

ISSN 2518-7392

ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПОЛІТЕХНІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ФІЛОСОФІЯ ТА ГУМАНІЗМ

Періодичне електронне наукове видання

ВИП. 2(14)

Одеса - 2021

Головний редактор - проф. Розова Т. В., д.ф.н (Одеса)

Редакційна колегія:

Заступник головного редактора – Бородіна Н.В. к.ф.н., доцент (Одеса).

Члени редколегії:

- Амір Л., доктор філософії, професор Коледжу академічних досліджень менеджменту (Тель-Авів, Ізраїль);
- Афанасьєв О. І., д.ф.н., професор кафедри філософії та методології науки Одеського національного політехнічного університету;
- Кашуба М. В., д.ф.н., професор, зав. кафедрою суспільних наук Львівської національної музичної академії;
- Коначова С. О., д.ф.н., професор, зав. кафедрою сучасних проблем філософії Російського державного гуманітарного університету (Москва, Росія);



Журнал засновано 2015-го року за рішенням Вченої Ради Одеського національного політехнічного університету № 9 від 24 червня 2014 року.

Адреса редакції – вул. Шевченка, 1, Одеський національний політехнічний університет, кафедра культурології та філософії культури, гуманітарний факультет,
Одеса, 65044, Україна; e-mail: n.v.borodina@onu.ua

© Одеський національний політехнічний університет, 2021

Цей випуск періодичного наукового видання «Філософії та гуманізм» присвячений дослідженням філософії культури.

УДК 009:168.522

ЦИВІЛІЗАЦІЙНА КРИЗА І ГУМАНІТАРНІ НАУКИ

Олександр Афанасьєв, Ірина Василенко

Анотація. *Глобальні проблеми, що загрожують самому існуванню людства, є одним із наслідків науково-технічного прогресу. Природничим і технічним наукам не впоратися з ними без гуманітарних дисциплін, які не цілком відповідають ідеалам науковості. На шляху наукового зростання їм необхідно: розвивати власний методологічний апарат, не втрачати орієнтації на загальнонаукові ідеали, відмежовуватися від філософських метанарацій, активно брати участь в Новому Просвітництві, ефективно протистояти псевдонауці.*

Ключові слова: *глобальні проблеми, гуманітарні науки, природознавство, гуманітаристика, загальнонаукові ідеали.*

Вже давно фахівці вказують на те, що сучасна цивілізація підійшла до небезпечної межі, переступивши яку людство неминуче загине. Згубну межу називають ще «повним світом». Термін ввів американський еколог і економіст Герман Дейлі. Мається на увазі заповненість життєвого простору цивілізації продуктами виробництва і його відходами. Коли ресурсів було багато, а продуктів переробки мало, людина жила в «порожньому» світі. Тепер світ заповнений вщерть, але людство продовжує жити за правилами порожнього світу. Якщо так буде продовжуватися, то неминучий колапс [Дейлі 2002].

Цивілізаційні кризи не рідкість в історії. У минулому локальні цивілізації гинули, але людство зберігалось. Сучасна цивілізація загальнолюдська, глобальна, і її колапс означає загибель людства, причому від будь-якої з глобальних проблем, не кажучи вже про їх «букет». Антисциєнтистські концепції підкреслюють, що цивілізаційна криза, викликана глобальними проблемами, яку переживає сучасне людство, багато в чому спровокована науково-технічним прогресом, який запустили природничі науки. Тому вирішити зазначені проблеми на тому шляху, який до них привів, вельми сумнівно.

У такому міркуванні є сенс. Однак очевидно, що без науки, перш за все, без природознавства вирішити глобальні проблеми не вдасться. І також очевидно, що поодиноці природознавству не впоратися з «повним світом». Звідси випливає, що лідером в процесі порятунку людства повинні стати гуманітарні науки, якщо вийти з цивілізаційної кризи дійсно можна тільки гуманітарним способом, розглядаючи природу як мету, а не як засіб. Але біда в тому, що багато гуманітарних дисциплін не відповідають або не цілком відповідають вимогам науковості.

До гуманітарних дисциплін склалося суперечливе ставлення. З одного боку, визнається їх важливість, причому не тільки в світоглядному або ідеологічному аспектах, а й в плані розробки моделей гуманітарних технологій, а також гуманітарних експертиз, яким повинні піддаватися наукові та науково-технічні проекти. З іншого, висловлюється недовіра до них і відзначається їх недостатність, своєрідна «другосортність» в порівнянні з природними і технічними дисциплінами.

Дійсно, багато сфер гуманітарного знання не вирішують важливі прикладні завдання так ефективно, як це роблять природні і технічні науки.

У зв'язку з цим виникає ряд питань, з яких виділимо два. Як оцінити ті сфери гуманітарного знання, зазвичай також іменовані науками, які строгим канонам науковості не цілком відповідають? Що заважає доводити їх до наукових стандартів? Відповіді на зазначені питання є метою наступного тексту.

У міру розвитку самої науки, розгортання диференціації та інтеграції наукових дисциплін, розширення і переплетення предметних, проблемних і методологічних сфер наукової діяльності, стає все важче як розвести природниче і гуманітарне знання по самостійним відділам, так і об'єднати їх на основі єдиної методології, єдиної раціональності, єдиних загальнонаукових ідеалів і норм. У руслі цих процесів розвинулися уявлення про пом'якшення досить жорстких класичних наукових ідеалів.

Некласичний і постнекласичний етапи еволюції науки підвищили роль і статус гуманітарного знання і до його критики класичних канонів науковості стали прислухатися. Зокрема, придбав поширення аргумент на користь окремішності гуманітарних наук, пов'язаний зі «стрілою часу». Деякі гуманітарні науки, наприклад, історія або філологія, мають справу з об'єктами, які необоротно еволюціонують. До таких об'єктів не застосовні традиційні математичні моделі, що вимагають симетрії, скажімо симетрії минулого і майбутнього, як у випадку з моделями сонячних або місячних затемнень. А останнім часом і природознавство нерідко стикається з подібними об'єктами зі стрілою часу [Пригожин Стенгерс 2021], деякі з яких стали предметом вивчення синергетики. Відповідно, доводиться думати про коригування наукових ідеалів і норм.

У зв'язку з цим в гуманітарних дисциплінах корисно розрізняти два типи наукового знання [Афанасьєв 2013].

Перший тип об'єднує теорії, які включають в себе закони, в тому числі і з інших наук, правила і норми, які виконують роль законів, а також такі нарративи, які або включають в себе закони, або можуть бути перетворені в закони. В цілому, теорії першого типу використовують математичні, статистичні і інші суворі методи, виявляють об'єктивне знання, будують класичні пояснювальні моделі і взагалі орієнтуються на жорсткі наукові вимоги. До них відносяться, наприклад, математична лінгвістика, кількісна історія, деякі розділи літературознавства і ін.

Теорії другого типу використовують нарративи, тенденції, лінгвістичні фігури, мовні структури, а до класичних законів не апелюють, оскільки, наприклад, фіксують випадково, необоротне, непередбачуване. У природознавстві також виявляються подібні процеси. Синергетичні та інші некласичні природничі ідеї незворотності і «законності» випадковості і непередбачуваності могли б знайти застосування до пояснення необоротних соціокультурних феноменів, але поки фахівці не можуть описати ці процеси в математичних моделях, тому доводиться зараховувати їх до другого типу теорій, не позбавляючи статусу науковості. Теорії другого типу не завжди строго організовані, активно використовують філософські ідеї, мають нарративну пояснювальну здатність, де відсутня апеляція до законів, застосовують нестрогі методи або розширювальне розуміння методів, і взагалі вони не цілком відповідають класичним загальнонауковим канонам. Але вони мають

внутрішню несуперечливість та логічну зв'язність, відповідають іншим канонам науковості, таким, наприклад, як перевіряємість. Їх продуктивні ідеї дозволяють їм успішно функціонувати, забезпечуючи оригінальний підхід, даючи можливість повному сформулювати даний об'єкт, інакше побачити ту реальність, яка стоїть за ним. Це дозволяє їм носити назву наукових, хоча і з деякими застереженнями.

Третя важлива сфера, яку, на відміну від наукового знання, можна назвати гуманітаристикою, є ненауковою, в тому сенсі, що свідомо відмовляється від ряду вимог науки: від об'єктивності, як літературна або театральна критика, від природності в поясненні, вдаючись до визнання вищих сил як теологія, від експерименту як філософія. Співіснування під однією рубрикою ненауковості настільки різних дисциплін підкреслює лише одне: свідому невідповідність якимось загальноприйнятим стандартам науки. Це аж ніяк не зменшує їх достоїнств, навпаки, робить більш вільними і менш пов'язаними обмеженнями. Друга сфера тяжіє до першої, також претендує на науковий статус, має резерви вдосконалення. Третя сфера протилежна науці і є додатковою по відношенню до неї [Афанасьєв 2013].

Але існує значна кількість гуманітарного знання, що претендує на науковість, навіть звана науками, але не відповідає багатьом навіть ослабленим критеріям науковості. Прикладом можуть служити традиційні та новітні дисципліни, особливо такі, які мають прикладну спрямованість: педагогіка, теорія соціальної роботи, гелетологія, психологія, етика, естетика, деякі розділи історії та літературознавства тощо [Уайт 2002], [Гинзбург 1996], [Гаспаров 1997], [Автономова 2009].

Досягти наукової відповідності їм заважає кілька факторів. Відзначимо деякі.

По-перше, дається взнаки відсутність розробленої методологічної складової і, відповідно, методологічна невідповідність фахівців, яка тягне за собою нерозуміння загальнонаукових вимог. Адже рівень науковості визначає досить вузьке професійне наукове співтовариство, яке присуджує ступені і звання, відбирає матеріал для публікацій тощо. Деякі з таких спільнот, особливо на пострадянському просторі, досить закриті, консервативні і не поспішають переглянути свої уявлення про норми науковості обраної спеціальності. Вони не ставлять питання відповідності своїх професійних критеріїв загальнонауковим ідеалам. Чи не тому вітчизняним гуманітаріям, на відміну від «природничиків» і «технарів», набагато важче пробитися в визнанні науковій закордонній видавництва?

По-друге, впадає в очі нерозуміння єдності науки багатьма гуманітаріями, в тому числі авторитетними. Так триває тенденція протистояння гуманітарних і природничих дисциплін, перебільшується специфічність гуманітарних наукових спеціальностей. Деякі гуманітарії вважають, що специфіка гуманітарного знання нездоланна, і воно незрівнянно з природознавством, тут потрібні інші критерії [Шапір 2005]. Ця тенденція зародилася і отримала розвиток в роботах Ф. Шлейермахера, І. Дройзена, В. Дільтея, Г. Зіммеля. Названі мислителі оформили концепцію специфічності гуманітарних наук, як наук про духовне життя і відповідні їм соціальні, культурні, історичні феномени. Вони отримали назву наук про дух, на відміну від наук про природу. Відповідно, ідеали природознавства були

відсторонені від гуманітарної сфери. Тому в гуманітарних теоріях утвердився психологізм, серед методів – інтуїтивізм, вживання, розуміння. Важливо також, що такі концепції були більш філософськими, ніж науковими. Втім, слід віддати належне: сам факт філософського аналізу гуманітарної сфери свідчив про спроби виявлення раціональних підстав гуманітарного знання, тобто, це був великий крок у бік науки. Подальший розвиток гуманітарного знання виявив дві тенденції. Перша тяжіла до загальнонаукових ідеалів, друга – до ідеї непереборної специфіки гуманітарного знання, які існують і зараз [Афанасьєв 2013].

Свого часу великі надії обнауачування гуманітарного знання зв'язувалися з математичними методами. Так лінгвістика зустрілася з математикою в ХХ столітті, щоправда, тільки після того, як в ХІХ столітті математика стала будувати некількісні абстрактні моделі. Одним з результатів цієї зустрічі було виникнення математичної лінгвістики, предметом якої стала розробка математичного апарату для лінгвістичних досліджень [Гладкий 2005]. У той же час з'ясувалося, що математичний апарат застосовується лише до стійких структур мови, а стійкі далеко не всі з них, завдяки чому мова еволюціонує. Мабуть, до подібних еволюційних процесів наявні математичні методи не можуть застосовуватися. Для опису властивих мові еволюції потрібні інші, можливо, не математичні засоби. Але саме чітке з'ясування ролі математичних моделей, і взагалі прагнення до класичного ідеалу теорії, дозволило б яно відокремлювати в мові «фантастичне» від «математичного» і знаходити ті сфери, де потрібні інші методи. Це важливий шлях наукового зростання гуманітарного знання. Крім того, строгі і нестрогі методи в гуманітарних дисциплінах здатні виявити різне, взаємовиключне бачення гуманітарних об'єктів. У такому випадку їх можна було б розглядати як взаємодоповнюючі в дусі методологічних ідей Н. Бора. Але все одно, проблема науковості гуманітарного знання з нестрогими методами залишається.

По-третє, багато гуманітарних концепцій, особливо теоретичних, занадто тісно, часом нерозривно пов'язані з філософією. Це стосується, в першу чергу, історії, літературознавства, психології та ін. Метаісторичні схеми або літературознавчі та психологічні доктрини часто ініційовані філософськими коцепціями [Уайт 2002], [Каллер 2006]. Зрозуміло, в цьому нерідко виявляються відомі достоїнства, особливо щодо нових плідних ідей, несподіваного ракурсу розгляду, світоглядної значущості. Однак, з іншого боку, часто тим самим перебивається вихід в спеціально-науковій сфері, де потрібні кількісні методи, математичне моделювання і безліч специфічних методів, що дають саме науковий результат.

Зв'язок з філософією особливо характерний для теоретичного літературознавства, що зумовило відомий бахтінський феномен. У філософсько-методологічних роботах Бахтіна переплетені науково-дослідні та філософські області. Провести там розділову лінію досить складно. Таку спробу зробив М. Гаспаров, вказуючи, що не слід змішувати Бахтіна-філософа і Бахтіна-філолога. Бахтін як філософ створював нові картини світу, вносив нові цінності, особливо в роботах про Достоевського і Рабле. За тематикою це філологічні роботи, а по суті – філософські. Його слід вважати філософом, а не філологом, не вченим-дослідником [Гаспаров 1997].

Однак важливо відзначити, що творчість Бахтіна зумовило вельми цікаву форму літературного і гуманітарного дослідження, яку ми відносимо до другої групи гуманітарних теорій, які не задають чітких методів дослідження, але забезпечують новий погляд на предмет, а то і оновлення останнього. Вони зазвичай досить яскраві, привабливі і популярні. Їх ефективність довели також і послідовники Бахтіна. Можливо, розмежування літературознавства з філософією і остаточний вихід в науково-дослідну галузь ще попереду.

По-четверте, зростанню науковості гуманітарних дисциплін заважає недостатня усвідомленість важливості нового Просвітництва і тієї ролі, яку мають відігравати в цьому процесі гуманітарні науки. Римський клуб в своїй ювілейній доповіді «Come on!» [Come On! 2018] закликав до нового Просвітництва, оскільки в сучасному-старому світі з нинішнім світоглядом і освітою, по-споживацьки орієнтованою економікою, ідеологічним і політичним протиборством людство просто загине, причому дуже скоро. Планетарна цивілізація і альтернативна економіка вимагають відповідних моделей, побудованих на нових просвітницьких та світоглядних ідеалах. У всі просвітницькі та освітні програми необхідно вже зараз впровадити ідею цілісності: цілісного світу, цілісної людини, цілісної науки. Адже сьогодні все людське знання складається з частин, які не піддаються інтеграції. Ідеї міждисциплінарних і трансдисциплінарних стратегій занадто повільно переходять в практичну площину. Існуюча система освіти і підготовки фахівців з вузькими напрямками, з вузькими специфічними знаннями в кращих своїх проявах дає висококваліфікованих фахівців, прекрасно підготовлених до існуючої системи виробництва і науки. Але вона в цілому не відповідає стратегії виживання людства, зокрема, через відсутність цілісності одержуваного знання. Очевидно, що без вузької спеціалізації в вузах не обійтися, оскільки широка спеціалізація непосильна для нормального студента. Але також очевидно, що вузька спеціалізація не може бути основою освіти. У цьому сенсі освіта не повинна бути дисциплінарною і спеціалізованою. Дисциплінарними і спеціалізованими можуть бути тільки вузькі професійні знання, вписані в систему широкої, різнобічної освіти. Освіта повинна нагадувати піраміду: внизу широкий фундамент з загальної освіти, де в рамках цілісності інтегровані знання про культуру, історію, філософію, літературу, перш за все з точки зору загальнолюдських гуманітарних проблем. На цьому базисі повинні ґрунтуватися цілісні уявлення про науку, а на ньому – спеціалізовані знання з окремої наукової дисципліни або відповідного їх комплексу. Звідси випливає важливий висновок для вузівської діяльності. Слід формувати добре освічену людину, в освіту якої будуть вписуватися його спеціальні знання, а не навпаки: не в спеціальне знання має вписатися освіта. Просвітницьку та освітню місію покликано виконати гуманітарні науки. Зрозуміло, і інші, позанаукові, сфери гуманітарного знання тут можуть зіграти свою роль, але гуманітарні науки це зроблять ефективніше.

По-п'яте, тільки гуманітарні науки, як науки, зможуть ефективно протистояти псевдонауковим «теоріям», до яких дуже схильне гуманітарне знання, особливо на пострадянському просторі. Остання обставина частково обумовлена радянською спадщиною, коли гуманітарії, готувалися не стільки до професійної та наукової роботи, скільки до ідеологічної боротьби, що аж ніяк не вело до

підвищення рівня підготовки фахівців. Через це не сформувалися потрібні традиції, що суттєво заважає підвищенню рівня наукового професіоналізму на пострадянському просторі. В результаті не всі професіонали, не кажучи вже про любителів і незв'язаних з наукою людей, можуть чітко розділити науку і ненауку. Не випадково, що саме на пострадянському просторі виникли різні варіанти патріотичних псевдоісторій або псевдонаука «нова хронологія», різні варіанти фальсифікації історії. Деякі лженауки типу екстрасенсорики, гомеопатії або торсионних полів безпосередньо інспіровані не гуманітаріями, але не без їхнього потурання [Примаченко 2018]. Методологічне невігластво деяких гуманітаріїв спровокувало появу кількох майже анекдотичних за своєю суттю спроб застосувати бахтінську ідею меніпеї. Вельми гнітючими виглядають результати «методу меніпеї» в роботах, де меніпеізують «Євгенія Онегіна» О.Пушкіна, «Майстра і Маргариту» М.Булгакова або дитячі казки про Буратіно чи Мойдодира. Так, в меніпеїзації «Пригод Буратіно» О. Толстого, Мальвіна виявляється цивільною дружиною Горького М.Андрєєвою, Буратіно – самим Горьким, ляльковий театр – МХАТом, країна дурнів – Радянською Росією [Маслак 2015]. Змішанню науки і псевдонауки часом неявно сприяють і серйозні вчені, перебільшуючи специфіку окремих дисциплін, наприклад, коли наполягають на особливих якостях гуманітарних наук. Нерідко непрофесіонали саме там знаходять псевдонаукову нішу і видають помилкові і позанаукові концепції за особливу творчу специфічну наукову позицію. В результаті під виглядом гуманітарних наук часом процвітають далекі від науки псевдотеорії.

Як висновок зазначимо таке. Цивілізаційна криза, викликана глобальними проблемами, загрожує самому існуванню людства. Справитися з нею природничим і технічним наукам допоможуть гуманітарні дисципліни, але для цього вони повинні відповідати ідеалам науковості. На шляху наукового зростання їм необхідно: розвивати власний методологічний апарат, не втрачати орієнтації на загальнонаукові ідеали, відмежовуватися від філософських метанаративів, активно брати участь в Новому Просвітництві, ефективно протистояти псевдонаукам.

Список літератури

- Автономова, Н. С. (2009) *Открытая структура: Якобсон–Бахтин–Лотман–Гаспаров*, Москва: РОССПЭН, 503 с.
- Афанасьев, А. И. (2013) *Гуманитарное знание и гуманитарные науки*, Одесса: Бахва, 288 с.
- Гаспаров, М. (1997) *М. М. Бахтин в русской культуре XX века*, в: *Избранные труды. В 3 т. Т. 2*, Москва: Наука, 604 с.
- Гинзбург К. (1996) *Микроистория: две-три вещи, которые я о ней знаю / Современные методы преподавания новейшей истории*. Москва: ИВИ РАН. С. 207–236.
- Гладкий А.Ф. (2005) *Размышления о взаимодействии лингвистики и математики*. URL: <http://elementy.ru/lib/164549>
- Дейлі Г. (2002) *Поза зростанням. Економічна теорія сталого розвитку*. Київ, Ішелсфера, 298 с.
- Каллер, Дж. (2006) *Теорія літератури: краткое введение*, Москва: Астрель: АСТ, 158 с.
- Маслак П. и О. (2015) *Народный учитель страны Дураков*. Киев. Радуга, N 3-4, 1997, URL: <http://burik.com.ru/?p=298>
- Пригожин И, Стенгерс И. (2021) *Время, хаос, квант*. Москва: URSS. 240 с.
- Примаченко И. (2018) *Другой мир. О страшной ситуации с лженаукой в Украине*. URL: <https://nv.ua/opinion/druhoj-mir-o-strashnoj-situatsii-s-psevdonaukoj-v-ukraine-2499417.html>

Уайт, Х. (2002) *Метаистория. Историческое воображение в Европе XIX в.*, Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 528 с.
 Шапир М. И. (2005) «Тебе числа и меры нет». О возможностях и границах «точных методов» в гуманитарных науках / Вопросы языкознания, № 1. С. 43-62
 Come On!: Capitalism, Short-termism, Population and the Destruction of the Planet (2018). URL: <https://www.clubofrome.org/report/come-on/>

Alexander Afanasiev, Irina Vasilenko

CIVILIZATION CRISIS AND THE HUMANITIES

Abstract. *Global problems that threaten the very existence of mankind are one of the consequences of scientific and technological progress. It is obvious that without science it will not be possible to solve global problems, but natural science will not be able to cope with the "full world". It is possible to get out of the crisis of civilization only in a humanitarian way, considering nature as a goal, not as a means. The humanities must be the leader in the process of saving humanity. But the trouble is that many humanities disciplines do not meet the requirements of science.*

On the way to scientific growth, the humanities need to, firstly, develop their own methodological apparatus, but, secondly, not to lose focus on general scientific ideals. Many humanities do not understand the problem of the unity of science, so the trend of confrontation between the humanities and natural sciences, exaggerates the specificity of the humanities.

Third, the humanities must dissociate themselves from philosophical metanarratives, as a significant number of humanities concepts are inextricably linked to philosophy. And this blocks access to special scientific fields, which require quantitative methods, mathematical modeling and specific methods that give a scientific result.

Fourth, planetary civilization and alternative economies require appropriate models based on new enlightenment and worldview ideals. The idea of integrity must be introduced into all educational programs now: a holistic world, a holistic person, a holistic science. It is necessary to form a well-educated person, in whose education his special knowledge will fit, and not vice versa.

Fifth, only the humanities, as sciences, will be able to effectively resist the pseudo-scientific "theories" to which the humanities are very prone, especially in the post-Soviet space.

Key words: *global problems, humanities, natural sciences, science of humanities, humanistic, general scientific ideals.*

References

Avtonomova N. S. (2009) Open structure: Yakobson – Bakhtin – Lotman – Gasparov, Moscow: ROSSPEN, 503 p.
 Afanasiev A. I. (2013) Humanitarian knowledge and humanities, Odessa: Bakhva, 288 p.
 Gasparov M. (1997) M.M.Bakhtin in Russian culture of the XX century, v: Izbrannye trudy. V 3 t. T. 2, Moscow: Nauka, 604 p.
 Ginzburg K. (1996) Microhistory: two or three things that I know about it / Modern methods of teaching contemporary history. Moscow: IVI RAN, pp. 207–236.
 Gladkiy A.F. (2005) Reflections on the interaction of linguistics and mathematics. URL: <http://elementy.ru/lib/164549>
 Daly G. (2002) Beyond Growth. The Economics of Sustainable Development. Kiev, Ishelsphere, 298 p.
 Kaller, Dzh. (2006) *Teoriya literatury: kratkoe vvedenie* [Literature Theory: A Brief Introduction], Moscow: Astrel: AST, 158 p.
 Maslak P. and O. (2015) People's teacher of the country of Fools. Kiev. Rainbow, N 3-4, 1997, URL: <http://burik.com.ru/?p=298>
 Prigogine I, Stengers I. (2021) Time, chaos, quantum. Moscow: URSS. 240 p.
 Primachenko I. (2018) Another world. About the terrible situation with pseudoscience in Ukraine.

URL: <https://nv.ua/opinion/druhoj-mir-o-strashnoj-situatsii-s-psevdonaukoj-v-ukraine-2499417.html>
 White, H. (2002) *Metaistoriya. Istoricheskoe vobrazhenie v Evrope XIX v.* [Metahistory. Historical imagination in Europe of the XIX century], Ekaterinburg: Izd-vo Ural. un-та, 528 p.
 Shapir M. I. (2005) "You have no number and measure." On the possibilities and boundaries of "exact methods" in the humanities / Problems of linguistics, No. 1. P. 43-62
 Come On!: Capitalism, Short-termism, Population and the Destruction of the Planet (2018). URL: <https://www.clubofrome.org/report/come-on/>

Стаття надійшла до редакції 25.11.2021

УДК 007:659.4:316.485.2(470+477)

НАРАТИВ БОРОТЬБИ ДОБРА ТА ЗЛА В КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМИ «САКРАЛЬНОГО ПРОСТОРУ»

Бородіна Наталія

В статті досліджується феномен «сакрального простору» в наративах. Акцент робиться на умовно «дитячих» оповіданнях, які призначені закласти основи сприйняття добра і зла у покоління, що знаходиться в процесі дорослішання та засвоєння культурних норм.

Ключові слова: наративи, дегуманізація, добро та зло, сакральний простір.

Аналіз наративів дає нам можливість глибше зрозуміти культуру, стає інструкцією для визначення та розуміння реальності. Через культурні коди та бінарні опозиції ми бачимо, як ця культура позиціонує зло та добро, що вважає корисним, що вважає неприпустимим, які вчинки толеруються/заохочуються, а які вважаються неприйнятними.

Багато дослідників намагались побудувати універсальну структуру композиції наративу. Найбільш відомі дослідження відносять до fairy tales, а найбільш відомі автори – Кемпбел з його роботою «*The Hero with a Thousand Faces*», Пропп з його «*Морфологією казки*», та Thompson «*The Folktale*». «*Fairy Tales*» – це частина пласту так званої «дитячої» схеми наративів, яка подає бінарні опозиції дещо спрощено та загострено, щоб полегшити засвоєння культурних норм реципієнтами.

Саме в fairy tales ми можемо найбільш яскраво бачити схему формування зла, яка виступає частиною схеми розуміння подій життя і те, яким чином розповідати про це. Ця схема включає в себе боротьбу з чимось, що не пускає до мети – обставинами чи об'єктами, які умовно можна визначити як «зло». Самі компоненти цієї боротьби, як і складові наративу, можуть бути різними, але типова схема, як правило, містить у собі наступні елементи:

Features of a Fairy Tale



- Short story
- Hero/Heroine
- Evil character
- Magical characters and events
- Overcoming evil
- Moral message
- Predictable language/structure
- Oral tradition
- Generally has a happy ending!

[Burton, 2011]

Поява елементів боротьби та подолання зла приводить нас до питання – а яким чином ми визначаємо межу цієї боротьби та подолання, щоб добро могло залишатися добрим, а зло визначалося як зло? Де та міра жорстокості, яка є неприпустимою, щоб добрий герой все це міг вважати себе/вважатись іншими як добрий? Як взагалі ми вирішуємо, що це є «злий герой»?

Мета цієї статті – аналіз компоненту жорстокості в умовно дитячих наративах.

Під умовно дитячими ми розуміємо наративи, які розраховані на аудиторію дітей, підлітків і дорослих, які люблять оповідання про боротьбу добра і зла. Саме такі наративи, які вважаються корисними для дітей у рамках цієї культури допоможуть нам зрозуміти культурні норми суспільства, причини маркування як «добро» або «зло» деяких явищ.

Якщо брати старовинні казки (без адаптації до сучасних дітей), ми бачимо безліч маніпуляцій, коли взагалі-то відрізати, хто хороший герой, а хто поганець – інколи дуже важко. Наприклад, відомий кінець оповідання про Білосніжку, коли мачуху змусили танцювати в гарячих чоботах до смерті.

Гендерний аналіз казок свідчить про те, що злом часто була гонорова жінка (мачуха) або старий дід, який хотів відібрати у молодого героя здобич (наречену). Тобто бачимо маскулінізм та ейджизм в найяскравішому варіанті. І перемога над злом, таким чином лише затверджує у дітей ці гендерно-вікові стереотипи.

Замість злого короля може бути дракон, або інше чудовисько (вовк), замість мачухи може бути зла відьма («Гензель та Гретель»). Щодо жахливих чудовиськ тут трохи простіше – все, що незнайоме та не дуже миле виглядає у казках уособленням потворного, стверджуючи дихотомію: наше плем'я створює комфортний простір для життя, а все інше, все що не з нами – то є зло. Таким чином ми отримуємо нові риси казок для аналізу: ксенофобію та трайбалізм, впевненість, що тільки наше плем'я краще та понад усе.

Коли ми бачимо бінарні опозиції, привілейованість однієї з них показує неминучість конфлікту. Хоча з точки зору логіки, боротьба системи «добра» і «зла» внутрішньо суперечлива, тому що добро за системою ознак не повинно містити агресії, яка необхідна для боротьби. Чому добро і зло завжди подавалась як боротьба? Чи точно добро повинно боротися та перемогти, і чим воно тоді відрізняється від зла, якщо насилля є властивістю боротьби з обох боків? Можна згадати жарти з серії «добро поставить на коліна зло і безжалюно його вб'є».

Сучасні наративи задають все більше питань щодо класичного наративу боротьби добра і зла. Сучасна дитина вже знає, що навіть Маліфісента зі Сплячої красуні може бути доброю, а Чарівний принц (як у Шреку та Холодному серці) може бути негідною людиною. "Читаючи осучаснені «викривлені версії» казок, ми також отримуємо нове розуміння так званих героїв і лиходіїв. Ми дізнаємося, що не всі думають однаково, що не всі дивляться на події однаково, що не всі цінують однакові речі.

Ми дізнаємося, що «лиходій» не є лиходієм у їхній свідомості, а «герой» може бути лише одним у їхній свідомості, незалежно від їхніх справжніх дій.

Але, мабуть, найголовніше, ми дізнаємося, що для того, щоб зрозуміти повну історію, нам потрібно чути з кожної точки зору, незалежно від того, наскільки вона відрізняється від нашої." [Mishell, 2020]

Один з найменш токсичних варіантів наративів про боротьбу добра і зла ми бачимо в сучасному сюжеті для дітей (і не тільки) – в фільмі 2021 року з циклу «Людина павук». «Людина павук: додому шляху немає» показує, що діалог здатний змінити традиційний хід історії та традиційну структуру наративу. Спочатку ніщо не видавало, що перед нами неklasична схема наративу: традиційний «хороший хлопець», добрий сором'язливий підліток – сирота зустрічається одразу з купою поганців з інших частин мультивсесвіту. У всіх інших версіях цієї історії, яка була дуже популярна 20 та 10 років тому, наратив йшов за стандартною схемою – герой зіткнувся у битві з поганцем, герой переміг, поганець загинув (але знов таки – чи є вбивство припустимим та відповідає межі жорстокості, яку може дозволити собі хороший персонаж?). В останньому фільмі герой не погодився битися з поганцями, він запитує себе, як вони стали поганцями і чи приречений він на вбивство поганців? Більш того, він намагається знищити не поганця, а причину, через яку поганець став поганцем, перетворюючи таким чином протистояння на злагодженою спільну роботу – з координацією своїх дій з урахуванням потреб іншої людини.

Це один з перших проектів такого роду, бо всі чекали, що наратив буде той самий – «знищ поганців, добрий герою», але наратив виявився іншим. Але це часливе виключення з правил, бо найчастіше наративи залишаються в межах тієї самої схеми, особливо, якщо це не-західні наративи і вони ще не досягли такого рівня самоусвідомлення, щоб публічно заявити, що ми не є єдиними і головними у всесвіті і треба якось рахуватись з проблемами інших та боротися з дискримінацією.

Яку саме ідею просувають сучасні не-західні наративи? Невже той самий ейджизм, маскулізм, трайбалізм та ксенофобію? Частково, але трохи інакше. Щоб з'ясувати це, звернемося до механізму побудови бінарних опозицій добра і зла в наративах. В роботі «Етичні цінності в боротьбі зла і добра у казках» Грем Дж. і Хайдт Дж. зазначають: «Сакралізація морального принципу чи символу є основною причиною зла. Ми вводимо теорію моральних основ як спосіб розширення та відображення моральної сфери і таким чином ідентифікувати різноманітні види священних об'єктів. Цей підхід до моральних основ може розширити наш погляд на зло», тому що при такому підході зло – це загроза сакралізованим об'єктам і ідеалізації насильства. [Graham J., & Haidt J., 2009]

Люди хочуть жити в сакралізованому просторі; вони хочуть мати найвищу мету, знати, що все не даремно. Ці смислотворюючі цінності допомагають їм жити, але, як не парадоксально, вони також допомагають їм померти, бо не сприймають тих, хто не поділяє їх цінності, як загрозу, з якою треба боротися. Священне сприйняття світу та їхня система цінностей заважає їм чути інших людей.

Еліаде зазначив, що «західна сучасність була історичною аберацією, створивши перший повністю десакралізований світський світ. Але він також зазначив, що сакральність не може бути повністю вилучена з життя людей. Коли люди позбавлені спільних священних об'єктів, люди все щекладають певні дати, об'єкти та місця, які мають певну сакральну важливість – наприклад, речі, пов'язані з першим закоханням або поїздкою за кордон» [Eliade, 1959]. Хто наприклад ще не в

зміє здійснити таку десакралізацію і продовжує продукувати наративи про свою священну культуру, яка вище за інших? Наприклад, Росія і Туреччина, а також значна частина радикально-налаштованого ісламського світу.

Тетлок, Крістел, Елсон, Грін і Лернер зосередилися на абсолютному відокремленні від профанного, визначаючи сакральні цінності як «будь-яку цінність, яку моральна спільнота явно чи неявно розглядає як таку, що має нескінченне чи трансцендентне значення, що виключає порівняння, компроміси чи будь-яке інше змішування з обмеженими чи світськими цінностями» [Tetlock, Kristel, Elson, Green and Lerner, 2000]. Вони виявили, що коли учасників просили вирішити дилеми, в яких священні цінності (тобто людське життя) можна було б обміняти на профанну цінність (тобто гроші), вони часто відчували себе заплямованими та аморальними, а іноді взагалі відмовлялися йти на компроміс. Рітов і Барон (1999) дослідили «захиснені» цінності – визначені як «ті, які, на думку людей, не слід обмінювати» – і виявили, що коли такі цінності активуються, люди з більшою ймовірністю виявляють упередженість упущення, і стають менш утилітарними [Ritov & Baron, 1999]

Сакральним може стати все, що завгодно – можна пригадати як швидко виникали «сакральні цінності» (на тлі все тих же ксенофобії та трайбалізму, з елементами маскулізму та ейджизму), завдяки політичній маніпуляції в Росії, коли російському народу послідовно прищеплювались тези: «ми згодні битися та загинути, тому що «деди воевали» (our grandfathers fought in the war), «якщо принижують російськомовних», «якщо когось назовуть фашистом, то ми будемо з ним битися», і врешті решт сакральним сприймається все те, що каже їхній президент Путін. Ейджизм з маскулізмом тут представлений в дуже східному варіанті, який був би до вподоби Конфуцію – мудрі предки повинні цінуватися більше, ніж витратний матеріал – нащадки.

Найбільш легко зробити сакральну цінність з абстрактних ідей, як наприклад улюблена в Росії фраза з фільму «Брат-2»: «Наша сила в правді» – чи щось таке беззмістовне, але воно маже стати підґрунтям для сприйняття своїх особливості та сакральності своєї культури. Найвище занепокоєння завжди викликають «цінності, які відокремлені від повсякденних профанських турбот і захищені від компромісів; це моральні занепокоєння, які мають цінність далеко за межами практичних користностей чи власних інтересів» [Graham J. & Haidt J., 2012].

Також сакралізованими може стати персонажі чи групи людей – як сталося з тими самими «дідами» в Росії (частково перетворившимися на «духи предків», як свідчить новий ритуал безсмертного полку, який дуже нагадує стародавній шаманізм). І подібно до того, як щось вважається гідним «захисту понад усе», так створюється бачення того, від чого його потрібно захистити: це бачення зла. Зло – це не просто щось некорисне, це те, що може якось зачепити та зашкодити тому, що вважалося священним.

Зазвичай надмірна сакралізація своїх цінностей призводить до того, що у ідеї зла повинно з'явитися обличчя, щоб було легше ідентифікувати ворога. Наприклад, для Росії таким ворогом став Бандера. Характерно, що з живих людей вони так і не знайшли «ідеальне обличчя ворога» і тому помста за потенційне паплюження цінностей, яке зробило зло та персоніфіктор зла – стає чимось неможливим, але

росіяни в полоні своєї сакралізації намагаються помститися Бандері. Якщо вони таким чином хочуть перейти у світ потойбіччя і з'ясувати з Бандерою відношення там – це була б непогана стратегія. Але ми бачимо, що політична еліта Росії, свідомо підігрує ці маніпуляції, щоб зашкодити Україні, і тільки наївні та довірливі верства Росії вважають, що за всією цією раптовою сакралізацією простору дійсно стоїть раптово прокинувшася російська національна самосвідомість.

У випадку Росії ми спостерігаємо токсичний розвиток проблеми зла, коли злом автоматично наголошується все, що не вигідно політичним елітам Росії. Але чи існує взагалі можливість «де-сакралізації» простору, коли вона вже почалася?

Випадки свячених війн не поодинокі – мало диктаторів чесно визнавали, що їм просто потрібна територія іншої країни, вони намагалися повернути ритуал «сакралізації» своїх цінностей та дегуманізації противника, зробити з нього уособлення зла – в такому випадку «межа припустимої жорстокості» вже не має значення, бо людина готова на все, щоб захистити своє сакральне. Таким чином виправдовувались Хрестові походи, війни римської імперії, та багато інших. Культурний пласт наративів нашої історії привчає нас до думки, що це і є оптимальна лінія поведінки, бо герої борються за свої вищі ідеї (про відмову від своїх ідей історія пам'ять не зберігає, а от випадки надмірної сакралізації як раз залишаються в пам'яті разом зі згадкою «і хто тепер згадає ці ідеї»? Дійсно, серед нас не залишилось тих, хто готовий померти за Свячену Римську імперію (випадок росіян, які інколи марять тим, що вони «третій Рим» зараз не беремо до уваги).

Про цей дисбаланс в культурі говорив ще Лао Цзи багато століть тому: «Коли всі в Піднебесній дізнаються, що прекрасне є прекрасним, з'являється і потворне. Коли всі дізнаються, що добре є добром, виникає і зло. Коли усунули велике Дао, з'явилися «людолюбство» та «справедливість». Коли з'явилося мудрування, виникло й велике лицемірство. Коли шість родичів у розбраті, тоді з'являються «синівня шанобливість» та «батьківська любов». Коли у державі панує безлад, тоді виникають "вірні слуги" [Лао Цзи].

Вирішення цієї проблеми та відмова від надмірної сакралізації простору, визнання толерування ейджизму трайбалізму, маскулінізму та ксенофобії можливі тільки тоді, коли ти готовий до діалогу, не вважаєш свою точку зору єдино правильною і готовий вислухати своїх опонентів. Або якщо тебе знищать, як це трапилось зі свяченою Римською імперією і як потім завжди траплялося з імперіями (чекаємо на чергу російської імперії). Бо жорстокість породжує жорстокість.

Reference

1. Burton, A. (2011) *Characters, Fairy tales*. Tanglin Trust School// <https://libguides.mssu.edu/c.php?g=185298&p=1223898#:~:text=The%20basic%20structure%20of%20a,a%20solution%20can%20be%20found>.
2. Eliade M. (1959). *The sacred and the profane*. W.R. Trask, trans. San Diego, CA: Harcourt.
3. Graham J., Haidt J. & Nosek B.A. (2009). Liberals and conservatives rely on different sets of moral foundations. *Journal of Personality and Social Psychology*, 96(5), 1029–1046. <https://doi.org/10.1037/a0015141>
4. [Graham J.](#), [Haidt J.](#) (2012) Sacred values and evil adversaries: A moral foundations approach.

- https://www.researchgate.net/publication/266581098_Sacred_Values_and_Evil_Adversaries_A_Moral_Foundations_Approach
5. Greenhill P., Rudy J., Hamer N., Bosc L. (2018) *The Routledge Companion to Media and Fairy-Tale Cultures* <https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781315670997-3>
 6. Laozi <https://standardebooks.org/ebooks/laozi>
 7. Mishel M. (2020) *Twisted Fairy Tales: The Villain's Perspective* <https://www.dppl.org/blog/post/twisted-fairy-tales>
 8. Ritov I., Baron J. (1999) *Protected Values and Omission Bias* <https://doi.org/10.1006/obhd.1999.2839>
 9. Tetlock P.E., Kristel O.V., Elson S.B., Green M.C. & Lerner J.S. (2000). The psychology of the unthinkable: Taboo trade-offs, forbidden base rates, and heretical counterfactuals. *Journal of Personality and Social Psychology*, 78(5), 853–870. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.78.5.853>

Borodina Nataliia

NARRATIVE OF THE STRUGGLE OF GOOD AND EVIL IN THE CONTEXT OF THE PROBLEM OF "SACRED SPACE"

The article examines the phenomenon of "sacred space" in narratives. The emphasis is on conditionally "children's" stories, which are designed to lay the foundations for the perception of good and evil in the generation that is in the process of growing up and mastering cultural norms.

Outdated features of fairy tales – ageism, masculinity, xenophobia and tribalism form a rejection of what is different from their value system, creating a protective dome over them by declaring them sacred.

Anything can become sacred – one can remember how quickly "sacred values" emerged (against the background of xenophobia and tribalism, with elements of masculinity and ageism), due to political manipulation in Russia, when the Russian people were consistently instilled with the thesis: "we agree to fight and die, because "our grandfathers fought in the war", "if the Russian-speaking people are humiliated", "if someone is called a fascist, we will fight him", and in the end everything he says is perceived as sacred their President Putin. Ageism with masculinism is presented here in a very oriental version, which would be to the liking of Confucius – wise ancestors should be valued more than consumables – descendants.

It is easiest to make a sacred value out of abstract ideas, such as the popular Russian phrase "Brother 2": "Our strength is in truth" – or something so meaningless, but it can be the basis for the perception of their features and sacredness of their culture. The highest concern is always "values that are separated from everyday profane worries and protected from compromise; these are moral concerns that have value far beyond practical benefits or self-interest" [Graham J. & Haidt J. 2012].

Characters or groups of people can also be sacralized – as happened to the same "grandfathers" in Russia (partially transformed into "ancestral spirits", as evidenced by the new ritual of the Immortal Regiment, which is very reminiscent of ancient shamanism). And just as something is considered worthy of "protection above all else", so a vision of what needs to be protected is created: it is a vision of evil. Evil is not just something useless, it is something that can somehow hurt and harm what was considered sacred.

Usually, the excessive sacralization of one's values means that the idea of evil must have a face in order to make it easier to identify the enemy. For example, Bandera became such an enemy for Russia. Characteristically, they never found the "perfect face of the enemy" among the living, and so revenge for the potential desecration of values committed by evil and the personifier of evil becomes impossible, but the Russians, captive to their sacralization, seek revenge on Bandera. If they want to go to the afterlife and find out about Bandera's relationship there, that would be a good strategy. But we see that Russia's political elite is deliberately fueling these manipulations to harm Ukraine, and

only the naive and gullible sections of Russia believe that Russia's sudden national awakening is really behind all this sudden sacralization of space.

Solving this problem and abandoning the excessive sacralization of space, recognizing tolerance of the ageism of tribalism, masculinism and xenophobia are possible only when you are ready for dialogue, do not consider your point of view the only right one and are ready to listen to your opponents. Or if you are destroyed, as happened with the Holy Roman Empire and as it always happened with the empires (we are waiting for the turn of the Russian Empire). Because violence breeds violence.

Стаття надійшла до редакції 29.12.2021

УДК 7.012:001.891

СИМВОЛИ ТА АТРИБУТИ МОРЯ В КОЛЕКЦІЯХ ТА БРЕНДАХ: КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ

Вакарчук Катерина

Стаття присвячена дослідженню сучасних практик візуальної культури на прикладі моди (у вузькому значенні одяг). Одним із розповсюджених модних трендів є морський, що з'явився ще в середині XVIII століття як уніформа, але і досі не втратив своєї актуальності як елемент повсякденного стилю. Морський стиль не обмежується образом моряка. До його елементів відносять усе: хвилі, рибальські символи, кораблі та їх частини, мушлі, кольори блакитних, білих, жовтих та червоних відтінків тощо. Кожен із них кодує в собі певний зміст в контексті культури. В статті досліджується семіотика окремих класичних символів морської тематики. На цьогорічному модному показі весна-літо повернення морського тренду обумовили Versace, Burberry, Balenciaga, Lanvin, Missoni та інші. Головним завданням стало звернення уваги до забруднення Світового океану. У тексті наводяться приклади інтерпретації модних трендів 2021 року українськими дизайнерами.

Ключові слова: візуальні дослідження, мода, морський стиль, семіотика, сучасна культура, українські бренди.

У сучасному світі смисли транслюються не тільки вербально та текстом, але й візуально, що стало головною відмінністю XXI століття – наша культура переповнена візуальними образами, вони стали її основними рушійними компонентами. Зображення передають інформацію, приносять задоволення чи невдоволення, впливають на нашу свідомість. Надлишок зображень перетворюється на безперервний дематеріалізований потік, і виникла необхідність їх систематизації, аналізу та окремого дослідження.

В науці відбувся так званий «візуальний поворот» (Visual Turn), тобто перехід на дослідження візуальності. Він формує нове міждисциплінарне поле досліджень та ставить нові питання перед представниками традиційних академічних дисциплін. Розвиваються такі нові галузі науки як історія ментальності, історія повсякденності, моди, матеріальної культури тощо. Підвищується важливість зображення як історичного джерела, а також змінюється уявлення про значення візуального для людей минулого, тобто спроба це значення реконструювати, написати історію візуальної культури. Об'єкти візуального досвіду історики починають розглядати не як допоміжні та ілюстративні відносно текстових, а як самодостатні свідчення [Беззубова, 2016].

Протягом останніх десятиліть неодноразово порушувалося питання необхідності комплексного вивчення візуальної культури як спеціального предмета. Проте теоретики не змогли дійти порозуміння щодо нового напрямку, і повноцінної дисципліни не виникло. Але виділяються візуальні студії (Visual Studies) як напрям досліджень історичного, соціологічного, культурологічного, політологічного та психологічного характеру.

Під візуальною культурою розуміють широкий спектр феноменів: грамотне візуальне сприйняття, коди, види візуальної комунікації, медіакультура та інші.

Отже, це аспект культури, виражений у візуальних образах та одночасно академічне міждисциплінарне поле досліджень в сфері культурології, філософії, антропології, мистецтвознавства, психоаналізу тощо.

Сьогодні прийнято говорити не тільки про концепцію «візуального повороту», але і про «пикторіальний поворот» (Pictorial Turn) та «іконічний поворот» (Iconic Turn) (хоча термін «візуальний поворот» є найширшим і найпоширенішим).

«Пикторіальний поворот» розвивав У. Дж. Т. Мітчелл [Mitchell, 1992]. Слово «поворот» мало вказувати на початок нової доби. На відміну від своїх попередників, які підкреслювали тісний взаємозв'язок між текстом та зображенням, він запропонував розглядати їх як рівнозначні категорії, що можуть боротися між собою за право панування.

Поняття «іконічний поворот» запропоновано мистецтвознавцем Г. Бемом [Boehm, 1994]. Головним питанням для нього було співвідношення образу та його матеріального носія.

Дослідження візуальної культури проводили Д. Бергер [Berger, 1972] та Л. Малві [Mulvey, 1975]. Велику роль у вивченні візуальності мають роботи дослідників В. Беньяміна, Ж. Бодрійяра, М. Фуко, Ж. Дерріда, С. Гола.

На семіотичному понятті репрезентації будували свої теорії візуальної культури Н. Брайсен, М. Е. Холлі, К. Моксі [Bryson N., Holly M. A., Moxey, 1994].

Візуальні студії досліджували не тільки сфери мистецтва та ті, що з'явилися та з технічним прогресом (Інтернет, телебачення тощо), але і моду. Її становлення як масового рушія культури теж пов'язане з появою нових способів комунікації, розвитком технічної цивілізації, зміні форм закріплення культурного досвіду. Мода може і має бути досліджена як система рухливих та мінливих візуальних кодів.

Дослідженням моди в аспекті візуальної культури присвячені роботи А. В. Коневої [Конева, 2012], Г. Ернера [Эрнер, 2008], та Т. Г. Мальцевої [Мальцева, 2012].

Морські символи як елементи одягу розглядали О. Колосниченко, І. Гайова, Н. Кудрявцева, О. Колесник [Колосниченко, 2021].

Мета цієї роботи – дослідити генезис та еволюцію морського стилю і його символи, порівняти рішення сучасних українських дизайнерів зі світовими тенденціями та брендами.

У кожну культурну епоху одяг транслював певну інформацію, уявлення, смисли. Це пов'язано з тим, що мода постачає людям коди, на основі яких вони створюють і репрезентують свою ідентичність, імідж. Виступаючи інструментом ідентифікації та створюючи нарратив, вона оперує візуальними засобами.

В основі модного образу лежать певні візуальні коди (стиль, форми, кольори, атрибути), які змінюються в залежності від сезону. Одним із стилів, що таким чином постійно повертається в моду є морський.

«Nautical style», або морський стиль з'явився як офіційна військово-морська англійська уніформа в середині XVIII століття. Спочатку це був просто одяг людей, чия професія була пов'язана з морем. Він мав надавати захист, забезпечувати ергономічність та мобільність.

Батьківщиною стилю як тренду вважається Великобританія, а започаткувала його в XIX столітті королева Вікторія, вдягнувши свого сина принца Уельського

Альбера-Едварда в костюм моряка, як знак гордості британським флотом. Населення підхопило ідею та почало носити одяг зовні схожий на морську форму.

Власне моряцька уніформа продовжувала розвиватися протягом XIX століття з використанням матроського коміра і чорної хустки, що імітували широкі коміриці і чорну краватку одягу, яку носили джентльмени модних тенденцій. Моряки зберегли різновиди синьої куртки довжиною до талії та білих штанів, тоді як офіцери носили оздоблене золоченням пальто, коротке спереду та подовжене ззаду. Капелюхи виготовляли з клейонки (технологічно бавовна або льон просочувалися кип'яченою лляною олією). Вона також використовувалася в штанах-нагрудниках і куртках жовтого кольору, який служив сигнальним елементом у разі потрапляння людини за борт. [Колосниченко, 2021].

В 30-х роках XX століття Коко Шанель здійснила «модний переворот». З'явився «стиль Шанель», ознакою якого є зокрема морська тематика. У часи Другої світової війни та повоєнний період тенденція носіння морського стилю знизилася, але з настанням 50-х років такі провідні будинки мод як Діор, Шанель, Вів'єн Вествуд, Ів Сен-Лоран щороку представляють Курортні колекції Resort [Mia Pas, n.d.]. Головна мета такого вбрання – забезпечувати зручність під час відпочинку.

Основа стилю складають три базові кольори – синій, білий, червоний та додаткові – золотий, чорний, коричневий.

До інших характеристик відносять:

1. відсутність квіткових візерунків;
2. смуги (широкі чи тонкі, діагональні, горизонтальні чи вертикальні, поздовжні та поперечні);
3. монохромність;
4. тематичні аксесуари, плетені сумки, шопери, головні убори (капелюх, хустка, берет);
5. зручне текстильне або замшеве взуття (сандали, еспадрільї, балетки);
6. вільний силует.

Використовують такі тканини як трикотаж, бавовна, віскоза, льон, джинс, шовк, шифон. Верхню частину модного образу може скласти легка сорочка, лонгслів, блузка, кроп-топ, одностонна футболка, тільник, сукня, приталений піджак, пальто з круглими золотими гудзиками, з відкладним або коміром-стійкою. Низ – вільні або звужені брюки, кльош, шорти, кюлоти, штани з лампасами, укорочені блакитні джинси, спідниці.

Сучасний вигляд морського стилю представлений найрізноманітнішими формами, кольорами, аксесуарними елементами та зокрема символами (хвилі, раковини, морські жителі, якір, човни тощо).

Як і у будь-якого знаку, іконічні коди об'єктів морської тематики перемикаються у нашому сприйнятті на символічні. В залежності від контексту кожен із них кодує в собі певний зміст. Для того, щоб повноцінно освоїти візуальну культуру потрібно вміти аналізувати та інтерпретувати її знакові системи.

В різних культурах елементи морського стилю сприймаються неоднозначно. Наприклад, риба – один із найпоширеніших і багатоманітних символів. Цей знак був відомий у Стародавньому Єгипті, в кельтській, індійській, месопотамській, бірманській, перській культурах, мистецтві східних слов'ян. Під ним розуміли

зародження життя, водну стихію, Луну, багатство. Її зображення часто зустрічається в ювелірних виробках Центральної Азії, і вона символізувала родючість та плодючість. Відомо, що золоту фігурку рибки носили як амулет [Настюк, n.d.].

Із ранньохристиянського катакомбного мистецтва III – VI століття н.е. відомо, що вона використовувалася першими християнами, переслідуваними римлянами, для упізнання єдиновірців. Грецьке «Ιχθύς» («риба») стало акронімом фрази: «Ιησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱός Σωτήρ», яка перекладається як «Ісус Христос Божий Син Спаситель». З поширенням релігії серед її сюжетів риба почала набувати додаткових характерних значень. Вона означала піст, таїнства хрещення, Євхаристію. Три риби, переплетені між собою або з однією головою – Трійцю. В сюжеті про пророка Іона, якого проковтнула велика риба і повернула через три дні неушкодженою, вона символізує воскресіння [Настюк, n.d.]. Тобто цей поширений знак став обов'язковим атрибутом християнства.

Крім того, риба як позитивний символ закріпилася і в інших культурах. Вона мала великий вплив на східні вчення та вірування: у буддизмі означає свободу від мирських бажань та прихильності, а в індуїзмі була одним із аватарів Вішну [Kemmerer, 2011].

З релігійною символікою пов'язана також мушля, яку в мистецтві можна зустріти в сюжетах хрещення Христа або як атрибут апостола Іакова, що доводить її зв'язок з християнством.

В індуїстській традиції вона – атрибут Вішну. Р. Бір зазначає: «Ранній індуїзм розділяв раковини за статевою приналежністю: круглі раковини з більш товстими стінками вважалися чоловічими, або пуруша, а невеликі раковини з тоншими стінками вважалися жіночими, або шанкхіні. Чотирьохчленний індуїстський поділ на касту також застосовувався до раковин: гладкі білі раковини представляли касту священнослужителів, або брахманів, червоні раковини – касту воїнів, або кшатріїв, жовті раковини – касту торговців, або вайш'тв, і неяскраві сірі раковини представляли касту різноробів, або шудр» [Бир, 2013]. Тобто мушлі пов'язані не тільки зі святим та божественним, а ще зі сприйняттям людських ієрархій, ідентифікацією в суспільстві.

Мушля вважається одним із восьми сприятливих символів буддизму, її звук відганяє злих духів [Есимова, 2018].

Аналізуючи наступний елемент морського стилю, А. В. Окороков та А. В. Кулагін роблять висновок, що якір із найдавніших часів вважався священним, оскільки використовувався в храмових ритуалах фінікійців, сирійців, етрусків, греків та єгиптян. У єгипетському мистецтві він був символом світобудови та перетину чоловічого і жіночого начал [Окороков, Кулагін, 2016].

Якір (як і весло, вітрило, тризуб Нептуна) означає у греків мореплавання, морську торгівлю, удачу в морських походах. А у римлян радість та веселість. Як християнський символ, він був евфемізмом розп'яття. Хоча в сукупності з іншими знаками мав інший зміст – дві риби і якір на шлюбних кільцях символізували душі подружжя і таїнство шлюбу, причому якір уособлював собою хрест. Загалом же він символ спасіння, віри та надії [Окороков, Кулагін, 2016].

Позитивне значення має морська зірка – вона пов'язана з уявленням про чисте кохання, лідерство [Герасимова, Волкова, 2017], а також Богородицею (Maria Stella

Maris).

Традиційним символом християнської церкви є корабель. В епоху Відродження держава уподібнювалася кораблю, а правитель – керманічу [Макарова, 2018]. Аналогія з Ноєвим ковчегом – спасіння.

Такі якості як вірність, хоробрість, благополуччя та мудрість символізує морський коник в китайській традиції [Тао, 2019].

Отже, морська символіка закріпилася в багатьох культурах, відбиваючись у релігійних сюжетах і суспільних системах та формуючи навколо себе характерні асоціації. Проте сучасні бренди звертаються до неї радше в десакралізованому значенні, орієнтуючись в першу чергу на естетику, а не давні смисли.

Індустрія української моди молода, бо почала розвиватися з часів проголошення незалежності, тобто ще знаходиться на етапі свого становлення. Але за ці роки з'явилося багато брендів, що продають свої колекції вже по всьому світу. У своїх роботах вони намагаються поєднувати сучасні світові модні тенденції із українськими національними особливостями.

Цьогорічний модний показ весна-літо був присвячений темі привернення уваги до забруднення Світового океану. Модними будинками були представлені плаття зі стилізацію морських істот, сумочки у вигляді мушлі або перлини, намиста з каміння, серезки-зірки та головний тренд літа – одяг-сітка (fishnet). Деякі українські дизайнери не проігнорували цю екологічну акцію і також запропонували свою інтерпретацію тренду для підтримки руху.

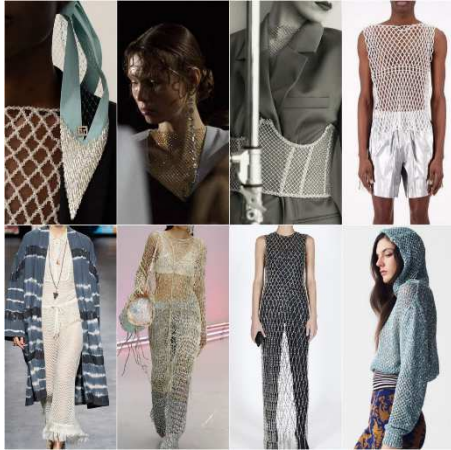
Класичні смугасті образи створив Андре Тан та бренд Article Blazers, що спеціалізується на жакетах та жилетах. Розбавляє костюм аксесуар – намисто у



вигляді ланцюга.

1. Смугастий одяг від Андре Тана (перші три); Article Blazers, 2021.

Сплетений вручну з бісеру та перлин топ представлений брендом українського дизайнера Артема Клімчука, відомого тим, він що реалізує свої роботи у сфері свідомої моди та відповідального споживання. Його бренд створює лімітований одяг в традиційній вишивці, аплікації та ручних в'язальних техніках, зосереджуючись на ексклюзивності та якості. Анна Арутюнова продемонструвала корсет-сітку з блискучими кристалами на подвійному блейзері та боді з довгим рукавом. На



відміну від європейських колег, які акцентували свою увагу на платтях, туніках та кофтах, наші дизайнери зосередились на створенні невеликих речей з кристалними деталями та індивідуальним підходом.

2. Одяг-сітка від Artem Klimchuk, Arutiunova (верхній ряд); Dior, Acne Studios. Balenciaga, Missoni (нижній ряд), 2021.

І зарубіжні, і українські дизайнери підтримали ідею стилізації морських



мешканців тварин на вбранні.

3. Стилiзація тварин від Ksenia Schnaider, Darja Donezz; Lanvin, Versace, 2021.

Є і вбрання стилізовані під луску риби. Ручна робота, нейлоновий топ, належить вже згаданому бренду Артема Клімчука. Як і образ Paco Rabanne, він



блискучий, яскравий та оригінальний.

4. Нейлоновий топ від Artem Klimchuk; Образ від Paco Rabanne, 2021.

Світові бренди запропонували аксесуарами великі сережки та намисто у вигляді мушель та зірок, маленькі сумки у вигляді морських жителів чи перл, серед головних уборів різноманітні панамы та солом'яні капелюхи.

Українськими дизайнерами були представлені інші варіанти. Kachorovska випустила сумку з ланцюгом, а Ruslan Baginskiy продемонстрував варіації



морського та солом'яного капелюха.

5. Сумка з ланцюгом від Kachorovska; варіації моряцького та солом'яного капелюха від Ruslan Baginskiy, 2021.

Як відомо, дизайнер часто надихається головними уборами минулих історичних епох, і одна з місій бренду – показати актуальну інтерпретацію. Капелюхи прикрашені перлинними нитками та різноманітними ланцюжками, які знімаються і трансформуються в намисто чи браслет [Vogue.ua, 2021].

Висновки: Візуальна культура це великий пласт для досліджень, що відкриває широкий спектр невирішених проблем і перспектив подальшого розвитку, враховуючи відсутність сталості у сучасному світі. Її компоненти вже вкоренилися та стали рушіями нашої повсякденності, важливою культурною практикою в цьому сенсі є зокрема мода. Вона є сукупністю візуальних способів здійснення творчості у конкретному об'єкті. Вивчення її еволюції дозволяє виявити основні тенденції, які час від часу повторюються. Їх у свою чергу потрібно знати, щоб уміти оперувати

модними нормативами та кодами побудови іміджу, формування ідентичності, які включені в контекст її функціонування в культурі.

Морський стиль є найпопулярнішим, оскільки вже став сезонною класикою, для нього характерні специфічні символи. Вони багаті на різні смисли, які іноді суперечать один одному. Переважно ці знаки пов'язані з релігійною, зокрема християнською символікою. Використання цих елементів в морському стилі сьогодні скоріше обумовлено самою естетикою асоціативного ряду, що виникає на основі уявлень про море та курорт.

Порівнявши образи українських та світових брендів, стає зрозуміло, що наші дизайнери звертаються як до класичних підходів інтерпретації морського стилю, так і цьогорічних трендів. Вони вдало їх впроваджують, одночасно поєднуючи з власними креативними ідеями та характерними особливостями своїх брендів, а отже успішно інтегруються у простір світової моди.

Список літератури

1. Беззубова О. В. Понятие «поворота» в современных исследованиях визуальной культуры. Альманах современной науки и образования. Тамбов: Грамота, 2016. № 4 (106). С. 14-17. URL: https://www.gramota.net/articles/issn_1993-5552_2016_4_02.pdf. (дата звернення: 29.11.2021).
2. Бир Р. Тибетские буддийские символы. Справочник. Пер. с англ. Л. Бубенковой. М.: Ориенталия, 2013. 336 с. URL: <https://www.twirpx.com/file/1683500/>. (дата звернення: 02.12.2021).
3. Герасимова А. А., Волкова К. О. Актуальность использования морского стиля при проектировании современных ювелирных украшений. 2017. DOI: 10.21893/2415-7538.2016-05-1-040.
4. Эрнер, Г. Жертвы моды? Как создают моду, почему ей следуют. СПб., 2008.
5. Есипова М. В. Уникальный образ Гаруды-«музыканта» в японской буддийской иконографии. Японские исследования 2018, №3. DOI: 10.24411/2500-2872-2018-10017. (дата звернення: 02.12.2021).
6. Ковалевська О. Візуальні студії в системі сучасного соціогуманітарного знання. Історіографічні дослідження в Україні. 2016. Вип. 26. С. 208. URL: http://resource.history.org.ua/publ/ldvu_2016_26_11. (дата звернення: 02.12.2021).
7. Колосниченко Е., Гаевая И., Кудрявцева Н, Колесник О. Исследование актуальности использования морских мотивов при создании современной коллекции одежды. URL: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/p-447-450.pdf. (дата звернення: 02.12.2021).
8. Конева А. В. Визуальные практики моды. URL: http://vestnik.yspu.org/releases/2012_3g/49.pdf. (дата звернення: 02.12.2021).
9. Макарова Н. И. Роль книг эмблем в культуре Позднего Возрождения и начала Нового времени. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-knig-emblem-v-kulture-pozdnego-vozzrozhdeniya-i-nachala-novogo-vremeni>. (дата звернення: 02.12.2021).

10. Мальцева Т. Г. Визуальная культура одежды как содержательный аспект социальной жизни. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vizualnaya-kultura-odezhdy-kak-soderzhatelnyy-aspekt-sotsialnoy-zhizni>. (дата звернення: 02.12.2021).
11. Настюк Е. Рыба: вечно живой символ. URL: https://artchive.ru/encyclopedia/30~The_fish_in_art. (дата звернення : 02.12.2021).
12. Окоиков А. В., Кулагин А. В. Корабельный якорь как древний символ веры и надежды. URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/369.html&j_id=26. (дата звернення: 02.12.2021).
13. Тао М. Символические знаки «вэньшуо» в китайской классической архитектуре на примере запретного города. Культура и экология — основы устойчивого развития России. Зеленый мост через поколения. Часть 1: материалы международного форума (Екатеринбург, 12-15 апреля 2019 г.). Екатеринбург: УрФУ, 2019. С. 314-317. URL: <http://hdl.handle.net/10995/80149>. (дата звернення: 02.12.2021).
14. Berger J. Ways of Seeing. Penguin Books Ltd, 1972.
15. Boehm G. Die Wiederkehr der Bilder. Was ist ein Bild. München: Wilhelm Fink Verlag, 1994. S. 11-38
16. Bryson N., Holly M. A., Moxey K. Visual Culture: Images and Interpretations. Wesleyan University Press, 1994.
17. Kemmerer L. Animals and World Religions. Oxford University Press, 2011. P. 78.
18. Mia Pas. Nautical Style Fashion. URL: <https://www.nothingtowear.com.ua/trends/nautical-style/>. (дата звернення: 29.11.2021).
19. Mitchell W. J. T. The Pictorial Turn. ArtForum, 1992. March. P. 89-94.
20. Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema. Screen, 1975. P. 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>. (дата звернення: 29.11.2021).
21. Vogue.ua. Украинский бренд Ruslan Baginskiy представил летнюю коллекцию. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/brend/ukrainskiy-brend-ruslan-baginskiy-predstavil-novyiy-letniy-proekt.html>. (дата звернення: 02.12.2021)

Vakarchuk Kateryna

SYMBOLS AND ATTRIBUTES OF THE SEA IN COLLECTIONS AND BRANDS: CULTURAL PRACTICES OF VISUALIZATION OF CONTEMPORARY CULTURE

The article is devoted to the study of contemporary practices of visual culture on the example of fashion (in the narrow sense of clothing). One of the most common fashion trends is the nautical style, which appeared in the middle of the XVIII century as a uniform, but still has not lost its relevance as an element of everyday style. Nautical style is not limited to the image of a sailor. Its elements include everything: shells, waves, ships

and their parts, fishing symbols, colors of blue, white, yellow and red shades and more. Each of them encodes a certain meaning in the context of culture. The article examines the semiotics of some classical symbols of maritime themes (fish, shell, anchor, starfish, seahorse, ship). Versace, Burberry, Balenciaga, Lanvin, Missoni and others determined the return of the marine trend at this year's spring-summer fashion show. The main task was to draw attention to the pollution of the oceans. The text provides examples of interpretation of fashion trends in 2021 by Ukrainian designers. The article highlights the basic concepts of visual culture and aims to analyze current trends in fashion in the context of visual turn and improving the understanding of visual components.

Keywords: visual studies, fashion, nautical style, semiotics, contemporary culture, Ukrainian brands.

References

1. Bezzubova O. V. (2016) The concept of "turn" in contemporary studies of visual culture. Almanac of modern science and education. Tambov: Gramota. No. 4 (106). P. 14-17. URL: https://www.gramota.net/articles/issn_1993-5552_2016_4_02.pdf.
2. Beer R. (2013) The handbook of Tibetan Buddhist symbols. Transl. from English L. Bubenkova. Moscow: Orientaliya. 336 p. URL: <https://www.twirpx.com/file/1683500/>.
3. Erner G. (2008) Victims of Fashion? How fashion is created, why it is followed. Saint Petersburg.
4. Esipova M. V. (2018) The unique image of Garuda as a "musician" in Japanese Buddhist iconography. Japanese Studies 2018, no. 3. DOI: 10.24411/2500-2872-2018-10017.
5. Gerasimova A. A., Volkova K. O. (2017) Actuality of using of marine style at designing modern jewelry ornaments. DOI: 10.21893/2415-7538.2016-05-1-040.
6. Kovalevska O. (2016) Visual studies in the system of modern socio-humanitarian knowledge. Historiographical research in Ukraine. Issue 26. P. 208. URL: http://resource.history.org.ua/publ/Idvu_2016_26_11.
7. Kolosnichenko E., Gaevaya I., Kudryavtseva N., Kolesnik O. (2021) A study of the relevance of the use of marine motifs in creating a modern collection of clothing. URL: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/p-447-450.pdf.
8. Koneva A. V. (2012) Visual practice of fashion. URL: http://vestnik.yspu.org/releases/2012_3g/49.pdf.
9. Makarova N. I. (2018) The role of books of emblems in the culture of the Late Renaissance and the beginning of the New Age. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-knig-emblem-v-kulture-pozdnego-vozrozhdeniya-i-nachala-novogo-vremeni>.
10. Maltseva T. G. (2012) Visual culture of clothing as a meaningful aspect of social life. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vizualnaya-kultura-odezhdy-kak-soderzhatelnyy-aspekt-sotsialnoy-zhizni>.
11. Nastyuk E. Fish: an eternally living symbol. URL: https://artchive.ru/encyclopedia/30~The_fish_in_art.

12. Okorokov A. V., Kulagin A. V. (2016) Ship anchor as an ancient symbol of faith and hope. URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/369.html&j_id=26.
13. Tao M. (2019) Symbolic signs "wenshuo" in Chinese classical architecture on the example of the forbidden city. Culture and ecology are the foundations of sustainable development in Russia. A green bridge across generations. Part 1: materials of the international forum (Yekaterinburg, April 12-15, 2019). Ekaterinburg: UrFU, 2019. P. 314-317. URL: <http://hdl.handle.net/10995/80149>. (date of the beast: 12/02/2021).
14. Berger J. (1972) Ways of Seeing. Penguin Books Ltd.
15. Boehm G. (1994) Die Wiederkehr der Bilder. Was ist ein Bild. München: Wilhelm Fink Verlag. P. 11-38
16. Bryson N., Holly M. A., Moxey K. (1994) Visual Culture: Images and Interpretations. Wesleyan University Press.
17. Kemmerer L. (2011). Animals and World Religions. Oxford University Press. P. 78.
18. Mia Pas. Nautical Style Fashion. URL: <https://www.nothingtowear.com.ua/trends/nautical-style/>.
19. Mitchell W. J. T. (1992) The Pictorial Turn. ArtForum. P. 89-94.
20. Mulvey L. (1975) Visual Pleasure and Narrative Cinema. Screen. P. 6-18. <https://doi.org/10.1093/scre+en/16.3.6>.

Стаття надійшла до редакції 19.12.2021

УДК 165.742

HUMANISTIC DIMENSION OF THE PROBLEM OF CHOICE

Zharkyyh Volodymyr

The article is devoted to the problem of choice that man has to make to adjust and harmonize his ambitions and expectations to and with the changing circumstances of his reality.

Key words: *humanistic choice, autonomy of personal interest, individual decision, personality, social responsibility, ethic and moral principles, synergetics of a wide human interaction.*

The reality of the human world is created and changed by the agency of man. This well-known statement goes back to Protagoras - man is the measure of all things, both those that he has discovered and studied and those that he does not yet know, because he did not have time or did not care or did not think necessary to know. Modern interpretations of this statement are presented in many winged phrases. A similar sense is contained in the metaphor «man is the master of his destiny» and in the philosophical postulate - man makes his reality.

In the context of this ancient assertion it is possible to conclude, that creation of a humanistic culture of constructive co-operation in society lies within the sphere of responsibility and is a prerogative of its subjects. Productive organization of a harmonious social space is possible only on the basis and in conditions of a conscious personal and group choice.

The deep structure content of such a choice is based on the acknowledgement of changeability and variety of the surrounding natural and social world. The world exists in a chaos of contradictory phenomena and various relations. Man is one of the elements in it. He experiences their influence and within his abilities tries to cooperate with or resist novelties of their transformation. In the course of his life he constantly finds it necessary to make a choice in favour of one or another alternative both in his personal and in the wide publicly meaningful space. Even in his everyday surroundings he is always in the state of uncertainty in which he has to determine what is right or wrong and choose what he thinks is best. Making a decision, man tries to harmonize the current situation of his life in accordance with his value principles and expectations. Though not always faultless, his choice inevitably correlates with his biological and psychological matrix and can be understood only in this context. In this process man shows his ability to define the correlation in the dichotomy of «his natural right for a free choice / his social responsibility». Philosophically the coordination of the senses in this correlation has been treated in terms of the problem whether human behavior is determined or indetermined. Philosophy of classic pragmatism suggested that it could also be examined in the light of multiplicity and diversity of human life experience. In the course of this article we will try to analyze stimuli, motivating man to make a choice and take a particular, but not any other decision.

To resolve this problem we will turn to the founders of pragmatism - to the works of W. James, J. Dewey and F.C. S. Schiller. The analysis of their postulates and arguments proves that their message is valid today. Especially important it is for understanding inner stimuli, making man direct his mental efforts in one or another direction. The general

tonality of their reasoning consists of the assumption that in the long run man's mental processes are always caused by and directed to the interests and needs that he comes across in the world of permanent becoming and development. The aim and purpose of man's efforts consist of an attempt to put in order situations in which he feels uncomfortable. In our analysis the problem of choice is presented as a contradictory process of interaction between man's personal interest/need and his personal or social responsibility.

All processes and things in the world, including man, are in the state of becoming and development. Man in such a world is always faced with sudden changes distorting his idea of the customary habitual structure of reality, verifying, refuting known or discovering new truths. Nothing and nobody can exist in the halo of hard indisputable absolute truths. The phenomena, events and facts, that break the usual flow of man's life, appear in different settings and develop in unpredictable ways, meanings and forms. They get a new and often lose the old content, so that usual stimuli, impulses and rules can no longer direct man's life and actions adequately.

In such circumstances man finds himself on a forked - road [Dewey, 1910]. He loses his orientation, not knowing or understanding what to do and what way to take. In a situation, when he is overcome by doubts, he is forced to make a choice. Plasticity of his human nature allows him to choose any sphere or way of applying his actual skills and hidden potential. Having lots of options to choose from, he can act as he thinks proper or necessary. He is free to consider and compare existing alternatives and finally decide which of them seems most attractive, promising or easiest to realize. The choice he makes and his subsequent activity are always characterized by an egocentric tendency [James, 1907] His efforts are consciously directed to himself, to his own benefit and prosperity. Living in a society, he acts, creates and forms social connections by a free choice, in accordance with his personal interests, needs and values. The unique sequence of his meaningful decisions determines his selfconsciousness. His intuition guides him in developing his actual and hidden abilities. The feeling of inner freedom carries him to achievements of the highest degree. He clearly sees his aim and does not have the least doubt as to the rightness of his choice. His activity becomes self-sufficient and there is no limit to his aspirations.

In an attempt to solve his problems he begins to think, playing with different alternatives of a possible decision in his mind. He does not only study and systematize changes that are happening in his actual life. Trying to put in order the chaos of his existence, he purposefully looks for answers to hard questions. Actively and constructively applying his knowledge he critically reconsiders the course of his life experience to understand the relevance of his past victories and failures for the problem at hand. He immediately interferes in events, phenomena and circumstances, if they for some reason fall short of his ideas about life perspectives, correct and valid, from his point of view. By virtue of his abilities, possibilities and aims he tries to influence the way his problems can be resolved. Thinking of how to act, he selects a way among the present alternatives. He chooses the method that, if used, will lead to a result closely correlating with his inner moral and value attitude to himself and to the problem he deals with.

His choice is founded on and induced by different factors. It can be oriented to his former experience, prompted by advice of other people or made spontaneously, at random,

on the spur of the moment. Mobilizing his own resources, physical and intellectual, man breaks his road in life and depends only upon himself not afraid and in spite of possible crises and losses.

However there is another possibility, in the context of which all concrete unicity of man's existence passes in strictly regulated borders above which he has no control. By virtue of innate mechanisms and under the influence of social conditions man is forced to repress instinctive attempts of free and active self-expression. In a weak-willed way he submits to the natural flow of the environment, trying to find methods of self-preservation. In the structure of his consciousness there is a concept of his human rights and claim on acknowledgement by other people, meaningful for him. But because of different reasons he is not ready to control his life, to predict and overcome its disappointments. In any life situation he realizes that the need to make an independent choice and take a decision nonpluses him. He is forced to seek help in the outer world and rely on it. Being strongly dependent on the opinion and support of other people, man is a passive creature who dares not go outside his narrow cultural community. Trying to understand what and who he is, he feels it necessary to self-identify himself [Schiller, 1939]. In such conditions this necessity is expressed in assimilation, i.e. a desire not to be different and not stand out from a general stereotype. It results in typification of personality, standardization of behavior, unification of world perception and passivity in making decisions. Without having any clear motivation, man cannot make a choice and agrees to any variant, thinking that he does not have any other alternative. Or he takes no decision and that, in itself, is also a life choice.

Undoubtedly, there can be a combination, a correlation of different approaches. In this case there are a great number of methods and ways of behavior that vary depending on and in accordance with changes in man's psychology, ambitions, intentions and life circumstances. Regardless of what approach he gives preference to, he will continue to look for the best choice, relying on ideas, attitudes and values that he mastered and accepted, as a member of his society, and defined as the sense value of his own life..

Thinking of how man feels in the surrounding world, it is possible to discover in his behavior certain norms, the important features of which are determined by the degree of activity and self-sufficiency in the dynamics of his life. Being a product of historical evolution, the nature of man is not only a sum of innate, biologically envisaged motives. Neither is it a lifeless mold from the matrix of social conditions. Human nature is plastic, flexible and changeable. Man is capable to adapt in different natural and social environments. In the process of dynamic adaptation to the new realities of life man realizes that there appear certain new aspects in his perception of his own subjectivity. In the changing environment he notices the appearance of some powerful stimuli motivating his feelings and actions. Adapting to the impact of social conditions and requirements, man develops in himself such character traits that induce him to want to operate just like he has to operate in the new reality. This process can take place consciously and intentionally or spontaneously, but in both cases these stimuli are a strong psychological factor. Once arising, they require satisfaction [James, 1907]. Aspiration to satisfy these new necessities induces man to perform certain acts and to take certain decisions. It becomes an active force that influences the process of his personal and social development. It is also expressed in the change/ loss of his former and the appearance of

new models of behavior, ways of thinking and world perception. These changes are observed both at the level of an individual man and in the features of behavioral codes, communication practices and attitudes characteristic for separate groups and society on the whole.

Modifications and changes also happen in the structure of man's personality [Schiller, 1939]. His self-perception acquires new features because of the influence of new stimuli and unfamiliar conditions. There appear glimpses of new priorities and doubts in his idea of his own identity. All these changes diversify his life and extend his range of interests. They allow him to adapt both his inherited character features and learned skills to the changing circumstances. As a result, man develops and creates new forms and motivations in his relation with reality.

This process of adaptation is long and difficult. It has not always been successful. But on the whole, man was able to find ways to settle his practical questions constructively enough. To reach harmony in the reality of his existence he learned to adequately meet challenges and stimuli of his immediate and outer surroundings. Reaching aims and getting results became the more real, the more force and energy, spiritual, intellectual, moral or physical, he put into the choice of his actions and decisions. All along known history man has made a lot of unsuccessful attempts and errors. But his decisions allowed him to find a way out of difficult situations and raise high above the level of natural existence [Schiller, 1939]. He has not only adapted himself to the uncertainty of changeable environment and requirements of the surrounding world. He managed to create various ethic, moral and spiritual social cultures, not to mention other great achievements. In spite of that, he still has to organize his behavior and activity so that not to be exposed to life-threatening danger. This biological fact is the basis of human society and its moral values [Schiller, 1939]. It stipulates man's life and psychology, inducing him to look for wise decisions and a most promising choice among existing probabilities and possibilities. Man's choice has never guaranteed successful resolution of his problems. In the changing world any decision is risky as the value of its consequences depends on a great number of facts and events, great, unnoticeable and insignificant. The deep structure sense of his choice consists of organizing the process of relations so that it should stimulate positive growth and development, i.e. be constructive and productive in resolving unacceptable life situations. As a rule, however, in the orderly natural chaos [James, 1907] of the changeable reality hopes of pre-arranged result do not always fully correspond to expectations.

Naturally there arises the question - how can man find grounds for making the choice that would prove correct and true, i.e. how to distinguish the right from the wrong. The answer to it has been sought for during all human history. Both philosophers and people, far from philosophical reflection, tried to find it within two planes - in life experience and in philosophy. It must be admitted that neither human practice nor achievements of philosophical thought can give an exhaustive answer to the question - how to find the right decision and balance the contradiction in the opposition «good/evil» «correct/false». Socrates suggested looking for it in the area of ethics. After him Aristotle agreed with his thesis but also stated that virtue, personal and social harmony is an art hidden in knowledge. The wrong and the evil originate from ignorance and poor intellectual development.

It is true that man's behavior, his reactions and attitude toward life, as well as the choices he makes are greatly a result of what he has learned. Basic qualities and features of man's personality are formed by and correlate with the mentality and culture of the environment of his habitation. In it and under its influence he acquires his ideas of the right and the wrong. He imitates models of behavior, creates his set of priorities and value preferences in his environment. People surrounding him, both families, teachers, enemies and friends, help him not only understand and perceive the psychology and philosophy of his attitude to himself and to his place in the social environment. They also motivate his curiosity to learn more about the world outside his immediate surrounding, thus enriching and widening his mental horizons and erudition.

It is difficult not to agree with the idea that erudition and education, depth and breadth of knowledge are a meaningful factor helping man make an optimal choice in a critical life situation. However the sense and value of choice is determined not so much by the volume of subjects and facts that man has studied. His knowledge, no matter how rich, will not help him make the right choice unless he understands its ethic content. It is the ethic aspect of knowledge in its holistic dimension that will turn man from a selfish individual into a thinking intellectual, for whom humanistic moral and ethic attitudes have a priority value.

The humanistic dimension of choice is determined by the correlation of many factors among which ability to think ethically is of primary importance. It is motivated by the aspiration to co-ordinate contradictions between universal antichaos flow of life and the natural state of man's free activity in his individual system of life experience. [Dewey, 1910]. In conditions of competitive social interaction the feeling of absolute freedom, i.e. actualization of the natural personal, inner psychological sensation of freedom, man's choice can be either antihuman, according to the metaphor «man to man is wolf», or responsible and socially aware. Depending on the vector of its development and realization it may both unite and disunite the world in which man makes his choice.

Man's ethic choice should be a humanistic choice. It should proceed from humanistic moral principles, which take into account, on the one hand, the autonomy of his personal interests and needs, and on the other, include the concept of synergetics in a wide and diverse human interaction. As a result their joint influence will generate energy constructive for harmonizing the life of both the man, who has made the choice, and that of people surrounding him.

In the ontological sense man is free to make any choice he thinks is proper in given circumstances. Making his choice he proceeds from his present practical need, looking back at his life experience of the past. Taking a decision, he maps it for the future, as it always fulfils a prognostic function. While estimating and predicting its possible consequences, he must clearly realize the value of their humanistic dimension, i.e. their ethic and moral value. Whatever choice he makes, it is completely within his personal responsibility. The final decision on vitally important or banal questions is a decision that man takes independently, coming from his own individual intentions, interests, and knowledge and value principles. His is the final 'yes or no'. Responsibility for it, therefore, lies on him and, as Plato once stated, nobody, even Lord Almighty, will ever release him of it.

References

1. Dewey J. 1910 How We Think. N - Y. 217 p.
2. James W. 1907 Pragmatism. Cambridge Mass., Harvard UP, 186 p.
4. Schiller F.C.S. 1939. Our Human Truths. N-Y, Columbia UP, 371 p.

Жарких Володимир

ГУМАНІСТИЧНИЙ ВИМІР ПРОБЛЕМИ ВИБОРУ

Стаття присвячена проблемі вибору який людина має зробити щоб гармонізувати свої амбіції та очікування із змінними умовами свого життя. Вона засновує свій вільний вибір на гуманістичних етичних і моральних принципах, які об'єднують її особисті інтереси і потреби із синергетикою широкої людської взаємодії, і несе відповідальність за наслідки свого рішення.

Ключові слова: гуманістичний вибір, автономія інтересів, індивідуальне рішення, особистість, соціальна відповідальність, етичні та моральні принципи, синергетика широкої людської взаємодії.

Стаття надійшла до редакції 25.11.2021

УДК 001.895:794.5-069.15

«ФІЛОСОФІЯ МУЗЕЙНОГО ПРОСТІРУ»: НОВІТНІ КОМУНІКАТИВНІ ПРАКТИКИ (КВЕСТИ, ПЕРФОРМАНСИ)

Овчаренко Тетяна

Анотація. Стаття присвячена дослідженню новітніх культурологічних практик, до яких відносяться комунікаційні прийоми роботи в музеях різного типу, в тому числі й притеатральних. Встановлено, що існують три аспекти синтезу театру та музею: драматургія музейного простору, музей і навчання, музей і видовище. Визначено, що дієвими та найвідомішими формами роботи у музеях стали квест-екскурсії («музейний квест») та перформанси («живі картини»). Такі форми роботи надають можливість здійснювати музейно-театральну комунікацію, і виконують не тільки розважальну, а й функцію інформування, наставництва, навчання, збереження національної культурної спадщини, проведення наукових досліджень, комунікації, спілкування, спільного творчого дійства, а самі музеї і театри - виступають агентами чи «репрезентантами» культурної політики.

Ключеві слова: музей кіно, притеатральний музей, квест-екскурсія, музейний квест, живий квест, театралізація, музейно-театральна комунікація, перформанс.

Постановка проблеми. Музей і театр – це храми мистецтва. Це простір, в якому проходить комунікація глядача (відвідувача) з «текстом» культури. Тут стираються межі між глядачем та експонатом, глядачем та актором. Музей і театр – це аудиторія, публіка. Якщо їх не має – це катастрофа для театру і музею. І театр, і музеї – це місце, де зберігається культурна спадщина і зустрічаються часові категорії «минуле-сьогодення-майбутнє». Тема дослідження притеатральних музеїв нова, але вже існують багато наукових джерел, де висвітлюється їх діяльність. Зазвичай, це матеріали круглих столів, конференцій, симпозіумів. Історія їх виникнення та пік розвитку припадає на 20 — 30-і рр. ХХ ст. В Україні перший притеатральний музей на громадських засадах засновано при Мистецькому об'єднанні «Березіль» у 1923 р. Найбільша частина таких установ мистецтва і культури створена у період середини 1950 — 1980-х рр. Це пояснювалось попитом та потребами суспільства [Рудавіна І. Г., 2012].

Мета статті – пошук новітніх форм та засобів комунікації глядачів та експоната у просторі музею (квести та перформанси).

Виклад основного матеріалу дослідження. Музеєзнавці виокремлюють три основних аспекти зв'язку музею та театру:

Перший аспект, пов'язаний з театральністю будівництва експозицій музею та музейного простору. Т.П.Калугіна визначає, що в саме експозиції «інсценує певну драму», будується за законами драматургії, має сценарій, художній образ, режисерський задум [Калугіна Т. П., 2001]. Л. М. Шляхтина підкреслює: «Засіб подання матеріалу часто отрежисований, усі компоненти - все це дуже нагадує театр» [Шляхтина Л. М., 2010]. Т. П. Поляков вважає, що одну з форм «оживлення творів (речей, об'єктів) музейного мистецтва можна визначити як музей-театр»

[Поляков Т. П., 2003].

Другий аспект театралізації співвідноситься з проблемою: музей та навчання. Він характеризується наявністю в музейно-педагогічній діяльності прийомів, які характерні і для видовищних видів мистецтв: костюмовані персонажі, деякі ігрові форми, перевтілення. Такі прийоми використовуються під час екскурсій та занять з учнями на базі музеїв, а також, і в новітніх культурних практиках (квести, інтерактивні експозиції тощо).

Третій аспект театралізації пов'язан з проблемою: музей-видовище, музей і шоу. Культурний простір музею перетворюється на територію перформансів, арт-акцій, театральних вистав, так званих «живих картин» [Алексеева І. Б., 2008].

Музейний педагог І. Б. Алексеева вважає театралізацію методом, який дозволяє в доступній та привабливій формі здійснювати популяризацію музейного зібрання. Метод полягає, на її думку, в постановці костюмованих сценок з певної історичної епохи, з ризиканням експонатів [Алексеева І. Б., 2008]. Ми також вважаємо, що цей метод є дієвим і надає можливість впливати на емоційний стан відвідувачів. Вони зможуть не тільки пасивно сприймати інформацію, а й «вжитися» в умовну ситуацію, особисто пережити певні події.

Іншу точку зору пропонує педагог театру А.Б.Нікітіна, яка вважає, що костюмоване дійство «це спільна колективна творчість, вивчення історії в художніх образах» [Никитина А. Б., 2013]. Театралізація в музеї таким чином є синтезом традиційного театрального дійства акторів і інтерактивних елементів з виконанням завдань.

Третя точка зору з питання театралізації у просторі музею відноситься до розуміння впливу на масову аудиторію. Така форма передбачає не епізодичне включення експонатів в хід екскурсії, а «оживлення» героїв протягом усєї екскурсії.

Організація таких форм роботи з глядачем дуже складний, і вимагає фінансових затрат (наприклад, мати свої костюми, відсутність сцени, активність глядачів). І.Б.Алексеева виокремила умови проведення театралізації в просторі музею: 1) продуманий текст сценарію (історичні факти, стиль мови); 2) умовність ситуації; 3) чітка композиція кожного епізоду; 4) включення кожного глядача в якість персонажа у театральне дійство; 5) можливість поведінки театралізації в режимі роботи експозиції [Алексеева І. Б., 2008]. Найбільш розповсюдженою формою є театралізована екскурсія (квест-екскурсія). Така форма допомагає комплексно сприймати реконструйований час, «оживлені персонажі» дозволяють відчувати нові емоційні та комунікативні почуття.

Зацікавленість темою та проблемою притеатральних музеїв підкріплює і той факт, що зовсім недавно відбувся круглий стіл на тему: «Чи потрібен музей сучасному театру?» В ньому прийняли участь не тільки фахівці музейної справи, а й багато режисерів сучасних театрів. Во Франції пройшла Міжнародна конференція театральних та притеатральних музеїв.

В обговоренні взяли участь Стефан Брауншвейг, режисер Національних театрів Орлеану та Страсбурга; Еммануель Демарсі-Мота, режисер Комеді де Реймс; Арно Менсьє, режисер і педагог (проводить акторські тренінги, працює не тільки у

французьких театрах, але й у Нідерландах, Німеччині, Алжирі, Японії, Австрії та ін.); Крістіан Ск'яретті, режисер (тривалий час був президентом Національної спілки індустрії мистецтв та культури (SYNDEAC)); Жан-П'єр Вінсен, режисер та актор (нині зайнятий викладацькою роботою у театральних школах Парижа і Канн), Пані Беатріс Пікон-Валлен, знаний французький театрознавець, фахівець зі східноєвропейського театру [Meleshkina, 2011].

Учасники дискусії зійшлися на тому, що музей має давати сьгоднішнім дітям театру приклади з історії, а також окреслювати шляхи розвитку сучасного театру, вписуючи набутий досвід у загальноісторичний контекст. Відома французька актриса та режисер Катрін Сеньє-Базен у своїй доповіді «Про Дім живої пам'яті французької драми» поділилася спогадами про свою акторську кар'єру на тлі мистецького життя від 1970-х рр. до сьогодні. Мадам Сеньє-Базен розповіла також про власні спроби створення виставок «Дім живої пам'яті театру» та «Мандрівка французьким театром», які супроводжувалися екскурсіями з використанням музики різних епох.

Безперечно цікавою, з яскравим насиченим відеорядом, виявилася розповідь художника-сценографа Бернара Женьє «Театр для театру: проєкт музею в Théâtre de la Gaîté lyrique». Відомий театральний художник побудував віртуальний музей історії театру з постійною експозицією, тимчасовими виставками та розвиненою інфраструктурою, розмістивши його у приміщенні старого паризького Théâtre de la Gaîté, заснованого ще 1862 р. (нині вже не працює). За проєктом митця, новостворений музей мав стати значним культурним осередком у центрі Парижа, відкритим як для дослідників, так і для широкої аудиторії, і водночас планувалося актуалізувати старовинну будівлю, вдихнути нове життя і зробити туристичним об'єктом на туристичній мапі міста.

У наступному виступі прозвучала інформація про результати міжнародного науково-дослідного проєкту «Звук театру/ Театр звуку», що його здійснює театральна лабораторія ARIAS. Учасниці проєкту – Гізі Пізано, професор кіно та аудіовізуальних мистецтв в Університеті Paris-Est, та Марія Магдалена Мервант-Ру, викладач університету Париж III Нова Сорбонна, відповідальна за семінари. Обидві доповідачки є керівниками дослідницьких програм ARIAS – CNRS. Метою проєкту було виявлення звукозаписів, пов'язаних з театром: записи старих вистав, допоміжні фонограми тощо. Проведені дослідження допомогли з'ясувати загальну потребу в збиранні, консервації та вивченні звукових архівів театру для подальшого використання. Подвійний зв'язок між «звуками пам'яті» й сучасними технологіями має стати перевагою при проєктуванні музею виконавських мистецтв.

Доповідь «Як активувати пам'ять об'єкта у візуальний продукт?» представив Люк Букрі, професор з досліджень у галузі театру в університеті Стендаль Гренобль III і та Філіп Годар, викладач виконавських мистецтв і заступник директора науково-дослідного центру Університету Монпельє III, актор, режисер та письменник. Обидва доповідачі привернули увагу присутніх до специфіки музею виконавських мистецтв [Meleshkina, 2011].

В нашому дослідженні ми зробили спробу об'єднати інформацію про вже існуючі музеї та створити умовну мапу таких закладів культури та мистецтва.

1. Музей кіно (Турин) або Національний музей кіно - італійський музей, присвячений національному кіно та кінопродукції міста. Турин є неофіційною столицею італійського кіно. Тут в 1897 р. були створена перша в Італії кіностудія, перший повнометражний фільм «Кабірія» (1914 році), версія стрічки «Війни і світ» (1950-ті). Сам музей кіно теж заснували у 50-ті (у 1953 р.) З 2000 року музей кіно розмістили у Моле Антонелліана (в перекладі «Колосс Антонелли»).

Музей кіно – це колишня будівля синагоги, будівництво якої не було завершено, будівлю придбав муніципалітет і добував вже для потреб Музею об'єднання Італії (Музей Рісорджименто). Добудований Моле Антонелліана віддали під Музей кіно. Шпиль споруди сягає позначки 167 метрів. Там створений майданчик огляду міста. В бічних галереях споруди експозиції з фото та кіноплакатами і афішами на п'яти поверхах. Будівля оснащена скляним ліфтом. За сучасним технічним облаштуванням музей вважається серед найкращих. Працює музейний магазин з книжками про кіно та відео. Це головна будівля для Туринських кінофестивалів [Amedeo Benedetti, 2002].

2. Музей декорацій та мініатюр в Ліоні. Музей, відкрито на батьківщині братів Люм'єр, займає п'ять поверхів, більш 120 експонатів, присвячених таким стрічкам, як «Парфюмер: історія одного вбивці», «Термінатор», «Люди в чорному», «Зіркові війни» тощо.

3. Дім-музей Сергея Параджанова в Єревані. В музеї більш 1400 експонатів, серед яких ляльки, малюнки, колажі, кераміка, ескізи до кінострічок і багато іншого з його творчості. Крім того, там можна побачити ненадруковані сценарії і ілюстрації, які Параджанов створив під час перебування у тюрмі [<https://parajanovmuseum.am/en/>].

4. Музей кіно м. Одеси (одеська кіностудія). Експозиція музею розташована в невеличкій комнаті 28 кв. м, але тут є дуже важливі речі: кіноапарат Іосифа Тимченко (винахідці з Одеси), фото документи про історію перших кіноательє «Мірограф», «Мізрах», діяльність Борисова та Харітонова, і саме робота кіностудії жо початку 1941 року. Також в музеї матеріали групуються за розділами:

- раритетні видання (книги, газети, журнали о кіно з 1900 року)
- персоналії перших директорів Одеської кіностудії – Михайла Капчинського, Лазаря Поляка, Генадія Збандута, Віри Холодної; режисерів кіностудії Георгія Тасіна, Олександра Довженка, Кіри Муратової; акторів Амвросія Бучмі, Володимира Висоцького.
- Окрему експозицію складають технічні засоби та пристрої.

Серед новітніх форм роботи квест екскурсії за мотивами легендарних кінострічок. Наприклад, гумористичний квест «12 стільців», квест «ліквідація» [<https://www.odesafilmstudio.com.ua/en/services/excursions/>].

5. Музей театру – це тот тип музею, який функціонує всередині самого театру. Це найстаріший тип музею, тому що речі в ньому зберігають з періоду заснування. Це закритий тип музею. Іноді це може бути приватна колекція однієї людини, яка потім подарувала її державі. Так сталося з музеєм і театальною колекцією Бахрушина О.О. Спершу, він збирав раритетні речі епохи Наполеона. Одного разу, він похвастався раритетними театральними реліквіями своєму двоюрідному братові Купріянову. Ця зустріч спонукала Бахрушина зайнятися

мистецтвом колекціонування. 30 травня 1894 року він уперше показав свою театральну колекцію широкому загалу Москви. З того часу і розпочалася історія створення московського літературно-театрального музею. В 1913 році він передає свою колекцію Академії наук і стає почесним попечителем музею довічно [https://www.gctm.ru/].

Тут слід визначити різницю між музеєм театру та притеатральним музеєм.

Музеї театру – непередвзяте відношення до колекції. Систематичне та заплановане поповнення експонатів, серед яких документи, предмети та атрибути театральні. По факту, музей театру це не колекція, а речі. Виконує роль архіваріуса, він не обирає окремі речі за смаком чи ціною, в цьому він безадресний.

Театральний музей – це навпаки, установа, яка предвзято відноситься до відбору експонатів. Це якийсь фетишизм театральних артефактів. Наприклад, у О. Бахрушина біла колекція істоптаних пуантів балерин (здається це не важливі речі, але вони належали великим балеринам, і до нас дійшли завдяки пристрасній колекціонері).

6. Музеї ляльок та музей театального костюма – це самий розповсюджений тип музею. Наведемо приклади відомих музеїв та їх колекцій.

- Воронеж: Музей театальної ляльки імені О.А. Веселова. Створено при театрі ляльок «Шут» (м. Воронеж). Експозиція містить афіши, ляльки, відеозаписи вистав. Автор колекції драматург та режисер з Санкт-Петербурга Олександр Веселов. Форми роботи в музеї – лекції, бесіди, екскурсії, інтерактивні ігри.

- Кострома: Музей театального костюма. Будівля, в якій знаходиться музей Костромського державного драматичного театру імені А.Н. Островського — це дім, в якому народився засновник російського театру Федір Волков. В експозиціях представлено старовинні фотографії, реквізити до вистав 20-х р ХХ в., раритетні документи, костюми з різних вистав: «Гамлет» «Царь Федор Иоаннович», «Смерть Иоанна Грозного». Також реконструйовано інтер'єри з вистав Олександра Островського. Серед постійних форм роботи в музеї: виставки, інтерактивна програм «Як народжується вистава», тематичні екскурсії.

- Санкт-Петербург: музей Александринского театра. В музеї представлено сценічні костюми, реквізит, який було створено за ескізами відомих художників того часу – Іваном Білібіним, Олександром Головіним, Натаном Альтманом та інших.

7. Музеї Радіотеатру. Ідея створення такого музею належить зок Володимирівні Чернишовій – письменниці, драматургу та редисеру. Зібрання з приватної колекції – це фотографії, документи, записи радіо вистав, - це все ілюструє окремі сторінки з історії радіо, з творчості режисерів, акторів та дикторів. Зоя Володимирівна передала в дар музею А.Бахрушина свою квартиру. Там було розташовано музей-студія Радіотеатру. Структура музею не дозволяє показати весь матеріал одночасно.

- Музей театру в Австрії було відкрито 26.10.1991. в дворовому комплексі Любковиц. Перші експонати музею входили до складу Австрійській бібліотеці. На межі ХІХ і ХХ сторіччя у Відні можна назвати періодом розквіту театального мистецтва. Великим попитом користуються на той час театральні та музичні

виставки, наукові дослідження, пов'язані з темою театр. В 1921 році була створена Австрійська бібліотека з окремою театальною колекцією. Засновником та організатором вважають *Josepha Gregora (1888-1960)*, бібліотекаря, музикознавця та театрознавця [https://de.wikipedia.org/wiki/Theatermuseum_(Wien)]. Але тільки у 1975 році було засновано сам музей - **Австрійський музей театру (Österreichisches Theatermuseum)**. Основні форми роботи - проведення виставок. Колекція складалась зі 100 тисяч різних малюнків і гравюр, 600 різних моделей театральних костюмів різних епох, фотографій відомих акторів, письменників, композиторів тощо. Одним з безцінних експонатів музею є унікальний театр маріонеток *Рихарда Тешинера (1879-1948)* під назвою «*Золота шафа*». Сьогодні крім експозицій музею пропонує тематичні екскурсії, інтерактивні вистави (пантоміму), кінопокази тощо.

8. Музей – лабіринт ляльок з Чехії. Театр Дракон - це центр Міжнародного інституту фігуративного мистецтва. Мета – фокус не тільки на колекціях ляльок, але перш за все на їх авторів – митців, художників. Театр було засновано за ініціативою Йозефом Крофтом у 1993 р у зв'язку з «необхідністю проведення наукових досліджень, пошуку нового театального художнього образу для дітей». Центр співпрацює зі школами, іншими театрами, суспільними організаціями та владою міста. Театр намагається бути максимально відкритим до різних ініціатив, творчості, театально стимулювати та акцентувати знання не тільки на матеріалах, з яких зроблено ляльки, а й їх функції – за допомогою ляльок виконувати профорієнтаційну, науково-дослідницьку місію, інвестування та продюсування, і, насамперед, показати ляльковий театр як феномен театального мистецтва. Під егідою центру (інституту) було ініційовано, організовано та проведено низька міжнародних проектів; створено декілька закордонних театральних резиденцій з Франції, Фінляндії та Норвегії.

Лабіринт театру це унікальна сучасна будівля, яка створена спеціально задля поєднання функцій мистецтва та навчання і виховання. Тут можливо отримати не тільки тасмніці театального мистецтва, а й доторкнутися до речей, які є навколо нас. Лабіринт складається з інтерактивної лабораторії, тимчасових виставок в галереї, майстер-класів у творчої майстерні, студійної сцени.

9. Музейний перформанс. Прикладом взаємозв'язку, взаємовпливу, взаємодії театру та музею став Білорусько-Шведський проект «Art IncLab»: музейний перформанс як засіб інклюзивної комунікації». Цей проект створено для людей з обмеженими можливостями. Провідна форма – перформанс. І знову – принципи синтезу музики, танцю, рухів, мультимедійних можливостей, театральних вистав. Організаторами стали Національний художній музей Республіки Білорусь та суспільної організації зі Швеції ShareMusic & Performing Arts (керівник Софья Александерссон) [Рыжакова С.Е.,2016].

Мета проекту – навчити відвідувача бачити твір мистецтва нестандартно, відкривати нові змісти. Креативними кураторами (тьюторами) з боку «ShareMusic & Performing Arts» стали спеціаліст з мультиплікаційної графіки, анімації, інтерактивному дизайну Хелен Берг, композитор і музикант Томас Хюленвік, асистент творчих керівників Йоханна Ханн (Мінськ), хореограф и танцовщица Хелен Карабуда і музикант, композитор Юнас Юнассон (Мінськ) музиканти -

Юнас Ларссон, засновник групи сучасної класичної музики «Gageego» і Поль Ботен, композитор і музичний продюсер (Мінськ), саунд-композитор Ян Карлеклев, спеціаліст з комп'ютерної музики і режисер Оса Йоханнессон (м.Могильов). Їх праці проходила в тісній взаємодії з молодими білоруськими асистентами - композитором Мариною Лукашевич і музикантом, з вдами зору Яном Гончаровим, режисером соціального театру Валентиною Мороз, художником-монументалістом Василем Зенько. Процес репетицій учасників Лабораторій ретельно задокументовувався (фото та відео зйомка).

Перформанс – не є арттерапевтичною практикою, але така форма репрезентації творів мистецтва направлена на спільне подолання страхів, на формування віри в свої сили та можливості. Тому, формат перформанса обраний не випадково – це одна з форм сучасного мистецтва ХХ сторіччя, гра, церемоніал, ритуал публічного дійства. Опит проведення подібних перформансів відомий вже у Білорусії, де художниця-концептуаліст Людмила Русова у виставковому залі музею презентувала цілий фестиваль перформанса під назвою «Новинки». Це є прикладом авторського перформанса.

Музейний перформанс змінює рольові правила: відвідувач стає активним актором чи глядачем, а простір музею – театральною сценою. Теж саме відбувається під час проведення квест-екскурсії у просторі музею. Сам факт таких взаємин з твором мистецтва також встановлює свої правила «гри»: художник виступає в ролі деміурга, куратор музею виконує роль медіатора, а глядач – пасивний споживач творчого продукту.

Перформанс, так же як і квест – є заздалегідь підготовленим дійством, з іншого боку ж – це творчий акт, який проходить у реальному часі і просторі, і тому іноді він непередбачуваний та спонтанний. Перформанс і квест – дві новітні форми музейно-театральної комунікації, які виконують не тільки функцію розважальну, а й функцію інформування, наставництва, навчання.

Висновки. Отже, проведений аналіз дозволяє зробити уявлення про сучасні функції, напрямки та форми роботи з глядачем в музейному просторі, за допомогою театралізації. Музеї та театр виступають агентами чи «репрезентантами» культурної політики. Вони не тільки є місцем збереження національної культурної спадщини і проведення різних наукових досліджень, а й місцем комунікації, спілкування, спільного творчого дійства. Простір музею має багатий потенціал для нових моделей комунікації, і як і в театрі, глядач може отримати як результат – нові емоції, спектр нових почуттів. Межа між такими галузями культури як театральне мистецтво та музеєзнавство чи колекціонування, на сьогодні розмиті. Ми можемо спостерігати як ці галузі культури можуть збагачувати одна одну новими ідеями і методиками роботи з масовим споживачем.

Reference

1. Rudavina I.G. (2012). Development of theatrical museums on a voluntary basis in left-bank Ukraine mid-1950 - 1980 BIR Culture of Ukraine. Issue 39.
2. Kalugina T.P. (2001) Hudozhestvennyy museum is a phenomenon of culture. SPb.
3. Shlyahina L. M. (2010) Museum pedagogy. Methods of theatricalization // Actual problems of the museum del. M.: ICAR, P. 54-57.
4. Polyakov T.P. (2003) Mythology museum projecting. M.

5. Alekseyeva I. B. (2008) Theatricalization on academic exposition // Museum pedagogy in the museum communicate: tr. Goss. Museum of History of St.Petersburg. SPb. P. 115-120.
6. Nikityna A. B. (2003) Shkolnaya theatrical pedagogy in the context of the Soviet Russian imagery // Pedagogy of discussion. M., p. 129-137.
7. Meleshkina I. (2011) <http://old.kultart.lnu.edu.ua/Proscaenium/prostsenium%20new/>
8. Meleshkina I. (2011) <http://old.kultart.lnu.edu.ua/Proscaenium/prostsenium>
9. Amedeo Benedetti. (2002) Museo Nazionale del Cinema, in Il Cinema documentato in Italia, Genova, Cineteca D.W. Griffith, pp. 16–25
10. Museum Parajanova / <https://parajanovmuseum.am/ru/>
11. Museum of cinema // <https://www.odesafilmstudio.com.ua/ru/services/excursions>
12. Theatral museum // <https://www.gctm.ru/>
13. Theatre of dools in XX century. <https://webkonspekt.com/?room=profile&id=22433&labelid=263468>
14. Ryzhakova S.E., Sirotkina I.E. (2016) Performance studies: concept and research approaches. Observatory of Culture. 2016. T. 13. № 6. S.726-733
15. Korotkova M.V. (2018) Theatre and Museum: Vicoristannia Priyomiv Teatralizatsii v Kulotsov-navchalnoi diyalonsti muzeyu. Science and School.No4.P.128-132.
16. Gavrilyuk P. I. (1996) Svit lyalkovikh obraziv / P. I. Gavrilyuk, R. T. Kovalova // Kul'tura Ukrainy : Zb. articles / Pid red. M. V. Dyachenka, V. M. Sheika. KHDIK, Vip. 3. S. 108 — 113.
17. Public Museums of Ukraine: history, experience, problems (1979) / I. T. Bulny, I. G. Yavtushenko. Art, Kyiv 179 p.
18. Museums theatrical (1964) // Theatrical encyclopedia. / Chapters. Ed. P. Markov. M.: Ows. Encyclopedia, T. 3. P. 990 - 991.
19. Petrova V. (2002) Keeper theatrical memory /Kharkivians. № 29. P. 4.
20. Stogny Y A. (2009) Museum of theatrical kukol : putevodytel / A. Stogny.H. Golden Executions, 104 p.
21. Theatrical museums in the USSR (1969) *Works of THE MUSEUM and baptism of monuments history and culture.* P. 3 —10.
22. Nechvatolova Jana. (2010) Divadlo DRAK — Labyrint Divadla Drak <https://draktheatre.cz/labyrint-divadla-drak/>

"PHILOSOPHY OF MUSEUM SPACE": NEW COMMUNICATION PRACTICES (QUESTS, PERFORMANCES)

Ovcharenko Tetiana

Abstract. The article is devoted to the study of the latest cultural practices, which include communication techniques of work in museums of various types, including the teratreal. It was established that there are three aspects of the synthesis of the theater and the museum: the dramaturmy of the museum space, the museum and training, the museum and the spectacle. Analysis of scientific sources has shown that but there are already many scientific papers on the topic of our research. Usually, these are materials of round tables, conferences, symposiums. In today's time of total globalization and commercialization, museums and theaters are becoming a significant link in the field of leisure. The functions of these institutions are changing: in the modern cultural space, they become cultural centers that should calm down, encourage reflection, distract from all-persevering problems, and such a consumer-hedonistic function comes first. It is determined that the most effective and famous forms of work in museums were quest tours ("museum quest") and performances ("live paintings"). It is these forms of work that provide the opportunity of museum and theatrical communication, and perform not only the function of entertainment, but also the function of informing, mentoring, training. Both theater and museums are places where cultural heritage is preserved and there are time categories of "past-present-future". So, the analysis allows you to make

an idea of modern functions, directions and forms of work with the viewer in the museum space, with the help of theatricality. Museums and theatre act as agents or "representative" of cultural policy. They are not only a place of preservation of national cultural heritage and conducting various scientific researches, but also a place of communication, communication, joint creative action.

Key words: cinema museum, theater museum, quest tour, museum quest, live quest, theatricality, museum and theatrical communication, performance.

Ілюстративний матеріал:

1.Музей ляльок О.Веселова



2. Кострома: музей театального костюму.



3. Санкт-Петербург: музей Александринського театра



4. Віденський музей театру (Theatermuseum)



5. Білорусько-Шведський проект «Art IncLab»: музейний перформанс як засіб інклюзивної комунікації».



Стаття надійшла до редакції 19.12.2021

УДК 16/004.023+929.657

ЕВРИСТИЧНА ЛОГІКА ТА ХУДОЖНІ ТВОРИ

Райхерт Костянтин

Евристична логіка має два типи евристичних процедур – первинні та вторинні. До вторинних процедур належать, наприклад, розумовий експеримент і створення сценарію. Пропонується використовувати як вторинні евристики художні твори задля інформаційної підтримки власних міркувань, запозичення певних ситуацій, які могли б проілюструвати певну думку, запозичення певних ідей, які можуть стати предметом філософської, зокрема, логічної розробки, звернення до художніх творів за взірцями того, як може реалізовуватися та чи та ідея чи як може вирішуватися та чи та ситуація та створення певного художнього твору як певного розумового експерименту чи сценарію.

Ключові слова: вигадка, евристика, література, логіка, художня практика.

На перерізі логіки й евристики італійський філософ Еміліано Іпполіті розробляє евристичну «логіку». «Логіка» у нього береться у лапки через те що Е. Іпполіті під «логікою» в точному значенні розуміє нормативну дисципліну, яка працює лише з демонстративними міркуваннями. Тобто Е. Іпполіті дотримується розрізнення між контекстом відкриття та контекстом обґрунтування, згідно з яким перший має справу, зокрема, з правдоподібними міркуваннями, а тому є скоріше предметом психологічного дослідження, ніж логічного, а другий – з демонстративними (дедуктивними) міркуваннями, через що він є предметом логічного аналізу [Ippoliti 2019, 194]. Або можна припустити, що Е. Іпполіті таким чином забезпечує себе від прибічників згаданого розрізнення. Так чи так правдоподібні міркування Е. Іпполіті відносить до евристики, точніше – до того, що він називає «евристичною логікою». Для Е. Іпполіті правдоподібність є тим, що пропонує тому, хто пізнає, керівництво (*a guide*), але не алгоритм, відбору гіпотез у вигляді оцінки, а не вирахування (*a calculus*), причин «за» та «проти» даної гіпотези та, отже, «причин для переходу від одного конкретного твердження до іншого протягом пошуку розв'язання задачі (*solution to a problem*)» [Ippoliti 2019, 193].

Під «евристичною логікою» Е. Іпполіті розуміє «набір раціональних процедур наукового відкриття й ампліативного (такого, що розвиває думку) міркування, особливо правил, які регулюють, як ми виробляємо гіпотези для розв'язання задач» [Ippoliti 2019, 191]. Метою евристичної логіки є забезпечити правилами розв'язання тих задач, які майже не можливо або складно розв'язати за допомогою алгоритмічних методів [Ippoliti 2019, 197]. Власне, в цьому полягає специфіка евристичної логіки та її відмінність від класичної формальної логіки: «Остання є замкненим набором механічних правил (алгоритмом) розв'язання даної задачі. Ці правила не потребують спеціальних навичок задля застосування, вони є синтаксичними та формальними, а також вони гарантують розв'язання задачі, коли їх можна застосувати» [Ippoliti 2019, 197]. Евристична логіка, навпаки, є відкритим набором немеханічних процедур (правил), які керують тим, хто пізнає, під час

пошуку розв'язання даної задачі: «Потрібні певні навички для застосування цих правил, які є семантичними, змістовними та не гарантують розв'язання задачі, до якого вони застосовуються» [Ippoliti 2019, 197].

Евристична логіка є важливим компонентом евристики як такої. «Евристика є інструментом моделювання дослідницького поля (*the research space*) гіпотез, тобто проблемного поля (*the problem-space*)» [Ippoliti 2019, 197]. Це пов'язано з тим, що є безліч способів комбінувати ідеї та поняття залежно від даних і гіпотез. Евристика – це спосіб працювати з цим, зробити дослідницьке (проблемне) поле більш керованим: евристика може звужувати проблемне поле, розширювати проблемне поле, побудувати проблемне поле [Ippoliti 2019, 197]. Тобто евристика може як забезпечувати розв'язання задачі (проблеми), так і забезпечувати створення нових задач (проблем). Способи, якими евристика досягає цього, є відкритим набором немеханічних процедур (правил), які керують тим, хто пізнає, під час пошуку розв'язання задач (проблем), тобто евристичною логікою.

Самі ці раціональні процедури (або правила) евристичної логіки Е. Іпполіті ділить на первинні та вторинні. Первинні процедури (*primitive heuristics*) забезпечують «будівельними блоками» конструкції та розвиток знання [Ippoliti 2019, 200]. До первинних процедур належать аналогія, дисаналогія, індукція, конкретизація, метафора, метонімія, узагальнення та їх комбінації [Ippoliti 2019, 200].

На ґрунті первинних процедур, згідно з Е. Іпполіті, можна сконструювати більш артикульовані та складні процедури – вторинні (похідні, *derivative heuristics*), які будуть «риштованням» для побудови знання [Ippoliti 2019, 200]. До вторинних процедур Е. Іпполіті відносить евристику інверсії (зміна на протилежний погляд на задачу), евристику перемикавання (зміна погляду на задачу через зміну порядку розгляду задачі, наприклад, рівня розгляду), використання малюнків і діаграм, розумові експерименти, створення сценаріїв, аналіз граничних випадків і аналіз девіантних випадків (тобто випадків, що відхиляються від «норми») [Ippoliti 2019, 200].

Важливо, що набір вторинних процедур є відкритим, тобто можна конструювати чи пропонувати нові процедури [Ippoliti 2019, 200]. До таких вторинних процедур евристики в цілому й евристичної логіки зокрема, я вважаю, можна залучити художні твори (практики) в тому чи тому вигляді. **Далі я спробую показати, що мене підштовхнуло піти на такий крок.**

Англійський філософ Бернард Вільямс у своїй книзі з етики «Сором і необхідність», пробуючи показати, що давньогрецька трагедія як джерело етики є ще актуальною, висловив наступну думку (далі – велика цитата): «Намагаючись відновити грецькі ідеї, я звертаюсь не лише до філософії, але також до інших джерел. У цьому немає нічого незвичайного, проте той факт, що така практика є стандартною, змушує мене в більшій, ніж меншій, мірі сказати дещо про те, як я бачу внесок твору літератури, особливо трагедії, у мої починання. Звичайно, для такого роду досліджень, націлених на історичне розуміння, не є характерним те, що філософія має займатися літературою. Навіть коли філософія не займається історією, вона має виставляти вимоги до літератури. Наприклад, у пошуках рефлексивного розуміння етичного життя вона дуже часто бере приклади з

літератури. Чому ж тоді не брати приклади з життя? Це дуже гарне питання та на нього є дуже коротка відповідь: те, що філософи ставлять перед собою та своїми читачами як альтернативу літературі, буде не життям, а поганою літературою» [Williams 1993, 12-13]. У наведеному уривку Б. Вільямс стверджує, що для філософа є стандартною практикою звертатися до художньої літератури, включаючи трагедії. При цьому він це обґрунтовує тим, що звернення до літературних творів краще, ніж звернення до самого життя. Чим саме краще, Б. Вільямс не пояснює. Читачу даного уривку лише залишається гадати, що він мав на увазі: можливо, через те, що автори художньої літератури краще дають раду опису життя, дійсності, або можливо, через те, що філософія, також як наука, – це часто теж літературні твори (філософія та наука часто набувають форми письмового тексту), але філософи та науковці дуже рідко спроможні написати текст так само, як це роблять автори художньої літератури. Так чи так для Б. Вільямса є важливим, що «протиставляючи філософію та літературу, ми маємо пам'ятати, що деяка філософія є сама літературою. Філософи часто вважають, що ті труднощі, які ставить перед ними літературний текст, не виникають у текстах, які вони класифікують як філософські, але це уявлення породжується переважно вибіркоким способом їх використання. Ми маємо пам'ятати, наскільки радикально поводяться з деякими з цих текстів, коли їх читають у такий спосіб. Те опрацювання, яке необхідне для того, щоб витягти з тексту те, що в основному шукають філософи, – аргументаційні структури, – очевидно, потребує більшої перебудови одних текстів, ніж інших, і тексти, які потребують найрадикальнішої регламентації, іноді можуть давати найцікавіші результати. Але це не означає, що ці тексти не презентують літературні проблеми того, як слід їх читати: вона справді презентують такі проблеми для тих, хто намагається вирішити, як їх впорядкувати. Просто історики філософії можуть задля своїх цілей редукувати їх до текстів, які мають не створювати таких проблем» [Williams 1993, 12-13]. Отже, згідно з Б. Вільямсом, треба пам'ятати, що будь-який філософський текст (як, вірогідно, науковий) є певною літературою – і це якимось чином позначається на самому тексті.

Утім, чи достатньо встановлення того факту, що філософські тексти втілюють певні літературні форми чи філософія може буде розглянута як певна форма літератури, літературний жанр, для того, щоб легітимізувати звернення до художньої літератури за прикладами для підтримки міркувань, принаймні, філософів? З того, що далі пише Б. Вільямс, – ні. Це можна побачити на прикладі давньогрецької трагедії: «Трагедія формується навколо ідей, які вона не висловлює, та зрозуміти її історію – означає певною мірою зрозуміти ці ідеї та їхнє місце у суспільстві, яке її породило. Усі грецькі трагедії, які ми маємо, були написані протягом одного століття, в одному місті; вони виконувалися на релігійному святі, яке мало велике громадянське значення; їхній матеріал був взятий значною мірою із запасів легенд. Нещодавні роботи виявили способи, за допомогою яких трагедії допомагали артикулювати та виражати конфлікти та напругу в межах міського фонду концепцій і вказівних образів» [Williams 1993, 15]. Отже, давньогрецькі трагедії були конвенційними публічними способами висловитися щодо тих суспільних проблем, які були наявні на момент створення та показу трагедії. При цьому був певний «фонд» концепцій і образів, які дозволялося використовувати

зادля такого висловлювання. До таких суспільних проблем цілком могли належати проблеми, які лежать у площині етики, політики та соціального. Трагедії могли показувати, що можуть спричинити ці проблеми, якщо їх не розв'язувати, як розв'язувати ці проблеми та як неможна розв'язувати ці проблеми, – і все це мало бути зроблено у межах наявних дозволених у даному суспільстві концепцій і образів. Іншими словами: давньогрецькі трагедії – це були такі собі конкретні інтерпретації наявних концепцій і патернів поведінки у вигляді певних історій із залученням фантастичного елементу (божеств і героїв).

З огляду на сказане дослідження давньогрецької трагедії може виглядати як витягання чи реконструкція тих ідей, конвенцій, концепцій і патернів, на які орієнтувалися трагіки чи якими вони керувалися, з трагедій. Ці ідеї, конвенції, концепції та патерни можуть втілюватися у формі неформально-аргументаційних структур.

У цілому дослідження давньогрецької трагедії може виглядати як робота з певним історичним джерелом, але з певним застереженням, що трагедія – це не документ, а вигадка, яка може закоріненою в дійсності.

Узагальнюючи, можна сказати, що звернення до творів художньої літератури та художніх творів (і можливо художніх практик) узагалі, є зверненням до певного джерела інформації, необов'язково історичного характеру, та витягуванням певних ідей, концепцій, образів тощо задля своїх специфічних цілей.

Але з огляду на сказане раніше ці специфічні цілі так чи так пов'язані з історією. Тоді виникає питання: «Чи мають художні твори становити якийсь, окрім історичного, інтерес для сучасного споживача цих творів?» Б. Вільямс вважав, що мають. Більшою перепорою для обґрунтування актуальності давньогрецької трагедії як джерела етики Б. Вільямс вважав не те, що самі трагедії були створені у стародавні часи, а те, що вплив трагедій заснований на надприродних концепціях [Williams 1993, 18], у які сучасні люди просто не вірять і, тому, для сучасників трагедії можуть видатися фантастичними творами. Розв'язання цієї проблеми Б. Вільямс убачав у наступному: «Звичайно, реакція на них <трагедії>. – прим. моя. – К.Р.» може бути не миттєвою та може потребувати певних знань; вони можуть здатися нудними у перекладі чи, дуже часто, комічними у постановці. Але той факт, що для того, щоб побачити їхню сутність, потрібні певні знання та уява, не означають, що, коли ми бачимо їхню сутність, цей досвід є лише продуктом уявної подорожі у часі – що вони щось значать для нас лише в тій мірі, в якій ми прикидаємося греками п'ятого століття. Якщо ми досягаємо положення, коли вони щось означають для нас, тоді вони щось означають для нас. Важливо, що сучасна реакція на них може бути детермінованою їхнім драматичним змістом: вона не може бути адекватно описаною лише в термінах несвідомої сили серії образів. Це також не просто велике та малоймовірне непорозуміння, як наче хтось сп'янів від григоріанського співу, тому що сприйняв її як деяку рагу. Той факт, що ми можемо чесно, а не лише як туристи, реагувати на трагедію, вже само собою є майже достатнім, щоб показати, що в етичному плані ми маємо більш спільного з аудиторією трагедій, ніж дозволяє прогресистська оповідь» [Williams 1993, 18]. Фактично, з наведеного фрагменту виходить, що давньогрецька трагедія важлива для сучасного споживача, зокрема в етичному плані, тому що вона так або так

впливає на цього споживача, «зачіпає» його. Те, що давньогрецька трагедія діє на сучасника, і є аргументом на користь дозволу використання давньогрецької трагедії у той або той спосіб як джерела етики чи етичного.

Таким чином, звернення до художньої літератури з боку філософів і, можливо, науковців можна виправдати у два способи. Перший спосіб: дослідження творів художньої літератури є зверненням до історичних джерел задля реконструкції історичних подій, культури, суспільних стосунків, ментальності, світогляду, ідей, концепцій, патернів поведінки тощо. Другий спосіб: через те що твори художньої літератури, незалежно від часу їх створення, можуть зачіпати якимось чином сучасного читача, самі ці твори можуть бути використані задля підтримки міркувань, принаймні, філософів. Далі можна зробити узагальнення та утвердити, що сказане вище стосується не лише художньої літератури, а взагалі будь-яких художніх творів і художніх практик.

Можна було б також сказати, що таке звернення Б. Вільямса до літератури є способом запропонувати альтернативу розумовим експериментам, улюбленому евристичному способу аналітичних філософів, але в творчому доробку Б. Вільямса є приклади використання розумових експериментів [Smart and Williams 1973, 98-99]. Скоріше Б. Вільямс розширив евристичний арсенал аналітичної філософії – та деякі аналітичні філософи пішли за ним. Наприклад, Ніл Тоньяцціні тестує свої теоретичні положення щодо етики та свободи волі не на власному моральному досвіді чи на гіпотетичних розумових прикладах, а на взірцях англійської літератури, наприклад, на художніх творах Вільяма Шекспіра, Джейн Остін і Грема Гріна [Tognazzini 2015].

Далі я спробую окреслити типові випадки, коли філософи (та можливо науковці) звертаються до художніх творів, включаючи літературні.

Перший такий випадок – це звернення філософії до художніх творів і практик для того, щоб дослідити в цілому певне мистецтво (архітектуру, живопис, кінематограф, літературу, музику, театр тощо) чи певні медіа (аніме, відеоігри, мангу тощо) як таке чи певну естетику. Наприклад, Ж. Делез досліджував кіно з позиції специфічної естетики, яка була для нього філософськими поясненнями трансцендентальної сфери чуттєвості [Deleuze 1983].

Другий такий випадок – це звернення до художніх творів як до джерел інформації. Так, наприклад, С. П. Шевцов, для підтвердження / спростування висунутого ним положення, бажає зібрати різні думки з питання, яке його цікавить. Що він пропонує для цього зробити? «Для початку можна звернутися до текстів попередників – науковим і художнім. Це буде достатньо солідний список: О. М. Радищев і П. І. Пестель, П. Я. Чаадаєв й І. В. Кірієвський, Б. М. Чичерін і Л. М. Толстий, Ф. М. Достоєвський і В. С. Соловйов, П. І. Новгородцев і Б. О. Кістяківський, Ю. О. Домбровський і О. І. Солженіцин, а також багато, ще дуже багато» [Шевцов 2013, 14].

Третій випадок – це звернення до конкретних ситуацій, запропонованих у художньому творі, чи до конкретних сюжетів, задля прикладів або ілюстрацій, задля підтримки своїх міркувань. Приміром, К. Морозов, даючи відповідь на текст Д. Бенатара «Два підходи до сексуальної етики: розпущеність, педофілія та згвалтування», як підтримку своєї аргументації використовує дві ситуації, показані в

японському анімаційному телесеріалі «Євангеліон»: «Однак ми можемо також уявити два протилежних випадки такого насилля: випадок Сіндзі Ікарі та випадок Аскі Ленглі. У першому випадку юнак пробираться у лікарняний покій дівчини та мастурбує, роздвиглючись її оголене тіло, поки вона спить. У другому випадку вже сама дівчина намагається змусити юнака, який знаходиться у пригніченому стані, трохи поїсти, але після численних невдалих спроб проштовхує силоміць їжу йому в горло. Випадок Сіндзі Ікарі – це випадок сексуального насилля, а випадок Аскі Ленглі – це випадок примушування до їжі. Проте випадок Сіндзі Ікарі багатьма не сприйматиметься як настільки ж морально-некоректна дія, як проникаюче звалтування. Так і випадок Аскі Ленглі багатьма сприйматиметься як більш морально-некоректна дія, ніж просто утримання людини за обіднім столом до тих пір, поки він сам не поїсть» [Морозов 2021]. Таке звернення можна розглядати як апеляцію до того, що може бути знайомим споживачу тексту. Або ж звернення до такого роду прикладів, ілюстрацій може відбуватися через брак випадків із реального життя чи через етичні заборони використовувати персональну інформацію. Часто до такого роду звернення вдаються С. Жижек і представники так званого «спекулятивного реалізму» (Б. Вудард, Ю. Такер, М. Фішер, інші).

Четвертий випадок – це звернення до художніх творів як до джерел ідей. Найочевидніший приклад – це приклад письменника Жуля Верна, який начебто зробив 108 наукових передбачень, з яких не справдилися поки лише 10. Однак ці передбачення можна розглядати не як власне передбачення, а як ідеї для наукових відкриттів, інновацій і винаходів. Інший приклад є таким: фізик Фрімен Дайсон почерпнув ідею Сфери Дайсона в романі Олафа Стейплдона «Творець зірок». І третій приклад: ряд логіків вивчають дуже серйозно «логіку» Шерлока Холмса, відомого вигаданого приватного детективна, на предмет створення «логіки відкриття» [Hintikka and Hintikka 1982; Genot 2021].

П'ятий випадок – це звернення до художніх творів як інтелектуальна справа. Найочевидніший приклад – це «Філософія фільму. Вправи в аналізі» В. Курінного [Куренной 2009].

Шостий випадок – це звернення до художніх творів, щоб подивитися, як ті чи ті філософські ідеї, концепції тощо реалізуються авторами художніх творів. Цьому, наприклад, присвячені цілі книжкові серії – *The Popular Culture and Philosophy book series* і *The Blackwell Philosophy and Pop Culture Series*.

Сьомий випадок – це умовно кажучи включення того чи того автора художніх творів або конкретного художнього твору до розряду філософських або навколофілософських. У такому випадку автор художніх творів оголошується мислителем або автором, що філософував (так було, наприклад, з Ф. К. Діком, Ф. М. Достоевським, Ф. Кафкою, С. Лемом, Л. Толстим), а художні твори можуть вважатися філософськими поемами чи філософськими романами, в цілому – представниками так званої «philosophical fiction» (наприклад, утопічні твори Томаса Мора, Томмазо Кампанелли, Френсіса Бекона; пародійна утопія Джонатана Свіфта; антиутопії Миколи Замятіна, Олдоса Гакслі, Джорджа Оруелла, Рея Бредбері, Ентоні Бурджеса, Маргарет Етвуд; деякі твори Вільяма Шекспіра, Антуана Сент-Екзюпері, Клайва Степза Льюїса, Осаму Дадзая тощо). Є також маргінальні приклади. До таких належить прочитання філософом Ю. Такером художніх творів

Говарда Лавкрафта як філософських текстів [Thacker 2015].

Восьмий випадок: коли філософи самі створюють художні твори, щоб запропонувати певні ідеї, концепції чи проблеми, яким чомусь не знайшлося місця в межах академічної філософії та її легітимних форматів. Приклади: роман «Грендель» (*Grendel*, 1971) Джона Гарднера про пошуки сенсу життя; роман «Невидима людина» (*Invisible Man*, 1952) Ральфа Елісона про екзистенціалізм афро-американців; роман «Коханка Вітгенштайна» (*Wittgenstein's Mistress*, 1988) Девіда Марксона про філософію мови Людвіга Вітгенштайна; роман «Сьома функція мови» (*La Septième Fonction du langage*, 2015) Лорана Біне, де фактично головним персонажем є французький структуралізм. Також не треба забувати про класичні філософські твори, які були створені у вигляді художніх творів, такі, наприклад, як філософські поеми Парменіда та Тіта Лукреція Карра чи діалоги Платона.

Наведений список випадків звернення філософів до художніх творів є відкритими: можна виявляти нові типові випадки та додавати їх до цього списку.

Для евристичної логіки, на мій погляд, з цього списку найцікавішими є другий (звернення до художніх творів як до джерел інформації задля інформаційної підтримки власних міркувань), третій (звернення до художніх творів задля запозичення певних ситуацій, які могли б проілюструвати певну думку), четвертий (звернення до художніх творів задля запозичення певних ідей, які можуть стати предметом філософської, зокрема, логічної розробки), шостий (звернення до художніх творів за взірцями того, як може реалізовуватися та чи та ідея чи як може вирішитися та чи та ситуація) та восьмий (створення певного художнього твору як певного розумового експерименту чи сценарію).

References

- Куренной, Виталий. 2009. *Философия фильма. Упражнения в анализе*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Морозов, Константин. 2021. *Сцилла и Харибда сексуальной этики*. <https://syg.ma/@insolarance-cult/stsilla-i-kharibda-sieksualnoi-etiki>.
- Шевцов, Сергей Павлович. 2013. *Метаморфозы права*. Одесса: Освіта України.
- Deleuze, Gilles. 1983. *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris : Minuit.
- Genot, Emmanuel J. 2021. "The Holmesian logician: Sherlock Holmes' "Science of Deduction and Analysis" and the logic of discovery". In *Synthese*, vol. 198, no 11, 10169-10186. DOI: <http://doi.org/10.1007/s11229-020-02709-w>
- Hintikka, Jaakko, and Merrill B. Hintikka. 1982. "Sherlock Holmes confronts modern logic: Toward a theory of information-seeking through questioning". In *Argumentation. Approaches to theory formation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 55-76. DOI: <https://doi.org/10.1075/slcs.8.24hin>
- Ippoliti, Emiliano. 2019. "Heuristic Logic: A Kernel". In *Building Theories: Heuristics and Hypotheses in Sciences*. Cham: Springer, 191-211. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-319-72787-5_10
- Smart, J. C. C., and Bernard Williams. 1973. *Utilitarianism: For and Against*. Cambridge: Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511840852>
- Thacker, Eugene. 2015. *Tentacles Longer Than Night*. Zero Books.
- Tognazzini, Neal A. 2015. "The Strains of Involvement". In *The Nature of Moral Responsibility*. Oxford University Press, 19-44. DOI: <http://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199998074.003.0002>
- Williams, Bernard. 1993. *Shame and Necessity*. Berkley: University of California Press.

*Raikhert Kostiantyn***HEURISTIC LOGIC AND WORKS OF FICTION**

The study proposes works of fiction as a heuristic. The E. Ippoliti's heuristic 'logic' has two types of heuristic procedures, primitive (for example, analogy, induction), and derivative (for example, scenario-building, thought experiment). The set of derivative heuristics must be open; that's to say, new heuristic procedures can be designed or proposed. It is possible to add works of fiction (and artistic practices) to such derivative heuristics in some form or another. Appeals to fiction by philosophers and, perhaps, scholars can be justified in two ways. The first way is the following: the study of works of fiction is appealing to historical sources for the reconstruction of historical events, culture, social relations, mentality, worldview, ideas, concepts, patterns of behavior, and more. The second way is the following: because works of fiction, regardless of the time of their creation, can somehow affect the modern consumer, they help support the views of, at least, philosophers. For heuristic 'logic' the most interesting typical case when philosophers (and perhaps scholars and scientists) are appeals to works of art as sources of information to support a particular opinion, appeals to works of art to borrow certain situations that could illustrate a particular opinion, appeals to works of art to borrow certain ideas that may be the subject of philosophical, in particular, logical development, appeals to works of art on how to implement this or that idea or how to solve this or that situation), and creation of a certain work of art as a certain thought experiment or scenario.

Key words: *artistic practice, fiction, heuristics, literature, logic.*

Стаття надійшла до редакції 19.12.2021

Розділ 2.

Переклади

Артур Данто

АБЬЮЗ КРАСИ

Я глибоко вдячний Джонатану Гілмору, Греггу Горовіцу та Фреду Рашу спочатку за їхню ініціативу щодо організації симпозиуму щодо моєї книги «Зловживання красою», який відбувся на щорічній зустрічі Американського товариства естетики в 2003 році, а потім за перетворення своїх презентацій у статті, які публікуються тут. Оскільки вони є одними з найталановитіших філософів мистецтва у своєму поколінні, вони створили чудовий набір есе – багатих, геніальних, інформованих і критичних, хоча значною мірою співчуваючи моїм власним починанням у книзі. Мені довелося вибрати 3-поміж їхніх аргументів ті, на які я вважав, що зможу відповісти, сподіваючись, що обмін може мати взаємну цінність і водночас зацікавити читачів «Запиту». (*Inquiry*) Таким чином, я звернувся до:

- характеристики Джонатана Гілмора того, що я називаю втіленням;
- припущення Грегга Горовіца, що через двозначність можна дати зовсім інший опис «зловживання красою», ніж я;
- уявлення Фреда Раша про те, що він називає естетичною теодицеєю.

Для того, щоб взяти ці теми, мені доводилося нехтувати іншими, але вони водночас здавалися центральними для їхніх і моїх позицій.

Почну, однак, з того, що я мав на увазі під «зловживанням красою». Це фразу, яку я запозичив з вірша Артура Рембо 1873 року «Пора в пеклі» – або, радше, з дещо вільного перекладу мови Рембо: Він говорив нанесення шкоди, а не зловживання красою – "je l'ai injurié". Яку саме дію це конкретно позначає, звичайно, важко визначити, оскільки поет говорив алегорично: «Одного дня я посадив Красу на свої коліна і виявив, що вона гірка, і я завдав їй шкоди» (One day I sat Beauty on my knees, and found her bitter, and I injured [abused] her). Припущення, що як поету, Рембо набридло говорити красивими віршами, і замість цього вирішив написати антиестетичний вірш, у результаті чого з'явилась «Пора в пеклі». Звичайно, у порівнянні з «прекрасною» поезією його коханого Поля Верлена з її регулярними римами та ритмами, її «поетичним» словником і сентиментальним викликом його назв, є щось майже дике в Рембо. Таке трапляється в мистецтві. Коли американський художник Філіп Гастон виявив, що його ліричні абстракції не відповідають тому, що він вважав жорстокістю свого часу, він почав малювати «погано», створюючи серію необроблених зображень, використовуючи ідіому коміксів, показуючи Ку-клукс-клан, фігури, що ходять по брудних вулицях у відкритих халапках, курять жирні сигари. Але це не може бути повною відповіддю, якщо вона взагалі є відповіддю у випадку Рембо. Тіло його вірша зображує стан майже божевілля, ніби він заплатив жахливу ціну за зловживання красою, що в контексті слід розглядати як злочин, а саму красу як майже святе благо, зловживання яким, як святотатство, заслуговує найсуворішої відплати. Саме це неявне піднесення краси, ледь зрозуміле в культурі, для якої краса є лише косметичною і «в уяві спостерігача», знаменує глибоку різницю між епохою Рембо та нашою. Але в чому саме полягав злочин, визначити поки важко.

На мою думку, саме через передбачуваний внутрішній зв'язок між мистецтвом і красою саме мистецтво набуло свого освяченого статусу в епоху романтизму. Тож коли мистецький авангард початку ХХ століття створив мистецтво, яке свідомо відмовляється від краси, це було подвійне осквернення. Я мав на увазі саме дада, члени якого вважали, що суспільство, здатне на морально непростену війну, не заслуговує краси. Але лише в культурі, в якій митці шанувалися за те, що вони створюють красу, можна було вважати утримання краси ефективною формою протесту. У неспокійному мирі, який охопив Німеччину після війни, берлінський дада взявся атакувати майже жрецьку позицію Художника агресивним блазніцтвом, що свого часу викликало реакцію нацистів про те, що сучасне мистецтво загалом є «дегенеративним» і патологічним, що можна розглядати як політичну спробу повернути красу до її попереднього високого стану. У своєму есе Джонатан Гілмор надає цінну ілюстрацію того, як триває конфлікт у навмисно огидних виступах віденських акціоністів початку 1960-х років. Краса була надто гарною для їхнього суспільства, як вони сприйняли це, і їх творчість мала бути подвійно образливою для тих, хто шукав мистецтва для естетичної розради.

Хоча мої цілі в книзі були філософськими, вони ґрунтувалися на історії мистецтва – на тому, що насправді мало місце. Я відчув, що в конфлікті між тим, що можна було б назвати «Каліфорнія»[1] і «Каліолатрія», виник принаймні один наслідок моменту для аналітичної філософії мистецтва, а саме: якщо насправді може бути мистецтво, яке не є красивим, краса не належить до визначення мистецтва. Я відчував, що в аналізі інтуїції, яка звичайно є моментом у філософському аналізі поняття, краса майже інтуїтивно висувається як необхідна умова для того, щоб щось було твором мистецтва. Або це було б так, якби полотно було створено на початку ХХ століття, коли приписування краси мистецтву мало статус аналітичної істини. Я думав про таких едвардіанських естетиків, як Дж. Е. Мур і Джордж Сантаяна. І я був вражений тим, як естетика взагалі зникла як з мистецтва, так і з філософії мистецтва до середини шістдесятих, коли деякі аналітичні філософи, такі як Річард Воллхейм, Джордж Дікі, і я були схильні аналізувати мистецтво, традиційна форма визначення необхідних і достатніх умов. Але чого це вартує, я думав, що історія авангарду двадцятого століття вже розробило інструментарій, що мистецтво виробляло свою власну філософію через свої часто політично мотивовані експерименти, і оскільки визначення мистецтва має охоплювати мистецтва Дада і Марселя Дюшана, естетику в цілому можна було б сміливо залишити за межами картини. «Зловживання красою» було попереднім спробою повернутися до нього і побачити, як у поставангардний період можна боротися з естетикою.

Джонатан Гілмор про Втілення

Джонатан Гілмор чудово розуміє цю програму, характеризує моє задумане досягнення як «показуючи, як ми обидва можемо розпізнати авангардне розуміння того, що краса не є частиною сутності чи визначення мистецтва, але побачити, як існує форма специфічно художньої краси». це не безперервно з природною красою». Гілмор має рацію, що ядро цієї тези полягає в розрізненні між тим, що я називаю «внутрішньою» та «зовнішньою» красою. Саме заради розвитку цієї відмінності я написав «Лекції Каруса» 2001 року та книгу, яка їх містить. Але хоча саме краса була точкою опори між ортодоксією та авангардизмом – і яка, на

мій погляд, залишається єдиною естетичною якістю, яка також є основною цінністю, – існує дуже широкий спектр естетичних якостей або, як ми говоримо, естетичні предикати, від «красивого» і «піднесеного» до «потворного» і «огидного». Існують також «вишуканий» і «низький» (dumpy), щоб процитувати два терміни

Дж. Л. Остін запропонував дослідити також «зухвалий», «брудний», «похмурий» та «нудний», (dashing," "dirty," "drab," "dreary," and "dull,") 'можливо просто тому що йому подобались терміни на букву Д.

Естетику предикатів тут слід залишити в стороні, але варто зазначити, що більшість, якщо не всі предикати, які я цитував, мають звичайне описове використання. Коли Джерард Менлі Хопкінс у «Різнобарвній красі» писав: «Слава Богу за плямисті речі», він просував естетику плямистості, хоча однією з описових ознак форелі є те, що вона має плямисте черево, яке, таким чином, може мати таксономічне використання без того, щоб ніхто до Хопкінса не зацікавився естетичним цим конкретним розподілом цяток. Будь-який предикат, який має естетичне використання, може позначати властивість, яка є внутрішньою або зовнішньою у творі мистецтва. Під цим я маю на увазі: естетична якість є внутрішньою, якщо вона є частиною змісту твору. І це, як визнає Гілмор, вимагає розрізнення між твором і об'єктом, що веде нас до серця метафізики мистецтва.

Дозвольте мені навести приклад, перш ніж продовжити. Російський художник, Казимир Малевич заснував у 1915 році рух, який назвав супрематизмом. Одним із перших, якщо не найпершим, супрематистським твором був малюнок чорного квадрата на білому ґрунті. Насправді Малевич зробив кілька «Чорних квадратів». У 2003 році оригінальний Чорний квадрат був виставлений в Музеї Гуггенхайма в Нью-Йорку. Як видно, він не витримав плину часу. Він був покритий тріщинами, які могла б показати емальована поверхня, якби піддалася екстремальному перепадом температур від холоду до спеки. Мабуть, Малевич необережно ставився до матеріальних міркувань, коли малював її; майже напевно з ним погане поводження в Державній Третяковській галереї в Москві, де співробітники, напевно, не знали, які обов'язки несе радянська установа щодо «буржуазного формалізму», за що Малевича засудили. У всякому разі, це досить потворна річ, і дивно, що вона взагалі збереглася. Питання стосується посилання на «це». Це потворний предмет чи потворна робота? Це залежить від того, чи є кракелюр внутрішнім для сенсу твору, чи просто зовнішнім і випадковим питанням того, що сталося з фізичним об'єктом. Напівзруйнована поверхня несумісна з духом супрематизму, тому вона має бути об'єктом, а не роботою, якій належать тріщини. Філософське питання стосується відносин між роботою та об'єктом, і це веде нас до метафізичного серця філософії мистецтва. І це також підводить мене до моєї головної проблеми з документом Гілмора.

Гілмор справедливо зауважує, що в «Преображенні звичайного» я «показав, що властивості твору мистецтва не тотожні властивостям матеріального об'єкта, з яким твір ототожнюється». Те, що Гілмор розуміє це повністю, демонструє приклад, який він використовує: той факт, що скринька Енді Ворхола Brillo Box виготовлена з фанери, не є особливістю даної роботи, тоді як «фанера, яку Дональд Джадд використовував у багатьох випадках для створення свого мінімалістичні роботи дійсно мають сенс». Якість фанери є або може бути внутрішньою у значенні цих

робіт Джадда, але зовнішньою по відношенню до значення Brillo Box, яке може мати те значення, яке воно має

якби він був, наприклад, з гофрованого картону. Або з листового металу. Або – хто знає? – Пінополістиролу. Моя проблема пов'язана з тим, як Гілмор описує відносини між роботою та об'єктом. У кількох випадках він використовує для цього термін «асоціація», який я вважаю занадто слабким і «зовнішнім». Твір як би не просто поєднання значення й об'єкта. Я говорив про твір як матеріально «втільений» і вважаю цю частину філософського визначення мистецтва.

Я думаю про зв'язок між роботою і об'єктом аналогічно тому, як ми думаємо про тіло і розум – або, якщо хочете, про тіло і душу. Можливо, хтось може подумати, що розум «пов'язаний» з тілом. Це зробило б випадковістю те, що він асоціюється з одним тілом, а не з іншим. Мені здається, що між ними існує щось більше схоже на внутрішній зв'язок, і що багато в чому спосіб, як можна вважати втіленням розуму, втілений твір мистецтва. Звісно, це аналогія, та й не зовсім корисна, оскільки ніхто не знає, як насправді втілюється розум. Але принаймні це міцніші стосунки, ніж асоціація. Якби це була лише асоціація, вони могли б варіюватися в повній незалежності один від одного. І це ускладнило б, скажімо, пояснення, чому розум заплутується, коли в організмі падає індекс цукру в крові, або заливається нестерпними відчуттями, коли злегка потерти пір'їнка по підощвах ніг. Існує якийсь причинно-наслідковий зв'язок, який пов'язує прозорість розуму з вмістом глюкози в крові, або психічне замінання з легким наполегливим дотиком до підощов людини.

Щодо мистецтва, ми маємо набагато чіткіше ідею як відбувається це втілення. Двома компонентами твору W є матеріальний об'єкт O і значення M. O має невизначену кількість фізичних ознак, лише частина з яких належить W. Під терміном «інтерпретація» я маю на увазі тезу про те, як якась дана ознака вносить вклад у значення M W. Давайте розглянемо приклад – Мадонну Рафаеля. Картина у формі тондо, тобто намальована на круглomu дубовому панно. Я не можу легко уявити, що той факт, що дубове панно сприяє сенсу роботи, хоча можуть бути причини, важливі для знавців, чому було обрано саме воно, а не сосна чи тополя. З іншого боку, я не можу уявити, що кругла форма панелі нічого не означає. Існує міф, що Рафаель зобразив дочку корчмаря та її новонароджену дитину на бочці: «тондо» все-таки означає «бочка». Хтось може припустити, що той факт, що вона зображена на бочці, пов'язана з тим фактом, що вона скромна особа – дочка корчмаря – говорить про Мадонну як скромну особистість. Якщо крісло на картині — простий сільський стілець, то ідея про те, що проста молода мати, якщо вона сидить, — це Мадонна на троні, є розумною інтерпретацією; і форму панелі можна було б побачити паралельно. Насправді я не вірю в міф про бочку, але рішення використовувати форму тондо може означати щось про шлях вираження, який обрав Рафаель в «Belle Jardinie' re» і чому він не застосував для цього стандартний прямокутний формат. З цим треба працювати.

Коли Майя Лін представила свій проект Меморіалу ветеранів В'єтнаму, який складається з двох довгих трикутних крил, з'єднаних біля їх основи, їй сказали, що з'єднання має щось означати. Це можна прочитати як шарнір: якщо два крила з'єднані разом, їх можна прочитати так, ніби листки розгорнутої книги, і що імена

вписаних мертвих ніби розкриваються, як імена обраних на ангельському сувої.

У будь-якому випадку інтерпретації ідентифікують з'єднання, за допомогою якої твір втілено в матеріальному об'єкті. Це означає, що ми повинні визначити значення твору, а потім визначити, яким чином його матеріальне тіло сприяє сенсу, як, наприклад, той факт, що він намальований на стінах печери, сприяє створенню значення значення намальованої там антилопи чи бізона. Приписування конкретного значення має природу гіпотези. Завжди можливо, що хтось упустив якусь особливість, яка поглиблює або змінює зміст. Однак тут мене турбують естетичні якості «тіла» твору, а також те, чи є і які з них частиною значення останнього. Якщо рисою є краса, твір красивий, якщо він сприяє сенсу твору – якщо це потрібно брати до уваги в тому, що, я вважаю, ми могли б просто назвати художньою критикою роботи. Звичайно, це може бути критикою роботи, що краса тіла не має нічого спільного з естетикою роботи – але на даний момент я тільки зверну увагу, що це має значення.

Можна сказати, що тлумачення «прив'язує» М до О. Це набагато більше. За зв'язок, який існує між психічними станами та станами тіла. У «Преображенні Господне» я створив приклад, у якому ряд непомітних червоних квадратів були різними витворами мистецтва. Хтось може запропонувати, що ми могли б уявити один червоний квадрат, але кілька його інтерпретацій. Але кожна з інтерпретацій виділяє різні властивості квадрата – кути, наприклад, в одних випадках важливі, в інших не мають значення. Картина площина є частиною однієї роботи, але не іншою. Отже, різні інтерпретації пов'язані не лише з червоним квадратом. Навіть той факт, що він квадратний, може мати значення для деяких робіт, але не для інших. Що мені подобається в цьому способі мислення про це, так це те, що описова художня критика твору є невід'ємною частиною його ідентичності як твору мистецтва. Інтерпретація є частиною того, що утримує значення й об'єкт разом як твір.

Грег Горовіц про подвійні генітиси

Грег Горовіц уявляє собі невяну розповідь, у якій Красу спочатку скидають з трону, а потім зловживають, наче були дві події в історії мистецтва, в яких дебошири, так би мовити, знущаються над звільненням від престолу королем (або, швидше за все, королевою, оскільки Рембо використовує займенник жіночого роду). Чому так, питає він, що «подолання краси як найвищої художньої цінності авангардами ХХ століття мало б потребувати «революційної другої дії?» Я розумію, що є не дві дії, а два описи, один алегоричний перепис іншого. Красу скинули з трону, знущаючись над нею: це не так, як якщо б її спочатку скинули з місця, а потім піддалися непристойності. Зловживання полягало в створенні мистецтва, яке не було красивим, коли спочатку вважалося, що якщо воно не красиве, воно не може бути мистецтвом. Що, естетично, було замість цього? Це було безглуздо, мілко, скоморохово, тривіально тощо, але, тим не менш, це було мистецтво.

Чудовим прикладом був би шедевр Ханни Хох – фотомонтаж під назвою *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands* [Вирізати дадаїстським ножем через останню Веймарську культурну епоху Німеччини]. Хох збрала фрагменти фотографічних зображень, вирізаних з нинішніх газет, що дають перетин епохи – політики, фріки, деталі машин, натовпи,

фабрики, танцівниця, що підкидає власну голову в повітря, як повітряна куля – і створила композицію при наклеєнні на панель. Робота була виставлена разом з іншими її монтажами на спеціальній стіні на виставці Дада в Берліні 1920 року разом із плакатом, що проголошував смерть мистецтва – *Die Kunst ist Tot*. За словами її біографа Мод Лавін, її фотомонтажі викликали відповіді «відчуження, екзальтація та зсув»[4]. «Як красиво!» не було б передбаченою відповіддю, окрім як іронічне насмішку. «Це не мистецтво!» — була б прогнозована відповідь, встановлюючи навмисне відсутність краси. Я не маю наміру виписувати меню естетичних якостей, яким підпорядковується робота Хоха. Вона стала аб'юзом краси, створюючи твір мистецтва з відсутністю краси, і, роблячи це, скинула красу з трону.

На мій погляд, це блокує неоднозначність подвійного генітису й лише розважає геніальний риф Горовіца про Красу як образливого тирана. Було б дивно, якби книга під назвою «Аб'юз (Зловживання) доквіллям» виявилася про те, як ми є жертвами доквілля, або якби книга під назвою «Жорстоке поводження з дітьми» була б трактатом, у якому дорослі зображені такими, що потребують захисту від малюків. Краса не обернулася і не познущалася над Рембо, вдаривши його своїм скіпетром! Його читачі знайшли б щось шокує і майже святотатське в думці про те, що хтось завдасть шкоди Красі – і це створило контекст для пізнішого способу, яким рух дада вирішив покарати суспільство, яке шанує красу, створюючи мистецтво таким, яким воно було. Після Першої світової війни ті ж самі мітці взялися за програму знищення тевтонської прихильності Великого Художника як Культурного Героя, поводячись як культурні правопорушники. Сюди входили Ханна Хох, Джордж Грос, Джон Хартфілд (обидва взяли англійські імена, щоб відмежуватися від стигми Німеччини), Отто Дікс, а пізніше Макс Бекман і члени руху *Neue Sachlichkeit*. Їх метою було зобразити суспільство морально хворим і корумпованим, і це вимагало перехід від дадаїзму до реалізму, щоб люди впізнали свою моральну жадливість. Одним із колишніх членів дадаїзму, який допоміг довести це шляхом зворотного зв'язку, був Крістіан Шад, який відчував співчуття до німецьких страждань і присвятив себе створенню прекрасного мистецтва в душі зцілення[5]. До речі, зловживання красою було авангардним рефлексом у Японії після Другої світової війни в русі, відомому як Гутай. Немає гарних жінок у кімоно під квітами сакури для суспільства, чиї правителі завдали такої спустошення своїй нації! Моїм наміром у «Зловживання красою» було використати історичну правду мистецтва, щоб допомогти пояснити постійну ненависть до прекрасного, яка характеризує так багато сучасного мистецтва до такої міри, що Дітер Рот, пов'язаний з міжнародним рухом Fluxus, зізнався, що коли частина його показав ознаки красивості, він відмовився від цього. Тому його робота агресивно безладна, позначена неприємними запахами та загальною шкідливістю. Відповідно, подвійний родовий відмінок не є ні тут, ні там.

Горовіц більш-менш визнає це, стверджуючи, що Кант зачав потворне, отже, некрасиве мистецтво, набагато раніше, ніж дада. Дозвольте мені поставити це в контекст, обговорюючи одного із сучасників Канта, Франсиско Гойю. У 1792 році Гойя склав чудовий документ, спрямований на реформування підготовки художників у Королівській академії Сан-Фернандо. Його наміром було живити

спонтанність, і він заявив, що в живописі немає правил – No hay reglas en la pintura.

Навіть ті, хто пішов далі в цьому питанні, можуть дати кілька правил щодо глибокої гри розуміння, яке необхідно, або сказати, як так сталося, що вони іноді були більш успішними в роботі, виконаній з меншою ретельністю, ніж у тій, над якою вони працювали. проводив більшість часу. Яка глибока і непроникна таємниця замкнена в наслідуванні божественної природи, без якої немає нічого доброго[6].

На той момент Гойя був художником рококо, основним заняттям якого було створення коміксів для гобеленів, які будуть ткатися на королівських гобеленових роботах. Вони показували, що щасливі люди роблять щасливі речі, запевняючи короля, що в королівстві все добре. Але в 1792 році Гойю вразила дивна хвороба, і згодом він став зовсім іншим художником. Він виконав серію кабінетних картин, що зображують надзвичайне насильство: звалтування, вбивства, пограбування, божевілья, канібалізм. Багато з його найхарактерніших робіт після цього не були помічені публікою. Він придумав свій великий набір офортів Los Caprichos і ніколи не опублікував Desastros de la Guerra. Його так звані «чорні картини», очевидно, були створені для нього самого. Він став художником, яким ще ніхто не жив, зображуючи світ, у якому, цитуючи Los Caprichos, «Сон розуму породжує монстрів». Нещодавно скульптор Річард Серра привласнив одну з його чорних картин «Сатурн, який пожирає одного зі своїх дітей» (1820–1824) для політичного плаката, на якому голова Сатурна була замінена головою Джорджа Буша. Коли це було відтворено в Nation, сотні листів протесту були отримані від письменників, явно не знайомих з походженням зображення, які вважали, що зображення жакливе за межі дозволеного – навіть для ненависників Буша, які підтримують журнал.

Я згадую тут Гойю, тому що краса і смак майже зникли з його робіт після 1794 року – і тому, що щось дуже схоже на його рекомендації Академії Сан-Фернандо з'являється в «Критиці судження» Канта, написаній майже в той же час[7]. Щось фундаментальне хвилювалося в культурі, яка рухалася від Просвітництва до романтичних цінностей, і Кант, і Гойя переживали цей перехід. Два етапи кар'єри Гойї філософськи відтворені в тому, що я вважаю двома етапами книги Канта, яка починається з концепцій краси і смаку, а потім переходить до чогось набагато темнішого, в якому жодне з цих понять так тісно не пов'язане. з Кантом, мають чималий авторитет. Я думаю, що перехід від прекрасного до піднесеного, з яким Кант намагався впоратися, показує, що Кант реагував на ті ж сили в Пруссії, які відчував Гойя в Іспанії.

Це з'являється в дискусіях про геніальність у «Критиці здатності судження», на які Горювіц звертає нашу особливу увагу. Для створення прекрасного мистецтва, смаку до судження необхідний геній. Кант насправді говорить не про потворне мистецтво, а про красиві зображення потворних речей, які я розглядаю під заголовком «прикрашання» у своєму книзі. «Є лише один вид потворності, який не можна зобразити у відповідності з природою, не знищивши всякого естетичного задоволення, а отже, і штучної краси, а саме. те, що викликає огиду», — пише Кант[8]. Сатурн Гойї дав би приклад Канту, якби він існував у той час, але я не знаю, чи уявляв Кант існування огидного мистецтва. Мене особливо цікавить те, як у Канта, як і у Гойї, концепція генія «представляє уяву як вільну від усіх правил».

Це «вільне використання когнітивних здібностей [генія]». Відома фраза Канта: «Природа за допомогою генія забезпечує правило» для прекрасного мистецтва, як правило, виривається з контексту. Він мав на увазі, що коли геній створив твір прекрасного мистецтва, його можна наслідувати: «Його приклад створює для інших добрих керівників школу, тобто методичну систему навчання за правилами, оскільки вони можуть бути виведені з особливостей. з продуктів його духу». Геній точно створює прекрасне мистецтво – і «дає правило решті з нас»[9].

Але випадок Гойї, безперечно створив для Горювіца прецедент. Виробництво потворного мистецтва виникло не з авангарду двадцятого століття. Насправді його зловживання красою зовсім не було особливо потворним. Просто це було не красиво, а радше смішно, тривіально, фарсово. Це було несерйозно чи трагічно, нічого з того, чого вимагали від мистецтва добрі, солідні європейські воєнні буржуа, а авангард відмовився їм дати. Їхнє мистецтво політизує красу. Але потворність потрапила на сцену європейського мистецтва в дев'ятнадцятому столітті через привласнення Мане Гойї в таких широко критикованих роботах, як його «Олімпія», де, як і на плакаті Серри, були переставлені голови: провокаційний кухоль. На тіло олімпійської богині одягнули Вікторін Мерант – модель, куртизанку з брудними ногами. Кант пише: «Смак, як і судження загалом, був дисципліною (або навчанням) генія; він підрізає крила, робить його культурним і відполірованим». Чого не вистачало Мане, так це «смаку». Так виникає конфлікт між генієм і смаком. Якщо «в конфлікті цих двох властивостей у продукт чимось потрібно пожертвувати, це має бути на боці генія; і судження, яке в речах прекрасного мистецтва вирішує з його власних власних принципів, швидше пожертвує свободою і багатством уяви, ніж дозволить щось завдати шкоди розуму»[10].

Отже, Кант відчував, що мистецтво завжди повинно бути гарним. Гойя подумав, що це може бути потворним, але потім залишив це при собі. Художники-авангардисти ХХ століття нарешті порушили цю заборону. Але заборона — це саме те, що Рембо порушив, зловживаючи красою.

Фред Раш і естетична теодицея

Парадигма абьюза краси Фреда Раша – розрізане очне яблуко у фільмі Луїса Бунюеля та Сальвадора Далі Un chien d'Andalou – майже напевно натякає на провокаційний пасаж Гегеля в розділі III його «Естетики»: «Краса мистецтва чи ідеал».

Якщо запитати, в якому саме органі вся душа постає як душа, то відразу назвемо око; бо в оці зосереджена душа, і душа не просто бачить крізь неї, а й бачиться в ній. Тепер, як пульсуюче серце виявляється по всій поверхні людського, на відміну від тваринного, тіла, так у тому самому сенсі мистецтва слід стверджувати, що воно має перетворювати кожен форму в усі точки своєї видимої поверхні в око, яке є осередком душі і виявляє дух... мистецтво перетворює кожне своє творіння в тисячокий Аргус, в якому внутрішня душа і дух видно в кожній точці[11].

Гегель додає: «Одна справа для художника просто наслідувати обличчя сидячого, його поверхню та зовнішню форму, стикаючись із ним у спокої, і зовсім інша — зобразити справжні риси, які виражають найглибшу душу суб'єкта...». Ідеальний твір мистецтва стоїть перед нами, як блаженний бог»[12].

Лідія Гер має теорію художніх прикладів у філософії мистецтва – різниці між простою ілюстрацією філософської точки зору та прикладом, за допомогою якого філософ породжує цілу філософію мистецтва. Гайдеггер використовує черевики Ван Гога, Мерло-Понті – пейзаж Сезанна, Адорно – композиції Шенберга, І – скриньку Брілло Уорхола. Не пощастило Гегелю, що не мав як приклад, необхідний йому для своєї позиції, архаїчний торс Аполлона в однойменній поемі Рільке: у статуй відсутня голова, тому ми не бачимо очей фігури, але якось відчуваємо, що нас бачить усе тіло – «Немає місця, яке не дивиться на тебе». Те, що показує мистецтво, пише Гегель: «Чи це чисте сяєння й поява предметів, створених духом»[13].

У цьому, на мою думку, є сенс одного з його найперших спостережень у його чудовій книзі – що художня краса вища за природну красу, тому що «вона народжується від духу і народжується знову». Те, чого досягає Гегель, — це заміна естетики форм естетикою сенсу. Те, що він називає духом, перетворює речі на значення – і, зокрема, перетворює природну красу в щось змістовне, що я мав на увазі під поняттям внутрішньої краси. У будь-якому випадку бритва через очне яблуко не просто зловживає красою, а руйнує духовну основу художньої краси.

Немає такої точки архаїчного фрагмента Рільке, яка б не «бачила» глядача, і якщо погляд Гегеля має перевагу, то це цілком загальне: твір мистецтва звертається до глядача в цілому. Це не те, на що просто дивляться – це якось озираться назад. Ми бачимо не просто красу – краса, так би мовити, бачить нас – і, можливо, це те, що Горювіч хоче, щоб ми розуміли під подвійним родовим відмінком, у якому краса знущастається над нами. Глядач архаїчного торсу Аполлона відчуває, що повинен змінити своє життя. Це ставить його життя в перспективі. Ніщо з цього не стосується філософії історії мистецтва, розробленої в «Зловживання красою», але, можливо, це має на увазі тезу, яку я не розглядав у книзі, а саме те, що Раш, у боргу перед Раймондом Геуссом, висуває як теодицею. Погляд Гегеля на кінець мистецтва полягає в тому, що мистецтво «більше не дає того задоволення духовних потреб, якого шукали в ньому попередні епохи та нації, і знаходили в ньому»[14], духовні потреби будуть задоволені або принаймні не зруйновані фатально – і якщо мистецтво справді дало своїм глядачам таку впевненість, то, безперечно, є сенс в якому мистецтво і теодицея пов'язані. Під час Всесвітньої виставки 1939 року в Нью-Йорку компанія General Electric використовувала свою продукцію під гаслом – що вони були «розроблені з урахуванням вас». Мабуть, думка полягає в тому, що мистецтво в такий спосіб заспокоювало – що світ створений з урахуванням «справжніх інтересів духу». Вражаюча теза Раша полягає в тому, що «естетика була все більш секуляризованою формою теодицеї» в цьому сенсі, і він знаходить це у вимозі Канта про те, що «суб'єкт, який виносить судження про смак, вважає природу [і] цілеспрямованою без мети!». Сама практика естетичного судження передбачає «світ, у якому суб'єктивна спонтанність перебуває «вдома». Я не зовсім впевнений, що це стосується мистецтва, навіть якщо це стосується природи – хоча згідно з міметичною теорією мистецтва, картина світу, який вважається прекрасним, є картиною світу, в якому ми «як вдома». Але коли мімесис відступає як художнє визначення, зв'язок відповідно слабшає – і через час авангарду майже зник. І коли краса теж зникає, важко зрозуміти, де теодицея може щось придбати.

Наприкінці свого есе Раш ставить питання про те, яке мистецтво слід

цінувати і чому. Коли було зрозуміло, що мистецтво має бути красивим, відповідь була легкою, оскільки сама краса є цінністю, головним чином через те, як ми побудовані. Але як тільки краса більше не розглядалася як необхідна умова мистецтва, відповідь повинна лежати в іншому місці. У «Зловживання красою» я навів кілька прикладів поставангардного мистецтва, яке є внутрішньо красивим. Саме це не пояснює, чому їх цінують. Меморіал ветеранів В'єтнаму використовує красу, тому що краса лікує, і метою пам'ятника було «зцілити націю», чому він дійсно допоміг. Але це стало місцем, на якому глядачі будуть розмірковувати про війну, смерть, втрати та красу ще довго після того, як війна, яка її спричинила, відійшла в історію. Воно справді виконує те, за словами Гегеля, що колись робило мистецтво, — воно задовольняє найвищі потреби духу. Він думав, що філософія візьме на себе це велике завдання, але все не так. Проте потреби залишаються, і мистецтво є одним із способів їх вирішення, що є однією з причин, чому його продовжують цінувати. Але є й інші способи й інші причини для того, щоб ми продовжували його поважати.

Примітки

1. Артур К. Данто, «Каліфобія в сучасному мистецтві». *Art Journal*. 63.2 (літо 2004 р.). С. 25–35.
2. Дж. Л. Остін, «Прохання про виправдання». *Філософські статті*. J. O. Urmson and G. J. Warnock (ред.) Oxford: Clarendon Press, 1961, p. 131.
3. «Каліфобія в сучасному мистецтві»
4. Мод Лавін. Різати кухонним ножом: Веймарські фотомонтажі Ханни Хох. Нью-Хейвен: Видавництво Єльського університету, 1993, с. 29
5. Дивіться мій «Секс і місто: еротичний світ мрій Крістіана Шада». *The Nation*. 276, 13. (9 червня 2003 р.) С. 33–36.
6. Роберт Хьюз. Гойя. Нью-Йорк: Кнопф, 2003, с. 175.
7. Іммануїл Кант. Критика судження. Тр. Дж. Х. Бернارد. Нью-Йорк: Хафнер, 1951. §48.
8. Там само. §49.
9. Там само.
10. Там само. §50.
11. Г.В.Ф. Гегель. Естетика: Лекції з образотворчого мистецтва. пер. Т.М. Нокс. Vol. 1, с. 153. 12. Там само, с. 157.
13. Там само, с. 2
14. Там само, с. 10

Англійська версія статті надрукована в *Inquiry*, Vol. 48, No. 2, 189–200, April 2005

ПЕРЕХРЕСТЯ ФІЛОСОФІЇ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЇ: ТІЛО, КОНТЕКСТ, ПЕРФОМАНС, СПІЛЬНОТА

Дж. Хіллс Міллер,
Каліфорнійський університет Ірвін

Мій коханець був диким
та переходив моїм тілом як дорогою.
Але тіло моє співає, а не стогне, тому що
Усе залишається у Бога
У. Б. Єйтс, «Божевільна Джейн у Бога»

Четвертий сучасний феномен проявляється в тому, що людська діяльність розуміється і практикується як культура. Культура тоді стає реалізацією найвищих цінностей через турботу про найвищі блага людини та вирощування їх. Вона належить до сутності культури як такої турботи, що вона, у свою чергу, береться під опіку, а потім стає політикою культури.
Мартін Гайдеггер, «Картина світу»

— А як щодо матеріальності тіла, Джуді?
Джудіт Батлер, *Тіла, які мають значення*

Немає «тіла»; немає «чуття дотику»; немає "the" res extensa .
Жан-Люк Ненсі, *Корпус*

1. Я почну з того, що запитую, як слід читати рядки Єйтса в моєму першому епіграфі. Чи вони відверто сексистські, чи є прикладом роботи письменника-чоловіка, здатного співчувати і представляти зсередини незапам'ятний тілесний досвід жінок? Чи взагалі можливий такий перехід від чоловічої до жіночої точки зору чи точки дотику? Жіночі тіла завжди були шляхами, «по яких проходять чоловіки» по дорозі кудись ще. Чому тіло Божевільної Джейн все-таки «співає», а не «стогне», чи то від болючого болю, чи від сексуального екстазу? Чому її тіло співає словами: «*Все залишається у Бога*»? Яке відношення має ідеологія жіночого тіла Божевільної Джейн до релігії, з християнською релігією? Я маю на увазі більш конкретно християнське вчення про втілення (*Hoc est enim corpus meum*), разом із християнською доктриною, яка стверджує, що, хоча все, що є під місяцем, проходить (як речі так і люди, що проходять через тіло Божевільної Джейн), усі ці речі, що рухаються в часі, не зникають. Як каже Єйтс у «Тисяча дев'яност дев'ятнадцятому»: «Людина закохана і любить те, що зникає, / Що це можна сказати?» (Yeats 208). Проте всі речі, без винятку, мають «в бозі» статичну постійність - тобто вони залишаються. Усе залишається в Бозі.
2. Чи мають лінії Йейтса *перформативний* вимір? Це спосіб зробити щось за допомогою слів, чи це просто уявна драматична вистава? Який *контекст*: біографічний, культурний, інтертекстуальний чи що завгодно, має керувати моїм читанням того, що говорить Божевільна Джейн? Коли я читаю ці рядки,

- я приєднуюся до *спільноти* інших читачів, минулих і теперішніх, які читали рядки так само, як я? Або моє читання обов'язково є самотнім та ідіосинкратичним, *sui generis*? Що було б краще, бути окремим читачем чи членом спільноти читачів? Щоб запитати, як я щойно запитав: «Що таке тіло, контекст, перформативність і спільнота?» це цілком філософське питання; у будь-якому разі, західні філософи протягом багатьох років задавали питання на ці теми. Ці теми також є ознаками культурологічних досліджень, як в теоретичних питаннях, так і в методологічних передумовах.
3. Моя назва трохи вводить в оману. Це припускає, що філософія та культурологія, можливо, неминуче зустрічаються на тому чи іншому перехресті, можливо, там, де зустрічаються три дороги в «Царі Едіпі» Софокла. Моя гіпотеза, однак, протилежна. Як буде показано в цій короткій статті, я стверджую, що сьогодні філософія та культурологія часто, хоча, звичайно, не завжди, не мають зв'язку. Це як подумати, що ніколи не відбувалося сцени вбивства батька, тобто гнівного вбивства Едіпом незнайомця, який насправді був його батьком. Цього ніколи не сталося, тому що Едіп прийшов занадто рано чи надто пізно, протичасно, несинхронізовано, і не зустрівся на роздоріжжі з Лаєм. Сучасні філософія та культурологія більше не перетинаються і це схоже на Едіпово батьковбивство, тому що саме таким чином культурологія вбиває сучасну філософію. Фахівці культурологічних досліджень завжди можуть сказати: «Платон чи Аристотель; Декарт, Кант чи Гегель; Вітгенштейн, Гуссерль чи Гайдеггер; Остін чи Мерло-Понті не мають відношення до того, що я намагаюся зробити». У будь-якому разі «Я занадто зайнятий оволодінням фільмом нуар, чи популярною музикою, чи модними журналами чи чим завгодно, щоб мати час для філософії». Одним із результатів цього неявного твердження є те, що люди, які займаються культурологією, можуть іноді невідомо бути збентежені невивченими філософами, які сягають Аристотеля і збереглися в нашій культурі аж до Гуссерля, Гайдеггера, Левінаса, Лакана, Дельоза та Гваттарі та поза межами. Вони в'язні того, від чого хочуть втекти. Такі ідеологічні містифікації не безневинні. Вони можуть заподіяти велику шкоду і страждання. Одним із прикладів є майже непереборний «інтуїціонізм», який розглядає тіло як щось, що сприймається як належне, щось, що можна доторкнутися, щось поза мовою, ні в якому разі не філософська проблема. Цей інтуїтивізм може бути основою західної філософії та сучасних культурологічних досліджень. Усі знають і завжди знали, що означає матеріальність тіла.
 4. Імовірність, що працівники культурології, якщо будуть читати філософію, отримають багато корисного для досліджень, подібна до тої, що і філософи, які не приділяють уваги культурології, можуть упустити деякі гідні філософські ідеї в роботі культурологів. Філософи, наприклад, як і раніше схильні занадто (щоб говорити іронічно) вважати свої висловлювання універсальними істинами, дійсними в будь-якій точці світу в будь-який час. Вони схильні забувати історію та культурні відмінності, навіть коли говорять про історію чи культуру. Більше того, правда, більшість західної

філософії від Платона до Левінаса була написана не просто людьми, але була вираженням точки зору чоловіків - того, що Дерріда, говорячи про Левінаса, називає «рішучою чоловічою точкою зору... або точкою контакту»... Справді, точка зору є контактом зі всесвітом, а контакт ми розуміємо як дотик, і дотик дотичний до ласки (іноді без самого фізичного дотика), а те, що торкається - завжди чоловіче (ініціатор дії), а поглажене - жіноче (пасивне)» (Дерріда, *Про дотик* 80). Чи можна розмовляти про ласку з точки зору жіночності, квір чи лесбійки? Джудіт Батлер, безумовно, спробувала зробити щось подібне в *Bodies that Matter*. Ніщивний удар, який культурні дослідження у своїй феміністичній галузі завдали західній традиції чоловічої філософії, можливо, ще не торкнувся багатьох філософів. Це було схоже на нокдаун. Чоловіки-філософи, наприклад, Левінас, досі невпинно говорять про те, як «жіноче — це Інше, те, що суспільство не сприймає» (Левінас, *Totality and Infinity* 265), і, неявно, про Іегову як про старого чоловіка з довгою сивою бородою.

5. Дозвольте мені коротко вказати чотири взаємопов'язані сфери, де ця пропущена зустріч між філософією та культурологією була «зафейлена» (зіпсована). Кожному з них знадобиться тривалий розвиток, щоб з'ясувати, що поставлено на карту в кожній невдачі зустрітися на роздоріжжі. З точки зору філософії, провал проявляється в тому, як філософія має тенденцію робити заяви про «універсальну людину». З точки зору культурології, пропущена зустріч проявляється як небажання бачити, що такі поняття, як спільнота, контекст, перформативність і тіло, є проблемами з довгою філософською історією, а не само собою зрозумілими відповідями. Або передумови, на основі яких можуть відбуватися емпіричні дослідження культури, які Гайдеггер називає «турботою» про культуру. Поширена ідеологія культурології має тенденцію до конструктивістської. Вона бачить культуру через ітераційне підкріплення, створюючи з якогось пасивного залишку або ґрунту, як-от матеріальність тіла, структури влади, які визначають наше життя. Це означає, що все може бути інакше. Наприклад, гегемонію гетеросексуалізму можна було б скасувати. Водночас, як це не парадоксально, ця ідеологія передбачає, що якою є наша культура, такою будемо й ми. Культура навколо має більш-менш непереборну силу, щоб зробити мене тим, ким я є. Водночас, як це не парадоксально, ця ідеологія передбачає, що якою є наша культура, такою будемо й ми. Культура навколо має більш-менш непереборну силу, щоб зробити мене тим, ким я є.
6. Те, що ми більш-менш уже знаємо, як нормативне і обов'язкове в філософії, має тенденцію не обговорюватись в спільнотах культурологів, як «Уявні спільноти» Бенедикта Андерсона та «Країна і місто» Раймонда Вільямса. Однак довга філософська традиція, що сягає *«Політики» Аристотеля*, *«Республіки» Платона*, і до недавніх робіт Батая, Бланшо, Агамбена, Лінгаса та Ненсі (див. Цитовані праці), розглядає або відчуває питання громади як велику проблему, проблема, що вимагає практично нескінченного роздуму. Один Ненсі написав три важкі книги, намагаючись

зрозуміти, що він думає про громаду. Ця сучасна філософська традиція рідко згадується або взаємодіє з практиками культурології.

7. Багато культурологічних досліджень мають тенденцію припускати, що контекст є визначальним, хоча культурним артефактам іноді надається сила генерувати або навіть ставити під сумнів контекст. Який мій культурний контекст, таким буду я і всі мої роботи. На основі цього припущення сила нового історизму полягала в тому, щоб сліпуче описати якусь більш-менш незрозумілу рису популярної культури, часто британської культури Відродження, а потім стверджувати, що ця риса пояснювала якийсь уривок високої культури, наприклад, Шекспірівського *Короля Ліра*. Навпаки, філософія схильна вважати перехід від культурного контексту до культурного артефакту великою таємницею. Цю передачу надзвичайно важко продемонструвати переконливо й емпірично. Сумнозвісним прикладом є «Контекст подій підпису» Дерріда, в якому Дерріда заперечує Остіна та Серла, що «контекст» перформативного висловлювання ніколи не може бути «насиченим (*saturé*)» (Derrida, *Limited Inc.* 20). Як наслідок, «добробут» перформативного мовленнєвого акту, наприклад, фраза священника «Я оголошую вас чоловіком і дружиною», ніколи не може бути твердо відомою, передбачуваною чи підтвердженою.
8. Велику плутанину в культурології спричинило, на мій погляд, необережне змішування «перформативних» у значенні мовленнєвого акту та «перформативного» у значенні «перформанс». Цю плутанину можна побачити або відчутти в широко поширеній дисципліні «performance studies» або у широко впливовій заяві Батлер про те, що «стать» індивіда є результатом повторюваних «виступів» культурно детермінованих, нав'язаних владою ідей про маскуліність чи жіночність. Важливо не плутати сенс, бо як каже вікіпедія, це «поняття має також інші значення». Я стверджую, що «перформативність» у сенсі того, як виконується танець, музична композиція чи партія у виставі, практично не має нічого спільного з «перформативністю» у сенсі того, як дане виголошення може функціонувати як перформативний мовленнєвий акт. «Він показав вражаючу виставу Гамлета» не є прикладом і не відноситься до того самого використання мови, як висловлювання: «Він дав свою урочисту обіцянку, що він буде тут о десяти», хоча обидва є формами проголошення, говорити, навіть робити щось словами.[1] Хоча сумна мізогінія Остіна очевидна скрізь у *«Як робити речі зі словами»*, людям, які вивчають перформанс, потрібно стиснути зуби, повернутися до джерела й подивитися, що Остін насправді сказав про, наприклад, виступи на сцені. Він вважав такі вистави позбавленими перформативної сили (Остін 22). Це величезна тема. Amazon.com надає 456 результатів у розділі «Перформативність та перформанси». Вступ Ендрю Паркера та Єви Седжвік до книги англійського інституту про *перформативність та перформанси* починається з різкого розмежування між перформативністю у застосуванні до мовленнєвих актів і перформансом в театрі: «Бо в той час як філософія та театр зараз поділяють «перформатив» як спільну лексичну одиницю, цей термін навряд чи став означати «те саме»

для кожного» (Паркер і Седжвік 3). Наприкінці есе, однак, після тонкого та проникливого обговорення того, як можна вийти за межі Остіна в напрямку квір-теорії, Паркер і Седжвік дають своє благословення на привласнення терміну «перформативний» для театральних та інших досліджень перформансу: «Можливо, — кажуть вони, — це здатність експліцитного перформативу мобілізувати такі трансформаційні ефекти у просторі між розмовами [вони щойно обговорювали Шарлотту], що робить майже непереборним — незважаючи на багато знеохочення самого Остіна — асоціювати його з театральними виставами» (Паркер і Седжвік 11). Я вважаю, що треба чинити опір. Важливо чинити опір.

9. Матеріальність тіла, нарешті, має тенденцію сприйматися як належне для тих, хто займається культурними дослідженнями, як, наприклад, у цій цитаті, з якої я почав з *«Тіла, які мають значення»* Батлер. Вона посилається на поширений протест жінок у своїй аудиторії, коли вона читала лекції про тіло. Жінки думали, що усі і так знають, що означає матеріальність тіла. Це як Семюел Джонсон пхнув по каменю, щоб спростувати вчення про відсутність матерії у Берклі. Інколи фізичне спростування сприймається як незаперечне, на відміну від реконструкції, яку сприймають як гру слів. Майже незліченна кількість книг і есе за останні десятиліття містили в назвах слово «тіло». Amazon.com дає 428 366 результатів. «Boggles or googles» - шукай та дивуйся. Методологічні посилання в таких роботах, швидше за все, медичні чи психоаналітичні, зокрема лаканіанські, ніж власне філософські. У деяких таких творах на титульних аркушах зображено слово «тіло», як прапор вірності, талісман або таємний пароль: «Я не деконструктивіст. Інші влаштовують зустріч або принаймні контакт/дотик, іноді «дотик без дотику», блискучий удар між філософією та культурологією, наприклад, відповідь Гаятрі Співак на попередню версію *«Корпус»* Ненсі під назвою *«Мислячі тіла»*. [2]
10. Однією з найперших таких книг була *«Романтичне тіло: любов і сексуальність у Кітса, Вордсворта та Блейка»* Джин Х. Хагструм. Оскільки цей твір з'являється в серії *«Романтичні кола: Практика»*, доречно сказати пару слів про чудову книгу Хагструма. У 1985 році обговорення головних поетів-романтиків через любов, сексуальність і тіло було відносно незвичайним, тому тоді знадобилося певної сміливості, щоб зосередитися на цих темах. Більше того, новаторська, вчена та інтелектуально щедра книга Хагструма започаткувала традицію, яку я ототожнюю, більш-менш сприймати тіло як належне. *Романтичне тіло* наврядчи є «феміністичною» книгою. Вона написана, здебільшого, з рішучої та безсоромно чоловічої точки зору, хоча з певною протофеміністичною належною повагою до жіночого сексуального досвіду, як у обговоренні «Утун» Блейка. І все ж *«Романтичне тіло»* допомогло створити програму для всіх наступних книг про тіло, включаючи багато центральних текстів з фемінізму або квір-досліджень.
11. Хагструм починає з того, що твердо відрізняє свою позицію від позиції Поля де Ман. Він цитує зауваження Патріції Спакс щодо попередньої книги

Хагструма про кохання сімнадцятого та вісімнадцятого століть *«Секс і чутливість»*, книжку, що передує роману *«Романтичне тіло»*: «Якщо ви хочете говорити про чоловіків [sic!], — зауважив Поль де Ман в Інституті Англії, — ви не в тій сфері. Ми говоримо про літери». Хагструм говорить про чоловіків і жінок та їх уявлення» (Hagstrum viii). Хагструм твердо підтверджує цю відданість: «Я впевнений, що часті погляди, які я роблю на наступних сторінках до життя авторів, сприяють тому, щоб ми реагували на зони словесної енергії і не відволікають увагу від фокусу на самому творі. Цей твір я вважаю найкращим, коли його міфічні істоти та події передають реальний досвід у вигаданих, риторичних та словесних структурах» (Hagstrum). Ви можете бачити, що негативна реакція проти «деконструкції» була вже в розпалі в 1985 році, всього через два роки після смерті де Мана. Де Ман, до прямо міметичної та референтної концепції літератури, до уявлення про те, що хороша література «передає реальний досвід», що слова мають «енергію», і до уявлення про те, що література заснована на «реальному досвіді» автора. Це означає, що біографічні дані завжди можуть бути актуальними. Справжній досвід, зареєстрований Вордсвортом, Кітсом і Блейком і обговорений Хагструмом, стосується не стільки тіла як такого — насамперед жіночого тіла з чоловічої точки зору — скільки того, що названо в підзаголовку: «любов і сексуальність у Кітса, Вордсворта і Блейка», тобто жіноче тіло як об'єкт чоловічого сексуального бажання, хоча іноді і чоловіче тіло як об'єкт жіночого бажання. Хагструм також відтворює та обговорює деякі романтичні графічні роботи оголених і одягнених жінок Генрі Фюзелі, Джеймса Баррі, Вільям Етті і, звичайно, Блейка. Він уточнює, наприклад, чи відкриті або завуальовані статеві органи в кожному з його прикладів. *«Романтичне тіло»* — це передусім тематично-парафратична книга про секс у творчості трьох поетів. Йдеться насамперед про гетеросексуальний статевий акт або прагнення до нього, хоча відповідні поети приділяють належну увагу ідеалізації, трансценденталізації чи політизації статі. Хагструм в одному місці стверджує, наприклад, що для Блейка «те, що отруїло сексуальність, не було саме тілом, бажанням per se» (Hagstrum 121), ніби тіло і сексуальне бажання були одним і тим же. В іншому місці він помилково стверджує (якщо Дєрріда правий), що «надати першість і красу відчуттю дотику», як це робить Блейк, є зміною «традиційної психології» (Hagstrum 115; Derrida's *On Touching—Jean-Luc Nancy* присвячений тому, щоб показати, що дотик є основним, від Аристотеля до Ненсі). Коротка кода Хагструма «Філософський епілог: природа та уява» справді обговорює деяких філософів: Дідро, Арчібальда Елісона, Томаса Голкрофта, Канта, Гегеля, Шиллера та Шопенгауера, хоча в першу чергу для того, щоб знайти останні чотири «недоліки» (Хагструм 149) і чоловічий шовінізм. Вони недосконалі, тому що вони не звертають уваги на сексуальність так, як її прославляли Кітс, Вордсворт і Блейк, тобто як взаємодію між статями, що включає як Ерос, так і Агапе. Пильна увага до того, що головні філософи насправді кажуть про тіло, ніколи не зустрічається в книзі Хагструма. Тіло ніколи не стає складною філософською чи теоретичною проблемою в книзі

Хагструма, незважаючи на його пильну увагу до сексуальних теорій Блейка. Говорячи про те, що Хагструм схильний сприймати тіло як належне, я маю на увазі, що він досліджує тіло, але не питає «Що таке тіло», як це роблять Ненсі та Дерріда. Як я можу бути впевненим, що я знаю його, чи контактую з ним, чи торкаюся його? Що головні західні філософи мають сказати про тіло і про дотик?

12. Навпаки, для філософської традиції тіло, починаючи з Аристотеля і через Мерло-Понті до сьогодні, є загадковою проблемою, а не рішенням, можливо, навіть проблемою, що піддається раціональному з'ясування. Більше того, втілення, втілення чи інкорпорація не відокремлюються в нашій західній культурі від її богословських коренів. *Nos est enim corpus meum*: «Це справді моє тіло», — сказав Ісус у латинській редакції Вульгати, коли він ламав хліб на Тайній вечері. [3]
13. Деяке уявлення про проблеми можна отримати з «Корпуса» Жана-Люка Ненсі та вищезгаданих «Про дотик» Жана-Люка Ненсі Дерріди, хоча ці дві книги аж ніяк не співають однаково мелодію про проблему тіла. [4] Книга Дерріда відкриває поняття дотику в текстах від Аристотеля «*De Anima*» через Канта, Мен де Бірана, Равессона і Гегеля до Бергсона, Мерло-Понті, Дельоза і Гваттарі, Левінаса і самої Ненсі. «Бо те, що торкається його [дотику] або те, про що говорять, говорячи про дотик, також є невідчутним». Тактовно доторкнутися - це доторкнутися, не торкаючись того, чого не можна торкнутися: обійняти очі, одним словом (або кількома словами, і словом ["охопити", *embrasser* по-французьки, що означає «поцілунок»] завжди приносить до вашого вуха скромний запас поцілунок в уста). Дотик як такт, завдяки вам, [тобто, Ненсі], є розривом з безпосередністю, з безпосередньою даністю, неправильно пов'язаною з дотиком і на яку трансцендентальний ідеалізм завжди робить ставку, як на самоприсутність. (кантіанський або гуссерліанський інтуїтивізм) або за онтологією, мислення про присутність буття або *буття-там як такого* у своєму бутті [посилання на Гайдеггера], мисленні про власне тіло або про плоть [як у всіх тих сучасних феміністських апелях до «матеріальності тіла», а також у дискусіях у чоловічій філософській традиції, повторений Дерріда, про «власне тіло» або про плоть (*Лейб*)]» (Дерріда, *Про дотик* 292-293). «Центральна теза» «*Про дотик*», якщо я можу сказати так, що Дерріда чітко забороняє мені робити, це недоторканість серця дотику, можливість/неможливість одночасно доторкнутися до себе, або доторкнутися до себе, або доторкнутися до іншого передбачуваного тіла чи втіленої особи, і, як наслідок, неможливість прямо й однозначно говорити чи писати про дотик чи про тіло. Не можна торкатися дотиків. Між моїм пальцем і тим, до чого я доторкнуся, завжди втручається інтервал, перерва або проміжок, до якого не можна доторкнутися, як і до об'єкта дотику чи межі дотику, як у старій телефонній рекламі, Протягніть руку і торкніться когось». «Що таке контакт, — запитує Дерріда, — якщо він завжди втручається між двома x» ? [*intervient toujours entredeux x*]» (Дерріда, *On Touching* 2, пер. модифіковано). В іншому місці Дерріда пояснює, що він вважає, що наші

звичайні припущення щодо тіла є культурно специфічними, але існують вже давно, хоча вони надзвичайно проблематичні: " І тому наша дуже давня звичка в тій чи іншій історичній культурі, «удома» [*chez nous*] на Заході, використовувати ці терміни («логіка» і «арифметика» п'яти почуттів тощо), щоб налаштувати їх більш-менш добре [*tant bien que mal*] (а часто зовсім не дуже добре, як ми тут переживаємо, і це вся філософія), щоб відповідати деяким удаваним [*alléguées*] онто-феноменологічні докази в «нашому тілі». Емпірична онто-феноменологія + історична спадщина + мова культури: можливо, це створює загальну звичку, спосіб життя, практику, прагматику, свідомість тощо» (Дерріда, *On Touching* 106-7, пер. модифіковано).

14. Я не кажу, що треба погоджуватися з Дерріда чи з Ненсі. Я далекий від цього. Я радше стверджую, що тим, хто займається культурологією, було б добре взяти до уваги виклик, який Ненсі та Дерріда по-різному ставлять перед «інтуїціоністською» традицією. Ця традиція, від Аристотеля до наших днів, має тенденцію сприймати як належне «матеріальність тіла».
15. Я роблю висновок, що як культурні дослідження, так і філософія краще справлялися б зі своїми різними завданнями, якби відбулося або мало відбутися більше зустрічей, як би не було едіпових чи подібних до Юдіфи (я маю на увазі Юдіф у біблійній історії про Юдіф і Олоферна [5]), на тому перехресті чи на тому гірському перевалі.

Примітки

¹ Я докладно обговорював цю плутанину та її походження в Міллер 2007.

² Ось кілька інших репрезентативних назв книг: *Тіло в болю*; *Письмо і тіло*; *Політика тіла*; *Тіла, які мають значення*; *Створення сексу: тіло та гендер від греків до Фрейдя*; *Вікторіанська література і тіло анорексії*; *кузова робота*; *Раб тіла*; *Сценарій Чорного чоловічого тіла*; *Політика жіночого тіла*; *Нові наші тіла, ми самі: книга від і для жінок*. Називається один розділ нещодавнього випуску *Wired* (січень 2007 р.). *За межами тіла: Наука вдосконалення людини*.

Панель на засіданні Асоціації модерністських студій у жовтні 2006 року мала назву «Тіло авангарду». Нижче наведено запит на подання документів для цієї панелі. Я цитую це, тому що він об'єднує в кількох реченнях думки, отримані в рамках культурологічних досліджень про тіло, включаючи мовчазне прийняття як належне більш-менш безпроблемно матеріальність тіла:

«Авангардне мистецтво, перформанс і теорія початку двадцятого століття зображували тіло як сутність, яку потрібно формувати, маніпулювати і навіть виходити за межі. Злиті з машинами, створені в стилі а-ля, або стиснуті в геометричні форми, авангардні тіла функціонували для просування нових соціальних порядків і візуальних форм. Проте багато авангардистів також підозріло ставилися до тіла, як до залишку світу природи, який залишався стійким до естетичних і політичних трансформацій. Такі перемовини між ідеалом і реальністю тіла є центром цієї панелі. Перевизначивши роль тіла в авангардному виробництві та риторичі, ця панель відкриє нові шляхи теоретизації соціального дискурсу тіла; досліджувати історичні депривілейовані

групи, які зазвичай асоціюються з тілом; і оглянути тіло" Вони функціонують як міждисциплінарний сайт, на якому в цей період сходилися візуальна, фізична та політична культура. Ми запрошуємо до роботи з авангардним мистецтвом, театром, літературою, фотографією та кіно, які розглядають деякі з наступних питань: Як динамізм живого тіла спрацював із статичними чи невізуальними формами мистецтва та проти них? Яку роль відіграє тіло в стилях, які, здавалося б, приховують або знищують його присутність (наприклад, абстракція)? Як авангардисти тлумачили відношення між індивідуальним тілом і політичним тілом? Як тіло слугувало інструментом (або перешкодою) політичних і соціальних культурних змін? Як він був використаний для вираження ставлення до статі, сексуальної орієнтації, етнічної приналежності, національності та класу? і політична культура зблизилася в цей період. Ми запрошуємо до роботи з авангардним мистецтвом, театром, літературою, фотографією та кіно, які розглядають деякі з наступних питань: Як динамізм живого тіла спрацював із статичними чи невізуальними формами мистецтва та проти них? Яку роль відіграє тіло в стилях, які, здавалося б, приховують або знищують його присутність (наприклад, абстракція)? Як авангардисти тлумачили відношення між індивідуальним тілом і політичним тілом? Як тіло слугувало інструментом (або перешкодою) політичних і соціальних культурних змін? Як він був використаний для вираження ставлення до статі, сексуальної орієнтації, етнічної приналежності, національності та класу? і політична культура зблизилася в цей період. Ми запрошуємо до роботи з авангардним мистецтвом, театром, літературою, фотографією та кіно, які розглядають деякі з наступних питань: Як динамізм живого тіла спрацював із статичними чи невізуальними формами мистецтва та проти них? Яку роль відіграє тіло в стилях, які, здавалося б, приховують або знищують його присутність (наприклад, абстракція)? Як авангардисти тлумачили відношення між індивідуальним тілом і політичним тілом? Як тіло слугувало інструментом (або перешкодою) політичних і соціальних культурних змін? Як він був використаний для вираження ставлення до статі, сексуальної орієнтації, етнічної приналежності, національності та класу? Як динамізм живого тіла спрацював із статичними чи невізуальними формами мистецтва та проти них? Яку роль відіграє тіло в стилях, які, здавалося б, приховують або знищують його присутність (наприклад, абстракція)? Як авангардисти тлумачили

відношення між індивідуальним тілом і політичним тілом? Як тіло слугувало інструментом (або перешкодою) політичних і соціальних культурних змін? Як він був використаний для вираження ставлення до статі, сексуальної орієнтації, етнічної приналежності, національності та класу?»

Як бачите, у цьому анонсі конференції можна отримати майже все, крім питання про те, що ми маємо на увазі під матеріальністю тіла. Це сприймається як даність, на основі чого будуть проводитися всі ці подальші розслідування.

³ Переклад короля Якова скидає *enim* і просто говорить: «Це моє тіло» (Mt. 26:26). Я припускаю, що це могло бути для того, щоб обійти суперечки про те, чи є Євхаристія питанням трансубстанціації, консубстанціації чи просто символічної пам'яті (як мене вчили). Якщо Ісус справді сказав на арамейській мові щось на кшталт: «Це справді, справді моє тіло», то важко вважати, що він мав на увазі щось інше, крім трансубстанціації.

⁴ У майбутній есе «Торкнутися Дерріда, доторкнутися до Ненсі» я спробував, серед іншого, визначити, що стоїть на карті у відмінностях між Ненсі та Дерріда щодо питань дотику та тіла.

⁵ У дейтероканонічній *Книзі Юдіф* ассирійська армія розташовується табором біля гірського перевалу, що веде до обложеного єврейського міста Ветулії. Юдіф заманює ассирійського полководця Олоферна в його наметі, напиває його, а потім відрубє йому голову власним мечем, тим самим врятуючи Ветулію і ставши великою героїнею в єврейській історії (Юдіф 12:12-20; 13:1-19).). Agamben, Giorgio. *La comunità che viene*. Turin: Einaudi, 1990.

---. *The Coming Community*. Trans. Michael Hardt. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. London: Verso, 1983.

Austin, J. L. *How to Do Things with Words*. 2nd ed. Ed. J. O. Urmson and Marina Sbisa. Oxford: Oxford University Press, 1980.

Bataille, Georges. *L'Apprenti Sorcier du cercle communiste démocratique à Acéphale: textes, lettres et documents (1932-1939)*. Ed. Marina Galletti. Notes trans. from Italian by Natália Vital. Paris: Éditions de la Différence, 1999.

Blanchot, Maurice. *La communauté inavouable*. Paris: Minuit, 1983.

---. *The Inavowable Community*. Trans. Pierre Joris. Barrytown, NY: Station Hill Press, 1988.

Boston Women's Health Book Collective. *The New Our Bodies, Ourselves: A Book By and For Women*. New York: Simon & Schuster, 1992.

Brooks, Peter. *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.

Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex."* New York and London: Routledge, 1993.

Davis, Joshua, et al. "Beyond the Body: The Science of Human Enhancement." *Wired* (January 2007). 124-41.

Derrida, Jacques. *Limited Inc*. Trans. Samuel Weber and Jeffrey Mehlman. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1988.

---. *Limited Inc*. Presentation and trans. Elisabeth Weber. Paris: Galilée, 1990.

- . *Le toucher*, Jean-Luc Nancy. Paris: Galilée, 2000.
- . *On Touching-Jean-Luc Nancy*. Trans. Christine Irizarry. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- Hagstrum, Jean H. *The Romantic Body: Love and Sexuality in Keats, Wordsworth, and Blake*. Knoxville: The University of Tennessee Press, 1985.
- Henley, Nancy. *Body Politics: Power, Sex and Nonverbal Communication*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1977.
- Jackson, Ronald L. II. *Scripting the Black Masculine Body: Identity, Discourse, and Racial Politics in Popular Media*. Albany: State University of New York Press, 2006.
- Jospovici, Gabriel. *Writing and the Body*. The Northcliffe Lectures, 1981. Princeton: Princeton University Press, 1982.
- Katrak, Ketu H. *Politics of the Female Body: Postcolonial Writers of the Third World*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2006.
- Laqueur, Thomas Walter. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992.
- Levinas, Emmanuel. *Totalité et infini: Essai sur l'extériorité*. The Hague: Nijhoff, 1961.
- . *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. Trans. Alphonso Lingis. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1969.
- Lingis, Alphonso. *The Community of Those Who Have Nothing in Common*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- MacCannell, Juliet and Zakarin, Laura, eds. *Thinking Bodies*. Irvine Studies in the Humanities. Robert Folkenflik, General Editor. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- Miller, J. Hillis. "Performativity as Performance/Performativity as Speech Act: Derrida's Special Theory of Performativity." *South Atlantic Quarterly* 106.2 (Spring 2006). 219-35.
- Nancy, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois, 1986.
- . *The Inoperative Community*. Ed. Peter Connor. Trans. Peter Connor, Lisa Garbus, Michael Holland, and Simona Sawhney. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- . *Être singulier pluriel*. Paris: Galilée, 1996.
- . *Being Singular Plural*. Trans. Robert D. Richardson and Anne E. O'Byrne. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- . *La Communauté affrontée*. Paris: Galilée, 2001.
- . *Corpus*. Paris: Éditions Métailié, 2006.
- Parker, Andrew, and Sedgwick, Eve. "Introduction: Performativity and Performance." *Performativity and Performance*. Ed. Andrew Parker and Eve Kosofsky Sedgwick. Essays from the English Institute. New York: Routledge, 1995.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press, 1985.
- Schroeder, Lars. *Slave to the Body: Black Bodies, White No-Bodies, and the Regulative Dualism of Body-Politics in the Old South*. Frankfurt am Main; New York: Peter Lang, 2003.

- Silver, Anna Krugovoy. *Victorian Literature and the Anorexic Body*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Williams, Raymond. *The Country and the City*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1975.
- Yeats, William Butler. *The Poems: A New Edition*. Ed. Richard J. Finneran. New York: Macmillan, 1983.

Англійська версія опублікована <https://romantic-circles.org/praxis/philcult/miller/miller.html>

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

АФАНАСЬЄВ Олександр – докт. філос. наук, професор. кафедри філософії та методології науки НУ «Одеська політехніка»

БОРОДІНА Наталія – канд. філос. наук, доцент кафедри культурології та філософії культури НУ «Одеська політехніка»

ВАКАРЧУК Катерина - студентка НУ «Одеська політехніка»

ВАСИЛЕНКО Ірина - канд. філос. наук, доцент кафедри політології Одеської національної академії зв'язку.

ЖАРКИХ Володимир – докт. філос. наук, професор, зав. кафедри філософії та методології науки НУ «Одеська політехніка»

РАЙХЕРТ Костянтин - канд. філос. наук, доцент Одеського національного університету.

ОВЧАРЕНКО Тетяна - канд. культурології, доцент кафедри культурології та філософії культури НУ «Одеська політехніка»

МІЛЛЕР Дж. Х. - професор «University of California Irvine»

ДАНТО Артур - професор Колумбійського університету, президент Американської філософської асоціації та президент Американського естетичного товариства (American Society for Aesthetics).

ЗМІСТ

Розділ 1.

<i>Афанасьєв Олександр, Василенко Ірина</i> ЦИВІЛІЗАЦІЙНА КРИЗА І ГУМАНІТАРНІ НАУКИ	5
<i>Бородіна Наталія</i> НАРАТИВ БОРОТЬБИ ДОБРА ТА ЗЛА В КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМИ «САКРАЛЬНОГО ПРОСТОРУ».....	13

<i>Вакарчук Катерина</i> СИМВОЛИ ТА АТРИБУТИ МОРЯ В КОЛЕКЦІЯХ ТА БРЕНДАХ: КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ	20
<i>Жарких Володимир</i> ГУМАНІСТИЧНИЙ ВИМІР ПРОБЛЕМИ ВИБОРУ.....	31

<i>Овчаренко Тетяна</i> «ФІЛОСОФІЯ МУЗЕЙНОГО ПРОСТІРУ»: НОВІТНІ КОМУНІКАТИВНІ ПРАКТИКИ (КВЕСТИ, ПЕРФОРМАНСИ).....	37
---	----

<i>Райхерт Костянтин</i> ЕВРИСТИЧНА ЛОГІКА ТА ХУДОЖНІ ТВОРИ.....	48
--	----

Розділ 2: Переклади

<i>Данто Артур</i> АБЬЮЗ КРАСИ.....	57
-------------------------------------	----

<i>Міллер Дж.</i> ПЕРЕХРЕСТЯ ФІЛОСОФІЇ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЇ: ТІЛО, КОНТЕКСТ, ПЕРФОМАНС, СПІЛЬНОТА.....	67
--	----

CONTENTS

Section 1.

<i>Afanasyev Oleksandr, Vasilenko Iryna. CIVILIZATION CRISIS AND THE HUMANITIES.....</i>	5
<i>Borodina Nataliia NARRATIVE OF THE STRUGGLE OF GOOD AND EVIL IN THE CONTEXT OF THE PROBLEM OF "SACRED SPACE".....</i>	13
<i>Vakarchuk Kateryna SYMBOLS AND ATTRIBUTES OF THE SEA IN COLLECTIONS AND BRANDS: CULTURAL PRACTICES OF VISUALIZATION OF CONTEMPORARY CULTURE.....</i>	20
<i>Zharkikh Volodymyr HUMANISTIC DIMENSION OF THE PROBLEM OF CHOICE.....</i>	31
<i>Ovcharenko Tetiana "PHILOSOPHY OF MUSEUM SPACE": NEW COMMUNICATION PRACTICES (QUESTS, PERFORMANCES).....</i>	37
<i>Raikhert Kostiantyn HEURISTIC LOGIC AND WORKS OF FICTION.....</i>	48
Section 2	
<i>Danto Arthur, The Abuse of Beauty*.....</i>	57
<i>Miller J. Hillis "CROSSROADS OF PHILOSOPHY AND CULTURAL STUDIES: BODY, CONTEXT, PERFORMATIVITY, COMMUNITY".....</i>	67

Вимоги до оформлення статей

У структурі статті повинні бути наступні елементи:

- постановка проблеми та її зв'язок з важливими науковими та практичними завданнями,
- аналіз останніх публікацій,
- чітко сформульована мета дослідження,
- виклад основного матеріалу та висновків.

Зверніть увагу, що наразі ми працюємо над тим, щоб розширити коло наукометричних баз, тому обов'язковою вимогою також є чітко визначена **новизна** у висновках дослідження.

1. Мова статей українська або англійська.
2. Обсяг статті – 14,5 тис.–22 тис. знаків;
3. Матеріали мають бути оформлені за такою формою:
УДК (розташовується справа у верхньому кутку).

НАЗВА статті напівжирними великими (прописними) літерами, жирним.

Прізвище та ім'я автора (не ініціали!) авторів пишемо по центру, курсив, жирним.

Коротка анотація статті українською мовою не більше 10 рядків, курсивом.

Ключові слова (назва **Ключові слова (Keywords)** – жирним, самі слова курсивом.

Текст статті з посиланнями у квадратних дужках, де спочатку зазначається прізвище автора курсивом, а потім рік видання. Наприклад: [Levchenko, 2018].

Якщо текст цитується з видання, яке не має електронної версії у мережі Інтернет, можна вказати через кому сторінки.



- **Список літератури** (напівжирним курсивом). Літературу оформляємо відповідно до вимог Книжкової палати.

<http://www.nas.gov.ua/publications/news/Documents/Radchenko-DSTU.pdf> також тут приклади

<https://www.pdaa.edu.ua/sites/default/files/node/4518/pravyloaformlennyaspyshkuvykorystanyhdzherel.pdf>

За можливістю вказувати **DOI** у списку літератури. Якщо цитується текст, що є в інтернет-мережі - вказувати посилання на сайт.

- **References**

Оскільки існують розбіжності у вимогах Гарвардського стилю, видавництво вирішило перейти на Чикагський стиль оформлення (https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-2.html). Він майже не відрізняється від той версії Гарвардського, що ми користувалися раніше. Спочатку у *References* іде ПІБ автора, потім в дужках рік видання, потім назва на

англійськом, через кому видання та місто видання



- Англійською мовою після тексту вказати: ім'я / імена, прізвище (а) авторів, назву статті, анотацію та ключові слова. Обсяг анотації від 200 слів.

4. Матеріали до збірників подаються у комп'ютерному наборі. Текст мусить бути набраний у програмі MS Word (версії від 97 і вище). Основна гарнітура набору – Times New Roman. Основний текст повинен бути набраний гарнітурою Times New Roman 9,5-м кеглем з міжрядковим інтервалом 1 та вирівнюванням по ширині, без переносів слів, а також надрукований на одному боці аркуша. Підрядкові примітки, анотації, список літератури та *References* набирати гарнітурою Times New Roman 8,5-м кеглем з міжрядковим інтервалом 1 та вирівнюванням по ширині, без переносів слів.

5. Усі ілюстративні (графічні) об'єкти, зокрема імпортовані у текстові файли, слід також додавати в оригінальному форматі (*.tif, *.eps, *.xls, *.psd, *.cdr, *.ppt), зашифровані за прізвищем автора і номером, під яким вони зазначені у тексті. При цьому в тексті мають бути чіткі посилання на них (прив'язки), крім того, ці об'єкти повинні мати необхідні текстівки (підписи / назви) та нумерацію.

6. Для набору таблиць використовується вбудований у Word табличний редактор. Оформлення таблиць: номер і назва таблиць пишуться над таблицею. Слово «Таблиця», № (якщо більше, ніж одна таблиця) – курсивом. **Назва** таблиці – напівжирним.

7. Відомості про автора надсилати окремим файлом: повністю прізвище, ім'я, по батькові, вчений ступінь, звання, посада, кафедра, університет, телефон. Адреса електронної пошти автора – обов'язково.

Невиконання зазначених вимог дає підстави для відмови в прийомі статті до публікації.

Статті до редакції надсилати за електронною адресою: **n.v.borodina@opu.ua**

Приклад оформлення

УДК 172

«НОВИЙ ПОРЯДОК»: ЯКИМ БУДЕ СВІТ ПІСЛЯ «КОРОНАКРИЗИ»?

Іванова Поліна

Анотація українською

Ключові слова

Текст

Список літератури

Ivanova Polina

«NEW DEAL»: WHAT WILL THE WORLD BE LIKE AFTER CORONACRISIS?

Summary 1 full page

Keywords: coronacrisis, virtual reality, religion, liberalism, open society

References

p.s. перед публікацією статті проходить подвійне сліпе рецензування, авторів вже прийнятих до публікації статей можуть запросити за бажанням долучитися до рецензування інших статей.

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Філософія та гуманізм. Вип. 2 (14). - Одеса:НУ «Одеська політехніка», 2021. – 85 с.

Це видання – другий випуск журналу в 2021 році, номер присвячений проблемам філософії культури.

Для фахівців з філософії та гуманітаристики, аспірантів і студентів-гуманітаріїв і широкого кола читачів.

Philosophy and Humanism. 2(14). – Odessa, ONPU, 2021. – 85 p.

This edition devoted to various problems of the Philosophy and Humanism. The articles consider the philosophy of culture/

For philosophers and specialists on the humanities, students on the humanities and wide circle of readers.

Комп'ютерна верстка та макет – Н. В. Бородіна

Адреса редакції – Каф.культурології та філософії культури,
Національний університет «Одеська політехніка», пр. Шевченка, 1, Одеса,
Україна, 65044

e-mail: n.v.borodina@onu.ua