

ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ  

---

НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ





# **«КУЛЬТУРНА АНТРОПОЛОГІЯ: ПРЕДМЕТ І ОСНОВНІ ПРОБЛЕМИ»**

ДОПОВІДІ

дистанційного круглого столу  
20 травня 2021 р.

Київ — 2021

**Культурна антропологія: предмет і основні проблеми:** зб. доповідей матеріалів дистанційного круглого столу, Київ, 20 травня 2021 р. — К.: ІК НАМ України, 2021. — 76 с.

Рекомендовано до друку рішенням  
Вченої ради Інституту культурології НАМ України  
від 28 серпня 2021р., протокол №.5

**Оргкомітет:**

- Чміль**  
**Ганна Павлівна** — директор Інституту культурології Національної академії мистецтв України, академік Національної академії мистецтв України, доктор філософських наук, доцент;
- Причепій**  
**Євген Миколайович** — в. о. завідувача відділу культурної антропології Інституту культурології Національної академії мистецтв України, доктор філософських наук, професор;
- Кузнецова**  
**Інна Володимирівна** — вчений секретар Інституту культурології Національної академії мистецтв України, доктор філософії (Ph.D., філософія), доцент, старший науковий співробітник;
- Демещенко**  
**Віолета Валеріївна** — провідний спеціаліст Інституту культурології НАМ України, доктор філософії (Ph.D., теорія та історія культури), доцент.

Модератор:

**Демещенко Віолета Валеріївна**

## ЗМІСТ

<b>Балінченко С. П.</b> Мнемонічне розщеплення індивідуального та колективного (на прикладі внутрішнього переміщення осіб в Україні)	7
<b>Більченко Є. В.</b> Християнська антропологічна модель у світлі діалектики й семіотики постлаканівського психоаналізу: «П'ятниця», «Субота», «Неділя»	10
<b>Берегова О. М.</b> МТрансформація культурних практик і виконавських шкіл в умовах глобалізації (на прикладі фортепіанного виконавства)	14
<b>Гаєвська Т. І.</b> Святкові практики в контексті культурологічних досліджень	18
<b>Гончаренко Н. К.</b> Полісферична модель культурного простору та перспективи дослідження ідентичностей сучасної України	22
<b>Демещенко В. В.</b> Витоки філософської антропології: європейський контекст	25
<b>Зіневич А. С., Рейдерман І. І.</b> Культура як основа буття особистості	29
<b>Кохан Т. Г.</b> «Кінематографічна антропологія» в контексті міжнаукового підходу	32
<b>Лукашенко М. В.</b> Феномен лідерства в умовах сучасних соціокультурних трансформацій	35
<b>Лях В. В.</b> Щодо філософських засад гуманізму Ніцше	38
<b>Міщенко М. О.</b> Культурні цінності в системі символічних форм сучасної культури	42
<b>Миропольська Є. В.</b> Опанування студентами театральних спеціальностей системою архетипів культури	45

<b>Отрешко Н. Б.</b> Інтеркультура та транскультурність у сучасному культурологічному дискурсі	47
<b>Олійник О. С.</b> Переосмислення уявлень про культурний продукт в умовах глобальних соціокультурних трансформацій	50
<b>Причепій Є. М.</b> Культурна антропологія: предмет і основні проблеми	52
<b>Судакова В. М.</b> Індивідуалізація культурних практик як фундаментальна проблема	56
<b>Ситніченко Л. А.</b> Феномен людської гідності в сучасній політичній антропології	61
<b>Чміль Г. П.</b> Екран як «антропологічний протез» сучасної людини	65
<b>Шалапа С. В.</b> У фокусі культурної антропології ретроспектива техніки руху Марти Грехем	69

**Балінченко Світлана Петрівна**  
*кандидат філософських наук,  
доцент кафедри філософії та культурології  
Чернівецького національного університету  
ім. Юрія Федьковича, м. Чернівці*

## **Мнемонічне розщеплення індивідуального та колективного (на прикладі внутрішнього переміщення осіб в Україні)**

Через масове внутрішнє переміщення населення внаслідок анексії Криму та російської агресії на сході країни, що триває з 2014 р. (1 464 171 внутрішньо переміщених осіб (ВПО), станом на березень 2021 року; кілька зон тимчасово окупованих територій (ТОТ)), в Україні відбувається масштабна реструктуризація соціокультурного простору. На перебіг адаптації ВПО впливають трансформації життєвого світу, визначення приналежності до спільноти переміщення чи спільноти попереднього проживання, відновлення чи розбудова соціальних зв'язків та ідентичності.

Невизначеність сценаріїв розвитку ситуації та темпоральних обмежень поточного конфлікту, що викликав переміщення, створюють небезпеку дезадаптованого «життя на паузі» для ВПО. За даними звіту Національної системи моніторингу ситуації з внутрішньо переміщеними особами, станом на червень 2020 року 25 % респондентів не визначились, чи планують повернутись до полишених у ТОТ домівок навіть після завершення конфлікту [3, 29].

За таких умов, актуальності набуває дослідження особливостей формування індивідуального, соціального та культурного рівнів пам'яті про доконфліктний соціокультурний простір, як з боку переміщених осіб, так і з позиції спільнот переміщення, які зазнали соціокультурних змін унаслідок названих демографічних перетво-

рень. Водночас, колективна пам'ять в умовах вимушеної міграції та подвійної інакшості переміщених осіб залишається проблемним питанням.

Критично розглядаючи категорію колективної пам'яті як, імовірно, «категорію-зомбі», О. Леві ставить під сумнів існування «колективів, що пам'ятають» у ситуації глобальної безхатності, де аісторичні індивіди збирають спогади з медіаповідомлень, наче переглядаючи величезний супермаркет [2, 23–24]. Відтак, зазначає дослідниця, медіа нагадують, що наша ідентичність не вичерпується історіями, які ми самі собі розповідаємо, оскільки «навіть споглядач, що відмовляється ідентифікуватись з «чужими» історіями, вимушений певною мірою з ними рахуватись» [переклад мій — С. Б.] [Ibidem].

В умовах внутрішнього переміщення внаслідок конфлікту відбувається мнемонічне розщеплення на «свої» і «чужі» спогади про доконфліктний соціокультурний простір, причини й етапи ескалації конфлікту. Відтак, наявність несумісних імпринтів подій у індивідуальній і колективній пам'яті сприяє здійсненню рефлексивного контролю як семіотичної маніпуляції з інтенціями споживачів інформації, широко використовуваної агресором у ситуації гібридної війни, з метою отримання стратегічних, оперативних та тактичних переваг [4, 5].

Варто згадати в контексті названої мнемонічної вразливості концепцію індивідуальної, комунікативної та культурної пам'яті, запропоновану Я. Ассманом, а саме: зв'язок між пам'яттю, часом та ідентичністю в соціокультурному просторі. Індивідуальна пам'ять є структурованою внутрішнім часом і співвідноситься з комунікативною пам'яттю, сформованою під впливом соціального часу та ідентичності в групі, наприклад, соціальних ролей. Своєю чергою, культурна пам'ять, пов'язана з історичним, міфологічним і культурним вимірами часу, є формою колективної пам'яті — саме вона об'єднує групи через культурну ідентичність [1, 109–110].

Відтак, мнемонічне розщеплення в ситуації внутрішнього переміщення відбувається, коли індивідуальна пам'ять про події і соціокультурний простір вступає в конфлікт з комунікативною та/або культурною пам'яттю спільноти походження і спільноти попереднього проживання. Наприклад, у зв'язку з обмеженнями й привілеями, що асоціюються з реєстрацією осіб у спільнотах переміщення як ВПО, останні екзотизуються і потрапляють у дезаптаційне поле інакшості, пов'язане з незбагненим персональним досвідом виживання, противу й трансформації життєвого світу. Також мне-



монічне розщеплення може бути викликане конфліктом індивідуальної пам'яті, наприклад фактичного досвіду білінгвальності, та культурної пам'яті спільноти попереднього проживання, у якій існують міфологеми стосовно мови та культури регіону (наприклад, уявлення про тотальність Руського миру).

Отже, наведений кейс внутрішнього переміщення в ситуації незавершеного конфлікту дозволяє сформулювати замість висновку дискусійне дослідницьке питання для подальших студій: чи співвідносний мнемонічний потенціал спільнот з резистентністю до рефлексивного контролю?

### **Література:**

1. **Assmann J.** Communicative and cultural memory. In *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Astrid Erll, Ansgar Nünning (Eds.). Berlin, New York, 2008. P. 109–118.

2. **Levy A.** Promoting Democracy and Denazification: American Policy-making and German Public Opinion. *Diplomacy & Statecraft*, 2015. No 26 (4). P. 614–635.

3. National Monitoring System Report on the Situation of Internally Displaced Persons. 2020. Report. URL: [https://www.iom.org.ua/sites/default/files/nms\\_round\\_17\\_eng\\_web.pdf](https://www.iom.org.ua/sites/default/files/nms_round_17_eng_web.pdf).

4. **Timothy L. Th.** Russia's Reflexive Control Theory and the Military. *Journal of Slavic Military Studies*, 2004. No17. P. 237–256.

5. **Чижевский Я. А.** Основные тенденции трансформации природы и характера современных военно-политических конфликтов. *Военная мысль*, 2020. № 6. С. 6–24.

**Більченко Євгенія Віталіївна**

*доктор культурології, доцент,  
провідний науковий співробітник  
відділу екранної культури та інформаціоналізму  
Інституту культурології НАМУ, м. Київ*

**Християнська антропологічна модель у світлі  
діалектики й семіотики постлаканівського психоаналізу:  
«П'ятниця», «Субота», «Неділя»**

Криза постмодернізму викликала до життя необхідність переосмислення глобального цифрового світу ризомі, з її плинністю, мінливістю, дифузністю, на користь реконструкції класичної моделі суб'єкта на базі неомодерну. Постструктуралістська школа, сформована Товариством теоретичного психоаналізу в Люблянах, через синтез позитивної етики І. Канта та негативної етики Ж. Лакана здійснила революційний поворот у розвитку критичної теорії сьогодення у бік суб'єктності на базі прочитання німецької класики крізь лаканізм. Репресивна естетика споживання поступово змінюється на визвольну етику служіння. Люблянська школа, незважаючи на постмодерний стиль репрезентації своїх текстів, за змістом є феноменом відродження сакрального досвіду в культурі через повернення існуванню його онтологічних адекватцій «присутності» (Dasein), які завжди відрізняли традиціоналістське й модерне світовідчуття, включаючи християнську парадигму персоналізму.

Утім, повернення «присутності» в ХХІ ст. відбувається не у формі класичної метафізики М. Гайдеггера, тотальність якої була спочатку гуманно порушена концептуалізацією понять часу та Іншого як інструментів звільнення в Е. Левінаса, а потім — антигуманно (у значенні не лише гуманізму як ідеології, але й гуманності як людяності) — деррідіанською рецепцією левінасізму до чистої «відмінності». Але нині не Відмінне, а «Те ж Саме» в образі універсального «Ми» як формули солідарності набуває все більшої значущості, отримавши нові трактовки: не екзистенції, а персони, не буття, а Реального, «Повнота» якого (надлишок) є одночасно «Пустотою» (нестачею) і противиться будь-якій символізації, номінації, апропріації з боку репресивних соціальних сил [1]. Цей вакуум у символічній структурі і є мовою, закладеною в наше позасвідоме як у Символічне Реальне, єдиною формою знання про яке є незнання того, що ми насправді про себе знаємо.

Людина як суб'єкт мови є тим самим вакуумом, зянням, по-

рожнечею, здатною до етичного вчинку — радикального розриву з суспільними кліше, мужності бути собою, здатності брати участь у здійсненні істинних подій у історії та нести за них особисту відповідальність через солідаризацію з Іншим як з Близнім (у біблійному сенсі — «братом»). Саме такий ідеал людини містить Новий Завіт, зокрема Нагірна Проповідь та послання апостола Павла, сповнені не лише релігійного, але й поетичного, політичного та психоаналітичного змісту. Християнська людина Павла — це той самий «розколоти суб'єкт» Ж. Лакана, який знайшов у собі сили відновити свої есенціалістські характеристики (сутність, походження, безперервність, цілісність) без будь-якої допомоги референтних груп від Символічного — свого зовнішнього соціокультурного оточення. «Гра з нуля» як «велика відмова» суб'єкта від участі в уявному виборі «між гіршим і ще гіршим» або «між єдино наявним і начебто відсутнім» складає водночас як поетичний Міф Христа в релігійній катафатичній теології, так і фрейдомарксистський Логос С. Жижека та А. Бадью в секулярній апофатичній теології постлакранівського фрейдомарксистського психоаналізу.

Ключовий метод дослідження суб'єкта шляхом діалектики, запроваджений С. Жижеком [2] ґрунтується на повному запереченні конспірології: не треба шукати таємного, невидимого, внутрішнього за явним, видимим, зовнішнім, якщо всі деструктивні закономірності розвитку суспільства й особистості лежать на поверхні капіталу, що засобами децентрованої, горизонтальної, «цинічної» цензури «відкритого шва» не збирається «зашивати» правду брехнею (приховувати «рану»), але грає з «раною» («розчісує» її), естетизуючи травму через насолоду («постправду»). Хіба не такою ж «постправдою» виглядає звинувачення ортодоксами Христа в тому, що він начебто бажав зруйнувати «Храм» [Мт. 24:1]? Насправді, малася на увазі не архітектурна споруда Бейт а-Мікдаш, фізична руйнація якої справді була б кримінальним злочином, а моральна трансформація старої моноетнічної традиції Закону під впливом духовного універсалізму Благодаті як над-Закону.

Згідно з сучасною психоаналітичною діалектикою, у єдину, але водночас легітимовану «розколоту», герменевтичну парадигму «надлишку» («підозри», «очуднення») синтезуються внутрішньо суперечливі погляди великих філософів: Ж. Лакана як негативіста, Г. В. Ф. Гегеля як позитивного ідеалістичного діалектика, К. Маркса як позитивного матеріалістичного діалектика, Ж. Дерріда як негативного діалектика. Парадоксальна комбінація парадоксальних мислителів стає тим концептуальним прийомом, який надає

можливість відтворити діалектику розвитку суб'єкта від архаїки до постсучасних реалій. Ця діалектика носить нелінійний характер подвійної деконструкції, слідуючи правилу про те, що кожен Інший є Іншим, і рухаючись від першої думки як тези через перший сумнів (у першій думці) як другої думки (антитези) до третьої думки — другого сумніву, сумніву в самому сумніві й поверненні до першої думки на новому витку (синтезу). На рівні хронотопу така тріада проявляє себе як «минуле — теперішнє — майбутнє» (у часі) та «нижнє — середнє — верхнє» (у просторі); на рівні мономіфу про героя — як «вихід — ініціація — повернення»; на рівні епосу — як «зачин — кульмінація — розв'язка»; на рівні семіозису — як «текст/форма — підтекст/зміст— текст/форма»; на рівні ідеології — як «дуалізм — плюралізм — монізм»; на рівні соціуму — як «першодність — роз'єднання — возз'єднання»; на теологічному рівні — як неоплатонічна тріада «Єдине — Розум — Душа» або догмат Святої Трійці («Бог-Отець — Бог-Син — Бог-Дух Святий»); на рівні кілець Борромео Ж. Лакана — як «Символічне — Уявне — Реальне».

Як висновки нас цікавить не нарощування синонімічних рядів тріад, а розгортання сучасної діалектичної подвійної деконструкції в еволюції суб'єктності та інтерсуб'єктивності в прадавні часи, коли індивід переходить від стану сліпого злиття з Великим Іншим як з Батьком (тези, Символічного) через стан усвідомлення своєї нестачі й розчарованого розриву з Іншим як з «байдужим» Батьком (антитеза, Уявне) до стану усвідомленого злиття двох нестач — своєї та чужої — у любові до Іншого як до Того ж Самого, Ближнього (синтез, Реальне). У докладанні до антропологічної моделі життя Христа тезою є, на наш погляд, сцена таємної вечері, коли учні до кінця не розуміють справжньої суті істини-події, що відбувається, наївно слідуючи за своїм учителем [Лк. 22: 14–30], а потім навіть засинаючи [Мф: 14: 36–46] під час його молитви в Гетсиманському саду. Антитезу складає сцена звернення Христа до Отця в Гетсиманії (знаменита молитва про чашу) зі словами: «Отче мій! якщо можливо, хай мине мене ця чаша» [Мт. 26:39] — та Його легендарна репліка вже на хресті (у кенозисі): «Боже мій, Боже мій! Для чого Ти мене залишив?» [Мт. 27:46]. Синтез, безумовно, складає Воскресіння — подолання смерті через любов, реальна єдність суб'єктів поза символічними означниками, перехід у місце, де смерть не має локації, радикальний розрив з грою заради істинної події. Навіть семіозис передпасхальних днів тижня (п'ятниця, субота, неділя) умовно виражає діалектичну тріаду класичної та нової антропології переходу від тимчасового життя через смерть до

---

вічного життя, від цілісного суб'єкта через розколотого суб'єкта до суб'єкта любові.

**Література:**

1. **Badiou A.** Logics of Worlds: Being and Event II. London-New York: Bloomsbury Academic, 2019. P. 640.
2. **Zizek S.** The sublime object of ideology. London-New York, 1989. Verso. URL: <https://altexploit.files.wordpress.com/2017/09/slavoj-zizek-the-sublime-object-of-ideology-second-edition-the-essential-zizek-2009.pdf>.

**Берегова Олена Миколаївна**

*доктор мистецтвознавства, професор,*

*провідний науковий співробітник*

*відділу теорії та історії культури*

*Інституту культурології НАМУ, м. Київ*

## **Трансформація культурних практик і виконавських шкіл в умовах глобалізації (на прикладі фортепіанного виконавства)**

В останні десятиліття спостерігається зростання фестивально-конкурсної активності серед мистецьких спільнот у всьому світі. Постійно збільшується кількість як учасників творчих змагань, так і самих конкурсів. Цю тенденцію фіксує, зокрема, асоціація міжнародних музичних конкурсів Алінк-Аргеріх Фундація (Alink/Argerich Foundation), яка щороку відстежує інформацію про понад 300 міжнародних фортепіанних конкурсів у всьому світі.

У сучасних виконавських практиках, зокрема у фортепіанному виконавстві, намітилися дві взаємопов'язані тенденції: з одного боку — формування стандартного, уніфікованого виконавського стилю, до якого схиляється більшість учасників і членів журі фортепіанних конкурсів, з іншого — нівеляція особливостей національних виконавських шкіл.

Підтвердженням є дослідження В. Коцяна, І. Рябова, Н. Бажанова та інших науковців, а також висловлювання відомих у світі музикантів.

Польський піаніст і культуролог Войцех Коцян [5], досліджуючи виконавські стилі учасників Міжнародного фортепіанного конкурсу Ф. Шопена, виявляє тенденції певної еволюції виконавського стилю в ХХ–ХХІ ст. Свої міркування вчений підкріплює відеозаписами переможців конкурсу Шопена — володарів першої премії різних років та декількох інших видатних виконавців (Maurizio Pollini, Rafal Blechacz, Ivo Pogorelich, Nelson Goerner, Martha Argerich, Krystian Zimerman, Dang Thai Son, Garrick Ohlsson).

Порівнявши виконання творів Шопена на конкурсі його імені за останні 50 років, дослідник відзначає, що відмінності між нинішніми виконавцями не такі яскраві, як між деякими відомими піаністами минулого, констатує значну уніфікацію артистичного стилю і приходиться до висновку про існування певного стилю, який постійно пропагувався і підтримувався членами журі багатьох проведень цього конкурсу. В. Коцян називає цей добре зрозумілий,

прийнятний та уніфікований стиль виконання музики Шопена «золотим стандартом». Також дослідник відзначає протилежні тенденції у сфері світового фортепіанного виконавства стосовно музики Шопена, яке завдяки прогресу фортепіанної педагогіки стало більш об'єктивним і досконалим за технічними характеристиками, збагаченими останніми відкриттями музикознавства, які дали йому історичні знання та глибше розуміння. Водночас, цей стиль виконавства «...став більш глобалізованим, менш оригінальним і менш пов'язаним із національними школами, а отже, менш упізнаваним» [5].

Стурбованість щодо подібних тенденцій висловлюють і інші дослідники фортепіанного конкурсного виконавства. Зокрема, український піаніст і культуролог Ігор Рябов, проаналізувавши репертуарні списки чотирьох проведень Міжнародного конкурсу піаністів пам'яті Володимира Горовиця з 6-го по 9-е (2005–2012 роки), отримує беззаперечні факти щодо типологічної та стильової спрямованості сучасних піаністів. Дослідника непокоять уніфікований виконавський стиль, основу якого становить віртуозний репертуар і популярні «хіти» фортепіанної літератури, які в середовищі конкурсантів розцінюються як найбільш ефектні, здатні вразити журі та публіку й принести виконавцям жадану перемогу на конкурсі. Усе менше учасники конкурсів прагнуть душевної, відвертої і проникливої «розмови» зі слухачем, радше, помітні протилежні тенденції — тяжіння до шоу, бажання вразити, приголомшити публіку. Саме цим, на його думку, пояснюється величезний інтерес конкурсантів до віртуозних творів Ференца Ліста та Сергія Прокоф'єва, сонат Доменіко Скарлатті, Великого етюд за Каприсом № 3 Нікколо Паганіні — Ференца Ліста, «Аппассіонати» Людвіга ван Бетховена та Концерту для фортепіано з оркестром № 1 Петра Чайковського. Усі ці тенденції І. Рябов пов'язує з надзвичайним поширенням у світі фортепіанних конкурсів і зростанням їхньої кількості, стандартизацією критеріїв оцінювання виконавців, а вихід бачить «у перегляді парадигми розвитку студентів-піаністів, які спрямовані на конкурсну кар'єру, а також у створенні конкурсів, умови яких націлені на розширення репертуару учасників у бік творів, насичених глибоким філософським та гуманістичним змістом» [2, 163].

Н. Бажанов також звертає увагу на появу й розвиток у останні десятиліття так званого «конкурсного» стилю виконання музичних творів, основними рисами якого є загальна вузькість репертуару учасників фортепіанних конкурсів, схильність конкурсантів до дублювання творів у конкурсних програмах і модних виконавських

тенденцій, перевага ідеалів змагальності над змістовною стороною виконання, засилля усереднених безликих інтерпретацій тощо. Водночас дослідник констатує в сьогодишньому музичному виконавстві таку тенденцію, як перфекціонізм, тобто прагнення не просто до хорошого рівня виконання музики, а до абсолютної якості, якої лише можна досягнути. Отже, на думку Н. Бажанова, «виконання конкурсної програми має бути бездоганим, відповідати ідеалам перфекціонізму сучасної культури» [1, 7].

Неухильне збільшення кількості конкурсів та їхніх учасників призводить до того, що виконавцям навіть найвищого рангу, котрі мають численні нагороди й лауреатські звання, стає дедалі важче виділитися серед колег по цеху, втримати увагу публіки, критики, імпресарію, знайти адекватну модель концертних виступів і гастрольних поїздок та отримати престижні ангажементи. Коментуючи цю ситуацію, один із найбільш перспективних молодих українських піаністів Роман Лопатинський у одному з інтерв'ю заявив, що найбільш прийнятним для нього шляхом є «продовжувати розкривати і надалі індивідуальні якості, шукати особнє творче начало у кожному виконуваному творі... Важливим зовнішнім фактором є сприятливий випадок — потрапити у хвилю, сподобатися комусь, хто тобі допомагатиме, підтримуватиме» [4].

На прикладі творчої діяльності цього піаніста, уже досить відомого у світі завдяки численным успіхам на престижних міжнародних змаганнях, можемо проілюструвати ще одну тенденцію в сучасних виконавських практиках, пов'язану з нівеляцією поняття виконавської школи в глобалізованому світі. Р. Лопатинський навчався в Київській середній спеціальній школі-інтернаті ім. М. В. Лисенка (нині — Київський музичний ліцей імені М. В. Лисенка) та Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського в Сергія Рябова — представника славетної фортепіанної династії Рябових. По завершенні навчання в українських музичних навчальних закладах Р. Лопатинський понад 10 років удосконалював майстерність у Міжнародній піаністичній академії *Incontri col Maestro* (Зустрічі з Маестро) у місті Імола, Італія. Його педагогом був Борис Петрушинський — представник московської фортепіанної школи, один із останніх учнів видатного радянського піаніста Генріха Нейгауза. Отже, формування Р. Лопатинського відбувалося в атмосфері плідної взаємодії київської та московської фортепіанних шкіл, від кожного педагога він брав те, що було йому найближчим, творчо переосмислював і втілював у власних виконавських інтерпретаціях класичного піаністичного репертуару. Водночас перебування в



конкурентному мистецькому середовищі під час численних міжнародних конкурсів піаністів, творче спілкування з представниками інших виконавських шкіл також впливають на його світогляд і виконавську манеру. Сам піаніст стверджує, що «на власному досвіді переконався, що поняття фортепіанної школи у глобалізованому світі, де ми спілкуємося з різними музикантами і зазнаємо впливу інших виконавських шкіл, дуже важко ідентифікувати і визначити».

Таким чином, вище зазначене дає підстави стверджувати, що глобалізація стирає відмінності не лише між соціальними стратами та національними кордонами, а й творчими школами — виконавськими, мистецькими, науковими. Відбувається трансформація культурних практик і виконавських стилів у бік певної стандартизації, уніфікації, меншої оригінальності та впізнаваності за національною приналежністю. Водночас новою реальністю стає глобальна відкритість до світу, узаємообмін народів і націй своїми найкращими культурними надбаннями, переосмислення їх на новому етапі цивілізаційного розвитку.

### **Література:**

1. **Бажанов Н.** Фортепианне конкурсы и современное исполнительское искусство. Вестник музыкальной науки. 2016. №3 (13). С.13–25.
2. **Рябов І.** Виконавський тип як феномен фортепіанної культури (на матеріалі Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті В. Горовиця). Дис...канд. мист. К., 2017. 288 с.
3. **Сподаренко В.** Роман Лопатинський, піаніст: «Для мене важливо розказати історію звуками музики»: інтерв'ю 5 травня 2019 р. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2019/05/05/roman-lopatsynskiy/> (дата звернення: 14.05.2021).
4. **Пальцевич Ю.** Роман Лопатинський: «В нашому світі, де конкуренція надзвичайно сильна, важливо потрапити у потрібне русло». Всеукраїнський Інтернет-журнал «Музика», 23 грудня 2015 р. URL: <http://mus.art.co.ua/roman-lopatsynskiy-v-nashomu-sviti-de-konkurenciya-nadzvyhajno-sylna-vazhlyvo-potrapyty-u-potribne-ruslo/> (дата звернення: 14.05.2021).
5. **Косман W.** The evolution of performance style in the history of the International Fryderyk Chopin Piano Competition in Warsaw. The Chopin Review. 2019. Issue 1. URL: <http://chopinreview.com/pages/issue/7/1> (Accessed on 18.07.2019).

**Гаєвська Тетяна Іллівна**  
*доктор філософії (Ph.D., теорія та історія культури), старший науковий співробітник відділу теорії та історії культури Інституту культурології НАМУ, м. Київ*

## **Святкові практики в контексті культурологічних досліджень**

На рубежі XX–XXI століть фундаментальні питання культурології, філософії, соціології і загалом усього гуманітарного знання набувають прикладних властивостей. Проектування/конструювання святкових подій у сучасному соціокультурному просторі актуалізують вивчення святкових практик у руслі символічно організованих дій. Виробництво нових свят/подій створило в сучасній культурі «івент-індустрію», що, своєю чергою, актуалізує вивчення такої діяльності в контексті практичної культурології.

У сучасній міжнародній і вітчизняній діяльності святкові практики в основному направлені на досягнення широкого спектру геополітичних, економічних, соціальних і культурних цілей. Розвиток відбувається у декількох напрямках, по-перше, організація святкових подій у межах розвитку брендингу країн або територій, історичних подій, об'єктів культури тощо. По-друге, організація конференційної і виставкової діяльності, організація суспільних та корпоративних заходів.

У сучасних дослідженнях у сфері аналізу, історії, ролі, функцій свята і святкової культури існує досить велика мережа концепцій, ідей і поглядів, завдяки яким склалися його стійкі компоненти. Серед яких вирізняємо такі: міф, час або ритми, ритуальна дія, колектив.

На сьогоднішній день дослідження культури, особливо культури традиційної, через призму міфу й міфотворчості — досить популярне явище. Міфологічна концепція свята, у якій свято розуміється як культурна модель, що репрезентує міф, представлена в низці робіт відомих вчених, як-от: О. Афанасьєв, Ф. Буслаєв, О. Веселовський, О. Лосєв, О. Потебня, М. Єліаде, Б. Малиновський, Г. Лозко, В. Курочкін.

Центральне місце у святі займає проблема співвідношення мирського й сакрального у сфері людської екзистенції. Свято — абсолютно особливий період безпосереднього інтенсивного контакту цих аспектів, протилежний цим будням, коли прямого контакту не

спостерігається. Водночас це стосується будь-якого свята, також і, здавалося б, суто світського або навіть родинного, обмеженого інтимним колом близьких людей. На цю особливість свята як феномена культури звертало увагу чимало мислителів і дослідників (Е. Дюркгейм, М. Еліаде та ін.).

Дослідження в області святкового часу або ритміки й диференціації фаз праці та свята в суспільстві представлені в роботах таких авторів, а саме: В. Пропп, С. Токарев, В. Чичеров, Г. Зіммель. Категорія часу виступає центральним елементом свята, це відбивається і в етимологічній інтерпретації слова, і в практичному побутуванні свята.

В антропологічних дослідженнях свято й час прийнято пов'язувати з чергуванням у святі двох фаз — праці та відпочинку. У такій площині час об'єднує соціальний та індивідуальний аспект свята. Людина робить основний ціннісний вибір — на користь порядку, сенсу, насамкінець — життю, творчого початку світобудови й, відповідно, проти хаосу, розпаду, смерті, ентропії. Думка про те, що «утвердження життя» є одним з найбільш істотних моментів «святкової події» (Х. Кокс) підкреслювалася багатьма видатними дослідниками, як зарубіжними, так і вітчизняними (М. Еліаде, Х. Кокс, А. І. Мазаєв та ін.).

Ритуальна або обрядова концепція свята, у якій свято розуміється як символічний продукт культури, за допомогою якого вибудовується символічна ідеальна картина світу. Роль і місце ритуальних церемоній у святковому дійстві широко досліджували такі автори: А. Байбурин, І. Суханов, В. Топоров, Д. Угринович, А. ван Геннеп, Е. Дюркгейм, Е. Тайлор, В. Тернер, Дж. Фрейзер. Під яким би кутом не розглядалося свято, у ньому завжди є обряд — необхідність виконання певної послідовності дій, які сприяють легітимності проведення свята відповідно до законів природи, життя, соціуму. Людина в святі виконує певні дії, що пов'язані зі створенням свята. У цьому випадку, на наш погляд, працює закон заперечення заперечення діалектики Г. Гегеля. Людина у святі заперечує дію, але сама ж таки й виступає тією дією, заперечуючи її.

Ритм святкових ритуалів у культурі циклічний. Актуально звучить тема «вічного повернення», як ритму відновлення пам'яті культури. Переривання ритму спогадів призводить до забуття і втрати культурних смислів і цінностей, до втрати культурної ідентичності як спільнот, так і окремих індивідумів. Циклічність, повторюваність символічних подій у історичному контексті обумовлює спадкоємність традицій і аксіологічну цілісність соціального організму.

Символічні дієства є способом збереження, акумулювання і трансляції соціального й культурного досвіду від покоління до покоління, що сприяє збереженню культурної пам'яті про цінності, норми й певні культурні зразки. Проблематика культурної пам'яті розроблена в дослідженнях Я. Ассмана, П. Нора, А. Мегілла, М. Хальбвакса.

Соціальною концепцією свята є така, де свято є соціально-художнім явищем, покликаним відображати, зберігати й тиражувати колективні цінності, норми й установки соціальної групи. Детально розроблений соціальний концепт феномену свята розглядали дослідники: М. Бахтін, Д. Генкін, А. Коновіч, А. Мазаєв, К. Жигульський, Б. Малиновський, К. Маркс, М. Мосс, А. Радкліфф-Браун.

Поняття, уведені представниками філософської думки, використовуються і набувають нового змісту. Поняття «подія», тематизоване М. Хайдеггером у сучасному тезаурусі філософії культури і філософських теоріях комунікацій, розширює спектр значень [3].

Сьогодні «подію» можна назвати актуальним концептом філософсько-культурологічного дискурсу. Концепт не обмежується локальною фіксацією сенсу, характерного для поняття, радше претендує на виявлення комплексу значень, асоціацій, уявлень, пов'язаних з поняттям як словом [2, 40]. Тому можна говорити про широкі можливості використання поняття, а також про нові сфери його застосування в соціокультурній практиці.

У кінці ХХ століття в структурі соціальної теорії свята починають з'являтися розгалуження в дослідженнях. Так, свято розглядається в контексті проблем суспільства споживання. У постіндустріальних суспільствах з'являються і масово тиражуються численні комерційні свята. А повсякденність стає безкінечним святкуванням. Розповсюдження «повсякденної святковості» привертає увагу вчених до дослідження нових тенденцій: вивчається гедоністичний аспект свят, святкове споживання. У цьому напрямі можна вирізнити ідеї і погляди таких учених, як-от: Ж. Бодріяра, П. Бурдьє, Т. Веблена, Ж. Дювіньо, Х. Кокса, Ф. Мюре.

У посткласичній ситуації контекст свят змінюється. Трансцендентне втрачає свій статус, і починається гра у виробництво й споживання знаків, що симулюють реальність [1, 20]. У таких умовах відмінності й суперечки стають частиною гри. Наприклад, Новий рік усе більше стає проведенням часу й комерційним підприємництвом, День Святого Валентина виявляється прихованим способом нав'язування чужої стилістики поведінки, свято Хелуїн ніяк не вписується в нашу культуру, але експлуатується промисловістю і тор-

гівлею. У світі симуляції протест проти цього світу стає частиною такого світу. Засобом підтримки такого світу є засвоєння і породження «нових супротивників і критиків», оскільки реальність — це лише гра знаків.

Усі вище названі фактори дають можливість спостерігати тенденції в сучасному суспільстві інтенсивної комерціалізації святкових практик. У цьому напрямі з'являються дослідження з теорії маркетингу, маркетингових комунікацій, зв'язків з громадськістю, реклами, брендингу. Основними зарубіжними авторами, що висвітлюють таку проблематику, є К. Аакер, У. Ф. Арені, К. Арені, М. Вейголд, В. Зирянов, Х. Кафтанджиев, Ф. Котлер, А. К. Нордстрем, Х. Прінгл, Й. Риддерстрале, М. Томсон, Д. Траут.

Сутнісними характеристиками святкових практик ХХІ століття стають віртуальність, інтерактивність, ризомність, приналежність до Мережі та мережеві форми самоорганізації, креативність, евристичність, маргінальність, перфомансність, концептуальність і гра. Зазначені риси інтегруються, зливаються, доповнюють, обумовлюють, підсилюють одна одну та в підсумку сприяють виникненню і розвитку нових форм.

Сучасна епоха фіксується і описується в поняттях «інформаційної цивілізації», «постіндустріального суспільства» (П. Бергер), «глобального села» (М. Маклюен), «мережевого суспільства» (М. Кастельс), «суспільства ризику» (У. Бек, Е. Гідденс). Сучасний соціум постає як суспільство відкритої перспективи, де можливість події моделюється в перспективі необхідності глобальної загальнолюдської взаємодії. Конструювання, самоорганізація стають головними способами творення соціокультурного простору, способом соціально буття.

### **Література:**

1. **Байбури А. К.** Ритуал в традиционной культуре. СПб, 1993. 253 с.
2. **Степанов Ю. С.** Константы: Словарь русской культуры: Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Академический проект, 2001. 824 с.
3. **Хайдеггер М.** Бытие и время. М.: Республика, 1993. 503 с.

**Гончаренко Надія Кузьмівна**  
*старший науковий співробітник відділу  
культурної спадщини та  
пам'яткоохоронної справи  
Інституту культурології НАМУ, м. Київ*

## **Полісферична модель культурного простору та перспективи дослідження ідентичностей сучасної України**

Ситуація в культурному просторі України, дискурси та ідентичності ключових публічних сфер, твореного й поширюваного ними контенту, культурні практики впливових дієвців — усе це є важливими чинниками суспільного розвитку. У сучасних умовах інформаційної гібридної війни, розв'язаної Російською Федерацією проти України, — це також чинники національної безпеки України, які, зрештою, усвідомило найвище керівництво держави [4], і вжило деякі заходи з протидії цим загрозам, створивши дві нові державні інституції: Центр протидії дезінформації при РНБО і Центр інформаційної безпеки при Міністерстві культури та інформаційної політики України.

Утім, для якісного аналізу процесів, що відбуваються в культурному просторі України необхідно застосовувати новітній аналітичний інструментарій, що допоможе визначати явища, загрозливі для соціокультурного розвитку, зберігаючи водночас демократичні права і свободи, не порушуючи свободу слова й самовираження та інші невід'ємні, гарантовані Конституцією громадянські права.

Такий інструментарій розробив і представив у книжці «Культурний простір і національна культура: теоретичне осмислення та практичне формування» Олександр Гриценко [1], запропонувавши визначення полісферичної моделі культурного простору та розглядаючи проблему ідентичності його елементів. На погляд О. Гриценка, культурний простір країни — це не лише фізичний простір національної держави, охоплений її юрисдикцією, а й сукупність публічних сфер («публічна сфера», за визначенням Джона Кіна, — це «особливий тип просторових відносин між багатьма людьми, зазвичай поєднаними певними засобами комунікації» [3, 161]), різного масштабу, від глобального до локального й нішевого, котрі своєю дією, тобто поширюваним у їхніх межах культурним контентом, охоплюють її територію й суспільство.

Публічна сфера — сукупність різнорідних елементів, поєдна-

них культурною комунікацією і організованих навколо центрального елемента — осередку-генератора культурного контенту. А осередок-генератор — це певний засіб масової інформації зі своєю аудиторією, або визначний культурний, науковий чи громадський осередок (творчий колектив) зі своєю публікою, або популярний ьписьменник (художник, блогер) зі спільнотою своїх шанувальників, який є істотним чинником формування колективної ідентичності [1, 66].

Відтак аналіз соціокультурних процесів, зокрема — формування і функціонування ідентичностей, яким у сучасних умовах притаманна плинність, повинен передбачати визначення осередків-генераторів, середовищ їхнього впливу та взаємодії (співпраці, конкуренції, ворожнечі) між цими осередками й середовищами.

О. Гриценко зауважує істотну роль ідентифікаційного чинника, «коли в культурному просторі країни діють впливові публічні сфери, що їхні ідентичності та ідеологічне спрямування контенту підважують або заперечують існування самостійної національної ідентичності та національної культури тієї країни, що в її просторі вони діють» [1, 55].

Приклад того, як легко поширюється дезінформація і пропаганда в сучасному світі та як на це впливають осередки-генератори замовника, подає фахівець з інформаційної безпеки Дмитро Золотухін, зауважуючи: «Сенаторка Наталі Гуле голосно обурюється “неонацизмом” і “антисемітизмом” в Україні, хоча помилки в її заявах свідчать, що французька політикиня зовсім не розуміється на тому, про що говорить», показуючи, що «сенаторка вже не вперше стає знаряддям у руках російських пропагандистів» [2].

Отже, розроблена О. Гриценком полісферична модель культурного простору та «характеристики, що визначають поширені дискурсивні ідентичності в суспільстві та культурному просторі України» [1, 80] надають аналітичний інструментарій, що може бути використаний і науковими інституціями, і органами державної влади для окреслення та вирішення проблем у гуманітарній царині.

### **Література:**

1. **Гриценко О.** Культурний простір і національна культура: теоретичне осмислення та практичне формування. К.: ІК НАМ України, 2019. 256 с.

2. **Золотухін Д.** «Рабинович напел». Французькі сенатори проводять пропагандистську спецоперацію Кремля проти України. URL: [https://detector.media/infospace/article/189368/2021-06-21-rabynovych-napel-](https://detector.media/infospace/article/189368/2021-06-21-rabynovych-napel)

frantsuzki-senatory-provodyat-propagandystsku-spetsoperatsiyu-kremlya-proty-ukrainy/ (дата звернення: 21.06.2021).

3. **Кін Дж.** Громадянське суспільство: старі образи, нове бачення. Пер. з англ. О. Гриценка. К.: К.І.С., 2000. 192 с.

4. **Рябоштан І.** Міжнародний центр протидії дезінформації запустять на базі РНБО. URL: <https://detector.media/infospace/article/185715/2021-03-11-mizhnarodnyu-tsentri-protydii-dezinformatsii-zapustyat-na-bazi-rnbo/> (дата звернення: 10.05.2021).



**Демещенко Віолета Валеріївна**

*доктор філософії (Ph.D., теорія та історія культури), доцент, провідний науковий співробітник відділу культурної антропології  
Інституту культурології НАМУ, м. Київ*

**Витоки філософської антропології:  
європейський контекст**

Філософська антропологія виникає наприкінці 1920-х рр. у Німеччині, а потім поширюється в інших країнах, перш за все, в Австрії і Швейцарії. Загальноновизнаними класиками в цій галузі знання були М. Шелер, Х. Плеснер і А. Гелен. У цей період науковцями створюються фундаментальні роботи: «Положення людини в космосі» М. Шелера (1928 р.), «Сходінки органічного і людина» Х. Плеснера (1928 р.) і два трактати А. Гелена: «Людина. Її природа і становище у світі» (1940 р.) та «Первісна людина і пізня культура» (1956 р.). До цих базисних творів доєднуються дослідження П. Ландсберга «Введення у філософську антропологію» (1934 р.), Л. Бінсвангера «Основні форми і пізнання людського буття» (1941 р.), К. Льовіта «Від Гегеля до Ніцше» (1939 р.), Г. Ліппса «Людська природа» (1941 р.), О. Больнова «Сутність настроїв» (1941 р.), Е. Ротхакера («Проблеми культурної антропології» (1942 р.) та ін.

Загальним для всіх названих мислителів є розуміння філософської антропології як науки, це також відмова від таких традиційних для філософії людини концептів, як «дух» і «екзистенція», оскільки як ідеалізм, так і екзистенціалізм перешкоджають вірному розумінню сутності людини.

Найбільш розгорнута типологія осягнення людини в європейській філософії належить М. Шелеру. Він стоїть біля витоків антропологічного повороту у філософії не тільки як основоположник сучасної філософської антропології: у ширшому сенсі він може розглядатися як ініціатор переорієнтації філософії на антропологічний спосіб мислення. Уже в межах феноменології він створив особливий напрям — прикладну феноменологію (*angewandte Phänomenologie*), у якій феноменологічний підхід застосовується до аналізу ціннісних феноменів і феноменів релігійної свідомості в аспекті їхнього освоєння людиною, залучення до них і перетворення їх на «факти» людського світу. З цих позицій розгортається і шелерівська соціологія знання, що висуває в центр дослідження фактори соціально-антропологічної зумовленості пізнавальної діяльності. Тема людини роз-

гортається в Шелера в багатьох аспектах. Так, ще в нарисі «До ідеї людини» мислитель писав про те, що за таких умов усі центральні проблеми філософії можна звести до питання: чим є людина і яке метафізичне місце й становище вона займає в загальній сукупності буття, світу і Бога.

Робота М. Шелера «Положення людини в космосі» започаткувала антропологічну тематику у філософії ХХ століття. Філософ намагається дати визначення людини, з'ясувати її відмінність від усіх інших живих істот, він намагається виробити нове бачення сутності людини, надати новий досвід для філософської антропології. Зокрема автор звертає увагу на таке:

- по-перше, на (юдейське та християнське) трактування людини;
- по-друге, акцентував увагу на античній концепції «людини розумної», що виражена в Анаксагора, а в Платона й Аристотеля набула статусу філософської категорії;
- по-третє, філософ вирізняє натуралістичні, позитивістські й прагматичні вчення, які тлумачать людину як *homo faber* («людина діяльнісна»);
- по-четверте, людина є, на його думку, божевільною мавпою, схибленою на «дусі»;
- по-п'яте, він говорить про те, що людина та її самосвідомість оцінюються надмірно захоплено, і це притаманне філософії ХХ ст. [2, 31–95].

В еволюції філософських поглядів Шелера вирізняються два періоди: класичний (тобто період створення аксіології) і пізній період, що отримав назву «антропологічний поворот». У класичний період Шелер виступав як ідеолог неокатолицизму, причому в центрі його філософських інтересів були феноменологія цінностей і феноменологія актів релігійної свідомості. У пізній період, ознаменований відходом Шелера від теїзму і переходом на пантеїстичні позиції, він виступив як основоположник сучасної філософської антропології. Сама проблематика цього періоду заснована на створеній філософом новій теорії реальності та подана в іншому проблемно-теоретичному ключі, цілком імовірно, що вона вже не могла розгортатися в координатах строго феноменологічного методу філософствування. Більш того, свого часу М. Шелер у праці «Філософський світогляд» вводить у обіг термін «метаантропологія». Виникнення цього терміна було пов'язане з невдоволенням науковця старою метафізикою, а отже, і теологічними поясненнями щодо виникнення людини.

Філософ намагався розробити загальну космологічну струк-

туру. На його думку, те, що робить людину людиною, є принцип, протилежний усьому життю взагалі. Греки назвали його «розумом», пізніше він отримав назву духу. Дух як принцип протилежний життю, здатний на безмежну свободу як стосовно до зовнішнього світу людини, так і до її внутрішнього світу.

У першій чверті ХХ-го століття 1920-х рр. виникає особливий напрям у філософії, до якого належали М. Шелер, А. Гелен, Г. Плеснер. Ці філософи не тільки намагалися за І. Кантом вирізнити й представити в якійсь цілісності накопичені філософією знання про людину, вони безпосередньо звернулися до проблеми людини як космічної істоти й протиставили цей напрям іншим напрямам тогочасної філософії. Цей момент вважається початком класичного періоду в розвитку філософської антропології.

У філософській антропології ХХ століття можна простежити дві основні парадигми: парадигму «життя» і парадигму «існування», або «екзистенції». Перша належить Ф. Ніцше, друга — С. К'еркегору. Парадигма життя пов'язана з тими обставинами, що людина є вітальною істотою, тобто вона є складовою частиною життєвого процесу. У межах цієї парадигми розвиваються досить різні антропологічні концепції: від спіритуалістичного віталізму А. Бергсона й біологістського віталізму Л. Клагеса до механістичного еволюціонізму Г. Спенсера й соціал-дарвінізму (на основі теорії Ч. Дарвіна), від філософськи орієнтованої біології Я. Іксюльє до біологічно орієнтованої філософії (віталізм) Г. Дріша.

Як відомо, соціокультурна антропологія вивчає людину в контексті культури певної спільноти, саме таке спрямування вирізняє її серед інших наук, що досліджують людину. Специфіка такого антропологічного підходу, перш за все, полягає в тому, щоб розкрити родову сутність людини як соціокультурного суб'єкта світу й істоти, яка творить саме себе чи, радше, вибудовує. Головна теза антропологічного повороту в соціальному знанні була сформульована ще І. Кантом, який акцентував увагу на вільному «самобудівництві» людини. Йому належить важлива заслуга в обґрунтуванні такого підходу, як автору праці «Антропологія з прагматичної точки зору». Кант уважав, що існує принципова відмінність фізіологічного й прагматичного аспектів знання про людину: «Фізіологічне людинознавство має на увазі дослідження того, що робить з людини природа, а прагматичне — дослідження того, що вона, як вільно діюча істота, робить, або може і повинна робити себе сама»[1, 351].

Тому сьогодні, на думку багатьох вчених, сенс культури полягає в тому, що людина здійснює акт самотворення, вільно і свідомо

конструє сама себе в суспільстві й за допомогою суспільства, тут хочеться згадати тезу К. Маркса, що жити в суспільстві та бути вільним від нього неможливо — це і є основний інтерес антропологів та предмет їхнього наукового дослідження.

За період свого наукового формування понад століття антропология опрацювала свою методологію та категоріальний апарат. Як наука, що викликала широкі дискусії й диспути, вона неодноразово змінювала наукові теорії, концепції, бачення. Видається, що динаміка цього процесу буде продовжуватись і далі, бо людство не стоїть на місці, з новою історією з'являться нові концепти, ідеї, наукові відкриття, а отже, і культурні парадигми.

### ***Література:***

1. **Кант И.** Соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1966. 743 с.
2. **Шелер М.** Положение человека в Космосе. Перевод Филиппов А. Проблема человека в западной философии. Переводы. Сост. и послесл. П. С. Гуревича; общ. ред. Ю. Н. Попова. Москва: Издательство «Прогресс», 1988. С. 31–95.

**Зіневич Анастасія Сергіївна**

*кандидат філософських наук,  
екзистенційний психолог, лектор,  
«Вільна школа філософії і  
культури», м. Одеса та*

**Рейдерман Ілля Ісакович**

*магістр філології, культуролог,  
поет, літературний критик, лектор,  
Одеський художній фаховий  
коледж ім. М. Б. Грекова, «Вільна  
школа філософії і культури»,  
м. Одеса*

**Культура як основа буття особистості**

Автори розглядають культуру як відносно автономну духовну сферу, що є надбіологічною і надсоціальною, бо виходить за межі вузьких вимог цього соціуму в його історичній обмеженості. Культура з її цінностями, ідеалами, значенневими інтенціями, голосами, що кличуть і звертаються особисто до людини, — це сфера, усередині якої людина здатна духовно жити, спілкуватися, визначати себе, шукати свій «людський образ» не шляхом довільного вибору, а як «людина людства».

Сьогодні, коли культура втратила ідеологічну авторитетність загальноприйнятого великого метанаративу, культура стає особистим екзистенціальним вибором.

Культура жива, поки вона й у релігійному, і у світському інваріанті спонукає людину піднятися над емпірією її життя, подивитися на неї з висоти можливого, належного, ідеального й зробити відповідний учинок. Це бажання бути вищим і кращим від себе, ця спрага досконалості і є «прихованим двигуном» культури. Намагаючись зрозуміти, на чому заснована потреба в перевершенні себе і світу, якими вони є самі по собі в їхній емпіричній даності, ми з неминучістю прийдемо до думки про подвійну онтологію людської реальності: і людина, і світ одночасно дані й у їхній безумовній необхідності, і в їхній можливій свободі. Другу, вільну людську реальність ми бачимо «духовними очима» в ідеальному «дзеркалі» культури. Між наявним і відбитим у культурі маємо асиметрію, що носить онтологічний характер. Наявне, що дане в емпіричній дійсності, існує пасивно. Того ж ідеального, більш до-

сконалого світу не існує об'єктивно, він існує за межами світу речей, у нашому «умогляді». Незважаючи на онтологічну недосконалість ідеальної реальності, ми визнаємо саме її за справжню реальність.

Особистістю ми називаємо людину, здатну втримати ідеальні вимоги культури і дотримуватися їх там, де це явно не вигідно й навіть небезпечно. За Кантом: «Я повинен діяти так, ніби живу у світі, де здійснений моральний порядок» [1, 104–122].

Міркування Канта про людину як «моральну істоту», здатну до самодетермінації, підводять до думки, що в людині як особистості не одне, а щонайменше два «я», і варто розрізнити «я емпіричне» («феноменальне» Канта) і «я духовне» («ноуменальне» Канта) як «людину людства», «ідеальну особу», «уповноваженого суддю совісті» (Кант). Перше «я» «довірене» другому й відповідає перед ним, як перед Богом [2, 377].

Наша теза полягає в тому, що зародження цього другого «я» в людині можливе тільки в культурі, як особливій символічній реальності. На рівні фізичному людина є природною істотою, представником біологічного виду. На соціальному — вона є прагматиком, що переслідує свої цілі, ігноруючи вимоги культури. І тільки на рівні культури вона стає представником людства.

Духовний рівень особистості пов'язаний з культурою. Людині дане «подвійне буття» — буття у світі вона повинна опосередковувати буттям у культурі. Буттям як екзистенційним актом самовіддачі, як повноцінним проживанням-переживанням іншої реальності, де можливе спілкування з великими співрозмовниками. Людина, що живе в культурі, усвідомлює і відчуває її як поле високої духовної напруги, у якому з'являються метафізичні питання про граничні сенси й засади людського буття. Тільки в «полі культури» в людині народжується її духовність. Ми входимо в емпірію, уже перетворені культурою, зі здатністю перетворювати, тобто робити культурною саму цю емпірію. Колективна суб'єктивність духу культури перетворюється на дух моєї особистості.

Особистістю ми називаємо єдність універсального й одиничного, унікального. Світ культури й виявляється «лоном», у якому виринає дух особистості, а останній, своєю чергою, виявляється джерелом універсалізуючих інтенцій, звернених і до Его, і до екзистенції. У технізованому, раціоналізованому світі універсальне підмінюється абстрактно-загальним, а одиничність і унікальність живого життя редукується.

Особистість складається з духовного «я», «центру» розвинутої особистості, що усвідомлює себе, екзистенції та Его. Его, як ми вже

говорили, пов'язане з біосоціальним рівнем існування. Людина — ще до розвиненої свідомості — ніби кричить про себе: «Я!» І це ірраціональне, досвідоме й докультурне «я» жадає самоствердження — нескінченного й беззаконного. У процесі соціалізації воно входить до складу Его-Свідомості, яка живе в соціумі, уживаючи для самоствердження всі сили свого розуму. Свідомість соціального функціонера переважно розумова, у неї не входить усе, що не проходить крізь фільтри понять панівної раціональності, а саме: одиначне, унікальне в людині, її суб'єктивність, життя душі, «внутрішньої людини», яку Ясперс і Хайдеггер назвали «екзистенцією».

Екзистенціальна рефлексія можлива лише в союзі екзистенції з духовним Я. Цей потік душевного життя протікає як би «між» Его й духовним «я». Залишаючись у владі Его, ми «не станемо собою», не збережемо «душу живу», не зуміємо зсередини осягти-пережити задаток Цілого в нас. Екзистенція тут даремно розтрачується на все те, що дозволене соціумом чи робиться поται. Усупереч Фрейдю, у реальному сьгоднішньому житті придушенню і витисненню в не-свідоме підлягають не біологічні й сексуальні імпульси, а життя екзистенції, сама можливість інтимного, довірливого переживання світу.

Ми впевнені, що культура як «друга реальність» надає нам змогу усвідомити свою потенційну людяність. Без неї людина виявляється бранцем «першої реальності», що перетворилася на матрицю, закриту систему, заради комфорту вона відмовляється від свободи. Єдність духу й екзистенції, життя і культури, трансцендування Его, що виражає інтереси біології й соціуму, дається ціною постійної боротьби, діалогу, компромісів, але й раз у раз виникаючих моментів цілісності, інтенційної спрямованості й почуття Шляху. Тільки на цьому шляху людина стає цілком людиною, унікальною істотою, що поєднує в собі й універсальне (людяність), й унікальне (екзистенцію).

### **Література:**

1. **Гутнер Г.** Концепции личности и коммуникативные универсалии. Богословие личности. Под ред. А. Бодрова, М. Толстолуженко. М.: ББИ, 2013. С. 104–122.
2. **Кант И.** Метафизика нравов в двух частях. Сочинения в шести томах. М.: Мысль, 1965. Т. 4. Ч. 2. С. 377.

**Кохан Тимофій Григорович**

*кандидат мистецтвознавства, доцент,*

*завідувач відділу екранної культури*

*та інформаціоналізму*

*Інституту культурології НАМУ, м. Київ*

## **«Кінематографічна антропологія» в контексті міжнаукового підходу**

Поняття «кінематографічна антропологія» є, як відомо, теоретичним надбанням перших десятиліть існування кінематографу — принципово нового виду мистецтва, що органічно поєднав науково-технічний та естетико-художній виміри. Окрім цього, використовуючи засади колективного типу творчості, воно постійно фокусувало увагу на конкретних «персоналіях» — представниках специфічних кінематографічних професій: сценарист, кінорежисер, оператор, монтажер та ін.

З огляду на час, варто високо оцінити ті зусилля, що були витрачені, аби розкрити суперечливість ситуації, яку змушене було враховувати перше покоління кінематографістів. Зрештою, саме їм довелося гармонізувати «колективний» і «персоналізований» чинники задля успішної реалізації кінопроцесу. Означений аспект є одним з тих, що актуалізував інтерес як до історії кіномистецтва, так і до використання кінотеорії в процесі його становлення.

У логіці означеного доцільно звернутися до історико-культурного досвіду самого кінематографу. На нашу думку, принципово важливим є факт досить активного обговорення, починаючи від середини 10-х років XX ст., концепції «кінематографічної антропології». Ця сукупність ідей викликала значний інтерес на теренах як європейської, так і американської «кінотеорії», оскільки «кінознавство» — структурна складова мистецтвознавства — в означений період ще не було сформоване, знаходячись у зародковому стані.

На межі XIX–XX ст. значний обсяг питань «антропології» — це поняття, як відомо, утворилося внаслідок поєднання грецьких означень «людина + слово» — активно увійшов у контекст європейської гуманістики, зосередивши увагу на, так би мовити, природній історії людини та її походженні. Так само пріоритет щодо «антропологічного знання» було закріплено за археологією та етнографією. Від кінця 20-х — початку 30-х років XX ст. про себе заявляють його філософська та історична гілки, помітно розширюючи як кількість наук, що ним займаються, так і насиченість наукових розвідок. На-



слідком означених процесів стала концептуалізація «антропологічної проблематики», зокрема через введення сегменту «культурної антропології» та «антропології права». Це призвело до того, що до низки наук, які вивчали широкий комплекс питань, пов'язаних з «людиною», додалися культурологія та науки юридичної галузі. Відвертий інтерес до «антропології», що був продемонстрований у працях і європейських, і американських науковців, згодом трансформувався в площину кінознавства, розширивши міжнауковий простір проблеми, яку ми аналізуємо.

Так, кінознавець О. Рутковський високо оцінював наголоси, зроблені кінотеорією 10-х років ХХ століття щодо актуалізації антропологічних принципів у логіці розвитку кінематографу. Саме вони, на його думку, «здатні окреслити мету і завдання кіномистецтва, які полягають у репрезентації людської природи, духу, внутрішнього світу свідомого та підсвідомого, чуттєвого та інтелектуального».

Оскільки одним з аспектів наших наукових інтересів є реконструкція «персоналізованої» історії європейського кінематографу, ми вважаємо за необхідне наголосити на напрацюваннях італійця Р. Канудо та американця Г. Мюстенберга, у монографії якого «Фотоґеса: психологічне дослідження» (1916) особливу увагу було приділено режисеру фільму, котрий протягом творчого процесу «самовиявляється», стимулюючи також пам'ять та уяву глядача. Водночас, на нашу думку, варто підкреслити значення теоретичної спадщини французького кінознавця Е. Морена, котрий у своїх працях «Кіно або уявна людина» (1956) та «Дух часу» (1962) передбачав, що кінотвори — як наслідок складного творчого процесу — можуть «злитися» з людським буттям, руйнуючи межі реальності й мистецтва, а науку про кіно називав «антропологією», оскільки її серцевиною є людина.

Концепція «кінематографічної антропології», виявлення її потенціалу актуалізовано в наукових розвідках О. Мусієнко, пов'язаних з аналізом теоретичної спадщини Бели Балаша. Високо оцінюючи професійний рівень розвідок угорського кінознавця, дослідниця підкреслює його інтерес, з одного боку, до «ліризму крупного плану», у якому «знаходить свій вираз емоційний і поетичний дар режисера», а з іншого — визнання ним особливої ролі «прямого жесту», що є «первісною матерією, поетичною субстанцією фільму».

«Крупний план», на думку Б. Балаша, варто інтерпретувати як своєрідний привілей кожного фільму. Саме ця теза стимулювала його інтерес до питань «фізіономіки» та можливості фіксувати глядацьку увагу на «деталях», унаслідок чого речі «забарвлюються»

людськими якостями. Таким чином, «кіноантропологія» набуває рис «антропоморфізму», розширюючи наявний дослідницький простір.

Оскільки сучасна українська гуманістика дає можливість окреслити «концептуальне перехрестя» культурології та кінознавства, застосування міжнаукового підходу — наріжного принципу культурологічного аналізу — до «кінематографічної антропології» дозволить спиратися на цю концепцію задля більш глибокого виявлення специфіки кінотворчості на межі XX–XXI століть.

**Лукашенко Марина Володимирівна**  
*кандидат філософських наук,  
доцент кафедри теорії та історії держави  
і права та філософії права  
Донецького національного університету  
ім. Василя Стуса, м. Вінниця*

## **Феномен лідерства в умовах сучасних соціокультурних трансформацій**

Сучасне соціокультурне буття часто закликає людину розглядати себе крізь призму лідерства, до якого вона наче покликана. Значне збільшення кількості наукових досліджень за цією темою, їхніх популярних інтерпретацій та поширень рекомендацій щодо розвитку лідерських якостей інспірує у свідомість пересічних громадян ідею якщо не про покликання кожного до лідерства, то хоча б можливості розвинути потрібні навички в кожного. Завданням цієї розвідки є прослідкування зв'язків між історичним соціокультурним контекстом та трансформаціями уявлень про сам феномен лідерства.

Для початку порівнюємо феномен лідерства в домодерних, модерних та постмодерних суспільствах. Так, у домодерних суспільствах, укорінених у вищі сакральні смисли, трансльовані до кожної людини через більш або менш симфонічну владу, яка структурувала сакральне й профанне буття, вона мала ієрархічний характер. Лідерство в таких суспільствах було одноосібно-ієрархічним. Влада була в тих, за ким спостерігала більшість, у тих, хто був у центрі уваги. Зміни типів суспільств проходили через етап зростання революційних сил мереж та посилення їхнього впливу, проте навіть у таких збурень були одноосібні лідери, які підіймали маси на боротьбу. Легітимним лідером був той, хто мав таке призначення, яке передавалося по крові або таке покликання, яке визнавалося іншими як обраність Богом.

У модерних суспільствах, які переструктурували соціальні інститути, надавши їм в новостворених соціальних тиглях особливої монолітної специфікації, також зберігалося одноосібне лідерство. Проте таке лідерство вже було вкоріненим не в сакральне, а в смисли великих проєктів певного «світлого» майбутнього. Влада вже концентрувалась у тих, хто спостерігав за більшістю, синхронізуючи та концентруючи великий «організм» модерного суспільства в часі та просторі. Легітимним лідером визнавався той, хто мав необхідні

харизматичні риси та ознаки відповідності структурі нових лігатур, найбільш ефективно транслиював смисли великих наративів та дієво їх втілював у сьогоденні. Про завдання саме таких лідерів говориться в загально відомій цитаті Г. Кіссінджера, що вони мають доставити своїх людей з того, де вони є, туди, де вони не були.

Для мережевих постмодерних суспільств уже застарілою стає модель лідера-героя, який одноосібно власними вольовими рішеннями розв'язує проблеми та змінює ситуацію на краще. Стає притаманною інша форма лідерства — командного. За словами голови СЕО корпорації ІВМ С. Палмісано, «ієрархічні, командно-адміністративні підходи вже не працюють. Вони перешкоджають потокам інформації всередині компаній, рівномірному та спільному характеру роботи сьогодні» [2, 134]. Для суспільства, у якому людина стає вузлом соціальності, кожний може стати лідером, самостійно визначаючи масштаб системи, у якій він буде виконувати таку роль, починаючи від власного блогу, закінчуючи місцем у світовій корпорації. Враховуючи, що влада сьогодні належить і тим, хто спостерігає, і тим, за ким спостерігають, кожний має шанс так чи інакше відчувати себе у владній лідерській позиції. Пануючий плюралізм дозволяє створювати ризомні смисли, які вже не мають бути обов'язково вкорінені в сакральному часі чи в певних великих проєктах майбутнього, а можуть організовувати системи навколо певної ідеї. Уже сама ця ідея та сформовані навколо неї семантичне, етичне та інші поля, а не харизма лідера та вкорінена історія підтримують мережу.

Тому сьогодні все більше й більше досліджень підтверджують ефективність змішаних та мережевих зв'язків лідерів. Прикладом збалансованого поєднання централізації та децентралізації в управлінні компанією є модель «спіральної організації», що нагадує ДНК, за якої існує дві різні, але рівні за значенням і повноваженнями паралельні лідерські лінії: «спроможностей» та «створення цінності» [1]. Дослідження Р. Торрес ефективності світового досвіду лідерства в ХХІ ст. свідчать про особливу важливість різноманітності мережі, уміння передбачати та викликати зміни майбутнього, пластичності та мужності відмовитися від практики, яка була успішною в минулому. Такі лідери будують «нейронну мережу» комунікації, що дає можливість в умовах довіри більш точно передавати інформацію і швидко змінювати напрямок. Адаптивні команди сьогодні мають розподілене керівництво, оптимальну суміш талантів, чітку хартію, взаємну довіру, пластичність границь, коли налагоджені горизонтальні й вертикальні контакти, а члени команди можуть замінити один одного [3]. Означені властивості лідерства максимально від-

повідують плинності сучасності та дають можливість мінімізувати ризики індивідуалізованого суспільства.

Проведений аналіз дозволяє зробити висновок про важливість впливу соціокультурних трансформацій на уявлення про лідерство, його ефективність та основні властивості.

### ***Література:***

1. Модель для балансу. OPEN інтелект-проект Києво-Могилянської бізнес-школи. 8 жовтня, 2019. URL: <http://open.kmbs.ua/helix-organization/>.
2. ***Palmisano S. J.*** The Globally Integrated Enterprise. *Foreign Affairs*, 2006. Vol. 85, №3. P. 127–136.
3. ***Torres R., Nneka R.*** The Five Traits of Highly Adaptive Leadership Teams. BCG. 2011. URL: <https://www.bcg.com/publications/2011/people-organization-five-traits-highly-adaptive-leadership-teams>.

**Лях Віталій Васильович**

*доктор філософських наук,*

*професор,*

*завідувач кафедри історії*

*зарубіжної філософії*

*Інституту філософії*

*ім. Г. С. Сковороди НАНУ, м. Київ*

## **Щодо філософських засад гуманізму Ніцше**

Хоча ідеї гуманізму мали поширення ще з часів античності, однак підстави щодо його розбудови і формування можуть бути різними, залежно від нашого розуміння, що визначає людяність людини і яким чином ця людяність набувається. У період Відродження відбулося переосмислення місця і ролі людини як у суспільстві, так і у світі в цілому. Зазвичай, гуманізм цієї доби тлумачать лише як зміну предмету філософських досліджень: появу нової тематики, зосередження уваги на людині (антропоцентризм), піднесення її ролі в суспільному й соціокультурному середовищі тощо. Утім, водночас відбувся також перехід від статичного набору гуманістичних цінностей до динамічного, який передбачає, що потрібно ще віднайти ті цінності, які сприяли б розвитку людини в належному напрямі. Тобто йдеться про формування гуманізму, який ґрунтувався б не на сталому наборі якихось моральних чеснот, а який передбачав би розвиток людини в певному напрямі.

Одна з таких спроб пізніше була представлена в працях Ф. Ніцше, який уважав, що в розумінні людини варто виходити з того, що в ній запрограмована певна визначальна інтенція (стати «надлюдною»), яка згодом була втрачена людством. «Надлюдина — це сенс світу» [1, 11], — писав Ніцше. Людина несе в собі цей імпульс до преображення. Однак соціальні форми життя заглушили справжню природу людини. Тому потрібна неабияка праця для відновлення цього первісного імпульсу. Ніцше говорить про три перетворення духу: «дух стає верблюдом, левом верблюд і, нарешті, дитиною лев» [1, 24]. Дух у першій іпостасі уособлює собою набір зобов'язань людини, те, що виражає максима — «Ти повинен». Зрозуміло, що такий дух не спроможний до перетворень, він змушений постійно відтворювати вже встановлений регламент. Наступна іпостась духу (у вигляді лева) насмілюється на самостійний вчинок, на внесення змін до наявної дійсності. Однак, оскільки «лев» обтяжений попередніми соціальними установками й цінностями, то його діяльність

може мати не позитивний, а деструктивний характер. («Творити нові цінності — це й левові ще не до сили, але творити собі свободу для нового творення — на таке левова сила спроможна» [1, 25]). Тобто йдеться про те, що недосить одного прагнення до перетворення. Потрібно ще, щоб інтенція до перетворень, виражена людиною у своїй дії, відповідала первісному імпульсу життя. Отже, потрібен наступний крок у розвитку духу: варто очистити свідомість від попередньої системи цінностей, зрозуміти її як фальшиву, як таку, що не відповідає життєдайним силам природи.

Згідно з Ніцше, навіть «вищі люди», які користуються авторитетом у певному суспільстві — мудреці, фахівці, вчені, моралісти, аж ніяк не є шаблоном під час переходу до «надлюдини». Соціально освячене вшанування цих людей є лише перепорою на шляху тих, хто прагне стати надлюдиною. Ніцше їх визначає як таких, що «закуті в плащ великих слів, показних чеснот, нібито блискучих справ» [1, 288]. Зрештою, на його думку, це великі фальшувальники. Ніцше устами Заратустри говорить, що «для людей сьогодні я не хочу ні бути світлом, ні навіть зватися ним» [1, 288]. Шлях «вищих людей» — це хибний шлях. До того ж вони відволікають інших людей від справжньої інтенції самотранцендування.

Тож, виходячи з цих зауваг, позицію Ніцше варто розуміти не як повернення до первісного існування (хоча в його працях ми й зустрічаємо вимогу необхідності звернення до життєдайної волі, до якогось первісного життєвого імпульсу), а в контексті повернення людині її життєствердного виміру, що уособлює її психічне здоров'я. Тобто, йдеться радше про те, що людина має вийти за межі примусового, детермінованого зовні повсякденного існування і наблизитися до Надлюдини, яка уособлює розвиток людини, тобто стан, якого треба ще досягти. На це вказує визначення Ніцше сутності людини: «людина — це линва, напнута між звіром і надлюдиною, — линва над прірвою» [1, 13].

Однак, що є суттєвим для Ніцше і що становить особливість саме його позиції, так це переконання, що шлях соціалізації і культурологізації людини не сприяє розвитку людини в напрямі до надлюдини. Більше того, на його думку, це — шлях занепаду людства, оскільки соціокультурне середовище створює для людини умови, за яких вона втрачає визначальні життєві імпульси й стає непридатною до вияву справжнього життєвого пориву. Зокрема, маємо таку констатацію Ф. Ніцше: «І ми, коли йдеться про людину, стверджуємо таке: проти всіх інших істот людина — навіть з усім її найцікавішим змістом — найбезпорадніший і найхоровітіший звір, що

збочивши з битого шляху інстинктів, заблукав у найзгубніших мавнівцях» [1, 342]. Відповідно, на його думку, потрібно велике зусилля, щоб повернути собі здатність до самочинної поведінки, до вияву власної позиції, яку блокують різного роду морально-етичні та соціально-психологічні установки.

Тобто, згідно з Ніцше, будь-яка соціальна мораль зорієнтована на заборону і відповідно на блокування імпульсів життя, «будь-яка мораль... спрямована... проти інстинктів життя» [2, 575]. Отже, на його думку, замість того, щоб бути розкутою і самодостатньою, людина стає рабом умовностей і деформованою за своєю суттю. Ідеться про те, щоб піднятися вище за рівень розрізнення «добра і зла», щоб стати законодавцем нової моралі, яка сприяла б розвитку людини, а не деформувала б її життєдайні імпульси. Саме такий сенс має в Ніцше вираз «стати надлюдиною». Зрештою, це означає: не опуститися на рівень тваринного, імпульсивного життя, а набути нової якості — стати людиною, яка, задіявши життєвий імпульс, наближається до вищих рівнів буття. Невипадково, що уособленням цієї надлюдини постає образ Заратустри, тобто пророк, засновник певного вчення, творець нових життєво-моральних приписів.

Отже, Ніцше була встановлена певна розбіжність між природним потягом до життєвого самовиявлення і соціально санкціонованими нормами та правилами поведінки людей, що обмежують або забороняють їх вільний самовияв і розвиток у напрямку до надлюдини. Утім, відповіді на питання про те, якою має бути ця нова мораль, які її основні скрижалі, у Ніцше ми не можемо знайти, оскільки він свідомо уникав будь-яких понять, запозичених з попереднього морально-етичного дискурсу. Однак його ідеї спонукали інших філософів до пошуків різних варіантів спрямування людини до нового типу гуманізму.

Зокрема, на початку ХХ-го ст. у філософії відбувся так званий «антропологічний» поворот, унаслідок чого виникла своєрідна течія — філософська антропологія, яка почала досліджувати людину як з погляду її природних задатків, так і в контексті її духовних перетворень. Зрештою, це розширило межі знання щодо біологічної, генетичної, історичної, соціально-економічної, соціокультурної, психологічної залежності людини, і тому для неї стало важче визначити головну інтенцію своєї життєдіяльності, а отже, і її гуманістичну спрямованість. До того ж у ХХ ст. спостерігалось знецінення раціонального начала в людині, причому настільки радикальне, що заперечувалися цінності гуманізму як такого й робився наголос на негативних аспектах людської природи. Тобто спостерігаємо зво-



ротну тенденцію: замість попереднього перебільшення позитивних якостей природи людини усіяло підкреслювалися негативні атрибути людського буття.

Утім, наприкінці ХХ ст. виникають нові перспективи щодо можливої появи «надлюдини». Зокрема, японський дослідник Й. Масуда [3] в середині 80-х років висунув гіпотезу про появу в майбутньому нового виду людини — *Homo intelligens*, який прийде на зміну *Homo sapiens*'у. Цей новий вид має з'явитися внаслідок розвитку інформаційно-комп'ютерної технології та генно-культурної коеволюції. Але, на думку автора, «головні зміни відбуваються в людських базових бажаннях, цінностях, способі життя й зразках поведінки» [3, 353]. Отже, водночас змінюється світоглядно-моральна спрямованість людини, що дозволяє говорити про вихід її на вищий щабель розвитку.

Тобто дискусії на тему переродження *Homo sapiens* тривають і в наші дні, хоча й набувають дещо інших конотацій.

### **Література:**

1. **Ницше Ф.** Так казав Заратустра. К., 1993. 440 с.
2. **Ницше Ф.** Сумерки идолов, или как философствуют молотом. Соч.: в 2 т. Т. 2. М., 1990. 829 с.
3. **Масуда Йонезі.** Гіпотеза про генезис *Homo intelligens*. Сучасна зарубіжна соціальна філософія: хрестоматія. Київ: Либідь, 1996. С. 335–361.
4. **Харарі Ю. Н.** 21 урок для 21 століття [пер. з англ. О. Дем'янчука]. К., Форс Україна, 2019. 416 с.

**Міщенко Марина Олексіївна**  
*доктор філософії (Ph.D., юридичні науки),  
завідувач відділу культурної спадщини  
та пам'яткоохоронної справи  
Інституту культурології НАМУ, м. Київ*

## **Культурні цінності в системі символічних форм сучасної культури**

У контексті багатоманіття наявних підходів до визначення культури варто наголосити на тому, що культурні цінності є невід'ємною, а подекуди й визначальною складовою багатьох із них. Зокрема, аксіологічного (ціннісного), де культура сприймається як сукупність матеріальних та духовних цінностей та символічного, де вони набувають певного символічного змісту та можуть слугувати способом «читання» культури.

Нині визначення істинного змісту поняттям «культурні цінності» продовжує залишатися актуальним, і це обумовлене не лише тим, що вони є унікальними витворами в системі матеріального світу, становлять основу культури та є напрочуд важливими для формування національної ідентичності. Цьому сприяє також очевидна відсутність єдиного підходу щодо визначення та наукової класифікації загального поняття цінностей як у національній, так і зарубіжній наукових доктринах.

Ґрунтовні дослідження, спрямовані на розуміння сутності «цінностей», розпочалися ще в ХХ столітті, означена проблематика стала об'єктом наукових пошуків не лише вчених-культурологів, але й дослідників з багатьох інших галузей гуманітарного знання, зокрема, філософії, психології, соціології, педагогіки, соціальної психології.

Цілковито поділяємо думку стосовно того, що не існує єдиної класифікації цінностей у сучасних наукових дослідженнях [3]. Разом із цим, у науковій спільноті переважають такі класифікаційні підходи, де цінність характеризують як власне щось цінне в грошовому, майновому еквіваленті; об'єктивну сутність матеріальних речей; певне благо, яке має очевидну користь для особистості, спрямоване на задоволення її персональних потреб та інтересів; змінну суб'єктивну категорію, яку пов'язують передусім із власною оцінкою значущості певного предмета в системі суспільних відносин.

Щодо поняття «культурні цінності», то пропонуємо розглянути його в таких контекстах як дефініцію, закріплену в нормах чинного

законодавства та поняття, зміст якого визначено в національній науковій доктрині.

Так, у ст. 1 Закону України «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» від 21 вересня 1999 року культурні цінності визначено з огляду на їхню сутність та матеріальну форму як об'єкти з певним ступенем цінності, а саме: «об'єкти матеріальної та духовної культури, що мають художнє, історичнє, етнографічне та науковє значення і підлягають збереженню, відтворенню та охороні відповідно до законодавства України...» [4, 353].

Надалі законотворці пішли шляхом прямого перерахування в тексті означеної норми всіх їхніх наявних видів. З-поміж аналізованих наукових та практичних публікацій не було виявлено однастайності в тлумаченні сутності культурних цінностей. Зокрема, доволі лаконічне визначення культурних цінностей запропонував В. І. Акуленко, вказавши, що культурними цінностями є предмети історичного, наукового та іншого культурного значення [1]. О. Ф. Бантишев під час визначення культурних цінностей обмежився лише їхнім конкретним переліком, а О. В. Процюк зауважив, що ними є конкретні предмети, які мають художнє, історичнє, етнографічне, науковє значення і призначені для зберігання, відтворення й охорони [5].

Таким чином, незважаючи на переважання об'єктивного підходу до визначення культурних цінностей, де їх, насамперед, сприймають як певний предмет, цілком закономірним є твердження, що єдиним і найбільш універсальним критерієм для визначення культурних цінностей є їхня суспільна значимість з огляду на загальносвітовий контекст та окрему спільноту чи країну [2].

У контексті дослідження міжкультурної комунікації, де культурні цінності перебувають на межі взаємодії суспільства та окремого індивіда, було визначено, що усвідомлення цінностей культури відбувається винятково за умови зустрічі з представниками інших культур, оскільки у взаємодії різних культур і виявляються відмінності в їхніх ціннісних орієнтаціях [6].

Отже, незважаючи на наявність нормативного визначення поняття «культурні цінності», варто зауважити, що під час його формулювання не було враховано не лише наукові напрацювання фахівців у сфері культури, але й, повною мірою, положення міжнародного законодавства у сфері охорони культурної спадщини. Нині воно потребує доопрацювання не лише через усвідомлення того, що подальша розбудова, осучаснення національної культури є неможливими без збереження та популяризації її неоцінених здобутків,

а також з урахуванням значного впливу суб'єктивного критерію на процес оцінки складових національного культурного надбання.

**Література:**

1. **Акуленко В. І.** Культурні цінності. Українська енциклопедія. Т. 3: К–М. 2003. С. 432.
2. **Кот С. І.** Культурні цінності: поняття і термін у контексті повернення та реституції предметів культури. Праці Центру пам'яткознавства. Випуск 20. 2011. С. 26.
3. **Матяж С. В., Березянська А. О.** (2013). Класифікація цінностей та ціннісних орієнтацій особистості. Наукові праці. Соціологія. Випуск 213. Том 225. С. 28–29.
4. Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей: із Закону України. (1999, 21 вересня). Відомості Верховної Ради України. № 48. ст. 405.
5. **Процюк О. В.** Контрабанда культурних цінностей: проблеми кваліфікації. Підприємництво, господарство і право. 2003. № 8. С. 89–91.
6. **Сулятицька Т.** Культурні цінності та їх місце в міжкультурній комунікації. Культурологічна думка: Збірник наукових праць. Том 3 (1). 2011. С. 189.

**Миропольська Євгенія Володимирівна**

*кандидат філософських наук,*

*доцент кафедри суспільних наук*

*НУТіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, м. Київ*

## **Опанування студентами театральних спеціальностей системою архетипів культури**

Навчальний курс «Міфологія як феномен культури», запропонований студентам театральних вищих навчальних закладів, охоплює питання міфології Стародавньої Греції і Риму, Стародавнього Єгипту, особливостей шумерських, індійських, китайських, кельтських та германських, східнослов'янських переказів. Окрім історично-змістового модуля, передбачаємо ознайомлення студентів з деякими питаннями з теорії міфології (основні категорії міфів, генезис міфу від античності до романтизму, дослідження міфу в XIX–XX ст., логіка міфу, його герої тощо).

К. Г. Юнг стверджував, що за давніми міфологічними образами утверджувалась назва архетип, оскільки вони передусім є проявами психіки, маніфестаціями, що репрезентують сутність душі [1, 251]. Під час тлумачення міфів потрібно думати про душу, адже вона «містить всі ті образи, з яких колись виникли міфи. Архетипові образи вже апріорі настільки значущі, що ніхто навіть не запитує, що ж вони, власне, могли означувати» [1, 252]. І ці образи-архетипи наповнюються новими змістовими відтінками певних міфологічних сюжетів як підґрунтям інших тем у різноманітних художніх творах.

Виховний аспект методики викладання навчального курсу «Міфологія як феномен культури» базується на ознайомленні з деякими архетипами, що знайшли широке розповсюдження в культурі народів світу. Наприклад, архетип «вічної юності»: Нарцис так заховався у своє обличчя, що помер від споглядання себе.

Серед багатьох варіантів використання архетипів «вічної юності» її містичний відголосок спостерігаємо в складному за конструкцією романі Ч. Р. Метьюрина «Мельмот-Блукач», де своєрідно використаний мотив таємничого зв'язку людини з її відображенням, тільки не в дзеркалі, а на портреті.

Цей самий архетип використав і К. Чапек у фантастичній драмі «Засіб Макропулоса», де продемонстрував утому й ситість донехочу від надто тривалого життя, заради якого Прус відмовляється бути джентльменом і хоче заснувати «аристократію довговічності» та «династію хазяїв життя», недоумкуватий Гаук тікає від дружини, Вітек

пропонує «вічне життя заборонити після 300 років перебування на землі».

Архетип дороги, мандрів як долі. Не можна не розпочати з геніального М. В. Гоголя. Оспівана ним дорога й засоби пересування (Чичиков, Хлестаков на трійці, Подколесін на візку, Хивря на возі, Вакула на чорті, Нос пішки...) — усі рухаються назустріч долі або тікають від неї.

Класичним прикладом використання архетипу внутрішньої духовної подорожі є «Улісс» Дж. Джойса — твір, який навіть композиційно має стільки ж епізодів — 18, як і «Одіссея», але все відбувається протягом одного дня в думках головного персонажа.

Архетип смерті. Брат Зевса Аїд, трьохголовий пес Кербер, на шій якого повзають змії, суворий старий Харон — перевізник душ померлих, судді Мінос і Радамант, боги сновидінь — мотив цілої низки розгортання цих архетипів, наприклад: «Той, що в скелі сидить» — забирає Мавку під землю, звідки вона, вчинивши диво заради любові, змогла втекти.

Архетип вірної дружини. Пенелопа, чие двадцятирічне очікування Одіссея завершилось успіхом. Її праця над тканням удень погребального покриву, який «уночі розпускала», тривала 3 роки.

Цей мотив повториться у творчості скандинавського письменника Г. Ібсена в «Пер Гюнт», герой якого, як і Одісей, у різних іпостасях, повертається до своєї коханої Сольвейг у хатину, щоб знайти спокій з тією, яка чекала його довгі роки.

Образ Пенелопи став підґрунтям для образу Кончити з рок-опери А. Вознесенського й О. Рибникова «Юнона і Авось», тільки тут героїня не дочекалася повернення коханого чоловіка. (Студенти працюють над уривком з рок-опери).

Подібна методика викладання курсу «Міфологія як феномен культури» є шляхом збагнення студентами жанру міфу, що має «гігантський духовний спадок, відроджений в індивідуальній структурі кожного мозку, що містить можливість творчо переводити у зовнішній світ внутрішнє» [2, 207], виховує повагу до творів мистецтва, пов'язаних з вічною темою життя людини.

### **Література:**

1. **Юнг К. Г.** Божественный ребенок. М.: «Олимп», 1997. 400 с.
2. **Юнг К. Г.** Дух в человеке, искусстве и литературе. Минск: Харвест. 2003. 384 с.

**Отрешко Наталія Борисівна**

*доктор соціології, провідний науковий співробітник*

*відділу соціології культури*

*Інституту культурології НАМУ, м. Київ*

## **Інтеркультура та транскультурність у сучасному культурологічному дискурсі**

Взаємодія культур сьогодні — широкий контекст перетину різних культур за збереження особливостей національних культур і дотримання загальнолюдських основ буття. Сучасний характер взаємовідносин культур є складним і непередбачуваним, його не можна запланувати й здійснити за планом. Сутність феномена взаємодії культур у форматі «між», на наш погляд, відповідає такому розумінню і визнанню взаємодії і взаємин, що виникають між сучасними культурами.

У сучасному світі надзвичайно важливим виявилось розуміння сутності й реалізація інтеркультурних взаємодій у бізнесі, для успіху якого необхідно спеціальне навчання, яке набуло нових рис і перетворилося на справжню індустрію. Навчання з використанням моделі інтеркультурної взаємодії та транскультурності передбачає формування усвідомлення особливостей власної культури, знання і розуміння систем цінностей, набування нових навичок міжкультурної поведінки, крос-культурної компетентності, що допомагає ефективно взаємодіяти в глобальному масштабі. У цьому контексті термін «інтеркультура» наближається до поняття «міжкультурна комунікація».

Позначимо основні інтеркультурні напрями досліджень: інтернаціоналізація світу у зв'язку з глобалізацією, проблеми інтеркультурної комунікації, інтеркультурна діяльність студентів у освітньому середовищі сучасних вищих навчальних закладів, інтеркультурний чинник у розвитку освіти в окремих регіонах країни, міжкультурне виховання школярів і низка інших.

За кордоном поняття «інтеркультура» має обширний контекст та використовується як у теоретичних, так і в практико-орієнтованих дослідженнях. Так, запропонований у Інтернеті проєкт Interculture Map Website призначений для широкого кола зацікавлених осіб, розглядає в різних аспектах теорію транскультурності, а також усім, кому не байдужі проблеми взаємодії культур у сучасному світі, пропонує розробити свій дослідницький проєкт із зазначеної тематики.

В українському культурологічному дискурсі поняття «тран-

скультурності» тільки набуває свого розвитку — його можна зустріти хіба що в рідкісних наукових статтях і в перекладних текстах, де воно навіть не пояснюється. Тим часом у англomовному науковому дискурсі *transculturality* давно ввійшло в науковий обіг і поступово проникає в більш широкий контекст. На перший погляд, може здатися, що це просто синонім іншого поняття, що вже злегка набило оскому — «мультикультуралізму», але це зовсім не так. Концепція транскультурності в багатьох контекстах заперечує мультикультуралізм і претендує на новий універсальний спосіб пояснення світу.

По суті, транскультурність є в більшій мірі синонімом або ключовою рисою набагато більш поширеного поняття — глобалізації. Проте головна теза транскультурності в тому, що культури не просто перестали бути ізольованими в якийсь момент — вони не були такими ніколи. Зазвичай початок бурхливого розвитку процесів глобалізації виокремлюють останні десятиліття ХХ століття, максимум — його середини. Але чи означає це, що до цього світ був поділений на чіткі культурні лакуни? Така картина світу далека від реальності. Адже цілком очевидно, що, скажімо, у європейській культурі завжди було багато спільних рис, навіть коли окремі її представники боролися один з одним під національними гаслами. А ефект декількох століть європейського колоніалізму відобразився не тільки в «тягарі білої людини», як уважав Кіплінг, але й у проникненні в Європу багатьох нових явищ зі Сходу.

Сучасні історики використовують поняття «рання глобалізація» і відсунувають її як мінімум на 500 років назад, до епохи Великих географічних відкриттів. Але й до цього в різних частинах світу відбувалися події, розвивалися локальні процеси глобалізації, наприклад, можна говорити про свого роду Середземноморську глобалізацію часів пізньої Античності.

Таким чином, культури не просто злилися в загальну транскультуру, коли інтенсивність зв'язків у світі досягла критичної маси, — вони завжди знаходилися в процесі становлення і взаємозмін. Процес — ось ключове слово для транскультурної парадигми. Культура — це не результат, а процес, і щоб вловити її суть, треба не шукати відмінності від інших, а дивитися на зв'язки з цими іншими. Тим самим транскультурний підхід б'є по охоронному консерватизму, який заснований на переконанні, що є свої і чужі, є зіпсоване сьогодення і чистий ідеал десь у минулому. Знаходячи культурні зв'язки навіть у тих явищах, де вони сховані глибоко під поверхнею, транскультурні дослідження дискредитують ідею автен-



тичності культури. Ми звикли цінувати все те, що автентичне, і з меншою увагою ставитися до того, що вважаємо запозиченим. Проте в сучасному глобальному світі, пронизаному взаємовідносинами і взаємовпливами, ці категорії не працюють. Немає автентичного й вторинного, є тільки постійний процес культурного діалогу й взаємодії, а в кожного явища, яке здається автентичним, можна знайти джерело запозичення елементів.

**Олійник Олександра Сергіївна**  
*доктор філософії (Ph.D., культурологія),  
завідувач відділу теорії та історії культури  
Інституту культурології НАМУ, м. Київ*

## **Переосмислення уявлень про культурний продукт в умовах глобальних соціокультурних трансформацій**

Поведінка людей або груп і результати їхньої діяльності як об'єкт дослідження культурної антропології визначається зміною уявлень про соціокультурні феномени в еволюційному плинні загально-соціальних і економічних змін, іншими словами — прийнятне для конкретної культури здавна сьогодні сприйматиметься за неприйнятне й навпаки. Подібним чином змінилося суспільне ставлення до комерційної привабливості культури й мистецтва і до соціального статусу митця. Зорієнтованість сучасного глобального суспільства на інтелектуалізацію виробництв, технологізацію побуту, популяризацію свідомого образу життя і споживання та гранично високій оцінці інтелектуальної праці й інноваційної наукомісткості дає привід сприймати економіку культури й систематизацію теоретичних знань та аналізу визначальних кейсів з практики організації культурного виробництва в період укріплення позицій «інтелектуального» виробництва й у глобальних тенденціях, і в українському контексті.

Відштовхуючись від узагальненої тези, що культура є повноправною галуззю економіки країни, пріоритетними завданнями якої є ціннісна орієнтація суспільства (культурний код, ідентичність, освіченість, громадянське суспільство тощо), культурна грамотність (за визначенням Ч. Лендрі) та прибутковість (економічна привабливість), підкреслимо нерівноправність економіки культури як наукової дисципліни в межах економічної теорії, так і як прикладного предмету дослідження в культурології.

Очевидно, що культура як визначник ціннісних орієнтацій певного суспільства формується (реформується або деформується) в контексті суспільних і політико-економічних запитів. Тож нівелювання або ігнорування контексту продуцентами культурного продукту загрожує втратою актуальності й сучасності, а як наслідок і втратою впливу на соціальні й освітні процеси.

Комерціалізація культури, тобто пріоритезація фінансової привабливості культурного виробництва зворотним негативним наслідком має послаблення пізнавальної та аксіологічної функцій куль-

тури: і з причин невиваженості до якості культурного продукту, і через різко критичне ставлення інтелектуальних кіл ХХ століття до масовізації культури й зокрема доступу до культурних благ. Через це причини сприйняття комерціалізації культури як руйнівного феномену є ключовими для переосмислення потенціалу культурного виробництва.

За свідченнями останніх досліджень [1], характерним симптомом економіки української культури залишається неспівставність економічних показників культурних виробництв у залежності й від форми власності, і від виду діяльності, і від географічного розміщення: значно варіюються рівень оплати праці, рівень професійної освіти, доступ до різноманітних джерел фінансування та нефінансової підтримки в межах України й поза нею. Існує потреба, по-перше, в інтеграції знань про особливості культури макрорівня (економічна самоокупність, роль культури у ВВП, фінансування культури в структурі видатків держави та з інших джерел), мікрорівня (трудова й економічна відносина в культурі як галузі господарювання) з уявленнями про культуру як про базовий інструмент гармонізації світу (соціальний статус митця, культурне споживання, етична й естетична цінність культури), по-друге, запиту на об'єктивну наукову оцінку перспектив українського культурного продукту участі в глобальних і локальних ринках, враховуючи геополітичний контекст і суспільну необхідність. Зрештою, актуальним є аналіз раптових і глобальних змін, спричинених пандемією, що потоншила кригу фінансової впевненості культурно-мистецького середовища, розкривши пересічному глядачеві масштаби економічних і виробничих відносин під час створення і промоції культурного продукту.

### ***Література:***

1. Економічна привабливість української культури. Аналітична доповідь. Інститут економічних досліджень та політичних консультацій. 2019. URL:[http://www.ier.com.ua/files/publications/Special\\_research/2019\\_UCF\\_report\\_extended.pdf](http://www.ier.com.ua/files/publications/Special_research/2019_UCF_report_extended.pdf).

**Причепій Євген Миколайович**

*доктор філософських наук, професор,  
в. о. завідувача відділу культурної антропології  
Інституту культурології НАМУ, м. Київ*

## **Культурна антропология: предмет і основні проблеми**

Мета мого виступу полягає в тому, щоб визначити предмет культурної антропології. Для цього, на мій погляд, варто окреслити обсяг проблем, якими вона займається (повинна займатися), розглянути традиції, що склалися в інтерпретації її предмету.

Виходячи з назви культурної антропології, яка містить такі поняття, як «культура» і «наука про людину», варто зауважити, що її смислове поле формується поняттями культура, людина й суспільство, оскільки людина, як і культура не існують поза суспільством. Воно зводиться до стосунків людини й культури, суспільства й культури, людини й суспільства, опосередкованого культурою.

Коротко зупинюсь на основних науках, що вивчають це смислове поле. Культуру в найбільш загальному значенні вивчає філософія культури. Дещо конкретніше (з урахуванням національних традицій і культурних установ) вона вивчається культурологією, наукою, що також перебуває в процесі стовнення. Людину з урахуванням її специфіки як культурної (духовної) істоти вивчає філософська антропология. Суспільство в найзагальнішому підході досліджує соціальна філософія та соціология. Ці науки характеризуються високим рівнем узагальнення під час вивчення своїх предметів. Людина як приналежна до певного племені, нації чи соціальної групи, людина як носій певних звичаїв, вірувань і цінностей, стосунки людей, опосередковані феноменами культури, — ці та інші проблеми, які стосувалися більш конкретних відношень культури, людини й суспільства, не вловлювались широкою категоріальною сіткою цих наук. Це зумовило виникнення в кінці XIX ст. низки теорій, які намагались заповнити наявну лакуну. Ці теорії в XX ст. інституалізувались у вигляді таких трьох наукових дисциплін, як культурна антропология в США, соціальна антропология у Великій Британії та етнологія в країнах на європейському континенті. Ці дисципліни на відміну від згаданих загально-теоретичних наук зосереджені на більш конкретних проблемах у вивченні взаємин людини та культури.

Розглянемо коротко проблеми, які досліджуються цими дисциплінами, і співвідношення між ними як вони представлені у Вікіпедії

дії. В україномовному варіанті, який ідентичний російськомовному, культурна антропологія визначається як «наука про культуру як сукупність матеріальних об'єктів, ідей, цінностей, уявлень і моделей поведінки у всіх формах її прояву та на всіх історичних етапах розвитку. У спрощеному розумінні культурна антропологія займається вивченням поведінки людини та результатів її діяльності». Тут, отже, основний наголос зроблено на понятті культура. У статті також розглянуті співвідношення культурної антропології та етнології. Відзначені чотири варіанти цього відношення: 1/ тотожність їхніх предметів; 2/ поняття культурна антропологія є ширшим за поняття етнологія; 3/ етнологія за своїм предметним полем значно ширша від культурної антропології; 4/ предмети культурної антропології та етнології принципово відмінні. Зазначено, що у вітчизняній науці поширенішим є третій підхід, у той час як у західній — перші два. Стосовно відношення культурної та соціальної антропології, то на їхні відмінності не вказано, відзначено лише, що перший варіант поширений у США, другий — у Великобританії.

У німецькомовному варіанті культурна антропологія визначається як галузь етнології (раніше народознавства), а сьогодні як галузь соціальної та культурної антропології, яка досліджує людину в її стосунках з її культурою. Відзначається, що в США, де виникла ця дисципліна, культурна антропологія була однією з дисциплін, що досліджували людину, разом з фізичною антропологією, лінгвістичною антропологією та археологією. Культурна антропологія, на відміну від цих дисциплін, «досліджує людину цілісно і в порівнянні з іншими світовими культурними порядками, символічними системами та практиками».

Отже, у німецькій традиції за визначення культурної антропології наголос зміщено на вивчення людини у стосунках з її культурою. Щодо взаємин культурної антропології та етнології, то остання трактується як ширша дисципліна, а перша розглядається як її теоретичний додаток. Якщо німецькомовний варіант розглядати як провідний для континентальної європейської науки, то тут назва «етнологія» поступово витісняється назвою «соціальна та культурна антропологія». Остання очевидно поєднує англійський та американський варіанти антропології.

В англomовному варіанті культурна антропологія визначається як галузь антропології, яка «зосереджена на вивченні культурного розмаїття людства. Це відрізняє її від соціальної антропології, яка сприймає культурні варіації як підмножини гіпотетичної антропологічної константи. Загальний термін «соціокультурна ан-

тропологія» включає як культурні, так і соціальні антропологічні традиції».

Тут, отже, культурна антропологія протиставлена соціальній. У першій предметом вивчення є культурне розмаїття людства, у другій за вихідне сприймається усталена природа людини й з цієї позиції досліджується культурне розмаїття людства. І як подолання цих відмінних традицій, як і в німецькомовному варіанті, пропонується термін «соціокультурна антропологія».

За названими визначеннями можна зробити висновок, що півна світова традиція в трактуванні культурної антропології на перше місце ставить не культуру, як це позначено в україно- й російськомовному варіанті, а людину. Культура сприймається через стосунок до людини, як складова діяльності людини. І хоча це може здатись не суттєвим, насправді ж за першого підходу існує загроза субстантивзації культури.

Стосовно взаємодій між трьома зазначеними дисциплінами — культурною антропологією, соціальною антропологією та етнологією, то тут можна відзначити, що на європейському континенті під впливом англomовної традиції термін «етнологія» поступово витісняється з вжитку. Обсяг проблем, які досліджувала ця дисципліна, переходить до науки під назвою «соціальна та культурна антропологія». Вона, очевидно, буде спрямована на те, щоб подолати відмінності, які притаманні культурній антропології США та соціальній антропології Великобританії.

Для визначення предмету культурної антропології доцільно також розглянути її взаємини з культурологією. У тій самій Вікіпедії остання визначається як «наука, яка вивчає специфіку розвитку матеріальної та духовної культури цивілізацій, етносів, націй у конкретно-історичному періоді, їхні взаємозв'язки та взаємовпливи... Специфіка культурології полягає саме в її інтегративному характері». У статті відзначається, що «термін «культурологія» отримав поширення у країнах Східної Європи, натомість в англomовних країнах відповідна дисципліна називається Cultural studies, а в німецькомовних — Kulturwissenschaft. Феномен культури в цих країнах розуміється переважно в соціально-етнографічному сенсі, тому основною наукою вважається культурна антропологія». Звідси випливає, що предметні поля культурної антропології та культурології перетинаються. Однак, на наш погляд, суттєва відмінність культурології від культурної антропології полягає в тому, що перша націлена на культуру як таку, культуру як самостійний феномен, а друга розглядає культуру як атрибут діяльності конкретної лю-

дини. Унаслідок цього культурна антропологія є більш конкретною дисципліною.

У цілому варто визнати, що в соціо-гуманітарних науках на відміну від природничих поділ знання на окремі галузі значною мірою зумовлений традиціями, що склались у процесі історичного розвитку цього знання в конкретному культурному регіоні.

**Судакова Валентина Миколаївна**  
*доктор філософських наук, доцент,  
завідувач відділу соціології культури  
Інституту культурології НАМУ, м. Київ*

## **Індивідуалізація культурних практик як фундаментальна проблема**

Як відомо, культурна антропология — наука про культуру персоніфікованих практик у всіх їхніх проявах і на всіх етапах історичного розвитку людства. Звісно, що саме існування культури будь-якого типу або різновиду реально неможливо уявити без творчої активності соціальних суб'єктів — індивідів, соціальних груп та соціальних інститутів. Численні спроби науковців здійснити змістовні узагальнення різноманітних результатів такої активності сприяли поширенню поглядів на культуру як сукупність матеріальних об'єктів, ідей, цінностей, уявлень та моделей індивідуальної та колективної поведінки людей. Таке, по суті, класичне, енциклопедичне тлумачення сутності культури слугувало важливим стимулом для здійснення наукової ідентифікації онтологічної специфіки величезної кількості історично мінливих, соціально, економічно, психологічно обумовлених явищ, суперечливе відтворення яких формувало й зараз створює динамічну світоглядну картину живої історії людства від стародавніх часів до сьогодення. Водночас, варто зазначити, що центральним фундаментальним елементом цієї світоглядної картини завжди було питання природи людини.

У концептуальних координатах натуралістичного світогляду увага суспільствознавців до дослідження цього питання призвела до появи спеціалізованих систем знань антропологии, теорії антропогенезу, соціальної антропологии, культурної антропологии, що загалом були спрямовані на дослідження таємниць природної та соціокультурної еволюції людини, яка під впливом різних обставин свого життя поступово перетворюється на активно діючого індивідуального суб'єкта, постає творцем, ініціатором суспільних перетворень та змін, винахідником нових культурних форм реального світу, автором нових правил, порушником первинно табуйованих та заборонених способів діяльності, стосунків, ресурсного обміну та усталених культурних норм.

Як самостійна наука культурна антропология в XX столітті об'єднувала цілісний комплекс систематизованих знань, націлених та пояснення та розуміння особливої гуманітарної значущості



розробки теми взаємозв'язку культури та індивіда як особистості. Важливо вказати, що в концептуальних межах цієї теми була висвітлена фундаментальна проблема умов, суперечностей, наслідків процесу індивідуалізації, особливої ролі особистості в процесах соціокультурних трансформацій суспільств як соціальних систем різного типу. Сучасна культурна антропологія на підґрунті прискіпливого вивчення різних форм «традиційного» суспільства поступово змінює фокуси своєї аналітичної уваги на новітні суспільні об'єднання та культурні спільноти, є наукою, предметне поле якої відображає історичне та гуманітарне значення, а також особливу соціально-інтегративну й соціалізаційну роль індивідуальної творчої активності людини в процесах глобальних трансформацій постіндустріальних, постмодерних культурних практик.

«Культурна практика» — це уточнювальна категорія більш широкого поняття «практика». Інтерес до цього поняття посилюється в останні роки, хоча різноманітні спроби визначення його пізнавального статусу мають довгу історію.

Так у класичному маркшизмі цей термін мав суто «матеріалістичне» трактування, як сукупність дій у сфері матеріального виробництва, наукових експериментів та революційних, тобто соціально-перетворювальних дій. Але, варто вказати, що популярна колись критика марксистського розуміння практики, не стала, навіть у наш час, основою нового підходу до розуміння практики як інформаційно наповненої взаємодії, тобто простору мінливих, рухливих і, водночас, стабільно відтворюваних реалій соціальних взаємодій та комунікацій між людьми. Тобто, загалом, можна стверджувати, що в онтологічному вимірі (саме з позицій культурної антропології) сфера культурних та культурно-реплікативних практик — це певним чином сформоване діями та спілкуванням людей специфічне поле реальних відносин між індивідуальними та колективними соціальними агентами, які відтворюють та продукують специфічну реальність як повсякденного життя, що спирається на систему сталих, буденних, традиційних культурних зразків, так і реальність специфічних об'єднань у публічному просторі у вигляді культурних самоорганізацій. Ці «реальності» завжди відтворюються як ресурс перспективної трансформації культурного простору, як ресурс модернізації суспільного життя, що продукується активністю, винахідливістю, ініціативами людей, тобто відбувається індивідуалізація культурних практик.

У дослідженні атрибутивної для культурної антропології проблематики еволюції властивостей сучасної людини поняття «куль-

турна практика» специфічним чином відображає глобальний універсалізм діяльнійсності людей як конструктивного елемента онтологічної основи соціокультурної єдності людства, тобто на наших очах у дослідницьке поле культурної або соціокультурної антропології увійшла проблема індивідуалізації культурних практик постсучасної людини, яка формує «індивідуалізоване суспільство» й живе в ньому.

Поняття «індивідуалізоване суспільство» ввійшло в наукову лексику завдяки загальновідомій праці З. Баумана саме з такою назвою. Цей вчений був впевнений, що сучасне суспільство радикально відмінне від усіх попередніх форм людського існування тому, що в останні роки (це — початок ХХІ ст.) відбулася руйнація балансу між суспільним та приватним, завдяки чому підтримувалась стабільність соціального порядку. На думку вченого, індивідуалізація є запереченням усталених традиційних форм солідарності; вона трансформує менталітет людей, і їхній світогляд формує новий суперечливий інтелектуальний базис постмодерного соціуму, здійснюючи ідентифікацію основних характеристик такого суспільства. Це втрата людиною контролю над більшістю екзистенціально значущих соціальних процесів; зростаюча невпевненість та прогресуюча незахищеність особистості перед новітніми змінами, які вона не може контролювати; намагання людини відмовитися від досягнення перспективних стратегічних цілей заради отримання швидких результатів. Усе це веде до дезінтеграції як соціального так й індивідуального життя. Прискіпливий аналіз проведеного З. Бауманом дослідження показує певну песимістичність його бачення процесів індивідуалізації, хоча далеко не всі вважають його таким. Очевидно, що індивідуалізація культури, культурних практик, «культурного» життя складає основу змін, демонтаж рутинізованих форм дій і взаємин, модернізацію і розвиток.

У дослідженнях відомих вчених, які об'єктом свого інтересу зробили проблеми постіндустріальної модернізації різноманітних культурних практик соціального й повсякденного життя, фіксуються протиріччя індивідуалізації, глобалізації, віртуалізації, цифровізації, які суттєво, навіть радикально трансформують суспільне життя. У працях У. Бека, П. Бурдьо, Ю. Габермаса, Е. Гіденса, Н. Еліаса, А. Турена та інших відомих дослідників індивідуалізація культурних практик визначається як один із найважливіших показників глобальних соціальних змін. З огляду на це доцільно констатувати, що наукові дослідження соціокультурних змін (у тому числі в контексті індивідуалізації та модернізації саме культурних практик)

стали систематично проводитись і в Україні. Достатньо багато уваги приділяють вивченню цієї проблеми соціологи та культурологи. За останні роки Інститутом соціології Національної академії наук України видані серйозні наукові праці, які містять перспективні ідеї, багато новітньої інформації, містять емпіричні дані. Серед них такі монографії, як «Смислова морфологія культури» (2016), «Мінливості культури», (2015), «Участь у культурі: люди, спільноти, стани» (2017), «Культурні практики в сучасному суспільстві: теоретичні підходи та емпіричні виміри» (2018), «Модернізація: теорія, практика, цивілізаційний вимір» (2016). Серйозні наукові здобутки зроблені в працях Н. Костенко, Л. Скокової, М. Шульги, С. Макеєва, А. Ручки, В. Танчера та інших вітчизняних вчених, які спеціалізуються на проблемах соціокультурного розвитку. Вагоме наукове значення мають декілька колективних монографій, виданих Інститутом культурології Національної академії мистецтв України, серед яких: «Нові медіа в сучасному суспільстві: культурологічний вимір» (2017), «Від мультикультуралізму до транскультурності: проблема збереження цінностей цивілізованого співіснування» (2018), «Дитяча субкультура в Україні: традиції та сучасність, культурологічний контекст» (2018), «Культура пам'яті сучасного українського суспільства: трансформація, декомунізація, європеїзація» (2020), «Самоорганізаційні процеси в Україні: культурологічний аспект» (2019) та інші.

Саме для культурної антропології важливішою є проблема суперечності масовості та індивідуальності в просторі антропологічного буття. У цьому смислі є очевидним те, що культурні норми, культурні локуси в будь-якому «сталому» (традиційному) суспільстві чи спільноті завжди, насамперед, розраховані на певну групу, коли домінує масовість, без участі індивідуальності, ексклюзивних проявів активності суб'єктів. Сучасні та постсучасні зміни в просторі культури виявили глибинну потребу в активізації саме індивідуальних практик декількох суб'єктів, які конкурують на предмет ефективності, корисності, авторства й сукупність яких породжує нову якість культури, що виступає в певних гібридних проявах. Культурні практики — це взаємодія, яка підтримується групою, виявляє свою необхідність, але саме конкретні індивіди її постійно відтворюють. Культурною практикою ми називаємо такий комплекс дій, який закріплюється в груповій свідомості як потрібний, важливий, значимий. Будь-яка ініціатива (індивіда) на ранніх етапах розвитку суспільства порушує сталий «склад» речей, може загрожувати стабільності життя. «Переступити» через певні, закріплені

традицією «правила» виконання конкретних дій констатувалося в понятті «злочину». І саме суперечлива історія розвитку суспільства висвітлила необхідність позитивної, схвальної підтримки людини, яка здатна пригадати, тобто «вигадати» нове рішення, нову ідею дії, яка принесе користь усім.

Об'єктивні процеси ускладнення культурних вимог почали формувати нову «людину», особистість зі здатністю інтерпретувати реальність і, одночасно, ставати суб'єктом, який виробляє нові засоби діяльності, оновлювати трудові операції, виховні, святкові практики життя. Природньо, що «оновлення» застарілих культурних практик стимулює індивідуальні ініціативи, які ритуалізуються, одночасно, створюючи умови для усвідомлення цінності індивідуальної ініціативи, цінності самого процесу індивідуалізації культурних практик. Саме це протиріччя поступово стає головною проблемою культурної антропології, яка реально повинна для вирішення цього протиріччя запозичати раціональні ідеї з соціології, філософії, інших культурологічних дисциплін.

Отже, категорія «культурна практика» є важливою науковою абстракцією не тільки культурологічного та соціологічного знання. Вона відображає інтегральну систему взаємодій і комунікацій між індивідами, групами, інститутами та транснаціональними суб'єктами суспільного життя. У реальному культурному просторі культурні практики зберігають основні сутнісні властивості, тобто мають транскультурну природу й смислові прогностичні проєкції і, одночасно, модернізуються, тобто змінюються історично, економічно й соціокультурно. Але в аспекті глибинних значень, саме як об'єкт культурної антропології, проблематика суперечностей індивідуалізації культурних практик є фундаментально значущою, бо вона визначає сутнісні й ментальні або когнітивні, і органічні, і тілесні властивості людини.

**Ситніченко Людмила Анатоліївна**  
*кандидат філософських наук,  
старший науковий співробітник  
Інституту філософії ім. Г. С. Сковороди НАНУ,  
м. Київ*

## **Феномен людської гідності в сучасній політичній антропології**

Пошуки провідними філософами сучасності безпечних островів у бурхливому непередбачуваному світі з моральними засадами людського буття, якому властиві відповідальність, справедливість без «розрахунку на взаємність», наполегливо спрямовують філософські роздуми в річище осмислення антропологічних вимірів істотних радикальних змін у облаштуванні людського співбуття та соціальних умов реалізації буття індивідуального.

Ситуація, у якій ми перебуваємо, означає не стільки те, що індивіди можуть знехтувати суспільними зразками розбудови власного життя, скільки засвідчує прихід нової епохи, у котрій наміри людини віднайти усталені орієнтири для розбудови свого життя є безнадійно застарілими через невизначеність та плинність цих орієнтирів, їхню постійну підвладність численним та глибоким змінам і відсутність наперед заданих «референтних груп». Ми маємо індивідуалізовану, спрямовану проти утопізму модерну форму сучасності, за якої відповідальність за невдалі рішення стає лише моїм власним тягарем, лягає на мої плечі.

Ми можемо говорити про нове визначення суспільного буття як сцени, на якій перед усім суспільством розгортаються приватні драми, що призводить до забуття суспільного інтересу та справедливості, колективної відповідальності за індивідуальне благополуччя. Проте важливим виміром цих власне людських драм стало чуття власної гідності — одне з засадничих понять, власне кажучи, осердя повоєнної Загальної декларації прав людини. Сучасні філософи та соціологи лише на початку нинішнього століття замислилися над поняттям, визначаючи його як цінність і як статус, як чесноту й моральний припис. Усі вони спираються та розвивають далі (що виявилось особливо важливим для сьогодення та майбутнього України) положення, чітко сформульовані в Преамбулі до Декларації та в її основній частині. А там, як відомо, йдеться про визнання людської гідності та рівних, невід'ємних людських прав як дійсної засади свободи, справедливості й миру.

У царині сучасної німецькомовної філософії людської гідності йдеться передусім про праці Ю. Габермаса, А. Гонета, О. Гьофе, Е. Тугендгата, Р. Форста. Важливою для осмислення означеної проблеми стала дискусія, розпочата на сторінках провідного німецького часопису з філософії, де у вступній статті з жалем зазначається про відсутність цього поняття в працях провідних німецьких інтелектуалів. Проте саме життя змусило виправити цю помилку, про що свідчить ціла низка новітніх філософських дискурсів людської гідності в розмаїтих контекстах: справедливості, влади, насильства, тобто саме в річищі політичної антропології.

Трагічні події нашого сучасного буття, що трапилися з нами через багато років після ухвалення Декларації, примусили зрозуміти, що моральне, людяне ставлення людей одне до одного вимагає особливих, вишуканих чеснот, передусім — чуття справедливості та поваги до людської гідності. Життя дуже часто ставить перед нами запитання: чи можливо обмежити, зупинити несправедливість у таких її формах, як зневага, примус, невизнання? Відповідаючи на нього, як наголошують провідні сучасні філософи, ми мусимо виходити з того, що саме гідності належить одне з чільних місць серед інших моральних та соціальних цінностей: саме на неї люди повинні зважати у своїх взаєминах, адже вона — не пересічна моральна цінність, котра існує поруч з іншими цінностями, такими як свобода, справедливість чи право, а той масштаб, яким вимірюються останні. На важливості гідності наполягає в одній зі своїх останніх робіт «Концепт людської гідності і реалістична утопія прав людини» Ю. Габермас: саме «гідність людини є тим порталом, через який егалітарно-універсалістський зміст моралі імпортується в право. Ідея людської гідності — це той понятійний шарнір, який поєднує мораль рівної поваги до кожного з позитивним правом і демократичними правовими деклараціями» [1, 70]. Роздуми Ю. Габермаса розгортає та поглиблює (саме в площині проблеми людської гідності) й А. Гонет. І робить він це для того, щоб спробувати також віднайти засади розбудови справедливого суспільства. Завдяки його працям проблема визнання, людської гідності та несправедливість їхнього порушення перетворюються на важливі філософсько-антропологічні проблеми. У них Гонет не лише органічно пов'язує досвід персональної несправедливості та страждання з їхніми соціальними витоками, але й окреслює механізми, способи їхнього подолання — «боротьбу за визнання», проти дискримінації та приниження. Він прагне також показати, як буденний досвід приниження людської гідності та дискримінації постає джерелом боротьби про-

ти економічної та культурної несправедливості. Його головний твір «Боротьба за визнання» можна було б назвати «Боротьба за людську гідність».

Як відомо, основні мотиви справедливості як визнання та поваги до людської гідності було викладено в Декларації прав людини 1948 року. Адже саме вона всіма своїми основними ідеями спрямована проти (так заперечуваного Гонетом) жорстокого втручання в життя людини. Наголошуючи на тому, що не можна (шляхом катувань та покарань) принижувати гідність людини, Декларація стверджує, що лише ті обмеження прав і свобод людини є справедливими, які забезпечують належне визнання останніх, а також дотримання справедливих вимог моралі, громадського порядку та загального добробуту в демократичному суспільстві.

Звернення до проблеми гідності зумовлене не лише поступовим переміщенням її в центр сучасних дискусій з політичної та соціальної філософії, політичної антропології, а і її постійно актуальним реально-практичним сенсом. Розбудовуючи свою теорію справедливості як чесності, Дж. Ролз, наприклад, визнає почуття власної гідності одним із найістотніших благ людини. Тож не лише його «Теорія справедливості», але й «Історія моральної філософії» та «Справедливість як чесність» спрямовані на пошуки шляхів побудови чесного, гідного людини суспільства. Суспільства, у якому лихі люди не зможуть зухвало тішитися безсиллям і приниженістю залежних від них людей. Саме ці слова стали своєрідною передмовою до міркувань Ролза про людську самоповагу та гідність.

Відомий фахівець у царині політичної антропології та дослідник проблеми людської гідності А. Маргаліт звернув увагу на те, що вимога поваги до людської гідності не виконується тоді, коли вона не стає частиною системи чесного розподілу соціальних благ, а наслідком милості держави чи державних службовців. Саме осмислення наріжних проблем політичної антропології і привело його до написання праці «Політика гідності: повага та зневага», де Маргаліт створює концепцію «порядного суспільства». Таким він називає суспільство, чії інституції нікого не принижують. Виокремлюючи «стримане», «порядне» та «справедливе» суспільство, Маргаліт зазначає, що в першому відсутня жорстокість, у другому — приниження, а в справедливому суспільстві людей не ображають. Проте «порядного суспільства» легше досягти та уникнути інституційного приниження людської гідності як фундаментального руйнування людської самоповаги, що втілюється в таких явищах, як снобізм, втручання в приватне життя, бідність, безробіття та покарання. На

думку А. Маргаліта, приниження — це не просто психологічна категорія, а реальне ставлення до людини як до об'єкта чи тварини, машини чи інвентарного номера.

Підсумком новітніх філософсько-антропологічних роздумів про людську гідність є ідея про те, що саме люди, яким властива гідність, можуть стати не лише об'єктами, а й суб'єктами справедливості, тобто громадянами. Завдяки подоланню політичного патерналізму та буттю індивіда як суб'єкта політичної дії відбувається глибинне переакцентування визнання із завузького поля міжособистісного спілкування та індивідуального буття та формування нового, заснованого на людській гідності та чесності, розуміння соціальної справедливості. До того ж без почуття власної гідності людина не стає повноцінною та успішною особистістю, спроможною поважати інших людей, визнавати їхню цінність та особливість. І навпаки — поважаючи інших людей, ми зможемо поважати й себе та саме на цьому шляху спробувати подолати такий небезпечний для оточення розкол нашого внутрішнього світу й позбутися власної нікчемності та легкодухості.

### ***Література:***

1. **Хабермас Ю.** Концепт человеческого достоинства и реалистическая утопия прав человека. Вопросы философии, № 3. 2014. С. 66–79.



**Чміль Ганна Павлівна***академік НАМ України,**доктор філософських наук, доцент,**директор Інституту культурології НАМУ, м. Київ*

## **Екран як «антропологічний протез» сучасної людини**

«Антропологічне «протезування», яке виконує візуальна культура (пост)сучасності (в її екранній формі), виявляється також і в тому, що свідомість глядачів у наші дні активно насичується аудіо-візуальними образами ідеального життя та яскравими результатами «правильної» самореалізації. Відповідати ж отриманим взірцям людині часто пропонується через придбання товарів і послуг. Загалом, треба відзначити, що тема «споживацтва» є однією з найулюбленіших для мислителів новомарксистського спрямування. Саме в її контексті соціальна критика таких авторів набуває особливої гостроти й пафосу. Але ми не можемо сказати, що ця критика є абсолютно порожньою чи такою, що зовсім не відповідає дійсності. Іноді надто інтенсивна соціальна критика гошительського «лівого» характеру припиняє виконувати роль параноїдальної форми самовиразу (або просто лицемірства) й продукує доволі влучні дескрипції сучасності. І якщо дивитись на проблему формування цінностей у сьогоденній західній культурі саме під таким кутом, то екранні технології й трансльовані за допомогою них системи образів дійсно будуть виступати засобом інтенсифікації споживацької активності громадян. Тож екран, на думку багатьох постмодерних мислителів, допомагає капіталу підтримувати «систему обміну, у якій вартість будь-якого об'єкта визначається іншими [об'єктами], на які він може бути замінений» [2].

Рухаючись критичними траєкторіями, які креслять для нас тексти Ж. Бодіяра, відзначимо також, що екранний вимір (пост)сучасної культури, на думку французького філософа, фіксує і демонструє нам різноманітні феномени соціального буття, а також їхні численні суперечливі інтерпретації, знищуючі глибинний сенс цих феноменів. Фактично навіть саме мислення на рівні процесів, маніфестацією яких є зазначені феномени, стає в умовах (пост)сучасної культури проблематичним.

Можна в певному сенсі сказати, що глядацька суб'єктивність делегувала свої когнітивні функції технологіям, щоб «звільнитися від будь-якої претензії на знання» [1, 75]. Саме тому екранні образи й наявні способи «споживання» цих образів не передбачають на-

вільності для своєї глибинної аналітики. Усе, що лишається глядачу сьогодні, — це процесуальність «негайного сприйняття, що супроводжується негайним обмеженням сенсу й коротким замиканням полюсів зображення [1, 80].

За такою логікою, умови (пост)сучасної культури знищують також і можливість для творчої уяви, адже екранний простір сьогодні (зокрема й той, що пропонується кінематографом) є насправді вражаючим у технологічному сенсі, унаслідок чого візуалізації людської уяви значно поступаються деталізованості й віртуозній гіперреалістичності віртуальних образів [1].

За таких умов може йтися саме про глядацьку уяву, якщо ми сприймаємо суб'єктивність глядача як «квазісуб'єктивність» (у наближеному до дельозівського розуміння), що ситуативно формує своє наповнення в акті споглядання екрану. Адже інакше стає не зрозумілим, звідки походять ці яскраві гіперреалістичні образи, про які говорить Ж. Бодріяр? Чи не творча уява тих-таки художників і кіномитців продукує всі ці неймовірні світи, персонажів і сюжети? Отже, певній категорії людей споглядання екрану чомусь не заважає розгортати з вражаючими масштабами свою творчу уяву. З когнітивними функціями в них, теж, очевидно, усе гаразд. Тоді про що ж власне йдеться?

Якщо спробувати реконструювати можливу відповідь такого «філософа-меланхоліка», як Ж. Бодріяр, то вона могла складатись з декількох характерних аргументів (можливо не послідовних, як це часто буває).

По-перше, він би міг сказати, що умовний (кіно)художник творить нехай і яскраву (що дозволяє йому сучасна техніка) образність, але в неї немає якоїсь «онтологічної вкоріненості», тобто вона у творчому сенсі «несправжня» й штучна.

По-друге, до цього Ж. Бодріяр міг би додати, що «штучність» цієї образності походить від того, що вона працює на користь панівного соціального класу та виступає елементом ідеологічного апарату капіталізму, який навмисно перетворює суспільство на одновимірну симулятивну реальність без можливості цілепокладання й дії за її межами.

По-третє, він би наполягав на тому, що не стільки уява самого (кіно)художника продукує ці образи, але в такий спосіб крізь нього говорить іманентна логіка капіталу, а сам митець може навіть цього й не усвідомлювати.

Ж. Бодріяр з гіркою іронією зазначає, що людський розум завдяки екранним технологіям нарешті отримав хоч якусь свободу.

І ця «свобода» є можливістю звільнитися від розв'язання питань, які назагал неможливо вирішити остаточно. Наприклад, питань про ту ж свободу та її реалізацію в правильному виборі: «Немає ні вибору, ані можливості прийняття остаточного рішення, пов'язаного з мережею, екраном, інформацією і комунікацією, є серійним, частковим, фрагментарним, нецілісним» [1, 84].

Отже, суб'єкт, на думку Ж. Бодріяра, не став просто «рабом екрану». Натомість сталося дещо інше: дифузійне взаємопроникнення технологій екрану й «екрану людської психіки» призвели до того, що тепер їх неможливо розрізнити й відокремити один від одного. Тепер ці два буттєві регіони перебувають у тотальній єдності, адже вже не залишається геть нічого людського, щоб не отримало своєї екранної репрезентації [1, 82].

Навіть психоаналітичні метафори двійників (що символізують темні сторони суб'єктивності, елементи несвідомого, архетипи тощо) втрачають тут колишню актуальність, оскільки технічні інновації, які здійснилися й увійшли до практик повсякденності, перетворили образ людини на «голограму». Тож цим таємничим «двійникам» просто немає де й ховатися: у відкритому просторі екрану вони перетворюються на «голографічних клонів, мандруючи там серед безлічі інших візуальних форм. Інакше кажучи, можливість вичерпаної екранної репрезентації прихованих граней «Я» призводить до того, що «внутрішні глибини Я стають явними й видимими, відзначаючи кінець несвідомого [3, 52].

Фактично ми маємо ситуацію, коли з (пост)сучасного соціокультурного простору зникає фігура, яка раніше потерпала від «машинного відчуження». Потерпати більш нікому, оскільки сама людина «вросла» в машинну сферу, якщо під останньою розуміти також і дигіталізований екранний простір (тут напрошується згадка про гротескове й моторне обігрування «зрощення» органічного з технологічним і візуальним у відомому фільмі Д. Кроненберга «Відеодром», 1983 р.). Суб'єкт нині, як ми показали вище, конструює свою ідентичність з образів, що пропонуються екраном. Далі він доручає себе екрану, використовуючи його як медіатор між своїм «Я» й іншими персонами з екранного «задзеркалля».

Отже, граючи в «комунікативну гру» начебто безпечної екранної взаємодії й уникаючи проблем комунікації в реальному житті, суб'єкт поступово «протезує» свою комунікативну сферу разом із мисленням, уявою й відчуттями. Такою є реальність сучасного екрану.

**Література:**

1. **Бодрияр Ж.** Симулякры и симуляции. Пер. с франц. А. Качалова. Москва: Издательский дом «ПОСТУМ». 2015. 240 с.
2. **Constable C.** Postmodernism and Film. In S. Connor (Ed). The Cambridge Companion to Postmodernism. Cambridge: Cambridge University Press. 2004. Pp. 43–61.
3. **Constable C.** Postmodernism and Film: Rethinking Hollywood's Aesthetics. London, New York: Wollflower Press. 2015. 145 p.

**Шалапа Світлана Віталіївна***майстер спорту,**член Національної хореографічної спілки України,**член Міжнародної ради танців CID UNESCO,**доцент кафедри хореографії НАКККіМ, м. Київ***У фокусі культурної антропології  
ретроспектива техніки руху Марти Грехем**

У фокусі культурної антропології знаходиться безпосередньо людина, яку можливо пояснити через розкриття того соціокультурного смислового простору, до якого вона належить. Соціокультурно-смисловим простором для людини є і мистецтво танцю, найдревніша духовна дія людства, дія що формує світосприйняття особистості, з одного боку, та провокує на творче віддзеркалення, з іншого.

Культурна антропология іде індуктивним шляхом, збираючи дивну мозаїку культурних подій у єдину унікальну картину. Таку унікальну картину малює ретроспектива техніки руху провідної танцівниці та хореографа Марти Грехем.

Початок ХХ століття відзначився пошуком нової естетичної, смислової і технічної парадигми «нового мистецтва», осторонь не залишилось і мистецтво танцю. Так розпочались пошуки, які зводилися на той час до створення «нових» технік руху в хореографічному мистецтві та базувалися на заперечуванні канонів класичного танцю.

Зміни й підходи до танцю виявилися настільки неочікуваними, кардинальними та різноманітними, що привели до визнання їх, як справжньої революції в мистецтві. Модерністське мистецтво висунуло нові естетичні критерії, художні принципи, розуміння співвідношення мистецтва й життя, філософське обґрунтування різноманітного експериментування. Тому особливістю модерністського мистецтва є те, що воно не може бути представлене як будь-яка цілісна система, тут не йдеться про єдиний стиль, радше мова про різні творчі методи, про експериментування, про несподівані творчі прозріння і знахідки [3, 11–12].

Танець завжди знаходиться в залежності від трансформацій історичного й загальнокультурного простору. Тому особливе художнє сприйняття світу, що стало властивим танцю модерн, об'єктивно закладене в системі його зображально-виражальних засобів, а саме:

- естетичній парадигмі, що виражається в індивідуальності художника, у його ідеї;

- лексичному модулі, що має певну танцювальну мову, завдяки якій танець індивідуалізується за видом;
- школі, тобто системі виховання професійної підготовки виконавців та хореографів;
- певному характері художнього мислення хореографа, що створює хореографічну постановку, користуючись виразними засобами танцювальної системи танцю модерн [3, 7].

Модерн приносить у мистецтво танцю індивідуалізм балетмейстерського відчуття, бачення й прояву. Такою природно обдарованою особистістю була Марта Грехем (1893–1991), яка розпочала пізнання скрижало мистецтва танцю в школі «Denishawn», що виникла 1915 року у творчому союзі з Рут Сен-Дені (1877–1968) й Тедом Шоуном (1891–1972), танцювальною академією Сполучених Штатів Америки, стала особливо відомою своїм впливом на сучасний балет і танець модерн на початку ХХ століття [4, 9–11; 3, 75].

Програма занять тривала дванадцять тижнів з проживанням і харчуванням, заняття — з ранку до вечора, вихованці танцювали босоніж і носили однакову форму — чорне боді. Тед викладав етнічні й театральні стилі танцю і сприяв розвитку й популяризації закладу, а Рут ставила постановки та формувала репертуар трупи «Денішоун». Балетовед, театральний критик, історик балету Є. Суріц пише: «У школі викладалися різні види танцю: і східні, і стиль, що особисто для себе розробив Тед Шоун, і класичний танець (навіть пальцева техніка), і характерний бальний — іспанський. Окрім того, проводилися лекції і заняття з різноманітних дисциплін: історії та філософії танцю, теорії Дельсарта, драми. Сен-Деніз проводила сеанси йоги, медитації [5, 49].

На початку подружжя Денішоун використовувало будь-які можливості демонстрації свого мистецтва в коледжах, концертних залах, театрах, на відкритих стадіонах. Їх навіть запрошували на концертний майданчик Palace Theater у Нью-Йорку. Та згодом «Денішоун» стала першою американською трупю, що представляла сучасний західний танець у Японії, Бірмі, Китаї, Індії, на Цейлоні, Яві, Малайях та на Філіппінах (тур 1925–1926 років). Кожне шоу було завершеним драматичним дійством зі складними костюмами, декораціями й освітленням [6].

Аналізуючи постановчі роботи трупи «Денішоун», їх можна розподілити за такими категоріями:

- Східні танці — це низка індійських танців, що виконувались у національному одязі з відповідними декораціями. За хронологією, це перші оригінальні постановки «Денішоун». Провідною солісткою

виступала сама Сен-Дені, хоча Шон також виконував декілька номерів. Особливо відомий міні-балет, дія якого відбувається в індістському храмі, де жінка в екзотичному костюмі виконує «Радхе» — танець «п'яти почуттів». Танцівниця створила своє розуміння індійської міфології мовою танцю: дзвіночки як символ слуху, квіти як символ запаху, вино уособлювало смак, коштовності як символ зору й долоні — символ дотику [3, 75].

- Танці Америки. Якщо Сен-Дені шукала натхнення у східній культурі, то Шон — в американській. Його номери на музику американських композиторів з демонстрацією героїв: ковбоїв, індіанців, бейсболістів тощо.

- Музична візуалізація. Під враженням творчості Айседори Дункан Сен-Дені створювала так звані «музичні візуалізації», які вона визначала, як «...трансформацію ритмічної, мелодійної та гармонійної структури музичної композиції в рухи тіла без наміру якнебудь інтерпретувати чи розкривати її прихований зміст».

- Різне/дивертисменти «Денішоун». Короткі твори, які не вписуються в попередні три категорії. Ці роботи виконувалися в ситуаціях, які не передбачали повнометражного формату [6].

Рут Сен-Дені презентувала танець, як вираження духовності: пошук нової танцювальної мови, вплив орієнтальних напрямлень танцю; танцівниця-жриця; «музична візуалізація» — перші кроки танцю модерн у абстракцію. У танцювальному мистецтві головним Тед Шоун і Рут Сен-Дені бачили засіб самовираження, що сприяє спілкуванню між людьми [1, 460].

Тед Шоун займався пошуком тотожності чоловічих і жіночих жестів; створив атлетичний ідеал чоловічого виконання. Шоун поклав початок американському професійному чоловічому танцю, використовуючи в постановках танцювальний фольклор різних народів, у тому числі американських індіанців, чим збагатив лексику сучасного танцю [1, 594].

Творче кредо концертної трупи «Денішоун» призвело до таких нововведень у області мистецтва танцю:

- Рут Сен-Дені — свобода жіночого тіла; духовна функція танцю відображає його яскравість і виразність.

- Теда Шоуна — вчення на базі техніки Франсуа Дельсарта й перше раціоналістичне пояснення техніки танцю модерн; боротьба за соціальний стан танцівника [4, 94].

Особливістю танцю модерн того часу є те, що він не був представлений у вигляді будь-якої цілісної системи, тобто не було єдиного стилю, тільки йшов пошук різних творчих методів, експери-

ментувань, несподіваних творчих прозрінь і знахідок. Поява школи «Денішоун» і пошуки Т. Шоуна в області методики й теорії виховання артистів стали ознакою того, що танець модерн поступово перетворюється з експериментального напрямку на певну танцювальну систему зі своїми принципами й технікою [3, 11–12, 76].

Засновниками танцю модерн у США вважаються не тільки блискучі хореографи-виконавці, а насамперед, педагоги, які створили свою школу підготовки танцівників. Першим педагогом, що одночасно була й хореографом, і виконавицею, яка послідовно створила нову манеру й техніку танцю, була Матра Грехем.

На одному з концертів у місті Лос-Анджелес Марта Грехем побачила виступ Рут Сен-Дені й остаточно вирішила стати танцівницею. Вона вступає до «Школи експресії» (1913 р.), де вперше знайомиться з класичним танцем, який їй не сподобався. З 1916, у віці 22 років, вона продовжує навчання в школі «Денішоун». Узагалі Рут Сен-Дені вважала, що Марта не володіє особливими здібностями до занять танцем і, окрім цього, занадто «доросла» для хореографії. Але Тед Шоун побачив у вихованці запальний темперамент і неординарність. Тому спеціально для неї він поставив танець «Hochitl», який розкрив незвичайну танцювальну манеру Марти, як «грацію чорної пантери». З цим соло Т. Шоун узяв ученицю в гастрольне турне, а також як свою партнерку в інших концертних номерах. З цього часу Марта закохалася в танець модерн, який відповідав її вподобанням і темпераменту.

В Америці того часу танець був складовою частиною світських балів, водевілів, костюмованих вистав та шоу для кабаре й тому мав статус розважального. Але Марта хотіла бути не легковажною дівчиною з кабаре, а справжньою артисткою танцювального жанру.

Після турне 1925–1926 років Марта йде з «Денішоун» з метою втілити особисті танцювальні ідеї, прагнучи самовираження. І вже в 1927 році Грехем відкриває власну школу, яка й до сьогодні є центром танцю модерн. Збирає власну трупку «Graham dance group» (1929), яка складається з її учениць і послідовниць та гастролює багатьма країнами світу.

У тридцятирічному віці Марта розпочинає педагогічну діяльність, вона наполегливо намагається звільнитися від стилізаторства й екзотичності школи «Денішоун». Активно шукає власний стиль, нову мову танцю, яка б відрізнялася від усього, що передувало цьому. Марта змінює тематику постановочних робіт від психологічного реалізму до символічної й легендарно-епічної теми, удосконалюючи лексику й стилістику подання хореографічного матеріалу. Хо-



реографічний спектакль «The Chronicles» 1936 року стає етапним у творчості Грехем і визначає початок нової ери в танці модерн.

У ті часи в танцювальному мистецтві існував жорсткий розподіл чоловічого й жіночого амплуа, так мужність експонувала себе в прямолінійних рухах, а жіноча емоційність — у плавних. У своїх постановчих роботах Марта навмисне відмовляється від попереднього погляду на жіночність і прагне до того, щоб зробити своїх персонажів безособовими, умовно-формальними та сильними й вільними духом. Своїм танцем вона зламала стереотип про те, що жінка — слабке й тендітне створіння.

Грехем розглядала танець, як один зі шляхів самопізнання, як засіб, який відкриває підсвідоме, найтонші емоції. У архітектоніці танцю Грехем розкриває людську мотивацію поведінки, проте її хореографія не реалістичне відображення душевного стану, вона завжди метафорична й гіперболізована.

Як педагог і хореограф М. Грехем постійно шукала нові можливості танцювального самовираження, перебільшено оголюючи механізм руху. Вона вважала, що танцівник не повинен робити безглузких рухів, навіть коли тренує своє тіло. На її думку, техніка — це розум, що здатен розширити можливості танцівника. «Напруга» — один з головних виразних засобів танцювальної техніки Грехем, вона вважала, що саме життя є зусиллям і без зусиль задум хореографа не передати. Її техніка ґрунтується на ударних імпульсах скорочення, або «стисканнях» (contraction), та звільненні, або «розслабленні», після скорочення (release), які проходять по тілу, руках і ногах, подібно до руху хвилі.

В авторській техніці руху основну увагу М. Грехем приділила розвитку рухливості спини, коли хребет повинен нахилитися, прогинатись і закручуватись. Також важливу роль у техніці Марти відіграють падіння й підйоми. Так використання тяжіння тіла до землі відіграє не менш важливу роль у формуванні руху, ніж навколишній простір танцівника. Не менш важливу роль відіграють рухи босої ступні танцівника, яка не тільки не виворітна, але й не завжди натягнута.

Марта Грехем казала, що рух ніколи не бреше, він передає те, що відчуває серце, що танцівник повинен працювати в рівній мірі як фізично, так і емоційно. Навіть у стані зовнішнього спокою в її танці не було розслаблення. Протягом сімдесяти років техніка видозмінювалася та вдосконалювалася її творцем. М. Грехем адаптувала її до власних уподобань та можливостей танцівників власної школи руху. Порівнюючи викладання в Школі сучасного танцю

М. Грехем на початку її педагогічної кар'єри в 1930 році, коли вона сформулювала ключові принципи своєї методики, і до моменту її смерті в 1991 році, можливо відмітити поступовий перехід до більш скупої, лаконічної й більш жорсткої техніки виконання.

На початку формування власної техніки руху паралельна позиція ніг, як і скорочені стопи, більше відповідали навмисному примітивізму танцю Марти Грехем. Пізніше рухи, придумані нею для «грецьких» танцювальних драм, багато з яких засновані на античних або азіатських манерах руху, були втілені в екзерсис класу, надавши йому більш високий рівень технічної складності.

З самого початку Грехем дуже мало використовувала виворітність, що притаманна класичному танцю, але згодом, переконавшись у дієвості апробованої системи танцю, упровадила деякі елементи до екзерсису власної школи.

У 1938 році в колектив приходять чоловіки з класичною підготовкою, першим був танцівник Ерік Хоукінс (1909–1994), який закінчив Гарвардський університет і Школу американського балету. Це допомагає Марті вийти на новий рівень модернізації техніки танцю, додавши елементи класичного танцю. «З появою чоловіків змінюється характер компанії, а разом з цим і техніка. Те, що було плавним і сильним, стає «легким» і стрімким, як ртуть», — згадують перші виконавиці трупі [3, 79].

У виставі-поемі «Лист світу» (1940), що присвячена американській поетесі Е. Дікінсон, Грехем уперше з'єднує хореографію й поезію. Постановки цього часу «набувають одночасно великої масштабності й усе більше витонченого психологізму. Це вже не концертні номери, а театр. В основі завжди була емоція, одягнена в театральну форму. У мистецтві Марти Грехем народився новий тип танцювальної драми, де розповідь стосувалося не стільки зовнішніх подій, скільки рухів душі. Марту називали «Шекспіром танцю» [5, 66].

Експериментує Грехем і в області сценічного простору оформлення, упроваджуючи рухливі декорації, умовний костюм, символічну бутафорію, що в подальшому стає характерним для танцю модерн.

У театральній творчості 60-х органічно поєднуються класичний танець і сучасні танцювальні техніки. Про це свідчить і спільна робота Марти Грехем і Джорджа Баланчина в постановці «Епізоди» (1956).

Після турне по країнах Європи й Близького Сходу трупа Марти стає всесвітньо відомою.

У трупі за час керівництва М. Грехем (64 роки) працювало до-

силь багато виконавців, які, закінчивши кар'єру танцівника, продовжили традиції школи Грехем у своїй хореографічній та педагогічній діяльності. Так, у 1967 році Роберт Коен створив «Лондонський театр сучасного танцю», де здійснив постановки багатьох балетів свого педагога Марти Грехем. У Нью-Йорку існує й досі школа Марти Грехем, творчо-діюча труппа якої й до тепер зберігає постановки її засновниці.

Формування техніки Марти Грехем відбувалося поступово, починаючи від навчання в школі «Денішоун», упродовж її танцювальної, педагогічної й балетмейстерської кар'єри. Марта вимагала, щоб танцівник мав розвинене тіло, яке мало бути слухняним до провідних вимог техніки танцю. Задля чого було необхідним постійно займатися тренажем, удосконалюючи рухи тіла. На самому початку педагогічної діяльності Марта не визнавала класичний танець, але з часом зрозуміла, що безглуздо ігнорувати визнану систему й упростила у власний тренаж усе те, що вважала потрібним. Досягнення в мистецтві танцю Марти Грехем стало життєдіяльним джерелом, яке й дотепер має вплив на розвиток сучасної хореографії світу.

Так з метою ознайомлення з провідними методиками сучасної хореографії та подальшого вдосконалення вмінь і навичок виконавця спортивного танцю 25 квітня 2016 року на кафедрі хореографії Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв було проведено практичний показ на тему «Марта Грехем, 122 роки з дня народження». Програма показу складалася з таких частин:

1) тренаж Марти Грехем (Грем) за відеоматеріалами на середині залу;

2) тренаж Марти Грехем (Грем) за відеоматеріалами біля палиці;

3) уривок з балету «Zight» (світло), композитор Carl Nielsen, Helios Overture, op. 17. 7, 7.

Показ іспиту було побудовано відповідно до історичного виникнення та становлення техніки руху Марти Грехем, що є прикладом культурної антропології в мистецтві танцю.

### **Література:**

1. Балет: енциклопедія. Гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981. 623 с. с илл.

2. **Колногузенко Б. М.** Види мистецтва та хореографії: методичний посібник для підготовки бакалаврів і спеціалістів за фахом «Хореографія» (6.020200). Х.: ХДАК, 2009. 140 с., 6 арк. іл.

3. **Никитин В. Ю.** Мастерство хореографа в современном танце: Учебное пособие. М.: Российский университет театрального искусства. ГИТИС, 2011. 472 с., ил.

4. **Никитин В. Ю.** Модерн-джаз танец: История. Методика. Практика. М.: ГИТИС, 2000. 438 с.

5. **Суриц Е. Я.** Балет и танец в Америке. Издательство Уральского университета, 2004. 392 с.

6. Танец как искусство. Известные танцоры: Тед Шоун. URL: <http://www.4dancing.ru/blogs/260615/2202/> (дата доступу: 10.03.2021).

7. **Шалапа С. В., Демещенко В. В.** Теорія і методика викладання спортивного танцю: метод. посіб. укр., англ. м. 2017. 332 с.