

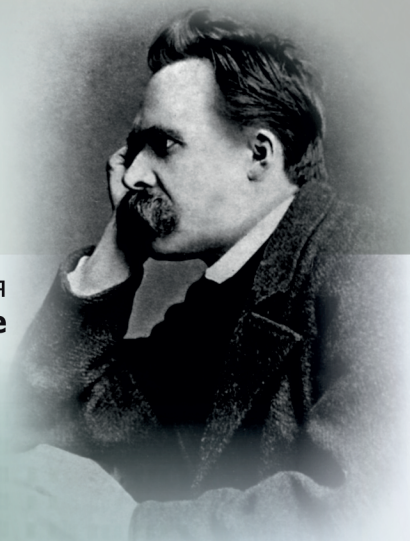


Харківський національний
університет імені В. Н. Каразіна

Міжнародна наукова конференція

XX ХАРКІВСЬКІ СТУДЕНТСЬКІ ФІЛОСОФСЬКІ ЧИТАННЯ

До 180-ї річниці з дня народження
Фрідріха Ніцше



Матеріали міжнародної наукової конференції
студентів та аспірантів
16 травня 2024 р., м. Харків, Україна

Харків – 2024

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ В. Н. КАРАЗІНА
ФІЛОСОФСЬКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ТЕОРЕТИЧНОЇ І ПРАКТИЧНОЇ ФІЛОСОФІЇ
ІМЕНІ ПРОФЕСОРА Й. Б. ШАДА
СТУДЕНТСЬКЕ НАУКОВЕ ТОВАРИСТВО
ФІЛОСОФСЬКОГО ФАКУЛЬТЕТУ**

**XX ХАРКІВСЬКІ СТУДЕНТСЬКІ
ФІЛОСОФСЬКІ ЧИТАННЯ:
до 180-ї річниці з дня народження
Фрідріха Ніцше**

Матеріали міжнародної наукової конференції
студентів та аспірантів

(16 травня 2024 р., м. Харків, Україна)

Харків – 2024

УДК 1+2+32+39+7.01

Реєстраційне посвідчення УКРІНТЕІ МОН України
(№ 567 від 07 грудня 2023 р.)

Затверджено до друку рішенням Вченої ради
Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна
(протокол № 24 від 25 листопада 2024 р.).

Редакційна колегія конференції:

Карпенко І. В., д. філос. н., проф., декан філософського факультету Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна;

Курушина М. А. – к. філол. н., доц., доцент кафедри українознавства, заступник декана філософського факультету з виховної роботи Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна;

Перепелиця О. М., д. філос. н., доц., завідувач кафедри теоретичної і практичної філософії імені професора Г. Б. Шада Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна;

Петренко Д. В., д. філос. н., доц., завідувач кафедри теорії культури і філософії науки Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна;

Відповідальний секретар:

Панов В. Я., аспірант кафедри теоретичної і практичної філософії імені професора Г. Б. Шада Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

Адреса редакційної колегії:

61022, Харків, майдан Свободи, 6, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, філософський факультет, к. 251, тел. (057) 707-56-61.

XX Харківські студентські філософські читання: до 180-ї річниці з дня народження Фрідріха Ніцше. Матеріали наукової конференції студентів та аспірантів, 16 травня 2024 р., Україна, м. Харків. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2024. 147 с.

ISBN 978-966-285-861-7

Тексти подано в авторській редакції. Автори відповідають за точність наведених цитат, власних імен і за відповідність посилань оригіналу.

ISBN 978-966-285-861-7

© Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2024.

© Дончик І. М., макет обкладинки, 2024.

ЗМІСТ

Пленарне засідання

<i>Пономаренко Христина</i>	
Гостре сприйняття часу Фрідріхом Ніцше	7
<i>Король Олександр</i>	
Микола Хвильовий: трагедія надлюдини	8
<i>Левчук Анастасія</i>	
Сучасне мистецтво в епоху нейромереж	11

Ф. Ніцше і сучасність: філософські, богословські, культурологічні, мистецькі рефлексії

<i>Алімова Вікторія</i>	
Шедевр у мистецтві в контексті «Переосінки всіх цінностей» Ф. Ніцше	15
<i>Бак Володимир</i>	
Що може сказати нам Ф. Ніцше про рівність сьогодні.....	17
<i>Казмірчук Віталій</i>	
Актуальність філософії «знання та правди» Ф. Ніцше.....	19
<i>Карачевцева Анастасія</i>	
Філософські аспекти постмодернізму через призму спадщини Фрідріха Ніцше	21
<i>Прокопенко Владислав</i>	
Ніцше: між риторикою та пропагандою.....	23
<i>Шаповалова Дар'я</i>	
Творчий характер людини як суб'єкта історії у філософському вченні Фрідріха Ніцше.....	26
<i>Шпетний Дмитро</i>	
Про необхідність зла і страждань для становлення людини	30
<i>Шпитчук Василь</i>	
Контури (розуміння) Ніцше: перетворення духу, вічне повернення, надлюдина	32

Теоретична і практична філософія

Ассєва Олена

Gnosiological issues in the works of A. Potebnja35

Жеронкін Антон

Матеріальна культура та історія емоцій:

методологічні суперечки37

Кривобок Арина

Вплив філософії Артура Шопенгауера на

розвиток антинаталізму40

Мульченко Дарина

Політична філософія процесу прийняття рішень

та посткритична теорія Бруно Латура43

Чубірка Олександр

Споживацький нігілізм.....46

Кудасюк Надія

Філософія в контексті архітектури постмодернізму48

Сегін Олег

Проблема взаємодії філософії та управління в сучасній

інтерпретації51

Трофімов Валерій

Місто з перспективи еволюційної психології.....54

Філософія і теорія культури, культурологія

Абашишвілі Уляна

Музика в австрійському фільмі жахів «Я бачу, я бачу» (2014).....56

Бродецька Людмила

Творчість Сергія Борткевича в контексті української

музичної культури59

Дарюга Едуард

«Корейська хвиля» та її складники як масові культурні

феномени ХХІ століття62

Єфіменко Олена

Friedrich Nietzsche as the high priest of metamodern civilization65

Коваленко Нікіта

Концептуальні стратегії Мауріціо Каттелана68

<i>Кудрик Роман</i>	
Роль культури у філософському світогляді нації	69
<i>Максименко Ганна</i>	
Неоекспресіонізм у німецькій культурі кінця XX століття: творчість Г. Базеліца та А. Кіфера	72
<i>Михирьова Марія</i>	
Сімона де Бовуар: революція гендерних уявлень	75
<i>Рассоха Юрій</i>	
Документація і традиційні ритуали	78
<i>Скубіна Наталія</i>	
Нові медіа як інструмент емансипації в гендерних теоріях	79
<i>Старкгард-Веньср Диметрій</i>	
Основні чинники розвитку образу Юкі-онна в японській культурі	81
<i>Рижик Марія</i>	
Нова інтерпретація індійської міфології: філософський аналіз ...	83

Візуальне мистецтво і менеджмент культури

<i>Д'яченко Анастасія</i>	
Семіотика графіті Бенксі: образи та символи	87
<i>Єсіна Тетяна</i>	
Кінопоетика драми-пеплуму: образ героя	88
<i>Захарченко Анастасія</i>	
Міфологічні ремінісценції у творчості Хаяо Міядзакі: «Віднесені привидами».....	90
<i>Калініченко Дар'я</i>	
Образи часу у фільмах Крістофера Нолана	96
<i>Мезенцева Дарина</i>	
Поняття «дарк фентезі»: спектр дефініцій	98
<i>Нілова Аліка</i>	
Вплив образу Світового дерева на українську культуру: мозаїка «Дерево Життя» Алли Горської	102
<i>Орлова Анна</i>	
Феномен вуличної фотографії (streer photo): особливості жанрової трансформації	104
<i>Панько Діана</i>	
Імпресіонізм як початок сучасного мистецтва	107

<i>Таран Єлизавета</i>	
Посаднання жанрів у фільмах Тіма Бертон	110
<i>Темна Анастасія</i>	
Сучасний погляд на виставку «Павло Маков. Фонтан виснаження 1994–2024»	112
<i>Філатова Варвара</i>	
Репрезентація гендерних стереотипів у кіновсесвіті Marvel	115
<i>Харченко Єлизавета</i>	
Комодифікація краси: образ Мерлін Монро в рекламі	118
<i>Шапкіна Альона</i>	
Подолання меж: трансформаційна сила присутності в артперформансах Марини Абрамович	119

Політичні та Європейські студії

<i>Бондарєв Микита</i>	
Ризики розвитку штучного інтелекту в контексті політичного процесу на глобальному рівні	123
<i>Воробйов Олексій</i>	
Сучасна доктрина «російського світу» як політично-релігійний проект виправданого насильства: антихристиянські трансформації євангельських цінностей	126
<i>Магальяс Владислав</i>	
Мілітократія та преторіанська держава як альтернативи ліберальній демократії: глобальний вимір	130
<i>Миросєді Ольга, Панова Ірина</i>	
Міжнародний тероризм як глобальна політична проблема сьогодення	134
<i>Панов Володимир</i>	
Російська мова як проєкт <i>lingua franca</i> : перспективи в українському суспільстві?	137
<i>Трачук Микита</i>	
Безпека як нова філософія та ідеологія XXI сторіччя: феномен «сек'юритократії»	140
<i>Серікова Валентина</i>	
Ідея Європи як засіб для визначення ідентичності європейців	143
<i>Широков Кирило</i>	
Бьон-Чул Хан про дисхронію здоров'я та смерть	145

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

Пономаренко Христина
Національний університет «Львівська політехніка»

ГОСТРЕ СПРИЙНЯТТЯ ЧАСУ ФРІДРІХОМ НІЦШЕ

Сьогодні я б хотіла приділити увагу одному з найважливіших аспектів філософської думки Фрідріха Ніцше – його гострому сприйняттю часу. Через призму його творів «Весела наука» й «Так казав Заратустра» ми можемо бачити, що Ніцше розглядав час і його вплив на людське життя досить складно й суперечливо.

Одним із ключових аспектів філософії Ніцше є його ідея «вічного повторення», яка полягає в тому, що весь космос і наші життя є сценаріями, котрі вічно повторюються. За цією концепцією, все, що ми робимо, ми робимо не раз, а безліч разів. Це означає, що кожна дія, вчинок чи мислення будуть повторюватися нескінченно багато разів у майбутньому. Це виходить за межі простого звичайного часу та веде до ідеї *вічності в моменті*.

Проте не слід плутати цю концепцію з класичною ідеєю вічності. Ніцше відкидав її традиційне розуміння, оскільки воно сприймається як утримання в часі, яке стоїть за межами людського досвіду й поза нашим контролем. Він уважав, що зосередження на вічності та вічному житті є способом уникнення відповідальності перед справжнім життям і тим, що відбувається зараз.

Перше, що варто зазначити, – це поняття «повстання рабів в моралі», яке можна розглянути в контексті сприйняття часу Ніцше. Він стверджував, що сучасна мораль, основана на християнських цінностях, викривила час і зробила нас залежними від вічності. Це поняття для філософа означало, що християни мають отямитись і повернутись до нашої

справжньої природи, «повстати» і навчитись відчувати справжній пульс життя, а не мати ілюзії про вічність.

Друга теза, яку варто врахувати, – це концепція «надлюдини» в контексті вічності та сприйняття часу. Християнство вчить нас, що після смерті людини настає вічне життя. Ніцше ж вбачав у «надлюдині» ту ідеальну істоту, яка вільна від пут часу та вічності, яка може створити власне життя відповідно до своїх цінностей. Для нього це людина, яка відмовилась від християнської ідеї вічності і створює власну мораль та сенс життя.

Третя теза, яку я хочу запропонувати для розгляду, – це ідея того, що розмови про вічність псують людину та її онтологічні цілі. У «Веселій науці» Ніцше висловлює думку, що постійне зосередження на вічності призводить до втрати сенсу в житті. Він закликає нас зосередитися на теперішньому моменті, насолоджуючись кожною миттю, а не втомлюватися, шукаючи вічні істини, які втрачають актуальність у нашому змінному світі.

Підсумовуючи, маю відзначити, що філософія Ніцше запропонувала новий погляд на сприйняття часу, який може надихнути нас на розвиток та самореалізацію.

Література:

1. Ніцше Ф. Весела наука ; пер. з нім. В. Б. Чайковського. Харків: Фоліо, 2020. 284 с.

2. Ніцше Ф. Так мовив Заратустра: Книга для всіх і для нікого ; пер. з нім. Лесь Гринюк. Коломия: Галицька накладня Якова Оренштайна, 1910. 516 с.

Король Олександр

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

МИКОЛА ХВИЛЬОВИЙ: ТРАГЕДІЯ НАДЛЮДИНИ

Історія «Червоного відродження» в цілому та одного з його лідерів – Миколи Хвильового – є вкрай суперечливою. Українське радянське літературознавство намагалося забути це явище як страшний сон, водночас українська еміграція

кидалася в крайнощі. Хвильового записували і в націоналісти, і в комуністи, але, здається, його або не зрозуміли, або не хотіли розуміти. Як писав у шістдесяті роки Юрій Шевельов: «Про політика Хвильового написано стоси паперу. Вартісного – мало. Про письменника Хвильового за двадцять років після його смерті не написано фактично нічого» [9]. Цю проблему певною мірою наслідують дослідження вже у незалежній Україні. Зі шкільної програми всі пам'ятають новелу «Я(Романтика)» [8], літературну дискусію 1920-х років та гасло «Геть від Москви» і, очевидно, більше нічого. Як це відбувається з кожним об'єктом ідеології, за «Хвильовим» Хвильового вже немає.

Мета цього невеличкого виступу – провести методологічну межу, після якої треба редукувати всі політичні й ідеологічні напарування, що вони з'явилися за майже 90 років після смерті автора, та зосередитись на Хвильовому в його історичному моменті.

Дмитро Донцов у своїй статті пише: «Культові масовізму й ідеальних рецепт на спасення людськості й раю – протиставляє він смілим жестом – культ людини, коли хочете, культ ніцшівської надлюдини (і зве її «генієм»)»... [2] і це спонукає до певних міркувань. Якщо подивитись на недописаний роман «Вальдшнепи» [4], тематично близьку йому «Повість про санаторійну зону» [6] та ранню новелу «Редактор Карк» [7], то можна побачити, що їх об'єднує спільний (назвемо це) *«архетип»* – чоловік віком десь 30-ти років, що відчуває крайнє незадоволення навколишньою дійсністю, за яку проливав кров у часи громадянської війни. Це люди, що їм нема чим дихати в часи нової економічної політики (НЕПу) – тотального міщанства. Але Донцов завершує свою фразу: «яка видається надлюдиною не тому, що є завелика, а тому, що «люди», що її оточують – є пігмеї» [2].

На цьому моменті ми стикаємося з певною проблемою. З одного боку, ми можемо проводити певні паралелі між персонажами Хвильового та надлюдиною Ніцше.

Схематично «надлюдина» – це радикальний егоцентрик, що вже стоїть по той бік добра та зла, створює нові цінності та реалізує волю до влади, щоб їх закріпити. Це життя та воля у їх повному розумінні [3]. У Хвильового це радше революційна надлюдина і творча сила класу, що їй прокладає шлях революція. Це такий самий руйнівник старих цінностей, що творить цінності революційні, часто шляхом убивства.

У «Вальдшнепах» ми бачимо таку собі дихотомію в образі Дмитра Карамазова та Аглаї. Перший «майже-надлюдина», друга, власне, надлюдина. Карамазова найкраще ілюструє цитата: «Будучи, так би мовити, вічним опозиціонером, він у той же час був своєрідним фанатиком комунізму...» [4] і далі: «Отже, по-перше, Карамазов недоучка. Далі: він опозиціонер?... Карамазови не можуть бути опозиціонерами, бо події вони прийняли крізь призму своєї романтичної уяви про світ. Вони не можуть заспокоїтись» [4]. Тобто це передусім непереборний романтик, котрому потрібна якась велика ідея, яку треба втілювати в життя і яка легалізує навіть «вбивство во ім'я соціальних ідеалів» [4]. Але таким «майже-надлюдям», потрібен «добрий пастир», тобто надлюдина. «Це запальні Діогени, що їх використовують Маркси та Енгельси, але це не Маркси та Енгельси» [4]. Те саме ми читаємо в образі Хлоні з «Санаторійної зони»: «Одним словом, я пішов топитися, бо я згадав, що Леніна я вже ніколи не побачу» [6].

Отже, щоб не «комсомолить у пустопорожнє» [4], спробуємо підбити підсумки. Для творчості Хвильового вкрай характерна постійна опозиція між дійсністю та ідеальним. НЕПівська дійсність є для нього відверто огидною, бо вона культивує *parvenue*, пристосуванців, людей, яким не йдеться про мораль взагалі. У цьому антиміщанська й антибуржуазна позиції Хвильового та Ніцше збігаються. З другого боку, Хвильовий, можна сказати, найяскравіший приклад того, як з експерименту зі створення революційної надлюдини стався горезвісний *homo soveticus*.

При цьому надлюдина завжди переживає власну трагедію. Передусім тому що Ніцше протиставляє її «останній людині». У світі, де всі «надлюди», жити буде неможливо. Тому надлюдина — це одиничне явище, як доктор Фауст, як Вольтер, Маркс, як і Ніцше й Хвильовий, які певною мірою приречені на вічне повернення — «тихе, самоварно-канареечне, з пивною під боком» [5], міщанське, буржуазне оточення.

Література:

1. Nietzsche F. Ecce homo. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1977. 163 S.
2. Донцов Д. Микола Хвильовий. *Вісник*. 1933. № 7-8. С. 591–609.
3. Ніцше Ф. Так мовив Заратустра. Книжка для всіх і ні для кого. / пер. з нім. Г. Савченко. Харків: Фоліо, 2019. 256 с.
4. Хвильовий М. Вальдшнепи. *Повне зібрання творів у п'яти томах*. Київ: Смолоскип, 2019. Т. 4. С. 190-247.
5. Хвильовий М. Камо грядеши. *Повне зібрання творів у п'яти томах*. Київ: Смолоскип, 2023. Т. 5. С. 15-68.
6. Хвильовий М. Повість про санаторійну зону. *Повне зібрання творів у п'яти томах*. Київ: Смолоскип, 2019. Т. 3. С. 47–144.
7. Хвильовий М. Редактор Карк. *Повне зібрання творів у п'яти томах*. Київ: Смолоскип, 2018. Т. 2. С. 44-60.
8. Хвильовий М. Я (Романтика). *Повне зібрання творів у п'яти томах*. Київ: Смолоскип, 2019. Т. 3. С. 29-46.
9. Шевельов Ю. Хвильовий без політики. *Не для дітей*. Нью-Йорк, 1964. С. 53-67.

Левчук Анастасія

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО В ЕПОХУ НЕЙРОМЕРЕЖ

Термін «сучасне мистецтво» посідає особливе місце в дискурсі історії мистецтва. На відміну від визначеності традиційного мистецтва, сучасне мистецтво є складною та динамічною сферою, що сформована соціальними, культурними й технологічними силами нашого часу. Однією з визначальних характеристик сучасного мистецтва є його експерименти з формою та змістом [1]. Крім того, воно характеризується саморефлексивним дослідженням самої своєї суті. Це експериментування відображає постмодерну

критику грандіозних наративів та універсальних істин, охоплюючи безліч голосів і точок зору.

Перші твори комп'ютерного мистецтва виникли у 50–60-х рр. XX ст. і межували з науковими експериментами. Протягом цього часу немало митців у той чи той спосіб зверталися до цієї технології. Чимало їхніх робіт експонувалися у провідних виставкових просторах, а автори мали успіх.

Одним із них є Майкл Нолл (нар. 1939 р.), піонер комп'ютерного мистецтва, який цікавився естетикою інформації, красою, що виникає з даних та алгоритмів. Він уважав, що комп'ютерне мистецтво може розкрити красу інформаційних патернів, які зазвичай приховані від людського ока. В одній зі своїх робіт «Комп'ютерна композиція з лініями» (1964) Нолл фактично «присвоїв» художній стиль Піта Мондріана (1872–1944), майже повністю відтворивши його твір «Композиція з лініями» (1917), чим фактично розмив межі між оригіналом та його повторенням, передвіщаючи в такий спосіб захоплення концептуального мистецтва привласненням і деконструкцією [3].

Сьогодні за подібні підходи до творчості можна бути критикованим, засудженим, неприйнятим. На нашу думку, така відмінність тенденцій теперішнього часу від попереднього зумовлюється розвитком технологій, відкритим доступом до них та вільними можливостями їх «експлуатації». Публічні дискусії про штучні нейронні мережі та штучний інтелект почалися із запуску ChatGPT, популярність якого фактично наново відкрила для загалу ці технології. Внаслідок значного прогресу в галузі штучного інтелекту стали широко доступними генератори зображень, звуків і текстів. Ці інноваційні інструменти істотно трансформували творчий процес, у певний спосіб спростивши його, бо завдяки їм багато завдань, що раніше потребували значних зусиль та часу, можна виконати з меншими зусиллями. Окрім цього, технології штучних нейронних мереж також застосовуються для створення відеоконтенту та в кіноіндустрії.

Як було сказано вище, певний час сучасне мистецтво вже взаємодіяло з технологією штучних нейромереж і уникало конфліктів. Ще за часів М. Нолла «комп'ютерне мистецтво» стало частиною сучасного. Теперішній конфлікт виникає між технологією та сучасним митцем. Авторство, автентичність, конкуренція, «викрадення облич», «голосів», арт-стилів, зменшення цінності роботи – неповний, але вагомий список головних проблем, з якими мусить боротися сучасна мистецька спільнота.

Для генерування зображень штучний інтелект зазвичай навчають на наявних творах. Наприклад, можна генерувати картини за стилем будь-якого художника, але не кожний митець буде в захваті від цього, особливо якщо він заробляє на своїй творчості [3]. Подібне відбувається і в літературі, і в музиці.

Є й інша проблема з авторством, щодо якої відбувається дискусія: кому належить авторство твору, «згенерованого» завдяки нейронній мережі? Визначення авторства в сучасному мистецтві як таке є складним від самого початку. І до масового використання нейронних мереж спостерігалися тенденції до привласнення, реміксування, використання чужих творів, свідомої відмови від авторства та багато чого іншого, що ускладнювало захист твору. Проте в питанні кому належить провідна роль при створенні роботи з нейромережею наша думка непохитна: ця роль належить людині-митцю, яка задає всі необхідні параметри, наділяє ідеєю і вона ж визначає фінальний варіант вигляду твору.

З поширенням технології кожна людина може стати «митцем», а деякі компанії обирають працювати зі штучними нейромережами, бо часто це не лише простіше, але й дешевше. Втім, це не тільки збільшує конкуренцію, а й зменшує цінність самого митця. Проте наразі технології недосконалі. Ті, що доступні для загалу, часто створюють роботи з безліччю очевидних недоліків. Компанії, які переймаються якістю своєї продукції, частіше обирають співпрацю з людиною та більш професійну технологію, що значно здорожчує процес.

Найцікавіші роботи часто виникають унаслідок поєднання результатів людської творчості та здатністю машини обробляти інформацію та пропонувати нові форми.

Попри наявні проблеми, штучні нейронні мережі є корисною та наймовірною технологією, яка в певному розумінні змінила світ сучасного мистецтва. Сьогодні завдяки ним можна досягнути оригінальних та приголомшливих результатів. Способи їх використання незліченні, як і кількість митців з різних сфер, які використовують штучний інтелект. У співпраці з технологією можна створити неймовірні візуальні твори; унікальні музичні звукоряди; «оживити» будь-яке зображення та створити неповторні ефекти в кіноіндустрії (зокрема, «омолодження» та «зістарення» акторів і навіть «воскресіння»); під час створення сценаріїв та літературних творів нейронні мережі використовують як помічники, що здатні генерувати ідеї, перевіряти правильність написання і стати натхненниками.

Отже, сучасне мистецтво в епоху нейронних мереж – це дивні і по-своєму унікальні арт-об'єкти, можливість «спрощення» рутини митця, наявність універсального помічника та інструменту. Утім, з другого боку, це проблема порушення авторського права, «зменшення» цінності митця та самого творчого процесу, перенасичення арт-ринку схожим продуктом та низка етичних питань, пов'язаних з роллю митця та його «виживанням» [2].

Література:

1. Гомперц В. Що це взагалі таке? 150 років сучасного мистецтва в одній пілолі / пер. з англ. Л. Белея, І. Зайцевої, А. Корягіної. Київ : ArtHuss, 2017. 528 с.
2. Дерезевіч В. Смерть митця: як творчі люди виживають у часи мільярдерів і технологічних гігантів / пер. з англ. А. Дудченко. Київ : Yakaboo Publishing, 2021. 368 с.
3. Сейт'я М. де Код творчості / пер. з англ. К. Жуковська, Т. Турчин. Київ : ArtHuss, 2023. 320 с.
4. Noll A. M. The digital computer as a creative medium. IEEE spectrum. 1967. Vol. 4, No. 10. P. 89–95.

Ф. НІЦШЕ І СУЧАСНІСТЬ: ФІЛОСОФСЬКІ, БОГОСЛОВСЬКІ, КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ, МИСТЕЦЬКІ РЕФЛЕКСІЇ

*Алімова Вікторія
Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна*

ШЕДЕВР У МИСТЕЦТВІ В КОНТЕКСТІ «ПЕРЕОЦІНКИ ВСІХ ЦІННОСТЕЙ» Ф. НІЦШЕ

Сучасне розуміння мистецтва розширює розуміння художності: художніми творами визнаються твори актуального мистецтва, перформанси, аматорська творчість, а також певні імпровізації «на тему», виконані як авторами, так і штучним інтелектом.

Поняття «шедевр» у сучасній філософії та мистецтвознавстві використовується у трьох основних значеннях:

1) найкращий витвір мистецтва в якомусь стилі чи жанрі (Кельнський собор як шедевр готики, драма «Закон» Володимира Винниченка як шедевр жанру «ібсенівська драма»);

2) найкращий музейний експонат, твір особливої художньої довершеності, призначений для зберігання «на віки» в музеї чи галереї (наприклад, «Запорожці пишуть листа турецькому султану» Іллі Рєпіна);

3) шедевр як доказ майстерності автора-художника в широкому значенні, яке розглядається цеховим устроєм та схвалюється цехом, громадою як показник майстерності.

Коли останнє значення було панівним, то воно почало руйнуватись із занепадом цехового устрою та цехового духу в мистецтві, шедевр мав свідчити як вищий ступінь майстерності, так і повторюваності, відтворюваності за правилами цеху. Позитивізм та Ф. Ніцше як представник ірраціональної неklasичної філософії руйнують поняття цехової майстерності на користь елітарності та псевдоелітарності, коли саме життя, а не майстерність має визначати основні цінності. З одного боку, це «людське, занадто людське» [1], з другого, це занадто

спрочене розуміння людини – цій людині повернули нарешті всі її людські цінності, але не задають критеріїв цих цінностей, громада та навколишній світ позбавляються впливу на людину та її майстерність.

Шедевр як музейний експонат, щось унікальне, створене один раз і на всі часи, спростовується ніцшеанським ірраціоналізмом та волюнтаризмом, чому ми повинні орієнтуватись на щось, крім самої людини, створюючи з якогось артефакту подобу кумиру? У «Народженні трагедії з духу музики» [2] Ф. Ніцше в цьому звинувачує Сократа та загалом аполлонічний ідеал античності з його назавжди затвердженням гармонійним каноном. Чому ми повинні, на парадоксальну думку Ф. Ніцше, схилитись перед чимось, створеним руками людини, замість того, щоб поважати саму людину, її творчий виборчий дух? Але коли людина не підтверджує свій статус та зусилля через своє життя та діяльність, не вміє цінувати довершене мистецтво, створене іншими, то претензії такої людини перетворюються на голос натовпу, проти чого і протестував первісно Ф. Ніцше.

Ніцшеанство, продовжене філософією постмодернізму, послідовно ставить під сумнів і шедевр як найкраще втілення жанру, розмиваючи види та жанри мистецтва. З одного боку, Ф. Ніцше обстоює аристократичність та аристократичне мистецтво, з другого боку, остаточно руйнує поняття «стилю». Тим самим романтизм стає останнім послідовним втіленням стилю, а визначення найкращого в тому чи іншому жанрі стає дискусійним.

Як висновок, можна зазначити, що неklasичні філософські концепції та ніцшеанство намагаються повернути гуманізм у мистецтво, канон та жанрова визначеність критикуються, натомість відбувається розмивання не тільки шедевр, а самих понять цінностей та вартостей.

Література:

1. Ніцше Ф. Людське, занадто людське. Книга для вільних умів. Там IV. Львів: Астролябія, 2012. 408 с.

2. Ніцше Ф. Народження трагедії. Невчасні міркування. I – IV. Львів: Астролябія, 2022. 624 с.

Бак Володимир
Національний університет «Львівська політехніка»

ЩО МОЖЕ СКАЗАТИ НАМ Ф. НІЦШЕ ПРО РІВНІСТЬ СЬОГОДНІ

У сучасному світі поняття рівності часто стає предметом глибоких роздумів. Сучасність влаштовує нас парад різноманітних, іноді суперечливих «рівностей». Політичні права, соціальні статуси, постколоніальні вимоги, гендерні ідентичності, біологічні даності, психічні акцентуації, доступ до можливостей, формування та реалізація бажань, відношення спільнот людських і «спільнот» тваринних, рослинних, неорганічних тощо. Експерти активно обговорюють, як позбутися нерівності в усіх сферах. Демократичні громадянські спільноти йдуть услід. Від політиків і держав очікують підвищення рівня суспільної інкорпорації жінок, надання кожному особистого автомобіля (психоаналітика, іт-консультанта, або ж іт-безсмертя – ряд можна продовжувати майже необмежено), врегулювання в порядку вживання та реєстрації імен. Безнадійно психічнохворий стає «альтернативно обдарованим», серійний убивця стає улюбленцем медіа з приводу його «унікального екзистенційного досвіду». Ще з дитинства нас навчають, що всі люди рівні між собою.

Проте чи не є весь цей згаданий парад «рівностей», ці «хороводи» – політичні, медійні, ідеологічні тощо – навкруги рівності одним великим симптомом того, що з поняттям «рівності» щось не так?

З другого боку, ми можемо емпірично і в різний спосіб переконатися, що людський світ і людське життя не є тими сферами, в яких панує рівність. І справді, велике питання є в тому, чи можуть (і чи мають) бути рівними Геркулес і

Афродіта? Люди з обмеженими можливостями залишаються такими незалежно від того, як їх називають.

Кінугаса Шього висловлює це положення так: «Великий мислитель сказав, що Бог не підносить одних людей вище або нижче за інших. Але це не означає, що ми всі рівні між собою. <...> Ми народжуємося всі рівними, але чому ж у кінці кінців робота і соціальний статус кожного відрізняються?» [1, с. 1].

В описаному стані справ з «рівністю», який видається досить «апоретичним», декілька слів допомоги може сказати нам Ф. Ніцше. Ми пам'ятаємо, що Ф. Ніцше дуже любив «рогаті» проблеми – про що, як відомо, говорив, власне, сам. Так, істотний складник пафосу Ніцше щодо проблеми рівності людей полягає в тому, що норма рівності, норма, яка стверджує рівність, розбещує і псує людину, фактично роблячи з неї «останню людину». Але водночас – а є ознаки того, що цим самим жестом – Ф. Ніцше вдається розрізнити і розвести, скажімо так, екзистенційні режими «норми» і «справедливості», онтологічно пов'язуючи з останнім акт «боротьби з собою», у здійсненні якого «стають тими, хто ми є». Отже, якщо ми хочемо претендувати на рівність з іншими, маємо розпочати й підтримувати «воєнні дії» із собою-сталим і усталеним. Бо «найгіршим ворогом, якого ви можете зустріти, завжди залишатиметеся ви самі» [2, с. 26].

Суспільно-нормативно ми маємо вимагати загальної рівності. Екзистенційно ми маємо плекати справедливість можливості, справедливість як можливість бути присутнім, бути подією світу. Ця дуальність є темою цього нашого повідомлення.

Література:

1. Кінугаса Шього. «Клас Еліти». 2015. 4450 с.
2. Ніцше Ф. Так мовив Заратустра: Книга для всіх і для нікого ; пер. з нім. Лесь Гринюк. Коломия: Галицька накладня Якова Оренштайна, 1910. 516 с.

АКТУАЛЬНІСТЬ ФІЛОСОФІЇ «ЗНАННЯ ТА ПРАВДИ» ФРІДРІХА НІЦШЕ

Фрідріх Ніцше, видатний німецький філософ XIX ст., у своїх творах висловлював своєрідний погляд на поняття «Знання та Правди», який залишається актуальним і сьогодні. Одним з ключових аспектів його філософії є критика ідейного підґрунтя моралі та релігії, що базується на твердженні про існування абсолютних істин та об'єктивного знання. Ніцше стверджував, що таке розуміння правди є вигадкою, створеною людством для утримання себе від почуття безпорадності та беззмістовності життя.

За Ніцше, справжня правда є унікальною для кожної особистості і визначається її індивідуальними потребами, цілями та контекстом. Це відкриває можливість для інтерпретації правди як інструменту влади, здатного визначати реальність і переконання інших. Дозвольте зобразити його ідею у 3-х тезах, які, на мій погляд, найкраще підкреслюють його слова та ідею.

Індивідуальна природа правди: Ніцше вважав, що справжня правда є унікальною для кожної особистості й визначається її індивідуальними потребами, цілями та контекстом. Він писав: *«Тільки та істина, яка робить нас кращими і краще адаптує нас до життя, є достойною того, щоб ми заради неї жили»* («Так говорив Заратустра»). Це означає, що правда для кожної людини може бути різною, оскільки вона відображає її унікальний світогляд і цінності.

Правда як інструмент влади: Ніцше розглядав можливість інтерпретації правди як інструменту влади, здатного визначати реальність і переконання інших. Він писав: *«Єдине справжнє знання – це знання про власне невідоме»* («Жадання влади»). Це підкреслює, як сила визначає те, що вважається правдою, і це може бути використано для маніпулювання суспільством. Після цього влада

користується довірою людей, що описано в наступній цитаті: *«Однаке держава бреше всіма мовами про добро і зло – і що не слово, то брехня, і що не майно, то крадене»* («Жадання влади»).

У цьому контексті Ніцше підкреслює, що ідея правди часто використовується владою як інструмент контролю над суспільством, створюючи ілюзію об'єктивності та незаперечності.

Вплив ЗМІ: сучасні ЗМІ часто використовують підхід Ніцше, пропонуючи інтерпретації подій та фактів, які відповідають їх власним цілям і поглядам. Він писав: *«Люди не хочуть чути правду, оскільки вони не хочуть, щоб їх завершив той, хто мислить»* («Так говорив Заратустра»). Це може призвести до формування загальноприйнятої правди, яка відображає лише певні погляди та інтереси, а не об'єктивну реальність. Після цього починаються цькування людей з «іншою» думкою. Ось що казав філософ про це *«Нема пастиря, є лише отара! Кожен хоче рівності, всі рівні, – хто має іншу думку, той сам іде в божевільню»*. («Так говорив Заратустра»). Цей підхід ЗМІ може призвести до появи феномену «інформаційної бульбашки», коли люди потрапляють під вплив інформації, яка підтверджує їхні власні погляди, і відкидають або ігнорують інші точки зору. Це може сприяти політизації та розколу суспільства на «наших» і «їхніх», що загрожує формуванню об'єктивної картини світу та здатності до конструктивного діалогу, здоровому мисленню та саморозвитку.

Це підкреслює актуальність його філософії, оскільки суспільство намагається зрозуміти, як визначається правда в епоху швидкозмінних медіа. Ніцше нагадує нам, що правда не завжди об'єктивна і потребує критичного мислення та самопізнання для розкриття її справжнього смислу.

Література:

1. Ніцше Ф. Так говорив Заратустра: Книга для всіх і для нікого; пер. з нім. Лесь Гринюк. Коломия: Галицька накладня Якова Оренштайна. 1910. 516 с.
2. Ніцше Ф. Так казав Заратустра; Жадання влади; пер. з нім. А. Онишка, П. Тарашука. К.: Основи, Дніпро, 1993. 415 с.

ФІЛОСОФСЬКІ АСПЕКТИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ СПАДЩИНИ ФРІДРІХА НІЦШЕ

Актуальність теми. У сучасному світі багато людей дивляться на все з різних точок зору і вважають, що істину можна знайти не лише в традиційних джерелах. Це відповідає ідеї Ніцше про «переоцінку всіх цінностей» та «волю до влади», коли люди мають право шукати власну істину і вибирати свій шлях у житті. Також ідеї Ніцше про «смерть Бога» відображають сучасну ситуацію, коли релігійні уявлення не завжди є центральними для багатьох людей. Отже, ідеї та критика Фрідріха Ніцше і досі є актуальними, і вони впливають на сучасне мислення та культурну практику, спонукаючи людей думати самостійно й шукати власний шлях у світі.

Метою є глибоке розуміння впливу ідей Фрідріха Ніцше на розвиток постмодерністського світогляду та культурного ландшафту.

Для досягнення мети треба виконати такі **завдання**:

- розкрити вплив ідей Ніцше на формування постмодерністського мислення та культурного дискурсу;
- проаналізувати різноманітні аспекти постмодерністської інтерпретації концепцій Ніцше;
- виявити ключові зміни та інновації, які внесла Ніцшеанська філософія в сучасну культурну практику.

У цій доповіді хотілося обмірковувати відомий вислів Ніцше «Бог мертвий! Бог залишився мертвим! І ми вбили його!». Це фраза з його твору «Так говорив Заратустра». З висловлюванням пов'язана метафора постмодерністської філософії – смерть бога. Мартін Гайдеггер розмірковує про те, що коли ми кажемо «Бог мертвий», то не маємо на увазі, що справді Бог помер, але ми висловлюємо новий спосіб думати про світ і життя. Він стверджує, що це виражає кінець старих

ідей про Бога і метафізику, які раніше визначали наше розуміння світу. Гайдеггер вважає, що коли ми визнаємо «смерть Бога», це означає, що ми перестасмо вважати значущими старі вірування та шукаємо нові способи розуміння існування. Його порівняння з античною історією про смерть бога Пана підкреслює глибокий символізм цього поняття та його важливість для філософії [2].

Одна з цитат Фрідріха Ніцше – «Все, що не вбиває нас, робить нас сильнішими». Основна ідея полягає в тому, що випробування та подолані труднощі допомагають нам стати сильнішими та витривалішими. З погляду психології адаптації, ці слова можуть означати, що через конфлікти, труднощі та перешкоди людина здобуває досвід та відповідні навички, які дозволяють їй пристосовуватися до нових ситуацій і долати майбутні виклики більш ефективно. У філософському контексті ця цитата може бути сприйнята як заклик до активного ставлення до життя та прийняття викликів, з якими ми зіткнуємося. Загалом ця цитата стверджує, що навіть негативні досвіди та випробування можуть принести позитивні результати, якщо ми вміємо використовувати їх для свого зростання та розвитку [3].

Однак наукові дослідження та реальний досвід свідчать зовсім про інше. Травматичні події, особливо ті, що відбуваються у дитинстві, можуть мати далекосяжні негативні наслідки. Наприклад, діти, які пережили жорстоке ставлення або зневажання, мають високий ризик розвитку різних психічних та фізичних захворювань у подальшому житті. Дослідники виявили, що діти, які пережили неблагополучне дитинство, мають підвищений ризик розвитку різних захворювань та проблем, таких як рак, депресія, алкогольна та наркотична залежність, низькі результати в навчанні, а також рання вагітність. Отже, згідно з сучасними науковими відкриттями, фраза Ніцше не завжди відображає дійсність. Травматичні події можуть мати серйозні негативні наслідки, і не завжди вони зміцнюють нас чи роблять нас сильнішими. Ця цитата може мати значення тільки тоді, коли ми самі

бажаємо бути сильнішими та подолати труднощі, які трапляються в нас на шляху до мети. Якщо ті діти, які пережили жорстоке ставлення та зневажання в дитинстві, будуть більш стійкими та самі побажають жити добре, ніж зараз, то цитата Фрідріха Ніцше має значення [3].

Висновок. Отже, ідеї Фрідріха Ніцше мають великий вплив на постмодерністське мислення та культурний дискурс. Він запропонував переосмислення понять правди, влади та культури, що робить його ідеї важливим філософським джерелом для розуміння сучасного світу. Ніцшеанський постмодернізм надає можливість глибокого аналізу та критики сучасності, ставлячи під сумнів традиційні уявлення і відкриваючи нові шляхи для розвитку суспільства. Його концепції продовжують спричиняти дискусії та стимулювати пошук нових шляхів розуміння сучасної культури та суспільства [1].

Література:

1. Tanner M. Nietzsche: A Very Short Introduction. Oxford University Press, 2000. 128 p.
2. Heidegger M. Metaphysics and nihilism. New York: Polity Press. 2023. 250 p.
3. Williams R. Why the expression “What doesn’t kill you makes you stronger” may not be true. Newsletter: Wired for Wisdom. 2022. URL: <https://cutt.ly/sw0fwWYx>

Прокопенко Владислав

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

НІЦШЕ: МІЖ РИТОРИКОЮ ТА ПРОПАГАНДОЮ

Риторика без жодних сумнівів є одним з найсильніших інструментів впливу на людський розум, а в парі з філософією цей інструмент набуває ще більшої сили, адже той, хто зможе майстерно викривити ідеї відомого філософа та підробити їх під стандарти своєї ідеології, зможе не тільки з більшою вірогідністю переконати простих людей в її правильності, а й зробити її сенсом їх життів.

Під час Другої світової війни гітлерівські війська йшли у бій із сірими виданнями творів Фрідріха Ніцше в рюкзаках,

тоді як простих німців підганяли словами філософа. Після поразки під Сталінградом у 1943 р. нацистський міністр Йозеф Геббельс заявив: «Ми ще раз виправдаємо слова філософа: “Те, що нас не вбиває, робить нас сильнішими”». Однак сьогодні Ніцше (1844-1900) є одним з провідних світочів сучасної та постмодерністської думки, його експлуатація нацистами визначається як травестія, основана на невігластві й навмисному спотворенні.

Є підстави називати Ніцше найбільш неправильно зрозумілим мислителем в історії західної філософії. Його ідеї не тільки були неправильно витлумачені складними й часто суперечливими способами в кінці XIX і початку XX століть, але ці неправильні тлумачення так само часто суперечили власним філософським принципам Ніцше.

Однак у всьому цьому є певна іронія, враховуючи, що Ніцше відкинув навіть можливість існування об'єктивних істин (цей філософський принцип він назвав «Perspektivismus»). Отже, Ніцше відразу став великим чемпіоном і найбільшою філософською жертвою фейкових новин. І тому ми не повинні дивуватися тому, що ця суперечлива фігура має багато чого навчити нас про наш сучасний культурний момент.

У наші дні навряд чи можна назвати новиною будь-який опис того, що ідеї Ніцше були незаконно привласнені нацистами напередодні Другої світової війни, а також що це незаконне привласнення було дозволено його сестрою і побожною антисеміткою Елізабет Ферстер-Ніцше. Насправді, «Übermensch» Ніцше, який Третій Райх використовував для виправдання своєї ідеї біологічно вищої арійської раси, був значною мірою розроблений для протидії інтенсивному націоналізму, що спирається на фашистські ідеології в XX ст. Це може бути найбільш знайомим прикладом того, що філософська спадщина Ніцше запламована фальшивими новинами, але це лише вершина айсберга, коли йдеться про помилкові тлумачення його роботи.

Наприкінці XIX ст. Ніцше був несправедливо охарактеризований як нігіліст першими вченими у Великобританії та Франції, які звернули увагу на його праці. Ці інтерпретації були значною мірою натхненні песимістичними цінностями, які Ніцше обстоював у 1870-х рр. Проте вони проігнорували той факт, що Ніцше відмовився від цих цінностей, перш ніж опублікував свої найважливіші роботи в 1880-х рр. У січні 1889 р. Ніцше зазнав повного психічного колапсу, який залишив його повністю недієздатним аж до його смерті в серпні 1900 р. Цей факт використовували як дуже ефективну естафету ті, хто не погоджувався з його філософськими цінностями.

У XX ст. ім'я Ніцше дедалі більше асоціювалося з німецьким мілітаризмом перед Першою світовою війною. Після початку війни в 1914 р. деякі високопоставлені інтелектуали навіть заявили в британських та ірландських ЗМІ, що Ніцше одноосібно відповідальний за її спалах. Ці критики твердо вказували на самопроголошену аморальність Ніцше та уривки в його опублікованих творах, які прославляють абсолютну **необхідність війни**. Таке суперечливе ставлення до Ніцше було відтворено в 1930-х і 1940-х рр. Французькі та німецькі мислителі, такі як Анрі Лефевр, Жорж Батай і Карл Ясперс, кинули виклик нацистським незаконним привласненням і заклали по суті основи для екзистенціалістського образу Ніцше, який виник після Другої світової війни.

Те, що більшість цих суперечливих повідомлень і неправильних інтерпретацій з'явилися в різних газетах і періодичних журналах, передусім говорить нам про те, що фейкові новини насправді не є явищем XXI століття. Фактично щоразу, коли Дональд Трамп твітує пости із фразою «enemy of the people» (ворог народу), це одразу нагадує про пропаганду, створену тоталітарними режимами XX ст. Ці режими також використовували найкращі технологічні розробки тих часів для створення та поширення своєї версії новин. Втручання Cambridge Analytica у референдум щодо Brexit

у 2016 р. служитиме своєчасним нагадуванням про те, що подібні широкомасштабні маніпуляції можуть бути створені з набагато більшою ефективністю в епоху цифрових і соціальних мереж. Головною проблемою сьогодення є не так фейкові новини, як очікування правди. Ніцше казав: «факти не існують, є лише інтерпретації». І саме в «правильно» поданих інтерпретаціях полягає ефективність пропаганди – подати інформацію так впевнено й доступно, щоб людина навіть не замислилась над її достовірністю. У підсумку маємо біографію Ніцше, яка через фейкові новини, упереджене ставлення та хибне тлумачення поглядів філософа буде назавжди заплямована чутками про зв'язок з нацизмом.

Навіть у цьому високотехнологічному сучасному світі найважливіший урок життя і творчості Ніцше про фейкові новини все ще залишається актуальним. Цей конкретний урок привертає ще більше уваги з усвідомленням того факту, що Ніцше був принаймні частково відповідальним за ці неправильні інтерпретації його ідей, за винятком випадків, коли виною були нестандартні французькі та англійські переклади його праці.

Література:

1. Nietzsche F. Thus spoke Zarathustra: A book for everyone and nobody. Oxford University Press, 2005.
2. Nietzsche F. On the genealogy of morals and ecce homo. Random House LLC, 2010.

Шпатовалова Дар'я

Український державний університет залізничного транспорту

ТВОРЧИЙ ХАРАКТЕР ЛЮДИНИ ЯК СУБ'ЄКТА ІСТОРІЇ У ФІЛОСОФСЬКОМУ ВЧЕННІ ФРІДРІХА НІЦШЕ

Задумуючись над сутністю людини, мислителі всіх часів і народів завжди фіксували двоїстий характер homo sapiens. Означення людини як розумної істоти не означало заперечення її належності до природи. Практично в усіх

ученнях минулого людина є природною і суспільною одночасно. Суспільною в цьому контексті означає мислячою, належною як до світу матеріального, тілесного, так і до світу духовного, нематеріального, що відрізняє її від усіх інших живих істот.

Виявивши ці дві сторони в людському бутті, від самого початку червоною ниткою в дослідженні сутності людини філософи зверталися до проблеми осмислення їхньої взаємодії. На різних етапах історії на перший план висували то тілесну сторону індивіда, то духовну. Але звісно, жодна з них не заперечувалась абсолютно. Якби так сталося, що яку-небудь із них піддали б абсолютній обструкції, то це означало б «знищення» людини.

Та все ж абсолютизацію як тієї, так і іншої сторони людської особистості в історії становлення людини та її самоусвідомленні можна віднайти. Наприклад, один із засновників Кисво—Печерської Лаври Феодосій з молодих літ носив вериги, що в'їдалися в тіло. Вони завдавали йому білю, навіть утворювалися криваві рани. Це приклад того, як у намаганні вивищитись духом перші християни на Русі нехтували тілом, самочинно завдавали собі тілесних страждань.

Іншим прикладом є художній твір Джованні Боккаччо «Декамерон», який просякнутий ідеями гуманізму епохи Відродження. В цій книзі автор намагається середньовічному снобізму протиставити велич людини не лише духовної, але й тілесної, представити її цілісною. Правда, він робить акцент на тілесності. Книга новел італійського автора описує розваги молодих людей, які оспівують радість простого й чистого кохання, тілесні насолоди та природність почуттів.

І як тут не згадати нашого вітчизняного філософа Григорія Сковороду, який у XVIII ст. цю проблему представив у своєму вченні про «дві натури» і «три світи». Для нього проблема відношення «душі» і «тіла», «невидимої» і «видимої» натури вирішується на користь натури «невидимої». Проте провідна роль душі, «невидимої» натури обґрунтовується без зневажання

плоті. Він закликає турбуватись про тіло, доглядати його, але нічого надмірного.

Переважання та провідна роль «невидимої» природи у вченні Григорія Сковороди лежить в основі концепту «другого народження». Воно полягає в досягненні такого рівня розвитку душі, духовних здібностей, коли тіло служить духовним цінностям, коли духовно розвинена особистість робить своє тіло інструментом досягнення потреб духовних, більш важливих та «вічних» у розумінні Григорія Сковороди, ніж тілесні. Творче, духовне начало у вченні українського філософа є безумовно самоцінним і таким, що, тільки спираючись на нього, можна вибудувати людське щастя. Саме так він створює гармонію тілесного і духовного.

В історії філософії є чимало прикладів різного тлумачення сутності людини, але завше центральною проблемою у її визначенні була проблема співвідношення та взаємодії духовного і тілесного. Ішлося про людське щастя, як у Григорія Сковороди, чи розглядались проблеми закономірностей пізнавального процесу, як, наприклад, у раціоналістів чи представників інших філософських течій, проблема духовної сутності людини домінувала.

Тому не дивно, що, розглядаючи природу людини, Фрідріх Ніцше не міг уникнути цієї проблеми, яка до нього значною мірою вже опрацьовувалась. Усвідомлюючи духовну кризу епохи і спираючись на вчення Артура Шопенгауера, який закликав до приборкання волі, Ніцше, приймаючи волю як субстанцію, як основу буття, закликає до іншого – до зміцнення, розвитку, плекання волі. І виникає питання: що було причиною такого розуміння людини?

Ніцше розробляв свою антропологію в умовах духовної кризи в Європі. Для її подолання потрібні були люди вольові, сильні, відважні, готові до самопожертви. Ці якості можна було виробити великими надзусиллями як духовними, так і фізичними, але передусім потрібна була воля духовна, яка б підкорила собі тіло. Тому він розглядає людину в двох

іпостасях: духовній і тілесній. Творче і тварне начало займають у нього різне становище в структурі людської особистості. Для того щоб стати людиною сильною, Надлюдиною, в тлумаченні Фрідріха Ніцше, тілесне повинно бути «переламане», «перековане», «загартоване» тощо. Такий процес становлення людини є болючим. Страждає і зазнає болю тілесне в людині, але воно й повинно страждати, вважає Фрідріх Ніцше, адже без такого страждання неможливе становлення нової людини, людини з сильними духовними якостями, яка може творити, долати перешкоди на шляху виведення суспільства з кризи.

Правда, попри переслідування благородних цілей, у Фрідріха Ніцше в тіні опинилась інша сторона людської активності, а саме моральна. Закликаючи до духовного вдосконалення, він зробив низку тверджень, які, можна сказати, депо нівелюють його істинні здобутки в осмисленні творчого характеру людської особистості. Сильна людина, Надлюдина опинилась у нього «по той бік добра і зла», що означало не просто руйнування традиційних цінностей, а й цінностей взагалі. Заклик до «переоцінки всіх цінностей», очевидно, так і слід розуміти. Трактатування ним свободи виявилось у нього «забуттям» моралі та необхідності пошанування свободи іншого.

Невипадково його часто звинувачували в потуранні аморальності й навіть вважали ідейним натхненником нелюдських політичних режимів. Проте писав він не для лідерів таких режимів, а для всіх, хто цікавиться духовною сутністю людини, джерелом її творчого характеру. Безсумнівно, що активна людина може немало почерпнути із його творів, читаючи їх критично, уважливо та зацікавлено. Плакаючи в собі духовність, вивисшуючи її над тілесністю, людина стає не лише духовною істотою, а й суб'єктом історичного процесу, що в період суспільної кризи дуже важливо, надто важливо.

ПРО НЕОБХІДНІСТЬ ЗЛА І СТРАЖДАНЬ ДЛЯ СТАНОВЛЕННЯ ЛЮДИНИ

Проблема зла та страждання невід’ємно пов’язана з людським життям. Усі ми відчуваємо на собі «погане» цього світу: хвороби, смерті, болі та біди різного ґатунку і масштабів. Для нас, українців, це особливо актуально під час повномасштабної війни. Усе те горе та страждання, які ми переживаємо, складно вмістити у філософську статтю. Проте *осягнути та осмислити* ці проблеми є завданням і навіть обов’язком філософів.

Ми не обираємо час та обставини нашого життя. Людину кидає в Буття, яке, немов полум’яна гірська річка, несе все уперед, не питаючи людину, чи комфортно їй.

Ми – продукт обставин та історії цього світу. Продукт не лише добра, а й зла нашого універсуму. Як говорить Фрідріх Ніцше, «адже якщо вже ми результат попередніх поколінь, то ми також результат їхніх блукань, пристрастей і помилок, ба навіть злочинів; неможливо повністю звільнитися від цього ланцюга» [1, с. 317].

Зло, до якого ми ставимось вороже і присутність якого ми бажаємо викоринити, є невід’ємною частиною життя; невіддільною частиною нас самих.

В ідеальному світі немає місця для нас з вами. Ми просто не існуємо в ньому. Не було би війн, не було би пригнічувань, не було б усіх тих страждань, тоді наші з вами прабатьки не зустрілися б один з одним. Події не склалися так, щоб виникли умови нашого народження.

Позбавитись зла – це позбавитись нас самих. Зло є такою ж необхідною передумова нашого існування, як і все добре та прекрасне цього світу.

Проте оскільки ми тут, то маємо прийняти умови нашого буття. Так, ми не обирали його. Можливо, ми хотіли

б, щоб усе було інакше. Проте єдиний варіант – це жити в наявному. Ми обираємо, що робити далі. Ми – продукт ланцюжка обставин, але цей ланцюжок не є кайданами. Прийняти зло та змиритись з ним – це одне й те саме.

Лише переживши скруту, можна підвестись до справжніх висот існування – «чи не може дерево, яке гордо пнеться вгору, уникнути негоди й бурі?» [2, с. 45]. Важкі часи створюють сильних людей. А сильні люди створюють добро і злагоду навколо себе.

Загартовані у негодах і журбі, ми здатні творити більше добро у цьому світі, ніж будь-хто інший. Справжня сила, як часто наголошує Ніцше, неодмінно трансформується в добро.

У світі, де зло і страждання здаються неминучими, іноді складно знайти причину для надії. Але саме в цьому контексті ми можемо виявити нашу справжню здатність до стійкості та відновлення. Визнавши, що ми не можемо вибрати обставини нашого життя, ми все ж вибираємо, як до них ставитися і якими будуть наші дії. Це дозволяє нам не просто виживати, а трансформувати випробування в джерело сили й мудрості, що підносить нас над звичайністю і надає нашому існуванню глибшого значення.

Сприймаючи страждання як неминучу частину буття, ми парадоксально здобуваємо внутрішню свободу. Свободу прийняти свою долю й активно творити власне життя попри будь-які негаразди. Цей екзистенційний вибір є, можливо, найважливішим і найскладнішим викликом, що постає перед кожною людиною. І від нього залежить, чи зможемо ми перетворити страждання на трамплін для стрибка у вищі виміри духу.

Саме таку позицію обстоює Фрідріх Ніцше – *amor fati*, безумовне прийняття і схвалення свого життєвого шляху. Полюбити долю, за Ніцше, означає сказати «так» навіть найскладнішим випробуванням, розглядати їх як необхідні етапи власного становлення. Знаменита фраза «що не вбиває мене, те робить мене сильнішим» [3, с. 46] чудово ілюструє

цей героїчний підхід. Страждання загартовують і підносять людину, якщо вона здатна побачити в них не просто тягар, а можливість для росту і самоперевершення. Інтегруючи досвід болю, ми розширюємо свої горизонти і вчимося цінувати життя у всьому його драматизмі.

Цей ніцшеанський ідеал стоїчного прийняття надзвичайно актуальний для нас, українців, у нинішні буремні часи. Перед лицем воєнного лихоліття ми щодня стикаємося з викликом – впасти під тягарем страждань чи героїчно прийняти їх і трансформувати в духовну силу. Шлях *amor fati* – це шлях болісного, але необхідного зростання, який веде до утвердження цінності життя всупереч найтрагічнішим обставинам. Це шлях, яким ми маємо пройти, щоб вистояти, щоб перемогти, щоб ствердити нашу нескореність.

Отже, ніцшеанська любов до долі парадоксально стає джерелом сили для творчої трансформації себе і світу. Прийняття страждання як невід’ємної частини буття дає нам відправний пункт, з якого ми можемо рухатись до світлішого майбутнього. І кожен наш крок на цьому шляху наближає перемогу людяності над безоднею зла.

Література:

1. Ніцше Ф. Народження трагедії. Невчасні міркування; пер. з нім. К. Котюк, О. Фешковець. Львів: Астролябія, 2022. 624 с.
2. Ніцше Ф. Весела наука; пер. з нім. В. Б. Чайковський. Харків: Фоліо, 2023. 284 с.
3. Ніцше Ф. Сутінки ідолів, або Як філософствують молотом; пер. з нім. П. Тарапук. Київ: Темпора, 2012. 384 с.

Шпитчук Василь

Національний університет «Львівська політехніка»

КОНТУРИ (РОЗУМІННЯ) НІЦШЕ: ПЕРЕТВОРЕННЯ ДУХУ, ВІЧНЕ ПОВЕРНЕННЯ, НАДЛЮДИНА

Можливо, головну свою книгу – свого «Заратустру» – Ніцше починає з розділу про три перетворення духу. Це відомо всім. Але, попри «загальність» цього місця, Ж. Дельоз

починає свою класичну книгу, присвячену Ніцше, саме зі згадування цього сюжету [2, с. 6]. Ця обставина має зупинити нашу увагу. Бо якщо один філософ, до того ж унікальний і сучасний, починає подання (і розуміння) філософії іншого філософа, до того ж вельми значущого для всього сучасного західного мислення, з певного конкретного місця, – ми маємо ставитися до цього місця як до «місця сили думки», до місця розуміння філософії останнього.

Перетворення духу – це послідовність, вони організовані темпорально. Спочатку приходить верблюд, потім іде лев, потім лев перетворюється на дитину, що грає. І тут навички західної класичної традиції закликають нас до лінеарності: t_1, t_2, t_3 , де $t_1 < t_2 < t_3$. Темпоральність – це пряма лінія, яка сама собою необмежено продовжується. Але чи можемо ми мислити ніцшевський процес перетворень духу лінеарно? Ж. Дельоз підтверджує, що ні, зауважуючи, що, як «лев сидить у верблюді; дитина – у леві», так і «трагічний наслідок закладений вже у дитині» [2, с. 7]. Дитина має містити верблюда, щоб хтось міг нести ті скарби духу, що вона створила граючи. Тут ми маємо тримати у фокусі уваги не тільки час. Але також – і простір.

Спочатку дух людський схожий на верблюда, що тяжко несе чийсь цінності на своїх горбах. Верблюд – фігура терпіння. Але це також фігура рабськості, фігура чужої долі на твоїх плечах.

Так у верблюді зріє лев. Це образ володаря, що має силу і волю – волю до могутності, волю до самоперевернення. Ніцше тут виправдовує силу – силу людини, що здатна сама собі підпорядковуватися. Бо раб (верблюд) – це той, хто не вміє виконувати власні накази. Але на шляху лева з'являється дракон, у якого на кожній лусці написано: «Ти мусиш!». Дракон здатний зупинити верблюда, але не лева, адже той має волю, волю до могутності, він сам вирішує, що йому робити. Творити нові цінності ще не до снаги й левові, але творити собі свободу для нового творення («...розбивати статуї», – каже Дельоз [2, с. 6])

– на таке лєвова сила спроможна. Творити умови свободи, умови вільної гри – може тільки лєв. Але лєв не може грати. Дитина ж натомість – грає.

Але чи не грає Бог, коли творить світ «з нічого»? Дитина – це невинність і забуття, новий початок, гра, колесо, що крутиться само собою, перший порух, свята згода з усім.

Тепер запитаємо: чи є тут місце ідеї прогресу, яка рухає вперед класичну науку і класичні західні спільноти? Чи прогресує дух у цих перетвореннях? У чому сенс ідеї «Вічного повернення»? Циклічний характер ходу речей проти прогресистської перспективи є твердження безнадійності, заперечення надії як необхідної онтологічної обставини людської події проти безглуздості, абсурдності нескінченного лінійного руху щодо людського. Краще, попри надлюдське напруження і біль, стояти вертикально посередині світу, являючи волю (силу) до влади над ним і над собою, ніж майже не існувати (тут і зараз, у кожному мить життя) задля недосяжної ніколи мети в невизначеному майбутньому.

Так Вічне Повертання обертається постаттю і подією «надлюдини». І згадані переродження духу є за Ніцше – він так говорить сам – мостом від людини до надлюдини. Нести мотлох традицій твого минулого, які вже минули, а отже, є вже не ти; сказати всьому цьому «Ні!» і підірвати все своє минуле, утворюючи пустелю; стояти за собою, мовити: «Я так хочу! Я так буду» – утвердження і самоперевернення, сила творити нові цінності, новий світ. Але новий світ старішає. Раптом з нього йде все Життя. І верблюд знов тягне мертві рештки старого світу.

Література:

1. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Вид-во «Богдан», 2021. 415 с.
2. Deleuze G. Nietzsche : sa vie, son œuvre, avec un exposé de sa philosophie, Paris, Presses universitaires de France , 1965.
3. Горлач М.І., Кремень В.Г., Ніколасенко С.М., Требін М.П. та ін. Основи філософських знань філософія, логіка, етика, естетика, релігієзнавство: Підручник. К.: Центр учбової літератури, 2008. 1028 с.
4. Кривуля О.М. Філософія: Навчальний посібник. Х.: ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2010. 592 с.

ТЕОРЕТИЧНА І ПРАКТИЧНА ФІЛОСОФІЯ

Asieieva Olena

Ukrainian State University of Railway Transport

GNOSIOLOGICAL ISSUES IN THE WORKS OF O. POTEBNJA

Oleksandr Potebnja was a prominent Ukrainian philosopher, linguist, and culturologist. He devoted much of his life to studying language, its role in cognition, and the reflection of the world. His works on gnoseology, or the theory of knowledge, deserve attention not only as theoretical developments but also as significant contributions to the development of philosophy and linguistics.

Potebnja viewed language not only as a means of communication but also as a crucial component of understanding the world. In his works, he emphasized the importance of language in the processes of understanding and perception. He emphasized that every act of cognition, every thought, every idea is based on language. According to the scientist, «language confirms every act of cognition, the process of which is essential for human beings, for their spirit». [1, p.99] This indicates that language not only reflects our thoughts but also shapes them, providing the means for expressing our ideas.

In his concept, Potebnja regarded language as a complex aggregate of external and internal forms that collectively form a holistic image. He emphasized the importance of the internal form of language, which is crucial for understanding between interlocutors. «Only the internal form is the common point for two interlocutors. <...> The internal form of language enables understanding among the participants of a speech event». [1, p.100] Thus, for Potebnja, language is not only a means of conveying information but also a means of creating mutual understanding between individuals.

A key element in Potebnja's gnoseological system is the concept of the image. He considers the image as a conception of something existing in the real world or imaginary. In this regard, the image is formed through language and perception. Thus, language not only reflects objects of reality but also shapes perceptions of them.

Potebnja also explored the relationship between language, thought, and consciousness. He believed that language serves not only as a means of expressing thoughts but also as an instrument of cognition. «The spoken word represents the creative act of speech and cognition». [1, p.101] Thus, language and thought are interconnected and interdependent, and together they help people understand the world around them.

However, in Potebnja's work, we can also find support for the idea that language is not the only means of cognition. He emphasized that artistic thought, manifested in the works of artists and even in mathematical proofs, is not necessarily conveyed by words. He argued, «Artistic thought of a painter, sculpturer, musician is not rendered by word and is implemented beyond it, though presupposes an advanced level of development, which is nurtured exclusively by language». [2, p.41] Thus, he recognized that there are other forms of thinking and expression that are not necessarily related to language.

Overall, the creativity of Potebnja is permeated with a deep understanding of the role of language in the processes of cognition and reflection of the world. He regarded language as a key instrument in forming images and thoughts, while also recognizing that there are other ways of perception and expression that complement and expand our understanding of the world.

References:

1. Levchuk-Kerechuk, N. O. O. Potebnja i filosofiiia movy / N. Levchuk-Kerechuk // Naukovi zapysky NaUKMA : Filosofiiia ta relihiieznavstvo. 1996. Vol. 1. P. 93-102.
2. Potebnja, A.A. (1999/1892). *Sobranie trudov. Mysl' i jazyk* [Collected Works. Thought and Language]. P.300

МАТЕРІАЛЬНА КУЛЬТУРА ТА ІСТОРІЯ ЕМОЦІЙ: МЕТОДОЛОГІЧНІ СУПЕРЕЧКИ

Зустрічі аналітика та аналізанта в психотерапевтичному процесі можуть вже тривати роками до того моменту, як якась принципово важлива емоція себе проявить. Факт існування цієї емоції може стати великою несподіванкою для обох та повністю перевернути сприйняття того, якими є ці люди та якою є їх спільна історія. Це зайвий раз демонструє, наскільки складно досліджувати світ емоцій, навіть тоді, коли ми говоримо про людей, з якими можемо поспілкуватися особисто. Як же тоді можна досліджувати історію емоцій, занурюючись у минулі століття?

Безперечно, дистанція в часі та просторі ускладнює таке дослідження. Провести його з тією ж глибиною, як це робить психоаналітик з наявним аналізантом, неможливо. Але це не значить, що можливість говорити про емоції в історичній перспективі відсутня. Дослідники історії емоцій опрацьовують цю методологію, але місце в цих дослідженнях артефактів матеріальної культури не є визначеним. Наприклад, Б. Х. Розенвейн пропонує спиратися на лінгвістичні джерела [Rosenwein, 2010, p. 12], з чим погоджується і М. Лоренц, який жаліється, що це ускладнює дослідження в галузі історії емоцій, які спрямовані на аналітику емоційного життя до XIX ст. [Lorenz, 2012, p. 337].

Використання пам'яток матеріальної культури для дослідження історії емоції залишається непопулярним, але інтерес до матеріальної культури серед істориків емоцій все ж з'являється, а принципи їх аналізу спираються на герменевтичний підхід і філософію символічних форм Е. Касієра. Об'єкти матеріальної культури сприймаються істориками емоцій як закодоване емоційне переживання, символічне відображення психічного життя автора.

Сучасна онтологія речей дозволяє розглянути їх сутнісний зв'язок з емоціями людей в різних модальностях, і річ-контейнер (для емоцій) – лише одна з них. Зокрема, початок цьому руху задав М. Гайдеггер, який заговорив про модус “підручності” речі та про *Handlung* (“руко-дію”). Можливість визнання за матеріальними об'єктами статусу самостійних акторів також концептуалізована в роботах Б. Латура, Г. Гармана, К. Мейясу, П. Бурдьє та інших. Цей рух є частиною інтелектуального вектора спроб відмовитися від антропоцентричної установки, зізнатися в тому, що людина не має повної влади над речами, а часто навіть підпадає під їх повний контроль, просто реагуючи на своє оточення.

Психіатричний та психоаналітичний дискурси відмітили вплив матеріальної культури та речей взагалі на емоційний стан людини та її емоційне здоров'я. Навіть більше, в цих дискурсах почали формуватися практики свідомого впливу на емоції речами. Яскравим прикладом є дискусія про використання кушетки в психоаналітичному сеттінгу. Емоційні джерела створення та використання матеріальних речей дотично досліджує не лише психоаналіз, але й культурологічна *terror management theory* Д. Грінберга, Ш. Соломона та Т. Піцинського.

У поточній доповіді пропонується розширити ці погляди на зв'язок людських емоцій та артефактів матеріальної культури. Задля цього слід звернутися до прагматичної філософії, концепції «духовних практик» П. Адо та «теорії керування настроєм» З. Зільманна та Д. Брайанта.

Отже, сучасна онтологія речей (об'єктно-орієнтована онтологія, акторно-мережева теорія та ін.) дозволяє переглянути роль матеріальної культури в повсякденному житті емоційних спільнот. Артефакти припиняють бути виключно контейнерами людських емоцій. Вони стають інструментами для керування цими емоціями, враховуючи самоконтроль та саморегуляцію з використанням цих артефактів. Здатність речей виконувати роль «заспокійливого»

для людей можна назвати седативною функцією. Яскравим прикладом об'єктів, які з давніх часів виконують цю функцію, є апотропеї. Надалі таких функцій можна розширювати.

Література:

1. Greenberg J., Solomon S., Pyszczynski T. Terror Management Theory of Self-Esteem and Cultural Worldviews: Empirical Assessments and Conceptual Refinements. *Advances in Experimental Social Psychology*, 1997. Vol. 29, pp. 61-139.
2. Hadot P. *Philosophy as a Way of Life*. Oxford: Blackwell, 1995.
3. Heidegger M. *Parmenides*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
4. Lorenz M. Tiefe Wunden: Gewalterfahrung in den Kriegen der Frühen Neuzeit. IN: U. Bielefeld (ed.), *Gesellschaft – Gewalt – Vertrauen* (pp. 332-355). Leck: Clausen & Bosse, 2012.
5. Lunn-Rockcliffe S., Derbyshire S., Hicks D. Material culture, analysis of. IN: P. Atkinson (eds.), *SAGE Research Methods Foundations*. Newbury Park: SAGE Publications Ltd, 2019. <https://doi.org/10.4135/9781526421036843497>.
6. Pernau, M. Studying emotions in South Asia, *South Asian History and Culture*, 2021, 12:2-3, p. 111-128, <https://doi.org/10.1080/19472498.2021.1878788>.
7. Reinecke, L. Mood management. IN: P. Rössler (Ed.), *The International Encyclopedia of Media Effects*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2017. p. 1271-1284.
8. Rosenwein, B. H. . Problems and Methods in the History of Emotions. *Passions in Context*, 2010, vol. 1, p. 1–31.
9. Trigg, S., Welch, A. Objects, Material Culture and the History of Emotions in Medieval and Early Modern Europe. *Emotions: History, Culture, Society*, 2023. 7(1), pp. 1-8.
10. Ходаківський, О. М. Оманлива очевидність: сучасні підходи до вивчення історії емоцій. *Наукові записки НаУКМА. Історичні науки*, 2022. Т. 5., С. 70-79. <https://doi.org/10.18523/2617-3417.2022.5.70-79>.

ВПЛИВ ФІЛОСОФІЇ АРТУРА ШОПЕНГАУЕРА НА РОЗВИТОК АНТИНАТАЛІЗМУ

Людей завжди цікавило життя та його сенс. Цікавили питання, чому люди народжуються? Цікавило, чому ми народжуємося в буття, яке дарує нам багато випробувань та страждань, і чому потім відходимо в *небуття*. Всі ці питання цікавлять кожну людину й сьогодні. Це питання завжди залишається актуальним та не має відповіді. Саме тому виникло поняття антинаталізму (дав.-гр. *ἀντί*, досл. «проти» та лат. *natalis* досл. «народження»). Думка, що спирається на довід, що не потрібно народжувати нове життя, бо в такий спосіб ми його будемо провокувати на постійні страждання та смерть.

«Батьком» цієї течії вважається Артур Шопенгауер, він визначає сутність цієї думки, доводячи, що життя заповнене стражданнями, болем та смутком, тому що саме в цьому і полягає сутність людини, бо людина є дуже малою та слабкою перед життям. Якщо розглядати щасливих людей, то вони більше виняток з правил, так би мовити, примана для життя, щоб замилити очі іншим.

Також одним з аргументів є те, що людина є тимчасовою, тобто всі помирають, до того просто існувавши у стражданнях. На це Шопенгауер пише, що «у стражданнях життя ми втішаємо себе смертю, і в смерті втішаємо себе стражданнями життя» [2,]. Тобто саме смертю в житті втішає себе людина, а щоб не боятися смерті та кінця існування, вона згадує саме страждання.

Щодо відчуттів: люди мають тільки негативні відчуття, тобто ми можемо переживати біль та страх, а не безболісне та безпеку. Також ми хочемо насолоду й радість та відчуваємо жагу для них, але не відчуваємо відсутність страждань, коли вони нас відпускають. Тобто людина може відчути тільки

погане, але при цьому хотіти тільки хороше, хоча вона не буде цього відчувати та не стане щасливою надовго, бо відчуття ці скороминущі. Тому можна сказати, що існування – це переважно страждання, які ми помічаємо дуже сильно.

Ще зауважимо, що в щасливій миті ми не помічаємо часу, він летить швидко та непомітно для нашого усвідомлення, але ось в миті страждань, болю та смутку години тягнуться дуже повільно. І чи не аргумент це до того, що саме коли ми відчуваємо щось гарне, то несвідомо перестаємо існувати, тобто щастя поглинає нас, і ми тимчасово проживаємо в ньому; а ось у стражданнях, коли ми відчуваємо негативне, то існуємо та помічаємо час. Тобто наше існування щасливіше, коли ми його саме не помічаємо, а отже, чи не можна припустити, що краще було б зовсім не існувати?

Щодо блага життя, то життя не є благом, бо благо – це те, що не хочеться відпускати, не хочеться полишати, а навпаки хочеться бути в ньому вічно, і був би тоді сенс робити цій смерті щось погане та страшне, бо тоді б люди не припускали жодної думки про неї та не хотіли б закінчити життя [4, с. 69]. Але як можна помітити, в нашій культурі смерть є, як мінімум, вчинком, що будуть засуджувати, як максимум, буде великим божим гріхом в усіх релігіях. Тобто смерть охороняє вихід з вічних страждань, бо якщо його не охороняти, то більшість людей просто б помирала.

Також постає питання, чи погодилась би більшість людей на життя, якщо до народження мати змогу подивитися, яким воно буде? Знаючи, що життя від самого початку дорога до смерті, як писав Цапффе: «Навіть коли дитина вирушає рікою життя, гуркіт водоспаду смерті поширюється високо над долиною все ближче і домінує над radoщами життя» [3, с. 30-31]. На мою думку – ні. Бо життя схоже на борговий платіж, який ми відшкодовуємо протягом життя, тобто віддаючи свої дні на спроби вижити та перестати страждати. Цей платіж ми підписуємо в момент народження [2], як вважає Шопенгауер, і ми не можемо від нього відмовитися. І це

більше схоже на правду, ніж популярна думка, що життя – це подарунок, бо подарунок повинен нести щастя та радість, а життя несе біль та страждання.

Наостанок можна згадати, що Ляйбніц уважав, що наш світ найкращий з можливих [1], та спростувати це твердження, протилежною думкою про те, що наш світ гірший з можливих. І ось чому – наш світ просотаний стражданнями, хворобами, болем, війнами, і на мою думку, щось гірше ніж це уявити неможливо. Саме тому світ гірше ніж наш існувати просто б не зміг [2]. А світ краще за наш з цим би впорався.

У підсумку відзначимо, що роздуми над антинаталізмом та спадкоємцем його ідей Шопенгауером спричиняють серйозні рефлексії щодо природи життя та його сенсу. Філософ рішуче заперечує ідею життя як блага, наголошуючи на його стражданнях та безсміслі. Шопенгауер пропонує нам глибше осмислити моральні аспекти нашого існування та наші відносини зі світом. Через його призму ми бачимо, що якщо прийняття нового життя може бути не тільки актом радості, а й моральною дилемою, яка пов'язана зі стражданням та невпевненістю, то по факту народження усі приречені на муки й страждання та неминучу смерть, тому, на мій погляд, найбільше благо для них буде просто не народжуватися та вічно перебувати за буттям і через те за межами страждань, болю та смутку. Такі концепції залишаються доречними й актуальними в сучасному світі, де люди все частіше стикаються з екзистенційними питаннями та шукають сенс свого існування. Антинаталізм Шопенгауера відкриває для нас нові горизонти моральних роздумів та змушує замислитися про власні дії та про відповідальність перед майбутніми поколіннями.

Також наостанок хочу згадати цитату Бенатара Девіда, яка пояснює антинаталістичну позицію більшості людей, для усіх, хто не заглиблюється в цю тему та вважає це явище просто небажанням мати дітей чи думає, що до них є якась ненависть, хоча це якраз навпаки повага до дітей та звільнення

їх від страждань: «Моя антинатуралістична позиція відрізняється. Вона виникає не з неприязні до дітей, а з прагнення уникнути страждань потенційних дітей і дорослих, якими вони стали б, навіть якщо відсутність цих дітей суперечить інтересам тих, хто хотів би їх мати» [4, с. 8].

Література:

1. Ляйбніц Г. Монадологія (Український переклад Павла Бартусяка під редакцією Олега Хоми). Журнал *Sententiae*, XXVIII. 2013. № 1. С. 151-177.
2. The Essential Schopenhauer: Key Selections from The World As Will and Representation and Other Writings. Harper Perennial Modern Thought, 2010, 368 p.
3. Цапффе П. Останній Месія. Київ, 2019. 92 с.
4. Benatar D. Better Never to Have Been: The Harm of Coming into Existence. Oxford University Press, 2006. 250 с.

Мульченко Дафіна
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

ПОЛІТИЧНА ФІЛОСОФІЯ ПРОЦЕСУ ПРИЙНЯТТЯ РІШЕНЬ ТА ПОСТКРИТИЧНА ТЕОРІЯ БРУНО ЛАТУРА

Процес прийняття рішень (англ. «decision making») — інструмент демократичної держави, формування і вираження волі громадян чи учасників політичної сфери через обговорення задля створення спільного політичного устрою («policy making»). Цей термін був створений в царині політичних та соціологічних теорій, проте набув вже й філософського виміру. Він демонструє виклики та тренди епохи, коли його розуміння криється в демократичному політичному обговоренні та залученні всіх або принаймні багатьох без узурпування влади та з певною регламентованістю до створення політичного устрою держави, в якому всі або більшість існують і створюють свої реальності. Тренди, про які ми говоримо, являють собою проблему множинності, примноження, розширення,

включення у ХХІ ст., коли суспільство прагне до нормалізації, а не маргіналізації, почутості голосів, а не їх ігноруванню, розширенню, а не узурпації.

Сама проблема закритості процесів прийняття рішень є головною проблемою дослідників політичної філософії, які зверталися до цієї теми. Загалом серед них: Юрген Габермас [1], Антоніо Негрі і Мішель Гарат [2], Брайан Д. Джонс [3], Томас Соуелл [4] та Бруно Латур.

Латурівська посткритична теорія, яка торкається проблеми множинності реальностей, котрі слід «не критикувати, а об'єднувати» [5], має точки перетину з проблемою інклюзивності процесів прийняття рішень. Бруно Латур зазначає: «У жодному разі не можна ділити колектив на, як я це називаю, міцні фактичні реалії, з одного боку, і натовпи, що не мають значення, з іншого» [5]. На нашу думку, тут є очевидним відсиланням до фрейдівської традиції психоаналізу, а також до французьких психоаналітиків і структуралістів ХХ ст., яких і сам Латур іронічно згадує в тексті [5]. Критика досягла свого апогею в цих двох напрямках філософії, коли «все, що було сказано, насправді не так, бо спотворюється мовою», або «автор насправді сказав не те, що сказав, а це все його підсвідомість і потяги», тому критик тут «той, хто розуміє реальну реальність і викриває її завдяки фактам». Бруно Латур вказує, що, критикуючи в такий спосіб, ми користуємося застарілим інструментом. Він наголошує на альтернативі у вигляді дискурсивної реальності, де актори з різними реальностями посідаються, а не віддаляються, критикуючи один одного.

Дискурсивна реальність являє собою діалог з залученням тих акторів, на яких спрямована критика, а також усіх нелюдських акторів, які афектують дискурс, у певному розумінні ця теорія схожа на теорію деліберативної демократії Ю. Габермаса, де дискурс є утопічним процесом у суспільстві та демократії. У такий спосіб Латур дає філософії ще один метод, який являє собою обговорення з розширенням

/ примноженням учасників цього обговорення з їх реальностями не для того, щоб заперечувати реальність іншого, а для того, щоб об'єднувати та доповнювати множинність реальностей і створювати спільну. В цьому розумінні проблема інклюзивності прийняття рішень з залученням найбільшої можливої кількості громадян для вироблення спільної політики має шанс розв'язатися завдяки концепції примноження акторів і реальностей Бруно Латура. Звісно, тоді виникає низка інших проблем, таких як: «Скільки і яких учасників дискурсу з їх реальностями треба залучати?» або «Як регламентувати взаємовідносини реальності?» або «Чи існує авторитарність та ієрархія реальностей, і, якщо так, тоді як їх упорядковувати та розподіляти? Які реальності поєднуються, а які – ні? Чи не є це ще одною класовістю, тільки акторово-реальною?». Ці питання є провокативними, але, згідно з теорією Б. Латура, можуть бути вирішеними все в той же дискурсивний спосіб, як і проблеми узурпованого процесу прийняття рішень у державі.

Література:

1. Habermas J. Between facts and norms: Contributions to a discourse theory of law and democracy / transl. William Rehg. New Baskerville: MIT Press, 1996. 674 p.
2. Hardt M., Negri A. Assembly. New York: Oxford University Press, 2017. 369 p.
3. Jones B. D. Reconceiving decision-making in democratic politics: attention, choice, and public policy. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. 304 p.
4. Sowell T. Knowledge and decisions. New York: BasicBooks, 1996. 636 p.
5. Latour B. Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern. The University of Chicago Press: Critical Inquiry, Vol. 30, No. 2, pp. 225-248.

СПОЖИВАЦЬКИЙ НІГІЛІЗМ

У сучасному світі, заселеному постійними потоками реклами, соціальних медіа та широким асортиментом товарів, процес самоідентифікації стає не тільки складним, але й формується зі значним впливом споживання. Люди виявляють тенденцію визначати себе за допомогою речей, якими вони оточують себе, і це стає ключовим чинником у формуванні їхньої ідентичності. Зростаючий феномен споживання не лише стимулює економіку, але й впливає на соціокультурну динаміку, змінюючи спосіб, яким люди бачать себе та інших у суспільстві. В цьому контексті виникає необхідність розглянути різні форми протесту, спрямовані на висвітлення негативного впливу культури споживання на процес самоідентифікації та пошуку альтернативних шляхів виявлення особистої ідентичності.

Ми можемо розрізнити два види протесту щодо культури споживання. Це загальний протест та протест проти самої культури, тобто контркультура. Але, спостерігаючи за цим явищем в розрізі, ми можемо помітити, що будь-яка форма протесту може бути використана корпораціями. Будь-який індивід, який виражає протест, має змогу оточити себе атрибутами цього самого протесту, незалежно від його типу, мети, ми завжди маємо змогу вирізнити себе з-поміж інших навіть завдяки ідеям, яким ми слідуємо, або яким ми опираємося.

Масовий протест проти «споживацтва» веде до такого самого споживацтва, але ми також мусимо вирізнити індивідуальний протест. Він може виражатися у відмові від певних товарів та послуг. Але він також стає частиною нас і впливає на процес самоідентифікації.

У чому ж проблема впливу масової культури на самоідентифікацію індивіда? В тому, що індивід не здатен

визначити, чи був той чи інший аспект / ідея / цінність не нав'язаний. Ми можемо з упевненістю стверджувати, що будь-яка ідея та цінність є нав'язаною людьми, які нас оточують, але чи можемо ми стверджувати, що ці ідеї та цінності (або будь-які інші) не нав'язані культурою споживання? Чи здатні ми вирізнити наші особисті переконання від симулякрів, якими ми наповнені? Ми не знаємо всіх способів нав'язування та об'єктів, яким це може бути вигідно. Ми також не завжди здатні визначити цю вигоду. Тобто стверджувати те, що процес самоідентифікації не є результатом дії симулякрів, ми не здатні.

Справжній індивідуальний протест неможливий в ситуації, коли боротьба відбувається на полі ворога. Єдиний вихід – це переоцінка нав'язаних цінностей, які індивід здатен визначити. Так, ми не можемо визначити всі, але ті, які ми знайдемо в собі, є результатом впливу на нас і яскравим прикладом підміни нас як індивіда. Ми не маємо протестувати проти наявних цінностей, ми маємо відкинути їх і створювати нові. Тільки той, хто відмовився від усіх цінностей, стане справжнім творцем нових [2, с. 29-30].

Принцип споживацького нігілізму полягає саме в цьому. Ми мусимо визначити те, що ми здатні визначити, і відкинути це, ми маємо будувати нові цінності, а не боротися зі старими, це і є справжня форма індивідуального протесту проти суспільства, та, з якою вона не зможе нічого вдіяти і ніяк її використати, тому що вона не потребує атрибутів і доказу, вона не потребує наявності одностумців.

Якщо я все відкину, що залишиться в мені? Чи є щось в мені справжнє? Не спотворене симулякрами? Симулякр не є нічим іншим, як відображенням на чистому рівні безпосередності, яке перестало бути відображенням [1, с. 36]. Ми можемо допустити, що в нас є щось, що, якщо й піддавалося впливу, стало важливою частиною нас, і саме воно конструює нас як індивіда. Це «травма», навіть не саме явище, а наша подальша реакція на неї. «Травма – це

можливість для трансформації і зростання» [3, р. 256]. Саме явище травми може бути нав'язане, ми можемо заздалегідь знати, що та чи інша річ може травмувати нас як індивіда, але саме результат і наша реакція на неї стане ключовим чинником, який повпливає на самоідентифікацію нас як індивіда. Отже, Я – це результат пережитих мною травм.

Література:

1. Бодріяр Ж. Симулякри та симуляції. Київ: Видавництво Соломії Павличко «ОСНОВИ», 2004. 230 с.
2. Ніцше Ф. Так говорив Заратустра. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2021. 352 с.
3. Jung C.G. Psychology and Alchemy. London: Taylor & Francis, 1980. 624 p.

Кудасюк Надія
Національний університет “Львівська політехніка”

ФІЛОСОФІЯ В КОНТЕКСТІ АРХІТЕКТУРИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Філософія є невід'ємною частиною архітектури, адже вона формує естетичні, соціальні та духовно-моральні ідеали. Філософія та архітектура стосуються будівництва – ці науки в основі повинні мати «надійний фундамент», прагнуть дотримуватись не лише критерію міцності, а й користі та краси. Промислова революція і прискорена нею суспільна модернізація протягом ХІХ ст. поставили людське мислення та міське планування в нову ситуацію. На початку ХХ ст. у суспільстві почали формуватися основи нового філософського руху – постмодернізму. Провідним мотивом цієї течії є те, що суспільство намагалося наслідувати певний стиль у культурі без розуміння його передісторії та символічного значення для її носіїв. Світ перетворився на текст, що позбавлений автора.

Постмодерну свідомість формували багато авторів, і вона не містить єдиної універсальної теоретичної концепції. У ній співіснують різні позиції. У цьому ансамблі дує французьких

інтелектуалів Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі звучить особливо чітко. Мислителі представили важливу для архітектури опозицію між метафізикою та постмодернізмом у вигляді філософських метафор дерева з кореневищем та ризомі – якогось спорадичного утворення без чіткої структуризації. Дерево – втілення образу світу, в якому з античності людина була як невід'ємна частка космосу. Ці культурні стереотипи, що враховують суб'єктність, набувають втілення в мистецтві. Саме з розуміння сутності людини, становища її в життєвій ситуації, формування предметно-просторового оточення складається уявлення про масштабність в архітектурі. У метафорі ризомі втілена антикласична лінія в стилістиці постмодернізму, що руйнує тектонічну знакову символізацію, в мові якої були зрозумілі зв'язки з людиною та її масштабними відчуттями. Нова архітектурна форма знищує початкову стабільність, звільняє від безпосередньої залежності функції. Низка «зоряних» архітекторів постмодерного напрямку відкрито заявляла: нас не цікавить людина, її практичні потреби, а отже, і проблема масштабності.

Одним з архітекторів-постмодерністів був Ф. Гері. Критики його творчості вважають, що зовнішні ефекти архітектурної форми в його проєктах переважають над функціональністю. Запроєктований ним музей Гугенгайма в Більбао називають «оболонкою порожнечі або стін без музею», «комп'ютерним бароко».

Жан Бодріяр – французький філософ постмодернізму, відомий формулюванням такої концепції, як симулякр (від лат. – «подібність зображення, видимість») – образ відсутньої дійсності; об'єкт, за яким не криється реальність. Світ у XX ст. стає музеєм, у якому не з'являється нічого нового, дійсність замінюється пугучою подобою. Еклектизм, плюралізм, поєднання алегоричних і символічних принципів найяскравіше відбиваються в мистецтві. Актуалізувалося звернення до стилів минулого. У своїй статті «Архітектура: правда чи радикальність?» мислитель постулює збільшення

кількості архітектури, що покликана заповнювати простори міст. Люди часто створювали та продовжують створювати простір без певної архітектурної концепції, таке будівництво є однією з форм «неіснування» архітектури. Мангеттен збудовано саме за таким принципом: будівлі не викликають будь-яких естетичних переживань; архітектура за своєю суттю є просто технічною наявністю форм та матеріалів, що представляють собою комбінування заданих елементів, які повторюються від будівлі до будівлі. Ж. Бодріяр вважав: у другій половині XX ст. почали проявлятися ознаки «клонової архітектури», прикладом якої є вежі-близнюки в Нью-Йорку, що повторюють одна одну, у такий спосіб проголошуючи закінчення часу всього оригінального. Людина шукає порятунку в такій подвоєності речей, усвідомлюючи свою кінечність. Як писав Ж. Бодріяр: «Для того щоб знак здобув чистоту, він має продублювати сам себе, самодублювання знака якраз і покладає край тому, що він означав». Дві вежі втілюють монополію. Вони позбавлені фасадів зі скла та не мають переваг одна перед одною за висотою чи іншими параметрами, тож «разом з риторикою вертикальності зникає риторика дзеркала».

Отже, як ми можемо спостерігати, архітектура віддзеркалює умови часу, якого вона стосується. Характер історичної епохи завжди виявляється в архітектурі незалежно від того, чи використовуються нові форми, чи наслідується минуле. Архітектура може впливати далеко за межами епохи, у якій вона зародилася. XX ст. породило фундаментальну опозицію буття і свідомості реальності.

Література:

1. Charles Jencks. The Language of Post-Modern Architecture, 1977. First edition.
2. Беломесяцев А. Б. Філософські основи архітектури. Київ: Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України, 2005. 488 с.
3. Євреїнов Ю. Філософія архітектури. *Архітектура: короткий словник-довідник*. Київ: Будівельник, 1995. С. 295-298.

4. Бодріяр Ж. Архітектура: правда чи радикальність? / пер. з нім. А. Воробйова, М. Вильковський. *Соціологічні дослідження*. 2011. № 5. С. 114-122.

5. Baudrillard J , Nouvel J. Singular Objects of Architecture. – M.: University of Minnesota Press, 2002. 104 p.

6. Deleuze G., Guattari P. F. A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia. London : Continuum, 2008. 632 p.

Сегін Олег

Національний університет «Києво-Могилянська академія»

ПРОБЛЕМА ВЗАЄМОДІЇ ФІЛОСОФІЇ ТА УПРАВЛІННЯ В СУЧАСНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Попри те, що поява перших практик управління, очевидно, співвідносна з початком людської історії, а підтверджені згадки про філософію датуються серединою першого тисячоліття до Р. Х., обидва ці феномени культури – управління і філософія – до певного часу крокували окремо. Так тривало доти, доки епоха античної класики в особі Платона, а потім Арістотеля спеціально не звернули увагу на мистецтво управління, освітивши його світлом знання, в якому той, хто діє, і той, хто керує діями, виявилися знавцями принципово різного ґатунку. Відтоді управління постійно, хоча й у різних ракурсах, перебуває в полі зору філософії.

Насправді управління наявне скрізь, починаючи від самоуправління, управління родиною або державою, а з другого боку – компанією або сучасними соціальними мережами, і так аж до нинішніх ідей управління планетою в контексті впливу на глобальні процеси, наприклад, на екологію. Такий широкий «горизонт впливу», безумовно, потребує актуального філософського осмислення самої природи управління. Потрібно розуміти управління не тільки як процес, діяльність, інституційні зусилля, лідерство чи техніку прийняття владних рішень, а й спробувати збагнути управління по суті, з погляду його смислу, визначити, специфікувати саму галузь філософії управління. Саме ця інтенція розуміння, між іншим, стимулювала сучасного

німецького філософа і вченого-економіста Петера Козловськи вже в першій частині колективного дослідження «Засади філософії менеджменту і організації» [3, р. 3], тематизувати відразу дві наріжні проблеми: «Філософія як виклик [для] бізнесу» і «Менеджмент як виклик [для] філософії». Адаже, як стверджує сам автор вже в «Передмові», управління «невід'ємно пов'язане з філософією в [контексті] епістемології, етики й теорії культури» – тих «трьох головних дисциплін», що «актуалізують» філософію для економіки й управління [3, р. v].

Водночас дослідник Найджел Лорі, який є засновником журналу «Philosophy of management», та професор Університету Теннесі Ноксвілл Крістофер Черрі намагаються окреслити й визначити саму галузь філософії управління.

Зокрема, вони вважають, що філософія управління – це не просто бізнес-етика. Їй належить також бути аналітичною та рецептивною. Інакше кажучи, вона має описувати, як працює управління, і рекомендувати, як його слід практикувати.

Важливою думкою авторів є те, що ідея управління базується на передумовах, які можна вважати невираженою філософією управління. Цю філософію потрібно розвивати й досліджувати, щоб розкрити її історію, джерела привабливості, сильні та слабкі сторони [4, р. 5-6].

Своєю чергою, їхні сучасники – інженер-будівельник, квакер та лектор в Інституті виробництва при Університеті Кембриджа Джим Платтс і відвідувач-дослідник в Інституті виробництва Університету Кембриджа Говард Гарріс, навпаки, не намагаються визначити ту конкретну галузь знання, де варто «прописати» філософію управління. Вони радше обласптовують її серед традиційних філософських дисциплін, таких як етика, метафізика, епістемологія, логіка та естетика. Тим самим ця пара авторів наче наголошує, що деякі способи філософування, філософські навички, розуміння філософських принципів, а також сама дотичність до філософської рефлексії, участь у філософських дискусіях між менеджерами й філософами можуть сприяти покращенню практики управління [5, р. 19–28].

Розглядаючи далі простір взаємодії філософії та управління, не можна не відзначити окремо наріжну для обох галузей знання і сфер діювання проблему комунікації, яку ми тут в інтересах нашого дослідження ототожнимо зі спілкуванням або навіть просто з мовленням.

У зв'язку із зазначеною проблемою постає питання риторики як, серед іншого, науки про закони ефективного мовлення, а також проблема риторичного знання – нормотворця мови як інструменту впливу. «Використовуючи риторику в прикладному аспекті (саме як практичну риторику), ми наче пристаємо на пропозицію долучитися до своєрідної бізнес-комунікації, прагнучи ефективно розв'язати одну з наріжних проблем сучасного ресурсорієнтованого підприємницького циклу, а саме – отримати від використання певного ресурсу певний задовільний результат. Інакше кажучи, щось реально створити» [1, с. 5-8]. У рамках такого практичного застосування й відбувається перехід від риторичної теорії до риторичної практики, точніше до того, що варто назвати практичною риторикою, яка може розглядатися як «мистецтво свідомо-мовленнєвого управління життям у часі та просторі». З огляду на це практична риторика визначає управління як «1) владну 2) комунікацію щодо 3) особистісного 4) оволодіння 5) майбуттям» [1, с. 8-25].

Підсумовуючи цей своєрідний «вступ до філософії управління», варто зауважити: завдяки дослідженням у галузі філософії управління ми отримуємо можливість покращити власну природну здатність приймати помірковані та ґрунтовані на цінностях рішення, а також протистояти трьом хворобам сучасного суспільства – індивідуалізму, інструментальному мисленню та їхньому впливу на культурне, суспільне та політичне життя, що призводить до втрати свободи [2, с. 6-14].

Література:

1. Сватко Ю. І. Комунікація з майбутнім і його привласнення в риторичних образах часу. *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*. 2023. Т. 11-12. С. 3-28.

2. Тейлор Ч. Етика автентичності. Київ : Дух і літера, 2013, 128 с.

3. Koslowski P. Elements of a philosophy of management and organization. Heidelberg: Springer, 2010. 187 p.
4. Laurie N., Cherry C. Wanted. *Philosophy of Management*. 2001. Vol. 1, no. 1. P. 3–12.
5. Platts J., Harris H. The Place of Philosophy in Management. *Philosophy of Management*. 2011. Vol. 10, no. 2. P. 19–39.

Трофімов Валерій

МІСТО З ПЕРСПЕКТИВИ ЕВОЛЮЦІЙНОЇ ПСИХОЛОГІЇ

Місто є відносно новим явищем у житті людей як біологічного виду. Поява міст пов'язується з неолітичною революцією. Міста не є середовищем, в якому люди сформувалися як вид, однак все більша частина людства живе саме так.

Однією з основоположних ідей еволюційної психології є поняття «середовище еволюційної адаптованості». Це поняття розуміють як середовище, під тиском якого виникла певна адаптація або група адаптацій. Людські вподобання та алгоритми ухвалення рішень є продуктом впливу середовища еволюційної адаптованості, а не сучасних чинників. Коли середовище змінюється, організми опиняються в ситуації, у якій їхні адаптації не відповідають потребам нового середовища. Така ситуація зветься «еволюційною невідповідністю».

Останні 5 мільйонів років історії гомінідів наші предки існували у невеликих кочових групах мисливців-збирачів. Такі групи склалися з 30-50 особин. Саме така ситуація найбільше відповідає нашим психологічним адаптаціям. Землеробство та міста були відсутні протягом більшої частини людської історії. Культурно-генетична коеволюція радикально змінила умови нашого життя за останні 10 000 років. Тому значна частина наших психічних адаптацій є еволюційно невідповідними.

Ми можемо розглянути деякі дані, які демонструють, як впливає життя в місті на людей. Міста мають значні утилітарні

переваги – як економічні, так і культурні. Втім, ми можемо побачити низку несприятливих результатів. Наприклад, у містах рівень психічних розладів приблизно вдвічі вищий, ніж у селах [1, р. 2]. Жителі великих міст також відчують більше стресу і тривоги [4, р. 3]. Опитування показують, що найбільш задоволеними життям є мешканці невеликих містечок, а не мегаполісів [1, р. 4]. За даними досліджень, лише третина людей віддає перевагу проживанню у великих містах. Ці факти вказують, що міське життя завдає психічного дискомфорту значній кількості людей.

Можна зробити висновок, що місто є еволюційно невідповідним середовищем для людей. Збільшення розміру міст та розвиток їхньої інфраструктури будуть приносити утилітарну користь людству, однак матимуть і негативні психологічні наслідки. Ми можемо зменшити масштаби цих наслідків, якщо пам'ятатимемо про вироблені еволюцією людські вподобання при побудові міст, а також приділимо увагу балансу між утилітарним та психічним добробутом [3, р. 10]. Деякі з практичних рішень можуть стосуватися регулювання висоти міської забудови, стимуляції соціальних зв'язків між жителями міст та зонування задля збереження оптимальної щільності населення. Розглядом психологічного впливу міського простору на людей займається молода дисципліна нейроурбаністика [2]. Її висновки є надзвичайно важливими для покращення психологічного добробуту жителів міст.

Література:

1. D'Acci L. Preferring or Needing Cities? (Evolutionary) psychology, utility and life satisfaction of urban living. *City, Culture and Society*, 24, 2021.
2. Küçük S., Yuceer K. Neuroscience and the Cities: Neurourbanism. *Gazi University Journal of Science*, 10, 2022.
3. O'Brien D. Getting to know your neighbors: Incorporating evolutionary psychology into urban research-policy collaborations. *Journal of Social, Evolutionary, and Cultural Psychology*, 6, 2012.
4. Pykett J., Osborne T., Resch B. From Urban Stress to Neurourbanism: How Should We Research City Well-Being? *Annals of the American Association of Geographers*, 110(6), 2020.

ФІЛОСОФІЯ І ТЕОРІЯ КУЛЬТУРИ, КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Абашинік Ульяна

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

МУЗИКА В АВСТРІЙСЬКОМУ ФІЛЬМІ ЖАХІВ «Я БАЧУ, Я БАЧУ» (2014)

Музика і звукове оформлення взагалі є важливими складниками фільму будь-якого жанру, однак вони стають невід'ємними для фільмів жахів. Сучасний німецький професор Франк Генчель (нар. в 1968 р.) у своїй фундаментальній монографії «Звуки страху: музика у фільмі жахів» (2011) справедливо наголошував навіть на ролі незначного музичного супроводу в будь-якому фільмі й писав: «Насправді, навіть найменший музичний промінчик може вплинути на загальний настрій фільму. Один-єдиний акорд мажорно-мінорно-тональної гармонії додає елементи безпеки та довіри до випромінюваного фільмом настрою, котрі перешкоджають наміру перманентного занепокоєння та потрясінь» [1, s. 49].

У цьому контексті далі буде коротко вказано на особливості музичного оформлення в сучасному горор-фільмі на прикладі одного із найуспішніших австрійських фільмів жахів початку ХХІ ст. під назвою «Я бачу, я бачу» (нім. Ich seh Ich seh), котрий навіть висувався на премію «Оскар» (2016). Але на початку слід коротко згадати, що в центрі уваги цього фільму (його тривалість 99 хвилин) перебувають складні відносини матері та її двох дітей-близнюків, дія відбувається в сучасні дні в сільській ідилії в Австрії. Мати повернулася додому з лікарні, де їй була зроблена операція на обличчі, котре тепер повністю (крім очей та рота) обмотане бинтами. З окремих фраз та сцен можна лише здогадуватися, що цій операції передувало

розлучення з чоловіком (батьком дітей) та автомобільна аварія, а зараз мати продає дім та шукає знайомств в Інтернеті. 10-річні хлопчики-близнюки Лукас та Еліас не впізнають свою матір та підозрюють, що це якась інша жінка. Тому під час гри «Хто я?» (нім. Wer bin ich?) діти ставлять різні питання матері та з'ясовують, що вона дуже змінилася, наприклад, вона чомусь перестала любити домашніх тварин тощо [2].

На цьому тлі у фільмі «Я бачу, я бачу» відбуваються різні події у стилі фільму жахів. Тут ще слід зауважити, що в цьому фільмі є й елементи піджанру фільмів «тілесного жаху», або «боді-горору», чи «біологічного горору», коли тіло головної героїні викликає різні негативні емоції у дітей, але також і в глядачів. У цьому контексті режисери Вероніка Франц та Северін Фіала досить цікаво характеризують свій фільм у спільному інтерв'ю: «Ми любимо тілесне кіно, ми любимо фільми, які фізично пригнічують, фільми, у яких ідеться не просто про всеосяжні ідеї чи якийсь наратив, а про те, як подивитися на людей, коли вони пітніють, тремтять, кричать, плачуть, стікають кров'ю й коли потіння, тремтіння, крик, плач, кровотеча також переносяться на тіло глядача. Саме такий фільм ми хотіли зняти. Фільм, який однак водночас зобов'язаний певному натуралізму. Нас цікавив свого роду жах, який вкорінений у реальності, який виростає з буденності і криється в дуже простих речах: у забинтованому обличчі, у реченні, у лупі, у зубній нитці» [3].

Фільм починається музичним супроводом у вигляді відомої дитячої пісеньки «Добрий вечір, добраніч» (нім. Guten Abend, gute Nacht). Однак ця пісенька лише на перший погляд здається безневинною, оскільки в ній далі є досить неочікувані слова, наприклад: «Якщо Бог забажає, то тебе розбудять...» [4]. Взагалі релігійна тематика, зокрема й духовна музика, також відіграють певну роль у цьому фільмі. Наприклад, імена хлопчиків нагадують про біблійних героїв (Еліас – Ілля, Лукас – Лука), у помешканні головних героїв на стінах розміщена символіка розп'яття. Також хлопчики шукають допомоги в

церкві та звертаються до місцевого священика. Досить цікавим є багатоголосий музичний супровід, коли хлопчики моляться перед розп'яттям біля лісу, і в цей час звучить відомий твір «Псалом 23» Франца Шуберта, де, зокрема, є такі знакові слова: «Господь, мій Пастир, тому в недостатку не буду, / на пасовиськах зелених оселить мене, на тихую воду мене запровадить! / Він душу мою відживляє, провадить мене ради Ймення Свого по стежках справедливості. / Коли я піду хоча б навіть долиною смертної темряви, то не буду боятися злого, бо Ти при мені, Твоє жезло й Твій посох, вони мене втішать!».

До речі, музику до цього фільму «Я бачу, я бачу» написала досить відома сучасна австрійська композиторка Ольга Нойвірт (нім. Olga Neuwirth, нар. в 1968 р.). У її творчому доробку є опери, оркестрові твори, музика до фільмів, наприклад, музика до німих фільмів «Проклята війна» (1914) Альфреда Мачіна та «Діагональна симфонія» (1924) Вікінга Еггелінга, а також до сучасного фільму «Гра в батька/Батькова гра» (2009) тощо. Слід наголосити, що Ользі Нойвірт вдалося створити цікавий саундтрек, котрий відіграє важливу роль у цьому фільмі жахів, викликаючи в різних ситуаціях у глядача майже всі відтінки негативних відчуттів, характерних для горор-фільмів – від страху й паніки до огиди й тремтіння тощо [5, s. 10].

На завершення, як головний висновок, слід констатувати, що австрійський фільм «Я бачу, я бачу» (2014) став цікавим та важливим експериментом у жанрі горор-фільму на початку ХХІ ст., у якому – зокрема й завдяки оригінальному музичному оформленню – глядач на тлі атмосфери сільської альпійської ідилії відчуває всю гаму типових проявів жахливого: потворність, страх, дрижання тощо, тобто все те, що неможливо досягнути раціонально [1, s. 146].

Література:

1. Hentschel F. Töne der Angst: die Musik im Horrorfilm. Berlin: Bertz + Fischer, 2011. 254 S.

2. Ich seh ich seh. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Ich_seh_Ich_seh

3. Ich sehe ich sehe. Ein Film von Veronika Franz und Severin Fiala. URL: <https://ichsehichseh.at/>

4. Ich sehe, ich sehe. Familienhorror im Alpenidyll. Veronika Franz und Severin Fiala im Gespräch mit Patrick Wellinski, 04.07.2015. URL: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/ich-seh-ich-seh-familienhorror-im-alpenidyll-100.html>

5. Vossen U. Filmgenres. Horrorfilm. Stuttgart: Reclam, 2004. 371 S.

Бродецька Людмила

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

ТВОРЧІСТЬ СЕРГІЯ БОРТКЕВИЧА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Сергій Борткевич (1877–1952) – видатний український композитор, піаніст та педагог, творчість якого тривалий час залишалась поза серйозною увагою дослідників української музичної культури. Проте завдяки небайдужим ентузіастам та, зокрема, музикантам і дослідникам музичної культури Миколі Сукачу та Миколі Суку, ім'я і творчий доробок Борткевича почали повертатись в український культурний дискурс з початком 2000-х рр. Майже 50 років після смерті композитора його творчість лишалася невідомою для українських поціновувачів і дослідників музичної культури. Навіть сьогодні, в епоху шаленого розквіту технологій та різних засобів пошуку та оцифрувань рукописів, багато творів Борткевича майже невідомі широкому загалу. Нас чекає ще тривалий шлях відкриттів і досліджень музичної спадщини композитора, творчість якого є важливим складником історії української культури.

За останні роки відбулось багато подій, які допомогли зробити відомим ім'я композитора або відкрити його для слухачів та поціновувачів академічної музики. Наприклад, у 2017 р. в Києві відбувся п'ятиденний фестиваль «Борткевич в Україні», присвячений композитору, який мав шалений успіх. Темур Якубов та Євген Левкуліч (організатори фестивалю) – не лише натхненники заходу та виконавці музики Борткевича,

вони ще працювали над дослідженням творчості композитора в контексті української і світової музичної культури та написали важливі наукові роботи: «Сергій Борткевич та його скрипкова творчість: джерелознавчий і жанрово-стильовий аспекти» і «Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича у актуальному просторі виконавського мистецтва XX – початку XXI століття». За останні роки відбулася низка релізів альбомів із записом музики Борткевича. З останнього — українська піаністка Діана Чубак в березні 2024 року випустила альбом «Neskoreni, Vol.1: Bortkiewicz», у якому звучать: цикл «Кримські ескізи», ор. 8, Балада, ор. 42, цикл «Lyrica nova», ор.59 та Соната для фортепіано No.2.

Музична спадщина композитора складається з фортепіанних, камерно-інструментальних, вокально-інструментальних, симфонічних творів. Також у доробку Борткевича є опера «Акробаті», яка, на жаль, наразі вважається втраченою. Композитор писав твори в типовому романтичному стилі, проте використовував цікаві композиторські рішення. С. Борткевич написав три фортепіанні концерти, кожен з яких вражає не лише музичною побудовою, а й своїми унікальними особливостями.

Перший фортепіанний концерт B-dur, ор. 16, написаний в 1913 р. в Берліні, присвячений дружині Єлизаветі. Саме його можна вважати на зараз першим фортепіанним концертом, написаним українським композитором. До відкриття імені Борткевича такими першими композиторами в історії української музичної культури прийнято було визнавати Василя Барвінського, Левка Ревуцького та Бориса Лятошинського. У 2020 р. у Львові на фестивалі «Людкевич-фест» відбулися прем'єри двох фортепіанних концертів Станіслава Людкевича, написаних в 1916 та 1917 рр. Тоді саме їх почали вважати першими українськими фортепіанними концертами: таку думку розділяли ті, хто не знав Борткевича [2;107]. Як показує історія, у нашій культурі є дуже багато імен, які досі або невідомі нам, або малодосліджені, тому не

виключено, що в майбутньому ми відкриємо ще не одного першопрохідця якогось жанру. Є також відомості, що такий Перший фортепіанний концерт Сергій Борткевич написав ще 1906 р. та навіть виконав у Берліні, проте після прем'єри знищив його, бо вважав недосконалим. Потім деякі фрагменти він використав у наступному концерті [3; 118].

Другий фортепіанний концерт c-moll - Es-dur, op. 28 написаний в 1923 р. у Відні. Він цікавий тим, що написаний не для звичайного дворучного виконання, а лише для лівої руки. Присвячений піаністу Паулю Вітгенштайну (брату філософа Людвіга Вітгенштайна), який втратив праву руку під час Першої світової війни, але не хотів завершувати кар'єру виконавця. Такі твори вимагають не лише майстерності композитора, який відчуває оркестр і природу фортепіано та може втілити свій задум, використовуючи можливість однієї руки, а й віртуозності та впевненості виконавця, який, попри свій попередній звичайний досвід піаніста, стає абсолютним феноменом одноручного виконання.

Третій фортепіанний концерт op. 32 c-moll - C-dur «Per aspera ad astra» («Через терни до зірок») написаний в 1926 р. у Відні. Присвячений другу Паулю де Конне. Цей концерт незвичний не лише своєю наскрізною одночастинною формою, що підкреслює сам підзаголовок, а й тим, що партію оркестру підсилює орган: не як солуючий інструмент, а саме як частину оркестру. Наразі це єдиний відомий нам сьогодні концерт, який має такий склад оркестру. Виконання подібного твору вимагає не лише якісної підготовки соліста та оркестрантів, а й підбір приміщення, у якому буде орган.

Творчість Сергія Борткевича надзвичайно багатогранна та потужна. Вивчення музичної спадщини композитора відкриє більш глибоке розуміння української музичної культури і її внеску в розвиток світової культури.

Література:

1. Левкуліч. Є Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича у актуальному просторі виконавського мистецтва XX - початку XXI

століття : дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 – Теорія та історія культури. Київ, 2021. 367 с.

2. Макаревич А. Концерт a-moll для фортепіано з оркестром С. Людкевича – віднайдений зразок першого українського фортепіанного концерту. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. Вип. 45, с. 107-115.

3. Сукач М. Сергій Борткевич: партитура життя. Художньо-документальна мозаїка. Чернівці: Десна Поліграф, 2018. 136 с.

Дарюга Едуард
Полтавський національний педагогічний університет
імені В. Г. Короленка

«КОРЕЙСЬКА ХВИЛЯ» ТА ЇЇ СКЛАДНИКИ ЯК МАСОВІ КУЛЬТУРНІ ФЕНОМЕНИ ХХІ СТОЛІТТЯ

На початку ХХІ ст. люди зі всього світу (а особливо молодь) почали захоплюватися південнокорейською масовою попкультурою. Цей процес захоплення пов'язують із поширенням південнокорейського феномену, який у світі стали називати «корейською хвилею» або, як її назвав один із китайських журналістів, – «халлю» [1].

«Корейська хвиля» – це такий феномен, що говорить про поширення південнокорейської культури у світі, насамперед таких культурних продуктів, як К-рор і дорами. Варто також зазначити той факт, що поширення південнокорейської культури розпочалося ще наприкінці 90-х рр. ХХ ст., тобто ще до такого феномену, як «Корейська хвиля» [4].

К-рор, або кей-поп, тобто корейський поп – це сучасний південнокорейський жанр музики. Драма (від англ. drama) – це своєрідний повноцінний художній фільм у форматі телесеріалу. К-рор і дорами мають велику кількість шанувальників різного віку з усієї планети, які з відданістю та обожненням ставляться до своїх кумирів (артистів К-рор і дорам), утворюючи в такий спосіб фандоми, які обговорюють своїх улюблених айдолів [5].

Айдол (від англ. idol – кумир, ідеал) – це молода медіаперсона з ретельно вибудованим іміджем, яка, як

правило, розпочинає свою кар'єру ще з підліткового віку, а також є привабливою та має різні творчі здібності. Зазначимо також те, що в айдолів з їхніми фанатами особливий зв'язок, вони тісно пов'язані один з одним, тим самим вони утворюють своєрідну спільноту, яка з кожним роком стає дедалі більшою [5].

Нині «Корейську хвилю» порівнюють із лихоманкою, яка охопила весь світ. Оскільки, будучи спочатку просто жанрами сучасного мистецтва, з часом К-рор і дорами перетворилися на масштабні своєрідні субкультури. Зараз є велика кількість фестивалів, аматорських зустрічей, крамниць, тематичних кафе та ресторанів, а також величезні інтернет-спільноти, які присвячені захопленням південнокорейськими К-рор і дорамами, де влаштовують різні голосування за улюблених айдолів, а також допомагають айдолам досягати нових рекордів та очолювати чарти [3]. Наприклад, у Twitter шанувальники К-рор масово закликали людей купувати трек гурту BTS «Black Swan», внаслідок чого у 2020 р. він очолив рейтинг медіаплеєра iTunes у 103 країнах, побивши тим самим рекорд британської співачки Адель.

Усі ці захоплення К-рор і дорамами спричиняють зацікавлення корейською культурою загалом. Наприклад, виникає бажання вивчити корейську мову, відвідати Південну Корею, пізнати її традиції, літературу, моду тощо [3]. Все це, зрештою, спричинює створення певних окремих своєрідних субкультур, до яких в основному належать айдоли К-рор і дорам, їх шанувальники та фанати.

Зазначимо, що шанувальників і фанатів К-рор і дорам зі всього світу приваблює сама творчість айдолів, яка побудована на культурних особливостях, вокальних даних, складній хореографії та інших характерних особливостях. У самій же Південній Кореї в будь-якому кафе можна буде побачити дораму по телевізору чи кліп К-рор або виступи айдолів [5]. Також зазначимо, що корінні жителі в Південній Кореї прагнуть бути схожим на своїх кумирів, вони роблять макіяж,

одягаються як вони, особливо увагу приділяють відвідуванню місць, де з'являються зірки; фанати в жодному разі не прогавають шансу зустріти наживо айдола [2].

Особливої уваги заслуговує той факт, що суспільству Південної Кореї вдалося зберегти традиційні цінності, осучаснивши їх, створивши в такий спосіб симбіоз східних і західних рис, тому для багатьох народів культурні відмінності стираються, і на їх місце приходить інтерес до різних аспектів життя південнокорейців [2]. Популярність корейської культури наочно демонструє іншим країнам процвітання Південної Кореї, вона є невід'ємною частиною південнокорейської економіки та робить свій внесок у популяризацію корейських народних традицій, попри те, що вона ввібрала елементи американської культури [3]. Отже, створюється новий пласт цінностей.

Підсумовуючи, можемо сказати, що «Корейська хвиля», К-рор і дорами є всесвітньо відомими феноменами сучасності, і хоч їм неодноразово пророкували зменшення популярності, день у день вони ще більше поширюються та популяризуються. Напевно, ця тенденція наочно демонструє, що в майбутньому на людей чекають нові світові рекорди від південнокорейських музичних гуртів та нагороди в галузі кіномистецтва. Отже, культура Південної Кореї, що об'єднала людей різного віку та націй, дедалі більше стає об'єктом вивчення в багатьох країнах, вона унікальна й неповторна і дарує відчуття належності до цього культурного шару.

Література:

1. Contributors to Wikimedia projects. Korean wave – *Wikipedia*. Wikipedia, the free encyclopedia. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Korean_wave (date of access: 22.03.2024).

2. Kang H.-k. Hallyu inspires Thailand to mull ways to export its culture. *The Korea times*. 2023. 1 June. URL: https://www.koreatimes.co.kr/www/nation/2023/06/113_352019.html (date of access: 07.04.2024).

3. Kwak Y.-s. Global rise of Korean soft power. *The Korea times*. 2023. 3 January. URL: https://www.koreatimes.co.kr/www/art/2023/01/398_342391.html (date of access: 03.04.2024).

4. Onishi N. Roll over, Godzilla: Korea rules. *The New York times*. 2005. 28 June. URL: <https://www.nytimes.com/2005/06/28/world/asia/roll-over-godzilla-korea-rules.html?searchResultPosition=17> (date of access: 27.03.2024).

5. Park H.-s. Unstoppable hallyu: will it last? *The Korea times*. 2021. 3 January. URL: https://www.koreatimes.co.kr/www/art/2024/01/398_301839.html (date of access: 29.03.2024).

Yefimenko Olena

V.N. Karazin Kharkiv National University

FRIEDRICH NIETZSCHE AS THE HIGH PRIEST OF METAMODERN CIVILIZATION

180 years have passed since the birth of the controversial and provocative philosopher of the Modern era Friedrich Nietzsche (1844-1900). Time flies, but the question of where Nietzsche's genius as a philosophical author is hidden remains the subject of numerous scholarly debates even today. In my view, F. Nietzsche, as a genius and prophet of his era, fairly accurately and masterfully reflected the aspirations of his time – the time of the beginning of the decline of the Christian church and the change in the dominant moods of the era.

The experience of the history of civilization development, analysed by O. Spengler in his work 'The Decline of the West', claims that cultural and religious upheavals accompany nations in stages of decline for 300-400 years. And if I assume that Nietzsche stood on the threshold of the decline of European civilization, then we are currently at its epicentre [5].

It should be noted that with the beginning of the Enlightenment project, not only philosophy, as a discipline unnecessary to modern science, but also religion came under threat of extinction [1]. Progress, industry, business ethics displaced the presence of God's Miracle creation in the daily space of human life. From now on, humans could do everything themselves: cross seas and oceans in a matter of hours, build giant machines, control pandemics. God's place is now on the sidelines of human life. He

ceased to be necessary with his simple primitive 'tricks': turning water into wine, walking on water, or resurrection.

Human thought, like time, ceased to be voluminous, turning into a line of endless progress, where the main argument is experimentation, scientific proof, precision of replication. The human turned into a product, relationships into instruments of achieving goals.

This is precisely what Nietzsche noticed and proclaimed to the masses, saying that God is dead. He died for us – the European civilization. We became 'Cartesian machines.' In his work 'The Antichrist', Nietzsche not only analyses the 'subverters' of the Christian faith but also tries, in his own way, to find a path to the salvation of Europeans. The genius essentially predicts the popularity of Buddhism that we observe today. Non-militarism and the search for a middle path are what attracts the writer in this Eastern religion [2]. The decline of Christianity, morality, and the spirit of modernity troubles the author.

In his unique manner, through provocative phrases, Nietzsche raises issues of society, which are also relevant today: faith as the ethos of the present; morality – as a defect of vision; the disconnection of reason and faith; personal responsibility in spite of collective responsibility; the place of faith and God in society; the role of the philosopher in the present."

Each of these theses can be supported by eloquent examples from contemporary times. Questions about the virtues Nietzsche challenged have found their continuation in the intellectual discourse of the early and mid-20th century and remain relevant to this day. Let's delve deeper into the thesis: "Virtue as a reduction of national potential, as degradation, the extreme stage of life dystrophy, Königsbergian Sinology". This refers to the chimaera our civilization has encountered, which bears the name - modern democracy.

Striving to achieve the ultimate stage of development, modern democracies have turned into dystrophic regimes incapable of defending their own values. Politicians, having lost their potential,

attempt to persuade dictators through talks not to disrupt the usual order of things for everyone. Moral degradation has led to shifts in societal mental states, where people watch "war movies" daily from a distance, munching on popcorn or washing it down with morning coffee.

Today's nihilism, in my view, lies in the fact that in modern society not only "God is dead", but also morality, values, faith, and unity. On one hand, we have transformed into an infinitely tolerant society, yet on the other, the prospect of becoming a part of the Muslim or Asian world undoubtedly scares us, Europeans.

Without falling into historicism, which Karl Popper so sincerely criticised [4], it is still necessary to emphasise the need for a discussion whose inception was laid by Friedrich Nietzsche: namely, the definition of the concepts of democracy and freedom; understanding the limitation of personal rights to ensure the survival of society as a whole.

By harnessing Nietzsche's sharp ideas, while not forgetting the historical experience of using his philosophy, we must rekindle the furnace of European civilization [3] to such a temperature that the level of culture could melt the ideas of fascism, Nazism, or russism, and the rules of the game would acquire the status of inviolability for all players of modernity. Thus, Nietzsche's philosophy remains a kind of a lighthouse for us, pointing the way for scholarly discourse.

Sources:

1. Gourinat M. De la PHILOSOPHIE. Hachette Education Supérieur, 1994. 540 s.
2. Ніцше Ф. Сутінки ідолів. Харків: Фоліо, 2020. 187 с.
3. Ортега-і-Гассет Х. Вибрані твори. Київ: Основи, 1994. 424 с.
4. Поппер К. Відкрите суспільство та його вороги. Київ: Основи, 1994. 444 с.
5. Spengler O. Der Untergang des Abendlandes. München: Anacoda Verlag, 2017.

КОНЦЕПТУАЛЬНІ СТРАТЕГІЇ ТВОРЧОСТІ МАУРІЦІО КАТТЕЛАНА

В епоху, що характеризується зміною суспільних норм, технологічним прогресом і глобалізованим культурним ландшафтом, концептуальне мистецтво кидає виклик традиційним художнім кордонам, спонукаючи до переоцінки самої суті та мети художнього вираження.

Дослідження творчості італійського художника Мауріціо Каттелана може бути цікавим і актуальним завданням для культурології, оскільки його твори не лише відображають тенденції та проблеми сучасного світу, але й містять складну систему символічних взаємозв'язків. Підґрунтям для проведення дослідження є системний метод, що допомагає проаналізувати концептуальне мистецтво. Звертаючись до мистецтвознавчих робіт Ервіна Панофскі з іконології, під час дослідження мистецького твору ми так само будемо акцентувати увагу на широкому культурному та історичному контексті, враховуючи внутрішні або пов'язані з контекстом значення.

Слід зазначити, що під час аналізу концептуального мистецтва не можна концентрувати увагу на фізичних об'єктах, оскільки вони давно втратили свої «природні сенси» й інколи можуть лише їх дублювати [1]. Оцінюючи концептуальне мистецтво, ми оцінюємо ідею, яка була закладена у твір, картину, інсталяцію [2]. Ми можемо стверджувати про її актуальність, банальність або унікальність, значущість самого виду її демонстрації, але ніяк не про присутні фізичні об'єкти.

Говорячи про творчість Каттелана, ми можемо провести багато паралелей між ним і мистецтвом Марселя Дюшана, наголошуючи на схожості їхніх художніх стратегій. Справді, деякі риси художньої мови Дюшана відгукуються у мистецтві Каттелана. Редімейди Дюшана, з їх використанням масово

вироблених об'єктів, кидають виклик поняттю унікального артоб'єкта, тоді як інсталяції Каттелана часто наголошують на тих самих питаннях, запрошуючи глядачів переглянути своє бачення на мистецтво новими та несподіваними способами.

Водночас роботи Каттелана являють собою відхід від концептуальних рамок Дюшана і демонструють обмеженість його мистецьких принципів. Художні стратегії Каттелана базуються на принципах концептуального мистецтва, таких як пріоритет ідеї над виконанням, використання абстрактних концепцій, переосмислення мистецьких традицій та залучення глядача, але при цьому художник доводить ці принципи до абсурду, ніби перевіряючи поріг концептуального мистецтва, ставить перед глядачами і критиками питання: “Де його кінець?”

Каттелан не пропонує нової мистецької мови, не розбудовує діалог про необхідність завершення концептуального мистецтва, він демонструє його незграбність, безпосередньо іронізуючи над толеруванням концепції в сучасному світі.

Література:

1. Conceptual art: A critical anthology. Cambridge, MA : MIT Press, 1999. 569 p.
2. Lippard L. R. Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972. Berkeley : University of California Press, 1997. 272 p.

Кудрик Роман

Український державний університет імені Михайла Драгоманова

РОЛЬ КУЛЬТУРИ У ФІЛОСОФСЬКОМУ СВІТОГЛЯДІ НАЦІЇ

Культура є джерелом формування систем філософії, філософської думки, умовою та джерелом розвитку філософії. Нація може не мати власної системи філософії, але вона не може існувати без власної культури. Культура є необхідною умовою існування кожного народу як у матеріальному, так і в духовному житті, а також є умовою існування та розвитку систем філософії.

На відміну від систем наукової філософії, у яких мислителі повністю визначають і створюють філософії, універсалії зазвичай безіменні, виникають та існують у різних формах, таких як народний вірш, епос або усне мовлення, у повсякденному житті, архітектурі тощо. Не можна точно визначити час появи певного поняття, конкретної філософії, але можна визначити автора і момент зародження однієї специфічної системи філософії. Такі філософії, численні і різноманітні прояви здавна існують в житті кожної національної спільноти, але вони можуть бути лише поруч, відображати специфічні сторони, процеси суспільного життя, але не здатні об'єднатися в систему філософії, що має внутрішню структуру, систему аргументів та принципів. Життєва реальність націй показує, що національним культурам не може бракувати філософії, концепцій, оскільки вони є орієнтиром для їхньої діяльності та комунікації. Чим більше і більше розвивається культура, тим більшої глибини та значущості набуває філософія.

Національна культура є життєвим середовищем систем наукової філософії, що представляє погляд на життя народу, розвиток та розуміння цінностей та набутого досвіду життя. Системи наукової філософії є продуктами насамперед національної культури, які були зібрані та піднесені завдяки можливості усвідомлення, майстерності розмірковування філософів, які створили системи наукової філософії. Культура в широкому розумінні цього слова є основою існування людства, що є вирішальним моментом для народження, розвитку та становлення нації.

Культура відповідно до латинського тлумачення означає виховувати, культивувати, розвивати, поважати, що за своєю суттю сприймається як прагнення чогось нового, прогресивного, світлого, і те, що ми свідомо чи не свідомо хочемо передавати від покоління до покоління. Проте поняття культури змінюється в історичному процесі. У початковий період культура означала обробіток землі, потім – процеси й

результати винахідництва та творчості з природних матеріалів, пізніше – виховання та освіти людини. Культура – це духовне життя людини, що розвивається в історичному процесі, це розвиток моральної свідомості, етики, релігії, філософії, що стимулює прогрес розвитку людини. Згодом культура розглядається як найважливіший аспект суспільного життя. Значення культурних цінностей сприймаються індивідами, і вони визначають рівень уявлень про світ, дії та поведінку індивідів. Значення культурних концепцій міститься в усіх сферах загальної мови, філософії, релігії, мистецтві, науки, праві тощо. Реформування суспільства завжди вимагає реформування цінностей і сенсу життя, які визначаються в концепціях культури. Усі зміни в культурі відбуваються завдяки творчій активності особистості в традиційному та технологічному суспільствах. У традиційному суспільстві, де переважає традиція, культури запозичають одна в одної, однак рідко торкаються свого глибинного сенсу. В технологічному суспільстві натомість переважає оновлення, коли процеси модернізації тісно пов'язані із впровадженням нових технологій, технологічних змін у секторах науки, системи освіти тощо, все, що замінює базову цінність традиційної культури. Зараз через стрімкий розвиток технологій культурні трансформації стають все більш масштабними, положення, роль і взаємозв'язки між науковою культурою і масовою культурою також сильно змінюються та, що не менш важливо, створюють передумови для діалогу культур. Культура й культурні цінності є необхідними умовами існування кожного народу в обох аспектах матеріального і духовного життя. Отже, філософія, будучи невід'ємною частиною культури кожної нації, безпосередньо пов'язана з повсякденним життям людини, вона передається через освіту в школі, освіту в родині, накопичується через досвід тощо.

Філософія виникає всередині нації, стимулює розвиток національної культури, спонукає до міжкультурного обміну та виправляє певні недоліки національної культури. Філософія –

це глибокий прояв національної культури на найвищому рівні аргументації, це узагальнення культурних досягнень у різних галузях від науки до реальності, від знань до життєвого досвіду, від історичного минулого до сьогодення та майбутнього. Філософія створює парадигму, можливість діяльності та спілкування людини, тоді як культура створює та регулює систему спілкування людини, сприяє вдосконаленню її характеру, прагнень, розвитку та досягнень. Все це вимагає від філософії широких знань про різні сфери національного культурного життя.

Отже, філософія істотно впливає на орієнтацію світогляду наступного розвитку національної культури, на здійснення діяльності та спілкування людини і її взаємодії з навколишнім світом у створенні нової культури та досягнень культури в цілому.

Література:

1. Арцишевський Р. А. Духовне осягнення дійсності. Монографія. Луцьк: ПФ «Смарагд», 2011. 189 с.
2. Донченко Є.А., Титаренко Т.М. Особистість: конфлікт, гармонія. К., 1987.
3. Badiou A. Theoretical Writing. London, New York: Continuum, 2004.
3. Hallward P. (Ed). Think again. Alain Badiou and the Future of Philosophy. London, New York: Continuum, 2004.

Максименко Ганна

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

НЕОЕКСПРЕСІОНІЗМ У НІМЕЦЬКІЙ КУЛЬТУРІ КІНЦЯ ХХ СТОЛІТТЯ: ТВОРЧІСТЬ Г. БАЗЕЛІЦА ТА А. КІФЕРА

*Ідея «погляду в майбутнє» є нісенітницею. Я зрозумів, що
краще просто повернутися назад. Ви стоїте в задній частині
потяга, дивитесь на рейки, що пролітають внизу, або ви
стоїте на кормі човна й озираетесь назад – озираетесь на те, що зникло.*

Георг Базеліц

Неоекспресіонізм, що набув поширення в Німеччині в кінці 1970-х – на початку 1980-х рр., став одним із найвпливовіших художніх напрямів кінця ХХ ст. Він

характеризується відходом від абстрактного експресіонізму до більш фігуративного мистецтва, що включає яскраві колорити, динамічні композиції та емоційну виразність. Творчість Георга Базеліца і Ансельма Кіфера є ключовою для розуміння цього феномену, адже обидва художники використовують неоекспресіоністські прийоми для дослідження тем травми, пам'яті та ідентичності. Базеліц і Кіфер належать до покоління німецьких художників, дитинство яких припало на період Другої світової війни або перші повоєнні роки. Травма війни вплинула на світогляд цього покоління німецьких художників, які кинули виклик як попереднім німецьким художнім традиціям, так і абстракціонізму, що домінував у німецькому повоєнному мистецтві.

У творчості Базеліца це виявиться в тотальній недовірі до попередньої німецької культури, особливо до періоду диктатури націонал-соціалізму. Часто на його картинах з'являються фігури та образи солдат, без привілеїв та нагород. Вони ніби нав'язані спогадами з дитинства художника. «Чи культура в будь-якому сенсі здатна повернути знищений образ людини?» [1], – запитує Базеліц, не надаючи остаточної відповіді на це запитання. Базеліц намагався створити в своїх картинах образи, що не відповідають ідеалам персонажів пропагандистського мистецтва націонал-соціалістів [4, р. 116]. Там де нацистський режим прагнув презентації ідеальності тіла, Базеліц навпаки зображає тіла героїв, позбавлені ідеалізації. Художник намагається показати реальність війни, що залишає рани. У центрі живопису німецьких неоекспресіоністів були післявоєнна реальність та переосмислення культурної спадщини Німеччини. У роботах Базеліца можна побачити не естетичне піднесення романтизму чи героїзм солдат із пропагандистських плакатів націонал-соціалістів, а болючу реальність, смертельні поранення, розірване та деформоване тіло, що є невід'ємною частиною війни. Це є центральною темою його робіт під назвою «Героїчні образи» (Heldenbilder). У цій серії зображуються руки, що кровоточать, персонажі,

зодягнені в лахміття, підкреслено їхню інвалідність. Ці портрети були реконструктивними образами «голої правди». Фігури на картинах Базеліца нагадують привидів недавнього минулого Німеччини. Художник обирає спосіб репрезентації образу та одночасно засуджує його: герої наділяються дивними рисами, а інколи карикатурними формами. Ці герої, чужі самі для себе та своєї держави, відрізняються від фанатизму ідеальності. Брудні, гротескні, жахливі, криваві, відчужені від людської спільноти.

Важливим аспектом переосмислення злочинів, що їх вчинила націонал-соціалістична Німеччина, у мистецтві німецьких неоекспресіоністів є презентація травматичного досвіду жертви. Травма є центральною темою ще одного німецького художника – Ансельма Кіфера. Травма від досвіду війни викликає в митця різні емоції: гаму відчуттів — від сорому до страждання. Цей досвід поширюється на все суспільство як колективна травма, що потребує осмислення. Питання, що ставить у своїй творчості Кіфер: як репрезентувати колективну пам'ять у художній формі? Візуальні метафори для осмислення травматичної пам'яті війни інколи запозичуються художниками з літературних текстів. Кіфер створює серію картин, надихнувшись поемою Пауля Целана «Фуга смерті». Текст Целана є потужним твором, що виражає травми минулого, передані поетичною мовою. Натхнення поезією Целана творчість Кіфера була тривалий час пов'язана з почуттям провини та відповідальності. У своїх художніх проєктах Кіфер звертається до осмислення зв'язку між нацистським минулим Німеччини та жахами Голокосту. Кіфер більше ніж інші художники приділяв увагу не лише естетичним, але й філософським питанням про німецьку ідентичність, шукаючи відповідь на запитання: як це бути німецьким художником у післявоєнні часи [3]. У своїх картинах Кіфер постійно розмірковував про німецьку травму та розрив у колективній пам'яті. Художник стверджував: «Ніхто не живе у вакуумі. Існує колективна пам'ять, яка сягає

набагато далі, ніж індивідуальна. Щоб пізнати себе, треба знати свою історію» [2, р. 294]. Трансформаційна та цілюща сила мистецтва – це не зовсім про творчість Кіфера. Навпаки, його художні методи більшою мірою деструктивні. Художник використовує солому та бруд у своїх роботах, щоб показати безпорадність мистецтва перед обличчям жаху. Кіфер стверджує, що мистецтво не може зцілювати, але може протистояти травмі.

Німецькі художники-неоекспресіоністи пережили травму війни, виробивши свій стиль та унікальну художню форму. Репрезентація війни засобами мистецтва – це складний шлях протистояння своїм страхам і своєму минулому. Базеліц і Кіфер – передові художники свого часу, які наважились зобразити правду, якою б огидною і страшною вона не була. Для всього світу німецький неоекспресіонізм був лише черговим явищем у новому мистецькому русі, а для німців це був великий прорив в осмисленні їхньої ідентичності та культурної пам'яті.

Література:

1. Assmann A. Cultural Memory and Western Civilization. Arts of Memory. Cambridge : Cambridge University Press, 2016. 424 p.
2. Celant G. Anselm Kiefer. Milan : Skira, 2007. 314 p.
3. Peterson A. Wounds That Never Heal: On Anselm Kiefer and the Moral Innocence of the West German Student Movements and the West German New Left. *Cultural Sociology*. Vol. 6, No. 3. P. 367–385.
4. Stone D. Fascism, Nazism and the Holocaust. Challenging Histories. New York ; London : Routledge, 2021. 254 p.

Михирьова Марія

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

СІМОНА ДЕ БОВУАР: РЕВОЛЮЦІЯ ГЕНДЕРНИХ УЯВЛЕНЬ

Сьогодні, у часи постійних змін соціальних норм і стереотипів, проблеми гендерної нерівності все ще лишаються актуальними. Французька письменниця, філософія фемінізму Сімона де Бовуар своїми

відчайдушними і прогресивними поглядами відкривала нові шляхи для розуміння ролі жінки в суспільстві, критикуючи патріархальні структури, що утискають жіночу ідентичність.

Мета нашого дослідження – проаналізувати внесок Сімони де Бовуар у розвиток феміністичного мислення та її вплив на сучасне розуміння гендерних проблем. Сімона де Бовуар відіграла визначну роль у розвитку феміністичного руху та розумінні гендерних проблем [2]. Її творчість відзначається глибоким аналізом ролі жінок у суспільстві та вибором новаторських підходів у розкритті статевих стереотипів. Роман «Друга стаття» став своєрідним маніфестом руху за гендерну рівність. Авторка пропонує відмовитися від традиційних уявлень про роль жінки у суспільстві та підтримує ідею, що «жінкою не народжуються, а стають» [1, т. 2]. Цей вислів відображає головну ідею діяльності Сімони де Бовуар – активну боротьбу проти гендерних стереотипів та обмежень, що накладає на розуміння соціальної ролі жінки патріархальне суспільство. Сімона де Бовуар прагнула показати, що стаття не повинна визначати можливості та судження про людину, і кожна жінка має право на власне самовизначення та самореалізацію.

Завдяки роботам де Бовуар нам відкриваються нові горизонти для розуміння ролі жінки як суб'єкта власної історії та активного учасника суспільного життя. Письменниця активно критикувала патріархальні структури суспільства та закликала жінок до самореалізації, надаючи їм віру у власні здібності та право на вільний вибір. Філософія вбачала у статевих стереотипах негативний вплив на індивідуальний та суспільний розвиток жінок, її творчість стала своєрідним каталізатором для зміни уявлень про гендерну рівність. У своєму романі авторка використовує поняття «суб'єкт» і «об'єкт» [1, т. 1]. Якщо розглянути відносини чоловіка та жінки через призму «суб'єкт – об'єкт», то можна побачити, що чоловік у цьому випадку є суб'єктом, який ставить цілі та прагне їх досягти. Жінка, своєю чергою, – це лише об'єкт,

який, навпаки, є пасивним і залежить від суб'єкта. З цього випливають поняття «трансцендентності» та «іманентності» у відносинах [там само]. Письменниця висвітлює протилежність активного суб'єкта та пасивного об'єкта в суспільних відносинах і закликає до переосмислення цієї дихотомії. Роботи Сімони де Бовуар спонукають до рефлексії над тим, як стереотипні уявлення про гендер можуть обмежувати можливості особистого розвитку та впливати на суспільні взаємини.

Неабияке значення має також її критика інституту шлюбу та відмова від традиційного уявлення про сімейні структури. Де Бовуар відверто висловлює своє ставлення до нерівноправного розподілу обов'язків між чоловіком і жінкою в шлюбі, а також до насильства у відносинах [1, т. 1]. Письменниця закликає до побудови відносин на основі взаємоповаги та рівноправ'я, де кожна сторона має можливість розвиватися та реалізовуватися незалежно від своєї статі.

Отже, ідеї та концепції Сімони де Бовуар залишаються актуальними і важливими для сучасного суспільства. Її творчість спонукає до подальшого розуміння глибоких гендерних проблем, а також активізує боротьбу за рівні права та можливості для всіх. Критика патріархальних структур, яку висловлює французька письменниця, стимулює розвиток суспільної свідомості та сприяє змінам у гендерних відносинах. Важливо також враховувати, що де Бовуар привертає увагу до патологічних аспектів гендерних стереотипів і нерівності, що надихає до новаторських рішень та сприяє прогресу суспільства.

Література:

1. Бовуар С. де. Друга стаття: У 2-х т. / пер. с франц. Н. Воробйової, П. Воробйова. Київ : Основи, 1994. Т. 1. 390 с. ; Т. 2. 392 с.
2. Павловська О. В., Шкіль Л. Л. Екзистенціалістський фемінізм Сімони Де Бовуар. *Вісник НАУ. Серія: Філософія. Культурологія*. 2022. № 1 (35). С. 72–76.

ДОКУМЕНТАЦІЯ І ТРАДИЦІЙНІ РИТУАЛИ

Усі документи служать меті ритуального підтвердження існування – чи то факту, чи то обміну, чи то людини. У цьому ми бачаємо проблематику нашої роботи, пропонуючи розглядати документацію як ритуал. Спробуємо розкрити взаємовідносини між документованими та недокументованими ритуалами сучасного суспільства.

Наприклад, паспорт громадянина України виконує одразу кілька функцій. По-перше, він є свідченням екзистенції індивіда. По-друге, він є свідченням належності індивіда до держави Україна. По-третє, він вписується в магічну концепцію справжнього імені, адже з погляду держави написання імені в паспорті є єдиним правильним варіантом написання цього імені, тобто справжнім іменем. Окрім того, паспорт може виконувати інші функції: посвідчення статі, місця проживання, місця народження, шлюбного статусу тощо. Те, що паспорт може виконувати всі ці функції, є наслідком існування в межах культурної традиції, у якій регулятивну функцію в суспільстві виконують закони. Закони, з одного боку, є видом документів. З другого боку, вони є кодифікацією суспільних правил, норм і цінностей. Закони регулюють форму та застосування інших документів. Отже, у правовому суспільстві документи приходять на заміну ритуалам традиційного суспільства, які раніше виконували регулятивну функцію. Водночас документи так само оточені ритуалами, як і традиції. Просто у випадку з документами ці ритуали концептуалізуються як частина раціональної системи.

Документація не витіснила попередні традиції повністю. Радше вона поєдналася з ними. Існує багато документів, які функціонують у суспільстві паралельно з іншими, більш традиційними формами ритуалів. Наприклад, шлюб має поєднувати традиційні ритуали та сучасні ритуали

документації. З юридичного погляду пара не вважається одруженою, доки в неї немає документа, що посвідчує шлюб. Однак початок шлюбу в більшості випадків поєднується з традиційним ритуалом весілля. Навіть більше, у деяких країнах суто традиційний релігійний шлюб може відбуватися лише після отримання державного документа про шлюб [1, с. 18], у такий спосіб напряду ставлячи документацію понад традиційними ритуалами.

Маємо зауважити, що зберігається багато ритуалів, які не документуються. Зазвичай це ритуали, які вважають достатньо незначними з погляду держави, щоб залишати їх поза рамками правової регуляції. Наприклад, сюди належить святкування дня народження. Ця подія зазвичай має важливе значення для підтримки стосунків між людьми, і вітання чи невітання з днем народження може посилити чи зіпсувати стосунки. Також не документуються форми стосунків, які все одно мають велике значення для людей: дружба, романтичні стосунки (крім шлюбу). Попри це, статус друга (а тим паче, найкращого друга) чи романтичного партнера визнається важливим в усіх соціумах.

Отже, ритуали в сучасному суспільстві можуть бути як документованими так і ні, однак що більш важливим вважається контроль держави над певним ритуалом, то більша ймовірність, що він буде документований.

Література:

1. Anil E. Turkish Civil and Penal Code Reforms from a Gender Perspective: The Success of Two Nationwide Campaigns: Women for Women's Human Rights-New Ways, 2005. 68 с.

Скубіна Наталія

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

НОВІ МЕДІА ЯК ІНСТРУМЕНТ ЕМАНСИПАЦІЇ В ГЕНДЕРНИХ ТЕОРІЯХ

У 90-х рр. минулого століття, коли комп'ютерні та вебтехнології стали широкодоступними для населення

розвинених країн (передусім для Європи та Америки), сформувався новий феміністичний напрям – кіберфемінізм (однією з перших робіт з кіберфемінізму був «Маніфест кіборгів» 1985 р. Донни Гаравей).

Приймаючи погляд Маршалла Маклуена на нові медіа, до яких, безперечно, належать і вебтехнології, як на причину змін типу культури [3], кіберфемінізм вбачає в розвитку технологій, що по суті замінюють «природну» сутність людини й наближають її до кіборга, вихід із ситуації гендерної нерівності. Інтернет в цій схемі виступає як платформа, вільна від стереотипного поділу на фемінне і маскулінне, оскільки біологічні ознаки – стать, вік, колір шкіри – не є видимими в цьому просторі. Крім того, перетворення жінки на кіборга мало допомогти в об'єднанні жінок, які історично не могли сформувати єдину спільноту, оскільки їх розділяла належність до різних класових, расових, культурних верств [2].

Проте від моменту формування та розквіту кіберфемінізму минуло близько 30 років, а течія почала згасати, хоча технології, які мали стати знаряддям фемінізму, продовжують стрімко розвиватися. До певної міри розкриває загадку занепаду кіберфемінізму «Маніфест ксенофемінізму», який написала 2015 р. група феміністок, а саме Діана Бауер, Катріна Барч, Лука Фрезер, Хелен Хестер, Емі Айрланд та Патріша Рід на чолі з Лаборією Кубонікс.

У маніфесті зазначається, що кіберфемінізм був спрямований на текстовий інтернет, яким він і був наприкінці минулого століття. Але вектор розвитку технологій пішов в іншу бік, і сьогодні ми спостерігаємо інтернет візуальний [1]. Поворот «до картинки» зробив можливим типове відтворення гендерних (і не тільки) ідентичностей – саме проти цього мали діяти технології.

Ксенофемінізм вбачає в технологіях великий потенціал для перетворення суспільства у всіх сферах – політика, сім'я, медицина, культура та мистецтво. Проте цей потенціал стримується капіталізмом, який не дозволяє технологіям стати

платформою для емансипації, а лише загання їх у статус предмета споживання.

Крім того, ксенофемінізм говорить про необхідність повернути у фемінізм відкинуту раніше раціональність і перестати бачити в ній лише репресивну силу. Справжнім же джерелом репресії ксенофемінізм визнає наявну біополітику, яка стверджує природність біологічних форм і на їхній основі будує систему ієрархії, нерівності й тиску. «Якщо природа несправедлива, змінимо природу!» – таким гаслом закінчується «Маніфест» [1, с. 10].

Ксенофемінізм виступає за трансформацію домашнього простору та сім'ї, які в теперішній ситуації обмежують жінку в професійній сфері, а чоловіка у сфері виховання дітей; за зміну медицини, зробивши всю її сферу (аборти, гормональна терапія та ін.) повністю доступною та легальною; за формування гендерного аболіціонізму, який дозволить одного дня говорити про значення гендеру в житті на тому самому рівні, на якому зараз ми говоримо про колір очей або волосся.

Література:

1. Cuboniks L. The Xenofeminist Manifesto: A Politics for Alienation. XF. 2015. URL: <https://laboriacuboniks.net/manifesto/xenofeminism-a-politics-for-alienation/>.

2. Haraway D. A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. *Simians, Cyborgs and Women* / Donna Haraway. New York: Routledge, 1991. С. 149 – 183.

3. McLuhan M. The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man. Toronto: University of Toronto Press, 1962. 293 с.

Старкгард-Веньєр Дмитрій

Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна

ОСНОВНІ ЧИННИКИ РОЗВИТКУ ОБРАЗУ ЮКІ-ОННА В ЯПОНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

Юкі-онна, або Снігова жінка, належить до категорії йокай (yōkai; 妖怪) – надприродних істот – демонів, монстрів, привидів тощо, які взаємодіють зі світом людей та уособлюють уявлення про жахливе. Образ Юкі-онна в японському

фольклорі є складним за походженням. У ньому переплітаються різні культурно-регіональні, міфологічні та психологічні елементи [1], тому дослідження цього образу має враховувати розмаїття чинників, що справляли вплив на його розвиток.

Одним із важливих аспектів вивчення образу Юкі-онна є порівняльний аналіз з іншими міфологічними постатями в японському та китайському фольклорі. Під час дослідження зв'язків з такими персонажами, як Кураокамі (Kuraokami; 閻魔) та Юрей (Yūrei; 幽霊), стає очевидним, що Юкі-онна виступає як окрема сутність, яка часто асоціюється з природними явищами, а не з надприродним [2]. Крім того, роль природних чинників у формуванні різних варіантів інтерпретації міфу про Юкі-онну є однією з центральних в розумінні природи цього йокай (yōkai; 妖怪). Сезонні зміни в Японії, особливо суворі зими на півночі країни, що характеризуються яскравими снігопадами, створюють певний ландшафт для формування варіантів міфу про Сніжну жінку. Символічні асоціації зі снігом як символом чистоти, оновлення та швидкоплинності, вкорінені в синтоїстських віруваннях, сприяють привабливості Юкі-онна як надприродної істоти [3].

Психологічні аспекти також мають значення для розуміння її образу, оскільки вроджений страх людини перед невідомим і надприродним проявляється у зображенні Юкі-онни як потойбічного духу з негативними конотаціями. Зіставлення її неземної краси з небезпекою, яку вона представляє, створює психологічний дискурс у фольклорі. Більше того, розмаїття легенд про Юкі-онну в різних регіонах і префектурах Японії підкреслює динамічну природу фольклору. Історії варіюються від повчальних казок для дітей до асоціацій з новорічними ритуалами, відображаючи відмінні вірування і традиції кожної місцевості [4].

Уявлення про Юкі-онна знайшли відбиття не лише в народному фольклорі, а й у численних мистецьких творах: театральних виставах, образотворчому та аудіовізуальному

мистецтві. Серед найбільш репрезентативних зразків — серія образів надприродних істот художника XVIII ст. Савакі Сууші «Сто демонів» (1737 р.); танок Кабукі «Юкі-онна», що виконується й сьогодні під час танцювальних фестивалів у Японії, та стрічка відомого режисера Масакі Кабаяші «Кайдан» (1964р.).

Водночас відзначимо, що, попри розмаїття трактувань (нерідко полярно протилежних — від жахливої старої до привабливої красуні), незмінна привабливість цієї міфічної фігури полягає в її здатності уособлювати виразні психологічні стани та зв'язок із сезонними проявами природи.

Література:

1. Hiroshi O. Snow Woman. A small encyclopedia of folktales and legends. Mizumi Shobo. 1987. 261 p.
2. Davisson, Z. Yūrei The Japanese Ghost. Chin Music Press. 2014
3. Taylor B. Encyclopedia of Religion and Nature. London & New York: Continuum. 2005. P. 78-81.
4. Murakami K. Encyclopedia of Yokai. Mainichi Newspaper. Mainichi Shimbunsha, 2000. p. 356-357.

Рижик Марія

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

НОВА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІНДІЙСЬКОЇ МІФОЛОГІЇ: ФІЛОСОФСЬКИЙ АНАЛІЗ

Міфологічні наративи відіграють значну роль у формуванні нашого світогляду, а також збереженні та розвитку культурної спадщини. Одним із ключових текстів індійської міфології є епос «Рамаяна», у якому величезне значення приділяється людським чеснотам, вірності, обов'язку та відданості. В епосі описується життя та пригоди принца Рами, його дружини Сіти та його брата Лакшмани. Сюжет «Рамаяни» включає безліч подій: дитинство Рами, його шлюб із Сітою, викрадення Сіти демоном Раваною, битву з Раваною, повернення Рами і Сіти в королівство Айодх'я, осуд і вигнання Сіти.

Серед відомих кіноадаптацій «Рамаяни» слід виділити: серіал «Рамаяна» (Ramayan, 1987–1988), який на 2020 р. переглянуло понад 77 млн осіб [5]; анімаційний фільм «Рамаяна: Епос» (Ramayana: The Epic, 2010); серіал «Рама Сіти» (Siya Ke Ram, 2015–2016), який розповідає про пригоди героїв із перспективи Сіти.

У таких екранізаціях головний акцент зроблено на розкритті сюжету та передачі ключових моментів епосу. У зв'язку з цим філософська глибина й духовні аспекти історії часто потрапляють на другий план і переважно втрачаються.

На основі «Рамаяни» також створюються нові книги як у жанрі фантастики, так і нон-фікшн. В Індії спостерігається поява авторів, яких ми вважаємо представниками «нової індійської міфотворчості».

Серед представників цього напрямку ми хочемо зосередити увагу на таких авторах: Кавіта Кане та Девдатт Паттанайк. Вони пропонують новаторські ідеї, орієнтовані на потреби сучасного читача, який хоче відчувати себе духовною людиною, але не готовий занурюватися у філософію релігії.

Кавіта Кане (нар. 1966 р.) перед тим, як повністю присвятити себе кар'єрі письменниці, здобула освіту у сфері англійської літератури та масової комунікації, а також працювала в журналістиці. У її творах спостерігається порушення актуальних тем, таких як фемінізм та гендерна рівність.

У романі «Принцеса Ланки» (Lanka's Princess) [1] Кавіта Кане розповідає про Шурпанакху, сестру жорстокого демона Равани. У «Рамаяні» Вальмікі та інших традиційних версіях епосу роль Шурпанакхи, також відомої як Мінакші, часто залишалася поза увагою. У книзі Кавіти Кане сестра Равани з'являється перед читачами як знедолена дитина, яка у більш зрілому віці також пережила біль та страждання.

Книга «Сестра Сіти» (Sita's Sister) [2] Кавіти Кане присвячена Урмілі, якій у класичній «Рамаяні» приділяли мало уваги. У творі письменниці сестра Сіти з'являється як

принцеса з власними думками та цінностями. Вона не боїться критикувати дії Рами та захищає свою сестру.

Девдатт Паттанаїк (нар. 1970 р.) – міфолог, автор понад 50 книг. Він здобув освіту в галузі медицини та порівняльної міфології. Перед тим як присвятити себе повністю міфології письменник працював у сфері охорони здоров'я та фармацевтики.

Девдатт Паттанаїк запропонував свою варіацію «Рамаяни» – очима Сіти – у творі «Сіта: Ілюстрований переказ Рамаяні» (Sita: An Illustrated Retelling of the Ramayana) [4]. У ній можна побачити, що Сіта — сильна дівчина, яка здатна влаштувати власне життя, незалежно від того, чи є Рама поруч з нею, чи ні. Навіть попри те, що вона відмовилася від усього заради любові до Рами, вона демонструє свою силу волі.

Також Девдатт Паттанаїк часто трансформує міф, поміщаючи його в нові реалії, і пропонує власну інтерпретацію древніх філософських істин. У творі «Лідер: 50 ідей з міфології» (Leader: 50 Insights from Mythology) [3] Девдатт Паттанаїк пропонує використовувати давні істини в сучасному бізнес-світі, корпоративній культурі та менеджменті. Раму й Равану він представляє як директорів фірм [3: Chapter 17], а Ханумана – як підлеглого, який боїться чинити дії без схвалення керівництва [3: Chapter 37].

У цій роботі ми розглянули різноманітні аспекти сучасної міфотворчості. Адаптація міфу наголошує на еволюції людського мислення і відображає мінливі світогляди та соціальні потреби. З одного боку, такі продукти сприяють розвитку інтересу сучасного суспільства до індуїзму та адаптації релігійних уявлень до нових реалій. З другого боку, спостерігається спотворення традиційних цінностей та неправильна інтерпретація сакральних знань.

Література:

1. Kané K. Lanka's Princess. Rupa Publications, 2016. URL: <https://a.co/d/7itGNxx> (дата звернення: 16.03.2024)
2. Kané K. Sita's Sister. Rupa Publications Private Limited, 2014. URL: <https://a.co/d/2cV8Gf3> (дата звернення: 16.03.2024)

3. Pattanaik D. Leader: 50 Insights from Mythology. HarperBusiness, 2017. URL: <https://a.co/d/5FhdsaO> (дата звернення: 16.03.2024)

4. Pattanaik D. Sita: An Illustrated Retelling of the Ramayana. Penguin Random House India, 2013. URL: https://archive.org/details/amitghatak458_gmail_Sita (дата звернення: 16.03.2024)

5. Verma R. The Ramayan: Why Indians are turning to nostalgic TV. BBC. URL: <https://www.bbc.com/culture/article/20200504-the-ramayan-why-indians-are-turning-to-nostalgic-tv> (дата звернення: 16.03.2024)

.

ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО І МЕНЕДЖМЕНТ КУЛЬТУРИ

*Д'яченко Анастасія
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна*

СЕМІОТИКА ГРАФІТІ БЕНКСІ: ОБРАЗИ ТА СИМВОЛИ

Символи стали невід'ємною частиною сучасного життя, з'являючись скрізь: від дорожніх знаків і реклами до онлайн-плакатів і випадкових розмов. Кожен символ має своє унікальне значення, сформоване певними чинниками, як-от культурі норми та індивідуальний досвід спостерігача.

Мета нашого дослідження – проаналізувати семіотику та символіку творчості Бенксі, її вплив на символічний світ сучасної масової культури.

Всесвітньо відомий британський художник Бенксі, який залишається анонімним, робить потужні суспільно-політичні заяви через свої графіті. Його роботи впізнавані саме завдяки символіці, яку вони містять [3].

У творчості Бенксі можна виділити декілька ключових груп символів, таких як щури, діти, релігійні символи, символ миру та серця [2]. Щур є одним із найбільш поширених образів у творчості Бенксі. Він часто використовується для висміювання корупції та жадібності в суспільстві. Натомість образ дитини часто переплітається з темами війни та політики. Таке зіставлення переслідує подвійну мету: воно викликає у глядачів емпатію та обурення, спрямовуючи їхній осуд на суспільні сили, які наражають дітей на небезпеку [2].

Роботи Бенксі часто містять культурні та релігійні символи, які порушують етичні, соціальні та моральні питання. Вони наповнені провокаційними та суперечливими образами, особливо тими, що стосуються соціальних та гуманітарних питань. Наприклад, графіті Бенксі часто зображують Діву Марію, Міккі Мауса та Рональда

Макдональда. Роботи Бенксі також мають переважно гумористичний та сатиричний характер [1].

Мета мистецтва Бенксі часто полягає в тому, щоб спровокувати дискусію через суспільство за допомогою використання провокаційних поєднань образів, такі як зображення Ісуса Христа чи Наполеона [2]. Однак роботи, які використовують чутливі образи, можуть бути неправильно витлумачені і вважатися образливими залежно від культури, яка споживає роботи Бенксі, отже, конотації графіті митця можуть бути відмінні залежно від суб'єктивного перцептивного досвіду кожного окремого глядача [1].

Отже, за допомогою символів у своєму мистецтві Бенксі відображає проблеми, поширені в сучасному суспільстві, такі як споживацтво, війна, зміна клімату, бідність, розвиток цифрових технологій та капіталізм [2].

Література:

1. Blanche U. Banksy. Urban Art in a Material World. Marburg : Tectum, 2016. 255 с. URL: <https://library.oapen.org/viewer/web/viewer.html?file=/bitstream/handle/20.500.12657/26020/1004065.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
2. Banksy. Wall and Piece. Century, 2005. 207 с. URL: https://library.uniteddiversity.coop/More_Books_and_Reports/Banksy-Wall_And_Piece.pdf.
3. Wicaksono S. P. Visual strategies of contemporary art: A Case Study of Banksy's Artworks. Journal of Urban Society's Arts. 2020. 9-14 с. URL: <https://doi.org/10.24821/jousa.v7i1.3924>.

Єсіна Тетяна

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

КІНОПОЕТИКА ДРАМИ-ПЕПЛУМУ: ОБРАЗ ГЕРОЯ

Вивчення культурологічних аспектів драми-пеплуму дозволяє зрозуміти, які цінності, ідеологічні установки та історичні контексти відображаються в таких творах, а також як вони взаємодіють із сучасною культурою та суспільством. Дослідження цієї теми також дозволяє аналізувати рецепції тем міфології, історії, політики та соціокультурних явищ

античності, представлених у цьому жанрі. Цей аналіз може бути корисним для розуміння, які саме образи та сюжети актуальні в різних історичних періодах і як вони еволюціонують під впливом соціокультурних змін.

Аналіз кінопоетики драми-пеплуму відкриває можливість розкрити особливості як історичних пам'яток кінематографа в цьому жанрі, класики жанру, так і сучасних пеплумів, дослідити їхній вплив на аудиторію [2] і розглянути, як культурологічні чинники формують образи катастрофи в кіно. Багато фільмів про катастрофи мають велику глядацьку аудиторію, і теоретичні розвідки з цієї теми можуть кинути світло на те, як драма-пеплум використовується для передавання панівних культурних цінностей та катарсисного вираження тривожних аспектів суспільства, стаючи своєрідним засобом психологічної терапії через мистецтво. Таким чином, тема є актуальною та цікавою для досліджень у галузі культурології та теорії мистецтва.

Давні міфи та легенди визначають основу розвитку драми-пеплуму – жанру кінематографа, що відзначається епічними сюжетами і героями в античній атмосфері, що на початку творів здається заспокійливою, а у фіналі стає все більш і більш тривожною. Грецька та римська міфології, насичені героїчними постатями та божествами, є невід'ємною частиною творів цього жанру. Підкреслено маскулінні персонажі, такі як Геракл, Ахіллес, Одиссей, стали ключовими елементами сценаріїв драм-пеплумів [1]. Вони не лише додають фільмам епічного колориту, але й виконують роль зразкових героїв.

На основі аналізу образу героя в кінопоетиці досліджуваного жанру можна зробити висновок, що драма-пеплум є насамперед видовищем, де в загостреній формі представлені всі важливі екзистенційні конфлікти, що постають не тільки перед античною, але й перед сучасною людиною: боротьба за себе і своє кохання, індивідуальність, яка протистойть стихіям та жадливій силі природи, жорстокі

злодії та віддані одне одному закохані, свобода і поневолення, прекрасне і жахливе.

Література:

1. O'Brien D. Classical Masculinity and the Spectacular Body on Film: The Mighty Sons of Hercules. London : New York : Palgrave Macmillan, 2014. 198 p.

2. Diak N. The new Peplum: Essays on Sword and Sandal Films and Television Programs Since the 1990s. Jefferson, NC : McFarland and Co., 2018. 243 p.

Захарченко Анастасія

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

МІФОЛОГІЧНІ РЕМІНІСЦЕНЦІЇ У ТВОРЧОСТІ ХАЯО МІЯДЗАКІ: «ВІДНЕСЕНІ ПРИВИДАМИ»

Творчість Хаяо Міядзакі наповнена символізмом і прихованими відсилами до японського фольклору. Любов до міфології проявляється протягом усієї плідної кар'єри режисера та художника. Міядзакі часто черпає натхнення з різних міфологічних традицій, фольклору та легенд, наповнюючи свої роботи багатою символікою та фантастичними елементами. У картинах Міядзакі чарівники та духи живуть по сусідству з людьми: автор поєднує непоєднуване – справжнє та вигадане.

На нашу думку, найбільш яскравим прикладом втілення міфологічних ремінісценцій у візуальному наративі у творчості Хаяо Міядзакі можна вважати екранізацію «Віднесені привидами», де головна героїня потрапляє з реального світу у потойбічний. Цей аніме-фільм, знятий у 2001 р. студією *Ghibli*, яку створив Хаяо Міядзакі, вважається одним із шедеврів Хаяо та одним із найкращих анімаційних фільмів усіх часів [2]. Фільм здобув широке визнання завдяки приголомшливій анімації, багатій деталізації та глибокому смислу. В аніме «Віднесені привидами» Міядзакі багато в чому спирається на японський фольклор і міфологію, створюючи фантастичний світ, наповнений духами, богами та міфічними

істотами. У фільмі розповідається про молоду дівчину на ім'я Тіхіро, яка потрапляє в таємничий світ потойбіччя та духів після того, як її батьків перетворюють на свиней. Перше, що бачить Тіхіро з настанням ночі, – примарних безликих духів, які населяють духовний світ. Таких істот у японській міфології називають «юрей» (幽霊) – це духи або примари померлих, які часто зображуються затриманими у фізичному світі через їхні незавершені справи, сильні емоції, викликані прив'язаністю до земних цінностей, або через те, що похоронні обряди були зроблені неналежащо. Термін «юрей» складається з двох ієрогліфів кандзі: «ю» (幽), що означає «слабкий» чи «тьманий», та «рей» (霊), що означає «дух» чи «душа» [1]. Тіхіро дуже злякалася цих істот, хоча вони не взаємодіяли з головною героїнею і навіть не помічали її, адже, як вважається, в японському фольклорі вони є дуже невинними сутностями. Від страху Тіхіро починає бігти центральною алеєю до мосту, де зустрічає надзвичайно красивого хлопчика Хаку, який допомагає їй сховатися від істот іншого світу. Саме ім'я «Хаку» в перекладі з японської означає «білий», адже його драконячий вигляд саме білого кольору, а також він носить білу хакаму, одяг синтоїстського священика. Справжня форма Хаку у «Віднесених привидами» – це Бог Швидкої Бурштинової Річки, який набуває форми чудового білого дракона. У японській міфології річкових Богів-драконів називають «рюдзін». Їх вважають дуже добрими істотами, яких шанують і поважають. Рюдзін зображують могутніми й доброзичливими водяними драконами, здатними на допомогу людині, яка тоне. Так і сталося в самому фільмі: Хаку врятував головну героїню ще в дитинстві, коли вона знаходилася біля річки.

У «Віднесених привидами» Хаку виступає наставником і духом-охоронцем Тіхіро, допомагаючи їй вижити в новому для неї світі та долати різні випробування. У японському фольклорі є духи, відомі як «камі-но міті», що можна перекласти з японської як «боги, які допомагають та спрямовують» [1]. Вважається, що ці духи допомагають

мандрівникам і паломникам, захищаючи їх у подорожах. Образ Хаку відображає роль духовного наставника, який втілює в японській культурі концепцію божественної допомоги та духовного керівництва. Протягом усього аніме-фільму Хаку демонструє здатність трансформуватися з форми дракона в людську. Зміна форми – поширений мотив у японській міфології, де боги, духи та міфічні істоти часто приймають різні форми для взаємодії зі смертними або переміщення між світами.

Щоб залишитися у світі духів і не зникнути, Тіхіро треба було з'їсти будь-яку їжу зі світу духів, і Хаку, коли головна героїня стає напівпрозорою, дає їй ягоду. Ця сцена знову відносить нас до міфів про створення світу: коли перша богиня Ізанамі померла, то її чоловік Ізанагі вирушив за нею в Країну Йомі – царство мертвих, про яке ми згадували в попередньому підрозділі. Однак коли Ізанагі знайшов там свою дружину, вона повідала йому, що вже спробувала їжу країни Йомі, і тому належить цьому царству й не може більше вийти у світ людей. Проводячи паралелі між двома історіями: з одного боку, про Тіхіро і Хаку, а з другого – про Ізанамі та Ізанагі, – ми можемо вважати описану нами сцену в аніме «Віднесені привидами» міфологічною ремінісценцією, яку використовує автор для поглиблення художнього значення візуального наративу.

Пізніше Тіхіро за порадою Хаку повинна влаштуватися на роботу в Онсен (з японської це перекладається як гарячі джерела) під назвою Абура-я, якими керувала зла чаклунка Юбаба. Максимально наближений до Юбаби персонаж японської міфології – Яма-уба, гірська відьма, що має магичні здібності. Юбаба зображується як могутня відьма, що символізує жадібність, матеріалізм та негативний вплив влади на людину, які сягають корінням до схожих мотивів, поширених у японському фольклорі та літературі. Незважаючи на свою первісну антагоністичну роль у фільмі, персонаж демонструє складність і глибину своєї

особистості, зрештою переживаючи моменти спокутування та зростання особистості. Ця подорож до викуплення відображає теми японського фольклору, де персонажі часто проходять випробування, щоб досягти особистого просвітлення та морального спокутування. На нашу думку, зовнішність Юбаби з її великим носом, гострими рисами обличчя та грубою манерою поведінки має деяку подібність до Баби-Яги зі слов'янської міфології. Хоча Юбаба з «Віднесених привидами» та Баба-Яга походять з різних культурних контекстів, між ними є схожість. Наприклад, Юбаба та Баба-Яга відомі своїм владним характером і здібні маніпулювати оточенням. Обидві часто використовують свої сили, щоб контролювати інших, чи то магичні заклинання, обман чи залякування. Юбаба маніпулює духами, які працюють на неї в купальнях Абура-я, а Баба-Яга кидає виклик тим, хто шукає її допомоги чи мудрості. І Юбаба, і Баба-Яга піддають випробуванням тих, хто звертається до них за допомогою. Юбаба пропонує Тіхіро працювати в гарячих джерелах і долати різні перешкоди, а Баба-Яга також ставить перед тими, хто шукає її поради, складні завдання, не виконавши яких не можна отримати від неї дорогу до Коція. Крім цього, обидва персонажі мешкають у загадкових потойбічних просторах. Баба-Яга традиційно зображується в хатинці, що стоїть на курячих ніжках, глибоко в лісі, так само як і Онсен Юбаби, розташований у потойбіччі, ізольованому від людства.

Коли Тіхіро починає працювати в Онсен, вона стикається з багатьма міфологічними істотами. Наприклад, вона бачить духів Касуга-Сама, які висаджуються з порому, щоб відвідати гарячі джерела Юбаби, одягнених при цьому в паперові маски та червоні плащі. Ці істоти отримали своє ім'я від слова «Касуга», яке в Японії є назвою синтоїстського храму. За звичаєм, у цьому храмі проводиться ритуал під назвою «ата», під час якого одягають паперові маски «Zoumen», що дуже схожі на ті, що носять Касуга-Сама в аніме «Віднесені привидами». Крім Касуга-Сама, головна героїня зустрічає

примар, схожих на Намахаге – рогату демонічну істоту з японського фольклору, яка приносить щастя в будинок тим, хто старанно працює [1]. У префектурі Акіта є особлива традиція, де чоловіки одягаються як Намахаге, лякаючи дітей, щоб вони поводити себе добре. Їхні костюми зазвичай включають солом'яні накидки, маски і плоскі великі ножі, що використовуються для особливого залякування. У сцені з аніме ми можемо бачити істот саме в такому одязі і з такими ж ножами.

Головна героїня дуже органічно вливається в інший світ, вона добре ладнає з духами та допомагає їм. Це гарно відображається в тому моменті аніме, де вона вирішила допомогти ще одній невідомій істоті, яка пізніше виявилася Безликим (або «Каонаші», якщо прочитати його ім'я японською мовою). Цей персонаж зображений як безликий дух, без фізичного тіла, одягу та без особистості. Все, що в нього є, — це маска, що в цьому контексті може символізувати його самотність, жагу до прояву себе як особистості та бажання того, щоб його помітили, як це зробила Тіхіро. У японській міфології маски мають важливе культурне та символічне значення. Їх часто використовують у релігійних ритуалах, театральних виставах і фестивалях, щоб представити богів, духів чи персонажів фольклору. Відсутність рис обличчя Безликого сприяє його загадковій та тривожній присутності, оскільки він не здатний передавати емоції чи наміри за допомогою міміки. Натомість Безликий спілкується з оточенням за допомогою жестів і дій. Він також не має свого голосу, і з'являється він у нього лише тоді, коли Безликий з'їсть живу істоту і тоді заговорить її голосом. Хоч Безликий є унікальним витвором Хаяо Міядзакі, персонаж має схожість із деякими міфологічними істотами, наприклад, він нагадує безлику примару Ноппэра-бо (のつぺらぼう) – японського йокая, який схожий на людину, але при цьому не має власного обличчя. Ноппэра-бо часто інтерпретують як метафору ефемерності явищ і ілюзорності реальності [1].

Його безлике обличчя символізує ідею, що все не завжди є таким, яким здається, і що поверхнева зовнішність може бути оманливою. Саме таке значення має образ Безликого в аніме-фільмі: цей персонаж пропонував працівникам Онсен та головній героїні золото, що згодом розтануло та виявилось звичайним брудом. Ноппера-бо також може уособлювати в японському фольклорі страх перед невідомістю чи тривожне почуття зустрічі з незрозумілим, що можна порівняти із сюжетом аніме Хаяо Міядзакі, де Безликий прив'язується до Тіхіро і не залишає її наодинці з собою аж до того моменту, коли вона вирішує свої труднощі і наближається до щасливого кінця історії, а до цього часу змушуючи головну героїню боятися невідомого майбутнього.

Крім цього, у декількох сценах Безликий постає перед глядачем гігантським всежерущим ненаситним чудовиськом, яке ніяк не може вгамувати свій голод. Тут ми можемо провести паралель із істотою з японської міфології – гакі, завжди голодним демоном. У японському фольклорі гакі зображуються як примарні чи демонічні істоти з виснаженими тілами, запалими очима і здутими животами, що символізують їхнє постійне бажання їсти й вічні муки ненаситності. Ці створіння часто зображують як блукливих духів, які перебувають у стані нескінченних страждань, не здатні знайти їжу та спокій. Концепція гакі, що виникла з буддійської космології, основана на ідеї реінкарнації та карми. Згідно з буддійськими вченнями, гакі вважають реінкарнаціями людей, які вели життя, що характеризується жадібністю, егоїзмом і ненажерливістю [3]. У результаті своєї негативної карми ці люди перероджуються в гакі та приречені нескінченно страждати, що є покаранням за їхні минулі дії, – віднині цими духами рухає невгамовна жага їжі та неможливість насититися.

Отже, режисер Хаяо Міядзакі часто включає до візуального наративу своїх аніме-фільмів міфологічних істот і персонажів, спираючись на образи й теми з японського фольклору. На прикладі аніме-фільму Міядзакі «Віднесені

привидами» ми розглянули представлений автором широкий спектр чарівних істот, духів і богів, у яких є міфологічні коріння: безликих духів, що населяють духовний світ у фільмі, яких у японській міфології називають «юрей»; бога Швидкої Бурштинової Річки – Хаку, чудового білого дракона, якого у японській міфології називають «рюдзін», зображують могутнім і доброзичливим, а також шанують і поважають як доброго бога; злу чаклунку Юбабу, яка наближена до персонажа японської міфології Яма-уба чи Баби-Яги; примар Касуга-Сама та духів, схожих на Намахаге з японської міфології; унікального персонажа Безликого, який має схожі образи з Ноппера-бо – японським йокаем, та з гакі — завжди голодним демоном. Отже, Міядзакі нагадує глядачеві: світ може бути набагато ширшим і цікавішим, ніж здається на перший погляд. Кожен епізод мультфільмів Хаяо Міядзакі – це життєвий урок, що потрібно пройти і героям, і глядачеві.

Література:

1. Lafcadio H. In Ghostly Japan: Japanese Legends of Ghosts, Yokai, Yurei and Other Oddities. Clarendon, VT : Tuttle Publishing, 2021. 191 p.
2. Napier S. Miyazakiworld: A Life in Art. New Haven, CT : Yale University Press, 2018. 414 p.
3. Oyama J. Japanese Mythology: A fascinating introduction to Japanese mythology, myths, and legends. Rockford, IL : Independently published, 2022. 105 p.

Калініченко Дар'я

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

ОБРАЗИ ЧАСУ У ФІЛЬМАХ КРІСТОФЕРА НОЛАНА

Крістофер Нолан – британський кінорежисер, продюсер, сценарист і легендарна фігура у сфері світового кіно. Його фільми розраховані на широку аудиторію та користуються популярністю. Нолан відомий своїм унікальним підходом до кінематографа, в якому поєднуються складні сюжетні перипетії, унікальний художній стиль та психологічна глибина. Серед найвідоміших фільмів Нолана можна відзначити такі шедеври, як «Пам'ять» («Memento»),

«Інтерстеллар» («Interstellar»), «Тенет» («Tenet»), «Престіж» («The Prestige») та ін.

У своїх стрічках Нолан часто звертається до осмислення часу і простору. Для глибокого розуміння проблеми часу в кінематографі Нолана варто використати напрацювання сучасної філософії часу і теорії кіно. Французький філософ і культуролог Жиль Дельоз розглядав кіно як сукупність образів-руху і образів-часу [2]. Ці два типи кінообразів, за Дельозом, формують два різні типи кінематографічного опису, що відображають складну мережу відносин, зв'язків, обмінів і трансформацій, втілених у фільмі [1]. Отже, осмислення кінематографу відкривається до більш складних стратегій, ніж були запропоновані школами семіотики, психоаналізу чи апаратної теорії кіно, адже фільм може створювати образи часу, що балансують між актуальним і віртуальним.

Крістофер Нолан працює з кінообразами-методами, близькими до теорії Дельоза, актуалізуючи можливості образу часу у своїх фільмах. Цю художню стратегію блискуче втілює Нолан, наприклад, у складній варіативності нелінійного сюжету фільму «Тенет» («Tenet»), у якому режисер розвиває декілька сюжетних ліній, що порушують лінійне розуміння часу в традиційній кінонаративі. Такий підхід допомагає Нолану зробити акцент на темпоральному вимірі кіномистецтва.

Режисер не тільки використовує близький до теорії Дельоза підхід до розуміння часу в кінематографі, але й звертається до сучасних фізичних теорій. Зокрема, у фільмі «Інтерстеллар» («Interstellar») режисер намагався проілюструвати розуміння часу в Загальній теорії відносності. Для створення фільму Нолан залучав експертів у галузі фізики, які консультували режисера щодо сучасних фізичних теорій часу.

У висновку зазначимо, що Крістофер Нолан працює з часом як культуролог, філософ та науковець: для режисера важливо, щоб його фільми поєднували концептуальну

глибину та захопливий візуальний наратив. Режисеру вдалося втілити в аудіовізуальній мові кіно описані Дельозом кристали часу, що занурюють кінооповідь на межу віртуального і актуального. Крістофер Нолан не слідує в своїх фільмах єдиному розумінню часу, для нього важливо передати багатоманіття інтерпретацій, що розширюють людське бачення та сприйняття часу. Саме тому фільми Нолана надихають глядачів на вивчення та розуміння складних аспектів темпоральності.

Література:

1. Deamer D. Deleuze's cinema books: three introductions to the taxonomy of images. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2016. 272 p.
2. Deleuze G. Cinema 2: The Time-Image. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1989. 364 p.

Мезенцева Дарина

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

ПОНЯТТЯ «ДАРК ФЕНТЕЗІ»: СПЕКТР ДЕФІНІЦІЙ

Сьогодні поняття *dark fantasy* (темне фентезі) є предметом багатьох наукових досліджень, що допомагають дослідити його історію, особливості та розвиток у сферах масової культури. У сучасному світі зростає зацікавленість фантастичними історіями, що розкривають таємничі світи, де добро і зло складно відрізнити. Такі історії дедалі більше набувають популярності як серед читачів і дослідників, так і серед глядачів і творців кінематографа. Ці темно-фентезійні історії надають можливість висловити й дослідити складні аспекти людської природи та створити платформу для вираження сучасних соціокультурних аспектів і роздумів про сутність феноменів добра і зла. Отже, темне фентезі стає не лише розважальним жанром, але й художнім засобом осмислення сучасності. Однак визначення поняття темне фентезі все ще спричиняє дискусії, оскільки є багато різних способів його інтерпретації.

Часто темне фентезі зближують з поняттям готики. Наприклад, критик і біограф наукової фантастики Гері Вольф у своєму глосарії «Критичні терміни для наукової фантастики та фентезі» стверджує, що поняття темне фентезі є синонімом готичного фентезі [5, р. 25]. Це можна пояснити тим, що в минулому деякі твори могли бути класифіковані як дарк-фентезійні з метою уникнення асоціацій із жанром жахів, що має занадто негативні конотації та цим може відштовхувати читачів. Однак позиція щодо зближення значень понять «дарк фентезі» і «готичного фентезі» не є загальноприйнятою серед сучасних дослідників. На відміну від Гері Вольфа, інший дослідник – британський критик і редактор Кріс Морган – у своїй антології «Темні фантазії» трактує поняття «дарк фентезі» як щось більше, ніж наявність темних елементів у сюжеті. Він підкреслює, що цей жанр не лише передає темряву і загадковість подій, але й викликає у читачів відчуття тривоги, страху та занепокоєння [1]. Погоджуючись з Крісом Морганом, зазначимо, що, на нашу думку, поняття готичне і темне фентезі слід чітко розрізняти. Між цими поняттями є радше причиново-наслідкові зв'язки: естетика готичного роману є одним із важливих джерел і прототипів жанру темного фентезі, а не його синонімом.

Розглянемо інші підходи до визначення поняття темного фентезі. До поняття *dark fantasy* близьким за значенням є поняття містики, однак між цими поняттями є істотні семантичні відмінності. За статтею американських літературознавців Джона Клютта та Джона Гранта в «Енциклопедії фентезі», жанр дарк фентезі – це розповідь, що містить елементи жахів, але водночас є жанром фентезі, а не містикою чи твором про надприродне. Дослідники відзначають відмінність фентезі від містики за роллю, що фантастичний елемент відіграє у створенні уявного світу. Американські літературознавці підкреслюють, що в містиці фантастичні елементи є своєрідним порушенням природних законів, тоді як у фентезі вони стають необхідною та

природною частиною вигаданого світу. Отже, вважають Джон Клют та Джон Грант, з одного боку, до жанру дарк фентезі не належить більшість оповідань про вампірів, перевертнів, привидів, а також про сатанізм і окультизм, навіть якщо вони містять елементи темного фентезі; з другого боку, в цьому жанрі можуть траплятися вампіри, примари та інші надприродні створіння, наприклад, як у фентезійному оповіданні «Маска смерті» (1991) Стівена Марлі. До жанру дарк фентезі, на думку американських дослідників, можна віднести фентезійні твори, у яких зло вже перемогло і володіє світом. Прикладом таких творів є цикл «Томас Ковенант» (1977–2013) Стівена Дональдсона. Як зазначають американські дослідники темного фентезі, до цього жанру належать також історії, де відбувається зіткнення світів, і жахливі створіння одного світу заповняють інший, як, наприклад, у фентезійному романі «Людина Воскресіння» (1995) Шона Стюарта [4, р. 249]. На наш погляд, у творах жанру дарк фентезі можуть бути наявні містичні елементи, однак дарк фентезі зовсім не можна назвати містикою.

Як один із синонімів поняття дарк фентезі нерідко використовують поняття горору. Їх часто плутають, бо вони справді мають багато спільних рис, що роблять їх ледь не найпоширенішими жанрами сучасної масової культури. Чому дарк фентезі та горор є такими популярними? Чи не тому, що обидва ці жанри можуть навчити нас позбутися страхів, подолати стан тривоги, занепокоєння, депресії, якоюсь мірою допомогти нам пережити страждання та біль? Саме такої думки дотримується американська дослідниця, редакторка, авторка антології «Найкраще темне фентезі та жахи року» Паула Гуран, яка стверджує, що оповідання жанрів жахів і дарк фентезі можуть навчити нас, як пережити справжні страхи. Ці жанри, – стверджує американська дослідниця, – не лише відтворюють жахливі речі, що справді можуть нас налякати, але й уявно показують нам різні види зла, що можна подолати; а це вчить тому, що в будь-якій ситуації, навіть із зіткненням зі

страшним і невідомим, ми маємо гідно протистояти цьому: «у разі програшу, залишити свій слід у світі нашою історією, яка надихне інших» [2]. Визначення Паули Гуран ґрунтується на відображенні того, що навіть у найтемніші часи ми знайдемо грандіозні сили для того, щоб протистояти злу.

Отже, і жанр жахів, і жанр дарк фентезі надихають нас не здаватися, навіть якщо попереду на нас чекають перешкоди та неминучі поразки. Однак як пов'язані між собою поняття «горор» і «дарк фентезі»? Чи є вони синонімами? Чи є між ними чітка семантична межа? Погодимося з британським письменником жанрів наукової фантастики, кібер- і стімпанку, горору і фентезі Браяном Стейблфордом, який у посібнику «Від А до Я фентезі-літератури» інтерпретує дарк фентезі як термін, що «іноді використовують як квазієвфемістичну заміну “жахів”». Проте, дарк фентезі є більш доречним як опис неоднозначного піджанру історій, що містять елементи фантастики жахів у ту чи ту зі стандартних формул комодифікованого фентезі [3, р. 97]. Більшість фантастичних творів про меч і чаклунство, – зазначає Стейблфорд, – вважають темними, до таких можна віднести фентезійні романи й оповідання Карла Едварда Вагнера з його найвідомішим циклом «Кейн», у якому центральне місце займають антигерої, такі як його містичний персонаж-фехтувальник Кейн. Гіпотезу Стейблфорда можна пояснити тим, що дарк фентезі є більш точним терміном для опису історій, що поєднують елементи фентезі й жахів. Ці історії можуть мати різноманітну тональність і структуру, але вони зазвичай відрізняються від традиційного фентезі більш похмурим і песимістичним настроєм. Темне фентезі показує світ, що відрізняється від реальності. Якщо піджанр обмежується тільки «історіями жахів, що розгортаються повністю або частково у вигаданих світах» [там само], то він втрачає свою цінність, стаючи залежним від інших жанрів.

Підсумовуючи, ми можемо дати власну відповідь на питання, що ж таке темне фентезі. Спираючись на

проаналізовані нами джерела щодо аналізу спектра дефініцій поняття «дарк фентезі», маємо достатньо підстав стверджувати, що жанр дарк фентезі в літературі та кіно – полісемантичне поняття, що припускає широкий спектр різноманітних інтерпретацій. Однак усі проаналізовані концепції збігаються в тому, що дарк фентезі – це своєрідний «гібрид» між жанрами фентезі та горору. У контексті нашого дослідження ми можемо надати таку авторську дефініцію: темне фентезі є піджанром фентезі з такими елементами горору, як надприродні створіння, жахливі події, напружена атмосфера тощо. Квінтесенцією творів дарк фентезі є розкриття людиною або надприродними створіннями темної сторони своєї природи, а семантичними маркерами жанру *dark fantasy* є наявність магічного та ідея боротьби зі злом заради порятунку світу.

Література:

1. Dark Fantasies / ed. by Morgan Ch. New York : Time Warner Books, 1989. 319 p.
2. Guran P. The Year's Best Dark Fantasy & Horror: Volume Three. New York : Pyr, 2022. 460 p.
3. Stableford B. The A to Z of Fantasy Literature. Lanham, Maryland : Scarecrow Press, 2009. 569 p.
4. The Encyclopedia of Fantasy / ed. by J. Clute, J. Grant. New York : St. Martin's Press, 1997. 1100 p.
5. Wolfe G. K. Critical Terms for Science Fiction and Fantasy: A Glossary and Guide to Scholarship. Connecticut : Greenwood, 1986. 198 p.

Нілова Аліка

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

ВПЛИВ ОБРАЗУ СВІТОВОГО ДЕРЕВА НА УКРАЇНСЬКУ КУЛЬТУРУ: МОЗАІКА «ДЕРЕВО ЖИТТЯ» АЛЛИ ГОРСЬКОЇ

Образ Світового Дерева є дуже важливим: ми можемо знайти цей образ у багатьох культурах. Найвідомішими є його біблійні інтерпретації у книзі «Буття» – Дерево життя і Дерево пізнання. Розглядаючи образ Світового Дерева в українській

культури, можна констатувати, що воно є одним із головних символів і трапляється як у легендах і міфах, що віддавна дійшли і до нашого часу, так і у традиційній художній творчості.

Особливістю нашого дослідницького підходу є тлумачення образу Світового Дерева за допомогою семіотичного та герменевтичного методів аналізу. Також на основі культурологічного аналізу ми виявляємо його вплив на сучасну візуальну українську культуру.

Яскравим прикладом такого впливу є творчість художниці Алли Горської, яка у 1967 р. разом зі своєю бригадою майстрів створила мозаїку «Дерево життя», що в подальшому стала символом «вічного життя» та неминущої цінності української культури і духовності, своєрідним духовним орієнтиром [1]. Головною метою для Алли Горської було створити роботу, яка би відображала культуру українського народу, поєднувала українську традицію зі світовою і водночас не нівелювала її серед інших культур, промовляючи виразною художньою образністю про національний характер та національний дух, вирізнялася серед інших своїм новаторством [2]. Мозаїка «Дерево життя» тривалий час свідомо була прихована від наших очей через непоступливість художниці, вираження через художню форму національного змісту, а також через те, що Алла Горська була дисиденткою і всім своїм життям та вчинками доводила власну активну життєву позицію, зокрема і в національному мистецтві [3]. Внаслідок цього художницю переслідували, а її роботи наказували спалювати. Символічно життєву стійкість Алли Горської та вічно зростаючого Світового Дерева можна перенести на уособлення в творчості художниці духовних цінностей сучасних українців, які живуть у дуже складних воєнних умовах.

Підсумовуючи, треба зазначити, що в результаті нашого дослідження образу Світового Дерева, символічних істот і предметів навколо нього, сповнених глибокого

архетипового змісту, нами виявлено, що Світове Дерево є універсальним символом життя у його різнобарв'ї та багатоманітності, це своєрідний онтологічний прихисток для сонця, тварин, людей і плодів як результатів надмірної життєвості, плодючості та нездоланності. І доти, доки українці передають свої знання про Древо Життя наступним поколінням, воно буде жити, і житиме вічно, підживляючи українську національну культуру.

Література:

1. Лідерка п'ястдесятників: Алла Горська. URL : https://treasures.ui.org.ua/horska_ua (дата звернення: 15.04.2024).

2. Українка з вибору. Історія життя і трагічної загибелі художниці-п'ястдесятниці Алли Горської. *Сусіпльне*. URL : <https://susplne.media/culture/703430-ukrainka-z-viboru-istoria-zitta-i-tragicnoi-zagibeli-hudoznici-sistdesatnici-alli-gorskoi/> (дата звернення: 15.04.2024).

3. Станіславський І. Життя та смерть маріупольських педерів Алли Горської. *Lektüre*. 2022. URL : <https://www.goethe.de/prj/lek/uk/pvln/shd.html> (дата звернення: 15.04.2024).

Орлова Анна

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

ФЕНОМЕН ВУЛИЧНОЇ ФОТОГРАФІЇ (STREET PHOTO):

ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРОВОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ

Вулична фотографія (street-photo) є одним з найпопулярніших і динамічних жанрів сучасної фотографії. Вона фіксує миттєвості повсякденного життя, відображає реалії конкретної історичної епохи та її соціокультурні особливості. Вулична фотографія базується на спонтанності, що дозволяє фотографу відобразити справжню, невідфільтровану реальність. Це особливо актуально в нашому надмірно відшліфованому, «пластиковому» світі, де все адаптоване під естетику масового споживання. Мистецтво сучасності може бути захопленням саме через фотографію. Вуличні фотографії дозволяють уникнути надмірної

відполірованості, властивій сучасному мистецтву, звертаючись до справжніх проявів людської поведінки та емоцій. Це надає глядачам відчуття безпосередності та причетності до зображуваної реальності.

Вулична фотографія має глибоке коріння у фотографічній практиці ХХ ст. Її витoki сягають документальної фіксації повсякденного життя міста, представленої в роботах таких майстрів, як Анрі Картьє-Брессон та Вільям Еггстон. Ці фотографії прагнули відобразити соціальні реалії та атмосферу міського середовища, застосовуючи підхід «невидимого спостерігача». Проте з часом вулична фотографія зазнала істотної трансформації, виходячи за межі документальності. Під впливом концептуального та постмодерністського мистецтва вулична фотографія все більше тяжіла до художньої виразності, експериментуючи з композицією, ракурсом та колористикою. Митці почали шукати нові формати репрезентації, виходячи за рамки традиційного фотографічного знімку. Еволюція вуличної фотографії віддзеркалює постійну динаміку суспільства, художнього вираження та технологічного прогресу. Цей жанр невинно розвивається, еволюціонуючи від ранньої документалістики міського життя до сучасних проявів, зумовлених соціальними, культурними та технологічними трансформаціями. Розуміння цієї еволюції дає цінні уявлення про виклики та можливості, з якими стикаються сучасні вуличні фотографи. Це допомагає оцінити їхню унікальну позицію у фіксуванні сутності швидкозмінного навколишнього світу.

Напливи людей у мегаполіси наприкінці ХІХ – на початку ХХ століть дали фотохудожникам великі можливості для фіксації багатоманіття людської діяльності. Згідно з дослідженнями відомого історика кіно- і фотографії, редактора журналів *Surzon Magazine* і *BFI Filmmakers Magazine* Яна Гайдна Сміта, «Прогулянка сажотруса» (1851) Шарля Негре (1820–1880) є раннім прикладом такої фотографії, що

вплинула на пізніші роботи Якоба Ріса (1849–1914), Ежена Атже (1857–1927), Еліса Остіна (1866–1952) і Льюїса Гайна [2, р. 43–87]. Париж, як вдень, так і в неробочий час, був зафіксований Брассаєм, а потім Анрі Картьє-Брессоном (1908–2004) і Робером Дуано, чия гуманістична фотографія вплинула на наступні покоління. У Нью-Йорку Сол Лейтер (1923–2013) тонко використовував колір, часто знімаючи крізь скло або експериментуючи з розмитими об'єктами на першому плані. Книга Роберта Франка «Американці» (1958) змінила вуличну фотографію, представивши особисте бачення світу. Наступного року Шигейчі Нагано (нар. 1925 р.) почав документувати соціальну та інфраструктурну трансформацію Токіо. Фотографи і фотографки Гері Віногранд, Діана Арбус і Мартін Парр розмили межу між вуличною та особистою фотографією [там само]. Вуличні фотографи є своєрідними літописцями, які документують трансформації міського середовища та людської поведінки. Як зазначає відомий британський фотограф, дослідник історії фотографії, автор 30 книг і викладач Вестмінстерського університету Том Енг, роботи вуличних фотографів є не лише художніми артефактами, а й важливими соціальними свідченнями епохи [1, р. 18]. Простежуючи еволюцію вуличної фотографії, ми отримуємо глибше розуміння суспільних процесів і культурних зрушень, що відбуваються навколо нас.

Технологічні зміни, зокрема поширення доступних мобільних пристроїв і розвиток цифрової фотографії, істотно вплинули на вуличну фотографічну практику. Це відкрило нові можливості для спонтанної фіксації, експериментування з формами та оперативної репрезентації робіт. Рівночасно відбувалася поступова інституалізація вуличної фотографії в арт-просторі. Визнання її як повноправного художнього жанру, представлення робіт у музеях, на виставках і аукціонах сприяли підвищенню статусу цього виду фотографічної творчості. Важливим внеском вуличної фотографії в

суспільний розвиток є «каталогізація» візуальних елементів, що формують образи цивілізацій, що співіснують на одній планеті в один і той самий час.

Загалом, еволюція вуличної фотографії засвідчує постійну динаміку, спричинену взаємодією соціокультурних, технологічних і мистецьких чинників. Вулична фотографія перетворилася на важливий інструмент фіксації та репрезентації трансформацій міського середовища та суспільних процесів, відображаючи сутність швидкоплинного сучасного світу.

Література:

1. Ang T. Photography. The Definitive Visual History. London : DK, 2021. 480 p. (DK Definitive Cultural Histories).

2. Smith I. H. The Short Story of Photography. : A Pocket Guide to Key Genres, Works, Themes & Techniques. London : Laurence King Publishing, 2018. 210 p.

Панько Діана

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

ІМПРЕСІОНІЗМ ЯК ПОЧАТОК СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Сучасне мистецтво має багато різноманітних течій і напрямів, що відкривають зовсім інший світ сприйняття краси. *Проблематика* нашого дослідження зосереджується на тому, що багато людей стикаються з випробуваннями осмислення нового мистецтва тоді, коли імпресіонізм можна вважати джерелом пояснення креативності та краси, властивих концепціям сучасності та абстрактним образам модернізму. *Актуальність* цієї теми полягає в тому, що сучасне мистецтво – це постійний пошук та експеримент, а імпресіонізм є одним із джерел натхнення, що допомагає художникам творити нове та оригінальне.

Поганим художником називають того, чия робота не зрозуміла. Якщо картина не є простою і доступною для сприйняття, то вона не гарна. *Методом дослідження* є визначення

особливостей еволюції імпресіонізму та його впливу на сучасне мистецтво. Імпресіонізм є прагненням свободи в кольорі, світлі та композиції, що познайомив публіку з новаторськими мистецькими підходами. Наукова новизна дослідження полягає у спробі визначити, як саме естетика імпресіонізму вписується в контекст сучасного візуального мистецтва.

Імпресіонізм є першим стимулом до сучасного мистецтва: переходом від містичних образів з багатою іконографією до яскравого світу живопису. Погодимося з думкою відомого англійського мистецтвознавця, арт-критика і продюсера серії програм про сучасне мистецтво для BBC Вілла Гомперца, який стверджує: «Імпресіоністи були найрадикальнішими, найбільш бунтівними художниками за всю історію мистецтва, вони троцюли всі перепони на своєму шляху назустріч новій ері» [2, р. 32]. Яскраві кольори, пам'ятні сцени та зосередженість художників-імпресіоністів на фіксації коротких миттєвостей продовжують знаходити відгук у глядачів по всьому світу. Вплив імпресіонізму поширюється за межі ремісничого світу, впливаючи на дизайн, планування, письмо і, власне, на сприйняття навколишньої дійсності.

Багато художників зробили значний внесок у розвиток імпресіонізму, не намагаючись точно передавати деталі, а зосереджувалися на «загальному враженні та атмосфері сцени чи об'єкта» [1, р. 216]. Наприклад, Клод Моне був провідною фігурою імпресіоністського руху. Він відомий своїми картинами, що відображають ефект світла та атмосфери в пейзажі. Роботи Моне були зосереджені на схопленні швидкоплинних моментів і суті сцени, а не на детальному реалізмі. Роботи Едгара Дега часто породжують відчуття руху та спонтанності, зображуючи грацію, фіксацію рухів та моментів. Своєю чергою, стиль П'єра-Огюста Ренуара характеризується використанням світла та кольору, створюючи сцени, що є живими та сповненими тепла.

Вплив імпресіонізму посилюється далеко за межі періоду його утвердження, формуючи творчі напрацювання та стратегії, що виникли після нього. Постімпресіоніст Вінсент Ван Гог зазнав сильного впливу течії, що втілювалося в його зосередженості на світлі й кольорі. Французький художник Жорж Сера експериментував з пуантилізмом, що сприяло розвитку імпресіонізму та його дослідженню світла і кольору.

Імпресіонізм відіграв важливу роль у руйнуванні традиційних мистецьких концепцій і спонукав митців досліджувати нові способи бачення та представлення світу. Цей дух експерименту вплинув на художників у світі мистецтва від кінця XIX до XXI ст. Наприклад, Девід Хокні, який відомий своїми яскравими картинами, у деяких роботах демонструє вплив імпресіонізму. Використання художником у творах яскравих кольорів, вільних мазків, його дослідження світла й тіні нагадує імпресіоністичний стиль. Творчість японського художника Йосітомо Нара часто асоціюється з поп-артом та впливом манги, і деякі з його робіт, особливо ті, що зображують мирні сцени або замислені постаті, за кольором та характером є прикладами невибагливого впливу імпресіонізму.

У якості *висновків* підкреслимо те, що імпресіонізм як першоджерело сучасного мистецтва є ключовим чинником у розвитку художнього світу. У своїх творах імпресіоністи передавали не лише унікальне бачення предметів, а й емоційне сприйняття. Кожен з таких найвідоміших імпресіоністів, як Клод Моне, Едгар Дега та П'єр-Огюст Ренуар зробив унікальний внесок у розвиток цього мистецького напрямку, розкриваючи власним стилем і сюжетами нові грані живопису. Вплив імпресіонізму не обмежується лише періодом його активного розвитку. Він поширюється й на наступні покоління митців, які використовують його ідеї та методи у своїх роботах. Такі постімпресіоністи, як Вінсент Ван Гог та Жорж Сера,

продовжили дослідження світла, кольору та способів вираження емоцій у своїх творах, що стало основою для подальших експериментів у світі мистецтва. Творчість художників Девіда Хокні та Йосітомо Нара підтверджує невичерпну актуальність імпресіонізму в сучасному мистецтві. Вони використовують яскраві кольори, вільні мазки, нові способи вираження світла й тіні. Отже, імпресіонізм відіграв важливу роль у трансформації мистецького світу, відкриваючи нові горизонти у сприйнятті та вираженні світу навколо нас.

Література:

1. Плахта С. Імпресіонізм як вияв художнього світогляду кінця XIX ст. *Вісник Львівського університету. Серія: Філософські науки*. 2012. Вип. 15. С. 223–228.

2. Gompertz W. What Are You Looking At? 150 Years of Modern Art in the Blink of an Eye. Great Britain, 2012: Penguin Books Limited. 464 p.

Таран Єлизавета

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

ПОЄДНАННЯ ЖАНРІВ У ФІЛЬМАХ ТІМА БЕРТОНА

Тім Бертон є відомим сучасним кінорежисером. Його творчість має значний вплив на кінематограф, а жанрові особливості його фільмів впливають на стилеві та естетичні рішення багатьох інших режисерів. Фільми Бертоні дуже популярні серед глядачів у всьому світі, вони здобувають високі оцінки критиків і мають значні касові збори. Це підтримує постійний інтерес до жанрових особливостей фільмів Бертоні і творчого підходу кінорежисера.

У своїх фільмах Бертон часто використовує елементи різних жанрів: фільму жаху, комедії, драми та пригодницького кіно. Визначення того, як ці різноманітні жанри взаємодіють у фільмах Бертоні і роблять внесок у загальну жанрову класифікацію сучасного кіно, може бути складним і відкритим для інтерпретації завданням. Попри те, що режисер у своїх

роботах поєднує різноманітні жанрові елементи – від готики та фентезі до мелодрами й казки, – він унікає суворих жанрових рамок, утворюючи унікальні синтети [1, р. 47]. Це дозволяє проаналізувати, як саме Бертон поєднує жанри, як вони доповнюють один одного і формують неповторну атмосферу його творів.

Для розуміння того, як автор поєднує і використовує жанри, ми маємо звернутися до його робіт. Наприклад, фільм «Бітлджус» поєднує елементи жахів, комедії та фентезі. Тоді як фабула фільму будується навколо померлої пари, комедійні елементи стрічки, химерні персонажі та фантастичні образи підносять його за рамки типового наративу жахів. Подібно фільм «Едвард Руки-Ножиці» поєднує елементи романтики, фентезі та драми, представляючи зворушливу історію аутсайдера.

Включення елементів жахів є постійним мотивом у фільмографії Бертона, помітним у таких роботах, як «Сонна лощина» і «Труп нареченої». Проте замість того, щоб покладатися виключно на страхи чи кров, Бертон наповнює свій вид жахів чорним гумором, химерністю та візуальним видовищем [3]. Це злиття жахів з іншими жанрами додає глибини та складності його фільмам, що звертаються до ширшої аудиторії, зберігаючи при цьому його фірмовий стиль. Комедія також відіграє значну роль у фільмах Бертона, створюючи моменти легковажності серед темряви. Чи то ексцентричні витівки «Бітлджусу», чи сухий дотеп «Кошмару перед Різдом», чи абсурдний гумор «Марс атакує!» – комедійна чутливість Бертона наповнює роботи режисера відчуттям грайливості та іронії. Це зіставлення гумору з похмурими темами створює дивовижний баланс, який відрізняє фільми Бертона від звичайних комедій чи драм [2, р. 103–108]. Багатоплановість міжжанрових перетинів у фільмах Бертона робить проблематичною класифікацію їх у рамках одного жанру. Хоча деякі фільми можуть переважно демонструвати домінування одного жанру, вони часто містять

елементи, запозичені з інших, що стирає межі класифікації. Наприклад, попри те, що «Едвард Руки-Ножіці» є передусім фантастичною драмою, готична атмосфера й мелодраматичні елементи виводять фільм за межі цього жанру.

Загалом взаємодія різноманітних жанрових впливів додає глибини, складності та нюансованості оповіді у фільмах Бертоне, відрізняючи його твори від звичайного жанрового кіно. Саме це міжжанрове злиття визначає унікальне кінематографічне бачення Бертоне та продовжує захоплювати глядачів у всьому світі.

Література:

1. McMahan A. The Films of Tim Burton: Animating Live Action in Contemporary Hollywood. New York ; London : Continuum, 2005. 276 p.
2. McMahon J. L. The Philosophy of Tim Burton. The Philosophy of Popular Culture. Lexington : University Press of Kentucky, 2014. 306 p.
3. Ray B. Tim Burton and the Idea of Fairy Tales. *Fairy Tale Films: Visions of Ambiguity*. Utah : Utah State University Press, 2010, P. 198–218.

Темна Анастасія

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД НА ВИСТАВКУ «ПАВЛО МАКОВ. ФОНТАН ВИСНАЖЕННЯ 1994–2024»

Не секрет, що в спільному горі подальші події для загалу стають експліцитними. Іншими словами, споживачі зі спільним минулим, на яких спрямована певна інформація, сприймають її подібно, як за очевидну. Через уже наявний колективний досвід формується колективний висновок, від якого й народжується погляд. Приходячи на виставку, частина з нас звикла шукати єдино правильне пояснення знаків. Боюсь, що, намагаючись витлумачити сенс, я його просто припищу, тому ці тези не мають семіотичних пояснень.

Варто наголосити, що ідея скульптури з'явилась у Макова в 1994 р., коли в Харкові занепадала міська

інфраструктура, а фонтани не працювали [1]. 19 квітня 2024 р. на Artist talk у ЄрмиловЦентрі пролунала цитата, після якої пан Маков поділився власним спостереженням щодо першої реакції суспільства на виставку: «Мистецтво – це не стільки про ліки, скільки про діагноз...суспільство не захотіло визнавати свій». Між 90-ми й сьогоднішнім спільним є наляканість, але чи готові ми визнати цей так званий діагноз саме зараз? Питання поки риторичне, але вже може наштовхнути на сучасний погляд щодо його значення. Центральним елементом є фонтан. «Вода з першої лійки розділяється на два потоки, які впадають у дві лійки в наступному ряду. З другого ряду тече вже чотири потоки – і так далі, доки води в кожній лійці не стане так мало, що вона почне спадати краплями. Це і є метафора виснаження» [2]. Повномасштабне вторгнення визнаної країни-агресора Росії від 24 лютого 2022 р. кардинально змінило контексти й значення в головах українців. Лікарем, на жаль, стала війна, яка як багаторазове інтагліо Макова вбилась у нашої свідомості. Від народження фонтан виснаження розливався сенсами на всіх рівнях: економічному, екологічному, культурному, проте зараз лідирує один – «виснажені російською війною люди помирають від нестачі води та елементарних життєвих благ» [3]. Відбувається яскраве виснаження людського ресурсу, з України іде інтелект і гроші.

Цікаво, що робота Макова відсилає також до фонтанів типу сельсебіль-споруд, які ставили у святих місцях або на цвинтарях. Серед найвідоміших – «Фонтан сліз», збудований на території ханського палацу в Бахчисараї (АР Крим) 1764 р. [4]. Тепер воронки фонтану виснаження, що першочергово розповідали про збирання соку, відвідувачам схожі на воронки в землі біля їх будинків. Зображені лабіринти підземної мережі нагадують про час перебування в підвалах чи станціях метрополітену. Серед системи зруйнованих будівель ти відчуваєш себе мішенню на мапі.

Фрагмент роботи «Місто зірваних кульбаб» напштовхнув мене на слова Тараса Григоровича. Кульбаби Макова як ті «мертві, живі та ненароджені» актуальні всім, актуальні були, є й будуть. Ця виставка дарує нам шанс на переосмислення й констатацію того, що ми пережили й переживаємо досі. На мій погляд, однією з актуальних задач для українців є рефлексія, яку й надає культура. Доречними будуть слова митця й автора: «Культура – це як суспільство поводить себе всередині себе і назовні» [5, 18:22-18:27]. Все це задля того, щоб полюбити й краще зрозуміти себе. Бо тільки тому, хто не знає свого минулого, можна замилити очі нав'язаними міттами.

Література:

1. Юлія Карманська. (28 квітня 2022). Головна частина українського павільйону на Венеційській бієнале – «Фонтан виснаження» Павла Макова. Як команда врятувала проєкт від війни та скільки це коштувало [Електронний ресурс]. *Forbes*. URL: <https://forbes.ua/lifestyle/golovna-chastina-ukrainskogo-pavilyonu-na-venetsiyskiy-bienale-fontan-visnazhennya-pavla-makova-yak-komanda-vryatuvala-proekt-vid-viyni-ta-skilki-tse-koshtovalo-28042022-5682>
2. Вероніка Масенко. (19 січня 2022). «Фонтан виснаження». Що означає робота, яка представить Україну на Венеційській бієнале [Електронний ресурс]. *The Village Україна*. URL: <https://www.village.com.ua/village/culture/art/321581-ukrayinskiy-proekt-pro-visnazhennya-na-59-y-venetsiyskiy-bienale>
3. Ксенія Білаш. (1 травня 2022). Україна на Венеційській бієнале: виміри присутності [Електронний ресурс]. *LB.ua*. URL: https://lb.ua/culture/2022/05/01/515305_ukraina_venetsiyskiy_bienale.html
4. Павло Маков. Фонтан виснаження. 1996. Інсталяція, матеріали різні. Існує в чотирьох варіантах [Електронний ресурс]. *Research Platform Online Tool*. URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/pavlo-makov-simferopolskij-pejzazh-19-9>
5. Мобілізація культури. Павло Маков [Електронний ресурс]. (2 лют. 2024 р). *cowo guru* - середовище мислення та дії. URL: <https://youtu.be/rEGdtoNNd98?si=bpoB3dSjRvrehlYi>

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ГЕНДЕРНИХ СТЕРЕОТИПІВ У КІНОВСЕСВІТІ MARVEL

Гендерні стереотипи і представлення гендерних ролей у культурних продуктах, зокрема в кіно, мають величезний вплив на формування уявлень та стереотипів у суспільстві. Останнім часом все більше уваги приділяється гендерним проблемам у кіно. Це стосується як представлення жінок на екрані, так і ролі жінок у процесі створення фільмів, зокрема в режисерській та продюсерській сферах. Кіновсесвіт Marvel є одним із найпопулярніших і впливових кінематографічних універсумів на сьогоднішній день, що робить аналіз притаманних йому гендерних репрезентацій особливо важливим. Фільми та комікси Marvel мають величезний вплив на сучасну попкультуру. Вони стали не тільки розважальними продуктами, але й важливими культурними об'єктами, що впливають на уявлення людей про світ, включаючи гендерні ролі та стереотипи. Аналіз репрезентації гендерних стереотипів у такому великому кіновсесвіті, як Marvel, є важливим кроком до розуміння цих проблем і є важливим для пошуку шляхів у подолання нерівності, що може розкрити, як ці уявлення формуються та змінюються під впливом кіно. Аналіз фільмів Marvel має допомогти розкрити певні тренди та шаблони в представленні гендерних стереотипів, що може відобразитися на більш широкому розумінні цих питань і, нарешті, сприяти подоланню гендерних нерівностей у суспільстві. Отже, досліджувана тема залишається актуальною та важливою для подальших досліджень у галузі культурних студій, соціології та гендерної теорії.

Кіноіндустрія завжди відображала та відтворювала соціокультурні стереотипи, зокрема й гендерні. Один із найяскравіших прикладів цього – кіновсесвіт Marvel. Завдяки

своїм популярним фільмам і коміксам Marvel став не лише символом супергеройської фантазії, а й платформою для обговорення гендерних і соціальних питань. У нашому дослідженні проводиться аналіз репрезентації гендерних стереотипів у кіновсесвіті Marvel, зокрема на основі вивчення головних кіноперсонажів та їхньої взаємодії. У фільмах Marvel можна спостерігати чітке розмежування між маскулінністю та фемінінністю у представленні персонажів. Чоловічі герої зазвичай відображаються як сильні, незалежні та впевнені в собі, здатні вирішувати складні проблеми та брати на себе велику відповідальність, тоді як жіночі персонажі часто показані як емоційні, допоміжні та залежні від чоловіків. Проте не всі персонажі у всесвіті Marvel відповідають цим стереотипам. Наприклад, героїні, які представлені як сильні та незалежні, відображають порушення гендерних стереотипів. Такі персонажі, як Капітан Марвел або Чорна Вдова [1], показують, що жінки можуть бути так само сильними і впливовими, як і чоловіки, а також здатними розв'язувати проблеми без чоловічої допомоги.

Однак навіть з огляду на всі зусилля студії щодо подолання гендерних стереотипів важливо пам'ятати про важливість представлення у фільмах Marvel різноманітності. Ми повною мірою погоджуємося з думкою дослідниць у галузі гендерної теорії, які стверджують, що кіновсесвіт Marvel має потенціал стати платформою для зміни гендерних уявлень та сприяти побудові більш рівного суспільства [2]. Гендерна рівність у фільмах Marvel не обмежується лише наявністю сильних жіночих персонажів, а включає також і репрезентацію різних гендерних ідентичностей та орієнтацій, що дозволяє кожному глядачеві відчувати себе представленим у цьому кіновсесвіті.

Загалом у нашому дослідженні на основі аналізу головних персонажів та їхньої взаємодії у фільмах універсуму Marvel виявлено кілька ключових моментів, а саме те, що кіновсесвіт Marvel відображає загальноприйняті гендерні

стереотипи, де чоловічі персонажі зазвичай представлені як сильні та незалежні, тоді як жіночі персонажі часто перебувають у ролі помічниць або об'єктів спасіння. Проте у кіновсесвіті Marvel також трапляються персонажі, які відхиляються від традиційних гендерних ролей, що сприяє формуванню нових уявлень про гендерні ролі в суспільстві. Хоча є певні зрушення у представленні гендеру в сучасному кінематографі, все ще існує потреба в більшому багатоманітті та включенні в кіноіндустрію Marvel різних квір-ідентичностей, щоб кожен глядач міг відчувати себе представленим і визнаним. Репрезентація гендерних стереотипів у кіновсесвіті Marvel є складною та багатогранною. Хоча деякі фільми та персонажі допомагають зрушити стереотипи та сприяють розвитку гендерної рівності, все ще лишається потреба в більшому багатоманітті та включенні у представлення гендерних ідентичностей. Наш аналіз підкреслює важливість обговорень і досліджень проблеми репрезентації гендерних стереотипів у кіновсесвіті Marvel та інших культурних продуктах. Це є ключовим складником розвитку гендерної рівності та розуміння гендерних питань у сучасному світі. Дослідження, що стосуються гендерної репрезентації у популярних медійних продуктах, можуть сприяти ширшому суспільному діалогу про гендер та рівність.

Література:

1. Ray K. Gender Portrayal in Marvel Cinematic Universe Films : Gender Representation, Moral Alignment and Rewards for Violence / Brigham Young University. 2020. URL : <https://scholarsarchive.byu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=9528&context=etd> (дата звернення: 15.04.2024).
2. Rauch J., Miller M., Kaplan T. Gender Differences in Superhero Characters' Roles, Appearances, and Violence as Portrayed in Superhero Movies. 2012. URL : <https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/26799/ada10-gende-mil-2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення: 15.04.2024).

КОМОДИФІКАЦІЯ КРАСИ: ОБРАЗ МЕРІЛІН МОНРО В РЕКЛАМІ

Поєднання комерціалізації, засобів масової інформації та культового образу Мерилін Монро спонукає до глибоких роздумів про комерціалізацію краси та вплив образів жіночості на колективне сприйняття. У цьому дослідженні ми проведемо аналіз того, як реклама формує та спотворює образ Монро, перетворюючи її одночасно на культурний товар і впізнаваний символ. Реклама має величезну силу у формуванні суспільних ідеалів, і образ Монро часто залучався до комерційних наративів. Від косметичних засобів до модних ліній – використання образу Монро увічне обмежену та ідеалізовану версію жіночності, що відповідає очікуванням ринку. Цей процес спонукає до роздумів над тим, як комерціалізація звужує спектр прийнятних стандартів краси та впливає на наше розуміння того, що означає бути жінкою.

Оскільки образ Монро репрезентується через рекламу, то автентичність її персони втрачається під шарами ринкових інтерпретацій. Справжня Монро – недосконала, складна й людяна – затьмарюється ідеалізованою версією, створеною для споживання [1, р. 124–127]. Це породжує питання про розмивання автентичності у сфері комерційних інтересів і залежність від них сприйняття індивідуальності людини. Тоді як реклама використовує образ Монро для продажу товарів, вона водночас об'єктивує її, зводячи багатогранну особистість до ринкового стереотипу [2]. Цей парадокс підкреслює напругу між капіталістичним виробництвом і людською індивідуальністю, спонукаючи нас поставити під сумнів етичні наслідки об'єктивації жінок заради прибутку.

Як комерціалізація краси в рекламі сприяє увічненню шкідливих стереотипів і як це презентує цінності нашого суспільства? Симбіотичний зв'язок між комерціалізацією, засобами масової інформації та образом Мерилін Монро служить мікрокосмом для розв'язання більш загальних суспільних проблем, пов'язаних із автентичністю, ідентичністю та комерціалізацією краси. Взаємодія між рекламою та індивідуальністю відкриває етичний вимір перетворення культових фігур на товар, який можна продати. Образ Монро спонукає нас замислитися над наслідками цієї комодифікації, спонукаючи переглянути наративи, що увічнеє реклама, і виступати за більш автентичне та різноманітне представлення краси в нашій культурі.

Отже, спираючись на проведене дослідження феномену комодифікації краси, можна стверджувати, що автентичний образ Мерилін Монро став ідеалізованою формою в рекламних наративах. Комерціалізація краси Монро у медіа сприяє увічненню стереотипів про жіночу красу та досконалість без врахування автентичності та індивідуальності.

Література:

1. Bolton L. Marilynneverday. The persistence of Marilyn Monroe as a cultural icon. *Film, Fashion & Consumption*. 2015. Vol. 4, No. 2. P. 121–143.
2. Oliveira D. Marilyn Monroe: The fascinating life of pop icon. *The collector*. URL : <https://www.thecollector.com/marilyn-monroe-life-story/> (дата звернення: 15.04.2024).

Шапкіна Альона

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

ПОДОЛАННЯ МЕЖ: ТРАНСФОРМАЦІЙНА СИЛА ПРИСУТНОСТІ В АРТПЕРФОРМАНСАХ МАРИНИ АБРАМОВИЧ

Мистецтво перформансу має незловиму природу. Особливу наукову зацікавленість викликає незмінна тасмніця, що оточує творчість сербської художниці Марини

Абрамович. Початкове сприйняття її як майже божевільної протягом фактично чотирьох десятиліть пізніше трансформується до визнання її як видатної фігури у світі мистецтва. Один із дослідницьких підходів до розуміння її творчості може бути оснований на концепції «виробництва присутності» німецько-американського філософа, теоретика літератури й культуролога Ганса Ульріха Гумбрехта. У своїх працях Гумбрехт пропонує типологію, яка спирається на дихотомію між культурою присутності та культурою значення, а також досліджує самовизначення людини в різні історичні періоди [1]. Ця концепція як у мистецькій, так і в науковій сферах кидає виклик традиційним інтерпретаційним моделям, поширеним у сучасних гуманітарних науках, і відкриває нові шляхи в дослідженні перформансу.

Основна мета нашого дослідження полягає у визначенні ефектів присутності в мистецьких перформансах Марини Абрамович на основі аналізу її творчості в оптиці теорії «виробництва присутності» Ганса Ульріха Гумбрехта. Крім того, ми пропонуємо фундаментальне розуміння концепту «виробництва присутності» як інтерпретативну модель розуміння подій та процесів, що впливають на людей через матеріальні об'єкти.

Як відомо, художній перформанс з'явився в межах історичного авангарду на початку XX ст., і тільки в середині XX ст. стає загальномистецьким явищем [3]. Сьогодні в гуманітарному дискурсі немає чітко окресленого та загальноприйнятого визначення поняття перформансу. Українські дослідники перформансу Гліб Вишеславський, Вікторія Романюк і Ганна Фадєєва використовують різні дефініції, тому ми розробили власну концепцію художнього перформансу і запропонували таке визначення: артперформанс – це напрям сучасного мистецтва, у якому поведінка художника є витвором мистецтва в певний час і в певному просторі. Щоб окреслити основні ідеї та концепції роботи Марини Абрамович, ми також будемо спиратися на

концепцію, яку вона розробила сама: мисткиня зазначає, що мистецький перформанс – це зміна стану свідомості [2]. Всебічний аналіз мистецького доробку Марини Абрамович свідчить, що її творчість характеризується поєднанням тілесності, ритуалізму та шаманізму. Центральне місце в її практиці займає дослідження повільності та ритмічності, що слугують засобами подолання фізичних обмежень і протистояння страхам. Ці елементи разом сприяють тому, що можна описати як ефект присутності, – явищу, коли артистка створює відчутну ауру присутності під час своїх виступів.

Мистецьке бачення Абрамович тісно пов'язане з розвитком як її духовного, так і фізичного «я». Цей синтез досягається за допомогою безлічі практик, причому особливого значення набуває шаманізм. Художниця зіткнулася з трансформувальною силою шаманських ритуалів, що залишило незгладимий слід у її творчості. Подальші ретрити в Індії ще більше збагатили її розуміння медитативних практик та їхнього потенціалу для особистого та мистецького зростання. По суті, робота Абрамович є свідченням симбіотичного зв'язку між духовною та фізичною сферами. Вона орієнтується в граничних просторах між світами, запрошуючи аудиторію стати свідками трансформаційної сили присутності, що розкривається перед їхніми очима. Глибоке переплетення ефектів присутності та символізму найкраще характеризує мистецтво Марини Абрамович. У межах її роботи ці елементи зливаються, постійно розвиваючись і взаємно підсилюючи один одного.

Одним із ключових аспектів цієї культурної динаміки є використання символіки та евокаційної сили образів. Абрамович вміло використовує ці інструменти, щоб наповнити свої роботи глибокими смислами. Яскравий приклад цього можна знайти в її «Балканському бароко», що здобуло найвищу нагороду на 47-й Венеційській бієнале у 1997 році [2]. В артперформансах Марини Абрамович ефект присутності спонукає учасників занурюватися в інтуїтивне

дослідження таких переживань, як біль, страх і жах війни. У своїх яскравих перформансах Абрамович стикає глядачів із образами занепаду, насильства та грубої реальності людських страждань, змушуючи їх розібратися з цими складними темами.

Отже, саме через використання художнього прийому, спрямованого на те, що слідом за Гансом Ульріхом Гумбрехтом можна назвати «продукуванням присутності», Марина Абрамович закликає глядачів подолати свій початковий дискомфорт і протистояти темнішим аспектам людського життя. У протистоянні тривожному та жахливому мистецтво Абрамович пропонує шлях до трансформації та трансцендентності. Ті учасники її перформансів, які здатні долати стіни дискомфорту та страху, можуть пережити глибоке відчуття присутності та буття-у-світі. У цьому стані глядачі мають можливість пройти метаморфозу свідомості, виходячи з досвіду перформансу з новим розумінням себе та навколишнього світу.

Література:

1. Гумбрехт Г. У. Продукування присутності. Що значення не може передати / пер. з англ. І. Іващенко. Київ : IST Publishing, 2020. 192 с.
2. Абрамович М. Пройти крізь стіни / пер. з англ. О. Михеда. Київ : ArtHuss, 2018. 384 с.
3. Goldberg R. L. Performance Live Art Since the 60s. New York, NY : Thames & Hudson, 2004. 240 p.

ПОЛІТИЧНІ ТА ЄВРОПЕЙСЬКІ СТУДІЇ

Бондарєв Микита

Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна

РИЗИКИ РОЗВИТКУ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В КОНТЕКСТІ ПОЛІТИЧНОГО ПРОЦЕСУ НА ГЛОБАЛЬНОМУ РІВНІ

У сучасних умовах розвитку суспільства вагому роль відіграють інформаційні технології в різноманітних сферах людської діяльності. Однією з революційних інформаційних технологій, яка поступово запроваджується в усі сфери життя суспільства, є штучний інтелект (далі – ШІ). На сьогоднішній день ШІ використовується у більшості провідних галузей, у зв'язку із чим не є винятком і політична сфера, у якій за допомогою ШІ здійснюється не лише вплив на виборців, але й політичні маніпуляції.

Категорія «ШІ» є достатньо багатогранною, її зміст пов'язаний з використанням інтелектуальних можливостей комп'ютерних систем у процесі ухвалення рішень. Попри те, що саме явище ШІ існує понад п'ятдесят років, на законодавчому та доктринальному рівні відсутнє єдине визначення цього поняття. При цьому вітчизняні науковці пропонують розглядати ШІ як інструмент вивчення поведінки людини, тварин та машин, здійснюючи пошук способів моделювання подібної поведінки в різноманітних типах штучно створених механізмів [2, с. 92].

Використання ШІ є поширеним у багатьох політичних сферах, проте, як правило, він відіграє вагому роль у виборчому процесі. Зокрема, застосування ШІ забезпечує здійснення автоматизованого аналізу даних виборців та прогнозування їхніх політичних настроїв; зазначена мета досягається збиранням та обробленням великих обсягів інформації, що стосується виборчого процесу, настроїв громадян та політичних позицій. За результатами проведення

такого аналізу існує можливість для прогнозування політичних настроїв та розуміння позиції громадян: здійснюється виявлення взаємозв'язків між різноманітними чинниками, наприклад, соціальними медіа, публічними заявами політичних лідерів, новинами тощо, на основі чого передбачаються потенційні політичні позиції громадян.

Ще одним способом використання ІІІ в політичному процесі є проведення автоматизованої генерації виборчої реклами та поширення політичних повідомлень через соціальні медіа; це сприяє ефективному досягненню бажаного результату впливу на аудиторію, зокрема шляхом персоналізації меседжів на основі одержаної інформації. В основу автоматизованої генерації рекламних кампаній покладено використання машинного навчання та специфічних алгоритмів для створення рекламного продукту: ІІІ забезпечує проведення аналізу даних про потенційну аудиторію, її інтереси, поведінку в соціальних мережах тощо, за результатами чого генерує рекламні матеріали, які відповідають прагненням конкретної категорії.

Також ІІІ може використовуватися для поширення повідомлень агітаційного змісту в соціальних мережах. Через визначення поведінки користувачів, їх переглядів, коментарів, вподобань та реакцій на публікації визначається те, які саме повідомлення привертають найбільшу увагу певного користувача або представників соціальної спільноти, відображаючи їх у стрічці новин [1, с. 19-20].

Як уже було зазначено, ІІІ може використовуватися для здійснення політичних маніпуляцій. Одним з найбільш яскравих прикладів маніпулятивного впливу на виборців через використання ІІІ є передвиборча кампанія в США 2016 р., коли компанією «Cambridge Analytic» було розгорнуто масштабну рекламну операцію, спрямовану на переконання виборців, враховуючи їх індивідуальні психологічні особливості. Окремі виборці одержували повідомлення, враховуючи прогнози щодо їх прихильності до певних

чинників, наприклад, людина з параноїдальними характеристиками одержувала повідомлення, що спричиняли відчуття страху, а більш консервативна людина — аргументи, прийняті саме в його традиційному оточенні.

У такому разі проблематика використання ІІІ полягає не в самих технологіях, а в тому, що агітація має прихований характер та може містити неправдиві політичні меседжі. Найбільшу користь застосування ІІІ може принести для політиків, які використовують гнучкі підходи щодо формування власної програми, наприклад, як це було у Д. Трампа. Кожному виборцю надходили повідомлення та аргументи на користь голосування за Д. Трампа, враховуючи його політичні та суспільні переконання; отже, в основу покладено пошук правильних емоційних тригерів для стимулювання кожного виборця [3, с. 78].

У зв'язку із вищевикладеним можливо зробити висновок, що використання ІІІ в політичному контексті спрямовано на проведення аналізу та визначення основних моделей поведінки суб'єктів у зазначеній сфері. Найбільше технології ІІІ використовуються у виборчому процесі, що має як негативні, так і позитивні наслідки. Попри те, що ІІІ полегшує процес збирання та оброблення інформації щодо політичних вподобань та прагнень виборців, такі технології можуть використовуватися для здійснення маніпулятивного впливу на вибір громадян.

Література:

1. Асірян С.Р. Використання штучного інтелекту під час виборів, практика, загрози виборчому праву громадян та шляхи їх подолання. *Науковий вісник Ужгородського Національного Університету*. Вип. 77. Ч. 2. 2023. С. 17-22.
2. Кривицький Ю.В. Штучний інтелект як інструмент правової реформи: потенціал, тенденції та перспективи. *Науковий вісник Національної академії внутрішніх справ*. № 2. 2021. С. 90-101.
3. Сабов І. Політичний аспект використання штучного інтелекту. *Міжнародні відносини, суспільні комунікації та регіональні студії*. № 1 (3). 2018. С. 77-80.

**СУЧАСНА ДОКТРИНА “РОСІЙСЬКОГО СВІТУ”
ЯК ПОЛІТИЧНО-РЕЛІГІЙНИЙ ПРОЄКТ
ВИПРАВДАНОГО НАСИЛЬСТВА:
АНТИХРИСТИЯНСЬКІ ТРАНСФОРМАЦІЇ
ЄВАНГЕЛЬСЬКИХ ЦІННОСТЕЙ**

Інтенсифікація об’єктивування Росією неоімперського дискурсу через розв’язання повномасштабної агресивної війни проти держави Україна, поєднана з намаганням штучного формування ідеологічного підґрунтя для поточного виправдання й історичного схвалення несправедливої експансії, знайшла своє доктринальне закріплення в тілі еклектичного політико-релігійного наказу XXV Всесвітнього російського народного собору «Теперішнє й майбутнє російського світу» (від 27.03.2024 р.).

Провідним архітектором цього документа є голова ВРНС – московський патріарх Кіріл (Владімір Гундяєв), тому не викликає подиву санкціонування й легітимація РПЦ наказу та його ухвалення за більшості Синоду РПЦ (з 448 учасників з’їзду 90 (!) становили представники РПЦ, інші – представники всіх гілок влади), яка є пропагандистом «...тоталітарного за своїм характером різновиду православного етнофілетичного релігійного фундаменталізму, відомого під назвою “Російський світ”, з апеляцією до крові, землі, віри, нації, народу, мови та царя / вождя. Як і попередні етноцентризми, він демонізує всіх, хто йому протистоїть» [2і], [3і].

Уже початкові тези тексту цього інструменту політичної доцільності занурюють реципієнта в мережу тенденційних інтерпретацій (по)дій як історично віддалених, так і сучасних акторів і тиснуть власними контекстами й конотаціями.

Перший розділ еклектики («Спеціальна військова операція») відкривається такою декларацією: «З духовно-

морального погляду спеціальна військова операція є Священною війною, в якій Росія і її народ, захищаючи єдиний духовний простір Святої Русі, виконують місію “Утримуючого”, що захищає світ від натиску глобалізму і перемоги Заходу, що впав у сатанізм».

Вказане визначення вражає не тільки своєю схожістю на викладення сюжетної лінії умовного літературного твору в жанрі фентезі, а ще контекстом, зумовленим специфікою споживачів цього наказу – органи законодавчої та виконавчої влади Росії.

На думку Еріка Фьогеліна, «...політичне суспільство починає існувати тоді, коли воно себе артикулює та породжує представника» [1]. У світлі таких роздумів цікаво було б розглянути, чи почало існувати російське політичне суспільство в такому розумінні, з якою саме артикуляцією та якого (яких) екзистенційних представників воно змогло породити, паралельно визначаючи підстави такого представництва та відповісти на фундаментальне питання – чий саме екзистенційним представником є ВРНС.

Також звертає увагу безмежність пафосу метафізичної й сакральної метафори: т. зв. спеціальна військова операція набуває атрибутів «священної війни», Росія відмежовується від її народу, але водночас знов поєднуються з ним роллю захисника Русі, що наділяється святістю та місіонерською позицією «утримуючого», який призваний захистити – ні багато ні мало – увесь світ «від натиску глобалізму і перемоги Заходу, що впав у сатанізм» (виключаючи таким чином Захід з підмножини «весь світ»).

У цьому ключі особливий інтерес викликає історико-філософська реконструкція можливих підстав застосування й термінологічний аналіз словосполучення «Священна війна» ([в контекстах наказу ВРНС], оскільки, наприклад, за Джорджем Денісом, священна війна оголошується загальновизнаним релігійним авторитетом, має релігійну ціль та приносить її учасникам духовну винагороду [2, с. 252]) і

співвідношення змісту поняття «Священна війна» з доктриною «справедливої війни» у «західному» християнстві, яка базується, здебільшого, на поглядах Августина Аврелія та Томи Аквінського, співвідношення з теоріями «виправданої війни», «доброчесної війни», війни як «необхідного зла» тощо.

Враховуючи, що «...східна патристична традиція рідко підносила війну і <...> майже ніколи не називала її справедливою або морально схвальною...» [3, с. 24], не зрозуміло, яку саме традицію в питаннях війни фактично представляє РПЦ – східну чи західну.

Інші розділи еклектики в цілому розгортають метафізичні мотиви виключності історично-телеологічного становища Росії. Наприклад, другий відкривається темою, що «Найвищий сенс існування Росії та створеного нею Російського світу.. – ..бути всесвітнім «Утримуючим», який захищає світ від зла».

Незрозумілими є підстави привласнення російською державою та російським народом метафізичної місіонерської позиції «утримуючого» – катехону (ὁ κατήχων), яка в зрілих християнських поглядах пов'язується здебільшого з дією у благодаті Святого Духа або взагалі з проповіданням Євангелія як такого.

Увесь цей ідеологічний твір пронизаний наративом розщеплення світу на абсолютне добро й абсолютне зло (втіленням якого є «...Захід, що впав у сатанізм»).

Таке змішування політичного, релігійного й метафізичного дискурсів наводить архім. Кирила (Говоруна) на думку, що зміст наказу «...цілковито суперечить Євангельському вченню та православному богослов'ю, є апологією антихристиянських та ксенофобських ідей і підпадає під ознаки дуалістичної ересі, заснованої на змішанні релігії з політикою», а «...богословське визначення цієї пропагованої в РПЦ МП фундаменталістичної ідеології як прояву філетизму та еклезіологічної ересі» [11].

Складно не погодитися з висновками архім. Кирила, оскільки зміст вказаного документа формується навколо таких понять, як «виключення існування ворожих до Росії політичних режимів»; «російська ойкумена»; «відновлення єдності російського народу»; «доктрина трисадності російського народу» й закладання в основи освіти «засвоєння світоглядних ідей та духовно-моральних цінностей російської цивілізації».

Отже, політично-релігійний проект доктрини «російського світу» є практичною апологією застосування насильства у випадках політичної доцільності яка, своєю чергою, обслуговує інтереси експансії ідей «російського світу» як у зовнішньополітичному, так і у внутрішньополітичному напрямках діяльності РФ. Інструментальне використання РПЦ, інтерпретації християнських цінностей якою підлаштовуються під поточні потреби правлячого режиму, що, в більшості випадків, перетворює такі цінності на їх заперечення, є загальною тенденцією поточної російської ситуації симбіотичного існування держави та церкви (з домінуванням держави). Як слушно зазначає Сергій Шумило, «...в РПЦ МП з її “теологією війни”, масовою мілітаризацією церковної свідомості та “сакралізацією” вбивств і геноциду українського мирного населення» ми фактично зараз спостерігаємо «антихристиянство», яке «...не просто те, що «проти християнства», а те, «що підміняє його при зовнішньому оманливому прикриванні удаваним християнством» [11].

При цьому, як бачиться, явний людино-ненависницький та антихристиянський характер доктрини «Російського світу» закликає до її інтелектуальної деконструкції й нігілізації теоретико-методологічних підстав.

Література:

1. Voegelin E. The New Science of Politics. An Introduction. Chicago: Chicago University Press, 1952 .
2. Кіру А, Продрому Е. Дебати про справедливую війну, священну війну та мир: православна думка і візантійське імперське ставлення до

війни. *Православні погляди на війну* / ред. Гамаліс П., Каррас В. / пер. з англ. К.: «ДУХІ ЛІТЕРА», 2024. С. 222-258.

3. Папаніколау А. Аскетика війни. *Православні погляди на війну* / за ред. Гамаліс П., Каррас В. / пер. з англ. К.: «ДУХІ ЛІТЕРА», 2024. С. 23-46.

Джерела інформації з мережі «Інтернет»:

1і. «Звичайний фашизм»: розбір тез про «священну війну» Росії проти України та Заходу, 05.04.24р. / режим доступу: <https://www.radiosvoboda.org/a/zvychnyy-fashyzm-rozbir-tez-pro-svyashchennuyu-voynu-rosiyi/32890534.html>.

2і. Декларація про вчення про «Російський світ», 13.03.22р. / режим доступу: <https://publicorthodoxy.org/ru/2022/03/13/10845/>

3і. Фундаменталістична ідеологія «Російського світу» та її термінове засудження, 04.03.22р./режимдоступуhttps://www.polymerwsvolos.org/2022/03/04/fontamentalistiki_ideologia_russki_mir/

Магалаєс Владислав

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

МІЛІТОКРАТІЯ ТА ПРЕТОРІАНСЬКА ДЕРЖАВА ЯК АЛЬТЕРНАТИВИ ЛІБЕРАЛЬНІЙ ДЕМОКРАТІЇ: ГЛОБАЛЬНИЙ ВИМІР

На сьогоднішній день учені відзначають повсюдне зменшення рівня демократії як у країнах третього світу, так і в державах першого. Згідно з доповідями чотирьох дослідницьких інститутів, поточний стан справ можна назвати занепадом демократії. У звіті V-Dem говориться, що порівняно з двадцятьма роками раніше кількість автократій збільшилася втричі, а в доповіді Freedom House за 2023 р. було зазначено, що відбулося зниження рівня свобод сімнадцятий рік поспіль і що на сьогодні не можна виділити жодної посправжньому вільної країни [1]. Крім того, збільшилася кількість військових переворотів, особливо в Африці, де за останні три роки відбулося сім спроб таких збройних виступів [2]. Цей список буде ширшим, якщо додати менш успішні спроби контрпереворотів у хунтах, що вже встановилися. За перші десять років ХХІ ст. країни Південної та Південно-Східної Азії досягли значного прогресу в демократизації. Демократичні практики та процедури у той період зміцніли в

таких країнах, як Шрі-Ланка, Бангладеш, Індонезія, Філіппіни, Таїланд та Східний Тимор. Але за останнє десятиліття регіон пережив один з найбільш різких демократичних відкатів, який є частиною більш глобальної тенденції, про що, наприклад, свідчать два військові перевороти в Буркіна-Фасо 2022 р. та серія переворотів у Судані в 2019, 2022 рр. За 2021 р. у всьому світі сталося більше військових переворотів, ніж за п'ять минулих років разом узятих. По всій Південній та Південно-Східній Азії військові знову взяли за старі практики та почали втручатися у справи цивільного уряду. Десять років тому в регіоні не було жодної країни, якою керувала б хунта, хоча в деяких місцях військові все ще впливали на внутрішні справи. На сьогодні ж Бірма та Таїланд перебувають під прямим керівництвом армій, а в Камбоджі, Індонезії, Пакистані та Філіппінах роль військових у цивільних питаннях зростає, а подекуди навіть домінує. Відновлення військового втручання у справи громадянського уряду справили руйнівний вплив на політичні інститути, суспільство та економіку, призвели до зростання насильства та відкинули демократичний прогрес на роки назад [3].

Концепція преторіанських держав стане хорошим інструментом для пояснення таких політичних тенденцій. Термін преторіанство у вузькому значенні означає втручання військових у політику [4, с. 195]. Сам термін вперше було введено в науковий обіг у XIII ст. для пояснення внутрішньополітичного стану Римської Імперії під час її формування. Преторіанська гвардія там створювалася для охорони імператора та стабілізації столиці, але згодом перетворилася на силу, яка й очолювала перевороти імператорів та дестабілізувала Рим. Проте популяризовано термін було після Другої світової війни в рамках теорії модернізації. У своїй неопублікованій докторській дисертації «Порівняльна теорія військово-політичних типів» Раппопот наводить власну типологію військових режимів і використовує поняття «Преторіанської держави», у якій в процесі

модернізації були повалені традиційні інститути, а сучасні ще не набули легітимності, через що цивільно-військові відношення набували форми переворотів та контрпереворотів. Амос Перлмуттер значно доповнив концепцію. У своєму есе «Преторіанська держава і преторіанська армія: до таксономії військово-цивільних відносин у державах, що розвиваються», опублікованому в журналі «Порівняльна політика» 1969 р., вчений розмежував історичне преторіанство із сучасним і зробив висновок, що преторіанство існувало на всіх етапах історії людства. Основні причини виникнення преторіанства вчений бачить у політичній сфері. На його думку, воно виникає на уламках старого порядку, коли уряд заходить у глухий кут у спробах провести модернізацію, коли влада корумпована й не може створити по-справжньому легітимних політичних інститутів і позитивних змін не передбачається в майбутньому [5, с. 383-385]. Термін мілітократія на сьогоднішній день не популяризований, але все частіше трапляється для опису режимів, де основним важелем тиску є армія. Вона поєднує демократичні практики та військові. Все частіше можна побачити роботи, де форми організації влади в африканських країнах називають мілітократіями, до того ж в останніх заголовках нинішній режим у РФ називають «Путінською мілітократією». Навіть більше, вона розглядається і в контексті України, зокрема в роботі Кукуя «Феномен мілітократії в Україні», де автор досліджує мілітаризацію влади, кількість військових у скликаннях Ради та все більший вплив військових органів в умовах війни [6, с. 53-56]. У глобальному вимірі маємо повсюдне зменшення рівня демократії, збільшення військових переворотів та посилення впливу військових у державних справах. Також ми можемо говорити про Преторіанську державу 2.0, що може бути виходом для таких організацій як ІДІЛ, яка здатна виконувати низку державних функцій. У ІДІЛ немає кордонів, але є армія та збирання податків. Преторіанська держава може розглядатися як спосіб

побудови організації влади, де не можна створити модерну державу, наприклад, у Сомалі. Поряд з тим, що демократичні цінності у побудові держави перестають бути еталоном, ми продовжимо спостерігати посилення впливу військових у всьому світі. У неконсолідованих демократіях може відбутися трансформація цивільної бюрократії в мілітарну організацію. Тому концепції преторіанської держави та мілітократії відмінно стануть в пригоді для пояснення поточних політичних подій.

Література:

1. Anna Juhola. How is democracy doing globally, according to democracy reports? [Електронний ресурс] *Demo Finland*. 2023. – Режим доступу: <https://demofinland.org/en/democracy-accroding-to-democracy-reports/>

2. Moses Kinyanjui. The 7 Military Coups Detat In Africa In The Last Three Years [Електронний ресурс] *Citizen Digital*. 2023. Режим доступу: <https://www.citizen.digital/news/list-the-7-military-coups-detat-in-africa-in-the-last-three-years-n326390>

3. The Revival of Military Rule in South and Southeast Asia [Електронний ресурс]. *Council on Foreign Relations*. 2022. – Режим доступу: <https://www.cfr.org/report/revival-military-rule-south-and-southeast-asia>

4. Samuel P. Huntington. Political Order in Changing Societies [Електронний ресурс] *New Haven and London*, Yale University Press. 1968. – Режим доступу: <https://pdfs.semanticscholar.org/bf7d/7528a7d3614f3550ec9ef1b869f7f7d731a1.pdf>

5. Amos Perlmutter. The Praetorian State and the Praetorian Army: Toward a Taxonomy of Civil-Military Relations in Developing Polities. *Amos Perlmutter*, 1969. Vol. 1, No. 3.

6. Кукуй А.О. Феномен мілітократії в Україні. Кваліфікаційна робота магістра. Запоріжжя: Запоріжський національний університет. Факультет соціології та управління, 2020. Режим доступу до ресурсу: <https://dspace.znu.edu.ua/jspui/bitstream/12345/2191/1/%d0%9c%d0%b0%d0%b3%d1%96%d1%81%d1%82%d0%b5%d1%80%d1%81%d1%8c%d0%ba%d0%b0%20%d1%80%d0%be%d0%b1%d0%be%d1%82%d0%b0%20%d0%9a%d1%83%d0%ba%d1%83%d0%b9%20-%20%d0%a4%d0%b5%d0%bd%d0%be%d0%bc%d0%b5%d0%bd%20%d0%bc%d1%96%d0%bb%d1%96%d1%82%d0%be%d0%ba%d1%80%d0%b0%d1%82%d1%96%d1%97%20%d0%b2%20%d0%a3%d0%ba%d1%80%d0%b0%d1%97%d0%bd%d1%96%20%282020%29.pdf>

МІЖНАРОДНИЙ ТЕРОРИЗМ ЯК ГЛОБАЛЬНА ПОЛІТИЧНА ПРОБЛЕМА СЬОГОДЕННЯ

Протягом останніх десятиліть однією з найбільш актуальних політичних проблем світу є проблема міжнародного тероризму. По всьому світу щороку здійснюються терористичні акти, жертвами яких стають сотні мирних громадян – відвідувачі торговельних центрів, аеропортів, метрополітену, школярі, пасажирів літаків та ін. На жаль, попри масштабні заходи держав світу для боротьби з міжнародним тероризмом, ця проблема досі не є розв'язаною. Терористичні угруповання існують у багатьох країнах світу, і це не лише країни Близького Сходу, але й розвинені країни Європи, зокрема Іспанія. Враховуючи це, питання міжнародного тероризму можна вважати одним з найбільш актуальних політичних викликів сучасності. Цю проблему активно досліджують вітчизняні та закордонні науковці, однак, враховуючи її значення для сучасного світу, виникає потреба у проведенні більш детального дослідження.

Міжнародний тероризм є найбільш тяжким кримінальним злочином міжнародного характеру, який спрямований на порушення стабільності міжнародних відносин, територіальної цілісності, суспільної безпеки, життя і здоров'я людей, їхнього майна, прав та законних інтересів [1]. Зазвичай проявляється в організації терористичних актів, організаторами яких є терористичні угруповання, які мають свої представництва або представників у багатьох країнах світу. Такі терористичні акти відбуваються в людських місцях, проводяться або терористами-смертниками, або групами терористів, які беруть громадян у заручники, погрожують здійснити особливо негативні дії та висувають певні вимоги. Це своєрідна форма екстремістського впливу, яка характеризується особливими рисами для кожного регіону

світу, оскільки організаторами терористичних актів виступають зазвичай представники як західного, так і східного світу [2].

Причини міжнародного тероризму можуть бути різні. Як правило, виокремлюють такі:

- етнічні – спрямовані проти представників певних етнічних спільнот або здійснюються представниками окремих етнічних спільнот як спроба довести власну перевагу;
- релігійні – найбільш поширений мотив сучасного міжнародного тероризму. Яскравий приклад – терористична організація ІДІА, яка створена, щоб забезпечити світове панування мусульман, для чого і організовуються терористичні акти;
- економічні – організовується для отримання фінансової вигоди;
- політичні – спрямовані проти окремих країн світу для дестабілізації ситуації та підтримки певної політичної ідеології тощо [3].

Сьогодні у світі існує низка терористичних організацій, які створюють глобальну небезпеку. Розглянемо найбільш відомі:

- ІДІА – Ісламська держава Іраку й Леванту, основна мета якої – створення Ісламської держави на Близькому Сході. Саме ця терористична організація бере на себе відповідальність за більшість терористичних атак по всьому світу;
- «Талібан» – терористична організація, яка розташована в Афганістані, основною метою якої був прихід до влади в Афганістані, що вже здійснено. Сьогодні ця організація керує Афганістаном після того, як звідти вийшли американські миротворці;
- ХАМАС – терористична організація, яка розташована в Палестині, своїм ворогом вважає Ізраїль, її мета – визволення Палестини;

- «Хезболла» – терористична організація, члени якої присутні переважно в Ізраїлі, Лівані та Сирії, також борються проти Ізраїлю [4].

Сьогодні міжнародний тероризм є глобальною політичною проблемою. Важливо відзначити, що це поняття охоплює терористичні акти в різних країнах світу, громадянські та повномасштабні війни, учасниками яких є терористи, а також спроби насильницького захоплення влади у державах тощо. Усе це призводить до дестабілізації ситуації як в окремих регіонах, так й в усьому світі. Тому наразі міжнародний тероризм асоціюється не лише з терористичною атакою в Нью-Йорку 11 вересня 2001 р. в районі Вежі-близнюків, але й, наприклад, війною в Афганістані, революцією в Лівані, війною в Ізраїлі, яка активізувалась у 2023 р. тощо. Навіть більше, поширеними залишаються терористичні акти в Європі та на Близькому Сході.

З огляду на це, міжнародний тероризм – вкрай негативний чинник, який впливає на глобальну політичну ситуацію. Для того щоб боротись з ним, держави світу об'єднуються та організовують антитерористичні кампанії, однак ця боротьба не є достатньо ефективною. Тому вже сьогодні світова спільнота має застосовувати більш дієві заходи для розв'язання цієї глобальної політичної проблеми.

Література:

1. Міжнародний тероризм. *Велика українська енциклопедія* : веб-сайт. URL: https://vue.gov.ua/Міжнародний_тероризм (дата звернення 19.04.2024).
2. Гбур З. В. Теоретико-методологічні засади поняття “міжнародного тероризму”. *Державне управління: удосконалення та розвиток*. 2021. № 2. DOI: 10.32702/2307-2156-2021.2.3 (дата звернення: 19.04.2024).
3. Шкурат І. В. Теоретико-методичне обґрунтування поняття «міжнародний тероризм» як складника глобалізаційних процесів. *Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського*. 2020. Т. 31(70). С. 38-42
4. Обличчя терору: що ми знаємо про найвідоміші терористичні організації світу. *САБО І ДІАЛО* : веб-сайт. URL: <http://surl.li/gqxio> (дата звернення: 19.04.2024).

РОСІЙСЬКА МОВА ЯК ПРОЄКТ LINGUA FRANCA: ПЕРСПЕКТИВИ В УКРАЇНСЬКОМУ СУСПІЛЬСТВІ?

- Такі мови як англійська, французька та російська тощо систематично використовуються своїми країнами-володарками задля встановлення та підтримки своєї влади у світі та зокрема над простором ексімперії.

- Основний мотив просування цих мов — це позиціонування їх як мов для *глобальної*, міжкультурної *комунікації*, тобто як *lingua francas*; це мова, що об'єднує світ, культури тощо. Владою російської держави теж здійснюється цей хід, що закріплено, зокрема, в нормативних документах РФ.

- З вторгненням РФ в Україну (принаймні на першому етапі) хочеться констатувати, що російська як *lingua franca* в Україні провалилась: разом із вторгненням в суспільстві й державі розпочався активний процес відмови від російської.

- Цей таки процес рівночасно відбувається і в інших країнах, які були частиною російськомовного світу. Наприклад, Казахстан анонсував політику зі зміцнення позицій казахської мови [2], а Латвія відмовляється від російської мови як другої іноземної у школах тощо [1].

- Але чому в назві тез є знак питання: бо є один аспект, який сильно ускладнює легку відмову від російської мови. Браз Качру описав цю ситуацію на прикладі англійської мови. З одного боку, так, англійська мова була нав'язана імперією в багатьох куточках світу, нею змусили говорити ці куточки світу. З другого боку, ця мова була привласнена усіма цими куточками світу [4, с. 2].

- Що означає привласнена? По-перше, суспільства врешті визнали цю мову як свою рідну або другу; це мова, якою вони самі бажають користуватися. По-друге, як зазначає

Качру, ця мова вкорінена суспільством, тобто пристосована під локальний соціокультурний контекст. Цим самим ця вкорінена версія мови вже не схожа на мову метрополії [4, с. 2]: прекрасний приклад цього – карибська англійська, яка має унікальну фонетику й лексику, і буде майже не зрозумілою для мешканців умовного Лондона чи Вашингтона. На основі цього Качру пропонує говорити про «World Englishes». Розмова лише про одну єдину англійську виявляється ідеологічною практикою: імперіалізм для Качру – це коли (екс-)метрополія видає свій стандарт мови (акцент, лексику, граматику, фонетику тощо) як універсальний, відповідно нав'язує його, ігноруючи всю різноманітність англійських [4, с. 6].

- Аналогічна ситуація і з російською мовою: українське суспільство змогло вкорінити російську мову. Яскравим прикладом цього вкорінення є суржик.

- Російська імперія зацікавлена в підтриманні ідеї, що російська мова належить тільки їй, у такий спосіб підтримуючи Москву як символічний центр для всіх російськомовних. Ба більше, мовне питання часто використовують російські агенти для розколу суспільства, проти якого росія планує агресію. Взагалі характерною рисою російського імперіалізму є ототожнення мовного та політичного, інтенсифікація мовного питання до політичних масштабів (тут варто згадати про К. Шмітта та його політичне).

- Попри це, визнання вкорінення російської мови в українське суспільство може стати гарним фундаментом для контратаки на російську ідеологію. Поки мова привласнена росією, то єдиним суб'єктом у ній виступає рідномовець, мешканець центральних провінцій росії (Москва, Санкт-Петербург тощо), водночас нерідномовець – лише об'єкт для мовлення; визнання ж «світових російських» (говоримо за аналогією з «World Englishes», оскільки ж існують і українська російська, і молдавська російська, і естонська російська тощо) виявляє кожного мовця цієї мови як суб'єкта – тобто це парадигма рівності всіх мовців.

- Звичайно, російська влада не визнає цю парадигму та рівність усіх носіїв російської, але з фундаменту цієї парадигми можна вести комунікацію з іншими суспільствами та країнами, які вкорінили російську в своє локальне, у такий спосіб принаймні підриваючи статус Москви як символічного центру.

- Водночас без Москви як символічного центру російську вийде використовувати власне як *lingua franca*, тобто для рівноправного контакту між усіма, хто історично опинився об'єктом для російського імперіалізму (хоча в такому випадку варто спитати: якщо видні процеси відмови від російської, чи буде взагалі з ким говорити?)

- Тут доречно згадати проєкт української російської від «Слуг народу» [3], який, як здається, планувався саме як спосіб виходу з-під символічної влади Москви. Хоча не можна точно сказати, чи «Слуги» розуміли потенціал для контратаки.

Література:

1. 23 апреля Кабмин примет решение об отказе от русского языка как второго иностранного в школах. *Delfi*: веб-сайт. 2024. URL: <https://rus.delfi.lv/57860/latvia/120015920/23-aprelya-kabmin-primet-reshenie-ob-otkaze-ot-russkogo-yazyka-kak-vtorogo-inostrannogo-v-shkolah>

2. Власти за шесть лет планируют увеличить долю казахоязычных с 81 до 84%. Как это будут делать. *Курсив*: веб-сайт. 19.10.2023. URL: <https://kz.kursiv.media/2023-10-19/zmzh-kazakhstan-9/>

3. Мендель заявила, що в Україні є "українська" російська мова. *УНІАН*: веб-сайт. 04.04.2021. URL: <https://www.unian.ua/society/movne-pitannya-mendel-zayavila-shcho-v-ukrajini-ye-ukrajinska-rosiyska-mova-novini-ukrajini-11376679.html>

4. Mufwene S.S. The legacy of Braj B. Kachru through World Englishes and culture wars. *World Englishes*. 2019; 1–8. <https://doi.org/10.1111/weng.12398>

БЕЗПЕКА ЯК НОВА ФІЛОСОФІЯ ТА ІДЕОЛОГІЯ XXI СТОРІЧЧЯ: ФЕНОМЕН «СЕК'ЮРИТОКРАТІЇ»

Багато вчених, політологів та філософів роками намагалися спрогнозувати, якими будуть нові філософсько-ідеологічні системи XXI ст. Висловлювалися різні ідеї та концепти: від «нової традиції» Алена де Бенуа [1] до «цифрової диктатури» на основі ІІІ Харарі. Однак спостерігаючи за сучасним світом та аналізуючи ті дані, які ми маємо в наявності, нам бачиться депо інша картина.

Сьогодні світові держави особливо занепокоєні передусім своєю безпекою. Такі словосполучення, як «гарантії безпеки», «безпекові гарантії», «security guarantees», чи «guarantees of safety», якщо їх ввести в пошуку Google, сумарно видають декілька мільярдів (!) пошукових результатів. Можна впевнено сказати, що наразі це одна з найпопулярніших фраз, яка фігурує в міжнародних відносинах. Схоже на те, що саме Безпека, або ж «ідея Безпеки», стає сьогодні новою головною філософською та ідеологічною програмою XXI ст. і, на жаль, у ній уже зараз чудово помітні авторитарні та навіть тоталітарні тенденції.

Новою ідеєю фіхе нашого часу ми вважаємо Безпеку, або ж «ідею Безпеки». Вона вже має ознаки ідеології, яку ми називаємо «сек'юритократія», а політичний режим, який вона в теорії може сформувати, – «Securitoria». Це досить дистопічний стан справ у державі, коли головною метою стала безпека й тотальний власний суверенітет, що на практиці може вилитися в параною, «шпиуноманію», перебільшення проблем та створення штучних викликів, і як наслідок – зменшення рівня свободи, згортання політичної конкуренції ідей та смислів, систематичного порушення прав людини etc.

1. Теза перша: Безпека – нова ідеологія XXI ст. Ще Ф. Ніцше критикував традиційні ідеології, особливо ті, які

презентують абсолютні істини або цінності [2]. Він уважав, що вони часто слугують засобом пригнічення та контролю над масами. Сьогодні саме безпека стала головним пріоритетом для багатьох країн та політичних лідерів. Це виявляється в посиленні контролю над громадянами, обмеженні свобод і прав, а також у появі нових законів і політичних механізмів для гарантування безпеки.

2. Теза друга: у «сек'юритократії» явно простежуються авторитарні риси. Термін «сек'юритократія» ми використовуємо для опису антиліберальних, антидемократичних тенденцій у сучасних політичних системах. Безпека стає основою та головною легітимацією влади та контролю, що майже неминуче призводить до обмеження громадянських свобод та прав.

3. Теза третя: головний виклик для суспільств у «сек'юритократії» – втрата балансу між безпекою та свободою. Ще Ніцше вважав, що надмірне прагнення безпеки може призвести до втрати свободи та індивідуальності [2]. Безпека взагалі в чомусь є соціальним конструктом чи навіть політтехнологією. Спочатку суспільство переконують у тому, що йому необхідно більше безпеки, і саме держава та наявний у ній політичний режим здатні це забезпечити, а потім заляканий народ уже сам вимагає цього від держави.

4. Теза четверта: перегляд ролі держави та громадянського суспільства в умовах «сек'юритократії». За умов поступового зниження рівня свободи критично зростає необхідність опору громадян цим процесам. Саме громадянське суспільство має брати активну участь в обговоренні та прийнятті політичних рішень, воно зобов'язане здійснювати контроль над безпековою політикою держави. Ця проблема відсилає нас до поняття *public policy* – «публічної політики». Публічна політика є комунікативним полем, сферою діалогу між державою та громадянським суспільством, у якій артикулюються та обговорюються проблеми, актуальні для громадськості, відбувається інтеграція

та об'єднання соціуму навколо спільних цілей та цінностей. Однак подекуди публічна політика деградує та спотворюється – не без активної участі держави та політичного режиму. Інакше кажучи, перебуваючи при владі, еліта не вживає заходів для розв'язання справді важливих для суспільства проблем. Водночас вона отримує політичне панування з усіма можливостями та преференціями, яке воно дає.

5. Теза п'ята: «сек'юритократія» – це виклик для «глобального людства». Результатом «безпекової диктатури» ми бачимо збільшення конфліктності, перманентне посилення світової напруги, початок нової гонки озброєнь та фактично гарячу фазу нової «холодної війни». На наших очах триває розпад світу на «великі простори» за Шміттом [3], які будуються на тих чи інших номосах. Теорія «великих просторів» виходить з припущення, що політична організація світу ґрунтується на конфлікті між різними номосами, кожен з яких претендує на суверенітет та контроль над своєю територією. Цей конфлікт є основним складником політичного життя та може призвести до збройних сутичок чи навіть великих воєн між державами. Власне, номос за Шміттом якраз і є основою для створення політичного співтовариства і визначає правила та норми, які регулюють взаємодію між акторами політичних процесів. Однак у ХХІ ст., схоже, з'являється ще один номос – «номос безпеки». І нові «великі простори» формуються вже не на основі землі чи моря, а на фундаментальній «ідеї Безпеки» або ж «сек'юритократії», де головним пріоритетом є саме гарантування безпеки всередині та зовні свого «життєвого простору».

Отже, оцінюючи сучасний стан речей у світі, політику низки світових держав та риторику окремих політичних лідерів, ми дійшли припущення, що безпека, або ж «ідея Безпеки», стає новим *modus operandi* для багатьох політичних акторів. Це, своєю чергою, еволюціонує та перетворюється на цілу ідеологію – «сек'юритократія». При цьому ще Ніцше

закликав до критичного мислення та індивідуального пошуку цінностей і сенсу життя замість того, щоб сліпо слідувати встановленим ідеологіям чи чужим філософським концептам. «Сек'юритократію» ми розуміємо як таку зовнішню та внутрішню політику, з якої виникає практична ідеологічна система, яка своєю чергою формує політичний режим, у якому переважатимуть авторитарні й тоталітарні тенденції в галузі безпеки – «Securitopia», або ж «утопія Безпеки».

Література:

1. Глушков В. О. Геополітичні погляди Алена де Бенуа. *Актуальні проблеми політики*. 2018. Вип. 61. С. 16-34.
2. Держко І. З. Метафізика людини в концепції "переоцінки всіх цінностей" Ф. Ніцше. *Вісник Національного технічного університету України "Київський політехнічний інститут". Філософія. Психологія. Педагогіка*. 2010. № 1. С. 17-21.
3. Schmitt C. Political Theology: Four Chapters on the Concept of Sovereignty (George Schwab, trans). University of Chicago Press, 1985. 419 p.

Серікова Валентина

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

ІДЕЯ ЄВРОПИ ЯК ЗАСІБ ДЛЯ ВИЗНАЧЕННЯ ІДЕНТИЧНОСТІ ЄВРОПЕЙЦІВ

XXI ст. мінливе та запутане, у світі, наповненому новими технологіями, легко можна загубити себе і, зрештою, забути, хто ми є. Саме тому важливо нагадати мешканцям «бетонних джунглів» ідею Європи та європейців – їхню суть, те, що закладено в крові кожного громадянина Європейської цивілізації.

Метою доповіді є висвітлення головних ідей Європи. Головні завдання: 1) дати визначення терміна «ідея Європи», «ідентичність»; 2) висвітлити складники ідеї Європи в контексті ідентичності європейців.

Поняття «Європа» є могутньою об'єднувальною силою, яка консолідує людей і нації Європи. Воно охоплює спільний набір цінностей, ідеалів і принципів, які глибоко

вкорінені в історії, культурі, цінностях та ідентичності європейського континенту.

Ідея Європи представляє сміливе бачення миру, співпраці, демократії, прав людини та економічного процвітання, яке сформувало хід історії. Приймаючи це бачення, Європа стала маяком надії для людей у всьому світі, які прагнуть кращого майбутнього.

Ідентичність (від лат. *identicus* – однаковий, тотожний) – рівнозначність, тотожність, однаковість. Термін застосовують для позначень, що мають справу з «тим самим» [1].

Ідея / субстанція Європи виводиться з її одвічної двоїстості. Тобто мається на увазі подвійна спадщина від Афін та Єрусалиму. Ці стосунки, що є одночасно конфліктними та нероздільними, породили європейські богословські, філософські й політичні дискусії від Отців Церкви до Лева Шестова, від Паскаля до Лео Штрауса. Цей топос і сьогодні залишається таким само багатим і актуальним, як і колись. Бути європейцем – означає намагатись домовлятись. У моральному, інтелектуальному, екзистенційному сенсах – з конкурентними ідеалами, позиціями, за прикладом міста Сократа чи Ісаї [2].

Другою ідеєю Європи є єдність. Усе ж цей ідеал європейської єдності є незаперечним. Вона наповнює важливі елементи європейської думки та державного управління з часів Карла Великого.

Третій ейдос можна визначити як прийняття думки про те, що кожен унікальний, відмінний. Промовистий вислів Шекспіра «a local habitation and a name» (від. англ. – місце проживання та ім'я) підкреслює цю визначальну рису Європи [2]. У Європі немає «малих мов». Кожна мова містить, артикулює, а також передає не тільки унікальний досвід живої пам'яті, але й все більшу енергію власного майбутнього, разом із можливостями завтрашнього дня. Смерть мови – явище безповоротне, воно розмиває можливості людини як такої.

Толерантність – визначення четвертої ідеї Європи. З давніх-давен і до сучасності Європа приймала у свої обійми кожного, хто прийде. Багатство різноманітності культур, мов, релігій і традицій робить Європу місцем, де важливо вміти жити разом з різноманітними спільнотами. Багатонаціональні міста та регіони стають свідками взаємодії між різними культурами, що може сприяти толерантності. Європейська цивілізація – Едем для всіх людей. І не важливо, який у людини колір шкіри, релігійні погляди та сексуальна орієнтація.

Підсумовуючи, можна сказати, що ідея Європи є яскравим віддзеркаленням самих європейців, що мають у своєму генофонді такі риси, як єдність, прийняття інших та толерантність. Саме тому життєво важливо, щоб Європа згадала свої конкретні переконання і хоробрість духу.

Література:

1. Лісовий В. С. Ідентичність. Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс]. Редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2011. Режим доступу: <https://esu.com.ua/article-13770>

2. Стейнер Дж. Ідея Європи / пер. А. Гриниха. 2004. Режим доступу: <https://www.historians.in.ua/index.php/en/dyskusiya/2806-dzhordzh-stejner-ideya-evropi>

Широков Кирило

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

БЬЮН-ЧУЛ ХАН ПРО ДИСХРОНІЮ ЗДОРОВ'Я ТА СМЕРТЬ

Схоже, що люди постійно розпочинають усе знову, переходячи від однієї «життєвої можливості» до іншої, оскільки вони не можуть завершити жодну з цих можливостей. Жодної історії, жодної цілісної структури, що надає сенсу, вони самі не можуть знайти в їхньому житті. Коли ми згадуємо прискорення життя для максимізації... це вводить в оману. За детальнішого аналізу прискорення виявляється

метушливим занепокоєнням, яке змушує життя переходити від однієї можливості до іншої, ніколи не досягаючи спокою, тобто завершення. Бьон-Чул Хан каже, що життя втрачає все більше своєї глибини, яка робила його тривалим. Атомізація робить життя вкрай смертним.

Ця особлива смертність викликає загальне занепокоєння і метушню. На перший погляд, це може здатися прискоренням життя, але насправді життя просто стає більш метушливим, безцільним і менш організованим. Через своє розсіювання й тому що в житті не вистачає визначальних моментів чи переломів, час більше не має організуючої сили. Час життя вже не складається з етапів, завершень, меж та переходів. Люди просто мчать від одного моменту сьогодення до іншого. Так вони старіють, не сягаючи старості. Зрештою, вони гинуть поза часом. Що ж тоді в цій ситуації може стати новою релігією? «Здоров'я». На думку Бьон-Чула Хана, саме здоров'я як таке стає абсолютною цінністю для останньої людини Ф. Ніцше (мабуть, після смерті Бога); людина мислить й живе під гаслом «здоров'я понад усе». Проте тут є пастка, бо тривале, здорове, але позбавлене подій життя в підсумку стає для людини неможливим. Життя, яке вона намагається продовжити, дотримуючись суворої політики здоров'я, часто парадоксально передчасно завершується. Людина гине в без-часі замість того, щоб померти. Бо якось складно померти у світі, де висновок і завершення поступаються місцем нескінченній і безцільній біганині, тобто у такому світі, де життя не має жодної цілісності. Щоб не зникнути в *без-часі*, Заратустра закликає до смерті зовсім іншого роду, бо багато хто вмирає надто пізно, а дехто – надто рано. Ще дивніше звучить вчення: «Помри вчасно!» Адже людина повністю втратила відчуття відповідного часу. Будь-яка свобода до смерті, яка цілеспрямовано включала її в життя, виявляється неможливою. Ніцше приходить до думки про «досконалу смерть», яка активно формує життя.

Концепція М. Гайдеггера про «вільне існування до смерті» по суті висловлює те саме. Смерть втрачає свою безцільність, оскільки вона входить у реальність як формуюча сила, що створює людину. Як «вільна, досконала смерть» у Ніцше, так і «вільне існування до смерті» у Гайдеггера ґрунтуються на темпоральній гравітації, яка спричинює те, що минуле і майбутнє включають сьогодення. Ця тимчасова напруга звільняє справжнє від його нескінченних і безцільних втеч і наповнює його змістом. Відповідний час чи момент виникає лише в контексті напруженого тимчасового відношення. В атомізованому ж часі моменти, навпаки, стають схожими один на одного. Немає нічого, що відрізняло б один момент від іншого. Розпад часу призводить до втрати сенсу вмирання. Смерть ставить край життю як *без-цільній* послідовності сьогодення, і це відбувається поза часом. Просто «здорова людина» стає невизначеною (якщо не сказати примарною), тому що хвороби еволюціонують – «виявляються» нові виміри нездоров'я та виникає «новий стиль захворювань», який «збігається з політикою або зі світовими стратегіями». Так виникає питання про нову оцінку суспільної ситуації, про осмислення соціального *пере-виправлення*, про саму специфіку функціонування сучасних суспільств.

Література:

1. Byung-Chul Han The Scent of Time: A Philosophical Essay on the Art of Lingerig, Cambridge: Polity Press, 2017.
2. Ніцше Ф. Так мовив Заратустра. Книжка для всіх і ні для кого. Пер. з німецьк. Г. Савченко. Харків: Фоліо. 2019. 256 с.
3. Heidegger M. Sein und Zeit. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2001.

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

**XX ХАРКІВСЬКІ СТУДЕНТСЬКІ
ФІЛОСОФСЬКІ ЧИТАННЯ:
до 180-ї річниці з дня народження
Фрідріха Ніцше**

Матеріали наукової конференції студентів та аспірантів
16 травня 2024 р., м. Харків., Україна

Відповідальний за випуск
Карпенко І. В., д-р. філос. наук, проф.

Підписано до друку 25.11.2024. Формат 60х84/16.
Папір офсетний. Друк цифровий.
Ум. др. арк. 4,6. Обл.-вид. арк. 5,7
Наклад 100 пр.

Видавець і виготовлювач
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна,
61022, м. Харків, майдан Свободи, 4
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3367 від 13.02.2009

Видавництво ХНУ імені В.Н. Каразіна