєднанню кольорів веселки з музичними нотами та енергетичними центрами людини. Упродовж усього часу в Клубі українських жінок проводяться майстер-класи різного спрямування, у тому числі нестандартні, як-то психологічні майстер-класи, що поєднуються з тілесними практиками Йоги та самовдосконалення. У кожної учасниці були свої запити на вирішення життєвих ситуацій, що склались у них під час вимушеного переїзду до Польщі. Як зберегти рівновагу, стійкість, життєспрямованість? Вирішення цих питань були запропоновані учасникам майстер-класів за допомогою Йоги, дихальних та фізичних вправ.

Усі ці заходи, які проводяться в Клубі українських жінок, дуже допомагають жінкам України, які потрапили на територію Польщі, соціалізуватися та відчувати себе більш впевненими. Також Фонд регулярно організовує культурні заходи, спрямовані на поширення української культури, інтеграції між поляками та українцями, підтримує розвиток освітніх, економічних та політичних контактів між Польщею та Україною.

В Українському Домі у Варшаві особливу увагу приділяється сфері кіноіндустрії. Створюються різні проекти, відбуваються прем'єрні покази, кінодебати та зустрічі з відомими режисерами та акторами. Значна кількість проектів здійснюються спільно з Асоціацією «Дивись українське» за підтримки Єврокомісії.

Не можна обминути увагою польську прем'єру надзвичайно потужного проекту «Культура vs війна». Перші короткометражні новели, що побачили глядачі, розповідають історію гурту «Антитіла», кінооператора Сергія Михальчука й актора Ахтема Сеїтаблаєва. У війні за нашу ідентичність митці беруть активну участь разом з усім українським народом.

Після перегляду відбулося обговорення фільмів із продюсером, керівником Асоціації «Дивись українське» Андрієм Різолем. «Зараз українська нація, українське військо боронить цінності всієї Європи, всього світу. І ми точно знаємо, що історії, що їх розказують митці, викличуть найбільшу довіру. Бо це — люди самодостатні, які

досягли в житті всього і їх хвилюють тільки цінності, завдяки яким можливо перемогти у цій війні. Щоб реалізувати той Божий задум: бути вільними й творити. Ми не агресивні. Українці — миролюбна нація. Але зараз, під час цієї жахливої війни, українці перетворюються на націю героїв!» — зазначив під час онлайн дискусії із глядачами Андрій Різоль. Проект створює Асоціація «Дивись українське».

Особливу увагу фахівці Українського Дому приділяють культурним дискусіям. Треба відзначити одну з таких дискусій за тематикою «Кіно — як інструмент розвитку».

Культурна деокупація Маріуполя — це серія публічних зустрічей та дискусій, які дадуть змогу сформувати бачення відновлення міста після фізичної деокупації. Діалогові платформи навколо цієї теми створюють у Києві, Львові та Варшаві. Маріуполь є символом непохитності, стійкості та мужності українського народу. Місто зазнало жорстоких дій російських окупантів, руйнувань. Кількість жертв серед мирного населення — величезна. Спікерами зустрічі були: Ліза Татарінова — українська режисерка, що документує життя в Маріуполі та Херсоні під обстрілами тимчасово окупованих територій; Міленья Фідлер — викладачка кіношколи в Польщі та співавторка багатьох художніх і документальних фільмів; Олег Щербина — український актор і режисер та продюсер, засновник кінокомпанії «Фреш продакшн» і Кшиштоф Чижевський — польський письменник і режисер, аніматор. Під час дебатів і консультацій були обговорені теми залучення молоді і фахівців до культурної деокупації Маріуполя, плюси та мінуси стихійного кіно після деокупації, умови для розбудови кіноіндустрії, привабливість Маріуполя як кінопростору для інвесторів.

Подібні зустрічі, серії консультацій і дебатів викликають неабияку зацікавленість як у наших співвітчизників, так і у поляків. І звичайно, українські письменники не стоять осторонь допомоги українцям, які перебувають за територією України під час російської агресії. Вони плідно співпрацюють із Українським Домом у Варшаві та з його бібліотекою. Відомий український письменник Юрій Андрухович часто проводить літературні зустрічі з нашими співвітчизниками та гостями Українського Дому. Він радо ділиться своїми рекомендаціями щодо вибору літератури, яку можна отримати у бібліотеці.

Цікавим проектом є створення літературного клубу «Посусідськи», де любителі читання можуть обговорювати книги та ділитися своїми думками і враженнями. Частими тут є презентації книг відомих письменників не тільки з України, але й з інших країн

Європи. Особливе враження справила презентація книжок з Русланом Горовим. Прозові твори автора сповнені теплих побутових історій про звичайних-незвичайних людей, яких можна зустріти на вулиці. Часто джерелами його творчості є спогади старших, міські легенди, а також власний багатючий життєвий досвід. Як відомо, Руслан Горовий — український журналіст, автор відомого проекту «Служба розшуку дітей», Заслужений журналіст України, режисер-документаліст, поет і музикант, автор збірок повістей та оповідань. Співзасновник видавництва «Та Ти Шо». Засновник мистецького проекту «Так працює пам'ять», що має на меті вшанування пам'яті Дані Дідика.

Відомі митці України та Польщі на теренах Українського Дому у Варшаві презентують також виставки картин, створених під впливом подій, що відбуваються в Україні під час російської агресії. Особливе враження справив на всіх відвідувачів Українського Дому вернісаж картин виставки «Тіло у війні» художниці Світлани Аграновської.

Плідна праця Українського Дому продовжується і надалі буде розвиватися з бажанням зберегти та зміцнити українську ідентичність.

Гавура В. С.,
магістрант кафедри культурології НаУКМА

Гендер як змінна соціокультурна характеристика

За останній рік війна в Україні, окрім існування в реальності, активно заповонила локальний та міжнародний віртуальні простори. І саме «війна заповонила» замість «новини про війну», адже це більше, ніж новини.

Трагедія, що охопила мільйони людей, стала доступною для перегляду всьому світові: від камер спостереження до мобільних телефонів, від дронів до камер нічного бачення. Усе потрапляє в інтернет. Потім відбувається процес віддзеркалення даних у зворотному напрямку. Тобто фіксуючи реальне, стаючи віртуальним, біт інформації знову конвертується у реальність, але вже змінену, так, зокрема, формується дискурс знання. Особистість не рідко стає носієм та транслятором нарративу «ми», а не «я», тобто людина ніби говорить від імені держави, постулюючи тези, які відтворює держава через канали зв'язку з громадськістю. Проте особиста інтенція, сукупність особистих переживань, вражень та чинників оточення спонукає людей до дій.

Після перегляду відео деякі речі стають зрозумілими та очевидними, про інші — люди сперечаються у соціальних мережах, підписують петиції, виходять на мітинги. Якісь відео вражають своєю жорстокістю та мотивують донатити на армію; відео може стати свідченням воєнного злочину; надихнути на волонтерство; розчарувати та вплинути на ментальне здоров'я глядача; відео може стати фіксацією останнього моменту життя солдата з передової або моментом його найбільшого щастя, коли він заїжджає в деокупований Херсон та вихоплює з реальності пару секунд того, як люди тягнуть руки і ридують вітаючи. Солдат знімає це криво, на телефон, визираючи з БМП, але у цьому розмитому відео можна відчуті справжній кінематографічний образ — ейфорія того, хто вижив, відродження чи біль втрати. Відео втручається у наше життя, закарбовується в пам'яті, ми ніби засвідчуємо подію, привласнюємо її собі. Для нашої пам'яті все стане фрагментарним, напіврозмитим, не чітким. Відео сплутаються з реальністю, і буде складно відрізнити, що потрапляло на зіницю нашого ока — пласке зображення на екрані телефону чи подія в реальності.

Чому саме гендер?

Зосереджусь на деяких аспектах та буду намагатись розвірту-

алізувати війну на темі гендеру, його зміни в нашому суспільстві під час повномасштабної російсько-української війни (період — від червня 2022 року до квітня 2023, адже саме в цей час починається активна дискусія в інтернеті про гендерні моделі). В Україні склалась певна політика поведінки себе в суспільстві, вибудувались гендерні практики. Самі по собі такі практики змінюються в певних проміжках часу під впливом різних чинників (вступ до міжнародних декларацій, суспільно впливові скандали, зміни законів, зміни поколінь). Зараз найвпливовішим чинником стала повномасштабна війна. На прикладі соціальної мережі ТікТок можна відслідкувати те, які процеси відбуваються з гендером. ТікТок — це є майданчик для виявлення безлічі дискурсивних влад, там виступають активісти та інфлюенсери думок.

Чому я обрав саме тему гендеру? Є чимало цікавих та важливих тем, які обговорюються в українському інтернеті сьогодні. Але саме гендерна практика зазнає не просто змін, а кардинальних змін. Я не ставлю собі за мету деконструювати гендер, я беру за точку відліку той факт, що детермінізм гендерного конструкту в Україні на сьогоднішній день сформовано як протиставлення чоловік-жінка. Для мене цікавим завданням видається відслідкувати, як цей детермінізм працює в умовах війни, яких змін він зазнає, як виявляється та обговорюється в суспільстві. Про що говорять українці? Чоловіки «мусять» іти на передову, жінки «мусять» чекати їх з війни чи оплакувати їхню смерть, а якщо хочуть приєднатись до чоловіків на фронті, мають дізнатись, які професії будуть їм доступні.

Незалежно від гендеру привабливість людини вимірюється рівнем патріотичності та залученості у боротьбу з росіянами, а непривабливими рисами стали, наприклад, «російськомовність». Жінка-військова все ще переживає через свою жіночність, але сама жіночність змінилась, чим би вона не була до цього. Чоловіки «не мають права» боятись ворога, а повинні приховувати свій страх, жінкам боятись все ще можна. Жінка «мусить» вірно чекати, а чоловік «мусить» героїчно воювати. Говорити про права ЛГБТК+ стає неочікувано на часі, а чоловіки, які за кордоном — боягузи. Відбувається протистояння між консервативним та сучасним, особистим та ідеологічним. Іншими словами, відбувається активний процес.

Наслідки гендерованих програм

Майкл Кімел писав у книзі «Гендероване суспільство» (113): «Наша гендерна соціалізація триває впродовж усього нашого життя. І, що не менш важливо, ми є активними учасниками своєї соціалізації, а не просто пасивними одержувачами культурних про-

грам для належної гендерної поведінки». Чоловік, через те, що він військовозобов'язаний, має йти до територіального центру комплектування та соціальної підтримки, він записує відео про те, що не хоче цього, розказує про можливості уникнути мобілізації, відкрито говорить про незаконні способи це зробити. Дівчина підписує контракт із ЗСУ, знімає себе на відео у військовій формі та пишається тим, що не боїться подивитись страху в очі. Різні люди за різних обставин виявляють себе по-різному. У прив'язці до гендеру цікаво відслідковувати, як змінюється традиційно жіночне чи чоловічнє, толероване в нашому суспільстві через телебачення, рекламні банери чи популярні книжки. Джудіт Батлер, розмірковуючи про гендер, писала (J. Butler, 1999, 22), що гендер є комплексним утворенням, тотальність якого назавжди десь попереду і яке ніколи цілком не є собою у якийсь окремо взятий відрізок часу.

Сьогодні, ті жінки та чоловіки, які не вписуються у гендеровані рамки, зазнають дискримінації. Найзапекліші звинувачення лунають на адресу чоловіків, які виїхали за кордон. Такі чоловіки записують нескінченні відео про те, чому так зробили, вступаючи в дискусію з глядачами у прямих ефірах чи коментарях. Кімел пише (135): «Для декого з нас стати дорослим чоловіком чи жінкою в нашому суспільстві означає плавний і майже безболісний процес переходу до поведінки та поглядів, які видаються нам близькими до самих кісток. А для інших набуття маскулінних чи фемінних рис — це як нескінченні торттури, як страшний сон, у якому ми змушені нещадно придушувати деякі складові свого «Я» на угоду іншим — або, просто, щоб вижити. Проте для більшості з нас життєвий досвід становить щось середнє між цими двома крайнощами. Серед складових нашого ества є такі, які нам подобаються і з якими нам важко розлучатися, а також такі, щодо яких ми відчуваємо, що змушені заради однієї з них жертвувати іншими. (...) Біологія надає сировину, тоді як суспільство й історія забезпечують контекст — той навчальний посібник, яким ми керуємося, вибудовуючи свою ідентичність».

Водночас популяризується інший тип чоловіка — героя, воїна, сміливця, який не боїться ризикувати життям, узяти до рук зброю та піти на передову та який зазвичай приховує своє обличчя. Йому — всі почесті, він — наш грецький напівбог, наш Одісей. Parsons зазначає (M. Кімел, 2003, 128) про «деякі негативні наслідки, зокрема «культ примусової маскулінності»: Західні чоловіки проявляють особливу вразливість у тому, що стосується характерного для підліткового віку потягу до самоствердження у маскулінній поведінці й поглядах, яке може набувати різноманітних форм. Усім

їм притаманна схильність до повстання проти усталених аспектів первісно інституційованої чоловічої ролі, яка полягає у свідомій відповідальності, у педантичному поважанні прав інших та лицарському ставленні до жінок. Самоствердження через фізичну доблесть з ендемічною схильністю до насильства, а отже, й до воєнного ідеалу, становить найскладнішу й найнебезпечнішу потенційну можливість». Отже, виявів чоловічності, їх відтінків та способів репрезентації є декілька, так само як і жіночих. Вони живі, мінливі та відкриваються з різних аспектів в умовах війни. «Гендер — це щось більше, аніж атрибут індивідів; гендер організує й узасаднює поле, в якому перебувають ці індивіди. Інституції нашого життя — сім'ї, місця роботи, навчальні заклади — самі є гендерованими утвореннями, організованими з метою відтворення відмінностей та нерівності між жінками й чоловіками» (М. Кімел, 2003, 132).

Структура української армії сьогодні демонструє упередженість до жінок, водночас застосовуючи примусові інституційні практики до чоловіків. Вступаючи в активну взаємодію з цією інституцією, українці поведуться по-різному, керуючись гендерними парадигмами, на яких вибудувалась їхня індивідуальність і яка зазнає змін від подібної взаємодії. «Отже, гендер — це не власність індивіда, якась «річ», якою вони володіють, але особлива сукупність манер поведінки, зумовлених конкретними соціальними ситуаціями. А це означає, що гендер змінюється зі зміною ситуації» (М. Кімел, 2003, 140).

Короткі підсумки та анонс

У подальших дослідженнях буде вивчено зміни, яких зазнала структура гендеру в українському суспільстві під час повномасштабної російсько-української війни. Моє дослідження міждисциплінарне. Я буду звертатися до соціології, історії, теорій медіа, образотворчого мистецтва, кіно. Суспільство як організм відіграє велику роль у формуванні гендеру, а історичні події — у його змінах. Я вступатиму в діалог з аудіовізуальними творами, у яких закладені висловлювання різних точок зору: протилежних одна від одної або тих, що повторюються від відео до відео, нагадують вулик, що «гуде» про одне й те саме, формулюючи запит на суспільну реакцію. Таке дослідження дасть змогу досягнути масштаби соціокультурних зсувів гендерних моделей. Та, зрештою, я поділюсь думками про процеси, що чекають нас у майбутньому

Зміни у воєнному суспільстві — це комплексне, складне явище, яке потребує часу на рефлексію. Намагаючись зануритись у відеографічну матерію, виявлятиму в ній закономірності та протиріччя, формуватиму тези, які будуть виникати в ході дослідження, та роби-

ти висновки. Для мене не є важливим, хто саме говорить у тому чи іншому відео. У даному дослідженні я беру до уваги саме дискурс, учасником якого є спікер. До розгляду долучатиму відео, які потрапили в рекомендації ТікТоку, тобто стали вірусними, але також розглядатиму і не популярні, у яких дискутують на більш неочевидні та складні теми. Але в обох випадках акцент буде робитись саме на тому, про що йде мова, а не від імені когось.

Використані джерела:

1. **Judith Butler.** Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity, 1999 Майкл Кіммел, Гендероване суспільство. Київ, 2003.

Демещенко Віолета Валеріївна,
*кандидат історичних наук,
доктор філософії (PhD., історія), доцент,
зав. відділом антропології культури
Інституту культурології НАМ України
ORCID 0000-0001-8296-4628*

Волонтерство як нова культурна практика в сучасних реаліях війни

Сьогодні в складних умовах і реаліях гібридної війни України проти російських окупантів та їхньої неприхованої грубої та нелюдської агресії українська культура та мистецтво не можуть залишатись осторонь.

З початком повномасштабної війни культурно-мистецькі заклади України повністю переформатували свою роботу. Новою культурною практикою в їх діяльності насамперед став волонтерський рух. Культурні установи в Україні задіяли увесь свій арсенал можливостей, щоб у різний спосіб надати допомогу військовим та особливо цивільному населенню щодо адаптації в суворих реаліях війни. Паралельно з волонтерством, особливо у відносно безпечних регіонах, дедалі активніше культурно-мистецькі установи відновлюють свою діяльність, щоб підіймати бойовий дух українців, донатити кошти для армії чи постраждалих колег та цивільного населення.

У перші дні вторгнення українські театри, музеї та інші заклади, оговтавшись від шоку, і там, де це було можливо, почали допомагати забезпечувати людей найнеобхіднішим та надавати свої приміщення під бомбосховища, хаби, імпровізовані гуртожитки, волонтерські центри. Яскравим прикладом такої роботи є Львівський драматичний театр імені Леся Курбаса, що з 27 лютого 2022 року почав приймати на тимчасове поселення людей, яким не було де зупинитися, саме місто приймало біженців не лише в театрі, а й в університеті та бібліотеках, а вже у квітні драмтеатр розпочав свою роботу та став місцем проведення благодійних вистав на підтримку ЗСУ. Також у Львові на початку вторгнення віддав свою сцену та фойє театру для потреб волонтерів Національний театр імені Марії Заньковецької, про що неодноразово були зроблені репортажі на телебаченні, де можна було побачити, як актори плели маскувальні сітки та збирали необхідні речі для військових і переселенців, і знову ж таки у квітні театр відновив свою творчу роботу.

Цікавою є практика Дрогобицького театру, в якому звична ро-

бота не припинилася повністю, але до неї додалася волонтерська складова. На початку вторгнення команда театру згуртувалась і об'єднала кухонний цех, щоб готувати їжу для військових. Також у приміщенні театру спершу поселили кілька акторських родин, які приїхали з місць ведення військових дій. Спілкування творчих людей та їхнє співжиття дали цікаві творчі результати. Так, професійні актори театрів Маріуполя, Северодонецька, Харкова, Києва та Дрогобича, які раніше ніколи не працювали разом, у серпні створили спільну виставу «Universum» на основі творів Бруно Шульца — відомого письменника й художника родом з Галичини.

Також Прихисток для переселенців і свої послуги запропонували також театри в Івано-Франківську, Луцьку, Рівному, Житомирі та інших містах. Окрім театрів безпечними місцями проживання для тих, хто вимушено виїхав, стали мистецькі центри, як, наприклад, Муніципальний мистецький центр у Львові.

За перші кілька тижнів своєї роботи центр надав допомогу понад 400 переселенцям, після чого повернувся до здійснення виставкової діяльності. Також у місті на базі міського мистецького центру, заснованого у 2020 році, створено ще один гуманітарно-мистецький хаб, після 24 лютого він став прихистком для переселенців з усієї України та гуманітарним штабом, що за шість місяців роздав понад 20 тонн одягу. Тут переселенці творять локальну спільноту, розбудовують простір та спільно із засновниками простору волонтерять. Половина коштів з продажу мистецьких робіт, які є у артпросторі, йде на розвиток прихистку, а половина — на потреби ЗСУ. Художник і керівник резиденції Олександр Зиков мріє, що після війни це буде простір з творчими майстернями, куди зможуть приїздити митці, жити і займатися улюбленою справою, експериментувати, освоювати нові для себе навички.

Із початком вторгнення у місті Луцьк на базі незалежного театру «Гармидер» і творчого простору «Гармидер ангар-stage» створено волонтерський штаб «Ангар». Тут збирають продукти, одяг, медикаменти та інші речі для потреб переселенців і людей, які переживають війну в «гарячих точках». Крім того, волонтери закуповують необхідну амуніцію для військових. Також у Луцьку на території розважального центру «Адреналін Сіті» в березні запрацював Центр допомоги біженцям. Наприкінці лютого Музей сучасного мистецтва в Луцьку почав проводити безкоштовні курси «Тактичної медицини і бойової підготовки» для всіх охочих, а в березні у музеї запустили проєкт «Артбатальйон» — мистецький марафон, який триватиме до перемоги. З червня 2022 року музей відновив свою

роботу, усі кошти з продажу квитків направляються на виготовлення турнікетів, формування аптечок і тактичних наплічників для медичних інструкторів на передову. На Полтавщині волонтерство із репетиціями поєднують в Обласному театрі ляльок. Працівники Обласного театру ім. Гоголя і Обласної філармонії розвантажують і видають гуманітарну допомогу, плетуть маскувальні костюми і сітки, таку ж діяльність щодо гуманітарної допомоги здійснює і Рівненський обласний театр.

Як театри, так і культурні центри стали не просто притулками, а й місцем об'єднання волонтерів, їхніми штабами, де виконуються різноманітні завдання: від збору гуманітарної допомоги і медикаментів до приготування їжі військовослужбовцям.

Актори театрів Подніпров'я (зокрема, Дніпропетровський академічний український молодіжний театр) навесні провели серію благодійних вистав у медзакладах, центрах для переселенців тощо. Вони називають ці виступи терапією для дорослих і дітей. У Дніпровському театрі «Вірино» почали записувати аудіовистави і аудіоказки, щоб підтримати українців. Прослухати історії для дітей і дорослих можна у телеграм-каналі «Аудіотеатр». У липні 2022 р. їхня команда виступила на Європейському театральному фестивалі у Румунії. Акторам вдалося зібрати гроші на підтримку українців у Румунії.

Житомирський академічний музично-драматичний театр імені Івана Кочерги відкрив проєкт «Театр в умовах війни». Актори безкоштовно ставили вистави в укриттях, волонтерських центрах, лікарнях і на залізничному вокзалі. Таку ж діяльність здійснюють актори Черкаського академічного обласного українського музично-драматичного театру імені Тараса Шевченка. Одеський академічний український музично-драматичний театр імені Василя Василька відновив свою роботу з червня 2022 р. у форматі «театр в укритті».

З часом театри адаптувалися до реалій повномасштабної війни і почали ставити вистави як на місцях, так і на виїзді для вимушених переселенців і ЗСУ. У квітні 2022 р. відновив свою роботу Національний академічний театр драми імені Лесі Українки в Києві, а в травні Національний драматичний театр імені Івана Франка і Київський національний драматичний театр оперети. Національна опера й Театр на Лівому березі перераховують кошти зі своєї творчої діяльності на потреби ЗСУ, а театр ім. І. Франка надає військовим безкоштовний вхід.

Ще одним важливим волонтерським напрямом роботи культур-

них закладів є допомога колегам з постраждалих міст і *релокація* за потреби. Зокрема, це стосується музеїв, які особливо потребують захисту своїх музейних колекцій як культурної спадщини. У березні 2022 р. як реакція на ці виклики і потребу допомоги музеям в Україні виникла низова ініціатива Музейний кризовий центр, заснована директоркою меморіального музею тоталітарних режимів «Територія Терору» Ольгою Гончар. За її словами, організація стала таким собі містком між тими, хто хоче допомогти, і тими, хто потребує цієї допомоги.

Зараз головний фокус — це допомога музеям на півдні України. До команди кризового центру запити надходять як інституційні (підтримка музеїв у «гарячих точках»), так і індивідуальні (допомога музейникам, які продовжують там працювати). Залежно від потреб оцінюють, яка потрібна допомога. Це можуть бути, наприклад, евакуація людей з окупованих територій, амуніція для музейників, яких призвали на фронт, речі першої необхідності працівникам, які залишилися працювати в музеях, фінансова підтримка музейним працівникам, що мають труднощі із зарплатою в «гарячих точках» тощо. Також кризовий центр допомагає українським музеям співпрацювати один з одним, ключовий напрям роботи організації — інформаційний.

Деякі музеї Галичини стали безпосередніми прихистками для музеїв, які опинилися під більшою загрозою і прийняли їхні фонди на збереження. Так, на базі музею «Територія Терору» тепер працює Луганський обласний краєзнавчий музей. Також щодо *релокації* допомагає колегам і театральна спільнота. Так, у Львові прийняли XXIII Міжнародний фестиваль «Мельпомена Таврії», який до цього проводили в Херсоні. Фестиваль відкрили під гаслом «Мельпомена Таврії — Голос Херсонщини».

Деяким організаціям вдається відновлювати роботу свого волонтерського штабу після евакуації. Наприклад, у Маріуполі ще з початку повномасштабної війни діяв освітньо-мистецький центр «Халабуда». У перші тижні більшість волонтерів організації продовжувала працювати під обстрілами, надаючи гуманітарну й інформаційну допомогу. За цей час центр допоміг близько 25 000 маріупольцям, військовим, шпиталю, лікарням і шелтерам. Попри те, що спільнота «Халабуди» розкидана по всій країні, вона змогла відновити свою діяльність у Запоріжжі, окрім цього допомагає військовим продуктами, медикаментами та іншими необхідними речами, а нещодавно запустила мобільну майстерню для ремонту безпілотників.

Українські культурно-мистецькі установи після початку широкомасштабного вторгнення РФ продемонстрували, що можуть адаптуватися до складних ситуацій війни, більш того — активно освоюють нові культурні практики на кшталт волонтерства, створення кризових центрів, здійснення релокації, дбають про спадщину, допомагають культурній спільноті, військовим та українській громадськості.

Довганик Олесь,
аспірант кафедри культурології
Національного університету «Кієво-Могилянська академія»
E-mail: oles.dovhanuk@ukma.edu.ua
ORCID: 0000-0002-7429-2013

Особливості взаємодії масової культури та політики в перший місяць російсько-української війни

В останні роки можна спостерігати взаємний вплив елементів політики та масової культури, що актуалізує дослідження з різних причин. Тематика дослідження дає змогу підвищити рівень соціально-політичної освіченості громадян щодо таких проблем: специфіки виникнення продуктів масової культури; впливу масової культури на політику, зокрема політичний дискурс; наслідків взаємодії політики та масової культури. Проблематика дослідження сприяє подоланню недостатнього рівня вивченості або ступеня розкриття цієї проблематики в українській науково-академічній думці.

Зосередження уваги на взаємодії масової культури та політики обумовлено її змістовною мінливістю. Вона (змістовна мінливість) свідчить про постійну трансформацію компонентів взаємодії політичного і масово-культурного вимірів. Тому ми зосереджуємо увагу на проблемах взаємодії та наслідків обох вказаних вище соціальних площин в умовах повномасштабної російсько-української війни.

Здійснення розвідок у межах сформульованої тематики та досягнення релевантних результатів уможливується завдяки використанню міжгалузевих методів або підходів, зокрема: системного, деконструктивістського, дискурсивного, постструктуралістського. Перший підхід дає змогу продемонструвати взаємобумовленість політики і масової культури в розрізі риторики О. Арестовича чи висловлювання невідомого українського військового про російський військовий корабель. Другий та третій методи сприяють визначенню основних смислових конструктів у дискурсі політичних суб'єктів і виявленню змістовних або смислових колізій у їх риторичі. Постструктуралістський підхід дає змогу простежити ризик або виклики, які виникають у результаті взаємодії масової культури та політики.

В узагальненому вигляді до основних ознак масової культури можна зарахувати такі: орієнтація на преференції «усередненої» людини; зв'язок зі ЗМІ та ЗМК; комерційний характер; серійність виробництва. У працях «Суспільство споживання» (Baudrillard, 1970) Ж. Бодріара і «Теорія культури та масова культура» (Сторі,

2005) Дж. Сторі здійснюється поліаспектна характеристика взаза-них вище ознак масової культури. На думку французького інтелектуала, продукти масової культури враховують зовнішні умови, тобто настрої, цінності, вподобання, притаманні більшості (Baudrillard, 1970). Філософ-постструктураліст вважає, що масова культура апелює до чутливості та інфантильності (Baudrillard, 1970). У свою чергу американський дослідник Дж. Сторі зазначає, що основним каналом поширення продуктів масової культури можна вважати ЗМК (Сторі, 2005). Він звертає увагу на значний обсяг виробництва та загальну доступність продуктів масової культури (Сторі, 2005). Обидва автори постулюють ідею отримання матеріально-символічної вигоди для суб'єкта чи агента масової культури.

Політика здійснює вплив на соціально-культурну площину, надаючи певним смисловим конструктам статусу продукту масової культури. Наприклад, висловлювання «російський військовий корабель, йди...» (Мірер, 2022) набуло ознак масової культури завдяки політичному дискурсу В. Зеленського. Президент України під час брифінгу 24 лютого 2022 року, описуючи ситуацію стосовно бойових дій поблизу острова Зміїного, виголосив зазначене висловлювання (Прищепа, 2022). Це слугувало каталізатором його загальнонаціонального поширення завдяки ЗМК. Воно (висловлювання) почало отримувати конотації незламності, мужності, відважності українського народу під час повномасштабної війни з росією.

Знакова система «російський військовий корабель, йди...» (Мірер, 2022) відповідає ознакам масової культури. Це обумовлено тим, що воно орієнтоване на «усередненого» споживача, оскільки його зміст та ідея зрозумілі для більшості індивідів. Висловлювання транслюється та відтворюється за допомогою різних інформаційних каналів. Президент України, сказавши цей смисловий конструкт, отримав репутаційно-символічні вигоди, тобто народну легітимацію риторики в умовах російсько-української війни. Тому можна стверджувати, що зазначене гасло належить до продуктів масової культури.

Висловлювання невідомого українського військового до командира російського корабля слугувало елементом дезінформації. У своїй риторичі В. Зеленський, зважаючи на вказаний смисловий конструкт, оголосив про хоробру смерть всіх військових та працівників, які перебували на острові (Прищепа, 2022). Однак згодом з'ясувалося, що більшість з них живі та перебувають у російському полоні (Українська правда, 2022). У цьому контексті можна говорити про вплив продуктів масової культури на репрезентацію дійсності.

Президент України, послуговуючись висловлюванням «російський військовий корабель, йди...» (BBC News Україна, 2022), сконструював асоціативний ряд розвитку подій, який подав як достовірний на загальнонаціональному брифінгу. Тому продукти масової культури можуть ускладнювати пізнання дійсності та реального стану речей на будь-якому рівні.

До політичного дискурсу проникають та в нього інтегруються елементи масової культури. Це можна простежити на прикладі дискурсу О. Арестовича у період 24–27 лютого 2022 року. У цьому темпоральному вимірі представник ОП продукував гіперболізовану риторику стосовно позитивної динаміки розвитку бойових дій на різних напрямках (Фабрика новин, 2022). Ідеалізована спрямованість його дискурсу під час опису повномасштабної російсько-української війни мала суперечливі та взаємовиключні смислові конструкти. Це можна простежити на прикладі риторики, що стосується повного знищення українськими військовими ворога (Фабрика новин, 2022). Дискурс О. Арестовича у зазначений період мав загальнозрозумілий та позитивно спрямований характер. Він є доступним для сприйняття більшістю суспільства та відповідає його очікуванням або настроям. Смислові конструкти в риториці О. Арестовича позбавлені референта. Вони (смислові конструкти) являють собою змістовно редуковані знакові елементи, які здійснюють однобічну репрезентацію російсько-української війни. Специфіка дискурсу О. Арестовича дала йому змогу отримати репутаційний та символічний ресурс, тобто визнання серед українського народу. Тому можна говорити про вплив масової культури на один з елементів політичної площини — дискурсу.

Зазначені кейси демонструють не лише політизацію масової культури та вплив масової культури на політику, а взаємодію між ними. Досліджуючи конкретний кейс, потрібно осмислювати його крізь призму цілісної та фрагментарної стратегії пізнання (Важинський & Щербак, 2016). У першому випадку можна простежити взаємодію політичних і масово-культурних елементів. У другій ситуації простежується вплив однієї складової на іншу. Потрібно також розуміти, що на різних етапах розгортання або розвитку подій можна спостерігати домінування одного з типів зв'язку (Важинський & Щербак, 2016).

Результатом взаємодії політики та масової культури можна вважати трансформацію елементів політичного виміру на симуляцію. Ідею перетворення політики на симуляцію обґрунтував Ж. Бодріяр у своїй праці «Симулякри та симуляції» (Baudrillard, 1981). У ній

французький філософ навів характеристику симулякрів та симуляції, що дає йому змогу сконструювати умовивід щодо симулятивності соціально-політичної дійсності, тобто неможливості віднайти реальне (Baudrillard, 1981). Ми переосмислюємо рефлексію, запропоновану Ж. Бодріаром щодо тотальності симуляції, оскільки існують кейси, що продукують елементи реального в політично-культурній площині. Однак зважаючи на приклади, обґрунтовані у нашому дослідженні, можна частково погодитися з французьким філософом, що симуляція є одним з елементів продукування і функціонування політики. У цьому контексті політичний вимір легітимізує кратологічний дискурс у розрізі реального. Це призводить до розмивання меж між змістовним наповненням реального та гіперреального, оскільки легітимований владою дискурс позбавлений денотата.

Отже, у межах цього тексту було розкрито вплив політики на масову культуру. Це продемонстровано на прикладі дискурсу В. Зеленського стосовно ситуації на острові Зміїному. Приклад продемонстрував вплив і селекційну роль політичного виміру в процесах набуття певною подією чи дискурсом статусу продукту масової культури. Під час здійснення дослідження було репрезентовано процес інкорпорації елементів масової культури в політичний дискурс. Це було проілюстровано на прикладі риторики О. Арестовича, у якій знакові конструкти були позбавлені референта і видають бажане за дійсне. З'ясовано також, що наслідком взаємодії обох зазначених вимірів можна вважати часткову симуляцію соціально-політичної дійсності. Симуляція продукує ідеалізацію сприйняття соціальної дійсності та натуралізує знаково-символічні елементи масової культури, що призводить до ускладнення релевантного відображення реальності, зокрема російсько-української війни.

Використані джерела:

Автора фрази «Русский военный корабль, иди на...» дістали з полону. Деталі операції — BBC News Україна. (2022, 23 травня). <https://www.bbc.com/ukrainian/news-61549900>.

Важинський С., & Щербак Т. (2016). Методика та організація наукових досліджень. СумДПУ імені А. С. Макаренка.

Мілер, П. (2022, 23 травня). «Русский военный корабль, иди...!» — хто сказав легендарну фразу і чому ім'я автора приховують. Суспільне новини. <https://suspilne.media/242551-russkij-voennij-korabl-idi-hto-skazav-legendarnu-frazu-i-comu-ima-avtora-prihovuut-2/>.

Прищепя Я. (2022, 25 лютого). Всі захисники острова Зміїний загинули. Їм присвоять звання Героя України — Зеленський. Суспільне новини.

ни. <https://suspilne.media/210642-vsi-zahisniki-ostrova-zmiinij-zaginuli-im-prisvoat-zvanna-geroa-ukraini-zelenskiy/>.

Сторі Дж. (2005). Теорія культури та масова культура. Акта. https://hromadolib.files.wordpress.com/2016/08/storey_2005_theory.pdf (Оригінал опубліковано 2001 р.).

Українська правда. (2022, 27 березня). Частина українських моряків з острова Зміїний загинули, частину поміняли — Зеленський. <https://www.pravda.com.ua/news/2022/03/27/7335092/>.

Фабрика новин. (2022, 24 лютого). АРЕСТОВИЧ про військові дії, ситуацію на фронті та втрати окупантів. Брифінг 11:30 / Україна 24 [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=oV3MdEhXhDw>.

Фабрика новин. (2022, 27 лютого). Брифінг Арестовича / Ворог перейшов в тактичний відступ, ЗС РФ, ЗС Білорусі / 27.02.22 / Україна 24 [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=bBj-nE33zHU>.

Baudrillard J. (1970). *La Société de consommation*. Gallimard.

Baudrillard J. (1981). *Simulacres et simulation*. Galilée.

Король Денис Олександрович,
кандидат культурології,
доцент кафедри культурології НаУКМА

Війна й пропаганда князів-узурпаторів: прецеденти з Русі та Скандинавії у полемічному висвітленні

Приблизно сто років тому метр з розшифровки давньоруських літописів академік О. О. Шахматов запропонував академічний метод перехресного читання рукописів. Зокрема це стосується формальних літописних джерел на кшталт «Повісті врем'яних літ» від Нестора чи-то «Земнокруг» Сноррі Стурлусона*. Західні історики критичної школи (де можна згадати і Буркгарда, і Віциллі) майже в той саме час так само наполягали на критичному перепрочитанні «Анналів» Тацита, «Гетики» Йордана чи візантійських хронік тощо. І якщо в західній тематичній літературі нині панує плюральність, а також можна натрапити як на критичне використання текстологічних джерел, так і на сліпу довіру (як спадок від класичної парадигми пізнання), то на теренах країн, що колись формували СРСР, науки про минувшину досі використовують літописні тексти благоговійно, без сумніву, ледь не як релігійний текст у вірянина. Отож донині навіть академіки подеколи виголошують застарілі чи взагалі спростовані паралельними джерелами догматичні факти, на що вказують, зокрема, професори Микола Котляр (Котляр 2011) та Надія Нікітенко (Нікітенко 2022).

Не дарма на фінальному колоквіумі магістерського курсу «Етнокультурні процеси давніх Східної та Північної Європи» ми саме і розбираємо подібні історичні документи з критичних позицій семіотики, герменевтики, історичної культурології тощо. Для внесення ясності можу зайвий раз повторити, що між академічною історією та історичною культурологією (до котрої, зокрема, належать і представники «школи Анналів») відмінність принципова: класична історія опікується саме разовими подіями, феноменами, що вразили тогочасних авторів і саме тоді потрапили до їхніх хронік; водночас «cultural history» (а у випадку з археологічним контекстом — «cultural prehistory») опікується саме практиками повсякденності,

*Авторові відомий загальноновживаний переклад «Коло Земне», котре він не вважає за грамотний.

культурою дозвілля та побуту, що дають змогу оцінити спосіб життя певного соціуму за певних часів (Король 2020, с. 99–100).

У цьому нарисі ми можемо навести два показові приклади за темою.

Скандинави відкривають цей «перформанс літописних фейків» текстом межі XII–XIII ст. *«Сага про Сверрїра»*, чие формальне авторство належить монахові Карлові Йонссону, але відомо, що писався текст як мінімум під особисту вичитку самого конунга Норвегії Сверрїра Першого Сігурдссона (прав. 1177–1202), а нині визнається, що й фактично під його диктовку. Текст розпочинається прадавніми днями легендарної князівської династії Інґлінгів, до котрої Сверрїр себе відносив і чию легітимність намагався відновити, потіснивши з трону Норвегії князя-«узурпатора» Маґнуса V. Не маючи первинно великої армії, Сверрїр розпочав жваву діяльність поміж повстанців «біркебейнерів» і зрештою домігся свого у Фімрейтській морській битві 1184 року.

З критичного перехресного аналізу різних джерел стає очевидним, що відносити себе до нащадка Інґлінгів підстав у Сверрїра було, м'яко кажучи, небагато. Натомість підтверджено його участь у заколоті «личаківців»-«біркебейнерів». Отож чи насправді народ Норвегії потерпав за правління Маґнуса Ерлінгссона, сказати важко — подальші розвідки прояснять, — а от узурпатором із цих двох постає саме Сверрїр Сігурдссон. І до його автобіографічного хроніпису дослідники ставляться обережно вже давно (див.: Bagge 1993; Brégaïnt 2018).

Відзначимо в даному контексті роботу Бйорна Бандлієна з меморативних студій, де автор характеризує специфічну стратегію узурпування конкурентами за трон Норвегії народної пам'яті — починаючи від популістського звертання до слави прадавніх днів, через маргінальні зрізи масової пам'яті й до відвертих фейкових наративів тогочася (Bandlien 2013, р. 373–375). До того ж, новообраний правитель заповідав навіть специфічні техніки поводження із власним мертвим тілом — виключно задля впливу на оточення в досягненні пропагандистської мети (Brégaïnt 2018, р. 7–9).

Продовжить згаданий нами «перформанс літописних фейків» князь Ярослав Володимирович, правитель Київський, а до того — Гольмґардський. Основним джерелом про нього постають відомості з *«Повісті Времяних Літ»* (ПВЛ). У публікаціях дослідників князівської Русі цитати з *«Повісті»* згадуються перманентно, та далеко не завжди достатньо критично.

Показовим моментом постає донині актуальна проблема ре-

гулярно згадуваного у нордичних текстах Гольмґарда. Оскільки в пізньому середньовіччі (XIV–XV ст.) так називали Государ Великий Новгород на річці Волхов, а в «Повісті» саме Новгород згадується в контексті прибуття Рюрика та його війська, то решта згадок цих двох топонімів традиційно ототожнюється. За радянських часів не всі були з цим згодні — надто коли з'ясувалося, що історична міська забудова Новгорода на Волхові почалася вже аж на межі X–XI ст. Хоча то не завадило пітерській історикині Тетяні Джаксон відстояти в академічних колах обґрунтування цієї сумнівної тотожності.

То що ж то за такий загадковий *Holmgård*, де впродовж попереднього століття виховувалися майбутні правителі Києва і котрий регулярно відвідували *гьовдінґи* Скандинавії? Найочевиднішу відповідь запропонував вітчизняний фахівець Леонтій Войтович, ототожнивши ставку князів з відомим археологічним центром Гньоздово під Смоленськом (Войтович, 2015) (уточнимо, що є розвиток думки професора харківського походження Володимира Пархоменка, що вперше висловив таке припущення в 1924 р.).

У ПВЛ є чимало епізодів, де правитель Києва швидко дістається «Новгорода» і навпаки, але наразі мова йде саме про Гольмґард, котрий у випадку локалізації в Гньоздовому стає ідеальним комунікаційним вузлом, що покращує і логіку, і динаміку описаних подій. Саме звідси простіше мати зв'язки з родичами та союзниками півничанами на Ладозі та Волхові, контактувати з подібними ж фортецями Півдня (як от Шестовиця під Черніговом та згадуваний у рунічних каменях форпост Вітачів), а головне — контролювати перлину «Гардів»: місто Київ. Не дарма саме там знайдено найвагоміший відсоток скандинавських старожитностей з усіх стародавніх центрів ранньокнязівської Русі.

Перепрошуючи за цей географічний відступ, маємо повернутися до сумнівної історії Ярослава, Бориса та Святополка. Класична вітчизняна історіографія змальовує біографію Ярослава так: молоді роки провів у Новгороді на Волхові, котрим і керував. Київський престол начебто дістався Святополку, після чого з різних неочевидних причин «Окаянний» Рюрикovich вбиває своїх молодших родичів: спершу князя ростовського Бориса, а по тому і брата його, князя муромського Гліба Володимировичів, тож Ярославу буцімто «довелося» вести військо на Київ, щоб здійснити «шляхетну помсту» за братів.

Тут на арену знову виступають скандинави — тепер уже в якості розвінчування пропаганди та псевдоісторичних фейків. Мова йде про славетне «Пасмо про Еймунда» (*Eymundar þáttur Hringssonar*), котре у нас часто звать *Еймундовою сагою*, що в цілому допустимо,

хоч і неточно. Справа в тому, що це вставна оповідка про пригоди ісландців (котрі й зветься «пасма»), що входить у велику королівську сагу про Олава Святого з «Книги Плаского Острова». Також її мотиви включено до «*Саги про Інґвара-мандрівника*», що прославився своїми мандрами по землях Острвега, як тоді часто називали Русь та Булгарію.

Коротко кажучи, герой-ісландець служить датсько-норвезьким «солдатам удачі», разом з якими потрапляє у згаданий вище Гольмґард, де правитель Яріслейф саме готується воювати з Кенугардом (Києвом) (як вважається, у 1016 р.). Авантюристи беруть участь у війні з конунгом Києва Бурислейфом, і після декількох сутичок Яріслейф якось начебто вмовляє скандинавів-найманців провести таємні перемовини із його братом і вмовити його на мир. Ті провели специфічну нічну «спецоперацію» і повернулися із головою Бурислейфа. Яріслейфа це розлютило, і він скасував угоду з північанами, на чому пригоди в Гольмґарді припиняються (*Пасмо про Еймунда*, V.6.2.8).

Намагання істориків та археологів дотримуватися тут наративів ПВЛ (напр.: Демиденко 2010) викликає щирий подив: починаючи від геть незбагненого ототожнення імені персонажа Бурислейфа зі Святополком (напр.: Прицак 2003, с. 190) і до трохи більш виправданої, але жодним чином не логічної ідентифікації з польським правителем Болеславом Хоробрим, який справді був союзником Святополка, але князем Києва жодного разу не став (по ньому див. Головка 2018).

Усе ж, чимало дослідників, починаючи від Миколи Ільїна, й понині справедливо зазначають, що скандинавське джерело достовірно змальовує конфлікт легітимного правителя Києва Бориса зі своїм братом Ярославом, котрий насправді й був убивцею Бориса, Гліба та Святополка, посівши по тому київський престол як «узурпатор» і провівши чимало роботи зі своєї легітимізації (Криворучко 2009, с. 10–13; Михеев 2009, с. 255–264; Нікітенко 2017, с. 192–208; Нікітенко 2022, с. 92–98 тощо). Але тим більше дивно чути сумніви щодо цього від професора Войтовича, котрого ми встигли похвалити за чудові географічні спостереження, але який, як виявилось, не оминув полону «релігійної» вірності «священнотексту» у випадку з особистостями. Він, зокрема, зауважує, що якби Ярослав насправді вбив своїх молодших братів, йому б не було вигідно їх канонізувати (Войтович 2006, с. 275).

Утім, цинічна мотивація численних узурпаторів на кшталт Сверрїра та Ярослава робить саме такий хід цілком логічним та

напрочуд виправданим. І саме роль «героїчного рятівника багатостраждального народу в лиху годину» допомагала «Мудрому» Рюриковичу легітимізувати свою роль як на фресках собору Святої Софії, так і в писемних пам'ятках, що пронеслися стрічкою аж до його правнуків (Король 2021, с. 84-87; Нікітенко 2017, с. 218–221).

Використані джерела:

Bagge Sverre. 1993. «Ideology and Propaganda in Sverris saga.» *Arkiv för nordisk filologi*. Vol. 108. p. 01-18.

Bandlien Bjørn. 2013. «Hegemonic Memory, Counter-Memory, and Struggles for Royal Power: The Rhetoric of the Past in the Age of King Sverrir Sigurdsson of Norway.» *Scandinavian Studies*, Vol. 85, № 3, pp. 355–377. doi:10.5406/scanstud.85.3.0355

Bregaint David. 2018. «Staging deaths: King Sverre or a usurper's path to the throne.» *Medievalista. Online*, Vol. 23. pp. 1–14 [1591]. doi:10.4000/medievalista.1591

Войтович Леонтій. 2006. «3.1. Династія Рюриковичів.» *Княжа доба: портрети еліти*. Біла Церква. С. 195-279.

Войтович Леонтій. 2015. «Гольмґард: де правила руські князі Святослав Ігоревич, Володимир Святославич та Ярослав Володимирович?» *Український історичний журнал*. № 3 (522) (травень-червень). С. 37–55.

Головко Олександр. 2018. «Участь польського князя Болеслава Першого «Хороброго» у міжкнязівській війні на Русі (літо-осінь 1018 р.)» *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Історичні науки*. Том 28. С. 55–71.

Демиденко Григорій. 2010. «Ярослав Мудрий: факти і домисли його біографії.» *Вісник Академії правових наук України*. № 2. С. 70–84.

Котляр Микола. 2011. «Святополк Ярополчич у релігійній та світській традиції Давньої Русі». Розділ 8: *Духовний світ літописання / НАН України*. Інститут історії України. С. 303–319.

Король Денис. 2020. «In Memoria: Проблемні поля культуральної археології в контексті спостережень Л. С. Клейна.» *Наукові записки НАУКМА: Історія і теорія культури*. Том 3. С. 97–102. doi: 10.18523/2617-8907.2020.3.97-102.

Король Денис. 2021. «Даниїл та Раґнарьок: гібридна ментальність в образотворчій традиції ранньої Русі.» *Наукові записки НАУКМА: Історія і теорія культури*. Том 4. С. 80–89. doi: 10.18523/2617-8907.2021.4.80–89.

Криворучко Олександр. 2009. «Дискусійні аспекти боротьби Ярослава Володимировича за київський стіл.» *Наукові записки [Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського]. Серія: Історія*. № 15. С. 9–14.

Михеев Савва. 2009. «Святополкъ съде в Киевѣ по отци»: Усобица 1015–1019 годов в древнерусских и скандинавских источниках. (Славяно-германские исследования / отв. ред. серии Ф. Б. Успенский. Т. 4). 292 с.

Нікітенко Надія. 2017. «Мудрий чи Окаянный?» *Від Царгорода до Києва*. К.: Горобець. С. 187–231.

Нікітенко Надія. 2022. *Софія Київська Володимира Великого*: наук. монографія. Київ. С. 22–99.

Пріцак Омелян. 2003. «Таттр про Еймунда, сина Грінга.» In *Походження Русі. Том 2: Стародавні скандинавські саги і Стара Скандинавія*. К.: Обереги. С. 164–198.

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

Деструктивність доктрини «руського міра»: від московсько-ординсько-чорносотенного світогляду до ідеології рашизму

Від початку 21 століття цивілізований світ після десятиліть самозаспокоєння поступово усвідомлює деструктивність доктрини «руського міра», що проголошує ідеологічне підґрунтя реставрації срср у системі: геополітичне новоутворення «Євразійський Союз» — проект «Новоросія», метастазування яких оприявлено у прямій військовій агресії проти України задля «подолання прикрого історичного непорозуміння» (очільник московитів ХХІ ст). *Надміру поступово* європейське дипломатичне співтовариство змінює оцінку/сприйняття впровадження ідеологем імперської доктрини «руського міру», спрямованих на примушення до геополітичного рабства — від занепокоєння (через велике та глибоке занепокоєння) до дипломатії примусу (введення санкцій, розрив економічних відносин, ембарго тощо). *Надто поступово* демократичний світ сприймає життєву необхідність відмовитися від поблажливого поцінування культурного смислу доктрини «руського міру», натомість, критично оцінити неконструктивність наративів рашистів на кшталт: «можем повторить» (*мовою оригіналу*), що заперечує європейську концепцію — «Ніколи знову».

Зві льна європейське суспільство починає визнавати відмінність між власною моделлю пам'яті вшанування всіх і кожного, хто жертвовно нищив нацизм у 1939–1945 рр. і зазнав страждань (солдат і військовополонених, підпільників і цивільних в окупації, оstarбайтерів і дітей), та кремлівським культом перемоги, що тримається на ультимативному привласненні результатів зусиль всієї антигітлерівської коаліції. Апологети «руського міру» не плекають миру, натомість на парадах «победобесія» героїзують війну (що, окрім усього, опосередковано доводить світоглядну концепцію населення рф відчувати радість від людських страждань. Звідси у травмованих почуттях неповноцінності та набутої безпорадності (*learned helplessness*) рашистів виникає ідея продовжити «радість війни» та повторити перемогу над позірним (радіше — призначеним) ворогом. І тоді відсутність розуміння (про сповідування немає сенсу

навіть згадувати!) цінності людського життя демонструється через сфальшовані історичні події та заперечення людської складової історії, акцентування на військовій машині та власовських стрічках і орденах, що «прикрашають» дитячі гімнастерки та візочки немовлят, на гаслах на авто, здебільшого іноземних марок (*далі — мовою оригіналу*): «Ленинград-Берлін: русские идут», «за немками» тощо).

Саме цю, означену феноменом ресентименту, мораль почали після лютого 2022 року розпізнавати європейці, які тривалий час співчували людям країни (оскільки здатні до співчуття!), що стала полем масштабних битв Другої світової війни. На жаль, європейці не побачили загрози міфологізації війни на теренах неонацистської рф, цинічності кремлівських шовіністичних і расистських ідей, побудови диктатури на квазі-ідеології рашизму — суперечливої суміші імперіалізму, великодержавного шовінізму, релігійного традиціоналізму, що ностальгує за радянським минулим. Рашисти заперечують західні демократичні та культурні цінності Європи, США — вільні вибори, народовладдя, права і свободи громадянського суспільства тощо. Натомість, ідеологи та споживачі рашизму прагнуть нав'язати світові думку щодо переваг руйніницького, спустошливого тоталітаризму перед демократією.

Деструктивність як злоякісну, неадаптивну агресію (людини, суспільства), що завдає соціальну і біологічну шкоду, виокремив і досліджував Е. Фромм. На прикладі А. Гітлера вчений розглядає механізм нарцисизму як провідного мотиву поведінки деструктивного індивіда та попереджає про небезпеку домінування в міжособистісних відносинах різних його групових форм (релігійного, расового, політичного). Фромм підкреслює, що деструктивна людина біжить від свободи, намагаючись за допомогою фанатизму та руйнування подолати власну неповноцінність, піддаючи фізичним або моральним впливам більш талановитих людей (Erich Fromm, 2012). Українське суспільство демонструє свою візію волі та виняткову колективну протидію деструктивному суспільству рф у жадобі останнього психічно та фізично знищити людину як таку, умисному знищенні природи, руйнуванні загальносвітових пам'яток культури, надбань мистецтва і літератури тощо ((Е. Берн, 2016). Екстремізм, тероризм, психопатія тощо створюють внутрішню систему деструктивності московита. Сучасні шовіністичні кола рф — нащадки московії, російської імперії, радянського союзу — вийшли із депресії, породженої відокремленням «союзних республік» 1991 року, у стан неконтрольованої агресії, втілюючи реваншистські стратегії кремля.

1932 року німецький психіатр Артур Кронфельд, здійснюючи

на замовлення психіатричну експертизу майбутнього диктатора Гітлера, поставив йому діагноз «психопатія» (психопат), 2022 року інтернет-видання «The Insider» опублікувало експертну оцінку психічного стану путіна — «психопатія та нарцисичний розлад особистості», надану американським психіатром, професором Каліфорнійського університету Джеймсом Феллоном. Оскільки, за спостереженням психіатрів, психопати мають низьку здатність до співчуття, спів-переживання Іншому, їх світогляд є світоглядом мерзотника, який власну провину екстерналізує на інших, а собі «залишає» авторство раціональних, виправданих, моральних дій. Утім, для жонгливання провиною психопат потребує цілісної та обґрунтованої (ідеологічно, світоглядно тощо) картини «виправленої» реальності для зовнішнього споживача (мінімум для своїх спільників та прибічників). Проте виробити таку картину реальності він сам не здатен. Так, Гітлер послуговувався нацистською ідеологією, напрацьованою європейськими інтелектуалами з кінця XIX століття. А психопатія путіна «виправдовується» зужиткуванням робіт «деміургів» російських концепцій «Третього Риму», слов'янофільства, євразійцтва, ільїна, дугіна тощо. Зокрема, ідеологічне обґрунтування воєнного нападу росії на Україну було представлено у скандальній статті «Про історичну єдність росіян та українців», опубліковану за пів року до агресії та підготовлену колективним кремлівським ідеологом.

Доречно зазначити: у 2023 році вже замало обмежуватися артикулюванням проблеми загрози відновлення фашизму у новій формі — рашизму, та навіть не достатньо створювати міжнародну законодавчу базу для захисту миру і безпеки у світі. Ефективною альтернативою є перехід до дій проти невмотивованої агресії московитів. Зокрема, до дій у площині культури і мистецтва, спрямованих на означення та представлення світові української візії волі, тих ментальних сил, які долають рашизм. Колективної і осібної волі до відсічі, до боротьби, до життя, до перемоги. Так, результати індивідуальних рішень та вчинків, що змінюють світ і трансформують людину, зрефлексовані у мистецьких проектах, починаючи вже з лютого 2022. Серед них документальні фільми А. Галімова, зокрема «Рашизм. Історія хвороби». Показово, що аналізують історичні передумови формування морально-психологічного стану квазіетносу — «росіяни», біомаса опричників, катів і мародерів, експерти, які репрезентують різні країни. Історики — О. Алфьоров (Україна), Е. Аппельбаум (США), А. Аржаковський (Франція) розглядають традиції зламаного народу, що зумовили панівний рівень домаш-

нього насильства на росії, законодавчо підтриманий навіть у 21 ст. (чого тільки варта декриміналізація насильства в родині, за яку в остаточному читанні проголосували 380 депутатів держдуми рф, а заперечили ці «духовні скрепи» домостроя лишень троє); «дідівщину» в армії, що укріпила жорстокість сучасного московита; роль нелегітимної московської церкви у «благословенні» експансіоністської політики московських царів-генсеків-президентів тощо.

Демократичний світ має довершити критичне осмислення наслідків свого невтручання в процес здійснення московським кремлем своєї національної ідеї — «можем повторить», що спирається на політичний некрокульт, коли рашизм згенерував нищення Придністров'я, Грузії, окупацію Криму, терор і геноцид України. Світове громадянське суспільство має відборонити демократичні цінності від варварства рашизму.

Використані джерела:

Е. Берн. Ігри, у які грають люди = Games People Play / пер. з англ. К. Меньшикової. — Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2016. 256 с.: іл.

Erich Fromm: The Anatomy of Human Destructiveness. Holt Rinehart & Winston, New York 1973.

Мосякіна Т. В.,
аспірантка кафедри культурології НаУКМА

Дегуманізація та сакральне насильство у російській тоталітарній свідомості

Дегуманізація або розлюднення — це умисний чи несвідомий процес позбавлення людини (групи людей) специфічних рис, що характеризують людський рід, або ж повне заперечення приналежності до людського роду. Сьогодні, у часи гібридних та інформаційних війн, прийоми дегуманізації є надзвичайно розповсюдженими — від палких дискусій у соціальних мережах до офіційної лінії інформаційної політики нашого північного сусіда, яка методично готувала своїх підопічних, аби легітимізувати нелюдський рівень насильства.

Як у давніх, так і у сучасних конфліктах ворог часто зображається як принципово «некультурніший», а отже, ірраціональніший та сам, власне, більш схильніший до насильства [Bruneau; 2]. Крайній ступінь дегуманізації зазвичай включає у себе порівняння зі звіром та приписування виключно звірячих рис. Причини такого не лише інтелектуального узагальнення, а й відчуття, можна знайти у давній дихотомії «свій-чужий», що пов'язана також з семантикою «норми» та «антинорми» [Демецька; 3].

Якщо раніше це було пов'язано з досить очевидними причинами, наприклад, «варварською» для розуміння мовою, то тепер існують багато соціальних та психологічних обмежень, що унеможливають первинний розвиток агресії. Захисний страх у відповідь на щось інше та незрозуміле має багато перешкод до власне вираження агресії. Саме тому медіа відіграють найважливішу роль у створенні необхідного образу ворога.

Для цього, зокрема, використовується приписування не лише нелюдських дій, а й максимально незрозумілих дій російською пропагандою. Наприклад, міфи про розіп'ятих хлопчиків чи смажених снігурів важко пояснити здоровим глуздом, оскільки українці зображуються як максимально ірраціональні та навіть анархічні істоти.

Одною з центральних тем російської пропаганди є також тема того, що українці не мають власної суб'єктності, а є лише «маріонетками Заходу». Для цього часто використовуються зображення українців як не дуже розумних істот, наприклад овець чи інших тварин, загнаних у стадо. На думку пропагандистів, це має зображувати те, що ніякої власної політичної волі тут нема і не може бути.

Інші інструменти дегуманізації, що є пов'язаним із постійним констатуванням власної позиції жертви — порівняння будь-кого, хто оголошується зовнішнім ворогом, з «фашистами». При чому наповнення терміна не є якимось сталим, а скоріше зручним, залежно від ситуації. У випадку сьогоденної російської пропаганди найбільш зручною тирадою симулякрів є лінія «Майдан — западенці — бандерівці — фашисти». Цей ряд дійсно є зручним для використання, оскільки «бандерівці» та «фашисти» використовуються у російському політичному словнику ще з ХХ століття, а отже, набагато краще приживаються на російському ґрунті. Події Майдану дали початок такому іншуванню, оскільки пропаганда почала з того, що дана революція була лише «переворотом хунти», оплаченим і здійсненим винятково міфічними западенцями. Від западенців досить просто було перейти до бандерівців, а від бандерівців до фашистів. Заперечується також особистісність та ідентичність майбутніх жертв, вони стають лише однорідною масою, без особистих якостей, що не заслуговує на співчуття.

На противагу створюється образ «гуманного вождя», йому приписуються гіпертрофовані риси. Для цього дуже зручно використовувати дітей, адже це найвразливіша категорія. Ця практика, як ми бачимо, є також популярною з радянських часів, де Ленін чи Сталін бавляться із дітьми, як і пугін зараз. Це також і використовується для створення ілюзії абстрактного кращого майбутнього, яке прямо і метафорично знаходиться у руках вождя.

Використані джерела:

1. **Вринеау Е., Ктеїлу Н.** The enemy as animal: Symmetric dehumanization during asymmetric warfare. Доступ: <https://journals.plos.org/plosone/article/file?id=10.1371/journal.pone.0181422&type=printable>.

2. **Демецька В. В.** «Свій-чужий» простір у політичному дискурсі: кроскультурний аналіз. Доступ: <https://dspace.kmf.uz.ua/jspui/bitstream/123456789/335/1/1-Demecka.pdf>.

Остафійчук Інна Миколаївна,
молодший науковий співробітник
Інституту культурології НАМ України

Культурні та мистецькі практики в умовах інформаційної війни

Російсько-українська війна, що розпочалась у лютому 2022 р., змусила українців по-новому осмислити зміст багатьох речей у своєму житті та всебічно відчутти зіткнення сил добра і зла, волі і заборони, мудрості і дурості. Тому важливість розвитку науки і культури сьогодні відчувається надто чітко.

Провідні вітчизняні вчені, наукова громадськість, діячі культури мають докласти всіх зусиль до справи державного будівництва, зокрема до реформування культурної, наукової та науково-технічної сфери. Науковій та культурній еліті нашої держави як ніколи потрібно наполегливо працювати заради того, щоб Україна мала майбутнє, так як її відбудова і подальший розвиток прямо залежать у тому числі і від рівня розвитку культури, і наукових досягнень. Науку і культуру сьогодні слід розглядати не тільки як спосіб розширення можливостей і нарощування потенціалу суспільства, а й як могутню зброю в розпочатій проти нас інформаційно-культурній війні [1].

У теперішніх умовах, як би це не було емоційно важко, кожна людина має наполегливо працювати для протистояння такій війні. Медіа слід м'якше обговорювати теми, які можуть розділяти суспільство, та прискіпливіше перевіряти факти. ЗМІ мають розкривати такі теми, які розкажуть закордонній спільноті про події в Україні. По-перше, це аналітичні матеріали, новини, що пояснюють передумови культурної експансії, руйнацій та ознайомлюють з українською культурою. По-друге, важливим завданням правоохоронних органів, громадянського суспільства, медіа є фіксація злочинів проти пам'яток культури, демонстрація для всього світу знищення російськими ракетами видавничих потужностей України та спалення загарбниками книжок у бібліотеках, зокрема історії України. І головне все ж таки доносити правду світові про важкі людські втрати як відомих, так і просто мирних громадян [2].

Нагальні проблеми в інтеграції, взаємна підтримка та боротьба з ворогом усіма доступними засобами стають головним чинником подолання російської агресії, важливим компонентом якого задля виживання є культурно-мистецький простір — саме він наділений здатністю впливати на людський соціум. Культура та мистецтво

ніяк не пов'язані з виживанням, проте і на ідеологічному, і на дипломатичному, і на геополітичному рівнях вони надзвичайно важливі, адже сповнені цінностями «існування».

«Сучасна війна» більш підступніша, новий вимір якої є кібервійна з хакерськими атаками та залученням різноманітних інформаційних технологій. Так, угруповання Anonymous виступили проти путінської агресії та у своїх відео-зверненнях відзначили солідарність з українським народом та бажанням оголосити кібервійну агресивному режиму путіна. Початковим етапом їх боротьби стало відключення урядових вебсайтів росії. Даний тип війни результативніший й ефективніший, адже доступний із будь-якої точки світу. До того ж анонімність та чисельність членів угруповання допомагає досягати її у різний спосіб. Отже, деструктивний характер війни реалізується через заходи, спрямовані на фізичне знищення та дезінформацію супротивника, впровадження різних форм боротьби з ним. Проте цей процес спричиняє й значні трансформаційні процеси у національній та культурній ідентичності українців. Дослідники військових конфліктів між росією та Україною влучно відмічали, що вони сприяли докорінній зміні світогляду. «Конфлікти змінюють національну ідентичність, відносини між соціальними групами і ставлення до сусідів. Російська анексія Криму та гібридна війна на Донбасі змінили і продовжують змінювати українську національну ідентичність» [3]. Якщо прослідкувати за початковими подіями 2022 р., то вони ще більше згуртували український народ. Кожна подія, що відбувалася в сучасному українському фізичному й віртуальному вимірі, здобувала висвітлення в онлайн-просторі, нерідко набуваючи мистецьких форм. В умовах поширення різноманітних технологій створюються умови для легкої фото- та відеофіксації подій, що відбуваються. Висвітлюються етапи бойових дій чи підготовки до них, стаючи основою для створення роликів агітаційного чи ідеологічно-підтримувального характеру. Тематика матеріалу розподілена за рубриками: 1) героїчні; 2) комічні; 3) ліричні; 4) трагічні.

В умовах військового часу проявляють себе митці активної громадянської позиції, які фіксують злочини агресора і розповідають світу про трагедію українського народу. І серед них зустрічаються студенти профільних закладів. Але ж є й ті, хто піариться на темі війни і будує власний бізнес, подорожуючи країнами світу чи то за рахунок програм і фондів підтримки культури України, чи то як мандрівний прекаріат. При цьому, беручи участь у міжнародних скульптурних симпозіумах, виробляють «продукт», байдужий до людського горя і болю України, відповідно фактично

комодифікують біль візуальним бенчмаркінгом, який жодним чином не пристосований до емоцій і почуттів (наприклад, зроблена в евакуації композиція зі зварного заліза «Буча» Л. і Ю. Миськів, де пазли тіл жертв викладались двома варіантами відповідно до літер англійської і шведської мов). Вочевидь саме нині мистецтво України в умовах війни верифікує цей прогноз. Тому виставки фотомитців з Маріуполя, що обійшли світ, або інші мистецькі свідчення про страждання, згуртованість і мужній опір агресору, котрий вчиняє маніакальний геноцид сучасної європейської нації, якою є українці, руйнуючи при цьому всі міжнародні норми вибудованої після Другої світової війни безпекової архітектури, мають не лише потужний інтерес у цивілізованих країнах, а й слугують тим самим засобом «катування» почуттів і розуму, що через катарсис зцілює сучасне людство від байдужості комфортного споживання [4].

Давній не плинний засіб комунікації — плакати — активно використовується як у оффлайн-, так і онлайн-просторі. У польському м. Люблін на площі Локетка у березні 2022 р. на підтримку України стартувала просто неба виставка плакатів українських ілюстраторів київського Клубу Ілюстраторів Pictoric про війну, українців та їхню боротьбу. У різних містах України встановлені бігборди з ідеологічним або розрадливим змістом. Особливо актуальним це виявилось у дезінформованості ворога на дорогах, де замість назви населеного пункту вказаний напрям руху з української землі. Не менш активно виникають інші візуальні зображення — мурали, які зображують актуальні події українського життя. Зокрема, упродовж першого тижня війни в Україні у польському м. Познань було створено мурал із зображенням президента В. Зеленського в образі чарівника Гаррі Поттера. Вже за рік від початку війни з'явилося більше муралів з актуальною темою: «Ангел-охоронець», «Київська мадонна», «Привід Києва» тощо.

Героїчна відповідь 13 прикордонників на острові Зміїний та їхні слова, зафіксовані у медіа, за лічені години стали гаслом, з яким виходили на демонстрації люди в різних країнах Європи. Схематичне зображення героїв-прикордонників на тлі карти острова стало основою для візуального мему. Згодом затоплення російського крейсера «москва» відобразилося на поштової марці Укрпошти. Хоч війна це є завжди втрати і не завжди слухний час для мистецтва, але це й період інтеграції людей та активного життя мистецтва.

Під час воєнних дій здебільшого розвиваються аудіовізуальні мистецькі практики, які легше сприймаються, швидко та просто поширюються. Натомість інші, пов'язані з такими видами мистецтва,

як театр або кіно, перебувають у стадії нагромадження фактичного матеріалу, адже їх виробництво та презентація потребують фінансових і часових витрат. Водночас літературно-поетична творчість та короткі відео, які можна швидко поширювати в мережі, так само активно розвиваються. Наразі актуальним завданням є не лише формування нових мистецьких творів, а й збереження тих артефактів, які мають безумовну історичну та художню цінність. Подібні процеси відбувались під час світових та локальних війн, коли у «хаосі та зруйнуванні упродовж останніх місяців війни багато визначних культурних об'єктів різного типу було втрачено чи знищено» [5]. Як свідчення та продукт творчого генія наших предків, їхніх мрій, сподівань і культури вони є важливою частиною спадку, який має бути збережений під час війни. Одним із треків, що став символом ЗСУ, є композиція «Доброго вечора (Where are you from?)» кременчуцьких діджеїв ProBass & Hardi, записана ще в 2021 р. Так само нового значення набула пісня «Stefania» гурту «Kalush Orchestra», яка здобула перше місце на музичному конкурсі Євробачення, завдяки чому про Україну ще більше дізнались на світовому рівні.

Культура та мистецтво — доволі гнучкі сфери. За результатами опитування Українського культурного фонду, 74% діячів культури, незважаючи на війну, продовжили займатись своєю професійною діяльністю, деякі — поєднуючи з волонтерством. Для держави культура має стати фундаментом, адже у цій сфері відбувається народна дипломатія і позиціонування країни за кордоном. А результат цих комунікацій впливає і на внутрішню стабільність держави, і на її зовнішню привабливість для інвестицій.

Українське мистецтво у військовий час постає нероздільною частиною культури. З'являються нові аудіовізуальні артефакти, основою тематики яких є фрагменти бойових дій, героїчні вчинки, переживання, перемоги та мрії українського народу. Такі культурні та мистецькі практики об'єднують суспільство у спільній боротьбі, виступають засобом вияву почуттів усіх громадян України та дають змогу донести емоції й сподівання до всього зовнішнього світу. Саме культура здатна повернути громадян до нормального життя в новій реальності, відстояти свою незалежність, суверенітет і територіальну цілісність.

Використані джерела:

1. **Сопілко І. М., Череватюк В. Б.** Інформаційно-культурна війна в умовах збройної агресії. Серія: Юридичний вісник «Правова освіта» (63). Київ: НАУ, 2022. № 2 (63). С. 236–242. DOI: 10.18372/2307-9061.63.16735.

2. «Якщо наша культура не на часі, то за що ми тоді воюємо?» Як медіа про культуру працюють в умовах війни та борються проти російської пропаганди. 25 квіт. 2022 р. URL: <https://detector.media/community/article/198599/20-22-04-25-yakshcho-nasha-kultura-ne-na-chasi-toza-shcho-my-todi-voyuemo-yak-media-pro-kultur>.

3. **Кузьо Т.** Війна Путіна проти України. Революція, націоналізм і криміналітет / Пер. з англ. А. Павлишина. Київ: Дух і літера, 2018. 560 с.

4. **Протас М. О.** Мистецтво в умовах війни: на перетині демократії та нігілізму // Грааль науки (міжнародний науковий журнал). 2022. № 24 (лютий, 2023). С. 805–809. (Секц. XXXIV. Культура і мистецтво). Авторські права захищені / Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License 805.

5. **Тормахова А. М.** Мистецькі практики під час війни: український вимір // Укр. культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2022. Вип. 41. С. 70–74.

Чміль Ганна Павлівна,
*доктор філософських наук, професор,
директор Інституту культурології НАМ України,
академік НАМ України*

Україна та рф: війна культур (сміслові аспекти)

У пошуку підстав актуальної культурної реальності — визначальної дефініції культури, використаємо інтелектуальний троп Мирослава Володимировича Поповича, який зіставляє смисл і свободу, вважаючи, що лише на перший погляд: «Зіставлення смислу і свободи може здатися парадоксальним, але насправді воно є цілком природним» [Попович, 2009, с. 5]. Використовуючи класифікацію мовленнєвих актів Серля та Вандервекена, М. В. Попович виокремлює «три групи комунікативних актів: 1) повідомлення-асертиви; 2) спонукальні дії (сугестиви, тобто заохочення або команди); 3) експресиви — акти, що мають на меті вираження внутрішнього стану комуніканта» [Попович, 2009, с. 5], підкреслює їх специфіку і доводить, що кожна з них залежна від власної логіки і зовнішніх впливів з певними сигналами та інформацією, здатною збурювати, спонукати чи гальмувати відповіді-реакції, «спираючись на презумпцію апріорної осмисленості та презумпцію апріорної не осмисленості» кожного разу, створюючи ситуацію [Попович, 2009, с. 6]. М. В. Попович вважає це суттю полеміки Фреге та Гільберта з приводу основ математики, зазначаючи, що це може стосуватися і філософії культури. На таких підставах М. В. Попович виокремлює дві дефініції культури, ґрунтовані на різних підходах: дескриптивний (історичний) підхід, згідно з яким усе зроблене людиною — культура, але тоді «можна говорити про культуру катувань, але чи є це насправді культурою?», тоді смисл події (вчинку) перетворюється на елемент причинно-наслідкового ланцюжка, свобода та вибір зникають, людина — річ серед речей. Немає різниці між «злочином та карою» (Достоевський), юристом і злочинцем, які керуються нормами права: один з метою покарати, інший — уникнути покарання. Карл Мангайм називає такий підхід історичистським, властивим консервативному стилю мислення. Нормативний підхід розглядає культуру як таку, яка має морально-етичне осереддя, серцевину, смисл події і вчинків у цій події зіставні не з історією, а з принципами моралі, людяності. К. Мангайм називає революційним (ліберальним) стиль мислення в підході до реальності як сукупності можливостей,

а не даностей [Попович, 2009, с. 6], тоді реальність війни є боротьбою за норми і цінності, які розглядаються як абсолютні.

Розгортаючись як аксіологічний дискурс мислення у цінностях, як символічний вираз, *реальність війни* представлена спів-битійствуванням антагоністичних за своєю суттю культур — української і російської через їх спів-покладеність у просторі, де відбуваються військові дії. Вони — сучасні, співіснуючі у часі війни росії проти України. Будь-яка точка у цій війні — точка акме, у якій фокусуються усі минулі і можливі культурні світи історії взаємовідносин України з росією у пошуках сенсу культури цього моменту, її логосу. Етимологічно «логос» походить від греків — збирати, «зібране», «складене», дійсно все зібране як Єдине в точці су-часності, в часі. Акмеїстичне зібрання культур в такій точці — форма розуму, але не наукоцентованого, а культурцентованого і така центрація є логічним процесом як логіка культури.

Творення концепту *реальність війни* через епістемологію війни потребує зміни мови, спричиненої війною як розривом, навколо якого може конструюватись нова епістема війни. Змінює мову як соціальне утворення, що конструює і переконструює свідомість суб'єктності, вкладаючи в неї докси військового часу. Велика роль у мутаціях мови належить екранній мові — через екранні зображення й інформацію, передані екранною мовою, суб'єктності нав'язуються певні ціннісні установки, через бачення формується погляд, підпорядкований говорінню. Саме такі мовні установки, які визначають погляд і скеровують кут зору, Мішель Фуко означив поняттям «епістема», зміни якої обумовлені раптовою і незрозумілою мутацією мови [Фуко, 2004].

Атомарними утвореннями, адресатами повідомлень є суб'єктність, яка з початком російської військової агресії стала чуттєвою до сприйняття подій війни. Згідно з лаканівською топологією зведення суб'єкта до просторових метафор, для набуття суб'єктності (людиною, спільнотою, державою) необхідно окреслити власний «екзистенційний простір» у вже окресленому прихованому онтологічною трагедією. Системоутворюючим ядром цієї трагедії є концепт ворога-ідентифікатора (Чужий, Ворог у термінології К. Шмітта) [Schmitt, 2007], який задає орієнтувальну схему дослідження епістемології війни, для формування якої використовується, крім поняття «епістема», поняття «афект сприйняття» цієї події. Афекти атакують не менше ворогів, не контролюючи наші рефлексивні здатності, і завжди приходять ззовні (Ж.-Л. Нансі), вони здатні поза рефлексіями об'єднувати і роз'єднувати ще до того, як включився мозок. Со-

лідарна спільнота будується на афективних засадах за умови спільної турботи про спільне благо — Перемогу і включає афектованість окремого індивіда [Нансі, 2009].

А потрапляння ворога-ідентифікатора в нашу систему смислів і відносин легітиміє процедури розпізнавання і взаємодії, запускає процес трансформації національної ідентичності українців. Самоідентифікація відбувається одночасно з моментом шоку, є результатом травми, відповіддю на сильні виклики. Можливим супроводом є недовіра до себе, коли з глибин піднімається не лише супротив, а й колоніальні комплекси. З перебігом війни змінюється і людська чуттєвість, чому сприяє онтологічна ситуація війни із середини самої себе як емпірична даність, якої не можна позбутись, але яка диференціює людей за ставленням до війни — від учасників військових дій до тих, хто переживає цю ситуацію.

Використані джерела:

Нансі Ж.-Л. (2009). *Непроизводимое сообщество*. Москва: Водолей.

Попович Мирослав (2009). Смысл і свобода. *Філософська думка* (4), С. 5–11.

Фуко М. (2003). *Археологія знання*. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 326 с.

Schmitt Carl (2006). *Political Theology: Four Chapters on the Concept of Sovereignty*. The University of Chicago Press.

Розділ 2. ДОСЛІДНИЦЬКІ СТРАТЕГІЇ У КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ЗНАННІ

Демчук Руслана Вікторівна,
*доктор культурології, доцент,
професор кафедри культурології НаУКМА,
зав. відділу Інституту культурології НАМ України*

Феномен трикстера у політичній культурі

Концепт *феномен* першочергово містить у собі «явленість», що позначено відповідним терміном (грецьк. Φαινόμενον). Проте всі явища пов'язані з нашими уявленнями про них у процесі їх осягнення, тобто так чи інакше відносяться до сфери свідомості. Свідоме співіснує з несвідомим, яке активно впливає на нього. Якщо приватне несвідоме насичене переважно комплексами, то змістом колективного несвідомого є певні символічні структури — архетипи. К. Юнг розумів під архетипами несвідомо відтворювані схеми, що проявляються в образній формі в міфах і галюцинаціях, казках і творах мистецтва¹. Архетипи конструюють ту систему координат, за яку свідомість не здатна вийти. Рано чи пізно архетип стає актуальним, оскільки людська природа не може вічно утримувати людину у світі раціональності та формальної логіки. Архетипи виступають тригерами міфів, тож К. Юнг першим звернувся до міфології задля дослідження глибинних несвідомих ідей. Проте він занотував лише невелику кількість типових міфологічних сюжетів. Вузькопсихологічний підхід до тлумачення міфологічних архетипів не раз наражався на критику з боку міфологів. Зокрема, критику «психологічного редукціонізму» концепції Дж. Кемпбелла, коли міфологія втискується у межі «психобіології» особистості, висловив Є. Ме-

¹ Юнг К. Об архетипах коллективного бессознательного // Юнг К. Архетип и символ / сост., вступ. ст. А. М. Руткевича. Москва: Reneissance, 1991. С. 97–128.

летинський, наполягаючи на тому, що загальнолюдський початок міфології — це не психологізм, а космічність². Міфологія як потужна культурна традиція, представлена ґрунтовними дослідженнями (Ж. Фрейзер, В. Пропп, К. Хюбнер та ін.), має що додати до психологічного тлумачення образів. Нині міфологічне поняття архетипу є ширшим і глибшим, ніж психологічне. Феномен трикстера ґрунтується на архетипі трикстера, який є гарно відрефлексованим, починаючи з П. Радіна, К. Юнга, К. Керенї, К. Леві-Строса та ін.

Царина трикстера — несвідоме. Образ трикстера відомий із сюжетів міфології (Діоніс, Локі), фольклору та літератури (кінік Діоген, Ходжа Насреддін, барон Мюнхгаузен, Остап Бендер, Венічка Єрофеев), кінематографу (Рендл Макмюрфі у виконанні Джека Ніколсона «Політ над гніздом зозулі»), музичної культури (жахОпера «Гамлет» композиторів Р. Григоріва та І. Разумейко), культурно-мистецьких практик (Орест Лютий) тощо.

Отже, зазначений феномен трикстера проявляється у всій культурній традиції — від архаїчної (як опонент культурного героя/культурний антигерой), модерної (герой культури) до масової, де його образ відповідно тенденціям постмодерну колажується, синкретизуючись із культурним героєм та героєм культури.

Розмежування концептів *культурний герой /герой культури* ґрунтується на дослідженні М. Найдорфа «Герой культури» в картині мира: к теории культурологического исследования»: «Часи змінюються і герої змінюються разом із ними. Проте категорії «культурний герой» і «герой культури» вказують на важливі «точки входу» до предметної царини під час дослідження будь-якої культури — від культури архаїчного типу до типу сучасної масової культури»³. Зокрема, культурний герой — це творець культури (культуро-творення, наявність міфологічного контексту); герой культури — створений культурою (культуро-відповідність, наявність соціального контексту).

Атрибутивні риси Трикстера є доволі окресленими у відповідних наукових розробках⁴, зокрема: провокативність, артистизм,

² Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. Москва: Восточная литература РАН, 2000. С. 70, 156–157.

³ Найдорф М. «Герой культуры» в картине мира: к теории культурологического исследования // *Найдорф М. И.* «Герой культуры» в картине мира: к теории культурологического исследования // Вестник РХГА. Санкт-Петербург, 2013. № 4. С. 303.

⁴ Прокопович. Л. В. Фольклорні та літературні трикстери в «театрі буття»: соціально-філософський аналіз // Гілея. Науковий вісник. Вип. 141 (№2), Ч. 2. Філософські науки, 2019. С.111–116.

амбівалентність, креативність, підступність, карнавальність тощо. А от політичний тип трикстера в наукових дослідженнях фактично не описаний. Нам відомі лише поодинокі праці у модусі політичної культури⁵.

Політична культура відноситься до царини «polisy»⁶ і пов'язана із духовною культурою особи і суспільства загалом як синтез відповідних культур усіх соціальних спільнот і політичних інститутів у межах держави. Проте це не є механічним субстратом, він є результатом культуротворчості: «Тому аналіз політичної поведінки не може бути повним без урахування мотивуючої функції культури»⁷.

Раніше ми вже висвітлювали зазначену тему у статті «Міфологічний контекст «помаранчевої» революції» (2005 р.)⁸, де події Помаранчевої революції аналізуються у міфологічному фокусі й карнавальній репрезентації, а пара претендентів на президентську посаду розглядається в опозиції: культурний герой В. Ющенко (колишній прем'єр-міністр, українофіл) — трикстер В. Янукович (прем'єр-міністр, колишній в'язень). Згодом після здобуття влади (2010 р.), на підтвердження нашої концепції, Янукович здійснив типовий трикстерський трюк зі зміною Конституції України й спробою створення нової реальності у континентальному вимірі, а саме — розвертання України від напрямку Європи (євроатлантична інтеграція) у бік Росії (євразійська інтеграція).

Пізніше у нашій статті «Комікократія» як культурно-політична реальність⁹ у фокусі політичного трикстерства згадуються популярні політичні діячі в діахронії та синхронії: Петро І, Адольф Гітлер, Володимир Жириновський, Олег Ляшко, Ілля Кива, Мішель Колюччі (франц. політик), Джузеппе Грілло (італ. політик), Дональд Трамп, Борис Джонсон, Грета Тунберг, Володимир Зеленсь-

⁵ Abrahamian L. Lenin As a Trickster // *Anthropology & Archeology of Eurasia*. 1999. V.38. № 2. P. 7–26; Кернер Т. Час клоунів. Deutschlandfunk /Главлком. 18.01.2020. URL: <https://glavcom.ua/world/observe/chas-klouniv-653364>.

⁶ Англійський термін polisy (на відміну від polity та politics) означає зміст політики, втілений у її цілях і цінностях; проблемах, які вона розв'язує; мотивах і механізмах винесення політичних рішень (Політологія: підручник. Київ: ВЦ «Академія». 2010. С. 27).

⁷ Найдорф М. Про культурне підґрунтя політики //Тези до виступу на конференції в УКУ, м. Львів, 13–14.03.2014. URL <https://sites.google.com/site/marknaylor/texts/theory-articles/pro-kulturne-pidgunta-politiki>.

⁸ Демчук Р. Міфологічний контекст «помаранчевої» революції // Наукові записки НаУКМА: Теорія та історія культури. 2005. Т. 40. С. 69–71.

⁹ Демчук Р. «Комікократія» як культурно-політична реальність // Наукові Записки НаУКМА. Історія і теорія культури. 2020. Т. 3. С.13–20.

кий, Давід Арахамія, Сергій Шнуров (у зв'язку із наміром балотуватися до Держдуми РФ).

Тож підсумовуючи варто запропонувати характерні ознаки Трикстера, що відмінні від політики, адже соціальна уява оперує архетипічними образами:

- створення власної /альтернативної реальності;
- непередбачуваність / хаос;
- нарцисизм / сексуальність;
- маргінальність / лімінальність;
- мінливість / мимікрування;
- трагічний кінець / політичне фіаско (що є співмірним для політика).

За цією шкалою можна тестувати сучасних політиків, зокрема задля розуміння їхньої стратегії на політичному Олімпі, адже Трикстер легко вираховується.

Нині топовим політиком у світі є, безумовно, Володимир Зеленський. Зокрема, у термін президенства харизматичного (нарцисизм / сексуальність) В. Зеленського як президента від шоубізнесу (маргінальність / лімінальність) розпочалася повномасштабна війна (трагічний кінець вступного періоду президенства). Тобто його картина світу, задекларована у передвиборчій кампанії й ретрансльована суспільству і провідним меседжем якої є «війна в Україні триває, бо на ній наживається «партія війни»», зазнала нищівної поразки (політичне фіаско). Проте політичний Трикстер є креативним та схильним до метаморфоз і вже не благатиме миру на колінах, «зазираючи в очі Путіну», коли час Рагнарьока настав (творення нового витку реальності). Саме він здатен обернутися на неоміфологічного / метамодерного культурного героя (мінливість / мимікрія), який боронитиме світ та створюватиме альтернативну реальність як перемогу на тлі раніше прогнозованої поразки, розігруючи події з множини позицій, адже в стихії Хаосу йому немає рівних.

Використані джерела:

1. **Демчук Р.** «Комікократія» як культурно-політична реальність // Наукові Записки НаУКМА. Історія і теорія культури. 2020. Т.3. С.13–20.
2. **Демчук Р.** Міфологічний контекст «помаранчевої» революції // Наукові записки НаУКМА: Теорія та історія культури. 2005. Т. 40. С. 69–71.
3. **Кернер Т.** Час клоунів. Deutschlandfunk / Главком. 18.01.2020. URL: <https://glavcom.ua/world/observe/chas-klouniv-653364>.
4. **Мелетинский Е. М.** Поэтика мифа. Москва: Восточная литература РАН, 2000. 407 с.

5. **Найдорф М.** «Герой культуры» в картине мира: к теории культурологического исследования // *Вестник РХГА. Санкт-Петербург, 2013. № 4. С. 293–304.*

6. **Найдорф М.** Про культурне підґрунтя політики // Тези до виступу на конференції в УКУ, м. Львів, 13-14.03.2014. URL <https://sites.google.com/site/marknaylor/texts/theory-articles/pro-kulturne-pidgunta-politiki>.

7. Політологія: підручник. Київ: ВЦ «Академія», 2010. 567 с.

8. **Прокопович Л. В.** Фольклорні та літературні трикстери в «театрі буття»: соціально-філософський аналіз // *Гілея. Науковий вісник. Вип. 141 (№ 2), Ч. 2. 2019. С. 111–116 (Філософські науки).*

9. **Юнг К.** Об архетипах коллективного бессознательного // Юнг К. Архетип и символ / сост., вступ. ст. А. М. Руткевича. Москва: Reneissance, 1991. С. 97–128.

10. **Abrahamian L.** Lenin As a Trickster // *Anthropology & Archeology of Eurasia. 1999. V. 38. № 2. P. 7–26.*

Дорошенко Анфіса,
аспірантка кафедри культурології НаУКМА

Деякі інтерпретації зниклого світла у термінах Р. Барта (*la moire, la scintillation*)

Жаклін Гіттар, коментуючи ранній дослідницький проєкт Р. Барта у 1950-х, звертає увагу на його ставлення до семіологічного ефекту, як і до естетичного [4]. У 1950-1960-х роках Барт систематично читав популярну пресу. Це було зумовлено потребою дослідження у ролі лексиколога, а потім соціолога у CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique). Дослідник присвятив себе сумлінній ревізії слів і словосполучень у пресі 19-го століття, і це навчання пішло на користь не лише для *Міфологій*, а й інших пізніших проєктів, про спільнотний досвід, еротичу, задоволення від тексту та інших.

Коментатори відзначають, що частина важливих термінів, що їх теоретик пов'язує зі світловими ефектами, збагатила лексикон критики, але не здобула якісного аналізу.

Дослідниця Мортімер (Armine Kotin Mortimer) спробувала показати «місця» Барта як ілюстрацію корисності цієї інтерпретації його риторики для читання інших авторів (Дерріда, Малларме та інші). Однак її огляд, який ґрунтується на власних спостереженнях і «місцях», «вчитаних» студентами з великого корпусу бартівських текстів, здається радше такою собі мовознавчою арбористикою, аніж глибоким культурологічним дослідженням. Бернар Комман і Жан-П'єр Рішар стають для Мортімер фактично єдиними, окрім бартівського, голосами, до яких вона прислухається. «Місця» за Мортімер це, по-перше, певний локативний інструмент для картографування знання [5].

«Місця» могли б стати поштовхом для створення покажчика за всіма текстами Барта (така собі, за його власним формулюванням, автономна лексична книга). Вони також можуть бути каталогізовані і використані з якоюсь новою метою, іншим дослідницьким задумом. Тому, по-друге, це стратегічні місця. Кожне таке «місце» є une pensée-mot — спроба виходу з діалектики опозиції двох думок. По-третє, це місця наполегливої фетишизації для коментаторів і перекладачів.

Для Мортімер існує 8 «місць»: le vaseux, la moire, le scintillement, le blanc, le poreux, l'onde, l'ombre, le point. За першого наближення до цих понять видається, що щонайменше половина з них мають

зв'язок зі світлом або певною якістю світла. Для нас важливими є інтерпретації муару та сцинтиляції.

Муар (муаровий, переливчастий, каландрований), як вважає Рішар, це слово-мана для Барта, що збирає до купи різні функції та значення, організовує довкола себе інші поняття. Ефект муару, або переливів, виникає, коли накладені елементи утворюють інтерференційний візерунок: через незначні варіації в елементах складу структури, а також через зміну позиції спостерігача. Динамічність, інтимний особистісний зсув, зміна кута зору можуть визначати певний візерунок, хвилю або zigzag текстової матерії. Муар є синонімом і заміником нюансу у Барта, основою його проекту діафорології, і це не менш цікавий аспект дослідження, що потребує окремого пояснення. Муар трактує один з «основоположних» для Мортімер (тут її думка не є рідкісною) термінів Барта — Нейтральне, подаючи його як різновид проксеміки. Рішар переконує, що муар забезпечує говоріння про цілий спектр можливостей тексту і читача [6]. Аби переконатися в цьому, доречно зробити невеликий відступ.

Барт, пригадуємо, розумів текст не обов'язково як щось надруковане (Японія так само була для нього текстом) [1]. Текст, як він визначав у інтерв'ю 1971 року, є тканиною життя, жоден фрагмент якої, особливо біографічний, не може привласнюватись (така собі дисапропріацію тексту). У тому ж таки 1971 році муар з'являється у тексті «Sade, Fourier, Loyola» (1971) [2]. Світ де Сада, згідно з інтерпретацією автора, — це, передусім, світ мови. Звинувачення Сада в письменницькій манірності, занудності та нечитабельності можна виправдати так само, як і щодо будь-якого іншого тексту. Стає виразнішою загроза монотонного, неможливість розкриття множинності дискурсів у мові, яку позбавлено «переливчастого» (тобто муарового) ефекту. Так у полі уваги Барта з'являється каландрована тканина, дамаск, покриття люстром, мерехтлива і переливчата тканина фраз, зразки локальних світлових ефектів, які то набувають певних матеріальних відповідників, то втрачають їх. Цікавим доповненням до муару стає опозиція лібертен і жертва. Лібертен — це той, хто прагне назватися різними іменами, самоозначити себе через різні терміни, той, хто здійснює інцест і є батьковбивцею водночас. Окрім цього, особлива його пристрасть полягає в тому, щоб схилити іншого до свого злочину. У той таки час жертва опирається змішуванню імен, гібридизації, намагається підтримувати відсутність зв'язку між морфемами злочину. Якщо лібертен-розпусник чимось і керується, якщо він чомусь і підкоряється, то тільки мові. Саме муар дає змогу Барту говорити про поліхромію і монотональ-

ність тексту, дисперсність значень. Саме в муаровій каландрованій тканині присутня множина мотивів, кожен з яких можна виокремити, ізолювати і за потреби слідувати йому, як можна слідувати мотиву у Сада і Пруста, залежно від моменту, через певну мову. Лібертен краще усвідомлює, що можливість забути певні фрагменти тексту є закладеною, підготовленою та легітимізованою самим автором. Більше того, розуміння тексту як муару дозволяє міркувати з приводу трансформації читача-спостерігача: так з'являється не просто невпорядковане, а перевернуте «я» (*désordonné, ou, même, renversé*). На додачу це відкриває відчуття «*je moiré*» (злиття *je ta moi*), яке у Барта виникає як певний показник роману і навіть свого роду екзистенціалістська вимога до його автора.

Інший ефект, який Барт розуміє через світло, це сцинтиляція. У курсі «*Le Lexique de l'auteur*» (1973–1974), він бавиться в ідею еротичного кіно повсякдення: було б цікаво закріпити на бутоньєрці камеру і знімати швидкоплинні еротичні кадри. Це, між іншим, одне із найцитованіших місць його «Задоволення від тексту», і саме звідси виводять його одночасні спантелеченість і залюбленість у ефект сцинтиляції. Шкіра мерехтить (або сцинтилює) у проміжках, між двома елементами одягу (штанами і светром), між двома краями (напіврозстебнутою сорочкою, рукавичкою і рукавом); саме вона спокушає спостерігача; оскільки йдеться про особливе інсценування появи-зникнення. Навколо сцинтиляції опиняються слабкі візуальні образи та матеріальні кореляти: Рішар, Комман й інші перераховують переривчасті спалахи зірок, сузір'я, галактики, блиск і переливи на воді тощо. Щедрий набір синонімів *le scintillement* знаходимо у розділі «*Pluriel, différence, conflit*»: відмінність полягає в самій дії розсіювання, мерехтіння (...), це стратегія, що протистоїть пошуку опозицій. Так само у зв'язку з курсом про Нейтральне йдеться про сцинтиляції як своєрідні методологічні фігури: не словникові дефініції, а саме «переривчастість, розсіяність, розкиданість» у мові, дрібні моменти, які важко відстежити (наприклад, якщо слідувати досвіду Барта, найменші дрібниці японської чайної церемонії). Розділ Жан-П'єра Рішара, присвячений сцинтиляції, пропонує асоціацію цього «місця» (якщо повернутися до визначення Мортімер) з муаром через їхнє спільне бажання протиставити непередбачувану та змінну множинність передбачуваній серії подібностей.

Отже, Барт як прибічник візуалізму мови і в мові, використовував складний словник для уникнення нав'язливого тематичного порядку. Однак і муар, і сцинтиляція, які, з одного боку, підтримували його письмо і доповнювали інші терміни, з іншого — не отримали

навіть у працях коментаторів адекватних візуальних відповідників чи матеріальних корелятив. Це, безумовно, ускладнює читання згаданих тут і інших текстів Барта, але лишається ще один варіант ознайомлення з ними, певне налаштування. Його пропонує Комман, ототожнюючи не лише розмаїття інтересів Барта, але й його письмо, власне з муаром: «Творчість Барта — це справді муар, який дивовижно вміє примножувати світло і додавати до нього мерехтіння (саяво) бажання (du désir)» [3].

Використані джерела:

1. **Badmington, N.** (2018). *The afterlives of Roland Barthes*. Bloomsbury Academic.
2. **Barthes, R.** (1989). *Sade, Fourier, Loyola*. University of California Press.
3. **Comment B.** (1991). *Roland Barthes, vers le neutre*. Paris: Christian Bourgois.
4. **Guittard J.** (2017). *Roland Barthes, lecteur de la presse populaire illustrée* in Jacqueline Guittard & Magali Nachtergaele (dir.), *Revue Roland Barthes*, n° 3, mars 2017.
5. **Mortimer, A. K.** (2000). *Writing realism: Representations in French fiction*.
6. **Richard J.** (2006). *Roland Barthes, dernier paysage*. Verdier.

Міщенко Марина Олексіївна,
*кандидат юридичних наук,
завідувач відділу культурної спадщини
та пам'яткоохоронної справи
Інституту культурології НАМ України
ORCID ID 0000-0002-2066-8097*

Практичні аспекти сучасних досліджень у сфері охорони нерухомих об'єктів культурної спадщини

Ґрунтовний аналіз сучасних культурологічних досліджень приводить до висновку, що значна частина з них має теоретичне спрямування, однак наявні й такі, що мають на меті наукову розвідку тих окремих складових національної культури, де неможливо залишити поза увагою практичні аспекти або ж має місце певне поєднання теорії й практики. До них, зокрема, належать дослідження у сфері охорони національної культурної спадщини.

Від початку повномасштабної військової агресії росія вже завдала вагомих руйнівних ударів по всіх сферах життя українського суспільства, при цьому культура також не стала винятком.

На даний час відомо про значні втрати — зруйновано та пошкоджено пам'ятки національного та місцевого значення, знищено архівні документи та викрадено унікальні музейні експонати, зазнали різного ступеня пошкоджень об'єкти культурної інфраструктури (музеї, галереї, бібліотеки, заклади мистецької освіти, театри, філармонії тощо). Та незважаючи на очевидний деструктивний контекст, загалом національна культурна, включно з пам'яткоохоронною сферою, продемонстрували не лише стійкість в умовах реальної загрози існуванню нашої державності, але й надали можливість спільноті повною мірою утвердитись у судженнях, що вони становлять одну з основ національної безпеки та потребують належного рівня захисту.

Відповідно ті чинники, що сприяли загальному згуртуванню нації та пристосуванню діяльності з охорони пам'яток до кризових умов, потребують усебічного та детального розгляду. Аналіз зазначеної тематики має важливе значення і фактично неможливий без достатньої емпіричної основи, адже може показати реальні здобутки та проблеми і слугувати одним із джерел для формування майбутньої стратегії подальшого повоєнного відновлення нашої держави.

Нерухомих об'єктам культурної спадщини, як складником матеріальної культури, притаманна сукупність специфічних ознак.

Однією із визначальних, у цьому сенсі, є та, що вони не можуть бути перенесені на інше місце без втрати їх цінності з археологічного, естетичного, етнологічного, історичного, архітектурного, мистецького, наукового чи художнього погляду та збереження своєї автентичності (відповідно до визначення, закріпленого у ст.1 Закону України «Про охорону культурної спадщини»). Загалом це не лише ускладнює реалізацію можливих/доступних форм діяльності в системі їх охорони, але й унеможлиблює всебічне дослідження за умов війни.

Таким чином, варто шукати підходи та наукову методологію, які будуть придатними, а також можуть бути належним чином адаптованими для досягнення поставлених дослідницьких завдань.

Загалом у сучасних українських реаліях наукової розвідки в колі проблематики, пов'язаної з охороною об'єктів матеріальної культури, дослідникам варто першочергово зосереджувати свою увагу на таких аспектах.

По-перше, зважати на те, що центром тяжіння таких наукових розробок мають бути, власне, відповідні матеріальні об'єкти культурної спадщини з їх унікальними властивостями, навколо яких і висновуватимуться подальші теоретичні судження.

По-друге, необхідно брати за основу доступні та виключно належним чином верифіковані джерела емпіричної інформації, яка наявна у публічному просторі та може бути використана дослідником для підтвердження чи спростування власних наукових гіпотез. Однак це не видається можливим без дотримання усіх необхідних правил поводження з інформацією в умовах воєнного стану (зокрема, порядку її отримання, фіксації, обробки, використання та подальшого оприєвлення).

Не менш важливим, у контексті означеної проблематики, є також врахування рівня небезпеки — як фактичної, так і потенційної. У цьому випадку йдеться не лише про можливі загрози для матеріальних об'єктів — нерухомих пам'яток як складників національної культурної спадщини, але й, власне, небезпеку для життя/здоров'я дослідника, який особисто чи опосередковано здійснює збір фактичного матеріалу на місцях. Таким чином, є важливим не лише поточний матеріально-технічний стан об'єкта культурної спадщини, територія, на якій він розміщується, але й наявність/відсутність оголошених ворожих атак, чому сприятиме моніторинг офіційних повідомлень від органів державної та/або місцевої влади, національних засобів масової інформації.

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

Методологія дослідження культурної зайнятості: обґрунтування підходу

Доцільність адаптації ключових принципів *practice-led research* як методологічного інструментарію дослідження соціоекономічних характеристик культурного виробництва, застосування якого разом із теоретичними дослідженнями зосереджуються на детальному документуванні практичного досвіду функціонування культурних інституцій, обґрунтовується, на нашу думку, динамікою розвитку культурного простору, специфікою співіснування різних форм господарювання, підходів роботи з аудиторією в Україні та невичерпним колом адміністративно-фінансових питань вироблення сучасної стратегії культурної підтримки. Культурна підтримка поєднує цілі дієвця із потребами суспільства, Основою її є різнорівнева взаємодія адміністративного апарату, в тому числі державна і місцева влада, громадські об'єднання (громадські наглядові ради, фонди підтримки), підприємництво (благодійність, співробітництво) із культурними інституціями, що, в свою чергу, взаємодіє (гуртує, формує і освічує) спільноту. Дослідження потреб суспільства у доступі до культурних благ, з одного боку, і аналіз соціоекономічних умов розвитку культурного простору, з іншого — є документальним підґрунтям систематизації дослідження економічного потенціалу культурного виробництва, водночас оприявнює системні «сліпі зони» — зони росту або кризи соціального, законодавчого та економічного впливу культурної політики. Методологія дослідження культурного простору інтегрує підходи політекономії культури, соціології культури і антропології із практикою, досліджує соціоекономічний потенціал культурного виробництва на основі показників макрорівня, зберігаючи науковий акцент на творчій персоналії (її праці, результатах і досвіді) і, власне, ціннісному підґрунті культурного виробництва.

Ключовим завданням імплементації *practice-led research* полягає в усуненні суперечливої вибірковості наукового аналізу феноменів культури і динамічних процесів, а також ціннісних парадигм що (ре-/де-/транс-)формує суспільство. Так, якщо документальна база західних досліджень оперує достатнім обсягом об'єктивних статистичних даних і фінансових показників, отриманих як від ін-

ституцій культури, так і урядових джерел для подальшої розробки стратегій, концепцій, для прогнозування динаміки розвитку і оцінки можливостей і загроз, то практична інформація української культурної інфраструктури потребує пошуку нової моделі отримання зведених соціоекономічних показників функціонування культурного простору.

Нерепрезентативність якісних і кількісних показників в оцінці потенціалу культурного простору, що зауважена, зокрема, в аналітичній доповіді дослідження «Економічна привабливість української культури» (2019 р.), чи дослідженнях Олени Шершньової «Формування нової моделі культурного простору (на прикладі громад Рівненщини)» (2019), Олександра Гриценка «Культурний простір і національна культура: теоретичне осмислення та практичне формування» (2019), зумовлюється трьома взаємопов'язаними особливостями культурного простору України:

1) недостатність системних досліджень ринку виробництва культури і ринку праці в культурному виробництві (культура зайнятості);

2) брак деталізованого документування приватних культурних ініціатив, особливо місцевого (регіонального) рівня;

3) специфічність інституалізації культури і мистецтва, зумовлена зміною ціннісних орієнтирів і фінансової моделі функціонування державної мережі культурно-мистецьких інституцій, з одного боку, та тотальної взаємної відокремленості приватних ініціатив, з іншого.

Академічні дослідження та державна культурна політика не виявляють значного поступу в системній документації динамічних процесів регіональної культури, функціонуванні і підтримці культурних інституцій «нової генерації», оцінці культурних потреб спільноти, тож поглиблюється ізолюваність академічної освіти і консервується номінальне сприйняття культури як потенційно економічно привабливого виду господарювання.

Зосереджуючись на дослідженні соціокультурного потенціалу, передбачається документування регіональних культурних ініціатив (їх діяльності, успішності, взаємодії і впливу на спільноту). Одне із завдань, актуальність якого аксіоматично доведена російською війною проти України з 2014 року, — аналіз «культури безпеки»: так званої інструменталізації культури, спрямованої на підтримку суспільства у збереженні досвіду (традицій, пам'яті, культурних практик) і цінностей, у підготовці (і медіації) суспільного діалогу, у відновленні безпеки (фізичної, психологічної та соціальної). Тому

спроба адаптації *practice-led research* підходу включає документування культурних ініціатив тимчасово окупованих територій, зокрема м. Херсон і м. Маріуполь.

Зокрема, *practice-led research* документує динаміку змін у культурному просторі і як дослідження процесів має додаткову прикладну цінність — обґрунтування методів культурної підтримки деокупованих територій, що включає дослідження, відновлення, підтримка і посилення позицій регіональних культурних інституцій і практик (фестивалів, арт-центрів, арт-хабів, освітніх культурних проєктів, експериментальних театрів), що водночас і відповідали запитам місцевого населення, і формували культурний простір спільнот, тобто формували пропозиції культурних продуктів. Ґрунтовної методологічної оцінки потребують, зокрема, економічні й інституційні умови регіонів, особливо — культурна зайнятість як один із критеріїв оцінки культурного виробництва.

Ремізовський Артем Олександрович,
магістрант ФГН, Культурологія, МП-2, НаУКМА

Афективний поворот у game studies

Афективний поворот у game studies пропонується розглянути на прикладі відеоігор у жанрі жахів за схемою:

- специфіка комп'ютерних ігор як сучасних медіа;
- можливості афективного підходу до розкриття цієї специфіки;
- концепція «трюх» тіл канадського дослідника Бернада Перрона.

Комп'ютерні ігри (відеоігри) — це розважальні програми, що відтворюють віртуальну реальність, у якій грає користувач. Це спрощене, неповне інженерне визначення, воно не розкриває гру як наративну історію або як процес, який визначається самим гравцем (класичне визначення гри за Гейзинга) [1]. Проте воно дає нам можливість говорити про їх специфіку, бо саме цей технічний аспект спричинив певну революцію розважальної культури. Джеспер Джул, наприклад, вказує на два аспекти, що змінили комп'ютер у грі [2]:

1) правила тепер підтримує не людина, а програма (що дає змогу, наприклад, вводити правила, не попереджуючи при цьому гравця);

2) відеоігри набагато менш обмежені простором і часом (наприклад, наразі достатньо маленького телефону, щоб грати у монополію, для якої до цього треба була велика карта на столі і зібрати гравців у певний час);

Ці два аспекти роблять комп'ютерні ігри дуже зручними медіа для сучасної культурної індустрії: ми можемо «запакувати» велику, розважальну, красиву історію і за більш-менш дешево продати її великій аудиторії. Тому, як і карти, відеоігри створюють відчуття повної зануреності і можуть призвести до психічної залежності.

Цей аспект «зануреності» і досліджує афективний підхід, який розглядає відеоігру як медіа, що створює віртуальний афективний простір, у якому гравець переживає унікальні ситуації, пригоду і проходить ідентифікацію себе з віртуальною реальністю. «Ілюзія пригоди» — це те, що робить відеоігри відмінними від кіно, де ми не впливаємо на те, що відбувається на екрані і де нас не змушують бути учасниками процесу. Може здатися, що з таким акцентуванням неможливо розповідати про сюжет і історію гри, але, як зазначає Перрон, у межах афективного підходу цілком можна розповіда-

ти про наратив. Створення афективного стану відбувається вже на візуальній стадії, а візуальні образи у відеоіграх — це часто образи, що входять до сюжетної структури.

Наприклад, тіло монстра — категорія, яку виділяє Перрон, коли аналізує, як працює тілесність у *survival horror games*, відеоіграх у жанрі жахів [3, с. 125–130]. Наприклад, у *Silent Hill-2* образи монстрів безпосередньо пов'язані з підсвідомістю героїв, які скоїли якісь страшні злочини. У *Dead Space* образи монстрів несуть науково-фантастичне навантаження: їхні тіла пов'язані з певними місцями, наприклад зі школою, де ці монстри мутували. На початку гравець не знає цього: він просто відчуває відразу (особливо до образів гіпертрофованих частин людського тіла, до яких часто звертаються «горрори»), небезпеку, коли бачить монстра з пилкою в голові чи залите кров'ю приміщення. Ці емоції посилюють його страх.

Друге тіло, яке також працює на ідентифікацію — це тіло персонажа [3, с.131–135]. У відеоіграх у гравця є віртуальне тіло, аватар, який бореться з монстрами і який переживає страждання, у тому числі фізичні. В іграх, де гравці грають від третьої особи (напр. *Resident Evil-2*), вони бачать і фізичні страждання свого протагоніста, і тіла інших персонажів, живих і мертвих. Аватар може тяжко поранитися, персонаж може жорстоко померти, і тому піклування про його тіло стає їхньою особистою справою. У багатьох *survival horror* на рівні ігрової системи є система забезпечення здоров'я персонажів: наприклад, в *Dark Corners of the Earth* гравцям недостатньо використати просто аптечку, їм треба нанести певний лікарський засіб для конкретної частини тіла. В інших іграх гравцям ще треба зважати на рівень голоду, спраги, хімічного зараження тощо.

Зрештою гравець опиняється у стані, який метафорично Перрон описує як «тіло без голови» [3, с. 136–141]. Тіло гравця занурюється в ігровий процес: попри страх воно змушене реагувати, діяти. Під час перегляду фільму жахів можна відвернутися: але для того, щоб пройти відеоігру, треба не відвертати погляду і щось робити. Це звучить жорстоко до гравців, але за проходження важкого випробування людина не лише отримує сплеск позитивних емоцій. Багато гейм-дизайнерів «нагороджують» гравця розкриттям фрагментованої, мозаїчної таємниці і закодовану культурну проблематику. Наприклад, у *Detention* ми через цей афективний стан пізнаємо трагічну історію про те, як під час Білого терору у Тайвані, за часів режиму Чан Канші, школярка через ревності доносить на свого викладача і його учнів, про що потім дуже шкодує.

Іншими словами, афективний підхід дає змогу зрозуміти специ-

фіку відеоігор як жанру мистецтва і як індустрії. Створення афективного простору безпосередньо пов'язане зі створенням, з одного боку, естетичного ефекту і трансляції наративу, з іншого — технічних засобів і схем ігроладу, що стають універсальними. Тому афективний підхід тут важливий, даючи можливість глибоко аналізувати цю частину сучасної культурної індустрії.

Використані джерела:

1. **Bogost Ian.** «Videogames are a Mess». Ian Bogost 3 (2009).
2. **Kennedy H. W.** Game cultures: Computer Games as New Media / H. W. Kennedy, J. Dovey. — UK: University of Brighton, 2006. P. 26–28.
3. **Perron Bernard.** «The survival horror: The extended body genre». Horror video games: Essays on the fusion of fear and play, 2009. P. 121–141.

Юхимець А. Ю,
магістрантка кафедри культурології НаУКМА

Дослідження влади у політичній іконографії Мартіна Варнке

Візуальність та зображення в сучасних дослідженнях культури працюють і як методологічний аргумент, і як історична обставина. Такий концептуальний напрямок дає змогу поєднати епістемологічний потенціал візуальності як підходу із безпосередньою аналітичною роботою над зображенням. З одного боку, зображення отримує статус аргументу і стає частиною виробництва теорії, з іншого — продовжує працювати як об'єкт дослідження.

Акцент на візуальному як на середовищі переплетених впливів можна простежити в «іконології» Абі Варбурга. Варбург увів термін «іконологія» на початку 20 століття. Він відомий своїм останнім і незавершеним проектом «Атлас Мнемозини», у якому мав намір зібрати життя образів і спирався на тягlostі, зв'язки і розриви зображень. Пізніше ідею іконології популяризував американський історик та учень Варбурга Ервін Панофський, який вимушено виїхав з Німеччини після приходу нацистів до влади. На противагу варіанта історії мотивів Панофського, іконологію у версії Варбурга актуалізував Ж. Діді-Юберман.

У праці «The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms», що вийшла французькою у 2002 році і була пізніше перекладена англійською, він оповідає і Perezбирає історію образів А. Варбурга. Для цього Ж. Діді-Юберман використовує концепти темпоральності і пам'яті крізь симптоматику несвідомого в зображеннях [3].

У німецькомовній гуманітарній думці дослідження візуального розробляється в межах іконічного повороту (iconic turn), що представлений у роботах Готфріда Бома та Херста Бредекампа [1; 4]. В англomовному корпусі текстів розвинувся пікторіальний поворот (pictorial turn), що його ввів у науковий обіг Вільям Д. Т. Мітчелл [1], який в одній з перших праць працює із терміном «іконологія» [10] у версії Панофського, пропущеній через Альтюссера. Водночас розвивається нове поле візуальних студій (visual studies), що досліджують візуальну культуру поза каноном історії мистецтв.

У 1917 році А. Варбург мав лекцію, і пізніше публікацію у 1920 -му, про образи періоду Реформації Мартіна Лютера [12]. Цей задум Варбурга розвинув німецький історик Мартін Варнке. Він зо-

середився на політичності образу і почав розробляти політичну іконографію як напрям дослідження.

У політичній іконографії візуальне й образ як категорії аналізу отримують більший масштаб інтерпретації, якщо паралельно застосовувати політичну теорію. В такому разі стає більш насиченим відстежування впливу влади на те, у який спосіб зображення створюються, поширюються, забуваються і знову виникають у колективній пам'яті, у публічному або приватному просторі, в політичному дискурсі і популярній культурі. Саме це, наприклад, демонструє М. Варнке, коли звертається до Н. Макіавеллі під час аналізу ландшафту в живопису [13, р. 124].

Варнке наголошує на особливому баченні в церковній культурі Середньовіччя й згодом у Просвітництві. Він зауважує, що у просвітницькому розумінні чуттєвість та уява мали більшу практичну цінність для залучення народу в продукування правительського авторитету і присутності держави, ніж словесне (риторичне) переконання [14]. Попри культивування абстрактного розуму і привілей текстурального виміру як сфери пізнання для привілейованих верств, бачення і візуальне залучення гарантують активну участь народу в житті держави і, що так само важливо, у житті правителя і посиленні його символічної значущості. Держава візуалізує себе у численних видовищах: пишні церемоніальні інсценізації, урочисті демонстрації, театр, пам'ятники і сади, картини і феєрверки — тому всі ці теми стають об'єктами політичної іконографії [14].

Візуальні об'єкти існують не просто як наслідок влади, її дургорядний ефект абощо. Вони натомість відіграють «активну роль у політичній сфері» [14, р. 27], і ця роль не зводиться до відчуженої репрезентації влади, пасивного поля розгортання інтересів замовників і ствердження авторитету. Зображення постає як частиною влади, так і її активним носієм; відтак образи насамперед створюють візуальне поле дії для політичних акторів, а не лише ним слугують.

Мартін Варнке був одним з редакторів двотомного каталогу «Politische Ikonographie: Ein Handbuch»; до нього спеціально були написані статті про численні візуальні проблематики. Кожен з текстів присвячений окремій візуальній темі, мотиву чи фігурі у нагромадженій масі образів та здійснює їх теоретичну експлікацію. Автори розглядають такі теми як два тіла короля, диктатура, смерть правителя, афект, *damnatio memoriae*, прогрес, праця, соціалізм, війна, цензура, терор і багато інших, дотичних до політичної сфери, питань [5; 6]. У ролі візуальних аргументів вони використовують архів зображень The Warburg Haus у Гамбурзі, який діє як центр

досліджень і відроджує копію оригінальної бібліотеки Варбурга, вивезену до Лондона в 1933 році через загрозу нацистського режиму. Бібліотеку зібрав сам Варбург і вона першопочатково розміщувалася саме в Гамбурзі. Після релокації у 1933 році в Англії почав діяти Інститут Варбурга, який і досі є головним центром спадку німецького дослідника, де залишається оригінальна бібліотека вченого. Унікальне зібрання розробок Варбурга слугує підґрунтям для політичної іконографії Мартіна Варнке.

У відносно невеликій праці «Political Landscape: The Art History of Nature» Варнке ілюструє зв'язок політичних рішень, обставин та ситуацій довкола влади із зображенням природи. Ця робота доводить, що політична іконографія і вихоплення моментів виявів влади можуть стосуватися не тільки варіативної присутності природи у мистецтві й вернакулярних зображеннях. Варнке підкреслює прагнення проаналізувати формування реального ландшафту, що існує поза живописом [13, р. 8]. Природу можуть використовувати як спосіб впливу на відчуття людини у просторі та часі, у матеріальних обставинах, в утворенні та прокламації актуальної символічної цілісності суспільства.

Отож варто говорити про ландшафт як ресурс і територію для формування інституційованого уявного (*instituted imaginary*) [2]. У філософській концепції Корнеліуса Касторіадіса інституційоване (або встановлене) уявне конституюється суспільством і завжди перебуває у процесі: уявне і його креативна зарядженість ніколи не припиняються [2]. Утім у результаті інституційовання уявне осідає (сидиментується, часто у процесі нашаровувань) у фіксованих символічних утвореннях й може перетворитися на репресивну фантазію [2; 8]. Контекст політичної іконографії уможлиблює побачити встановлене уявне у візуальних символах влади, у її зображеннях та пейзажі — у написаному і ненаписаному, але матеріалізованому в інфраструктурі міста, фортифікаційних спорудах, означуванні кордонів і дорожніх напрямків. У такому дусі Варнке розглядає, зокрема, будівництва доріг, наполеонівські *routes nationales*, що прорізають поля і земельні площини і тим самим свідчать про підкорення, завоювання, напругу захоплення, а не лише про розквіт і функціонування торгівлі [13, р. 13].

Політична іконографія і студії Мартіна Варнке задають стратегічний імпульс для дослідження візуального матеріалу, де може бути помічена влада, способи інституційовання уявного та організація символічного простору. Йдеться про пошук послідовностей, розривів і тягlostей у житті того чи іншого образу, а також про від-

стежування місць, де влада неочевидно, але оптично фіксується, оприявнюється через видимі індикатори [13, р. 10]. Це створює отвори, крізь які можна побачити чи щонайменше поставити питання, наскільки безшовною чи навпаки суперечливою може бути влада у зображенні.

Концепт «зшивання» (*suture, suturing*) походить з лаканівського психоаналізу і передусім апелює до виробництва суб'єкта [7, р. 88]. Розбіжність між суб'єктом та Іншим (або символічним) працює як точка відліку для роботи зшивання. Коли Лакло і Муф характеризують гегемонію й описують її завдання, то звертаються до «подвійного руху» накладання швів у політиці: з одного боку, це нестача у структурі, що мотивує зшивання, з іншого — пресупозиція можливості зчеплення, утворення єдиної субстанції, необхідність заповнення. Повністю зшите суспільство припустиме лише за умови абсолютної тотожності суб'єкта із закритим символічним порядком — таке замкнення неможливе [7, р. 88], бо означало би раз і назавжди заповнену нестачу у структурі, відміну необхідності накладання швів. Безшовність існує як фантазія, що має підмінювати, захищати або навіть експлуатувати на свій лад постійно присутню суперечливість, незв'язність, що проривається на поверхню.

У поєднанні із аспектами теорії гегемонії Лакло і Муф, запропоновані концепції політичної іконографії М. Варнке та інституційованого уявного К. Касторіадіса дають змогу звернути увагу на способи самовізуалізації радянської держави. Це стосується також продукування радянського суб'єкта через культ особи Сталіна. Плідним варіантом політичної іконографії образу вождя постає робота Яна Плампера про сталінський культ й «алхімію влади» [11]. Смерть Сталіна, реальна і символічна, слугує приводом простежити рухливість інституційованого уявного і її приховувані розбіжності. Символічна смерть носія образу держави додатково створює дискурсивні та візуальні інтервали, які оприявнюють суперечності тоталітарної фантазії [8, р. 291]. Тож образ Сталіна постає важливим історичним прикладом візуальності й виробництва влади для політичної іконографії.

Використані джерела:

1. **Boehm G., Mitchell W. J. T.** Pictorial versus iconic turn: two letters. *Culture, theory and critique*. 2009. Vol. 50, no. 2-3. P. 103–121.
2. **Castoriadis C.** *The imaginary institution of society* / trans. from French by K. Blarney. Massachusetts: The MIT Press Cambridge, 2005.

3. **Didi-Huberman G.** The surviving image: phantoms of time and time of phantoms: Aby Warburg's history of art / trans. from French by H. L. Mendelsohn. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2017. 414 p.

4. **Düinkel V., Bruhndand M.** The image as cultural technology. Visual literacy / ed. by J. Elkins. 2009. P. 165–178.

5. **Fleckner U., Warnke M., Ziegler H.** Politische Ikonographie: Ein Handbuch. C.H. Beck, 2014. Vol. 1.

6. **Fleckner U., Warnke M., Ziegler H.** Politische Ikonographie: Ein Handbuch. C.H. Beck, 2014. Vol. 2.

7. **Laclau E., Mouffe C.** Hegemony and socialist strategy towards a Radical Democratic politics. 2nd ed. Verso, 2001.

8. **Lefort C.** The political forms of modern society: bureaucracy, democracy, totalitarianism / ed. by J. B. Thompson. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1986.

9. **Levchenko I.** Political iconography vs potestary imagology: research centers, heuristic potential and methodological frameworks. Problems of world history. 2022. No. 19. P. 176–188. URL: <https://doi.org/10.46869/10.46869/2707-6776-2022-19-10> (date of access: 14.04.2023).

10. **Mitchell W. J. T.** Iconology: image, text, ideology. The University of Chicago Press, 1986.

11. **Plamper J.** The Stalin cult: a study in the alchemy of power. Stanford, Calif: Hoover Institution, Stanford University, 2012. 310 p.

12. **Warburg A.** Pagan-Antique prophecy in words and images in the age of Martin Luther. The renewal of pagan antiquity: contributions to the cultural history of the European renaissance / ed. by D. Brit. 1999. P. 597–697.

13. **Warnke M.** Political landscape: the art history of nature / trans. from German by D. McLintock. Reaktion Books, Limited, 1994.

14. **Warnke M.** Politische Ikonographie. Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie / ed. by A. Beyer. Berlin, 1992. P. 23–28.

Розділ 3. ДОСЛІДЖЕННЯ ОБРАЗІВ У ВІЗУАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ

Морозова Анна Олександрівна,
*Національний університет «Кієво-Могилянська академія»
МП-2 Kule Folklore Centre, Research Assistant*

Конфлікт чи діалог традиції й новаторства в творчості Вадима Доброліжа

Моє повідомлення стосується одного з аспектів діяльності художника з діаспори Вадима Доброліжа, а саме — конфлікту або діалогу традиції й новаторства в його роботах за кордоном. Наразі в Україні творчість Вадима Доброліжа майже не досліджується, та й загалом тема художників в еміграції залишається мало вивченою. Тому-то й вважаю за необхідне висвітлювати внесок українських художників в мистецтво України незалежно від їхньої локації.

Лише кілька моментів з біографії Вадима Володимировича Доброліжа. Народився 7 грудня 1913 р. в Ніжині, що на Чернігівщині. У 1938 році після заслання до Колими, а потім до Хабаровська митець повернувся до Києва й працював над оформленням фільмів під керівництвом О. Довженка. 1941 року мобілізований до червоної армії й перебував у полоні, звідки йому вдалося втекти до Києва у 1942 році. Але змушений був тікати разом із нареченою до Німеччини, де, перебуваючи у таборах для переміщених осіб, жив з родиною до 1948 року. Потім з дружиною та дітьми прибув до Канади. Цікавим аспектом, що висвітлює роботу художника в еміграції, є його оформлення іконостасів українських православних церков у Канаді. Власне, з цього й почався його творчий шлях на чужині та саме цим художник заробляв на життя на початку та впродовж усього життя в еміграції. Першим замовленням для розпису стала Церква Рівноапостольного Великого Князя св. Володимира.

Я дізналася про творчість художника, працюючи з архівом фольклорного центру Kule в Едмонтоні, де жив і працював Вадим

Доброліж. І моє завдання стало не лише висвітлити життя й діяльність художника за кордоном. Аспект, на якому варто спинитися, це своєрідний діалог творчості Вадима Доброліжа та художників 50–60-х років в Україні. Відомо, що 60-ті були плідним десятиріччям у плані розвитку монументального мистецтва та дизайну. Тож предметом мого майбутнього дослідження і стане те, що саме в цей час було спільним у творчості Вадима Доброліжа і художників в Україні.

Висвітлення діяльності українських художників в еміграції є важливим з огляду на те, що це питання мало досліджене, а особливо, коли йдеться про елементи українського стилю, які поєднуються з іншими, місцевими традиціями, архітектурою тощо. Зосереджусь на одному з таких прикладів, коли виникає синтез традиції (народного) та новаторського (експериментального). Після того, як Вадим Доброліж прибув до Канади, як уже було зазначено, він заробляв на життя розписом іконостасів та церков, хоча до еміграції не мав такого досвіду. Перед цим він навчався в Київському художньому інституті у класі Федора Кричевського та згодом у Ленінградському художньому інституті, був майстром портретів та пейзажів, станкової графіки та книжкового мистецтва.

Традиції монументального, що їх використовував Доброліж, створювали синтез з архітектурою. Щоб пов'язати органічно розпис та архітектуру, яка зазвичай відрізнялась від церков України, художникові, звісно, треба було здійснити певний «компроміс» у «чистоті українського стилю». І майстер підійшов до поліхромії церкви св. Володимира у Вегревілі з позиції реалізму з виразними українськими рисами. Стіни церкви були зведені з дерева, замовлення ж вимагало ікон з постатями святих. Тому Доброліж мусив писати ікони окремо й розміщувати їх на стінах. Орнаментака його робіт насичена народними мотивами, елементами візантизму та багата на традиції українського стилю у зображеннях святих. Те, як художник подолав «конфлікт» між нетрадиційною архітектурою та чистим українським стилем ікон, є справді вартісним зразком із вдалою поліхромією, і простір сприймається органічно. До речі, Вадим Доброліж працював також декоратором першого торговельного центру Едмонтона Hudson's Bay, що нині є найдорожчим і відомий кожному жителеві міста.

Отже, традиції українського мистецтва за кордоном є присутніми іноді в найнеочікуваніших місцях, й увага до їх присутності може розширити уявлення про українське мистецтво, що не обмежується кордонами території Батьківщини.

Використані джерела:

1. **Самойленко Г.** Вадим Доброліж — художник із Ніжина [Електронний ресурс] / Григорій Самойленко. — Режим доступу до ресурсу: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/20318/18-Samoilenko.pdf?sequence=1>.

2. **Самойленко Г. В., Самойленко С. Г.** Нариси культури Ніжина. Образотворче мистецтво та скульптура в XVII-XX ст. Ніжин, 1998. Ч. 5. С. 71–74; Онищенко Н. Вадим Доброліж з Ніжина: Український художник-емігрант, уроженець м. Ніжина // Укр. культура. 2002. № 1. С. 41; Самойленко Г. В. Художник Канади — ніжинець // Український Дім. 2007. № 25. С. 3; Самойленко Г. В. В. ВДоброліж // ЕСУ. — К., 2007. Т. 6.

3. **Онищенко Н.** Вадим Доброліж із Ніжина: Український художник, наш земляк, помер у Канаді // Деснянська правда. 1998. 9 черв. С. 4.

4. **Вадим Доброліж.** Альбом. Вступна стаття Івана Кейвана. б/м, 1985. С. 12.

5. **Berthelot C.** Faith, hope, beauty revealed in icons [Електронний ресурс] / Chris Berthelot // Grandin Media. 2017. Режим доступу: <https://grandinmedia.ca/faith-hope-beauty-revealed-icons/>.

Причепій Євген Миколайович,
*доктор філософських наук, професор,
провідний науковий співробітник
Інституту культурології НАМ України*

Моделі космосу з рисунка Давньої Греції, з «Молодшої Едди» та із заспіву Бояна зі «Слова про похід Ігорів»

У даній розвідці автор спробував поєднати феномени, що на перший погляд є непокінченими. Йдеться про загальну символіку в уявленнях про світ, яка присутня в рисунку Давньої Греції (7 ст. до н.е.), у дереві Ігдрасіль з скандинавського епосу «Молодша Едда» (1222–1225) та в дереві Бояна, про яке йдеться в заспіві «Слова про похід Ігорів» (XII ст.). Хоча в грецькому рисунку світ втілювала жінка-Богиня, а в скандинавському і давньоруському творах його втілює Дерево, символи, за допомогою яких передавались сфери світу, були однакові або ж подібні.



Спочатку необхідно коротко викласти нашу концепцію щодо структуривання світу (Космосу) давніми людьми. У ряді своїх статей і монографій (Причепій, 2018) автор висунув і проводив ідею, за якою давні люди ото-

тожнювали Тіло Жінки Богині з Космосом і передавали сфери Космосу частинами Тіла Жінки. Космос і Тіло Богині вони ділили на сім сфер: 1 sph (sphere — від лат. sphere — сфера) — підземні води (ноги Богині); 2 sph — підземелля (сідниці Богині); 3 sph — поверхня землі (пояс); 4 sph — сфера життя (живіт і груди); 5 sph — піднебесся (шия Богині); 6 sph — небеса, сфера планет (голова Богині); 7 sph — зоряне небо (череп і коси Богині). Парні сфери були жіночими, основними, непарні — чоловічими, останні можна було випускати і Космос набував трисферного вигляду. Таким він, як правило, і фігурує в етнологічних описах уявлення про світ давніх людей. Існує багато артефактів, на яких позначений три- або семисферний поділ світу і Богині. Ми зупинились на цьому рисунку з давньої Греції залізної доби (рис.1, 7 ст. до н.е.), оскільки на ньому паралельно показано семичленний поділ Тіла Богині і Космосу.

Нижня частина її Тіла зображена у вигляді риби, обабіч якої розміщені дві вовчиці — символи низу. (Концентричні півовали — символи богинь.) Вище пояса Богині на її Тілі розміщено сім (чи вісім) смуг, що символізують сферу життя (4 sph). Голова і дві пташки обабіч передають небеса (6 sph). Так позначені три жіночі сфери.

Крім них, на рисунку присутні і чотири чоловічі сфери Космосу: два хрестики вище пташок символізують зоряне небо — 7 sph (прямий хрест часто фігурує як символ 7 sph), дві свастики з обох боків шиї Богині символізують піднебесся (5 sph) і дві свастики нижче рук (у ділянці пояса) позначають поверхню землі, гори (3 sph). Ця сфера додатково позначена також серпом місяця, який представлений головою бика. Бик і місяць-серп — символи поверхні землі. (Косий хрест над вовчицею з лівого боку, ймовірно, є додатковим символом, що передає «жіночість» вовчиць. (Цей знак в архаїчній символіці тісно пов'язаний з богинею.) І дві свастики під вовчицями символізують найнижчу сферу — підземні води (1 sph).

У скандинавській міфології моделлю Космосу є дерево (ясень) Ігдрасіль. Ця модель цікава тим, що тут образ дерева також суміщений з багатьма тваринами. У «Молодшій Едді» в описі цього дерева з ним пов'язуються такі істоти. Знизу корінь дерева підгризає дракон Нідхег разом зі зміями. На вершині сидить мудрий орел, між очима якого сидить полинялий від негоди яструб. Білка на ймення Гризозуб снує ввєрх і вниз по ясеню, переносючи сварливі послання, якими обмінюються дракон і орел. Чотири олені бігають серед гілля ясеня і об'їдають його листя.

Тут чітко проступає тричленний поділ світу. Корінь, змії і дракон Нідхег втілюють низ (3 sph). Орел і сокіл символізують небо. При цьому орел позначає сферу планет (6 sph), а старий сокіл втілює бога зоряного неба (7 sph). Цей бог у міфології багатьох народів фігурує як старий і немічний. Середній світ (4 sph) представлений чотирма оленями (очевидно, так позначені чотири сторони світу) і білкою, яка символізує вертикаль цього світу.

На мій погляд, структура світу «Малої Едди» має дещо спільне зі структурою світу, яка проступає в заспіві «Слова про Ігорів похід». У свій час автор зацікавився дискусією літературознавців стосовно того, чим розтікався віщий Боян по дереву. У рукопису, що зберігся після пожежі, зазначено, що він розтікався **«мислію» по древу**, що не зовсім узгоджується з наступним текстом — сірим вовком по землі, орлом під облаками. Ряд учених запропонували поправку: не «мислію», а мисію, як називали в Давній Русі білку. (До речі, в своєму селі на Вінниччині автор ще застав старших людей, які на-

зивали білку мисією). У цьому випадку текст уже набуває бажаної стилістики: Боян розтікався (його мова текла) білкою по дереву, вовком — по землі і орлом попід небесами. Подаємо текст заспіву:

Не лѣпо ли нѣ бѣшетъ, братіе,
начѣти старѣми словесѣи трѣднѣхъ повѣстїи
о пѣлкѣ Игоревѣ,
Игоря Святѣславлича?
Начати же ся тѣи пѣсни по былінамъ сегò времени,
а не по замышленію Бояню.
Боянъ бо вѣщїи,
аще кому хотѣше пѣснь творїти,
то растѣкашеться мѣслию по дрѣву,
сѣрымъ вѣлкомъ по землі,
шїзымъ орломъ подѣ облакы.

В українських перекладах зустрічаються два варіанти. У перекладі В. Шевчука замість «мислю» фігурує білка:

Почнемо, браття, пісню невеселу
Словами призабутими старими
Про Ігорів згорьований похід.
Почнемо не за вимислом Бояна,
А просто, як насправді все було.
Коли Боян, цей віщий соловейко,
Спївав комусь осанну величальну,
То білкою носився по деревах,
Землею — сірим вовком, а в підхмар'ї
Орлом могутнім клекїтно ширяв.

У перекладі М. Рильського Боян «розтікався мислю по дереву»:

Чи не гоже було б нам, браття,
Розпочати давніми словами
Скорбну повість про Ігорів похід,
Игоря Святославовича?
А зачати нам отую пісню
По сьогоденних бувальщинах,
Не по намислу Бояновім,
Боян-бо наш віщий,
Як хотів кому пісню творити,
Розтікався мислю по дереву,
Сірим вовком по землі,
Сизим орлом попід хмарами.

Аналізуючи структуру світу «Молодшої Едди», автор звернув увагу на подібність Дерева цього скандинавського епосу до Дерева

Бояна. Останнє також очевидно структурує світ. Орел символізує верх, вовк — низ, а білка (в «Слові» має фігурувати саме білка) передає середній світ. (Цікаво, що в «Слові», як і на старогрецькому рисунку, нижній світ втілюють вовки. Цілком імовірно, що і в скандинавській міфології вони символізували цей світ.) Ми допускаємо, що автор «Слова» був знайомий з творіннями скандинавських скальдів. Він, як і князі, очевидно, належав до скандинавської еліти руського суспільства і знав про світове дерево, що символізувало основу і початок світу в скандинавських епосах.

Якщо допустити, що в «Слові» йдеться про світове дерево, то тоді його початок набуває цілком визначеного сенсу. Автор «Слова» твердить, що не будемо починати як Боян, який ідучи за скандинавськими епосами (?) починав з початку творення світу (зі світового дерева), а будемо йти за сучасними билинами, які описують сьогоденні події.

Звичайно, така гадка передбачає, що автор «Слова» був знайомий зі скандинавськими епосами. А якщо це так, то це знайомство мало проявитись і в якихось інших аспектах його творіння. Тут цікаво було б почути думку фахівців, що працювали зі скандинавськими епосами. У кожному разі думка про те, що під деревом Бояна розуміється світове дерево, нам видається вартою уваги дослідників. Якщо допустити скандинавський вплив на автора «Слова», тоді стає зрозумілим, чому воно таке осібне серед творів давньоруської літератури: обірвались зв'язки зі Скандинавією, запанувала візантійська традиція. (Зазначу, що це думки не фахівця в сфері літературознавства. Це міркування дослідника, який помітив подібність між деревом зі скандинавського епосу і деревом Бояна.)

Використані джерела:

Причепій, Є. М (2018). *Богиня-Космос і сімка божеств у первісних міфологічних уявленнях.* Київ: Інститут культурології НАМ України.

Скуратівський Вадим Леонтійович,
*доктор мистецтвознавства, професор,
академік НАМ України,
професор Київського національного університету
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

Довкола рухомого першозображення: синхронія та дихотомія

Початок 1890-х рр. і десь середина того ж десятиріччя — то дебют «рухомого зображення» (себто кінематографа).

Отож винахід Едісона (літо 1891-го), а по тому винахід і братів Люм'єрів (весна-літо 1895-го): 10 секунд «рухомого зображення», створених великим американським інженером, і 50 секунд, похідних від інженерної ж віртуозності тих французьких братів-підприємців.

Отже, всього лише хвилина на вже стотисячному циферблаті ноосферного часу (себто вже розумної, не тваринної присутності людини в біосфері). Хвилина, з якої і розпочинається, безперестанку побільшуючись, сказати б, всеприсутність у цивілізації «рухомого зображення» всіх його нині вже незліченних технік, «жанрів», стратегій — усіх його різновидів.

Але тут зосередимось лише на тій Хвилині Едісона — Люм'єрів, на тому «рухомому першозображенні».

Отож 1766-й рік. Що у ньому німецький просвітник Лессінг, ніби змобілізувавши вже чи не віртуозний аналітичний апарат молоді новонімецької думки, надрукував свій трактат «Лаокоон, або Про межі малярства й поезії» з дивовижною когнітивною чіткістю окресливши там ті межі-границі. Поміж «просторовими мистецтвами», що віддають саме «простір, тіла в ньому», і поезією (власне словесністю), яка відтворює передовсім — час.

Трактат Лессінга — інтелектуальний рекорд чи не всіх ноосферних часів. Принаймні, методологічна вершина не лише німецького Просвітництва: свого роду Монблан мистецтвознавчих, літературознавчих, спеціально «антропологічних» аргументів, які ніби незаперечно доводять давній — дуже давній — поділ художньої праці людства на її ніби неунікно дистанційовані одне від одного масиви.

«Просторові» (скульптура, малярство). «Часові» (поезія і взагалі письменство).

Згадана Хвилина Едісона-Люм'єрів, що у ній з невідпорною пе-

реконливістю постає єдність простору і часу — то справді шістьдесятисекундна геніальна полеміка з усією інтелектуальною єдністю геніального трактату. Грандіозна ж знаково-семіотична революція у довжелезному ноосферному часі. У самому епосі людської присутності у світовому біосферному часі-просторі.

А проте все ж таки уточнимо характер цієї «кінополеміки». «Рухоме зображення» у своїй появі «популярне» ще й досі і видається щасливою інженерною знахідкою, якоюсь технічною імпровізацією кінця позаминулого століття. Але, схоже, насправді перед нами явище саме ноосферного значення. Явище історично неунікної, буттєво автентичної, вкрай об'єктивної знакової фіксації часопросторової процесуальності світу (принаймні, нашого світу). Цієї абсолютної його онтологічної першоознаки, першохарактеристики. Першореальності, у якій ми перебуваємо.

Те, що постало на людському оці у кіномолекулі Едісона-Люм'єрів, було водночас і вочевидь найвним запереченням Лессінгової першотемі у «Лаокооні», і також діалектично-геніально, справді щасливим вирішенням-розв'язанням тієї фундаментальної, внутрішньо драматичної дихотомії, покладеної в основу і того трактату і самої людської культури.

Отже, за Лессінгом «мистецький час» проти «мистецького простору» і навпаки? А чому б їх не об'єднати, як у тих — справді ще лабораторних — кінопримітивах.

І тут маємо нарешті згадати, що взагалі-то художня культура від самого свого палеолітичного дебюту і далі — безнастанно, тисячоліттями, намагалася об'єднати і те й друге. У той чи той спосіб.

Так, усе світове письменство, на основі своїх суто мовних зусиль, а мова передовсім часове утворення — вибудувало грандіозну, умовно візуальну, але безумовно сугестивну суму тих чи тих «видовищ». Приміром, природний чи міський та сільський пейзаж у романтичній чи реалістичній літературі. Зрештою, вся європейська література розпочинається з гомерівського, підкреслено «візуального» епосу, залишивши по тому чи не еверести таких видовищ, що їх пасма поменшуються-закінчуються лише десь у позаминулому чи минулому століттях з їх майстерною пейзажистикою.

З другого боку художньої діяльності і самої людської цивілізації: будь-яке «зображення» тут віддає «простір і тіла в ньому» («Лаокоон»), але неунікно має клопоти з «часом». Його як тут побачити?

І от ніби «раптом», технологічним експромтом, у тисяча вісімсот дев'яностих і з'являється те семіотичне утворення (а чи технологіч-

не новоутворення), яке в усій очевидності узгоджує — у самій своїй структурі — Час і Простір.

Відповідно винахід Едісона-Люм'єрів видається, отже, як компенсаторний прилад, який з дивовижною інформаційною переконливістю робить те, що згадані сфери людської культури робили, докладаючи неймовірних естетичних зусиль, або взагалі не могли нічого робити. Якийсь особливий ноосферний інстинкт, ще й досі доволі не досліджений-пояснений, конче веде культуру до появи того приладу, який, нагадаємо, спочатку видався сучасникам (включаючи самих винахідників) ледве чи не «ярмарковою іграшкою» (Едісон), а чи технічно-інженерним набутком задля набагато перспективнішого проекту (омріяна Люм'єрами висококласна кольорова фотографія для сімейних альбомів).

І надзвичайно характерно, що література «кінця століття», чи не паралельно з появою того технічного «дива», намагається, і чимраз естетично переконливіше, віддавати «простір і тіла в ньому»: так званий імпресіонізм тодішньої європейської літератури.

Скажімо, нині забутий австрійський письменник, ентузіаст того напрямку Петер Альтенберг, чи не синхронно з першими Люм'єрівськими кіносеансами, зрештою, нічого не відаючи про них, 1896-го року друкує «сценаріоподібну» за своїм характером книгу «Як я те бачу» [1].

Проте така література, попри всю свою «візуальну» майстерність, неunikно наштовхувалася на, сказати б, «зоровий бар'єр» своїх оповідних можливостей, неunikно «обмежених» словом, його семіотично-інформаційними межами.

А поряд з тим, образотворчі мистецтва, і його митці, і його теоретики, знов-таки чи не синхронно з появою «рухомого зображення», раптом пригадали доти ніби призабуту категорію «часового розгортання» у будь-якому зображенні, у будь-якій картині.

Для розуміння цієї тези не зайве нагадати про дивовижний «часовий» рефлекс Бориса Пастернака на, власне, «Лаокоона» (славетна мармурова група родоського скульптора Аггесандра): Ахматова у своєму вірші, присвяченому поетові, дякує йому — «за то, что дым сравним с Лаокооном».

Вірш цей був написаний чи не рік у рік, коли Ейзенштейн пропонував своїм студентам уявити собі Лессінга — у кінозалі...

Відтак мистецьку історію — і часовословесну, і зображально-просторову — «на часі» можна розглянути (метафорично, зрозуміло) як того чи того полемічного градусу «суперечку-з-Лессінгом». Котра,

як бачимо, вочевидь закінчується з появою «рухомого зображення» — кінозображення (хай навіть у тій лабораторній, ембріональній його якості — 1891–1895 років).

Але далі нагадаємо про ще один полемічний сеанс ноосфери довкола Лессінгового «Лаокоона» і, схоже, чи не найбільшого значення у спротиві людської цивілізації фатальній тезі про одвічну «несумісність» у її семіотично-знаковій праці Простору і Часу.

Нагадаємо у зв'язку з цим, що в буремному Травні 1968-го французький міністр культури Андре Мальро — і водночас останній великий коментатор і самої світової культури, і самої світової історії — мимохить заніс до свого нотатника репліку одного відвідувача-антрополога: за останні сорок років ми дізналися про людський мозок більше, аніж за останні п'ять тисяч років [2].

Саме тоді і там стрімко постає уявлення, а власне вельми продуктивне розуміння цілком конкретної взаємодії просторової і часової інформації у самій архітектурі людського мозку, що В ньому ліва його півкуля продукує мову-мовлення, право-просторові уявлення-утворення. Потому на інших поверхах цієї дивовижної архітектури так чи так узгоджується акумульоване тими обома півкулями.

Ось так, десь від перших лекцій великого француза Поля Брока з теоретичної та оперативної хірургії (1840–1850-ті роки), лекцій, що у них на карті людського мозку постала вповні конкретна локалізація тих чи тих центрів мовлення, а за тим, з подальшим уточненням великим англійцем Х'юлінгем Джексоном явищ афазії (порушень мовної норми у тих центрах) і, нарешті, з остаточним виявленням Брока і Джексоном так званої дуальності мозку з її стільки ж різнонаправленими, скільки і узгодженими поміж собою функціями.

З дивовижною послідовністю подвиг видатних неврологів на-самкінець того століття знаходить своє продовження-завершення у самій появі устрою Едісона-Люм'єрів, у самій його будові.

Це перша і на той час найдовершеніша модель людського мозку в геніальній взаємодії простору і часу.

Отак авангардистська неврологія того століття «пояснила» структуру людського мозку, а Едісон-Люм'єри її «показали».

І лише десятиліттями потому, наприкінці 1920-х — на початку 1930-х років поступово надходить набагато більше розуміння раніше небаченого феномена культури: «рухоме зображення» — технологічними засобами створений точний сколок виявленого немалим колом наукових дисциплін передовсім природничих. Дисциплін, що створили всі ті засоби, які і подали свого роду цілісний портрет

людської свідомості, а власне, людського мозку, який віртуозно поєднує те, що свого часу в розпалі Просвітництва, постало у вигляді глибоко продуманої, але за обставинами доби нерозв'язаної дихотомії у великому німецькому трактаті [3].

Інтелектуальна ініціатива до розв'язання і взагалі до розуміння тієї дихотомії і можливій тут ролі «рухомого зображення», безперечно, належить підрадянському авангарду 1920-х. Цей авангард — плідне і водночас трагічне продовження «срібного віку», нещадно призупинено і просто брутально ліквідоване «віком залізним» — стрімким становленням радянського тоталітаризму.

Два репрезентанти того авангарду — Сергей Ейзенштейн і Александр Лурія — у різний методологічний спосіб представили своє пояснення «рухомого зображення» через психологію, а певні сюжети самої психології через те «зображення» обидва дослідника, як ніхто у тогочасному світі, зрозуміли, що людський мозок «знімає» довколишній світ, у повному розумінні, так само як кінокамера. А саме те «рухоме зображення» — рухома модель відповідних психічних процесів.

Так тоді і закінчилася методологічна зустріч справді піонерської психології і так само автентичного розуміння самого колосально-го значення феномена «рухомого зображення».

...А між тим драма згаданої першохвилини цього зображення безперестанно перетворювалася на його ніби вже Космос, який відтак безперестанно розширюється, як власне і Космос з його ноосферною «ектропією» і катастрофальною «ентропією».

Примітки:

1. «Альберт йшов туди з молодого дівчиною. Вулиця, перехрестя, вулиця, перехрестя, ворота, тихий вестибюль, тихі сходи» і т. д. Це із давнього львівського переказу Альтенберга. Перекладач — молодий шанувальник Іван Франко, котрий так захоплювався «оком Нечуя-Левицького». Нагадаємо, що 1904-го на відкритті у Львові пам'ятника Міцкевичу львівські городяни з цікавістю спостерігають, як для «сінема» знімають і той пам'ятник, і поетового старенького сина біля нього.

На еміграції той перекладач ще дожив до триумфу параджановських «Тіней».

2. Про самого Мальро (зокрема, про Мальро-кінорежисера і кінотеоретика) див. у наших ст.: «Пам'яті Андре Мальро» (Всесвіт. — 1877. — № 4.); «Олександр Довженко та Андре Мальро: про одну не зустріч» (Кіно-Театр.

— 2009. — № 2) та в кн. «З кінематографічного записника». К. : «Кіно-Театр» / «Арт Книга». — 2017.

3. Про естетичні наслідки цієї дихотомії (включаючи у царині «кінозображення») див. колосального значення цикл робіт академіка Вяч. Вс. Іванова, видатного мовознавця, мистецтвознавця — і, серед іншого, видатного українця. Передовсім фундаментальний його витвір: Вяч. Вс. Иванов. Избр. труды по семиотике и истории культуры. Т. I. Знаковые системы. Кино. Поэтика. М.: Языки русской литературы, 1968.

Саме цьому дослідникові автор наразі завдячує своїм інтересом до «ранніх форм кіно».

Тарбецький І.,
магістрант кафедри культурології НаУКМА

Образ воїна в петрогліфах Богуслана доби бронзи

Петрогліфи давньої Скандинавії плідно обговорювали місцеві дослідники, починаючи з XIX ст. Одна з перших дискусій стосувалась датування: Аксель Хольмберг припускав час створення петрогліфів за доби походів Вікінгів. Протилежну думку висував Карл Бруніс, який наголошував на «примітивності» петрогліфічних образів, зокрема це стосується фалічних фігур. Тому, на його думку, ці зображення слід датувати кам'яною добою, до якої він відносив і ранню бронзу. Нині спільним місцем датування постає власне скандинавська доба бронзи, що на півдні Швеції та Норвегії тривала приблизно з XX до VI ст. до н. е.

Саме сюди належать територіально петрогліфи провінції Богуслан, що на південному заході Швеції. Тамешні сюжетні композиції наскельного мистецтва обговорювалися в дискурсі про хронологію Скандинавської бронзи з того часу, як петрогліфи вперше були надійно датовані цим періодом наприкінці XIX століття. І до 60-х років XX ст. археологи, які вивчали та досліджували петрогліфи, здійснювали здебільшого пошук, опис та класифікацію матеріалу. Це було де-факто їхнє основне завдання. Будь-які інтерпретації матеріалу були поодинокі та стосувались скандинавської космології. Як-от у роботі В. Равдоникаса, який розглядає окремі петрогліфи Онезького озера як лунарні та солярні знаки і розвиває цю ідею як орієнтацію давніх людей у часі (Равдоникас 1937, 1976). Позитивом такого підходу можна вважати нагромадження емпіричного матеріалу — станом на 2015 рік лише у провінції Богуслан знайдено до 1500 місць скупчення наскельних малюнків (Ling & Rowlands 2015, 89). Утім, це було суттєвим обмеженням для розуміння культур, у яких петрогліфи виконані. Після приходу процесуальної — нової — археології було зосереджено увагу на розшифруванні петрогліфів. З'являється дедалі більше підходів для інтерпретаційних розвідок, як-от соціальний, чи когнітивний.

Донедавна наскельне мистецтво Південної Скандинавії (північна Данія, південна Норвегія, середня і південна Швеція) доби бронзи, зокрема образ воїна, тлумачили як відображення ритуального світогляду прошарку мисливців-збирачів, основне ремесло яких — видобуток бурштину та оброблення шкір. Однак археологічні знахідки за кілька десятиліть дають право твердити про

існування взаємозалежності діяльності скандинавів з Півночі та морської діяльності скандинавів з Півдня регіону. Прибережні регіони Данії, Швеції та Норвегії існували завдяки стабільним торговельним маршрутам, взаємодії видобуткової та морської сфер, доступу до моря, можливості добувати бурштин і хутро та попиту на метал у військової аристократії, яку, ймовірно, зображено на петрогліфічних панелях. Перші виготовляли продукт, який другі обмінювали на зброю та бронзу. Існує археологічне підтвердження, що щити, зображені на наскельних малюнках Скандинавії, знайдені в Англії — і хронологічно щити та час створення малюнку збігаються (Rédei et al 2018, 3).

Переходимо до фактажу. Створення образів воїнів починається приблизно на початку доби Скандинавської бронзи і закінчуються нею. Донедавна образ воїна пов'язувався з ритуальною війною, бо вважалось, що:

1. Бронзова зброя, як-от мечі з відносно невеликим руків'ям, не використовувалась для війни.

2. Батальні сцени петрогліфів зображають ритуальну війну під час ігор чи свят.

Утім реконструкторський досвід дослідників Е. Окшотта та К. Крістіансена, які вивчали зброю з бронзи, зокрема знайдену в провінції Богуслан, також і з практичного боку, покаже можливість використання бронзових мечів за безпосереднім призначенням (Kristiansen 2022, 320).

До того серед археологічного матеріалу (мечів) знаходять характерні ознаки того, що вони використовувались для битв. Також численні археологічні знахідки металів, зброї та кісток з відбитками від зброї підтверджують роль війни та військової справи у стародавній Скандинавії. У 1968 році велику кількість людських кісток було розкопано на місці, розташованому в Іннерьой, комуна Норд-Тронделаг, Норвегія. Радіовуглецеве датування показало, що знахідка належить до доби ранньої бронзи. Можна було виокремити від 20 до 30 осіб — половина з них діти — і докази насильницьких травм вказували на те, що вони вмерли не природним чином. Іншим доказом важливості та чисельності воїнів є знахідки з битви у долині Толензе (німецька Померанія), де загинуло до 5 тис. людей з обох боків — місцеві племена та північні прибульці з-за моря (Ling & Cornell 2017, 26). Водночас ця битва демонструє, як давні скандинави за тисячі років до вікінгів прагнули розширити свій вплив на материк торговельно-військовим шляхом.

Характерно ознакою петрогліфічних образів воїнів Скандина-

вії, і зокрема Богуслана, є їх розташування на панелях разом з човнами — поруч чи всередині. Це може свідчити про зв'язок військової справи з поширенням морської діяльності, зокрема торгівлі. Про це може свідчити й факт, що місця скупчення петрогліфів знаходяться поряд з морем. Зображення битв чи двобоїв, що часто зустрічаються поряд із зображеннями човнів, ще раз підтверджують цей зв'язок.

У деяких випадках петрогліфи воїна виступали як певне маркування території війни. Дослідники (Anna Rédei, Peter Skoglund & Tomas Persson) дійшли згоди, що одна з панелей Aspaberget-12, яка знаходиться у провінції Богуслан, має ознаки «космогонічної мапи», ілюструючи властиве тогочасному регіону міфічне сприйняття світу (середньовічним аналогом чого є картографія *Mappa Mundi*, де Єрусалим показано центром землі) (Rédei et al 2018, 8–11). Така карта свідомості за доби Бронзи могла виступати орієнтиром у просторі — не обов'язково практичним, а радше символічним. Розвиваючи ідею про символічне в архайчній свідомості — ми приходимо до думки, що така кількість наскельних малюнків могла мати не лише ритуальне, а й стратегічне значення — як-от демонстрація сили, яка не є очевидною для нас, але, певно, мала рацію для акторів (Ling & Cornell 2017, 26).

Нарешті, не можна забувати про контекст космології, який вивчають уже чимало років. Серед археологічного матеріалу, зокрема серед петрогліфічних зображень колісниць та човнів, трапляються кола, що їх трактують місяцем чи сонцем. У міфологічному розумінні, берег — це зустріч трьох світів: землі, неба і води. Тобто — це магічне місце. А тому такі місця мали виступати як майданчики для проведення ритуалів, пов'язаних з морською діяльністю. У антропологічних розвідках Б. Малиновського також є згадки про прелімінальні обряди ініціації перед подорожжю. Адже море сповнене такої ж небезпеки, як шторм чи озброєний напад.

Отже, лінгвістичний поворот розширив інструментарій дослідників скандинавського наскельного мистецтва, якого багато у шведській провінції Богуслан. Здійснені розвідки довели співіснування ритуальної та практичної діяльності в контексті розшифровок петрогліфів Богуслана. Простір біля петрогліфічних панелей міг виступати як майданчик для проведення ритуалів. Однак це не виключає практичне використання цих місць, наприклад, як просторового орієнтира для моряків. Один з найбільш частих образів серед наскельного мистецтва — воїн — можна витлумачувати як зображення війни. Те, що раніше трактувалося як ритуальна війна, спростовано знайденими доказами насильницької смерті в Іннерьой

та долині Толензе. Однак значення космології для людей тієї епохи не можна применшувати, оскільки петрогліфи човнів, колісниць та кіл пов'язують із солярною чи лунарною символікою.

Використані джерела:

1. **Kristiansen K.** “The Tale of the Sword: Swords and Swordfighters in Bronze Age Europe.” In *Oxford Journal of Archaeology* 21.4 (2022): 319-332.
2. **Ling J., Cornell P.** “Violence, warriors, and rock art in Bronze Age Scandinavia.” In *Feast, Famine or Fighting? Multiple Pathways to Social Complexity* (2017): 15–33.
3. **Ling J., Rowlands M.** “The ‘Stranger King’(bull) and rock art.” In *Picturing the Bronze Age* (2015): 89–104.
4. **Rédei A. C., Skoglund P., & Persson T.** “Applying cartosemiotics to rock art: an example from Aspeberget, Sweden.” In *Social Semiotics* 29.4 (2019): 543–556.
5. **Равдоникас В. И.** “Элементы космических представлений в образах наскальных изображений” в *Советская археология*. 4 (1937): 11–31.

Наукове видання

**КУЛЬТУРНІ ДОСЛІДЖЕННЯ, ПРАКТИКИ,
КОМПЕТЕНЦІЇ
В СИНХРОНІЇ ТА ДІАХРОНІЇ**

**ЗБІРНИК
матеріалів
наукового круглого столу**

18 квітня 2023 р.

Художньо-технічне оформлення

та верстка

Наталія Загоскіна

Редагування

Любов Дрофань

Підписано до друку . Формат 60x90/16.
Гарнітура Century Schoolbook. Ум. друк. арк. 6. Обл.-вид. арк. 5,8.
Наклад пр. Зам. №

Інститут культурології
Національної академії мистецтв України
6-р Т. Шевченка, 50–52, к. 710, Київ, 01032
Свідоцтво про внесення до Держреєстру
ДК №3329 від 09.12.08.