

ISSN 2518-7392

ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПОЛІТЕХНІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

# ФІЛОСОФІЯ ТА ГУМАНІЗМ

Періодичне електронне наукове видання

**ВИП. 2(16)**

**Одеса - 2022**

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;
- Чорна Л. В., доктор філос. наук, каф. культурології та філософії культури Національного університету "Одеська політехніка"
- Прокопчук Л. В. доктор філос. наук, каф. культурології та філософії культури Національного університету "Одеська політехніка"

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@opu.ua

© Одеський національний політехнічний університет, 2022

## МЕТАМОДЕРН І МЕТАНАРАТИВИ: НОВІ СТАРІ ЦІННОСТІ.

*Олександр Афанасьєв, Ірина Василенко*

*Метамодерн, як феномен сучасного мистецтва, пропонує відродження метанаративів. що загалом означає повернення до загальнолюдських цінностей, проголошених ще модерном і осміяних постмодерністською іронією. Проте метанаративи можуть втілювати не лише загальнолюдські цінності, але й ідеологічні міфотворчі практики, яким треба поставити надійний заслін.*

**Ключові слова:** метамодерн, метанаративи, цінності, міфи.

На рубежі XX та XXI століть заговорили про завершення епохи постмодерну. В останні роки цей мотив звучить дедалі частіше [Афанасов 2019]. Як відомо, святе місце порожнім не буває, і для нового стану культури вигадано відповідний термін – «метамодерн». Це поняття фактично об'єднало інші назви для поміченої тенденції: гіпермодерн (Ж. Липовецький, М.Оже), альтермодерн (Н. Бурріо), трансмодерн (Е. Дуссель), діджимодерн та ін. [Михайлова 2019]. У той же час, поширити зазначений термін на всю сучасну культуру або, як мінімум, на мистецтво навряд чи можливо. Очевидно, що деякі культурні тенденції, особливо в живописі та літературі, цим терміном зафіксовані, але чи мають вони достатнє поширення зараз і чи утвердяться у майбутньому дуже спірно. До того ж, не сформувалося сталої філософської течії під ім'ям «метамодерн», що могло б скласти надійну базу для нових тенденцій. Та й ті новації, які відносять до метамодерну, лише невелика частина поля сучасного мистецтва, де присутня чи не вся різноманітність ідей та мотивів, що існували в історії культури. Тим не менш, феномен метамодерну зафіксований і потрібно його осмислення, перш за все, щодо цінностей, що проголошуються, іменованих часом метанаративами. Остання обставина зумовила мету статті.

Сучасні технічні та технологічні можливості подачі інформації суттєво впливають на сприйняття світу, породжуючи, серед іншого, відставання раціонального від чуттєвого, рефлексивного від інтуїтивного, цілісного від фрагментарного, пояснювального від описового. Мабуть, не випадково голландці Т. Вермюлен та Р. Ван ден Аккер, які опублікували у 2010 році свої «Нотатки про метамодернізм», назвали свій текст нотатками. Вони не претендували на створення ґрунтовної філософської доктрини. Швидше, це були певною мірою картинки, перелік інтуїцій, опис відчуттів з мінімумом аналізу та аргументації. Тут далася ознака не тільки кліповість мислення і світовідчуття, що стала характерною рисою сучасного освоєння світу, а й переважання фрагментарного, емоційного ставлення до неусталеної тенденції. Втім, і пізніші спроби авторів наростити аргументацію, у тому числі філософську, не можна назвати такими, що цілком вдалися [Кардаш 2019].

І все ж, метамодерн є дуже цікавим феноменом. Нехай навіть це не стільки філософія чи теоретична течія в культурі, скільки світовідчуття певної кількості

митців, які намагаються його якось осмислити, висловити та відрізнити від інших світовідчуттів та світоглядів, зокрема від постмодерну.

Метамодерн явно протистоїть цінностям постмодерну, які, як часом стверджують, є відмовою від цінностей. Точності заради відзначимо, що від цінностей відмовитися неможливо, вони є основою будь-якого ставлення людини до чого завгодно, хоча нерідко неусвідомленою. Тому постмодерн швидше відкидав цінності модерну, зводячи свої ідеї, наприклад, жорстоку іронію, сарказм, цинізм, деконструкцію у найвищу цінність.

До речі, деконструкція постмодерну може закінчуватися руйнуванням, але може призвести і до творення. Переконалим прикладом останнього служить «Ім'я троянди» У.Еко, яка є деконструкцією класичного детективу, що призвела до шедевр [Еко 2018].

Проте мистецтво, яке називає себе метамодерном, прагне реконструкції, відродження дискурсу, великих розповідей, наприклад, відродження міфу [Vermeulen, van den Akker 2015]. Щоправда, відродження відбувається своєрідно. Це швидше занурення у зображення сучасних ситуацій міфічних образів та сюжетів, як, наприклад, на полотнах відомого сучасного американського художника Адама Міллера. Перетин екологічних, гуманітарних тем із міфічними образами змушує відчувати, переживати та осмислювати, зокрема, крихкість життя в сучасних умовах. Фантастичні, вигадані образи, персонажі, сюжети приховують чи, навпаки, випинають, але у всякому разі мають на увазі глибокі моральні цінності. Своєрідна перекличка епох, коли особи і тіла персонажів, і навіть їхня біжутерія, сучасні, а вбрання античні, припускають і перекличку моральних цінностей, минутих і неминущих. Подібний підхід у творчості можна позначити як своєрідне вивільнення гуманності, людяності, взагалі загальнолюдських цінностей з-під преса постмодерністської тотальної іронії, оскільки іронічність поєднання сучасності та давнини, реальних та фантастичних предметів, зовсім не читається як іронічний глум. Навпаки, передбачається своєрідна щирість, чесність, навіть відсутність особливих алегорій.

Полотна Адама Міллера, як, втім, і твори інших художників, що відносяться до метамодерну, особливо пронизані наративами та метанаративами. Присутність наративу в мальовничих полотнах багато в чому аналогічна до наративності фотографій [Афанасьєв 2017], але, зрозуміло, має свої особливості. Головна з яких полягає у тому, що мальовничі полотна, на відміну від фотозображень, зазвичай, не претендують на достовірність. Прикладом можуть бути міфологічні сюжети Караваджо, як й його сучасних послідовників, скажімо, згаданого вище Адама Міллера.

На перший погляд, розгляд художнього полотна як наративу здається дивним, адже зображення, на відміну від літературного твору, де наративи панують, показує, а не розповідає. Навіть коли картина має на увазі динаміку, або спеціальними прийомами демонструється зміна станів зображуваного об'єкта, то й тоді, начебто присутній показ, а не розповідь. Так фіксує зображення недосвідчений, непідготовлений глядач: бачу якийсь краєвид, чийсь портрет, певну подію. У подібних випадках присутній так званий переднаратив, який у тих чи інших обставинах може оформитись у розгорнутий наратив. Зокрема, глядачеві могли б

розповісти про авторський задум, сенс художнього твору та багато іншого, розгорнувши перед ним певний наратив.

Проте, як правило, глядач, особливо підготовлений, таки читає зображення саме як текст зі своїм певним задумом, метою, сюжетом та іншими атрибутами оповіді. Більше того, переднаратив, як і глядацький чи авторський наратив, можуть бути розгорнуті у великі наративи, які в літературі іменуються гранднаративами або метанаративами [Ліотар 2010] і відображають загальні або навіть всезагальні світоглядні, ідеологічні та інші ідеали.

Зазвичай у сприйнятті художнього зображення є, як мінімум, два відносно невеликі наративи, які можна назвати мінінаративами. Перший потенційно «згорнутий» у самій картині, як авторський задум з певним змістом і метою, а нерідко навіть незалежно від автора, оскільки те, що виходить не завжди тотожному задуму, але розгортається в глядацькій (читацькій) інтерпретації. Таких інтерпретацій може бути дуже багато. Різні глядачі, різні епохи знаходять різноманітні особливості тих чи інших полотен.

Другий наратив присутній у конкретному задумі автора, як він його розуміє та інтерпретує, або взагалі у його творчості та розгортається авторським поясненням чи аналізом біографів-критиків, чії тексти допомагають глядачам-читачам осмислювати мальовничі твори.

Загальновідомо, що художні полотна не тільки щось зображають, а й представляють самого автора і можуть багато розповісти про його особистість та індивідуальність, про його внутрішній світ, рівень інтелекту, ціннісні орієнтації тощо. А якщо врахувати безліч інтерпретацій, то таких наративів буде багато. Але в нескінченність їхня кількість не йде, оскільки всі вони «крутяться» навколо зазначених двох основних наративів. Останні, у свою чергу, можуть бути близькими і сприйнятими як один наратив, а можуть бути дуже різними, якщо повільно набуває самостійного сенсу, незалежного від конкретного авторського задуму, і мовби «проживає» самостійне життя, хоча все одно щось говорить про автора.

Наратив авторського задуму, як і глядацький наратив-інтерпретація, обов'язково пов'язаний на соціально-культурні особливості даної епохи в авторському чи глядацькому розумінні і може бути розгорнутий як своєрідний метанаратив або обмежитися конкретним задумом і локальною інтерпретацією, реалізувавшись у мінінаративі, за яким все одно вбачаються цінності даної епохи або загальнолюдські цінності.

У наведеному вище прикладі з творчістю Адама Міллера легко вгадується метанаратив глобальних екологічних викликів, з якими незахищеної людині невідомо як справлятися, хіба що не помічати їх зовсім.

Тут важливо наголосити, що метамодерн якраз і передбачає відродження тих метанаративів гуманності, людяності, розумності, моральності, естетичності, які були властиві модерну і проти яких ополчився постмодерн.

Іноді зображення об'єкта викликає більше емоцій, ніж реальний об'єкт. Реальність звична і буденна, у ній рідко відчувається проблемність. Значення видатних творів мистецтва, серед іншого, якраз і полягає в демонстрації проблеми, коли об'єкт зображується в особливому мальовничому контексті, тим самим наративізується і втілюється у сенсожиттєвих цінностях. У цьому плані не випадково метамодерн фіксується насамперед у образотворчих і оповідальних жанрах, де

створений образ легко можна не стільки осмислити, скільки відчуті, співпережити разом із автором та його героями. Не випадково метамодерн наголошує саме на проживанні пропонованих образів.

Цьому сприяє і переважаність метамодерністських творів різноманітними деталями, що часом затемняє нарративний стрижень. Переважаність сюжетів, описів, деталей не новина у мистецтві та літературі. Досить згадати бароко чи рококо з їхньою увагою до деталей, яких нагромаджувалося чимало. Взагалі, своєрідне повернення до минулих зразків характерне для мистецтва, хоча, зрозуміло, це повернення завжди відносне, повернення на іншому ступені, в іншому культурному контексті, в новій якості. Адам Міллер прямо заявляє про свою любов до Караваджо і навіть його мотиви використовує, але наративи в нього інші, а от метанаративи часом подібні, оскільки вищі цінності вічні.

У людській свідомості образи неспроможні витіснити тексти. В свою чкрнгу, текст, навіть «високоннауковий», без образу не існує. Інша річ, що образ може бути неадекватний науковій абстракції, але це не скасовує їхнього взаємозв'язку. Так само не може бути образа без тексту, оскільки він осмислений, а отже, «проговорений», як мінімум, внутрішньою, згорнутою мовою. Мальовничі полотна, як, втім, і деякі фрагменти реальності, для спостерігача (глядача) нічого не означають, вони навіть нерідко і не сприймаються, поки їм не буде надано певного сенсу, доки вони не стануть у певний контекст і дискурс, і доки вони не перетворяться на події, що «розповідаються».

Взагалі кажучи, мабуть, всяке художнє полотно як зображення занурене в один із двох нарративних контекстів, які взаємопов'язані, але все ж таки різні: 1. зображення як переопис реальності, куди, швидше за все, потрапляє живопис як естетизація реальності. 2. зображення як збереження реальності (індивідуальна чи історична пам'ять).

І опис і переопис реальності завжди має на увазі певні метанаративи з їхніми найвищими цінностями. Що ж до метамодерну, то він намагається відродити не просто будь-які метанаративи, а саме метанаративи Нового часу, необачно розвінчані постмодерном, але без яких людство виявляється не дуже людським. Справді, певні метанаративи модерну акумулюють у собі найвищі цінності: гуманізм, істину, добро, красу та інші загальнолюдські цивілізаційні ідеали. Вони фіксують не те, що змінюється, а те, що зберігається і сприяє збереженню, і в цьому сенсі вічне і загальне, що спрямовує людство до вищих розумних цілей. По суті, це сприяє виживанню, існуванню, розвитку людства. Метанаративи значною мірою створені штучно, раціонально, всупереч тваринній, щоб не сказати звіринній, сутності людини, яка здатна занепастити його своїми деструктивними проявами. Своє втілення вони якраз і знайшли в ідеалах Просвітництва, у проекті модерну, хоча, зрозуміло, витоки простежуються і в давніх міфах, і в ідеалах античності та Відродження, і в моральних нормах християнства, буддизму, ісламу та інших релігій. Нас не повинна бентежити уявна штучність, надуманість, літературність метанаративів, що виявляється і у відборі та впорядковуванні лише деяких цінностей, і в їхній спрямованості до свідомо відібраних цілей, і в їхній сюжетній побудові, і в інших проявах нарративності. Це невід'ємні властивості нашого розуміння навколишнього світу і себе. Навіть об'єктивні наукові знання, покликані

вийти на ненаративний рівень, зрештою, вписуються в наративні структури, а не навпаки. Найчастіше метанаративи і наративи набувають згорнутого характеру, ущільнюючись у ціннісних категоріях.

Проте, виникає найважливіше питання: які саме метанаративи доречно зберегти чи відродити? Ідеологічні або історичні метанаративи, які пронизані сучасними міфами, зазвичай дуже гарні, заспокійливі, вони навіть заколисують та змушують часом пишатися тим, чого слід соромитися, дозволяють подолати індивідуальні та національні комплекси неповноцінності. Зрозуміло, не просто визначити конкретні критерії вибору та розмежування потрібних та непотрібних, правильних та неправильних метанаративів. Проте загальний, важливий, вихідний критерій очевидний. Це загальнолюдські цінності, а не цінності окремих груп чи маргінальних ідеологій.

Ідеологічні метанаративи невіддільні від сучасних міфів. Міфотворчість в ідеологічній площині є дуже ефективною. Красиві абстрактні поняття персоналіфікуються на звичайних людях та подіях, або, навпаки, останнім надається особливий сакральний чи негативний сенс. Все це надзвичайно небезпечно, оскільки занурює людину у вигаданий нереальний фантастичний світ, через що реальність викликає недовіру та неприйняття. Міфологічні образи сприймаються як реальність, і зазвичай у них вірять як прості люди, та й самі творці міфів. Міфотворчість дозволяє увияти приватний інтерес деякого владного угруповання як загальнозначущий: загальнонаціональний чи навіть загальнолюдський. Цьому служать відповідні цінності, взяті на озброєння із загальнолюдського чи національного арсеналу минулого, або спеціально вигадані. Зазвичай вони неспроможні з наукової точки зору, часто сміхотворні, але сприймаються всерйоз багатьма людьми з різних причин. Серед них і погана поінформованість, і брак знань, і соціально-психологічні комплекси тощо. Ідеологічні наративи часом мають серйозне теоретичне обґрунтування, як, скажімо, в марксизмі. Виникає ілюзія науковості таких наративів, і вони легко засвоюються навіть освіченими людьми, а в спрощеному вигляді значною частиною населення, причому не тільки через ідеологічні канали, а й через освітні структури, літературу і мистецтво, повсякденні практики.

Нині вже очевидно, що небезпека ідеологічних наративів зростає багаторазово в тоталітарному чи авторитарному суспільстві, коли вони проголошуються справжнім знанням та стають основою політики та взагалі ставлення людей до того, що відбувається. Їхня небезпека не завжди відчувається індивідуальною та масовою свідомістю завдяки численним міфам, особливо історичним, які розцвітають пишним цвітінням в умовах, коли інші думки заборонені чи витісняються з фокусу суспільної уваги.

Наукова ідеологія неможлива за визначенням, оскільки ідеологія завжди є виразом того чи іншого інтересу, а наука має бути незацікавленою, об'єктивною. Актуально у цьому відношенні висловлювання видатного вченого, теоретика історії, спеціаліста з історичної пам'яті А.Мегілла: «Одна з функцій історичної професії полягає в тому, що вона завжди має чинити опір політичній миттєвості та досліджувати минуле з обережністю та ретельністю, не звертаючи уваги на можливі наслідки» [Мегіл 2007].

Натхненники метамодерну у своїх задумах намагаються дистанціюватися від ідеології: «Ми пропонуємо прагматичний романтизм, вільний від ідеологічного кріплення» [Тернер 2012]. Чи зуміє метамодерн на практиці поставити серйозний заслін ідеологічним метанаративам із сумнівними цінностями та офіційно-державній міфотворчості?

У якості висновків відзначимо, що відродження метанаративів, що пропонує метамодерн, загалом означає повернення загальнолюдських цінностей, проголошених ще модерном і осміяних постмодерністською іронією. Проте метанаративи можуть втілювати не лише загальнолюдські цінності, але й ідеологічні міфотворчі практики, яким треба поставити надійний заслін.

#### Список літератури

- Афанасов Н. (2019) В поисках утраченной современности. Социологическое обозрение. Центр фундаментальной социологии. Т.18 №1. С. 256-265.
- Афанасьев А.И. (2017) Фотография и нарратив. Пере-пост. Философский журнал. № 3. Одесса. URL: [http://philosophy-multidimensionality.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=238](http://philosophy-multidimensionality.com/index.php?option=com_content&view=article&id=238)
- Еко У. (2018) Ім'я Рози. Харків. Фоліо. 508 с.
- Кардаш В. (2019) Критика философских оснований метамодерна. URL: [https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:BKPJSHB\\_kysJ:https://syg.ma/%40insolar-ance-cult/kritika-filosofskikh-osnovanii-mietamodierna+&cd=1&hl=ru&ct=clnk&gl=pl](https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:BKPJSHB_kysJ:https://syg.ma/%40insolar-ance-cult/kritika-filosofskikh-osnovanii-mietamodierna+&cd=1&hl=ru&ct=clnk&gl=pl)
- Лютар Ж.-Ф. (2010) Стан постмодерну. URL: [https://chtyvo.org.ua/authors/Lyotard\\_Jean-Francois/Sytuatsia\\_postmodernu/](https://chtyvo.org.ua/authors/Lyotard_Jean-Francois/Sytuatsia_postmodernu/)
- Мегилл А. (2007) Историческая эпистемология. Москва: «Канон+» РООИ «Реабилитация». 480 с., с. 103.
- Михайлова Л. (2019) Ессе о метамодерне в трех частях. URL: <https://syg.ma/@lubasta/essie-omietamodiernie-v-triekh-chastiakh-chast-i-sostoianiie-mietamodierna>
- Тернер Л. (2011) Манифест метамодерниста. URL: <https://www.livelib.ru/work/1002631584-manifest-metamodernista-lyuk-tjorner>
- Vermeulen T., van den Akker R. (2015) Misunderstandings and clarifications. URL: <http://www.metamodernism.com/2015/06/03/misunderstandings-and-clarifications/>

Alexandr Afanasiev, Irina Vasilenko

#### METAMODERN AND METANARRATIVE: NEW OLD VALUES

**Abstract.** *Art, which calls itself metamodern, seeks reconstruction, the revival of discourse, great stories, such as the revival of myth. The revival of myth takes place as an immersion in the depiction of modern situations of mythical images and plots, as in the paintings of the famous modern American artist Adam Miller. The intersection of ecological, humanitarian themes with mythical images makes us feel, experience and comprehend the fragility of life in modern conditions. A kind of roll call of epochs involves the roll call of moral values, transient and imperishable. Such an approach in art can be described as a kind of liberation of humanity, humanity, and universal values in general from the press of postmodern total irony. A kind of sincerity, honesty is expected.*

*The narrative of the author's idea, as well as the spectator's narrative-interpretation, are necessarily related to the socio-cultural features of this era and can be developed as a kind of metanarrative, which sees the values of this era or universal values.*

*Metamodern implies the revival of those metanarratives of humanity, humanity, intelligence, morality, aesthetics, which were inherent in modernism and against which postmodernism rebelled.*

*However, the most important question arises: which metanarratives should be preserved or revived? Ideological or historical metanarratives that are permeated by modern myths are usually*

*very good. They help to overcome individual and national inferiority complexes. But they are dangerous because they immerse a person in a fictional world. The danger of ideological narratives increases many times over in a totalitarian or authoritarian society, when they are proclaimed as true knowledge and become the basis of politics and people's attitudes to what is happening. Their danger is not always felt by the individual and the mass consciousness due to numerous myths, especially historical ones, which flourish in lush flowering in conditions when other thoughts are forbidden or pushed out of the focus of public attention. Myth-making allows us to present the private interest of some power group as universal: national or even universal. There is an illusion of scientific narratives, and they are easily assimilated even by educated people, and in a simplified form by a large part of the population, not only through ideological channels, but also through educational structures, literature and art, everyday practices.*

*It is not easy to define specific criteria for selecting and distinguishing between necessary and unnecessary, correct and incorrect metanarratives. However, the general, important, initial criterion is obvious. These are universal values, not the values of individual groups or marginal ideologies.*

**Key words:** *metamodern, metanarratives, values, myths.*

#### References

- Afanasov N. (2019) In Search of the Lost Modernity. Sociological review. Center for Fundamental Sociology. T.18 No. 1. pp. 256-265.
- Afanasyev A.I. (2017) Photography and Narrative. Re-post. Philosophical journal. No. 3. Odessa. URL: [http://philosophy-multidimensionality.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=238](http://philosophy-multidimensionality.com/index.php?option=com_content&view=article&id=238)
- Eco U. (2018) Name rose. Kharkiv. Folio. 508 p.
- Kardash V. (2019) Criticism of the philosophical foundations of the metamodern. URL: [https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:BKPJSHB\\_kysJ:https://syg.ma/%40insolar-ance-cult/kritika-filosofskikh-osnovanii-mietamodierna+&cd=1&hl=ru&ct=clnk&gl=pl](https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:BKPJSHB_kysJ:https://syg.ma/%40insolar-ance-cult/kritika-filosofskikh-osnovanii-mietamodierna+&cd=1&hl=ru&ct=clnk&gl=pl)
- Lyotard J.-F. (2010) Postmodern situation. URL: [https://chtyvo.org.ua/authors/Lyotard\\_Jean-Francois/Sytuatsia\\_postmodernu/](https://chtyvo.org.ua/authors/Lyotard_Jean-Francois/Sytuatsia_postmodernu/)
- Megill A. (2007) Historical epistemology. Moscow: "Kanon +" ROOI "Rehabilitation". 480 p., p. 103.
- Mikhailova L. (2019) Essay on metamodern in three parts. URL: <https://syg.ma/@lubasta/essie-omietamodiernie-v-triekh-chastiakh-chast-i-sostoianiie-mietamodierna>
- Turner L. (2011) Metamodernist Manifesto. URL: <https://www.livelib.ru/work/1002631584-manifest-metamodernista-lyuk-tjorner>
- Vermeulen T., van den Akker R. (2015) Misunderstandings and clarifications. URL: <http://www.metamodernism.com/2015/06/03/misunderstandings-and-clarifications/>

Стаття надійшла до редакції 25.06.2022

## CONTEMPORARY MUSEUMS: SPACE FOR ART, EDUCATION AND CYBERCULTURAL EXPERIMENTS

*Tetiana Ovcharenko, Lada Prokopovych, Olena Shchokina, Valentyna Shchokina*

*Modern museums, actively responding to socio-cultural challenges and transformations, are becoming a space for artistic, educational and cybercultural experiments. These trends are traced in museums activities in Odesa city (Ukraine). In cooperation with the Odesa National Polytechnic University, the museums not only introduce creative and marketing innovations into their work, but also engage in scientific and theoretical comprehension of the processes taking place in art, education, urban cultural environment, cyber culture, etc. Involvement of the University students into joint projects allows to expand the scope of the education, as well as to form necessary competencies among future professionals in culture studies, museum studies, and exhibitions.*

**KEYWORDS:** art, experiment, museums of Odesa, education, cooperation of the University with museums.

### 1. Introduction

#### Scientific discourse of the issues of experiment in the contemporary art

The art culture of the beginning of the XXI century is accompanied by the emergence of a new concept of "contemporary art" – which is adequate to the time dynamics, and based mainly on the experimental activity. There is a shift in emphasis in comprehension of the creative act and its results in the classical paradigm of the art as a craft to the art, whose purpose is the experiment. The very process of perception and understanding of the experimental art is complicated by its balancing between the creative freedom and engagement on the part of society, the market, and politics. To understand the essence of this transformation, to identify the structural elements of contemporary art, possibly by systematizing and analyzing the processes of modern visual culture, including artistic processes taking place on the periphery.

The issues and specifics of the experimental contemporary creativity (even before a term "actual art" was included into the scientific vocabulary, the formation of this term is a subject for a specific study) were actualized in the philosophical, cultural and art history aspects.

For example, one of the leading German modern philosophers W. Welsh in his study "Our Postmodern Modern" analyzing the modernity critically, drew attention to its negative aspects: superficiality and shortsightedness. Parallels can be drawn between W. Welsh's concept of "the practice of plurality" and "the experimentation of contemporary art" (Welsch, Wolfgang, 2002).

French philosopher J.-F. Lyotard in his "The Answer to Question: What is the Postmodernity?" was engaged in the study of an experimental project of the present, a project aimed at the future [Lyotard, Jean-Francois, 1979].

German thinker, the opponent of J.-F. Lyotard, Y. Habermas in his study "Postmetaphysical Thinking" referring to the blurring of lines in modern culture between

philosophy, science and art, putting forward the concepts of "blind discourse", "gambling" as the basis, explores the experiment of interpenetration of various spheres of human intellectual activity [Habermas, Jürgen. 1992].

Slovenian philosopher and culturologist Slavoj Žižek, in his fundamental work "The Ticklish Subject: The Absent Center of Political Ontology", analyzed the experiment of modern culture, as a man's life with decentralization of the spheres of his existence [Žižek, Slavoj, 1999].

American literary critic F. Jameson in his "Postmodernism or the logic of the culture of the recent capitalism" explored the modern postmodern paradigm and place of the contemporary art [Jameson, Fredric. 1991].

Writer, publicist, art theorist B. Groys dealt with issues of finding criteria for the contemporary art in "What is Contemporary Art?" [Гройс, Б., 1997].

The famous Russian curator, editor-in-chief of the "Khudozhestvenny zhurnal" V. Misiano, in his article "Party as a Sociocultural Phenomenon", analyzed a birth of the experimental art within the boundaries of the "tusovka" [Мизиано, В.А. 2002].

The Ukrainian artist, founder and head of the Institute of Contemporary Art V. Sidorenko, in his monography "Visual art from avant-garde movements to new directions: development of the visual art of Ukraine in XX-XXI centuries" observed the evolution of the modern Ukrainian art, focusing on its experimental essence [Сидоренко, В.Д. 2008].

### 2. THE IMPORTANCE OF THIS ISSUE

Thus, it can be stated that there is a change of emphasis from the act of creating a work to experiment in the contemporary visual arts. In the classical avant-garde and recent conceptual art, where there were no "things", i.e. the work as a product of intellectual consumption by society, the emphasis was still on the final result, or on the illusion of this result, or on the illusion of the act of creating a work. In this case, an experiment in the visual arts is not a creation, but is something "raw" ambiguous, denying any probability of being included in any traditions and structures.

Those and many other theoretical issues related to the experiment in contemporary art are discussed at scientific conferences that the Department of Culturology, Art History and Philosophy of Culture of the Odesa National Polytechnic University jointly conducts with the museums of the city of Odesa (Ukraine). Initiator of the conferences is an employee of the Department, a famous Odesa artist, a member of the Union of Artists of Ukraine, Ms Olena Shchokina.

In 2011, the conference "Museums and Galleries in Urban Culture: History and Modernity" was held, launching a series of scientific forums of an interdisciplinary nature. The purpose of the conference was to attract researchers and practicing professionals from various fields of scientific knowledge (culture studies, art history, philosophy, history, etc.) to discuss the role and place of museums in the space of modern urban culture.

In 2012, the conference "Discourse of Body in the European Culture" was accompanied by an exhibition of student works "Notes in Margins", which was organized at the Odesa Museum of Modern Art.

At international scientific conferences "Artist and Museum: Ways of Interaction" (2013) and "Is Everything Allowed for Art?" (2015), a discussion began about prospects for the art development in the XXI century, about boundaries of permissiveness in the art, about role of the art in modern cultural, social and artistic contexts. Within the framework of those conferences, joint exhibitions of paintings by students and professional artists

were also held, who presented a project "Do I have the right?"

Problem of bias in the contemporary art and attempts of its philosophical interpretation were discussed at the conference "Politics and Philosophy. The Destiny of Art in the XXI Century" held in 2014

The aim of the scientific conference "Issues of Cultural Identity in Contemporary Art and Museum Practice" (2016) was to analyze the artistic and stylistic dominant as an integral part of the identity formation process, a search for national identity in the art, theoretical and practical tools for researching the issue of identity in contemporary art and culture studies.

Despite the variety of topics announced for discussion at the mentioned above conferences, a topic on the experiment in the art remained a priority. After all, if we proceed from the fact that any art is always an experiment, then what are the features of contemporary experimental art? This question remains relevant for scientific theoretical discourse.

While theoretical researchers are trying to comprehend the phenomenon of experiment in contemporary art, practicing artists continue to experiment. Art centers, galleries and museums of contemporary art become a space for their experiments.

In this regard, the modern experimental art of Odesa looks especially bold, combining harmoniously traditions of the classical avant-garde and innovations of a megalopolis, endlessly striving in their artistic environment for experiment.

### 3.METHODOLOGY

#### Experimental art in the space of Odesa museums and galleries

At the end of the XX century, the contemporary art was the most clearly manifested in activities of the experimental by its essence Center for Contemporary Art in Odesa, funded by creative grants from the Soros Center. For some time the Centre was supervised by the well-known figure of contemporary art M. Gelman. The artist A. Royburt, the art researcher and art critic M. Rashkovetsky, the journalist F. Kohrikht took direct part in the Center's work.

In the period of 2000 - 2011, in Odesa, along with the previously existing exhibition spaces (exhibition halls of Odesa museums, an exhibition complex at the Sea Port premises, art galleries "Liberty" and "White Moon", exhibition halls of the Odesa organization of the Union of Artists of Ukraine) a number of new galleries were opened, focusing on the commercial success of new art, and setting themselves educational goals (NT-art; Art Center at Pushkinskaya, 32; Khudpromo; Yatlo; Norma and others). Some of the above galleries existed for a relatively short time, for example, the galleries "Norma" and "Yatlo".

However, during a short period of their existence, they played a significant role in the popularization of contemporary art. We list the most significant actions in the Yatlo gallery, curated by the artists E. Yatlo, V. Kozhukhar. For the presentation of the gallery, the curators chose a retrospection or "the family album" of Mike Henz: a performance artist, video artist, musician and gastro lover. Later, there was held an exhibition of a famous Moscow artist, honored worker of postmodernism and master of psychedelic realism, - A. Nasonov.

Gallery "Yatlo" returned to the cultural vocabulary a concept of "transavant-garde", presenting an exhibition of the artist and writer Elena Nekrasova. An interesting

project by the Odesa artist Miroslav Kulchitsky "Screens". Miroslav Kulchitsky experiments with various types of contemporary art (video, installation, photography, multimedia, intermedia projects). The main idea of the project is a social integration of art, focusing on the problems that concern people "here and now".

Activities of the gallery Norma, curated by the Odesa artist I. Gusev, was distinguished by a special radicalism and, in fact, continued a tradition of the so-called apartment and basement exhibitions. The most striking projects of the gallery: A. Venetsky "BAKHCHEBUK", "Fried Kittens", Igor Brutalinsky (Albania) "Shaggy Hat".

In 2009, the Odesa Museum of Contemporary Art was opened, having based on a private collection of works by artists of the second half of the XX century M. Knobel.

The phrase "museum of the contemporary art", being paradoxical, can also be viewed as an experiment. It is an experiment driven by a need to bridge a gap between the past and the future.

"The past is the fate of a museum, and, getting into the past, no revolutionary gesture may claim to exist in the future, it is mechanically removed from the time flow," wrote Arkady Ippolitov in his essay "The Emptied Time". It is impossible to create a museum of the future, as it will immediately turn into a museum of ideas about the future, characteristic of a certain period of time.

Museum, mausoleum, morgue, cemetery, the embodiment of the tyranny of time, which cannot be avoided. Any coup, any revolution, once it gets there, turns into a storage unit. The way out of this impasse was the idea of creating a museum of the contemporary art". Arkady Ippolitov considers the attempts of contemporary art museums to avoid becoming a "document of the past" as naive. "The idea of creating a museum of contemporary art contains a childish conviction that by calling itself "modern", the museum will never turn into a collection of facts from the cultural past. Alas, the battle against time is like Don Quixote's fight with mills. Any work created today, tomorrow will turn into what was created yesterday, and go into the area of the memory." (Ипполитов, А. 2008).

But contemporary art museums, like all other contemporary museums, are no longer just collections of artifacts, but arenas for experiments. Other words, museums not only store works of experimental art, but they themselves are constantly experimenting: developing new approaches to organizing exhibitions, looking for additional forms of communication between the museum and visitors, etc.

### 4.FUNCTIONALISM IN PHILOSOPHY OF MIND

#### Experimental practices of Odesa museums

Odesa museums, traditionally focused on the preservation, study and popularization of the cultural heritage, are increasingly bringing an experimental component into their work. These museums include the Odesa Art Museum, Museum of Western and Eastern Art, Literature Museum, Bleschunov Odesa Municipal Museum of Personal Collections, Museum of the Ukrainian Navy and others.

Their experiment is aimed at the development of many forms of research and educational work: the development of new principles of exposure (multimedia, nonlinearity), the introduction of new types of work with the audience, which are ultimately aimed at attracting the viewer.

In addition to the Night of Museums action, which has already become traditional for many museums around the world, Odesa museums are developing their own

unique projects.

For example, since April 1, 1995 the Odesa Literary Museum presents its "Garden of Sculptures". The open-air exposition features small bronze sculptures depicting popular heroes of the Odesa literature and folklore. "The Sculptures Garden of the Odesa Literary Museum is a phenomenon that has no analogues," the Museum personnel proudly wrote in the book "Museum workers laugh". Literary heroes and iconic figures of urban folklore, beloved by the townspeople, converged in this lovely corner for temperamental conversations about the past and present of Odesa.

The Sculptures Garden conveys the unique look of Odesa, standing on the ancient land, but invariably young, a city that has absorbed the traditions of great cultures and illuminated them with a sunny smile [Музейщики смеются, 2007].

This project allowed not only to expand the museum space, but also to strengthen its communicative, interactive component.

It is this component that has become relevant for museums in the recent years, which have to respond to crisis challenges of the nowadays: the financial and economic crisis, social transformations, a shift in cultural paradigms, etc. In these conditions, museums have to solve not only the problem of conformity to modern sociocultural content, but also to look for new forms of presentation of this content.

One of such forms is a theatricalization of the museum's communicative space. "Today, the situation in the art in general, and particularly in museum practice (lack of government funding, outflow of the public, depletion of funds) forces museum workers to introduce new forms that are able to turn a contact of a viewer with the exposition into communication of an eventful nature," noted Anatoly Bakanursky. "This often leads to transformation of a traditional exhibition space into a stage in which a collection, museum personnel and spectators create a collective actor" [Баканурский, А.Г., 25-27 квітня 2013 р].

At the moment, there are two forms of the museum space theatricalization: theatrical excursions and museum / theater performance. Such practices are complemented by works of fiction that have a museum theme [Прокопович, Л.В., 2014]

The link "museum - literature" is being updated not only on the basis of literature museums. Museums of other specialties also turn to the literary heritage to attract the visitors [Prokopovich, L. 2013].

For example, in 2007 the Bleschunov Odesa Municipal Museum of Personal Collections created an exhibition dedicated to the works of Alan Alexander Milne "Winnie-the-Pooh" and "The House at Pooh Corner". The authors of this project sought to immerse visitors in the atmosphere of their favorite book, in childhood memories. Almost all of the items, not very valuable, but very attractive, could be touched by hands. Visitors could even sit down at the table and play "tea party" with a teddy bear, or draw their favorite characters.

Experimental projects of this museum also include a creation of the first museum board game "Collect a Collection, Create a Museum", which the staff presented in 2019.

Such experiments are targeted at overcoming the audience syndrome of passivity by including them in the process of independent formation of the cultural meanings. The result of those experiments is the combination of such forms as "museum-collection", "museum-event", "museum-theater", "museum-idea" in a new metaphor and "museum-information-semantic field" [Прокопович, Л.В. 2019].

Students of the Odesa National Polytechnic University, who are mastering the profession of a culturologist, become active participants in many museum experiments.

### 5. Results and discussion

#### Museum experiments in the system of the professional training for culture studies

The Department of Culture Study, Art History and Philosophy of Culture of the Odesa National Polytechnic University, give a priority to the cooperation with museums in the course of preparation of bachelors and masters in the specialty "Culture Studies". After all, a modern museum is the most convenient platform for creative and educational experiments, a space where knowledge about the past and present is combined with the orientation towards the future.

The education course in cooperation with museums, galleries and art centers involves not only study tours, but also the active participation of students in research and creative projects.

One of the forms of joint activity of the Department of Culture Study, Art History and Philosophy of Culture with the museums of Odesa is the organization of field excursions, plein-air, master classes by famous artists and photographers. Such meetings can be spontaneous and thematic (for example, "Lighthouse in art", "Ecology of the Odesa region").

One of the formats of such activity is attracting students to the international project "Art Tourism". Within the framework of this project, students participate in plein-air, where they create their own works of painting, photography, computer graphics. Their works are exhibited together with works of Odesa artists at various exhibition sites. For example, such an exhibition was organized by the curator of the Art Tourism project Galina Lekareva-Nikitina in the K. Paustovsky Library and the I. Franko Library.

In addition, the participation of students in this project is part of an experiment conducted by a teacher Tatyana Ovcharenko as an integral part of the education programme. The experiment is carried out in several stages. At the first stage, first-year students visit museums during excursions, get acquainted with various types of museums. At the second stage, third-year students undergo practical training at one of the museums, performing creative tasks, observations and experiments. At the third stage, students of master's training independently try themselves as exhibitions' curators and organizers, participate in organization and conduct of plein air. One of results of this project was issuing the educational and methodological manual "The Traveller Guide in Ukraine" [Овчаренко. 2019]. The project participated in the competition for a grant from HBCE in 2019-2020.

Another experiment, which allows to combine the students' education and exhibition activities is conducted by a teacher Lada Prokopovych on the basis of the International Exhibition "Jewelry Salon". Within the exhibition framework, a competition of sketches of jewelry "Got an idea!" is held annually. Under the guidance of L. Prokopovych, students apply to this competition by submitting their sketches. In 2018, they presented the following projects: the Oceania brooch (Irina Mikhailova), the Sky Lace necklace (Alena Shevchuk, Irina Oleshchuk), the Koi Carp pendant (Anastasiya Shyntar) and others. The essence of this educational experiment is that students can develop some creative, communicative, cultural and organizational competencies in a real project mode, in a real exhibition activity.

Another area of cooperation with museums is the digitalization of museum



exhibits and information. In 2018, the Ukrainian-German AR Summer School was held at the Institute of Computer Systems of the Odesa Polytechnic University. The idea for this School belongs to HTW Berlin Professor Jürgen Sieck. The task was to develop a program using 3D space modeling (creation of augmented reality). One of the teams developed an idea proposed by Maksim Lungulenko, master of the Department of Culturology, Art History and Philosophy of Culture, "Muzeum Catalog". The Ukrainian modernists' exhibition "Odesa-Kiev", presented by the Kiev Art Fund and the Odesa Museum of Modern Art, was described and digitized by the team within five days. Pointing a smartphone camera to an exhibition item opens up an opportunity to learn almost everything about the painting and its author: from the time of creation to the peculiarities of the execution technique.

Another area of cyber culture that allows the museum, leisure and digital technologies to be combined is the creation of computer games and the conduct of virtual quests in the museum space. For example, you can offer the player to collect a virtual collection of items that they can find during their visit to the museum. An example of such a game already exists - Fallout III (Action / RPG genre). The game features two locations - museums. The player should locate a museum in the city, explore it and find the artifacts to continue the mission. There are two museums in the game: Technical and Historical [Museum of Technology. 2021]. Our department develops the idea of a computer game on the basis of the museum of the Odesa Polytechnic University. This game is conceived as educational, allowing you to study not only the history of the university, but also the history of the development of science and technology in general.

In this case, such a combination of a virtual game and real visit to the museum not only improves communication skills, but also stimulates cognitive and creative activity, and makes it possible to actualize the cultural heritage.

### 6. Conclusions

Analysis of modern museum practices allows to say that museums are actively turning into sites for a wide variety of experiments: art, theatrical, educational, cybercultural, etc. Museums are becoming the centers for creating a space where not only the cultural heritage (material and spiritual) is preserved, but also new ideas are constantly generated and embodied, and current discourses of art, education, science, and cyberculture develop.

Obviously, this requires a more detailed philosophical and cultural comprehending. But it is already becoming clear that museums, as a socio-cultural institution, are ready to respond to the cardinal changes observed in society and in the modern cultural context.

### References

- Habermas, Jürgen. (1992). Postmetaphysical thinking: Philosophical essays. Cambridge; London, 241 p.
- Jameson, Fredric. (1991) Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham, NC: Duke University Press.
- Liotard, Jean-Francois. (1979). La Condition Postmoderne. Les Editions de Minuit.

- Museum of Technology [online]. (2021). Fallout Wiki [cit. 2021-01-17]. URL: [http://fallout.wikia.com/wiki/Museum\\_of\\_Technology](http://fallout.wikia.com/wiki/Museum_of_Technology)
- Prokopovich, Lada. (2013). Museums at belles-lettres: cultural and economical effects of indirect advertising. *Праці Одеського політехнічного університету*. Вип. 3(42). С. 320-322. ISSN 2076-2429.
- Welsch, Wolfgang. (2002). Unsere postmoderne Modern. 7. Auflage, Akademie Verlag GmbH, Berlin. ISBN 3-05-003727-X.
- ŽIŽEK, Slavoj. (1999). The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology. Verso. 409 p.
- Баканурский, А.Г. (2013). Театрализация музейного пространства. *Митець і музей: шляхи взаємодії*: матеріали наукової конференції (Одеса, 25-27 квітня 2013 р). Одеса. С. 5–6.
- Гройс, Б. (1997). Что такое современное искусство. *Митин журнал*. Вып. 54. С. 253–276.
- Ипполитов, А. (2008). Опустевшее время. *Вчера сегодня никогда*. Санкт-Петербург: Сеанс; Амфора. С. 7-20. ISBN 978-5-367-00658-2.
- Мизиано, В.А. (2002). «Тусовка» как социокультурный феномен. *Художественная культура XX века*: Сб. статей. М: ТИД "Русское слово-РС", С. 352–363.
- Музейцики смеются*. (2007). К тридцатилетию Одесского литературного музея. Сборник. Одесса: Зодиак. 224 с. ISBN 966-96615-8-7.
- Прокопович, Л.В. (2014). Художественная литература о музеях как альтернатива музейным путеводителям. *Праці Одеського політехнічного університету*. Вип. 1(43). С. 282-287. DOI: 10.15276/oru.1.43.2014.47. ISSN 2076-2429.
- Прокопович, Л.В. (2019). Театральність сучасних музейних комунікацій: соціально-філософський аспект. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*. № 5(17), August. P. 25-30. DOI: 10.31435/rsglobal\_ijitss/31082019/6620.
- Овчаренко Т. С. Пугівник мандрівника Україною. (2019). Приклад творчого завдання для студентів-магістрів з курсу «Актуалізація культурної спадщини»: [навчальний посібник] Одеса: Астропринт. 120 с. ISBN 978-966-927-571-4.
- Сидоренко, В.Д. (2008). Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть. Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ: ВХ [студіо].

### Тетяна Овчаренко, Лада Прокопович, Олена Щокіна, Валентина Щокіна СУЧАСНІ МУЗЕЇ:ПРОСТІР ДЛЯ МИСТЕЦТВА, ОСВІТИ ТА КІБЕРКУЛЬТУРНИХ ЕКСПЕРИМЕНТІВ

*Сучасні музеї, активно реагуючи на соціокультурні виклики та трансформації, стають простором мистецьких, освітніх та кіберкультурних експериментів. У співпраці з Одеським національним політехнічним університетом музеї не лише впроваджують у свою роботу креативні та маркетингові інновації, але й займаються науково-теоретичним осмисленням процесів, що відбуваються в мистецтві, освіті, міському культурному середовищі, кіберкультурі тощо.*

*КЛЮЧОВІ СЛОВА: мистецтво, експеримент, музеї Одеси, освіта, співпраця університету з музеями.*

*Стаття надійшла до редакції 19.06.2022*

УДК 1 (091): 141.2-3

## СОЦІО-КУЛЬТУРНІ ДЕТЕРМІНАНТИ ЗМІНИ ЗМІСТУ ПОНЯТТЯ «МИТЬ»: ВІД ПЛАТОНА ДО К'ЄРКЕГОРА

Олександр Кирилюк

Стаття присвячена дослідженню впливу соціо-культурних чинників на еволюцію змісту такого «екзотичного» поняття, як «на млі ока». Попри свою маловідомість для сучасних філософів у своїх витоках, більшості з них воно знайоме під термінологічною формою «момент», «øjeblikket» (ойєблікет) С. К'єркегора або «Augenblick» (айгнблік) М. Гайдегера. Дослідження показало, що це транзитивне поняття виражає певний позачасовий стрибкоподібний перехід. Це може бути стрибок у зміні станів речей або явищ, або перехід від кінцевого світу речей до потойбічного світу вічності, або своєрідний прорив-прозріння людини, котрий приводить її від занепалялого темпорального стану до стану автентичної темпоральності. Попри збереження вказаного ядерного змісту атемпорального миттєвого стрибка, це поняття під впливом зазначених факторів еволюціонувало від онтології через теологію до антропології та екзистенціалізму.

**Ключові слова:** мить, на млі ока, момент, Платон, Августин, Стридонський, К'єркегор, Гайдегер

**Концептуалізація проблеми.** «Парменід» Платона. Поняття *миті* звертало на себе увагу багатьох філософів та богословів, котрі вдавалися до аналізу та розвитку питання про метафізичні аспекти переходу від часовості до вічності або будь якого переходу, котрий призводить до трансформації того, що переходить в інший стан, на дещо принципово інше, неоднорідне та несумісне із станом, в якому перебувало це дещо до завершення переходу.

На відміну від тих смислових рамок, в які у відповідності до власних світоглядно-культурних установок вводив поняття *миті* той чи інший його дослідник, суть проблема залишалась напрочуд незмінною – яким чином у логіці темпоральності (*час, пройдешиє, прийдешиє, теперішиє*) та її антиподу – *вічності* ми можемо схопити цей перехід.

Вперше суть проблеми чітко сформульовано у діалозі Платона «Парменід», де йшлося про перехід від невимовного передсвітового атемпорального нерухомого начала, *Одного* (to Hen), у світ множинних речей: котрі підпорядковані часу та перебувають у невпинному русі.

Іншими словами, *суть проблеми* – логічна, вирішення якої полягає у спробах знайти можливість виразити перехід станів речей чи явищ у поняттях. Ця ситуація схожа з добре відомими апоріями Зенона – цей перехід через мить від одного стану до іншого теж є апорією, «апорією часу та вічності (що сходиться до Парменіда і Зенона Елейського)» [Ковельман 2016 с. 113]. Ми переконливо знаємо, що Ахіллес наздожене черепаха, і що річ, яка має потенцію руху, перебуваючи у спокої, цю потенцію здатна актуалізувати. Описати цей перехід як наслідок накопичення змін в об'єкті, що не рухався, до руху, або від речі, що рухалась та зупинилась, змістовно не складно. Такий перехід можна пояснити тим, що річ

накопичила якусь потенційну енергію (парова машина запрацює лише тоді, коли тиск пари досягне певного рівня), реалізує свої здібності (джгутіки м'язів зрушують весь організм з місця, розкрутившись), піддається дії закону гравітації (застояла вода з водосховища за греблею почне стікати вниз, коли відкриються шлюзи) тощо. Але проблема опису переходу як раз у тому, як цей перехід висловити у несумісних категоріях, приміром, руху та спокою, коли на їхньому стику має бути щось таке, що вже не рухається, але вже й не знаходиться у стані спокою – і тут Платон насправді докладає титанічних зусиль, щоб досягти позитивного результату.

Зазвичай визнається, що цей перехід відбувається у часі, тобто, для його реалізації потрібен певний часовий інтервал, який має початок та кінець, однак залишається питання стосовно темпоральності самого *моменту* переходу. І тут ми маємо таку логічну колізію, котра не виключає, що у цей момент одна й та сама річ буде перебувати у спокої та одночасно рухатись, а це нонсенс.

Коди ж йдеться про *Одне* та *множину*, то у рамках переходу ми повинні спостерігати поєднання *одності* та *множинності*. Коли ж мова зайде про перехід від часовості до вічності, то й тут такий перехід буде мати їхнє, часовості та вічності, парадоксальне поєднання. А при переході від руху до спокою і від спокою до руху у момент переходу річ повинна одночасно рухатися і бути нерухомою, або, і цей варіант ми бачимо у Платона у «Парменіді», річ не буде ні рухатися, ні перебувати у стані спокою. З цього необхідно випливає висновок, що вказані переходи відбуваються *поза часом, миттєво*, як *стрибок*. *Мить*, таким чином, повинна розумітись як реальний аналог вічності, позачасовості.

Отже, суть аргументів у «Парменіді» (156-157) стосовно того, що перехід від одного стану (приміром, спокою) до його протилежності (руху) має відбуватися поза часом, полягає у наступному: якщо перехід відбувався у часі, то тоді було б можливим існування об'єкту в такому стані, в якому він не мав би причетності ні до спокою, ні до руху, і учасник діалогу Парменід такого стану уявити собі не може.

Цей доволі темний пасаж діалогу може бути інтерпретований у двох варіантах. За варіантом, запропонованим власне у «Парменіді», такий дивний стан непричетності речі ні до руху, ні до спокою може бути визначений тим, що мова йде про *зрушення* від одного стану до іншого. Тобто, у транзитивному стані річ мала б *вже* перестати перебувати у стані спокою, але *ще* не перейти до стану руху. Проте *вже* та *ще* – це суто темпоральні поняття, коли перше вказує на те, що залишилось у *минулому* (річ вже перестала бути у стані спокою), а друге – на те, що *ще* не настало і перебуває у *майбутньому* (річ *ще* не прийшла до руху).

Другий варіант припускає таке тлумачення, де аргументується, що річ не може перебувати разом й у першому і другому станах, тобто, рухатися і бути нерухомою, або бути *Одним* та разом з тим *множиною*, оскільки такі часові модуси, як *минуле* та *майбутнє* розумілися б тоді як дещо поєднане у *теперішньому*.

З цієї обставиною пов'язаний один цікавий поглиблений аргумент на користь *позачасовості* переходу. Теперішнє як часовість саме поділене на минуше та прийдешнє, оскільки воно є часом, де навіть наносекунда має тривалість, отже, має початок *відліку часу* та його завершення. А якщо це так, то стан спокою постійно перебував би у першій частині цього хоча й надмалого, але попри це за природою своєю *часового* інтервалу, а рухомий стан вічно майорів би у часовій перспективі у другій, фінальній частині переходу. І все ж, якщо «зміна станів має

мати місце, перехід повинен існувати, тому Парменід для пояснення цього постулює «момент» [Nemati, Christi Lyn 2009 p. 150]. З цього слідує, що перехід від стану до стану не може відбуватися у *часі*, тому що визнання даного переходу *інтервальним*, таким, що має початок та кінець і якусь, нехай і мінімальну тривалість між ними, веде до логічного протиріччя.

Натомість, елімінуючи з процесу переходу *час*, ми усуваємо й вказане протиріччя. Позачасовість переходу фіксується за допомогою поняття *вічності*, яка не має ні минулого, ні нинішнього, ні майбутнього, і через це перехід від одного стану до іншого відбувається без того, щоб поєднувати в одній речі або *рух* та *спокій*, або, у метафізичній тохенній конструкції, надавати речі ознак *одності* і разом з тим – *множинності*. Тобто, все виглядає так, начебто з дечого одного *на мліг ока, миттєво, раптом, неочікувано*, виникає інше. Термінологічно ця *раптовість, миттєвість, моментальність* виражалась у Платона терміном *ἐξαίφνης* ‘*exairhēs*’ (ексайфнас з варіантами високих та середніх діакретичних знаків *ексайфнес* або *ексайфніс*).

З огляду на сказане, ми бачимо, що зміст поняття *мить* (instant), *раптом* (suddenly) чи *момент* (moment) інкрустоване в онтолого-метафізичні культурно-світоглядні уяви, що визначає й онтологічний статус даних понять, котрі цілком у відповідності до ситуації домінування натурфілософських поглядів та загального космоцентризму давньогрецької філософії зосереджує свою увагу на зовнішньому природному, нехай і умоглядно зрозумілому світі, цілком ігноруючи при цьому саму людину.

Після Платона даний перехід приймався з акцентом саме на етернальності *миті*, і спеціальне входження та застигання в ній почало тлумачитись як реальний спосіб досягнення *атемпорального* стану, вивільнення від пут часу та реального досягнення безсмертя як вічності.

**Ранішні неонтологічні наближення до проблеми миттєвості.** Зміну культурно-світоглядного контексту поняття *миті* ми бачимо вже у філософії Епікура, де на перший план виходять смислосназучі питання буття людини у світі. У нього *миттєвість* містить у собі повноту змісту та нескінченність досвіду, що робить безсмертя зайвим. Така сама ідея з’являється у Марка Аврелія. Насправді, ідея миті логічно має на увазі ідею нескінченного і виключає просту скінченність [Dupré 1984 p. 175]. За Епікуром, краще жити кожною теперішньою миттю, а не минулим чи майбутнім часом, і це робить дану теперішню, не минулу і не майбутню, *мить* насправді позачасовою, нескінченною, вічною. Що стосується Марка Аврелія, то тут варто згадати такі його сентенції, як «Все теперішнє – це мить вічності. Хто бачив теперішнє, той уже бачив усе, що було протягом вічності, і все, що ще буде протягом безмежного часу». «Людина живе лише у теперішню мить. Все інше або вже минуло, або, невідомо, чи буде» [Аврелій 2020 III.10],

Іншими словами, *мить* як аналог вічності розумілася вже не як безособовий позачасовий момент об’єктивного світу, де панує так само безособовий бог, а як життєва установка особистості, визначена її бажанням подолати фатальну ситуацію скінченності власного існування та увійти у вічність, конкретним та правдивим уособленням якої є позачасова *мить*.

**Біблія.** Поняття *миті* у Новому Заповіті зустрічається не один раз. Найбільш виразним є його вживання ми зустрічаємо в апостола Павла, коли він

говорить про те, що наш світ мине *на мліг ока, миттю* (1 Кор. 15:52): «Раптом, як оком змигнути, при останній сурмі: бо засурмить вона і мертві воскреснуть, а ми перемінимось!... Мусить бо тлінне оце зодягнутись в нетління, а смертне оце зодягтися в безсмертя. А коли оце тлінне в нетління зодягнеться, і оце смертне в безсмертя зодягнеться, тоді збудеться слово написане...» (пер. Івана Огієнка).

Слід зазначити, що у Біблії грецьке слово *ξαίφνης*, якого в «Парменіді» вживав Платон, перекладається не тільки, як «мить», але ще й як «раптом», і це значення застосовується у тих випадках, коли насправді йдеться про щось таке, що настало дуже швидко та неочікувано. В англійських перекладах дане грецьке слово передається як *suddenly*: «*Раптом (ἐξαίφνης = suddenly) з’явилася з ангелом безліч небесного воїнства...*» (Лк. 2:13); «*Коли він мандрував, наближаючись до Дамаску, раптом (ἐξαίφνης = suddenly) світло з неба засяяло навколо нього*» (Діян. 9:3) [ἐξαίφνης 2022].

Утім, і перше значення тут також може бути вжито, чому відповідає переклад *ἐξαίφνης* як ‘instance’. У наведених місцях Біблії воїнство може «миттю з’явитися», а світло з неба «миттю засяяти», Сама поява янгольського воїнства чи дивного світла була не тільки нежданою, але й миттєвою – і воїнство, і світло з’явилися одномоментно, відразу. Миттєвість тут стосується не того, що з’явилося, а до самого з’явлення. (воїнство чи світло не є ні раптовими, ні миттєвими). У певному сенсі тут йдеться явний перехід – від відсутності до наявності, а більш широко – від неіснування для очевидців чуда до існування, тобто, це є, зрештою, перехід від Ніщо до Буття.

Зрозуміло, що саме світло не є *миттю* і воно не перебуває у *миті* – воно миттю перейшло до сяяння (виникло) і, згадуючи глухі кути платонівських міркувань про перехід від руху до спокою, слід сказати, що у самій миті, якби ми продовжували розуміти її як *часову*, світло перебувало би у тому стані, котрий Платон вустами учасника діалогу визначив як таке, що він його не може збагнути: у *миті як переході у часі* світло мало б ще не світити і разом з тим вже світити.

Є у Біблії й такі смислові контексти терміну *ἐξαίφνης*, котрі не допускають його подвійного тлумачення як *миті* та як *раптовості*. Це приміром, таке місце:

«lest coming suddenly (*exairhēs* | ἐξαίφνης) he should find you sleeping» = «щоб, коли повернеться *несподівано*, не застав вас уві сні» (Марк 13:36); «And a spirit seizes him, and he suddenly (*exairhēs* | ἐξαίφνης) cries out; and it throws him into convulsions and causes him to foam at the mouth; and with difficulty it departs from him, bruising him as it leaves»

«А ото дух хапає його, і він *нагло* кричить, і трясє ним, аж той піну пускає. І, вимучивши він його, насили відходить» (Лк. 9:39).

Як бачимо, Іван Огієнко передав *exairhēs* словом «нагло». Нагле, за Академічним тлумачним словником української мови – це те, що наступає чи відбувається *раптово, несподівано, непередбачено*.

Отже, біблійний текст передає такі смисли терміну *мить*, котрі стосуються переходу від існування нашого світу до його кінця, і цей кінець настане *миттєво*, так само, як *миттєво* відбудеться воскресіння мертвих. Миттєвість як обґрунтування позачасовості такого грандіозного переходу як зміни станів потрібна

тут з тих же резонів, що й у діалозі Платона, адже якщо визнати, що цей перехід відбувається у часі, то слід буде визнати, що люди якісь, нехай і найкоротший час, будуть разом і мертвими, і живими, а наш світ продовжуватиме існувати ще деякий час у процесі його сконання.

Проте, немиттєвий кінець світу християнським віровченням, тим не менш, визнається. Перед тим, як повністю закінчитися та перейти від часу до вічності наш світ ще буде деяку тривалість існувати – для досягнення повноти, для виконання Апостолами покладеної на них Христом місії та, нарешті, для виконання пророцтв (Діян. 1:11). Це буде специфічний час, час Церкви. Напророчені події, що мають відбутися з кінцем часів, пов'язаних с пришествям Христа, вимагають деякої затримки чи відтермінування кінця часів. Окрім того, як писав Святитель Гр. Нисський, перехід від життя скорботного до жаданого стану тягнеться декотрий час.

У цілому ж світоглядно-культурна трансформація поняття *миті* у Біблії знаходить своє втілення у контексті загальної есхатологічної перспективи та пов'язується із зникненням земних часів та настання потойбічної вічності.

**Августин Блаженний.** Сповідуючись про свою борню за себе самого, Августин Аврелій Іпонійський пише, що він мучився та нудгував, і Господь у Своєму суворому милосерді бичував його батою страху та сорому. «І чим більше наближалась та *мить* (тут і далі курсив мій – О. К.), коли я стану іншим, тим більший жах вселяло воно в мене, але я не відступав назад, не відвертався; я *завмер на місті*» [Августин 2021 Кн. 8 XI.25].

У Августина ми бачимо ще міркування про завмирання як спосіб здолання часу та приторкання до вічності. Він пише: ті, хто ще не повірив у Господа, «намагаються зрозуміти сутність *вічного*, але *досі в потоці часу* носить їхнє серце і досі воно суєтне. Хто втримав би і *зупинив* його на місці: нехай *хвилину постоїть нерухомо*, нехай спіймає *відблиск завжди нерухомої сяючої вічності*, нехай порівняє її та *час*, що *ніколи не зупиняється*. ... Нехай побачить, що *тривалий час робить тривалими безліч проминутих миттєвостей*, які не можуть не йти одна за одною; у *вічності ніщо не минає*, але перебуває як *теперішнє у всій повноті*; час як теперішнє, у повноті своїй перебувати не може. Нехай побачить, що все минуле витіснене майбутнім, все майбутнє слідує за минулим, і все минуле і майбутнє створене Тим, Хто завжди перебуває, і від Нього виходить. Хто втримав би людське серце: *нехай постоїть нерухомо і побачить, як нерухомо вічність, яка не знає ні минулого, ні майбутнього, вказує часу бути минулим і майбутнім*» [Августин 2021 Кн. 11.XI.13].

Говорячи про преображення з гріховної на праведну людину, Августин красномовно згадує *мить* як порубіжний пункт цього перетворення і навіть *завмирання* в місці. Це завмирання є специфічним методом виходу з часовості та отримання досвіду вічності, наочним проявом якої постає застигла, зупинена *мить*. Культурно-світоглядний контекст доби Августина надає *миті* свої особливості. На зламі двох епох, язичеської та поганської, коли світ важко прощався із своїм язичеським минулим та переходив до нової, християнської віри, особисте життя Августина віддзеркалило всі труднощі такого переходу, де вихід з часової залежності означав також перспективу залучення до обіцяного вічного життя через помирання для гріха та народження нової людини. Сам цей перехід теж відбувається *миттєво* із зазначених вище причин: відбувайся він у часі, то неподільні поняття

гріховності та праведності розщепилися б, але неможливо бути частково праведним або трішки грішним.

**Ієронім Стридонський Блаженний.** Сучасник Аврелія Августина Іпонійського, офіційний ще й досі перекладач Біблії латиною, визнаний у наші дні покровителем всіх перекладачів, має значну творчу спадщину, куди входять й його тлумачення Святого Письма, у тому колі біблійного розуміння *миті*. Його праці цікаві ще й тим, що він робить предметом обговорення відмінні від традиційного *ἐξαιφνης* терміни з тим же значенням *миті* чи *миттєвості*.

І. Стридонський зазначає, що *миттєвість* або *мить ока*, що по-грецьки читається *ρόπή*, минає настільки швидко, що вона не може бути зафіксована свідомістю людини. Надалі він зауважує, що у більшості кодексів замість *ρόπή*, тобто. '*мить*' чи '*миттєвість*' наведено *ρίπή* (поштовх, підхоплення), що ми маємо розуміти в тому сенсі, що як легкий пух чи соломинка, чи тонкий і сухий лист легко піднімаються вітром і буревієм, то так в *мить ока* за помахом Божим зведені будуть й тіла всіх мертвих. Ще апостол, продовжує богослов, говорить, що *не всі ми помremo, але всі зміниmoся*, оскільки і мертві, і живі перейдуть у нетлінний стан. Ця зміна відбудеться не у часі, навіть ні у найкоротшу його тривалість, але в *атомі, точці часу, в мить*, в яку віко ока може мигнути при останній трубі. Тоді, за апостолом Павлом, тлінному належить зодягнутися у нетлінне, і смертному стати безсмертним (1 Кор. 15:52–53), щоб смертне могло жити вечно в обох випадках – чи в муках, чи у Царстві Небесному [Стридонський 2022].

На відміну від попередників, Стридонський для позначення миті вживає не *ἐξαιφνης*, а *ρίπή*. Цей термін, передаючи сенс переходу від смертного стану до безсмертного, за довідником Стронга, використовували грецькі поети від часів Гомера у значенні 'кидок', 'удар', 'биття', а словосполучення *ρίπή ὀφθαλμοῦ* (rhipe ofthalmou) позначало *мигання ока, момент часу* [Rhipé 2022].

Прикметно, що й у сучасних паралельних перекладах 1 Кор.15 : 52, наприклад, англійською, також наводиться саме *ρίπή*. а не *ἐξαιφνης*:

«*Ἀτόμῳ* (миттєво) ἐν *ρίπῃ* ὀφθαλμοῦ (на мліг ока) τῇ ἐσχάτῃ σάλπιγγι (останній труби) σαλπῖσει γάρ (засурмлять), καὶ οἱ νεκροὶ (і мертві) ἐγερθήσονται ἄφθαρτοι (воскреснуть нетлінними) καὶ ἡμεῖς ἀλλαγῆσόμεθα (і ми переміниmoся).

Англійською транслітерацією це записується як

«Atomō, en rhipē ophthalmou, tē eschatē salpingi salpisei gar, kai hoi nekroi egerthēsontai aphthartoi kai hēmeis allagēsometha», а в англійському перекладі – як «In instant, in [the] twinkling of an eye, the last trumpet, the trumpet will sound for, and the dead will be raised imperishable and we will be changed [1 Corinthians 2022].

Для порівняння можна взяти фрагмент з Луки (Лк. 2 : 13):

«Καὶ ἐξαιφνης (раптом, миттю) ἐγένετο сὺν (прийшло) τῷ ἀγγέλῳ πλήθος στρατιᾶς, οὐρανοῦ αἰνοῦντων τὸν Θεὸν (величезне янгольське воїнство, що славило Бога)...».

В англійській транслітерації це читається як:

«Καὶ ἐξαίφνης ἑγενετο συν τῷ ἀγγελῷ πλῆθος στρατίας οὐρανοῦ αἰνούντων Θεον καὶ λέγοντων», а перекладі – як «And suddenly there came the angel a multitude of [the] host heavenly praising God and saying» [Luke 2:13].

Отже, ми маємо два біблійних давньогрецькі терміни, *ἐξαίφνης* та *ῥιπή*, котрі можуть бути перекладені як «мить».

Ще один цікавий момент полягає у з'ясуванні глибинних смислів слова *ατόμο* = 'миттєво'. Безумовно, воно має певні кореневі відповідності із словом *atom*. Етимологічний словник англійської мови наводить такі його достатньо переконливі гіпотетичні етимологічні джерела, як грець. *temnein* 'вірізати', *tomos* 'том', 'розділ книги', спочатку 'відрізаний шматок'; старослов'янське *tina* 'розщеплювати', 'розколювати'; середньо-ірландське *tamnaim* 'я відрізаю', валлійське *tam* 'шматочок'. Як бачимо, тут проступає древня спорідненість українського *розтинати*, *розтин* із давнім словом *а-том*, де частинка *а-* позначає заперечення – 'не розрізаний', 'не поділений' [Atom 2022].

Що ж стосується *ατόμο*, то можна зробити обережне припущення про те, що воно із своїм значенням 'миттєво' несе смисли згаданого і Є. Стридонським «атому часу» – як мінімальної часової одиниці, котру вже не можна поділити на більш дрібні її складові, що відповідає поширеним уявам про те, що час, як речовина з атомів, складається з неподільних миттєвостей, «квантів часу», котрі є мінімальною одиницею темпоральності, коли у ній вже відсутній початок її як миті, так само відсутнім є й кінець її тривалості, що дозволило данському філософу К'єркегору вивести мить з-під влади часу та оголосити «квантом» (а-томом) вічності.

Дійсно, ми можемо говорити про будь-яку, велику чи малу, тривалість часу, але *вічність* та *мить* такій диференціації не піддаються – не можна сказати «трішечки вічності» або «більша частина миті». Що стосується культурно-світоглядного контексту кожного з цих термінів, то він є ідентичним тим його впливам на дані терміни, котрі торкаються переходу від тлінності до нетлінності, від смертності до безсмертя у рамках християнського віровчення.

**С. К'єркегор.** Проблема *миті* у концептуальному аспекті, як основа філософської концепції, зринула майже через півтори тисячоліття у творчості данського філософа Сьорена К'єркегора (втім, у літературі цей його статус іноді заперечується на користь письменництва), хоча дане поняття зустрічається й у творах М. Екхарта, М. Лютера і Г. Сковороди та інших мислителів попередньої доби.

Суть розробки ним даного поняття полягала у наступному. *Мить*, *øjeblikket* (ойєбліккет) С. К'єркегора – це момент часу, коли вічне і тимчасове торкаються одне одного». У часі кожна нинішня мить, кожне відносне тепер невпинно змінює попередню. У «Понятті страху (*Angest* 'тривоги', 'жаху') *øjeblikket* зображено як абсолютне *тепер*, що виникає, коли *нечасове*, тобто. *вічне* втручається в історію, завдяки чому і індивід набуває статусу вічності. У «Філософських крихтах» (1844) *øjeblikket* означає прихід Христа у світ. Те, що Бог став людиною в даний момент (*tidspunkt*) історії, є найважливішим втручанням часу у вічність; тут момент тотожний «повноті часу» (Галатам 4:4).

Під час свого протистояння з данською церквою Сьорен К'єркегор у 1855 році видав власний журнал під назвою «*Øieblik*». Ця назва, окрім грі на двох

згаданих значеннях також підкреслює третє, а саме той *потрібний, влучний момент*, який настає, коли людина каже те, що слід сказати [øjeblikket 2022]. Г. Флоровський про це прямо писав: «Бог виходить у світ, розповідає Кіркегар про пришествя Христа. Дещо нове трапляється. І це нове є началом вічності! Мить відкриває вічність ...» [Флоровський 1930 с. 75].

У цілому, С. К'єркегор розумів мить у трьох варіантах: 1) *øjeblikket* – це момент, коли часове та вічне перетинаються; 2) *øjeblikket* виникає, коли вічне втручається в історію, і відбувається це з приходом Христа; 3) слово, вимовлене доречно, «вчасно», у потрібний, влучний момент тощо, при тому це слово не може бути не вимовлене. Останнє значення у чомусь співзвучне відомому віршу Роберта Рождественського «И ты порой почти полжизни ждешь, когда оно придет, твое мгновение», оскільки цей влучний момент є вчасним не тільки для слова, але й для дії.

Слід сказати, що у наведеній словниковій довідці перший варіант розуміння миті С. К'єркегором розкрито не достатньо. Перетинання часу та вічності у певну *мить (момент)* – це лише частина цього розуміння. Головним же у розумінні С. К'єркегором *миті*, від якого він відштовхується у всіх своїх міркуваннях на цю тему і якого невтомно повторює є твердження про те, що *людина є синтезом душі та тіла, котрий оснований на дусі* та підтримується ним. Синтез душі та тіла є немислимим, якщо ці два начала не поєднуються у чомусь третьому (цим третім є дух) [К'єркегор 2010 с. 160]. *Страх* же, якого С. К'єркегором, вочевидь, зовсім недаремно розглядає разом із *миттю*, постає як *момент* індивідуального життя [К'єркегор 2010 с. 199].

Обмірковуючи поняття *миті*, С. К'єркегор вважає, що вона позначає *теперішнє* як таке, те, що не має нічого минулого та нічого майбутнього. *Вічне* також позначає *теперішнє*, котре не має ні пройдешнього, ні прийдешнього, і у цьому полягає досконалість *вічного*. *Миттєвість* втілює у собі *позачасовість* і тому постає *тотожною вічності*.

При цьому С. К'єркегор відзначає, що «мить» – це фігуральний вираз, і з ним не так-то просто мати справу, хоча таке красиво слово все ж варте уваги. Надалі він встановлює відповідність між своїм поняттям *миті* і поняттям *миті* у Платона: те, що ми називаємо *øjeblikket*, Платон називав *ἐξαίφνης* [[К'єркегор 2010 с. 206]. Латиною миттєвість називається моментом (*momentum*, від *movere* 'рухатись'), тобто, дещо таке, що зникає. Зрозуміла у такий спосіб *мить* – це, власно кажучи, *не атом часу*, а *атом вічності* – пише, переосмислюючи, по суті, ідею І. Стридонського, С. К'єркегор. *Мить*, продовжує далі філософ, це перше відображення *вічності у часі*, це перша спроба миті нібито зупинити час [К'єркегор 2010 с. 206]. «Миттєвість – це та двозначність, в якій час та вічність торкаються один одного, і разом з тим покладається поняття часовості, і в якій час знову і знову розділяє вічність, а вічність знову і знову пронизує собою час» [К'єркегор 2010 с. 208].

На цій підставі, можна сказати, ним фіксується тотожність *миті* та *вічності* – вони обидві є безчасовими (*timeless*). Тому входження у мить та вихід з-під влади часу є ідентичним входженню у вічність. Якщо ми закріпимося у миті, то ми, по суті, почнемо перебувати у позачасовості, в омріяній вічності, де немає початку та

кінця, а є, як у визначенні вічності С. Боецієм, «ціле, симультантне та досконале володіння безмежним життям».

Згаданий вище ключовий пункт розуміння С. К'еркегором *миті*, а саме, постулювання того, що людина виступає єдністю душі та тіла, є парафразом віковичної дилеми *вічності* та *скінченності*, а у людському вимірі – дилеми *безсмертя* та *смертності*.

Вихід на *вічність* в саморефлексивно-феноменологічному сприйнятті нами часу через «застигання» у миті для С. К'еркегора не є суто теоретичним завданням. Марк Врацал зазначає, що К'еркегор надавав великого значення тій ролі, «яку відіграє наша здатність до рефлексивної самооцінки, що робить нас відповідальними за самих себе. Використовуючи цю здатність, ми можемо перейти від суб'єктивності в занепалому сенсі, тобто, від того, щоб просто бути ідіосинкратичною безладністю випадкових і довільних установок і афектів до того, щоб бути суб'єктом в ідеальному або видатному, достойному (eminent) сенсі». ... «К'еркегор стверджує, що серйозне ставлення до безсмертя – це єдиний спосіб досягти правильної рефлексивної позиції щодо власного характеру чи особистості. Таким чином, К'еркегор стверджує, що безсмертя як теоретична позиція може сприяти тому, щоб людина володіла або брала на себе відповідальність бути такою, якою вона є» [Wrathall 2015 p. 419].

У цьому плані К'еркегор ставить питання, яким чином тілесна (embodied) істота пристрасно прагне безсмертя, та як той, хто вірить у безсмертного тілесне існування «повинен поводитися, говорячи про своє безсмертя, як він може говорити з позицій нескінченності та скінченності одночасно [Kierkegaard, Søren. 2009 p. 147; цит. за: Wrathall 2015 p. 439]. Це дещо прояснює сутність розуміння К'еркегором *миті* як корелята *вічності* – антиподу *часовості*, долучаючи до втілення цієї антитези у вигляді протиставлення *етерності* та *темпоральності* також антитезу *тілесності* та *духовності* як інше предметне втілення загального протиставлення вічності та часовості в їхній єдності.

Єдність етерності та темпоральності, душі та тіла, безсмертя та смертності, «психіки та соматіки» [Wrathall 2015 p. 439] у *миті-вічності* знаходить у С. К'еркегора свій вияв у тому, що, цілком занурившись у тотальну позачасовість-вічність і стаючи «екстемпоральною» стосовно часу (з його минулим, теперішнім та майбутнім) істотою, людина не втрачає свого тілесного існування, і, отже, навіть у такому стані залишається залежною від часу – як істота, що подовжує перебувати у своєму тимчасовому тілесному існуванні. При цьому слід сказати, що ідея поєднання тіла та душі у вічності через мить бере за основу далеко не оригінальне християнське розуміння дуалізму безсмертної душі та тлінного тіла.

Цікаві замітки про концепцію миті С. К'еркегора дав Л. Дюпре. Він пише, що *миттевість* (instant), мабуть, найоригінальніша категорія К'еркегора, не має нічого спільного з математичною абстракцією, котра розділяє гомогенну лінію (часу) на минуле і майбутнє. У такій просторовій презентації жоден момент не має особливого значення. У той же час тільки вічне вносить повне усвідомлення часу, покладаючи, таким чином, і себе, і свою протилежність: як говорив С. К'еркегор у «Християнських бесідах», «*вічність постійно пронизує час*» (Chr. Disc 80; VI, 177). Ця двоїста природа надає вічному неоднозначного характеру. З погляду часу мить

переходить із минулого у майбутнє; з погляду вічності вона не знає ні минулого, ні майбутнього, чи, вірніше, вона перетворює минуле та майбутнє на триваюче теперішнє [Dupré 1984 p. 171].

Один з дослідників, розбираючи проблему темпоральності у творах С. К'еркегора, включно з миттю та вічністю, пише, що данський філософ «мовою екзистенційної філософії показує специфіку християнського розуміння часу та тимчасовості». *Теологічний* аспект даних категорій знаходить свій прояв у тому, що, за С. К'еркегором, саме віра у Бога відкриває вічність, нескінченність. При цьому сама віра не вважається грою розуму, а становить дещо надрозумне. Щоб збагнути *час*, необхідно вийти на *мить*, без якої розділення на промайнуле, нинішнє та прийдешнє неможливе. «Миттевість» – це не якесь застигле «тепер», а синтез часу та вічності. Через мить відкривається абсолютно нове розуміння часу, котрий стає синонімом гріховності.

*Екзистенційний* аспект даного сузір'я категорій знаходить вияв у тому, що вони пов'язані з усвідомленням людиною власної смертності через визнання перебування людини у тимчасовості. Категорія тимчасовості виникає, пише цей автор, внаслідок «миттевого синтезу», коли час розділяє вічність, а вічність просочує час, і все це відбувається у тривалості, котра у С. К'еркегора отримала назву «тимчасовості». Це час нашого життя як тимчасового перебування у світі, де сходяться разом страх, час, майбутнє, вічність, можливість. Вони формують таку установку людини, смисл якої стає домінуючим – час починає розумітися як, те що закінчується для людини, і нема різниці, чим, власне, є час, і чим, власне, є вічність, оскільки питання стає руба: «Скільки є часу для мого життя» [Куценко 2013]. Час життя людини постає як велика цінність, і в цьому й полягає *аксіолого-антропологічний* зміст даних понять.

Підводячи підсумки розвитку концепції миті (øieblikket) у С. К'еркегора, зазначу, що її ключовими поняттями є поняття *страху*, *стрибку*, *тривоги*, *гріху* та *переходу*. *Мить* у нього була тим «справжнім існуванням», котре стосується «як тимчасових/історичних відносин», так «орієнтації та способу буття» і ставлення у межах істинного християнства до Бога. І «для К'еркегора, øieblikket ... дозволяє особистості існувати автентично, незалежно від історичного чи культурного контексту» [Backhouse 2011].

**Висновки.** Таким чином, зміна змісту поняття «мить» визначались такими соціо-культурними детермінантами, котрі у цілому відповідають загальноновизнаним характеристиками античної філософії (онтологія та космоцентризм), філософії середньовіччя (теоцентризм) та філософії XIX ст., котра після зневіри у раціональну природу людини звернулася до ірраціональних моментів її сутності, до темних несвідомих чинників, таких, як екзистенційний жах, котрі визначають її рішення та поведінку з одночасною постановкою тих світоглядних питань, котрі згодом стали ключовими в екзистенціалізмі. Постають, котра позначила початок антропологічного повороту та є родоначальником екзистенціалізму як філософської течії, був С. К'еркегор, у творах якого ще зберіглась як онтологічна, так і теологічна проблематика «миті», що, до речі, призводить до плутанини у визначенні змісту даного поняття його сучасними західними дослідниками, котрі перекладають цей термін навіть в онтологічному плані і як «вирішальний момент», і як «зирк ока», і як «момент бачення» тощо.



**Епілог.** Що стосується подальших досліджень даного поняття, передусім, Г. Гайдеггером, то він у цьому плані був під суцільним впливом С. К'єркегора. Цей факт настільки широко визнаний, що його згадують навіть енциклопедичні статті про німецького філософа. Більш того, на цю тему пишуться та захищаються дисертації. В одній такій дисертації її автор К. Д. Гетер зазначає, що про запозичення М. Гайдеггером у праці 1927 року «Буття і час» декількох екзистенційних концепцій данського мислителя добре відомо. При цьому більшість вчених погоджуються, що Гайдеггер ці запозичення, м'яко кажучи, не афішував. З'ясовуючи обсяг привласнення ідей і причини «чому Гайдеггер належним чином не цитував К'єркегора», головну увагу цим дослідником було зосереджено на концепції страху (anxiety), яка з'являється у всьому «Бутті та Часі» і на яку вплинула однойменна концепція, представлена в роботі К'єркегора 1844 року «Поняття страху».

Паралель гайдеггерівської роботи з працею К'єркегора вбачається також в ізоморфності структури цих двох творів, оскільки цілком очевидно, що будова «Буття та часу» «дуже нагадує концепцію страху, враховуючи, що перша частина обох творів зосереджені на аспектах фізичного існування, а інші частини стосуються існування темпорального». Попри те, «що у той час, як фоновий контекст “Буття та часу” і “Поняття страху” сильно відрізняються», поняття страху у двох роботах є функціонально схожими. Тобто, для К. Д. Гетера «поняття страху служить відправною точкою для того, щоб зв'язати Гайдеггера з К'єркегором».

Додам, що не тільки поняття-концепція *страху-тривоги* (як відчуття хвилювання, нервозності або занепокоєння, як правило, з приводу неминучої події або чогось з невизначеним результатом – такі сенси має вживане тут слово 'anxiety' – О. К.) було запозичене німецьким філософом (при явному небажанні М. Гайдеггера «розкрити вплив К'єркегора на нього»). Запозичені були й «поняття “повторення” та “моменту” (“the moment”), які з'являються в обох роботах» [Geter 2016 р. 11]. Для нас тут інтерес становить саме останнє поняття, хоча у С. К'єркегора воно має вербальну форму «*øieblikket*» (*ойєблкет*), а у М. Гайдеггера – «*Augenblick*» (*аугнблік*). Щодо терміну *момент*, то данський філософ вважав його латинською відповідністю власного терміну.

На думку Корал Уорд, *Augenblick* як метафора, описує часовий досвід, а також дає нам репрезентативний візуальний образ *ока*, що швидко мигає. Розуміння буквального німецького значення *Augenblick* як «погляду ока» дає нам «момент бачення» М. Гайдеггера, термін, пов'язаний із баченням або прозрінням (*Einblick*). Ф. Ніцше обіграє слово *Augenblick* і пов'язані з ним слова: «погляд» (*Blick*), «підморгування» (*Augenblinzeln*) – як зухвалий спосіб спілкування та «спалах блискавки (*Blitzen*) прозріння». У більш рідкісному перекладі як «погляд ока» ця фраза має відтінок тривалого споглядання, можливо, навіть мрійливого розфокусованого погляду. К. Ясперс говорить про «абсолютну самотність» споглядання як про «око існування», «перший стрибок» до існування, яке виходить за межі самого себе [Ward Koral 2001 р. 410].

Якщо ж наостанок спробувати коротко визначити соціо-культурний

контекст розробки поняття «на млі ока» у ХХ-му ст., зокрема, М. Гайдеггером, то поняття «миті» у нього слід розглядати у тому культурно-світоглядному контексті, котрий визначився упадницькими настроями культурної європейської еліти після жахливого самознищення європейських народів у Першій світовій війні, особливо німецької, котра гостра переживала розгромну поразку своєї країни. Це визначило поворот до секулярної онтології, але в антропологічному та екзистенційному ключі.

*Augenblick* у цій філософській парадигмі так само, як у С. К'єркегора, дає прямий досвід зв'язку з чимось вічним. К. Ясперс перейняв концепцію «стрибка» С. К'єркегора, розвинувши її від релігійної віри до віри у філософське мислення та рішення в межах обмеженого у часі життя. Він описує проникливий проблиск життєвого, хоча й непереданого досвіду в «швидкісні моменти» життєвих прозрінь» – пише Корал Уорд [Ward Koral 2001. р. 407].

Якщо у К'єркегора екзистенціальний зміст його шукань розгортався на тлі критики «несправжнього християнства» та переосмислення християнських догматів, зокрема, безсмертя людської душі, де *миті* відводилась роль пристанища душі у стані *вічності*, то М. Гайдеггер у ситуації кризи світоглядних абсолютів шукав певну опору для людини, щоб вона, як він сам зазначав, не провалилася у Ніщо. Цією опорою у світі він вважав Буття, переосмислене під кутом зору часових модусів існування людини в світі, основане на дивному переконанні у тому, що як Буття через розуміюче вчування нам дане, таким воно насправді і є.

У цій картині відповідне місце посіли й уяви М. Гайдеггера про *Augenblick* як «справжнє теперішнє», але не темпоральне, як *Актуальне*, а позачасове, Цю мить, *на млі ока*, він вважав власне *Dasein'ом*, тобто, *тут-тепер присутністю*, що спочатку досягається завдяки безпосередньому феноменологічному (все ж таки М. Гайдеггер є феноменологом!) самосприйняттю власного застиглого поза часом, у вічній *миті*, існування, з якої через екстатування потім розгортаються темпоральні горизонти Буття у всіх трьох модусах часу.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

- Аврелій Марк Антоній** (2020) Розмисли. Наодинці з собою – К.: Андронум – 100 с.
- Августин Аврелій Блаженний** (2021) Сповідь – пер. Ю. Мушак – К.: Свічадо – 356 с.
- Ковельман А.Б., Гершович У.** (2016) Остановить мгновение: «Брахот» и «Исповедь» Августина // **Вопросы философии** – № 4 – сс. 113–128.
- Куценко В. В.** (2013) Парадоксальная темпоральность С. К'єркегора // **Молодой ученый** – № 8 (55) – Казань: Молодой ученый – сс. 495-499 URL: <https://moluch.ru/archive/55/7567/>
- К'єркегор Сёрен** (2010) Понятие страха // **К'єркегор Сёрен**. Страх и трепет / Пер. с дат. – Изд. 2-е, дополненное и исправленное – М.: Культурная революция – (Классики современности) – 488 с. – сс. 123-286.
- Стридонский Иероним Блаженный**, преподобный (2022). Письма 87-117.

Письмо 95. Письмо к Минернию и Александру, монахам // **Азбука** веры – URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Ieronim\\_Stridonskij/pisma-87-117/#0\\_26](https://azbyka.ru/otechnik/Ieronim_Stridonskij/pisma-87-117/#0_26)

**Флоровский Г. В.** (1930) Спор о немецком идеализме // **Путь** – № 25 – сс. 51-81.

**1-st Corinthians 15:52** (2022) // **Bible Hub** URL: [https://biblehub.com/interlinear/1\\_corinthians/15-52.htm](https://biblehub.com/interlinear/1_corinthians/15-52.htm)

**Atom. \*tem-**(2022) // **Online Etymology Dictionary** URL: <https://www.etymonline.com/word/atom>

**Backhouse Stephen** (2011) Kierkegaard's critique of Christian nationalism – Oxford : Oxford University Press

URL:<https://oxford.universitypressscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780199604722.001.0001/acprof-9780199604722>

**Dupré Louis** (1984) Of Time and Eternity in Kierkegaard's Concept of Anxiety // **Faith and Philosophy: Journal of the Society of Christian Philosophers** – 1984 – Volume 1 – Issue 2 – pp. 160-176 URL <https://core.ac.uk/download/pdf/216987066.pdf>.

**ἐξαίφνης** (2022) // **Mounce Bill.** Greek-Dictionary For an Informed Love of God URL: <https://www.billmounce.com/greek-dictionary/exaiphnes>.

**Geter Kenneth David** (2016) Missed Appropriations: Uncovering Heidegger's Debt to Kierkegaard in Being and Time. Electronic Theses and Dissertations. 1195. URL: <https://digitalcommons.du.edu/etd/1195>

**Hemati Christi Lyn** (2009) The Concept of Eternity in Kierkegaard's Philosophical Anthropology // **A Dissertation** for the Degree of Doctor of Philosophy – Baylor University – Waco, TX – 249 p. URL: <https://researchrepository.murdoch.edu.au/id/eprint/391/2/02Whole.pdf>

**Kierkegaard Søren** (2009) Concluding unscientific postscript to the philosophical crumbs. Trans. Alastair Hannay. Cambridge: Cambridge University Press.

**Luke 2:13** (2022) // **Bible Hub** URL: <https://biblehub.com/interlinear/luke/2-13.htm>

**øjeblikket** (2022) // **Den Store Danske** URL: <https://denstoredanske.lex.dk/C3%B8jeblikket>

**Rhipé** (2022) // **Bible Hub** URL: <https://biblehub.com/greek/4493.htm>.

**Ward Koral** (2001) In the «Blink of an Eye». An Investigation into the Concept of the 'Decisive Moment' (*Augenblick*) as Found in Nineteenth and Twentieth Century Western Philosophy // **Thesis** for the degree of Doctor of Philosophy of Murdoch University.

**Wrathall Mark A.** (2015) Trivial Tasks that Consume a Lifetime: Kierkegaard on Immortality and Becoming Subjective // **Ethics** – № 19 – pp. 419-441 – URL: <https://scholarship.org/content/qt5f34955q/qt5f34955q.pdf>.

**Olexander Kyrylyuk**

#### **SOCIOCULTURAL DETERMINANTS OF CHANGING THE CONTENT OF THE CONCEPT “IN THE BLINK OF AN EYE”: FROM PLATO TO KIERKEGAARD**

The article examines the influence of sociocultural factors on the evolution of the content of such an "exotic" concept as "in the blink of an eye". The history of this concept in its origins little is known to modern philosophers. Nevertheless, most of them are

familiar with it under the terminological form "øjeblikket" and "Augenblick" which are using by S. Kierkegaard and M. Heidegger. The invariant content of this transitive concept is a timeless jump, instant transition. It can be a leap in changing the states of things and phenomena, a transition from movement to rest and vice versa (Plato). In the Bible, this concept expresses the transition from the temporal world of things to the divine world of eternity. In Kierkegaard we see understanding "in the blink of an eye" both in the dogmatic theological sense and in the new, existential sense. For Kierkegaard, øjeblikket is 1) the moment when the temporal and the eternal intersect; 2) øjeblikket appears when the eternal with the advent of Christ becomes a sign of history; 3) øjeblikket also means a word spoken at the right moment. For Heidegger, Augenblick is a breakthrough-enlightenment of a person, leading him from a falling temporality to one's own, authentic, and historical temporality. Augenblick for Heidegger is identical to Dasein. In all its forms, this concept retains its core content of an instantaneous jump, transition. At the same time, this concept, under the influence of sociocultural determinations, has evolved from ontology through theology to anthropology and existentialism, which corresponds to the philosophical and world outlook characteristics of the corresponding eras – antiquity, the Middle Ages, the New and modern times.

**Keywords:** instant, in the of blink an eye, moment, Plato, Augustine, Stridonsky, Kierkegaard, Heidegger

#### **References**

**Avrelly Mark Antoniy** (2020) Rozmysly. Naodyntsi z soboyu [Τὰ εἰς ἑαυτὸν] – К.: Andronum – 100 s.

**Avustin Avrelly Blazhenniy** (2021) Spovid` [Confessiones] – per. Yurly Mushak – К.: SvIchado – 356 s

**Kovel'man A.B., Geršovič U.** (2016) Ostanovit' mgnovenie: «Brahot» i «Ispoved» Avgustina [Stop the Moment: "Brachot" and "Confession" by Augustine] // **Voprosy filosofii** – № 4 – сс. 113–128.

**Kucenko V. V.** (2013) Paradoksal'naâ temporal'nost' S. K'erkegora [S. Kierkegaard`s paradoxical temporality] // **Molodoj učenij** – № 8 (55) – Kazan': Molodoj učenij – сс. 495-499 URL: <https://moluch.ru/archive/55/7567/>

**K'erkegor Sëren** (2010) Ponâtie straha [Begrebet frygt] // **K'erkegor Sëren.** Strah i tretet / Per. s dat. – Izd. 2-e, dopolnennoe i ispravlennoe – М.: Kul'turnaâ revolûciâ – (Klassiki sovremennosti) – 488 s. – сс. 123-286.

**Stridonskij Ieronim Blažennyj,** prepodobnyj (2022). Pis'ma 87-117. Pis'mo 95. Pis'mo k Minerniû i Aleksandru, monaham [Letters 87-117. Letter 95. Letter to Minernios and Alexander, monks] // **Azbyka** very – URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Ieronim\\_Stridonskij/pisma-87-117/#0\\_26](https://azbyka.ru/otechnik/Ieronim_Stridonskij/pisma-87-117/#0_26)

**Florovskij G. V.** (1930) Spor o nemeckom idealizme [Debate over German idealism] // **Put'** – № 25 – сс. 51-81.

**1-st Corinthians 15:52** (2022) // **Bible Hub** URL: [https://biblehub.com/interlinear/1\\_corinthians/15-52.htm](https://biblehub.com/interlinear/1_corinthians/15-52.htm)

**Atom. \*tem-**(2022) // **Online Etymology Dictionary** URL: <https://www.etymonline.com/word/atom>

**Backhouse Stephen** (2011) Kierkegaard's critique of Christian nationalism – Oxford : Oxford University Press URL:

<https://oxford.universitypressscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780199604722.0>



01.0001/acprof-9780199604722

**Dupré Louis** (1984) *Of Time and Eternity in Kierkegaard's Concept of Anxiety* // *Faith and Philosophy: Journal of the Society of Christian Philosophers* – 1984 – Volume 1 – Issue 2 – pp. 160-176 URL <https://core.ac.uk/download/pdf/216987066.pdf>.

**ἔξαιφνης** (2022) // **Mounce Bill**. *Greek-Dictionary For an Informed Love of God* URL: <https://www.billmounce.com/greek-dictionary/exaiphnes>.

**Geter Kenneth David** (2016) *Missed Appropriations: Uncovering Heidegger's Debt to Kierkegaard in Being and Time*. *Electronic Theses and Dissertations*. 1195. URL: <https://digitalcommons.du.edu/etd/1195>

**Hemati Christi Lyn** (2009) *The Concept of Eternity in Kierkegaard's Philosophical Anthropology* // **A Dissertation** for the Degree of Doctor of Philosophy – Baylor University – Waco, TX – 249 p. URL: <https://researchrepository.murdoch.edu.au/id/eprint/391/2/02Whole.pdf>

**Kierkegaard Søren** (2009) *Concluding unscientific postscript to the philosophical crumbs*. Trans. Alastair Hannay. Cambridge: Cambridge University Press.

**Luke 2:13** (2022) // **Bible Hub** URL: <https://biblehub.com/interlinear/luke/2-13.htm>

**øjeblikket** (2022) // **Den Store Danske** URL: <https://denstoredanske.lex.dk/%C3%B8jeblikket>

**Rhipé** (2022) // **Bible Hub** URL: <https://biblehub.com/greek/4493.htm>.

**Ward Koral** (2001) *In the «Blink of an Eye». An Investigation into the Concept of the 'Decisive Moment' (Augenblick) as Found in Nineteenth and Twentieth Century Western Philosophy* // **Thesis** for the degree of Doctor of Philosophy of Murdoch University.

**Wrathall Mark A.** (2015) *Trivial Tasks that Consume a Lifetime: Kierkegaard on Immortality and Becoming Subjective* // **Ethics** – № 19 – pp. 419-441 – URL: <https://escholarship.org/content/qt5f34955q/qt5f34955q.pdf>.

УДК 009: 314.7.045

## ЗМІНА ПОНЯТТЯ «ВІДПОЧИНОК» ЗА ЧАСІВ ВІЙНИ: КУЛЬТУРНО-АНТРОПОЛОГІЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ

*Бородіна Наталія*

*Стаття присвячена аналізу поняття відпочинок в контексті російсько-української війни 2022 року. В фокусі дослідження три групи: 1) пересічні українці, які намагаються адаптуватися до обставин, 2) українці, які готуються до опору і 3) українці, які були змушені тимчасово покинути країну.*

**Ключові слова:** відпочинок, культурна антропологія, вимушені мігранти, стрес.

Поняття «відпочинок» - цікава тема з точки зору культурної антропології. На це дослідження надихнуло обговорення зі студентами четвертого курсу спеціальності «культурологія» книги К. Фосс «Спостерігаючи за англійцями», в якому серед іншого аналізували феномен, як англійці розуміють відпочинок. Дослідження охоплювало дуже широкий культурно-антропологічний пласт життя англійців: відпочинок вдома (з телебаченням, газетою в туалеті, а також дуже популярний в Англії феномен «зроби сам» для дома та саду), відпочинок на святкування, відпочинок як шопінг, спорт та ігри (криббидж, дартс, пул, більярд, кеглі, гольф з правилом «підтримки слабкої сторони»), час проведений з домашніми тваринами, рибальство, клуби, паби [Фосс, 2018].

Під час проведеного дослідження К. Фосс намагалася сформулювати правила, які властиві даному виду діяльності, і згідно з її дослідженням головне правило для англійців це: «Правила недотичності приватного життя, або приватне життя — перше за все» [Фосс, 2018].

Спочатку все починалось як студентське завдання - провести невелике опитування серед знайомих: як українці розуміють відпочинок і чи змінилось як розуміння відпочинку під час війни. Опитування проводили студенти бакалаврату ОНПУ Синявська Ольга, Валицька Яна, Сонін Олег, Ейзмір Володимир, Урумова Катерина, Бабаніна Анна, Авдєєв Владислав, Кузьмик Аліна.

Всього в студентському етапі дослідженні прийняло участь 23 людини, умовами опитування були участь людей різного віку, полу і соціального оточення. Метод опитування - глибинне інтерв'ю.

Наступний етап дослідження стартував разом з проектом волонтерських курсів «Військова підготовка для початківців», організованого співробітниками кафедри військової підготовки ОНПУ з 6 березня по 18 червня з великою командою добровільних помічників. Заняття проводились кожного дня, учасникам приходилось відпрошуватись з роботи або проситись на вихідні - тобто робити як раз те, що традиційне було б назвати «відпочинок», а вони замість цього обрали досить важке тренування з 8 до 16. Чому саме так? Всього в проекті прийняло участь 4536 курсантів та біля 100 волонтерів. Було розроблено опитування з відгукми, де 186 людей докладно відповіли, чому саме вони вирішили провести свій вільний час саме в вивченні військової підготовки і що вони визначили як плюси та мінуси навчання.

Наступний, «мігрантський» етап дослідження був присвячений аналізу того, як змінилось/ або залишилось незмінним поняття «відпочинок» у вимушених переселенців, які переїхали до інших країн - наприкладі комуни переселенців в Біфрості, Ісландія. Біфрост – дуже цікавий приклад для дослідження, де українці були залишені в маленькому селище далеко в горах і майже не мали можливості спілкуватися з місцевим населенням, тому що його там просто не було (там був тільки студентський кампус). Таким чином майже як в романі «Володар мух» життя комуни, правила, її дозвілля і відпочинок формувалися в межах самої комуни.

**Мета дослідження** – аналіз зміни поняття відпочинок за часів російсько-української війни у період з 24 лютого 2022 по грудень 2022.

**В фокусі дослідження** — три групи 1) українці, які залишились в своїх домівках і намагались відбудувати життя за тими ж принципами, що і до війни (студентське опитування в м. Одеса, 23 людини, глибинне інтерв'ю), 2) українці, які вирішили готуватися до опору (анкетування курсів «Військової підготовки та тактичної медицини», 4536 людини, 186 докладних відповідей в анкеті) та українці, які вирішили покинути країну (Біфрост, глибинне інтерв'ю + аналіз дискусій мешканців в телеграм та фейсбук спільнотах). Географія проекту - м. Одеса та м. Біфрост, Ісландія.

**Об'єкт дослідження** - феномен відпочинку в українській культурі та його трансформації під впливом нових умов (війна, вимушена іміграція, необхідність відмовитися від звичайного ритму життя).

**Методологія:** глибинне інтерв'ю, анкетування, «включене спостереження» (Біфрост).

### 1. Аналіз першої групи респондентів.

Почнемо з пересічних українців, які перші потрапили до нашого дослідження: в фокусі студентського опитування були люди від 18 до 40 років, також була одна жінка 81 рік та 2 дитини 10 та 16 років.

Серед варіантів найбільш привабливого відпочинку було:

1. Тиша, прогулянки - 36 %
2. Улюблена справа (хоббі) - 22%
3. Час з родиною та друзями - 22%
4. Смачна їжа - 10 %
5. Подорожі - 10 %

Досить часто хобі та тиша поєднувалась в відповідях, наприклад: «Проводити час у спокійній обстановці, в тиші та самоті, займаючись вишиванням, читаючи книгу або просто думати про щось приємне і мріяти. А ще прогулянки на природі, на морському узбережжі ні про що не думаючи і турбуючись» (респондент, 43 роки).

Були також респонденти, які вказували і тишу, і час з друзями і хобі водночас: «У мене дуже багато способів відпочити. Я люблю лежати у ліжку та залипати в телефон. Вишивка мене розслаблює. Також гра на піаніно. Відпочинок це якась хороша емоція поза думкою про роботу та справи. То від чого тобі добре та спокійно. Люблю гуляти в теплу погоду в парку, з другом або один, слухаючи улюблену музику. Ніби оновлюєшся після цього всього». (респондент, 22 роки).

Частина респондентів наводили власні розмірковування щодо їхнього розуміння відпочинку: «Відпочинок це найприємніший час проведення. Відпочинок

із сім'єю, відпочинок із друзями, навіть коли ти сам ти можеш відпочити. Відпочинок буває корисним, або навпаки. Але знаєте яким би не був відпочинок, людина завжди його потребує. А зараз розповім трохи як відпочиваю я сам, наприклад, я можу пограти в приставку це свого роду відпочинок, трохи відійти від реального світу і поринути у світ віртуальний, адже там все буде як ти захочеш. Я завжди відпочиваю від реального світу. Або, наприклад, похід у спорт зал, це теж свого роду, другий мій відпочинок. Коли ти займаєшся, це також відпочинок тільки активний плюс мені тренування завжди допомагають випустити пару. Ну і як відпочинок може обійтися без прогулянок. Просто гуляти і спілкуватися з друзями дискутуючи на різні теми. Відпочинок у будь-якому вигляді приємний. Головне знаходити той вид відпочинку який тобі подобається»(респондент, 21 рік).

Респондент 23 роки додає: «Є вираз "відпочинок – це зміна виду діяльності". Певною мірою я з цим виразом згоден. Особливо, якщо змінюються фізична та розумова робота.

А якщо подумати, що таке відпочинок особисто для мене. Але це було б недостатньо особисто для мене. Дуже важливо, щоби не було подразників або тиску на нервову систему з боку оточуючих. І, напевно, найголовніше - відсутність нав'язливих або "вантажних" думок, які я маю постійно, якщо маю невиконані справи.

Підсумовуючи, можу спробувати максимально коротко і змістовно описати "відпочинок": це стан спокою, який настає після завершення діяльності та за відсутності необхідності знову займатися якоюсь діяльністю найближчим часом» (респондент, 23 роки).

В глибинному інтерв'ю респонденти зазначили «тишу» як відсутність «напруги та стресу». Цей параметр стає ознакою відпочинку тільки за часів війни, тому що раніше досвід опитувань в ковідний період показує, що тиша була небажаним параметром і не асоціювалась з відпочинком, а більше асоціювалась з ізоляцією.

Найбільш болючою зміною життя з необхідністю переглянути самий сенс поняття «відпочинок» була для тих людей, які вважали подорожі головним відпочинком, тому що зараз можливості подорожувати для українців надзвичайно обмежені - постійні повітряні тривоги, закриття аеропортів, перебої з бензином і багато інших проблем. Також важко було інтровертам і поціновувачам тиші - коли постійно лунає повітряна тривога, відновити ресурс майже не вдається. Також варто зазначити, що появилася нове значення «тиші» - це можливість займатися тим, чим я хочу, власний вибір, а не зрушеність дії обставинами

Трохи легше змогли адаптуватися люди, які пов'язували відпочинок з хобі - адже якщо розуміти відпочинок як зміну видів діяльності, завжди можна знайти, чим корисним зайнятися, коли поруч стільки корисних проектів - розвантажувати гуманітарні вантажі, плести маскувальні сітки, готувати їжу для ЗСУ, робити окопні свічки.

### Висновки за першою групою:

24 лютого в житті українців відбулась жахлива катастрофа, яка завдала величезної шкоди нашій країні. Нервова система людей намагається адаптуватися під нові умови, розподілити «працю» та «відпочинок», щоб віднайти внутрішні сили та ресурси.

Ця проблема особливо відчувається в Одесі, курортному місті, яке традиційно у всій країні асоціювалось з відпочинком. Навіть в найсуворіші ковідні часи були люди, які намагалися щось святкувати, відпочивати компаніями на схилах біля моря, гуляти на центральних вулицях міста. В добірку нашого дослідження потрапили «звичайні одесити» - тобто вони не приїхали в Одесу навмисно відпочивати, вони жили тут і намагалися адаптуватися до змінених умов життя. Комусь це вдалось більш вдало, комусь менш, але інтерв'ю показує, що перш за все люди намагалися відтворити звичні схеми відновлення ресурсу та відпочинку - тобто навіть попре війну вони намагалися займатися тим, що дозволяло їм раніше відчути відпочинок.

Але для багатьох людей говорити про відпочинок стає незручно - коли сотні людей гинуть на фронті, ти не можеш поводитися немов би нічого не сталося і йти на шопінг або до кав'ярні. Інші, які відчайдушно намагаються зберегти хоча б основні елементи звичного розкладу життя (наприклад, продовжують прогулянки та хобі) стикаються з хейт-спіч формами реакцій на це. Респонденти зазначили, що тема відпочинку стала набагато складнішою в плані обговорення: «Дуже важливо, щоби не було подразників або тиску на нервову систему з боку оточуючих» (респондент 23 роки) - тобто це питання стає немов би і не твоєю особистою справою, а питанням загальним, яке може додати дисбалансу в загальну ситуацію.

Допомагає те, що з'являються гайди з нової етики воєнного часу: наприклад інструкції від Анни Чаплигіної, спеціалістки з етикету й моделювання поведінки, яка наголошує, що: «потрібно навчитись розділяти:

- ваше право на життя і радість;
- появу вашої радості в публічному просторі»[Чаплигіна, 2022].

Тобто якщо розподіляти «право на відпочинок» і «право говорити про відпочинок» - то змінилось не так вже і багато. Світліни з відпочинку в соціальних мережах викликають осуд, але якщо їх не виставляти, то можна «домовитися» з собою, що тиша, прогулянки і хобі теж знайдуть своє місце в графіку навіть за часів війни.

Щодо права розповідати про відпочинок – коуч вигадав цікавий лайфхак: «потрібно грамотно навчитись доносити про себе інформацію: «Ось тут я доначу на байрактари, машини, тепловізори, а ось тут — відпочиваю з родиною, рефлексую». Важливо не лише те, що ви робите, а й наскільки влучно й коректно ви доносите це в публічну площину» [Чаплигіна, 2022].

Цікавий момент, що деякі українці зазначили, що за часів війни навіть стали встигати більше.

Так, регіональний координатор Моніторів НПМ в Одеській області Людмила Ямщикова зазначає: «Жити і працювати в умовах:

- відключення світла, води, опалення на 40-50+ годин поспіль
- довгого відключення і серії коротких включень
- поперемінного короткого включення-відключення
- тощо, тощо, тощо...

якщо хтось раптом подумає, що ми в таких умовах менш продуктивні - а дзуськи! я встигаю значно більше, ніж в січні цього ж року.

і це ж у мене зараз повноцінно функціонує лише одна рука!» [Ямщикова, 2022] Правозахисниця та журналістка Вікторія Сибір зазначає, що українці не повинні відмовляти собі в праві на відпочинок: «Не смійте звикати до гіршого. Все, що вириває нас зараз зі звичного затишного життя і змушує витратити зайві зусилля на забезпечення нормального рівня життєдіяльності - це ще один злочин ублюдської країни, і я б не стала на рівному місці втрачати такий козир.

В основі будування цивілізації лежить бажання зробити своє життя зручнішим і комфортнішим, витрачаючи на це менше зусиль. За останні тридцять років ми виростили із епохи малинових піджаків, вуличних перестрілок і виживання до суспільства, що на вихідні літає подивитись художню виставку у Європі, сортує сміття і врешті бере на себе відповідальність за своє життя. І цим не можна нехтувати - надто високою була ціна. Ми звикли жити зручно і комфортно. Так, буває по-різному, так, моя бульбашка не є зрізом всієї країни, так, попереду ще багато років роботи, але дуже багато подорожуючи і працюючи по всіх прифронтових чигирях нашої країни в останні дев'ять місяців, певно можемо казати, що це вже давно не про виживання, а про бойлери, освітлення і асфальт і у найвіддаленіших від райцентрів селах. Про господарство і охайність. Тому що це - абсолютно природне людське бажання зробити свій побут комфортним. Бо для себе ж. І сад красивий із городом, щоб яблучка в компот були.

Ми, авжеж, вивеземо і це. Що таке життя без світла і тепла порівняно із всім тим, що ми вже пережили? Ну, вдягнемо ще один светр, ну запалимо ще одну гірлянду, ну запаримо каву у термосі - і перезимуємо.

Але, благаю, не смійте звикати до гіршого і приймати його за норму. Це черговий акт насильства, який ми запам'ятаємо, і за який агресор відповідатиме.

Нам завжди хотілось більшого і кращого, най так і лишається.

І цима тижнями за можливості прикрашайте і освітлюйте все навкруги, запалюйте і святкуйте життя. Вони вже вкрали в нас так багато, Різдвяні свята ми їм не віддамо»[Сибір, 2022].

У підсумку зазначимо, що респонденти виявили значний рівень готовності до швидкої адаптації до нових умов з бажанням залишити традиційні властиві їм форми відпочинку, незважаючи на зміну обставин, але зазначили, що «розмовляти про відпочинок» в соціальних мережах або зі знайомими стало складніше, бо це може підвищити рівень стресу у оточення.

## 2. Аналіз другої групи респондентів

Другу групу респондентів об'єднує готовність до опору та захисту своєї країни, через це вони записались на курси «Військової підготовки та тактичної медицини» та заповнили анкету, відповіді на яку використовуються в цьому дослідженні (надалі ми будемо цитувати їм за номером відповіді в анкеті).

Респонденти курсів військової підготовки максимально різні з точки зору соціальної стратифікації: з 4536 людей курси відвідали «Спілка адвокатів» у кількості більш ніж 100 людей, «Спілка підприємців 7 км» (27 людей), «ТРО «Чорноморський яхт-клуб»» (11 людей), «Мото-клуб Одеса», асоціація спортивних тренерів, команда музикантів (які просили називати їх «Оперні співаки»), Тераборона Райдужного та Авангарду, викладачі та студенти університетів Одеси

(Одеська політехніка, ОНУ, Академія «Шаг» та інші). Серед учасників були депутати та керівники підрозділів, які хотіли використовувати свої знання, щоб «бути напоготові», так і пересічні громадяни, які згодом стали до лав ТРО та ЗСУ.

Умовою участі було відсутність судимості та медичних протипоказань.



На фото - депутат Одеської міської ради О. Асауленко під час проходження курсів. (фейсбук) [Асауленко, 2022].

Мотивація курсантів як «тому що це корисно» - найбільш часто звучало в відгуках. Під час війни для усвідомлених людей питання, як провести «вільний від роботи день» асоціюється перш за все з користю - якщо ти маєш хоча б трохи вільного часу, ти повинен витратити його на те, що допоможе тобі набути нових навичок і може врятувати життя собі та комусь іншому.

Отримані відповіді можна згрупувати за наступними класами:

1. Відпочинок є антитезою стресу і тим, що допомагає боротися зі стресом.

Курси дають нові знання, отже допомагають відчути себе більш впевненим та подолати стрес.

«Курс дійсно сподобався. Відчув більшу впевненість у отриманих знаннях» (респондент №42). «Завдяки цьому курсу ми можемо трохи підготуватися до можливих бойових дій у нашому місті, за відсутності хоча б найменших знань з приводу цієї теми. Дуже вдячна усім інструкторам, а також організаторам за цю можливість. Окремо хочу подякувати волонтерам за їжу) Ви робите неймовірну справу, допомагаючи одеситам у скрутні часи. Перемога буде за нами! Слава Україні!» (респондент №81)

«Дуже вдячна всьому колективу кафедри за отримані знання. Ваша ініціатива край потрібна в сучасних жахливих обставинах. Ви надихаєте впевненістю, що кожен здатний зробити щось, щоб протистояти ворогу. Навіть після одного дня занять розумієш, що кожна людина може і повинна захистити себе та інших. Безумовно, цьому необхідно навчатись, подалі тренуватись. Адже стало зрозумілим, що саме і як це робити. Низький вам уклін і щира подяка! Слава Україні!

(респондент №21).

Згадується Хайдегірівське - Гельдерлінівське визначення «філософія - це ностальгія, тяга повсюди бути вдома» - тобто відчувати себе впевнено як вдома. Для людей, у яких відпочинок пов'язаний з рухом, для яких важливо опиратися несприятливим обставинам - саме отримання нових корисних знань стає найприємнішою формою розради.

2. Окрім знань, що можливість також давало спілкування з військовими та подолання страху /невпевненості перед ними - для більшості цивільних початок війни був ще значним стресом через те, що вони й хотіли б вступити до лав ТРО та ЗСУ, але боялися «дівщини», якою лякають чутки про армію. Тому в відгуках неодноразово звучало, що важливим «відпочинковим елементом», який допоміг знизити рівень стресу - це можливість побачити доброзичливе ставлення військових до новичків: «Сподобалось ставлення до нас викладачів. Більшість з нас була зовсім-зовсім цивільною, але здалося, що це не завадило всім засвоїти матеріал» (респондент №126), «Передусім хочу подякувати за таку можливість взагалі - це надзвичайно важливо і корисно для таких невійськових, як я. Тепер, якщо раптом поруч зі мною опиниться автомат, я знаю, що з ним робити. :)

Максимально круто проведений день! Велика подяка військовим, які лаконічно, швидко та доступно донесли необхідну інформацію. Навіть нам (дівчаткам) було не складно. Дякую волонтерам за організацію та смачний обід.

За нами правда і сила ☞☐

Слава Україні 🇺🇦» (респондент №57)

3. Можливість відчути себе у колі однодумців:

«Дуже дякую вам за те, що заохочуєте громадян до навчання з надання першої допомоги та військової справи. Нажаль, у зв'язку з обставинами, які склалися на теперішній час-час війни, всі ті навички, що ми здобули є найважливішими, що необхідно знати зараз. Мені дуже пощастило, так як в кожній дисципліні мене навчали найкращі фахівці країни, які дуже досвідчені у своїй справі. Матеріал було надано таким чином нібито ми є близькими родичами цих вчителів. Велика пошана вам за все, що ви робите! Пишаюсь кожним, хто навчався поруч зі мною. Ще раз переконуюся, як ми всі об'єднались у цій справі. Дуже дякую тим, хто зміг це організувати і переконуюся, що ми переможемо! Слава Україні!!!» (респондент №31).

Щиро дякую за те, що підіймаєте загальний бойовий дух. За те, що витрачаєте сили та ресурси задля безпеки цивільного населення. Дякую, що ще раз дали змогу відчути себе патріоткою. (респондент №178)

«Добре що в нас є люди, які можуть і хочуть навчити людей обороняти себе і державу від загарбників. Слава Україні» (респондент №73)

4. Серед відгуків часто також зустрічались «цінні знання», які допоможуть зберегти життя. «Огромное спасибо организаторам и преподавателям.

Получил новые навыки, необходимые каждому, которые могут сохранить жизнь. Рекомендую всем! Слава Украине ! Много информации, актуальной, хорошо излагаемой. Очень полезный курс. Думаю, что каждому гражданину страны нужно их пройти». (респондент №121)

«На мою думку, такий курс повинен пройти кожен цивільний нашої країни. Те, що ви робите - це надзвичайно важливо зараз і ті, хто задіяний в цій справі справжні герої свого часу!» (респондент №47)

### Висновок за другою групою

Респонденти другої групи, вмотивовані на опір, визнавали для себе можливість відпочинку тільки якщо він «корисний».

В якості корисного відпочинку розглядалось те, що:

- 1) Збільшує рівень обізнаності, впевненості та знижує рівень стресу
- 2) Допомогає адаптуватися до нового середовища – наприклад, вивчити особливості комунікації з військовими
- 3) Можливість відновити емоційні ресурси та попрацювати в команді вмотивованих однодумців.
- 4) Можливість отримати корисні знання, які допоможуть зберегти життя.

### 3. Аналіз третьої групи респондентів

Фокусом третьої групи стали вимушені мігранти. Багато людей хотіли б побачити інші країни, подорожувати, але в даному випадку ми не говоримо про відпочинок - вимушена міграція скоріше нагадує анти-відпочинок, тому що ти живеш не там, де ти хочеш, і частіше не повною родиною ( більшість чоловіків не змогли виїхати разом з родинами.) З іншого боку, життя мігрантів трохи краще за ознаками безпеки, вільно від повітряних тривог, вибухів, відключень світла та інших видів небезпек та незручностей. Таким чином «безпека», коли частина твоєї родини/країни в небезпеці, викликала і свідомої частини мігрантів «провину того, що вижив».

В межах дослідження було проведено очне спостереження за життям комуни з 7 липня по 17 вересня 2022 року, далі дослідження проводилось онлайн до грудня 2022. Кількість комуни постійно змінюється, водночас в Біфрості знаходиться 100-150 мешканців, за період роботи табору біженців там перебувала 481 доросла людина + приблизно 200 дітей. Комуна ізольована в крихітному поселенні в горах, де розташований кампус маленького університету, у мешканців немає змоги спілкуватися з місцевими, оскільки вони тут не живуть.



Фото 2 - Біфрост

З вересня в кампус Біфроста заселились декілька десятків студентів, одразу почались конфлікти за пральні машинки, багато зон для відпочинку скоротили (забрали лдитячу кімнату, кімнату для навчання і не дозволяли більше користатися господарськими приміщеннями). До 15 серпня працювала програма «Триразове харчування в ресторані», що для багатьох було єдиною можливістю не тільки відпочинку, а взагалі можливістю поспілкуватися – кожна людина живе в власній кімнаті, в селище немає навіть магазину, курсує безкоштовний автобус до районного центру Боргарнес. Для багатьох мешканців це було дуже важко – люди розповідали, що у них хоча б був привід причепуритися і кудись вийти, особливо помітно це було по 5-річній дівчинці Поліні, яка кожний день набирала з «кімнати де можна брати речі» бальні сукні і ходила в ресторан виключно в гарних сукнях, незважаючи на дощ і холод. Після того, як програма харчування була скорочена, Поліна відчувала сум, їй було важко знайти компанію для спілкування і врешті рещт вона перестала вдягати сукні.

Було багато можливостей відпочинку як прогулянок - адже у Біфрості дуже гарні гори та водоспади поруч. Але незнання місцевості, мови та відчуття ізоляції робили цей відпочинок не для всіх привабливим.

Відпочинок як «хобі» в комуні теж реалізувати було важко - не можна було вирощувати рослини (багато людей з ностальгією згадували дачі), не можна було тримати тварин (навіть котів), ніде було купити матеріалу для творчості.

Серед дозвілля було організовано арт-заняття, але ведуча не знала українську/російську і вважала, що краще «дати волю своїм відчуття і малювати, як відчуваєш», тому не надавала інструкцій. Таким чином шансом помалювати користувалися ті, хто вже вмів малювати, іншим було б більш комфортно «вчитися» - тобто проводити заняття в форматі майстер-класів, тому врешті рещт цим видом відпочинку могли скористатися ті, хто був більш впевнений в своїх художніх талантах.

Неодноразово українці, які отримали тимчасовий захист, зверталися з проханням про влаштування «традиційного відпочинку» - рибальства або мангалу з шашликами. Щодо рибальства – були надані ліцензії на рибну ловлю, але через те, що переважна більшість мешканців були жінками з дітьми, які звикли їздити на рибальство з чоловіками, у них виникали деякі труднощі, хоча декілька людей



успішно реалізували цю можливість. Щодо мангалу – там було трохи складніше, група молоді намагалася на власний ризик скористатися гриль-мангалом з зони відпочинку, але відсутність дозволу та інструкції призвело до того, що спрацювала пожежна сигналізація.

Адміністрація не толерувала відпочинок з алкоголем і періодично розмішувала такого типу оголошення:

**«НАГАДУВАННЯ: КАТЕГОРИЧНО ЗАБОРОНЯЄТЬСЯ**

палити та влаштовувати вечірки з розпиттям алкогольних напоїв у будинку.

Інакше будуть застосовані методи такі як виселення чи виклик поліції, а також генеральне прибирання або покраска стін (в разі неприємного запаху в домі).

**НЕ ЗАБУВАЄМО СОРТУВАТИ СМІТТЯ!**

Інструкція є в будинку а також в прикріплених повідомленнях номер 2 в телеграмі (зверху).

Окрім дорослих, які не знали чим себе зайняти і подекуди починали шукати алкоголь, схожа проблема була у дітей. Після школи (з багатим вибором цікавих і корисних гуртків, але тільки до 14), діти були залишені в селище самі (ісландці дозволяють дітям гуляти самим, тому що це цілком безпечна країна, тим більш селище дуже маленьке), тому зазвичай залишали безлад в «кімнаті, де можна брати речі». Ця кімната викликала у них великий ажіотаж – влітку діти намагалися будувати у лавових. Але потім погода погіршилась і через те всі активності після школи знову повернулись в «кімнату де можна брати речі». [Ukrainian in Bifrost, 2022]

Соціальний працівник кидала обурені дописи в чат і вимагала якомога скоріше «навести лад та пояснити дітям, що відпочинок не повинен бути пов'язаним з безладом».



Фото 3 – кімната, де можна брати речі, Біфрост

Також як відпочинок намагалися організувати поїздки для дітей (в зоопарк, на ферми і так інше), але активно їх організовували навесні 2022, а після цього Біфрост залишився в ізоляції. На Різдво обіцяють організувати поїздки на концерт, на хелоуїн влаштували костюмовану вечірку в ресторані, але такий вид відпочинку викликав обурення частини комунни.

Оголошення від ресторану: «Хэллоуин! Pizzaparty в Skalinn 🍕🍷🍷»

Ближе к вечеру мы включим караоке и будем вместе петь и танцевать. Если вы не можете выйти потанцевать, пиццу также можно купить на вынос. Костюмы приветствуются, но не являются обязательным требованием. Те, кто придет в костюме, всю ночь получают пиво 0,5 л за 900 крон».



Фото 4 – Чат Біфроста

Натомість святкування Різдва в Біфрості не викликало питань, релігійний відпочинок комуною толерувался. Так, на оголошення: «15 грудня відбудеться різдвяний концерт в місцевій церкві Reykholtskirkja о 20:00. Запрошуються дорослі та старші діти віком 11-12 років.» не було жодних негативних коментарів.

Загалом цікавість до релігії у вимушених переселенців підвищилась, і навіть ті, хто в минулому не цікавились релігією, з задоволенням відвідали запропоновану зустріч (нагадую, що це ізольована комуна, де фактично немає дозвілля).

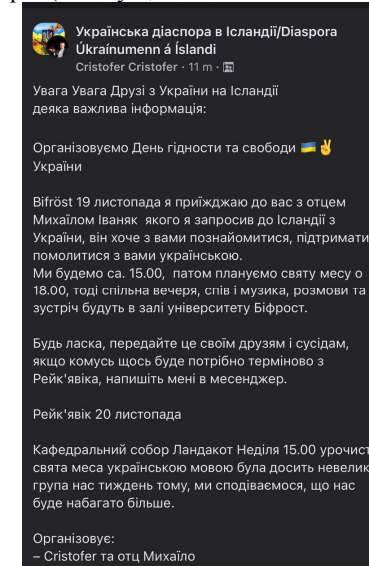


Фото 5 Оголошення про зустріч з Отцем Михаїлом

Цією можливістю спілкуватися з ізольованою комуною, яка не може інтегруватися через незнання мови і не може знайти роботу через те, що в Біфрості немає роботи, користувались також представники різних релігійних гілок, які іноді приїжджали до поселення. Але вони не зустріли такого теплового прийому як Отець Михаїло, через те, що намагалися спілкуватися англійською, а англійську в поселенні знали далеко не всі. Ті хто гарно знали англійську – знаходили собі роботу в порівняно великих містах Рейкьявіку або Акурейрі через інтернет сайти, і виїжджали з Біфросту, але скаржились, що українців сприймають виключно як дешеву робочу силу для клінінгу, а навіть якщо ти покажеш декілька дипломів, тобі все одно запропонують клінінг.

Відпочинок в Рейкьявіку також у багатьох викликав питання щодо цікавості. В Рейкьявіку було більше волонтерів. Тому можна було відвідувати безкоштовні різноманітні заняття (психологічна допомога, йога, екскурсії по музеях). Але більшість мешканців отримала синдром «віктимності» та найбільш охоче відвідували «роздачі», де можна було безкоштовно забрати речі, в той час як заняття з психологічної допомоги або культурного просвітництва відвідувало значно менша кількість людей. Показовий приклад був в липні в готелі Сага, де розміщали найбільшу кількість біженців – майже всі ходили на «відпочинок» - на роздачі в понеділок та четвер в церкву на 18, але коли філармонічний оркестр запропонував дати концерт в холі Саги, то прийшло всього 5 людей.

Але ряд активистів заохочували до «морально-корисного відпочинку» - плести шкарпетки для українських військових, організувати вечірки вдячності ісландцям (Тетяна Короленко), мурал вдячності Україна-ісландія (Ольга Якуба, Леся Куш, Олексій Шкурят, Ольга Коноваленко), вивчення української в недільній школі (Яна Миз).



Фото 6 - Мурал вдячності

Ідея корисного відпочинку як «вечірок вдячності» знаходила багато послідовників, українці зазвичай дуже охоче пропонували «нагодувати добрих ісландців», а ще й самим зустрітися і провести час в теплій компанії. В Біфрості такі вечірки вдячності влаштовували на українські свята і запрошували викладача ісландської Августи та арт-терапевта Крістін, також вечірка вдячності традиційно

влаштовувалась на останнє заняття з ісландської (курс 40 годин, приблизно місяць занять).



Фото 7 Вечірка вдячності, влаштована українцями на день народження Арт-терапевта Крістін в Біфрості



Фото 8 - В'язання шкарпеток, Біфрост

#### Висновок за третьою групою:

Третя група найбільш важко переживала військовий стан в умовах ізоляції та неможливості займатися традиційними звичними видами відпочинку та діяльності. Через ізольованість в групі часто спалахували бурхливі конфлікти, також і з приводу відпочинку - чи можна щось святкувати коли війна, чи не можна. Посилилась релігійність, віктимність, сподівання, що «вони нам винні».

На жаль, місцеві соціальні служби недостатньо увагу приділяли відпочинку комуни. Університет Біфросту намагався надати безкоштовні заняття «підкурси» для подальшого вступу в університет, але через те, що не всі знали англійську на достатньому рівні, то дуже мало людей змогли скористатися цією нагодою.

Але в умовах відсутності майже усіх здобутків культури та цивілізації, життя комуни все ж тривало, і за це треба подякувати волонтерам - арт-терапевту Christine Attenperger, Eva Osp Matthiasdottir (волонтер, який організувала заняття з

дїтьми), співробітнику університету Anna Jóna Kristjánsdóttir, яка намагалась залучити українців до навчання, організатор в'язання Guðrún Sigurjónsdóttir та викладачу ісландської мови Август G Ágúst Pétursson. Українці охоче реагували на пропозиції чимось віддячити цим людям, хоча і скаржились, що офіційна органі Ісландії (соціальні служби та червоний хрест) майже нічого не робили для адаптації українців в нових умовах, організації праці та відпочинку.

### Висновки

В дослідженні брали участь три групи людей – 1)звичайні українці, які намагались жити в звичному ритмі життя, незважаючи на війну, 2)українці які готувались до опору і 3)українці, які були змушені покинути країні.

Відповідно до кожної групи було виявлено різні механізми адаптації, які використовували респонденти.

Перша група намагалась перш за все зберегти основні характерні для себе ознаки відпочинку і значною мірою їм це вдалося, хоча на перший план вийшла потреба в тиші та прогулянках, яку іноді дуже важко реалізувати під час постійних повітряних тривог. Умовою гарного відпочинку було також «непублічність,» - тому що спроби поговорити про відпочинок зі знайомими або в соціальних мережах викликали бурхливе обурення.

Друга група намагалась зробити відпочинок корисним, тому охоче брала участь в проєктах, які потребували значних зусиль і їх досить важко було назвати відпочинком (наприклад, фізичні тренування), але вони зазначали, що все, що дає їм нові знання та навички, знижує рівень стресу і таким чином сприяє моральному та фізичному відпочинку. Також в якості корисного відпочинку було зазначене те, що допомагає адаптуватися (знову це могли бути важкі тренінги), що допомагає відновити емоційний ресурс (праця в колі однодумців) та те, що допоможе їм вижити.

Для третьої групи, яка потрапила в ізоляцію в таборі для біженців в горах, поняття відпочинок стало зовсім невизначеним, тому що звичні відпочинкові практики не має ресурсів відтворити, а нові практики не розроблені. Найчастіше роботи теж немає, тому нібито і не витратив ресурс, тож відпочинок не так вже й потрібен, але за відсутністю роботи та відпочинку відчуття ізоляції ще погіршувалось і у багатьох це викликало смуток, тугу та апатію.

Найбільш вдало складалася доля тих, хто знаходив роботу, покидав Біфрост і адаптувався в новому середовищі.

З усіх трьох груп, які брали участь у дослідженні, саме третя група найбільш важко переживала зміну традиційного ритму життя в умовах ізоляції та неможливості займатися традиційними звичними видами відпочинку та діяльності. Через ізольованість в групі часто спалахували бурхливі конфлікти, також і з приводу відпочинку - чи можна щось святкувати коли війна, чи не можна. Посилилась релігійність, віктимність, сподівання, що «вони нам винні». Серед вдалих кейсів організації відпочинку можна зазначити «вечірки вдячності», де українці намагались нагодувати ісландських волонтерів, заняття з арт-терапії та в'язання.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ:

- Асауленко Олексій. URL: <https://www.facebook.com/alexey.asaulenko.5>  
 Сибір Вікторія. URL: <https://www.facebook.com/V.siberia>  
 Фосс К. Спостерігаючи за англійцями, Л. Старий Лев, 2018, 608 с.  
 Чаплигіна А., Чи доречно, чи етично у соцмережах під час війни ділитися радісними дописами, фото та відео з подорожей, святкувань, відпочинку? . URL: <https://simya.com.ua/pravylya-etyketu-radosti-hloptsi-na-fronti-a-ty-postysh-foto-z-morya/>  
 Ямщикова Людмила., URL: <https://www.facebook.com/womanlogic/>  
 Ukrainians in Bifrost. URL: <https://www.facebook.com/groups/765841904292592>

Nataliia Borodina

### CHANGING THE CONCEPT OF "RECREATION" DURING THE WAR: A CULTURAL AND ANTHROPOLOGICAL RESEARCH

The research new concept of recreation included three groups of 1) ordinary Ukrainians who tried to live in the usual rhythm of life, despite the war, 2) Ukrainians who were preparing for resistance and 3) Ukrainians who were forced to leave the country.

According to each group, different adaptation mechanisms used by the respondents were identified.

The first group tried, first of all, to preserve the main characteristics of rest, and to a large extent they succeeded, although the need for silence and walks came to the fore, which is sometimes very difficult to realize during constant air alarms. A condition for a good rest was also "non-publicity," because attempts to talk about rest with acquaintances or on social networks caused violent indignation.

The second group tried to make rest useful, so they willingly participated in projects that required significant effort and were quite difficult to call rest (for example, physical training), but they noted that anything that gave them new knowledge and skills reduced their stress level and thus promotes mental and physical rest. Also, things that help to adapt (again, it could be hard training), that help to restore emotional resource (working in a circle of like-minded people) and that that will help them survive were also mentioned as useful recreation.

For the third group, which was isolated in a refugee camp in the mountains, the concept of rest has become completely undefined, because there are no resources to reproduce the usual rest practices, and new practices have not been developed. Most often, there is no work either, so it is as if I have not spent the resource, so rest is not so necessary, but due to the lack of work and rest, the feeling of isolation worsened and for many it caused sadness, longing and apathy.

Those who found work, left Bifrost and adapted to a new environment were most successful.

Of all the three groups that participated in the study, it was the third group that had the most difficulty experiencing the change in the traditional rhythm of life in conditions of isolation and the impossibility of engaging in traditional, usual types of recreation and activities. Because of the isolation, violent conflicts often broke out in the group, also about rest - whether something can be celebrated during the war or not. Religiosity, victimhood, hope that "they owe us" increased. Among the successful cases of recreation organization, we can mention "appreciation parties", where Ukrainians tried to feed Icelandic volunteers, art therapy and knitting classes.

**Key words:** recreation, cultural anthropology, forced migrants, stress.

### Referenses

- Asaulenko O., 2022, URL: <https://www.facebook.com/alexey.asaulenko.5>  
 Foss K. Watching the British, 2018, L. Stary Lev, 2018, 608 p.  
 Siberia Victoria, 2022, . URL: <https://www.facebook.com/V.siberia>



Chaplygina A., 2022, Is it appropriate or ethical to share joyful posts, photos and videos from travels, celebrations, and rest on social networks during the war? . URL: <https://simya.com.ua/pravyla-etyketu-radosti-hloptsi-na-fronti-a-ty-postysh-foto-z-morya/>

Lyudmila Yamshchikova, 2022. URL: <https://www.facebook.com/womanlogic/>

Ukrainians in Bifrost 2022. URL: <https://www.facebook.com/groups/765841904292592>

Стаття надійшла до редакції 19.12.2022

## ЕВОЛЮЦІЯ ПОНЯТТЯ «НАДЛЮДИНА» В МЕТАМОДЕРНИХ ПРАКТИКАХ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ ТА СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ КОНТЕКСТІ

*Уримова Катерина*

Стаття присвячена аналізу поняття «надлюдина» в світовому контексті, співвідношення українського ніцшеанського модерну та сучасного метамодерну.

**Ключові слова:** модерн, постмодерн, метамодерн, Кобилянська, надлюдина, Ніцше.

Європейська культурологічна думка вже понад століття знаходиться під впливом ідеї «надлюдини», яку запровадила в філософсько-культурні практики концепція Фрідріха Ніцше. Ідея Надлюдини поставала натхненням, підґрунтям для розвитку мистецтв, формулювання ідеологій, але також і об'єктом численної критики.

«Надлюдина» - тобто людина, яка є ідеальною версією людини, яка подолала свої недоліки (одразу виникає питання, що вважати недоліками, бо у Ніцше одним з головних недоліків вважалась здатність до емпатії) і розвинула свої найкращі якості (знову таке питання, які якості вважати найкращими).

Сам Ніцше у своїх роботах писав про людину так: «Людина — це канат, протягнутий між звіром і Надлюдиною. Тобто, для філософа людина модерної доби, це лише одна з етапу для самоперевернення». «Я скажу вам, хто така надлюдина. Людина — це те, що треба подолати. Що ви зробили, аби її подолати? Воістину, людина — брудний потік», каже Ніцше. Що треба подолати, щоб стати Надлюдиною? [Ніцше, 2021].

«Я знаю про ненависть і заздрощі у ваших серцях. Щоб позбутися ненависті й заздрощів, вам бракує величі. Тож будьте доволі великі, щоб не соромитися самих себе!», пише Ніцше. Ця велич полягає у самоствердженні, у прагненні вищого. Це привиде до такої «істоти, яка наділена діонісійськими рисами, розвиненими інстинктами, силою життя, сміливістю, наполегливістю» [Ніцше, 2021].

Вихідна характеристика надлюдини – сила та воля. Воля до влади - це центральний концепт його філософії, який німецькою звучить як «der wille zur macht», а його часто перекладали як «воля до влади». Англійською це перекладається як «will to power», а російською — «воля к власти», і саме цей переклад раніше брали за основу українські перекладачі. Але український філософ Т. Лютий пропонує інший переклад. Це переклад з польської «wola mocu», тобто воля до міці, потужності, могутності. Тому він пропонує перекладати це словосполучення як «воля до могутності». «Вісь його філософування», стосується самоперевернення, а не консервування себе, коли ти досягнув якогось рівня і, мовляв, вистачить [Лютий, 2017]. Тобто це постійний рух, вдосконалення, зростання, впускання в себе іншості, «іншого», - наголошує філософ. Інший філософ, О. Л. Воронюк, також каже: «цілковита концентрація волі до влади, тобто надлюдина зможе абсолютно контролювати сама себе: знати чітко до чого вона

прагне, чого бажає і як вона організує мету й шлях до неї» [Воронюк, 2009].

Але через те, що людина ще вдосконалена та озлоблена, вона породжує зло. І через це воля до влади розуміється не так. Вона сприймається, як влада над іншими, влада над суспільством.

Відмова від цінностей — це перш за все відмова від цінностей, які побудовані на християнській моралі. Нігілізм Ніцше побудований на «смерті бога» наголошує про відмову моральних норм. «Якщо християнський бог втратив значимість для людської волі, разом з ним «вмерли» всі ідеали, принципи, норми. Якщо бог мертвий, тоді влада світом переходить до людини, яка здійснює надлюдський ідеал» [Ніцше, 2021].

Яка людина вважається «надлюдиною» в сьогоденні? Дослідження цього питання є метою цієї статті.

Якщо дослідити сучасний дискурс, то поняття «надлюдина» майже не згадується в ньому, воно надто дискредитовано негативними конотаціями з теоріями «арійської нації», та геноцидом, який спричинила ця нація стосовно євреїв та ромів. Більш часто ми стикаємось в дослідженнях з поняттям «ідеальна людина», інколи схожі конотації ми можемо помітити в дослідженнях терміну «культурний герой» у контексті «людина, що вважається ідеальною в межах даної культури (також «культурний герой» може містити інші сенси, але в межах даного дослідження ми зосередимось на цьому - «культурний герой» як постать що є еталонною, взірцем для цієї культури).

У наш буремний час, коли людство знов зіткнулося з війною в Європі, цей факт, звісно, актуалізує дослідження як теми героїв, так і світоглядних причин, чому досі культура людства не може звільнитися від війн, або героїзації яких людських чеснот є засобом подоланням бойовничих інтенцій в культурі [Лютій, 2017]. Саме тому зараз так актуальне дослідження теми, що дозволить зрозуміти особливості культурних героїв сучасності як таких, що походять чи пов'язані з ідеєю надлюдини, бо війна вимагає прояву надлюдського та саме людського в сучасній культурі.

#### 1. Особливості культурного героя у метамодерні

Умовним початком метамодерну вважають 11 вересня 2001 року. Основними викликами для цього часу стали «втома від уніфікації, безликість, іронія, гри та симулякрів. Постмодерн створив дефіцит широти. Він знецінив особисті переживання та ширі почуття, знизив важливість смислів та цінностей. Запит на зміни – це спроба не піддатися тій апатії, які породив постмодерн» [Ханзі, 2017].

Слово мета від грецького — означає «у місці», «посеред», а також «поряд» та понад. За своєю характеристикою метамодерн — це знаходження між модерном та постмодерном. Але це не просто знаходження, а коливання, маневрування між ними.

1. Метамодернізм намагається боротися між двома крайностями модерну і постмодерну. А саме між чіткою ієрархією, нав'язливими авторитетами, відсутністю свободи, пропагандою модерну і насмішкою, нещирістю, іронічністю та симулякрами постмодерну.

На зміну іронії, у метамодерні приходять постіронія. Метамодерн має виклик подолати нещирість постмодерну, і на допомогу приходять постіронія. Ця та ж сама іронія, але без насмішок, без сарказму.

Постіронія дає «нову ширість», намагаючись відійти від стереотипних героїв

таких як брутальні чоловіки і тендітні жінки. Відкриваються нові герої, які ще вчора були причиною для насмішок. Звідси і поширюється камін аути відомих особистостей. Метамодернізм як і Ніцше критикує раціоналізацію світу і апелює до чуттєвості. Але все одно метамодернізм не може точно стати на одну сторону, тому це постійне коливання між двома протилежностями: ширість та іронічність, наївність та логіка, надії та сумніви. Метамодернізм — це коливання.

Політичний філософ Ханзі Фрайнхат виділяє такі ідеї метмодернізму:

- «Як ми можемо пожинати кращі частини двох інших?»
- Чи можемо ми створювати кращі процеси для особистого розвитку?
- Чи можемо ми відтворити процеси, якими керується суспільство, на локальному та глобальному рівнях?
- Чи можуть внутрішні виміри життя набути більш важливої ролі у суспільстві?
- Як можуть модерні, постмодерні та домодерні люди продуктивно жити разом?

— Як можна адаптувати політику до світу, який стає все більш складним?

Яка унікальна роль людства в екосистемах природи? [Ханзі, 2017].»

А також наголошує, що «філософія метамодерну виходить на сцену лише тоді, коли Інтернет та соціальні медіа стали справді домінуючими факторами в житті людей, і коли більшість із нас вже не бере безпосередньої участі у виробництві та розподілі промислових виробів. Це світогляд, що поєднує модерну віру в прогрес із постмодерною критикою. У результаті ми отримуємо погляд на реальність, в якій люди перебувають на довгому й складному шляху розвитку, рухаючись у напрямку до більшої складності та екзистенційної глибини. Метамодерна філософія — цілий світ ідей та припущень, які є контр-інтуїтивними як щодо модерних, так і до постмодерних ідей. Але оскільки модерні та постмодерні філософії стають все більш застарілими, ці метамодерні ідеї будуть розвиватися, вкорінюватися і поширюватися. Одного дня вони можуть посісти місце сучасної філософії» [Ханзі, 2017]

Герой у метамодерні — це постійне намагання стати особистістю. Немає тепер вірного чи невірного вибору, є тільки можливість обрати серед безлічі цих виборів.

Метамодерн за словами Олега Шинкаренка «це ситуація, коли в культурі, політиці та соціальному житті накопичилася така неймовірна кількість феноменів, що ніяка, навіть найосвіченіша людина, ніколи не зможе їх сприйняти, досягнути та опанувати. І таким чином ми зіткнулися із ситуацією, коли дійсно освіченою людиною бути в принципі неможливо, а будь-яка діяльність буде являти собою колаж чи пародію на попередню діяльність» [Шинкаренко, 2020]

Але при цьому всьому герой розуміє все це і сприймає неможливість опанувати весь світ.

Саме у метамодернізмі ніцшеанський герой стає по ту сторону добра і зла. Вона розуміє наявність цих категорій, і розуміє відсутність наявної дихотомії цих категорій. Тобто є не тільки добро та зло. А є безліч варіантів добра та зла. І навіть більше, ми намагаємось зрозуміти, чому герой обрав чи не обрав один з безлічі можливих варіантів добра та зла.

Ще одна схожість героя метамодернізму та ніцшеанського героя — це образ нової людини, яка поєднує в собі діонісійське та апологічне начало. Пробудження

темного, діонісійського начала, його сприйняття людиною, дав можливість їй стати таким який він є.

Отже, Герой у метамодерні — це постійне намагання стати особистістю. Але відмінність від Ніцше, що немає тепер вірного чи невірного вибору, є тільки можливість обрати серед безлічі цих виборів.

### 2. Надлюдина: український вимір

Як зазначив Т. Лютий: «українське знайомство з Ніцше відбувається з другорядних джерел (популярних статей, рефератів, аналітичних коментарів – не завжди адекватних): «Деякі найважливіші твори Ніцше на теми естетики й моралі (“Народження трагедії, або Еллінство і песимізм”, “Весела наука (la gaia scienza)” та ін.) цілком залишилися поза увагою» [Лютий, 2011]

Найбільш резонанс серед українських ніцшеанців викликала творчість О. Кобилянської, з приводу якої досі тривають дискусії, чи можна вважати її творчість реценсією Ніцше.

Кобилянська читала Ніцше, і образ людини, дуже схожий на надлюдину Ніцше, ми можемо побачити в таких роботах як: повість «Людина», яка була надрукована в журналі «Зоря» у Львові. Наступний твір «Царівна», яку Кобилянська почала писати в 1888 році в Кимполунзі, а закінчила в Чернівцях в 1895 році. Окрім «Царівни», аналіз надлюдини Кобилянська дала в збірці «Покора» та у повісті «Через кладку».

Про вплив Ніцше на творчість Кобилянської писали М. Грушевський та О. Маковей. Грушевський оцінюючи повість «Царівна», зазначав, що авторка «досить механічно» модернувала свою «старосвітську історію про «сандрільону» - царівну-сирітку, що «поневіряла світом, таки доходить щастя» - при допомозі національного і жіночого питання та філософії Ніцше» [Грушевський, 1989]

Кобилянська не вважала себе ніцшеанкою: «Щодо Ніцше, то правда, що він мене займав своєю глибиною й деякими думками на будуче, але щоб я так дуже віддавалася впливу цього модного філософа, то ні. Попросту з причини, що не могла його дістати, і деякі місця були мені «затуманні» отже, пишучи всі свої дотеперішні твори, я писала їх без впливу Ібсена або Ніцше, хіба що в «Царівну» вклала деякі його гарні, великі й далеко сягли цитати. Читала би-м його і тепер, але лише по-українськи, та що в нас нема жодних перекладів чогось справді великого – так не читаю».

Не зважаючи на те, що в підручниках та рефератах ми читаємо про ніцшеанство Кобилянської, на думку деяких вчених персонажі письменниці не згодні з ніцшеанськими думками про надлюдину, — «Наталка, Соня, Маня і Нестор Обрицькі, Б. Олень, д-р Марко, проф. Чорнай та його брат Йоанес Шварц — хоч і в деяких рисах свого характеру нагадують ніцшеанський тип — то все ж таки як цілі особистості далеко від «надлюдей» Ніцше». [Луців, 1942]

Луців також наголошує: «Ніцше шукав «діонізійських» людей; в минулому бачив він їх в постатях Ол. Великого, Цезара, Августа, Карла Великого, Цезара Борджія і Наполеона. Автор «Заратустри» ніде не змальовував, як: мала б виглядати ця «надлюдина» в майбутньому, він тільки гострими афоризмами висмівав кволіх і «гуманних» своїх сучасників. «Надлюдину» Ніцше можна б сконструювати на основі того, проти чого виступає німецький філософ. Вона буде антитезою «людей». [Луців, 1942]

«Свобідна людина топче ногами цей низький рід вдовolenня, про яке мріють купці, християни, корови, жінки, англійці й інше демократи; людина свободна — це войовник — це чоловік боротьби. Бо ціль життя — це діяти, творити, це змагання до праги сили в найшляхетнішій значинні цього слова. Ця людина, пан стає володарем життя й смерті; недуга може цій людині раз на завжди вирвати зброю з рук, тоді може вона вільно і самостійно рішити та вибрати смерть» [Луців, 1942]

Т. Лютий також вважає, що впливу ідеї надлюдини зазнали В Липинський, Д. Донцов та Винниченко та М. Хвильовий. [Лютий, 2011], таким чином ми можемо зазначити, що український модерн сформувався під значним впливом ідей Ніцше. Хоча і не завжди визнавав це.

### 3. Український метамодерн: реалії війни.



Рис 1. Дидактичний матеріал для школярів «Наші герої» на сайті Всеосвіта <https://vseosvita.ua/library/nashi-geroi-557835.html>

В сучасних реаліях поняття «герой» у якості надлюдини - тобто ідеальної людини, яку варто наслідувати, на жаль, найбільш часто зустрічається в конотації х «загиблий герой»: «Наші колеги загинули, намагаючись повернути мир у домівки українців. Вони залишилися вірними військовому і громадянському обов'язку синами України. Їхні імена завжди житимуть у наших серцях. (Сайт СБУ <https://ssu.gov.ua/nashi-heroi>).

Ця тенденція з'явилась не тільки в 2022, вона ще сягає корінням в 2014 роки, коли Росія розпочала «таємну» фазу війни, захопив Крим. Добровільці, які поїхали боронити Донбас, отримували численні дитячі листи: «"Ви - наші герої", "Ми вами пишаємося", "Повертайтеся додому живими", "Україна єдина". Малюнки із такими написами українські дітлахи за роки війни зробили, мабуть, мільйони. На аркушах паперу голуби миру і серця, родини і кумедні, невпевнено виведені дитячою рукою, танки, сонця, квіти, пташки, синьо-жовті прапори. Ці малюнки дуже люблять військові. Вони чіпляють їх у бліндажах і на спостережних пунктах, вірять, що "картини" оберігають від ворожих снарядів і куль. А ще малюнки нагадують бійцям про дім, де чекають свої доньки і сини».

На більшості інтернет сторінках ідеальні люди, герої, надлюди згадуються саме в контексті втрат: Щодня ворог завдає нам нового болю, вбиваючи найкращих українських Воїнів. Ще більше боляче, що серед тих, хто тепер захищає Україну у янгольському війську, й випускники нашого навчально-наукового комплексу.

«29 липня у Києві попрощалися з випускником Коледжу ресторанного господарства НУХТ Максимом Вороб'єнком, який загинув 26 липня. Максим служив у Першому батальйоні 72-ї окремої механізованої бригади ім. Чорних Запорозжців. Йому було лише 19»

<https://nuft.edu.ua/news/podiyi/nashi-geroyi>

Щасливим виключенням з цього є проект «Наші котики», в яких героями зображені живі воїни ЗСУ, які беруть участь у АТО (загинув лише один з них) і вони показані як звичайні люди, в яких «геройську сутність» викрили лише трагічні обставини. Інший проект, «Кіборги», теж показує живих над людей, але тут акцент робиться саме на незламності і героїчності, яка притаманна українцям.

Сучасний український метамодерн багато в чому втратив поліваріативність метамодерну, став більш однозначним, повернувшись до Ніцшеанського чорного та білого сприйняття всесвіту: Надлюдина - завжди ідеальна, незламна, яка переступає через свої недоліки і стає ідеальною, вона не знає жалощів до ворогів і готова битися до кінця. Через деякий час ми можемо стикнутися з проблемою через це, бо надлюдина в сьогоденнішому сприйнятті українців це майже синонім з ЗСУ, і багато можна почути про «от повернуться хлопці з перемогою та наведуть лад». Але таке сприйняття може призвести до багатьох проблем - надмірне намагання віддати всю відповідальність за прийняття рішень та організацію побуту надлюдям з ЗСУ говорить про те, що ми не розуміємо, що вони перш за все люди (хоча ми й сприймаємо їх майже як Ніцшеанських героїв), які повернуться з війни з численним ПТСР і будуть скоріше чекати на нашу допомогу, а не вирішувати за нас наші проблеми.

### Висновки

Метамодерн привніс в поняття «надлюдина» деякий подвійний контекст, намагання балансувати, уникати дискримінації - риси ідеальної людини вже не можуть бути прив'язані до гендеру, віку, расі, нації чи соціальному класу. Надлюдина Метамодерну, словами Ніцше, поєднує «діонісійське та апологічне начало» - тобто вона намагається потоваришувати і зі своєю раціональною і зі своєю емоційною природою, віднайти справжнього себе, «Себе в ресурсі» - як сказали би психологи.

Входження ідеї Надлюдини в український культурний контекст, що почався з видатної діячки української культури О. Кобилянської, яка у багатьох своїх роботах використовувала культурологічне надбання Ніцше. Вона захоплювалась як творчістю Ф. Ніцше в цілому так і ідеєю надлюдини. Але в цілому український модерн, як і сама Кобилянська не визнавали себе ніцшеанцями.

Сучасне українське сприйняття «надлюдини» частково намагається зберегти риси метамодерну - герої показані як живі люди з діонісійським та аполонівським началом, емоційні та раціональні водночас - вони несамовито нищать ворогів (що нагадує культ екстазу Діонісія, та схожі прояви в образі берсерків в скандинавській міфології), але притому вони раціонально це планують (логіка, на яку спирається аполонівська начало). Але частково українська сучасна культура малює надлюдину в чорно-білому сприйнятті Ніцше, яке вже не характерне для метамодерну - герої завжди ідеальні, вже ніщо не може їх зіпсувати і тому ідеальні герої найбільш часто - це померлі герої. Варто наголосити, що існують також численні спроби привернути увагу до живих героїв, і цю традицію належить всіляко продовжувати.

### Список літератури

1. Воронюк О.Л. Інтерпретація феномена нігілізму у філософських вченнях Макса Штірнера та Фрідріха Ніцше: компаративістський аналіз: автореф. дис. ... канд. філософ. наук: 09.00.05 / О.Л. Воронюк ; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. К., 2009, 20 с.
2. Грушевський М. Царівна, оповідання Ольги Кобилянської // Літературно-науковий вісник. 1898. Т. 1
3. Кіборги. URL [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%96%D0%B1%D0%BE%D1%80%D0%B3%D0%B8\\_\(%D1%84%D1%96%D0%BB%D1%8C%D0%BC\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%96%D0%B1%D0%BE%D1%80%D0%B3%D0%B8_(%D1%84%D1%96%D0%BB%D1%8C%D0%BC))
4. Луців Л. О. Кобилянська і Ф. Ніцше Краківські вісті, 15.05.1942 URL <https://zbruc.eu/node/65991>
5. Лютий Т. Ніцше. Самоперевершання. К.: Темпора, 2017
6. Лютий Т. Українське Ніцшеанство. 2011. С.7 НАУКОВІ ЗАПИСКИ НАУКМА. [http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/3685/Liutyi\\_Ukrainske\\_nitshsheanstv\\_o.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/3685/Liutyi_Ukrainske_nitshsheanstv_o.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
7. Наші котики. URL [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B0%D1%88%D1%96\\_%D0%9A%D0%BE%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B8](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B0%D1%88%D1%96_%D0%9A%D0%BE%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B8)
8. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Жадання Влади. Київ: Навчальна книга - Богдан, 2021. – С. 352
9. Ніцше Ф. Антихристиянин: книга. Львів: Самвидав, 2003.
10. Шинкаренко О. Про народження та життя метамодернізму. URL <https://informator.press/pys-mennyk-oleh-shynkarenko-pro-narodzhennia-ta-zhyttia-metamodernizmu/>
11. Hanzi Freinacht The Listening Society: A Metamodern Guide to Politics, Book One (Metamodern Guides). – March 10, 2017

**Kateryna Urumova**

### EVOLUTION OF THE CONCEPT OF "SUPERMAN" IN THE METAMODERN PRACTICES OF WORLD CULTURE AND THE CONTEMPORARY UKRAINIAN CONTEXT

Metamodern brought to the concept of "superman" a certain double context, an attempt to balance, to avoid discrimination - the features of an ideal person can no longer be tied to gender, age, race, nation or social class. The superman of the Metamodern, in Nietzsche's words, combines the "Dionysian and apologetic principle" - that is, he tries to make friends with both his rational and his emotional nature, to find his true self, "Self in the resource" - as psychologists would say.

The entry of the idea of the superman into the Ukrainian cultural context, which began with the outstanding figure of Ukrainian culture O. Kobylyanska, who used Nietzsche's cultural heritage in many of her works. She admired both the work of F. Nietzsche in general and the idea of the superman. But in general, Ukrainian modernism, like Kobylyanska herself, did not recognize themselves as Nietzscheans.

The modern Ukrainian perception of the "superman" partially tries to preserve the features of metamodernity - the heroes are shown as living people with Dionysian and Apollonian principles, emotional and rational at the same time - they frantically destroy enemies (reminiscent of the ecstasy cult of Dionysius, and similar manifestations in the image of berserkers in Scandinavian mythology), but at the same time they plan it rationally (the logic on which the Apollonian principle is based). But in part, Ukrainian modern culture depicts the superman in Nietzsche's black-and-white perception, which is no longer characteristic of metamodernity - heroes are always ideal, nothing can spoil them, and therefore ideal heroes are most often dead heroes. It is worth

emphasizing that there are also numerous attempts to draw attention to living heroes, and this tradition should be continued in every possible way.

Key words: modern, postmodern, metamodern, Kobylyanska, superman, Nietzsche

#### References

1. Voroniuk O.L., 2009, Interpretation of the phenomenon of nihilism in the philosophical teachings of Max Stirner and Friedrich Nietzsche: a comparativist analysis: Kyiv National University named after Taras Shevchenko. Kyiv
2. Hrushevskiy M., 1989, *Tsarivna, the stories of Olga Kobylyanska*, Literary and scientific bulletin. Kyiv
3. Cyborgs. URL [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%96%D0%B1%D0%BE%D1%80%D0%B3%D0%B8\\_\(%D1%84%D1%96\\_%D0%BB%D1%8C%D0%BC\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%96%D0%B1%D0%BE%D1%80%D0%B3%D0%B8_(%D1%84%D1%96_%D0%BB%D1%8C%D0%BC))
4. Lutsiv L.O., 1942, Kobylyanska and F. Nitsche, *Krakivski visti*, URL <https://zbruc.eu/node/65991>
5. Lyuty T., 2017, Nietzsche. Self-transcendence. K.: Tempora
6. Lyuty T., 2011, *Ukrainian Nietzscheanism*, SCIENTIFIC NOTES of NaUKMA. [http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/3685/Liutyi\\_Ukrainske\\_nitssheanstvo.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/3685/Liutyi_Ukrainske_nitssheanstvo.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
7. Lethal Kittens. url [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B0%D1%88%D1%96\\_%D0%9A%D0%BE%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B8](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B0%D1%88%D1%96_%D0%9A%D0%BE%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B8)
8. Nietzsche F., 2021, Thus spoke Zarathustra. Desire of the Government. Kyiv: Bohdan
9. Nietzsche, F., 2003, *The Antichristian*: a book. Lviv: Samvydav, 2003.
10. Shinkarenko O. About the birth and life of metamodernism. URL :<https://informator.press/pys-mennyk-oleh-shynkarenko-pro-narodzhennia-ta-zhyttia-metamodernizmu/>
11. Hanzl Freinacht *The Listening Society: A Metamodern Guide to Politics, Book One (Metamodern Guides)*. – March 10, 2017

Стаття надійшла до редакції 29.12.2022

## ФЕНОМЕН ГЕЙШ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ

*Романіка Уляна*

Стаття присвячена аналізу проблеми зменшення кількості гейш та ефективності методів, які були вжиті японським урядом щодо вирішення цієї проблеми.

**Ключові слова:** гейша, гейко, майко, кагаї.

Сучасний світ швидко змінюється, технології безупинно розвиваються та замінюються більш новими і зручними для людства; музика, кінематограф, театр, живопис – приймають нові форми; одні міста зникають з лиця Землі, а інші розростаються на більші території. У такому мінливому світі найважливішим є збереження традицій, культури народу, його цінностей. У Японії таку роль грає гейша – візитна картка цієї країни нарівні з самураями і цвітом сакури.

Досить багато досліджень стверджують, що незважаючи на популярність гейш у самій Японії та за її кордонами, кількість цих незвичайних, особливих жінок зменшується. Саме ця позиція домінує в дослідницькому сегменті українських досліджень цієї проблеми, яких є досить небагато [Мачеброта, 2013], в західних джерелах даються різні оцінки ситуації, і навіть є джерела, які демонструють показники, що кількість гейш збільшується.

Метою статті є аналіз гейш як культурного феномену в контексті сучасних соціокультурних процесів.

Японське слово «гейша», насправді, можна розбити на два слова, щоб показати його значення: «гей - ша» має буквальне значення «людина мистецтва» або «виконавець мистецтва». Гейші також відома під ім'ям Гейко, що означає «жінка мистецтва» [Nusselder, 2022]. Таким чином, гейші — це жінки, які виконують багато видів традиційного японського мистецтва, наприклад спів, танці та гру на музичних інструментах. Також «Робота гейші полягає в тому, щоб наливати напої та пити разом з гостями, коли їх просять. Іноді їм також потрібно вдатися до цікавої бесіди з клієнтами, яких вони супроводжують».[Nusselder, 2022].

Переклад слова гейша застерігає нас від спрощеного розуміння гейш як «жінок для розваги», так і самі гейші поступово спростували це припущення принаймні трьома способами: «добровільним знайомством із зовнішнім світом, відданістю збереженню своєї історії як важливого елементу культури та модернізацією свого мистецтва, зосередившись переважно на музиці, танцях, співах і вечірках, залишаючи розважальний/сексуальний аспект позаду як питання вибору» [Wang, 2021].

Саме функція жінки мистецтва була головною - так з 1730 по 1780 роки у період розквіту, гейш називали одоріко (踊り子, що означає танцівниці) або гравчиня на сямісені.[Токи, 2022]



Рис.2 Гейко виступає на щорічному фестивалі Gion Matsuri, який триває весь липень. ©Gejideji

Звідки з'явилась ідея про гейш проституток? Перш за все через спрощені образи гейш з поп-культури, особливо через популяризацію ідеї «*mizuage*» - ритуалу, описаного та надмірно підкресленого в «*Мемуарах гейші*» Голдена [Голден, 2005]. *Mizuage* відноситься до «ритуалу, під час якого молода жінка втрачає цноту, як правило, від залицяльника, і в цьому випадку незабаром стає повноцінною гейшею. Перш за все, важливо розуміти, що цей ритуал практикувався не всіма спільнотами гейш, і багато хто його навіть не заохочував. У місцях, де це було дозволено, фокус *mizuage* не був на продажі послуги, а скоріше обряд переходу - тому, що більшість жінок у той період вважали цілком нормальною частиною переходу підлітка до жіночого стану. Звичайно, цей ритуал і всі форми проституції були заборонені з реформами 1958 року»[toki, 2022].

Традиційно гейші завжди жили в жіночих домогосподарствах під час навчання, починаючи з майко (учениці гейші) протягом усієї їхньої кар'єри як повноцінної гейші; жоден чоловік не живе в будинку гейші. Вони присвятили своє життя навчанню музиці, співу та танцям. Гейши отримують хороший дохід як артисти; однак велика частина цього доходу витрачається на уроки музики, уроки танців і кімоно. У багатьох гейш на все життя склалися зв'язки з клієнтами і навіть їхніми сім'ями. Їх присутність загалом сильно вплинула на японське суспільство та зберегла японську історію.

На сучасних сайтах, що рекламують послуги гейш, не знайти жодної згадки про сексуальні послуги - скоріш основою реклами є можливість відчутти «омотенаші - традиційну японську гостинність»[toki, 2022]

Але не зважаючи на зростання інтересу до Японії, багато дослідників вказують, що кількість гейш поступово зникає. Розглянемо докладніше їхні аргументи. У статті Юста Нуссельдера (Нідерланди) вказується, що зникнення гейш пов'язано з тим, що: «Багато іноземців прийняли їх за традиційних повій, що абсолютно неправильно» [Nusselder, 2022]. Якщо розглядати феномен гейш в такому контексті, тоді рішенням проблеми є просвітницька робота та інформування дівчат щодо корисності для культури відродження інституту гейш, відвідування яких є унікальним поєднанням візиту на концерт, в кав'ярню та до психолога – ще й з зануренням в японську культуру. Як зазначає автор статті, зараз точна кількість

цих жінок невідома. За його оцінками, «у Кіото близько двохсот гейш. У Японії їх близько чотирьохсот. У 1920 році їх було близько 80 000, але зараз менше 1000 гейш» [Nusselder, 2022]. Однак автор не втрачає оптимізму і пропонує таке вирішення проблеми: «Ви можете розглянути безліч варіантів зустрічей з гейшами в Японії» [Nusselder, 2022]. Свої слова він підтверджує детальним поясненням, де і о котрій можна зустріти справжню гейшу, як поспілкуватися з нею і як потрапити на чайну церемонію, яку проводить гейша або її учениця – майко. Також автор статті підкреслює, що гейшами можуть стати й іноземні дівчата: «Хоча гейші традиційно є японками, іноземки також можуть записатися в гейші, якщо вони володіють японською і готові пройти навчання» [Nusselder, 2022].

Українська дослідниця Мачебрда Н. у своїй роботі «Феномен гейші в японській культурі» розглядає цю тему в схожому ракурсі і намагається відновити історичну справедливість, зазначаючи, що гейші були уособленням японської культури: «Гейші відігравали велику роль у політиці країни, вони були присутні на всіх банкетах, де розважали гостей і тим самим справляли гарне враження про свою країну. Тільки гейші у всій країні вміли правильно носити традиційний японський одяг – кімоно, зберігали у недоторканності стародавні японські традиції. Гейша користувалася великим повагою в суспільстві, була втіленням жіночності» [Мачебрда, 2013].

На жаль, в тому, що у іноземців склалося неправильне судження про гейшах, були винні не лише іноземні люди, а й самі жителі Японії: «У спотворення образу гейші зробили свій внесок американські солдати в часи Другої Світової війни. Гейшами вони називали японок, що віддавалися їм. Власне, ці японки були повії - «юдзе», яких наряджали у яскраві кімоно та примушували фарбувати обличчя у білий колір, наслідуючи цим гейш. Так дуже швидко в очах іноземців «живий витвір мистецтва» перетворився на представницю найдавнішої професії – повію»[Мачебрда, 2013].

Крім історичних причин, образ гейші в сучасності псує мода на спрощений образ гейш в масовій культурі: «Велику роль у спотворенні образу гейш внесла сучасна поп-культура. Поява певних романів, присвячених гейшам, екранізаціям, появі зірок шоу-бізнесу в образі «гейш» – все це наклало певний відбиток на сприйняття гейш, як жінок східної культури». Як можливе вирішення цієї проблеми, автор пропонує «спиратися на твори класичних японських авторів», якщо виникає бажання дізнатися більше про культуру»[Мачебрда, 2013].

Стаття «Чи існують справжні гейші в сучасній Японії» також стверджує, що професія гейші стрімко зникає: «У сучасній Японії гейш залишилося мало – всього близько тисячі, в той час як століття тому їх налічувалося з десятки тисяч»[2]. Однією з причин зменшення гейш автор статті визначає зміну столиці Японії: коли столицею стало Токіо, до нього з Кіото поїхала «верхівка» – політики і чиновники – адже саме вони були і є основним джерелом заробітку гейш. Також важливим є той факт, що справжні гейші намагаються не потрапляти на очі туристам: «на фотографіях, зроблених туристами, присутні аж ніяк не гейші, а майко, їхні учениці, або зовсім переодягнені актриси»[2].

Таким чином, можна визначити основні причини зменшення кількості гейш:

- Негативний вплив поп-культури на даний феномен;



- Незнання іноземцями культурних особливостей цієї професії, як наслідок – зрівняння гейш із жінками зовсім інших професій і роду занять;
- Перенесення столиці із Кіото в Токіо, що спричинило втрату потенційних клієнтів;
- Суцільна глобалізація, яка несе за собою розмиття культурних границь та знецінення багатьох культурних і національних особливостей, зокрема феномену гейш.

Багато західних досліджень також вказують на зменшення показників, але варто звернути увагу на альтернативну думку, яка опублікована в англomовному джерелі: «Насправді кількість гейш більше не зменшується, вони фактично повільно зростають протягом останніх приблизно 12 років!» [Geiko and Maiko, 2022]



Рис. 1 Майко Умехіна (Умено Окія) з Камісічікена в садах храму Конкайкоміодзі в Кіото.

Історична довідка показує, що зменшення гейш наприкінці ХХ століття – це побутові фактори, які зараз вже не мають впливу: «У 1944 році всі кагаї в Японії були закриті за розпорядженням уряду через війну. Уряд більше не хотів, щоб хтось витрачав гроші, час і ресурси на кагаї, і їм також потрібно було все більше фабричних робітників для виробництва військової техніки та боєприпасів. Також ставало просто неможливим відповідати високим стандартам району гейш з нормуванням їжі та інших повсякденних товарів. Після закриття багато колишніх гейш були більш-менш змушені працювати на фабриках (які часто бомбили), пішли жити до членів сім'ї або змушені були шукати інший спосіб виживання. Протягом останніх місяців війни, особливо взимку, багато людей просто загинули від бомбардувань, голоду чи холоду, і багато гейш також.

Наприкінці 1945 року уряд знову відкрив кагаї, які зараз були зайняті самовідбудовою. Тепер їм довелося спробувати знайти якомога більше жінок, які працювали там раніше, але вони так і не повернулися до початкової кількості. Оскільки Японія була дуже бідною протягом кількох років після війни, кагаї також знадобився деякий час, щоб повернути стійку клієнтську базу».[Geiko and Maiko. 2022]

Таким чином війна та загибель людей стало перервою в інтересі до гейш, але не крапкою в їхньої історії. В 60-ті та 70-ті роки кількість гейш після відновлення економіки теж могла б відновитися, але змінилася епоха. Перед жінками відкрилися нові перспективи – престижні університети та робочі місця, які раніше були відкриті тільки для чоловіків, зараз поступово стали можливими і для жінок – спочатку на заході, а потім і в Японії. На фоні такого широкого спектру можливостей для дівчат повернення до професій домогосподарки або гейши здавалося вкрай старомодним.

Японія відома як країна ефективного менеджменту і проблема гейш не стала виключенням: «Гейші та традиційна культура загалом знову почали привертати увагу на початку 2000-х із появою Інтернету. Все більше і більше гейш, іноді окій і очай, а в окремих випадках навіть цілих районів, вирішили, що їм потрібно більше відкритися для широкої публіки, якщо вони хочуть, щоб їхня культура вижила. Гейші почали з'являтися в документальних фільмах і телевізійних програмах, писали автобіографії про своє життя та, з появою соціальних медіа, почали створювати присутність у соціальних мережах.

Окія та Очая також почали розробляти власні веб-сайти, де описували свої послуги та куди потенційні рекрути могли подати заявку. Примітно, що зараз багато окій дозволяють дівчатам подавати заявки через Інтернет, хоча це залежить від району, а зрештою – від рішення власниці закладу.

І ця стратегія спрацювала: не тільки великі, добре відомі кагаї отримали членів, але й менші також набирають членів! У Японії є кілька міст, які також започаткували програми підтримки нових гейш у фінансовому плані, у Кіото також є така програма, Фонд Оокіні Зайдан, але я не думаю, що ця програма була заснована містом»[Geiko and Maiko, 2022]].

У французько-німецькому документальному фільмі «Geisha - Die Blume der Dämmerung/Geisha - le crépuscule des fleurs», який був знятий у 2004 році, було зазначено, що в Японії на той час було менше 1000 гейш. Найконсервативніші оцінки на сьогодні становлять щонайменше 1200, багато людей навіть вважають, що їх понад 1500, але приблизно 1300 здається найбільш реалістичним. Наразі 268 Маїко та Geiko активні тільки в Кіото, і вже є кілька Misedashi та Erikae, які мають відбутися цієї осені, тому все виглядає досить добре». [Geiko and Maiko. 2022]

В Японії постійно намагаються скласти «дніочи реєстри гейш», але скаржаться на те, що наведені дані можуть бути не точними.

Кількість гейш за результатами опитування Ханамачі

Хачіодзі: 19

Сімбаші: близько 60

Акасака: 22

Йошічо: 7 Кагуразака: 20 Асакуса: 26

Мукодзіма: близько 90 Усього: 244 [Yomiuri Shimbun, 2015].

Висновок «мапування проблеми» після опитування такої: кількість гейш в цілому в країні значно скоротилась порівняно з історичними рекордами - на піку розвитку в кожному регіоні гейш були сотні чи навіть тисячі гейш. Але при цьому кількість гейш у Хатіоджі та Карюкай відчутно зростає за останні 50 років, тому що Токіо Kagyukai Information House активно рекламує та поширює інформацію про центри гейш [『京都花街の経営学』西尾久美子2007].

Важливо розуміти, що в популяризації гейш використовується не тільки лозунг «повернення до традицій», тому що в історичній перспективі гейші не тільки зберігали старі форми мистецтва, як сьогодні, а скоріше практикували те, що було модним: «Вони також були законодавцями моди. Для чоловіка вищого середнього класу і вище було цілком нормально, навіть очікувано, регулярно відвідувати озашікі, а оскільки було так багато людей, які бажали їх підтримати, майже кожна гейша також мала данну, покровителя» [Wang, 2021].

Останнім часом виникає все більше асоціацій сприяння розвитку гейш. Наприклад маніфест Асоціації сприяння розвитку гейш саппоро в своєму маніфесті на сайті зазначає: «Окрім необхідності зберегти світло традиційної культури гейш і передати його майбутнім поколінням, асоціація також працює над відродженням туризму у відповідь на збільшення кількості іноземних туристів, які відвідують Японію, які цікавляться японською культурою, виявлення та виховання молодих наступників і створення місця, де вони можуть відігравати активну роль. [Асоціація сприяння розвитку гейші Саппоро, 2022]

Приклад одного з оголошень про набір гейш:

<b>Обов'язки</b>	Відповідати очікуванням клієнтів власними навичками, такими як виступ на татамі, а також розмова та уважність у барі
<b>Як отримати посаду</b>	Після закінчення неповної середньої школи належить до контори та пансіону «Окія». Після п'яти-шести років навчання вони стають гейшами, вправляючись у танцях, нагауті, музиці та чайній церемонії вдень, а вночі — на татамі.
<b>Необхідні здібності/здібності</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Природна зовнішність і знання</li> <li>• Чесність, позитивність, скромність тощо.</li> </ul>
<b>дохід</b>	Майко — учень, щоб стати гейшею, і в основному не отримує жодного доходу, наприклад зарплати. Однак окія несе всі витрати на життя майко, включаючи плату за костюми та репетиції. Допомога від 10 000 до 20 000 ієн на місяць

Є ще один фактор, який стримує розвиток традиції гейш, і цей фактор не очевидний для більшості західних вчених. Дослідження японського юриста показує, що прийняття у 1954 році Указу про трудові стандарти для молодих дівчат як закону, що регулює трудові стандарти для неповнолітніх, які працюють як «хандьоку» та «шікомі» (19 червня 1954 року, Указ Міністерства праці № 16). Законом передбачено, що жінкам до 18 років заборонено займатися випивкою (ст. 8, п. 44) і розважальним бізнесом (ст. 8, п. 45).

Як показує дослідження японських юристів: «Закон про трудові стандарти та пов'язані з ним закони могли унеможливити роботу бізнес-моделі гейш за контрактом із будинком гейш. У 1954 році директор Бюро у справах жінок і неповнолітніх Міністерства праці звернувся до керівників відділів у справах жінок і

неповнолітніх у кожній префектурі, заявивши, що між гейшами і майко існують трудові відносини, і що гейші піддаються репресіям за Закон про трудові норми (5 листопада 1954 р., Фубацу № 363, «Щодо змін у веденні бізнесу гейш»)[Мацуда, 2015].

Гейші потрапили під заборону разом з проститутками, і щоб захистити інтереси гейш, японський уряд ввів «Систему реєстрації гейш» — це система, в якій реєстраційний комітет гейш перевіряє виконавське мистецтво жінок, які бажують приєднатися до асоціації гейш, і лише тим, хто пройшов, дозволяється приєднатися. Мета полягала в тому, щоб «жінки-повії», які не оволоділи сценічним мистецтвом, не переходили на гейш лише за назвою після вступу в силу «Закону про боротьбу з проституцією». Столичний уряд Токіо визначив гейшу як «ту, хто розважає гостей переважно піснями і танцями в японському стилі», і була «зареєстрована організацією, яка визнає відсутність перешкод для збереження звичаїв» [Мацуда, 2015].

У 1959 році Рада проти проституції подала запит на систему реєстрації гейш до Національної комісії громадської безпеки у відповідь на петицію Національної асоціації гейш (Члени Ради проти проституції, 1959). Їхня мета полягала в тому, щоб «встановити унікальність гейш та забезпечити її статус» шляхом ухвалення постанов, які зробили систему реєстрації гейш обов'язковою по всій країні. У цьому ж тексті Рада проти проституції пояснила, чому на гейш, які є «законними жінками-професіоналами», стали дивитися зневажливо так само, як на повій. — саме через те, що юридичне визначення професійних стандартів професії гейш ототожнювалось з розвагою з жінками за гроші, що значно спрощує та спотворює образ гейші [Мацуда, 2015].

Доки японський уряд займається юридичними тонкощами врегулювання статусу гейш, з'явився ще один фактор, який не свідчить на користь того, що дівчата будуть в майбутньому обирати професію гейші. І це гра на сямісені.

В епоху появи цифрових технологій, коли синтезатор та комп'ютер можуть зробити музику на будь-який смак, витратити роки зусиль на те, щоб навчитися грати на дуже складному старовинному сямісені виглядає трохи анахронічним.



長唄の稽古に打ち込む恵美華さん（東山区で）

Рис. 3 Гра на сямісені



У п'яти районах гейш Кіото спостерігається зменшення кількості гейш (гейко), які відповідають за виступи та співи. Еміка, яка живе в Гіон Кобу (район Хігасіяма), є рідкістю в кварталах гейш, і переїхала в сільську місцевість після закінчення університету.

Також серйозним випробуванням для гейш стали землетрус в 2011 році, фінансова криза 2008 та коронакриза 2019-2020. Але після кожної кризи гейші відроджувались як «птахи фенікси».

#### ВИСНОВКИ

Розглянув цю проблему можна побачити декілька тенденцій.

1) Японський уряд та діячі культури моніторять кількість гейш та пропагандують професію гейши як важливу та корисну, частину японської культури, без якої не можна відчувати «японську гостинність». Тому не можна говорити о виключно зменшенні кількості гейш, тому що цей процес нелінійний і має багато аспектів. Так, у порівнянні з епохою Едо, коли гейша була майже єдиною розвагою, кількість гейш зменшилась, але в цілому в результаті ефективного менеджменту та популяризації гейш, їхня кількість потрохи зростає.

2) Поп-культура в цілому негативно впливає на процес відновлення кількості гейш, популяризує гейш під дещо неправильним кутом, все ж і позитивний ефект тут є: завдяки поп-культурі величезна кількість людей взагалі вперше почула і дізналася про гейш, а це вже крок у вірному напрямку до відновлення даного культурного феномену.

Гейші успішно зберегли своє історичне значення в авангарді японського суспільства. Вони регулярно роблять внесок в економіку Японії, популяризує феномени кімоно та сямісену та послуги вчителів, перукарів та інших знавців традиційної японської культури. Згідно з уявленнями поп-культури, вони також є чудовим антистресс засобом для чоловіків – і тут ми стикаємось з проблемою об'єктивації – чи дійсно «бути засобом для чоловіка» є мрією жінки?

Тому поп - реклама «задоволення та втечі від реальності» в домах гейш не вирішить проблему зменшення гейш, хоча могла б збільшити інтерес покупців послуги, але в глобальній перспективі тільки б сприяла зменшенню гейш, бо зіпсувала б їм репутацію і дівчата знову не хотіли би йти вчитися на гейшу. Більш ефективним в довгостроковій перспективі є реклама гейши як особистості, яка є знавцем культурних традицій та психології - тому в цілому слід визнати зусилля японського уряду достатньо ефективними і виразити надію, що поступово кількість гейш збільшиться.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Мачеброта, Н. 2013. Феномен гейші в японській культурі. *Гендерна проблематика та антропологічні горизонти*. URL -<https://eprints.oa.edu.ua/5501/1/19.pdf>
2. Чи існують справжні гейші в сучасній Японії 2020 <https://uaeu.top/yizha-i-napoi/chisnuyut-spravzhni-gejsi-v-suchasnij-yaponiji.html>
3. Fur, K. 2016. The Evolution and Resurgence of the Geisha Profession 1937 to 1965. <https://www.researchgate.net/publication/304394081>

4. Geiko and Maiko. 2022 <https://geimei.tumblr.com/post/178222409600/hi-what-causing-the-decrease-in-geisha-number#:~:text=In%201991%2C%20the%20bubble%20economy,further%20decrease%20of%20Geisha%20numbers>
5. Nusselder, J. 2022. Joost Geiko, Geisha or Maiko? The differences and the culture. <https://www.bitemybun.com/geiko-geisha/>
6. Wang, S., 2021, CNN Tokyo, Japan Last of Tokyo's geishas cling to a disappearing trade <https://edition.cnn.com/style/article/geishas-tokyo-disappearing-trade/index.html>
7. Toki. 2022. <https://www.toki.tokyo/experience/geisha>
8. Yomiuri Shimbun.2022. <https://info.yomiuri.co.jp/english/history.html>
9. Голден А. Мемуари гейші, 2005 [http://loveread.ec/view\\_global.php?id=9138](http://loveread.ec/view_global.php?id=9138)
10. さっぽろ芸妓育成振興会事務局 (Асоціація сприяння розвитку гейші Саппоро). 2022. URL - <https://www.sapporo-cci.or.jp/geigi/about/>
11. 『京都花街の経営学』西尾久美子2007 東洋経済新報社[https://www.tokyo-geisha.com/html/article/number\\_of\\_geisha2015.php](https://www.tokyo-geisha.com/html/article/number_of_geisha2015.php)
12. 芸妓という労働の再定位—労働者の権利を守る諸法をめぐって (Matsuda, Yu. 2015 Переорієнтація праці гейш: закони про захист прав працівників). [https://www.ritsumei-arsvi.org/publication/center\\_report/publication-center17/publication-256/](https://www.ritsumei-arsvi.org/publication/center_report/publication-center17/publication-256/)

*Romanika Ulyana*

#### GEISHI PHENOMENON IN THE CONTEXT OF MODERN SOCIO-CULTURAL PROCESSES

The article is devoted to the analysis of the problem of reducing the number of geisha and the effectiveness of the methods used by the Japanese government to solve this problem.

Our research show that

1) The Japanese government and cultural figures monitor the number of geisha and promote the geisha profession as an important and useful part of Japanese culture, without which one cannot experience "Japanese hospitality". Therefore, we cannot talk about exclusively reducing the number of geisha, because this process is non-linear and has many aspects. If we compared to the Edo period, when geisha was almost the only entertainment, the number of geisha has decreased, but overall, as a result of effective management and popularization of geisha, their number is gradually increasing.

2) Pop culture as a whole has a negative effect on the process of restoring the number of geisha, popularizing geisha from a slightly wrong angle, but there is a positive effect here: thanks to pop culture, a huge number of people generally heard and learned about geisha for the first time, and this is already a step in the right direction to restore this cultural phenomenon.

Geisha have successfully maintained their historical significance at the forefront of Japanese society. They regularly contribute to the Japanese economy by popularizing the phenomena of kimono and shamisen and the services of teachers, hairdressers and other connoisseurs of traditional Japanese culture. According to pop culture perceptions, they are also great stress relievers for men - and here we run into the problem of objectification - is "being a man's remedy" really a woman's dream?

Therefore, pop advertising of "pleasure and escape from reality" in geisha houses will not solve the problem of reducing geishas, although it could increase the interest of buyers of the service, but in the global perspective it would only contribute to the decrease of geishas, because it would spoil their reputation and girls would not want to go again study as a geisha. More effective in the long term is the advertisement of geisha as a person who is a connoisseur of cultural traditions and psychology - therefore, in general, the efforts of the Japanese government should be recognized as sufficiently effective and the hope that the number of geisha will gradually increase.

Key words: geisha, geiko, maiko, kagai.

*Стаття надійшла до редакції 19.12.2022*

## Розділ 2: Переклади

### АВТЕНТИЧНІСТЬ Денніс Даттон<sup>1</sup>

#### 1. Вступ

Автентичний», або «реальний», «справжній» і «істинний» — це те, що Дж. Л. Остін назвав «розмірним словом», термін, значення якого залишається невизначеним, доки ми не дізнаємося, про який вимір його референта йдеться. Наприклад, підроблена картина не буде автентичною в усіх відношеннях: підробка Вермеера Хана ван Мегерена водночас є і підробкою Вермеера, і справжнім ван Мегереном, так само як підроблена купюра може бути одночасно шахрайським символом законного платіжного засобу, але водночас це тільки папірець. Таким чином, спосіб визначення автентичного/неавтентичного розрізнення значною мірою залежить від контексту. Моцарта, якого ми граємо на сучасному роялі, можна назвати неавтентичним, на відміну від того, щоб грати на клавесіні вісімнадцятого століття, хоча зіграні ноти є справжніми нотами Моцарта. Вистава Шекспіра, яка намагається відтворити елизаветинські виробничі практики, цінності та акценти, була б до такої міри автентичною, але все ще може бути неавтентичною щодо того факту, що вона використовує актрис у жіночих ролях замість хлопчиків, як це було б було на сцені Шекспіра. Достовірність викладу актуальна не тільки для сценічного мистецтва. Сучасні музеї, наприклад, критикують за те, що вони представляють картини старих майстрів в умовах сильного освітлення, які розкривають деталі, але водночас дають загальний ефект, який суперечить тому, як твори насолоджувалися б їхніми оригінальними глядачами у домашніх просторах; очищення, поновлення лаку та сильне освітлення, можливо, є неавтентичним поданням. Вважається, що релігійні скульптури, створені для вітварів, демонструються неаутентично, коли вони представлені на відкритому просторі галереї сучасного мистецтва [Feagin 1995].

Всякий раз, коли в естетиці використовується термін «автентичний», перше запитання, яке варто задати: «Автентичний, а не який?» Незважаючи на дуже різні контексти, в яких автентичне/неавтентичне використовується в естетиці, відмінність, тим не менш, має тенденцію формуватися навколо двох широких категорій сенсу. По-перше, твори мистецтва можуть володіти тим, що ми можемо назвати номінальною автентичністю, що визначається просто як правильне визначення походження, авторства або походження об'єкта, що гарантує, як впливає з цього терміну, що об'єкт естетичного досвіду правильно названий. Однак поняття автентичності часто означає щось інше, пов'язане з характером об'єкта як справжнього вираження цінностей та переконань окремої людини чи суспільства. Це друге відчуття автентичності можна назвати експресивною автентичністю. У наступному обговоренні будуть підсумовані деякі проблеми,

<sup>1</sup> Оригінал доступний в відкритих джерелах: Denis Dutton Authenticity in Art in The Oxford Handbook of Aesthetics, edited by Jerrold Levinson (New York: Oxford University Press, 2003).www.denisdutton.com

пов'язані з іменною автентичністю, і завершаться все загальним розглядом автентичності виразу.

## 2. Номінальна автентичність

### 2.1 Підробка та плагіат

Багато з питань автентичності, які найчастіше обговорюються, зосереджені навколо підробки мистецтва та плагіату. Підробка визначається як твір мистецтва, історію виробництва якого хтось (не обов'язково художник) невірно представляє аудиторії (можливо, потенційному покупцю твору), як правило, з метою отримання фінансової вигоди. Художник-ковець малює або ліпить твір у стилі відомого художника, щоб продати результат як створений відомим художником. Точні копії існуючих робіт рідко підробляються, оскільки їх буде важко продати обізнаним покупцям. Поняття підробки обов'язково передбачає обманні наміри з боку фальсифікатора або продавця твору: це відрізняє підробку від невинних копій або просто помилкової атрибуції. Звичайна мова також допускає, що чесна копія пізніше може бути використана як підробка, навіть якщо вона спочатку не була призначена як така, і її можна назвати «підробкою». У таких випадках продавець-шахрай діє на невідомого покупця, невірно представляючи походження твору, можливо, навіть додаючи фальшивий підпис або сертифікат автентичності. Як ми побачимо, межу між невинною копією та явною підробкою може бути важко розрізнити.

Плагіат є спорідненим, але логічно відмінним видом шахрайства. Це передбачає видання за свої власні слова чи ідеї іншого. Найочевидніші випадки плагіату – це публікація автором від свого імені тексту, написаного кимось іншим. Якщо оригінал вже опубліковано, плагіатор ризикує бути виявлений, хоча плагіат може бути неможливо довести, якщо оригінальний твір або всі його копії приховані або знищені. Оскільки публікація плагіатної роботи вимагає широкого розгляду, плагіат, на відміну від підробки, є шахрайством, який стає відомим тільки після публічного обговорення.

### 2.2 Чесна помилкова ідентифікація

У звичайному дискурсі автентичність протиставляється «фальшивості» або «підробці», але, як зазначалося, фальш не обов'язково має на увазі шахрайство на кожному етапі виробництва підробки. Відверті підробки та навмисне спотворення предметів мистецтва, ймовірно, існують з тих пір, поки існував ринок мистецтва — він був поширений навіть у Стародавньому Римі. Однак багато творів мистецтва, які називають «неавтентичними», просто ідентифікуються неправильно. Немає нічого шахрайського в тому, щоб помилково визначити походження начебто старої новогвінейської маски чи італійського живопису вісімнадцятого століття. Шахрайством це стає лише тоді, коли те, що є просто оптимістичним припущенням, представляється як усталені знання, або коли особа, яка робить здогад, використовує позицію чи повноваження, щоб надати їй вагу, що перевищує те, на що вона заслуговує. Однак межа, що розділяє невиправданий оптимізм від шахрайства, у кращому випадку туманна. (Будь-яка світська людина, яка коли-небудь чула від антиквара фразу «Цьому, мабуть, сто п'ятдесят років», зрозуміє це: річ, ймовірно, не

така вже й стара, і, можливо, навіть сам продавець не може бути впевнений, що він просто сподівається або грати швидко і вільно з правдою.)

Таким чином, автентичність є набагато ширшою проблемою, ніж питання простого виявлення та викорінення підробки в мистецтві. Бажання встановити номінальну автентичність твору мистецтва, визначити його виробника та походження — одним словом, визначити, як виник твір — походить із загального бажання зрозуміти твір мистецтва відповідно до його оригінального канону критики: що це означало для свого творця? Як це було пов'язано з культурним контекстом його створення? До якого усталеного жанру він належав? Що можна було очікувати від його оригінальної аудиторії? Що вони вважали б у цьому цікавим чи важливим? Ці питання часто формулюються з точки зору намірів художників, які частково визначають і становлять ідентичність твору; а наміри можуть виникнути і зрозуміти лише в соціальному контексті та в історичний час. Таким чином, зовнішній контекст і художні наміри внутрішньо пов'язані. Однак нам слід утриматися від спокуси уявити, що встановлення номінальної автентичності неминуче віддасть перевагу якомусь «старому» чи «оригінальному» об'єкту над пізнішим артефактом. Можуть бути римські скульптури, копії старіших грецьких оригіналів, які в деяких аспектах естетично кращі за їхні старі прототипи, оскільки можуть бути копії Рембрандта інших голландських художників, які естетично приємніші за оригінали. Але в усіх таких випадках, цінність та значення може бути прийнята тільки у контексті бекграунду коректно встановленої номінальної автентичності. (Dutton 1983; Goodman 1976; Currie 1989; Levinson 1990)

## 2. 3 Хан ван Мегерен

Один з найвідоміших епізодів помилкової ідентифікації та шахрайства в минулому столітті стосується підробок Вермеєра, які були зроблені ван Мегереном. Голландський художник Хан ван Мегерен (1889–1947) народився в Девентері і навчався в Делфті, де проживав великий голландський художник XVII століття Йоганнес Вермеєр. Оскільки його кар'єра занепала в роки після Першої світової війни, ван Мегерен все більше обурювався дилерами, критиками та науковцями. Частково для тихої помсти своїм ворогам («жінконенависників і негрів», як він називав їх), а також просто для того, щоб заробити гроші, ван Мегерен спробував свої сили у підробці, створивши в 1923 році «Кавалера сміху», нібито Франца Гальса. Пізніше він звернувся до набагато менших і цінніших картин Вермеєра. (До двадцятого століття збереглося менше сорока Вермеєрів.) Його найамбітнішим планом, виношеним у середині 1930-х років, було створити великий Вермеєр на релігійну тему. Це було б незвичайною знахідкою для невідкритого Вермеєра, а отже, малоімовірним вибором для фальсифікатора; але насправді ван Мегерен спритно підтверджував опубліковані наукові припущення про те, що Вермеєр відвідав Італію і малював на релігійні теми в молодості, і що такі картини у великому італійському стилі ще можна знайти.



Хан ван Мегерен, Христос і учні в Емаусі (1937)

Ця підробка, Христос і учні в Емаусі, було завершено в 1937 році. Щоб створити його, ван Мегерен вивчив формули пігментів сімнадцятого століття, включив летючі квіткові олії до своїх пігментів, щоб створити твердість, і використав щітки з борсукового волосся (одна сучасна щетина, вбудована у фарбу, видала б його) на полотні, переробленому з неважливої картини сімнадцятого століття. Він задумав спосіб створити кракелюр, тонку павутину тріщин на поверхні старих картин, і придумав вірогідне походження для роботи, стверджуючи, що вона потрапила в його руки зі старої італійської родини, яка переживала важкі часи і хотіла розпоряджатися картиною в умовах суворой конфіденційності (Godley 1967; Dutton 1983).

Коли Емаус було відкрито в музеї, ван Мегерен мав задоволення стояти на краю натовпу, який чув, що картина, яку видатний вчений Вермеєр Авраам Бредіус прославляє як, можливо, «шедевр» Вермеєра (Bredius 1937). Ван Мегерен виготовив ще шість Vermeers, один з яких опинився в приватній колекції нацистського рейхсмаршала Германа Герінга.



Хан ван Мегерен, Христос і грішниця (1941), придбаний Германом Герінгом

Оскільки відомо, що ван Мегерен займався цією роботою, він був заарештований голландською поліцією через кілька днів після закінчення війни за те, що продав ворогові національний скарб Нідерландів. Лише тоді він зізнався, що насправді створив цю та інші картини, продовжуючи намалювати останнього Вермеєра у в'язниці в якості демонстрації, поки він чекав суду. Сам суд був медіа-подією, а світове висвітлення зробило його народним героєм. Ван Мегерен отримав лише один рік ув'язнення; він помер від серцевого нападу невдовзі після початку вироку [Dutton 1983].

Епізод з ван Мегереном виправдано відомий як випадок, коли визнаних експертів обдурює розумний, артистично обдарований шахрай. Таким чином, це ставить під сумнів як достовірність офіційної експертизи, так і існування визначених естетичних цінностей, які в ідеалі повинні дати змогу професіоналам мистецтва ідентифікувати «шедеври» та відрізнити їх від неповноцінних підробок. Зрештою, якщо навіть відомі експерти не можуть відрізнити Вермеєра та ван Мегерена, і якщо ван Мегерен має силу радувати відвідувачів музею, чи важливо, чи є картина Вермеєром чи ні? Чому таку роботу слід відкласти в підвал? Відкриття того, що він підроблений, здається, не змінює його естетичні характеристики. Артур Кестлер стверджував, що в таких ситуаціях не може бути виправдання для відхилення копії або підробки. Якщо підробку неможливо відрізнити від оригіналу (у випадку ідентичної копії), або якщо вона ідеально вписується в твір, залишений художником, і приносить естетичне задоволення такого ж роду, як і інші роботи оригінального художника, то не може бути жодного ордеру на виключення його з музею (Kestler 1964).

У своїй впливовій дискусії про підробку Нельсон Гудман висунув аргументи, які ставлять під сумнів ідею про те, що між оригіналом і непомітною підробкою не може бути естетичної різниці. По-перше, Гудман хотів би запитати: «Кому незрозуміло?» Відмінності між Моною Лізою і його так званою точною копією може бути нерозрізною для дитини, але очевидною для досвідченого музейного музейника. Навіть якщо куратор не може відрізнити одне від іншого, це не означає, що різниця не виникне, а згодом звернеться не тільки на куратора, а й на більш невинні очі. Цей процес зміни сприйняття, фактично загострення сприйняття, добре проілюстрований епізодом ван Мегерена. По-перше, слід зазначити, що ще під час відкриття Емауса, виникли розбіжності в думках щодо його достовірності. Місцевий агент нью-йоркського дилера Duveen Bros. відвідав захід і повідомив своєму роботодавцю, що картина була «гнилою підробкою». Більше того, Емаус ретроспективі виглядає дивно не схожим на жодну з робіт Вермеєра. Є фотографічні якості облич, які менше нагадують портрети сімнадцятого століття, ніж чорно-білі кадри з фільмів; Одне з облич, насправді, демонструє різку схожість з Гретою Гарбо. Це загальне «сучасне» відчуття картини надало їй тонку привабливість для початкової аудиторії, але з тієї ж причини вона розкриває нашим очам застаріле походження картини, так як будь-який фільм 1930-х років видає своє походження за допомогою зачісок, макіяжу, жестів та мови. Здається, що агент Дювена мав більш гостро проникливий погляд, ніж більшість його сучасників.

Гудман також звернув увагу на ще одну особливість епізодів підробок, яка особливо актуальна у справі ван Мегерена. Будь-яке передбачуване нове відкриття твору старого художника буде оцінюватися та підтверджено частково тим,

наскільки його риси відповідають відомій творчості художника. Але після включення в творчість митця нова робота, навіть якщо вона підробка, стає частиною того, що Гудман називає «прецедентним класом» робіт, на основі якого будуть оцінюватися подальші нові відкриття. У випадку з ван Мегереном, Емаус був стилістично найближчим з усіх своїх підробок до прецедентного класу справжніх Вермеєрів. Після того, як він був засвідчений Бредіусом і вивішений на стіні авторитетного музею Бойманса, його стилістичні риси — наприклад, важкі, опущені очі з кришками з шкаралупи волоського горіха — стали загальноприйнятим аспектом стилю Вермеєра. Таким чином, наступна підробка Ван Мегерена могла б відійти далі від початкового прецедентного класу Вермеєра, наступна ще далі, і так далі, оскільки розуміння стилю Вермеєра дедалі більше спотворювалося. Ван Мегерену також допоміг той факт, що більша частина його діяльності здійснювалася під час Другої світової війни, коли фактичний Вермеєр був у захисному сховищі і був недоступний для порівняння. Зрештою, усі його підробки були досить схожі один на одного та стилістично відрізнялися від автентичних Вермеєрів, що, безсумнівно, їхній статус зрештою був би розкритий навіть без зізнання ван Мегерена (Dutton 1983).

Гудмен припускає, що загалом знання про те, що твір є підробкою, або навіть підозра, що це так, обумовлюють наше бачення об'єкта, призначаючи йому «роль як навчання для розрізнення сприйняття». Саме намагаючись відчутти ще невидимі відмінності між оригіналом і підробкою, ми насправді вчимося їх виявляти. Леонард Мейєр — це один теоретик, який стверджував, що культурні уявлення про відмінності між оригіналом і підробкою є невід'ємною частиною нашого сприйняття мистецтва. Наше розуміння будь-якого людського продукту, стверджує Мейєр, вимагає «розуміння того, як він виник і що це таке, і, якщо це подія в минулому, усвідомлюючи його наслідки, усвідомлені в історії» (Meuser 1967). Ми не можемо позбутися цих передумов сприйняття не більше, ніж, за його словами, ми можемо дихати у вакуумі. Схожий момент висуває Деніс Даттон, який стверджує, що багато з того, що ми називаємо досягненнями в мистецтві, неявно закладено в наше уявлення про походження твору мистецтва. Хвилювання, яке створює віртуозний піаніст, створюючи блискучий дощ нот у п'єсі Ліста «Gnomenreigen» внутрішньо пов'язаний з тим, що ми вважаємо досягненням людських рук, які грають на клавіатурі. Ідентичний на слух досвід, синтезований електронним способом, не вражає нас: синтезатори звуку можуть грати так швидко, як вам заманеться, а піаністи — ні. Подібним же чином, якою б приємною та майстерною не була сучасна підробка художнього малюнка шістнадцятого століття, вона ніколи не може бути досягненням шістнадцятого століття, а отже, нею ніколи не можна захоплюватися так само (Dutton 1983).

### 3. 4 Ігорот з Лусона

Випадки підробки, такі як «Вермеєр» ван Мегерена, не є проблемним з точки зору номінальної автентичності: існує абсолютно чітка різниця між справжнім Вермеєром і підробкою ван Мегерена. Але є області, де визначення номінальної автентичності може бути надзвичайно важким. Розглянемо складнощі наступного прикладу. Ігорот північного Лусона традиційно вирізав фігуру охоронця рисового

житниці — булуд, який урочисто обробляють кров'ю, утворюючи роками насичено-червону патину, яка частково вкрита чорним нальотом жиру від харчових пожертв. Ці предмети вже виготовлялися для туристів і продавалися на міжнародних виставках у 1920-х роках, а один відомий віртуозний різьбяр Ігорот, Тагілінг, на той час виготовляв фігурки на замовлення місцевих сімей і водночас для туристичної торгівлі. Булюли все ще використовуються традиційно, але спеціалізоване їх виробництво припинилося після Другої світової війни. Сьогодні, якщо місцевий житель хоче булуд, його купують у сувенірному кіоску, а потім освячують, піддавши відповідній церемонії. «Результат, — пояснює Ален Шоффель, — це те, що в рисових зерносовищах тепер можна знайти неякісні скульптури, які повільно покриваються жертвовою кров'ю. Вони автентичні, оскільки використовуються традиційно, але це робить їх не менш позбавленими естетичної цінності».



Ігорот булуд (бл. 1920)

Нам не обов'язково погоджуватися з естетичним вердиктом Шоффеля щодо «неякісних» сувенірів, щоб визнати, що він законно посилається на одне з багатьох можливих почуттів «автентичності»: автентично традиційне. Контраст до автентично традиційного різьблення в цьому контексті є туристичним виробом, або не створеним для участі чи вираження будь-якої впізнаваної традиції. З іншого боку, туристичний об'єкт, який купує місцевий житель і використовується для традиційних цілей, є настільки ж автентичним, але в іншому сенсі: йому надано справжнє традиційне використання в духовному контексті корінного населення.

### 4. 5 Автентичність у музиці

Аргументи щодо використання та представлення мистецтва ніде не є більш помітними, ніж у музичному виконанні. Це пояснюється загальною структурою західної нотної музики, в якій створення твору мистецтва є двоетапним процесом, на відміну від живопису та інших пластичних мистецтв. Встаньте перед «Ginevra de' Venez» Леонардо у Національній галереї у Вашингтоні, і перед вами власна робота Леонардо. Як би сильно фарба не була змінена часом і дегенеративною хімією пігментів, як би не відрізнялося оточення музею від початково запланованого місця презентації картини, принаймні, під склом, яке неможливо розбити, на який ви дивитесь перш ніж бачите сам артефакт у своїй вищій неповторній славі. Немає

такої безпосередньої зустрічі з виконанням старого музичного твору. Оригінальний твір визначається партитурою, по суті набором інструкцій, які усвідомлюються виконавцями на слух, як правило, для задоволення глядачів. Оскільки партитура недостатньо визначає точний звук будь-якої конкретної реалізації,

Таким чином, у картині зазвичай існує оригінальний, номінально автентичний об'єкт, який можна ідентифікувати як «оригінал»; нічого цьому не відповідає в музиці. Навіть власне виконання композитором інструментальної партитури — скажімо, Рахманінов, що грає свої фортепіанні концерти, чи Стравінський, що диригує «Весна свячена» — не може повністю обмежити інтерпретаційний вибір інших виконавців або назавжди визначити «автентичне» виконання. (У будь-якому випадку, композитори/виконавці інтерпретують свою музику по-різному в різних випадках.) Стівен Девіс стверджує, що прагнення до автентичності в музичному виконанні не означає існування одного справжнього ідеалу виконання, і тим більше, що це буде перше виконання твору або те, що композитор міг почути у своїй голові під час створення твору. Сама ідея мистецтва перформансу надає виконавцям певну свободу інтерпретації, що відповідає умовам, які регулюють те, що вважається належним наступним за партитурою (Davies 2001; див. також Godlovitch 1998; Thom 1993).

Тим не менш, двадцять століття стало свідком розвитку активного руху, який намагався краще зрозуміти оригінальні звуки, особливо європейської музики сімнадцятого та вісімнадцятого століть. Це стимулювало спроби виконувати таку музику на інструментах, характерних для того часу, відповідно до реконструкції минулих умов, які регулювали нотну грамоту та виконання (Тарускін 1995). Ця турбота про автентичність може бути виправдана загальним, хоча й не непорушним принципом, який стверджує, що «зобов'язання до автентичності є невід'ємною частиною компанії, яке бере за мету доставку твору композитора. Якщо нас цікавлять вистави як твори, на яких вони складаються, тоді автентичність має цінуватися заради неї самої» (Davies 2001). Цей інтерес може мати різні форми — грати сонати Скарлатті на клавесинах, які грав би Скарлатті замість сучасного фортепіано; використання смичка в стилі бароко над більш плоским містком барокової скрипки, щоб легше досягти подвійної зупинки, необхідної для сольних скрипкових творів Баха; виконання симфоній Гайдна з оркестрами, скороченого з часів пізнього романтизму ансамблів на 100 гравців, ніж той, який використовували Брамс або Малер. Ці практики виправдовуються тим, що повертають нас у минуле до попередньої виконавської традиції і, теоретично, ближче до самої роботи.

У цьому способі мислення мета реконструкції історично автентичного виконання полягає в тому, щоб створити подію, в якій вона звучала б приблизно так, як звучала б для композитора, якби композитор мав у своєму розпорядженні досвідчених, добре оснащених музикантів. Ентузіазм щодо цієї ідеї змусив деяких представників руху ранньої музики уявити, що вони мають певну моральну чи інтелектуальну монополію на правильний спосіб відтворення музики минулого. Кажуть, що в одному з відомих записів клавесинистка Ванда Ландовська сказала піаністці: «Ти зіграй Баха по-своєму, я зіграю його по-своєму». Залишається питання для естетичної теорії: який шлях Баха? Якщо питання сформульовано як суто про інструменти, то відповідь банально проста: клавіатура Баха *Partitas* автентично грають на публіці лише на клавесині, який міг використовувати Бах. Але

є й інші способи автентичного передання музики Баха. Наприклад, клавіатура Баха включає в себе переплетені музичні голоси, які під руками досвідченого піаніста, такого як Glenn Gould, часто можуть бути більш чіткими на сучасному концертному ролі, ніж на клавесині (Payzant 1978; Bazzana 1997). Загалом, динамічний діапазон і градація фортепіано є перевагою для всієї музики, яка виконується на ньому, на відміну від клавесина, хоча старий інструмент демонструє деякі вишукані якості, в яких Бах також може звучати славно. (Наприклад, відсутність достатньої сили звуку на клавесині, вимагало від композиторів урізноманітнювати музику трелями та орнаментами, що стало характерними елементами стилю барокко).

Однак, якщо під автентичним виконанням музичного твору розуміти таке, в якому естетичний потенціал партитури реалізується найбільш повно, історична автентичність може бути не найкращим способом досягнення цього. Ми б не поверталися до постановки п'єс Шекспіра, коли хлопчики грали жіночі ролі просто тому, що так робили за часів Шекспіра. Ми вважаємо драматичний потенціал цих ролей ідеально вимагаючим зрілих талантів актрис, і списуємо з Єлизаветину практику хлопчиків-акторів як історичну випадковість морального клімату епохи Шекспіра. Іншими словами, ми припускаємо, що Шекспір вибрав би жінок для виконання цих ролей, якби у нього була можливість. так само, сонати для фортепіано Бетховена були написані для найбільших, найгучніших фортепіано, які міг знайти Бетховен; немає сумніву, що він віддав би перевагу сучасному концертному грандіозному, якби у нього був вибір. (Однак Девіс зазначає, що привабливість і суть деяких фортепіанних творів Бетховена, наприклад, сонати *Appassionata*, полягає в тому, що вона виходить за межі можливостей інструментів Бетховена: на сучасному роялі, відчуття інструментального виклику в силі *Appassionata* втрачається або в будь-якому випадку зменшується.) Найкраще ставлення до автентичності у виконанні музики — це те, де пильна увага приділяється історичним умовам і обмеженням віку композитора, але де також намагаються визначити більший художній потенціал музичний твір, включаючи неявні значення, які виходять за межі розуміння, яке міг би отримати вік композитора. У цьому відношенні історичне розуміння музики в принципі не відрізняється від історично обгрунтованого критичного розуміння інших видів мистецтва, таких як література чи живопис.

### 3. ВИРАЗНА АВЕНТИЧНІСТЬ

На відміну від номінальної автентичності, існує інший фундаментальний сенс цього поняття, що вказується двома визначеннями «автентичності», згаданими в Оксфордському словнику англійської мови: «володіння оригінальним або притаманним авторитетом» і, пов'язано з цим, хто «діє сам по собі, створений самостійно». Це значення «автентичності», як це слово з'являється в екзистенційній філософії, де автентичне життя — це життя, яке живе з критичним і незалежним суверенітетом над своїми виборами та цінностями; це слово часто вживається в подібному значенні в естетичному та критичному дискурсі. У своєму обговоренні автентичності музичного виконання Пітер Ківи зазначає, що, хоча цей термін зазвичай відноситься до історичної автентичності, існує ще одне сучасне значення цього терміна: автентичність виконання як «вірність самому виконавцю,



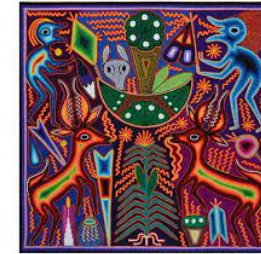
оригінальна, не похідна чи аналогічна чужого способу гри» (Ківи 1995). Тут автентичність розглядається як віддане, особисте вираження, вірне музично власному художньому «я», а не вірне історичній традиції. Від номінальної автентичності, яка посиляється на емпіричні факти, що стосуються походження предмета мистецтва — те, що зазвичай називають першоджерелом, — ми прийшли тепер до іншого сенсу цього поняття, яке відноситься менше до висушеного факту, а більше до емерджентної цінності, якою володіють твори мистецтва. Я називаю це друге, проблемне відчуття автентичності, яке посиляється на емпіричні факти, що стосуються походження предмета мистецтва — те, що зазвичай називають походженням, — тепер ми підходимо до іншого сенсу цього поняття, яке стосується не стільки а факту, а більше нової цінності, якою володіють твори мистецтва. Я називаю це виразна автентичність.

Номінальну автентичність твору мистецтва будь-якої культури в багатьох випадках неможливо дізнатися, але там, де це можливо, це явне емпіричне відкриття. З іншого боку, визначення виразної автентичності є набагато більш спірним питанням, що включає будь-яку кількість спірних суджень. Розповідь Ентоні Шелтона про мистецтво та культуру Уїчола на північному заході Мексики ілюструє неоднозначність виразної автентичності (Coote and Shelton 1992). Традиційне мистецтво Уїчола тісно пов'язане з ритуалами, які втілюють космологію та систему цінностей Уїчола, поєднуючи естетику з місцевими етичними уявленнями. Це мистецтво передбачає відносини обміну не тільки між людьми та надприродними істотами, але також і між тими, хто дає дружини, і жінками, які беруть дружини в традиційних шлюбах. Хоча Шелтон неодноразово підкреслює, наскільки семіотично віддаленим мистецтво Уїчола від західних зразків — наприклад, у з'єднанні означаючого з означуваним, — він все ж допускає, що воно може мати «відповідь» у «мистецтві та ідеях краси, розроблених у схоластиці в середньовічній Європі». Це, безумовно, правда: уявлення про те, що твір мистецтва — наприклад статут Мадонни — іноді може насправді втілюватися, а не просто репрезентувати, навряд чи невідоме в європейській традиції.



Huichol

Шелтон описує недавній підйом комерційного ремесла Huichol — зокрема, конструкції, які називаються «картинами з пряжі», дерев'яними картинами - панно (tablas), які зображують епізоди з традиційної міфології.



Huichol tablas

Пряжа являє собою яскраво забарвлений комерційний матеріал, закладений у бджолиний віск на фанерній основі. Висловлюючи глибоку симпатію до культури уїчола, Шелтон вважає розвиток комерційного ринку для робіт уїчола як породження простої форми мистецтва, чогось, що не є справжнім вираженням культури уїчола. З іншого боку, виробники цих барвистих панно, визнають їх автентичність як значущі продукти своєї культури. То хто такий Шелтон чи будь-який сторонній, щоб сперечатися з думкою корінного населення та цінностями, якими вона керується?

Два найбільш значущих аспекти Шелтоном критики мистецтва Huichol включають проблеми безперервності та аудиторії. У той час як Шелтон каже, що сторонні особи та дилери мають тенденцію розглядати таблички з пряжі як «традиційну форму мистецтва, або як те, що виникло з традиційної форми», він відкидає їх як частину безперервної традиції. У Huichol дійсно є традиція вбудовувати намистини та інші матеріали в бджолиний віск і таким чином прикрашати обітні миски та плоскі дерев'яні прямокутники. Але Шелтон каже, що щодо конструкцій пряжі він не зміг простежити жодного органічного принципу еволюції, який передбачав би якийсь прямий розвиток від старих форм. Шелтон перелічує способи, за допомогою яких табла мають бути відокремлені від традиційного мистецтва Уїчола. Яскраво пофарбована комерційна пряжа на фанері або ДВП, щільна зі складними кольоровими зображеннями, є чимось зовсім несхожим на скупі прикрашені традиційні об'єкти. Більше того, контекстом виробництва сучасних об'єктів є не с'єрра – вони створені людьми уїчола, які живуть у Гвадалахарі чи Мехіко, – і такі об'єкти, хоча і є ілюстрацією традиційних міфів, не мають місцевого релігійного використання.

Тому Шелтон розглядає сучасні панно з пряжі Huichol як ознаки розпаду традиційної культури Huichol. «Комерційне мистецтво та ремесла протилежні традиційним цінностям Уїчола, — каже він, оскільки вони не служать жодній з інтегративних цілей традиційного мистецтва». Як ремісничі вироби, виготовлені для продажу іноземцям, сучасні вовняні вироби «під уїчола» створені, щоб звернутися до культури, чия вся теорія пізнання, на думку Шелтона, радикально відрізняється від традиції Уїчола. Сам переказ усіх оповідань у єдине зображальне зображення бере з них причинний елемент, притаманний їх культурному характеру. Шелтон зазначає, що яскравість виробів робить їх, на думку людей уїчола, предметами «помітного споживання». Таким чином, цінності, які вони втілюють, «чужі для самих Уїчола і суперечать їхньому наголосу на смиренні та релігійному

самоаналізі». Отже, традиційні уїчолі ніколи не купують табла. Табла мають загальний ефект відчуження людей уїчоль від їхньої власної культури. Саме в цьому відношенні є правомірним називати Huichol tablas «неавтентичними».

Шелтон критикує конструкцію пряжі Huichol за те, що вона не має постійного зв'язку з історичними формами мистецтва Huichol за допомогою того, що він називає «органічним принципом еволюції». Безперервність тут означає постійну присутність зовнішньої форми, і немає сумнівів, що це є адекватним критерієм автентичності в деяких контекстах. Але концентрація на відчужній формі ігнорує важливішу проблему оцінки виразної автентичності мистецтва. Автентичність часто означає, що оригінальна місцева аудиторія мистецтва все ще залишається неушкодженою; неправдивість того, що первісна аудиторія зникла або не має інтересу до мистецтва, і що мистецтво зараз створюється для іншої аудиторії, можливо, для іноземного споживання. Питання про автентичність виробів з пряжі Huichol не залежить від того, чи використовувалися бджолиний віск та/або пряжа, комерційно пофарбована чи ні, у минулому. Проблема в тому, що конструкції з пряжі не мають жодної ролі в сучасній релігійній економіці чи інших аспектах традиційного суспільства уїчоль, а отже, не адресовані самим людям, їхнім страхам, мріям, коханню, смакам, одержимості. Вони також не піддаються критиці з точки зору цінностей корінної аудиторії: вони нічого не розповідають про життя уїчоль народу уїчоль. У цьому відношенні вони неправдиві. Проблема в тому, що конструкції з пряжі не мають жодної ролі в сучасній релігійній економіці чи інших аспектах традиційного суспільства уїчоль, а отже, не адресовані самим людям, їхнім страхам, мріям, коханню, смакам, одержимості. Вони також не піддаються критиці з точки зору цінностей корінної аудиторії: вони нічого не розповідають про життя уїчоль народу уїчоль. У цьому відношенні вони неправдиві, вони нічого не виражають людям уїчоль про життя уїчоль.

### 3.1 Автентичність та аудиторія

Дуже часто обговорення автентичності ігнорують роль аудиторії у створенні контексту для творчого чи виконавського мистецтва. Щоб пролити світло на важливість аудиторії у внесенні сенсу в мистецтво, розглянемо наступний дум-експеримент. Уявіть собі складні та взаємопов'язані таланти, здібності, накопичення знань, прийомів, досвіду, звичок і традицій, які складають оперне мистецтво — наприклад, як воно представлене або втілено великою оперною трупною, як-от Ла Скала. Тут є музика та її історія, драматичні історії, сценічні традиції, співаки, від хору до міжнародних зірок, а також канали розповсюдження постановок — трансляцій, відео та компакт-дисків. На додачу, навколо опери — цілий всесвіт критики та вченості: пишуться історичні книги, академічні кафедри вивчають музику, мистецтво й техніку співу, рецензії на нові актори та постановки з'являються в журналах і щоденних газетах. Коли гасне світло для вистави Ла Скала, завіса піднімається не на окремому мистецькому видовищі, а на нагоді, яка об'єднує накопичені роботи незліченних життів талантів, знань, традицій і творчого генія. У журналах і щоденних газетах з'являються огляди на нові акторські ролі та постановки.

А тепер уявіть наступне: одного разу Ла Скала повністю втрачає свою природну, корінну аудиторію. Місцеві італійці та інші європейці перестають відвідувати, а місцеві газети перестають публікувати огляди виступів. Тим не менш, Ла Скала залишається відомою пам'яткою для відвідувачів, і щовечора вдається заповнювати зал автобусами туристів. Крім того, уявіть собі, що, хоча ці нічні натовпи, які складаються з людей з таких далеких місць, як Сеул, Дурбан, Йокогама, Перт, Кіто та Де-Мойн, є ввічливими і, здається, насолоджуються, тим не менш, майже всі вони є своїм Scala Experience — це перша і остання опера, яку вони коли-небудь побачать. Вони не знають, коли аплодувати, і хоча вони вражені розкішними костюмами,

Як ми очікуємо, що зникнення традиційної аудиторії вплине на оперне мистецтво, яке практикується в цьому уявному Ла Скала? Проблема тут не обов'язково у втраті хороших співаків чи оркестрових музикантів: це скоріше втрата живої критичної традиції місцевої аудиторії забезпечує будь-який життєво важливий вид мистецтва. Неможливо зайнятися цим мисленнєвим експериментом, не прийшовши до висновку, що в довгостроковій перспективі оперне мистецтво, яке практикується в такому Ла Скала, різко занепаде. Одного разу одного танцівника з тихоокеанських островів запитали про його рідну культуру. «Культура?» — відповів він. «Це те, що ми робимо для туристів». Але якщо це стосується лише туристів, у яких немає ні знань, ні часу, щоб вивчити та застосувати дослідний канон критики до мистецтва, не може бути підстав очікувати, що форма мистецтва розвине ті складні виражальні можливості, які ми спостерігаємо у мистецтві великих усталених художніх традицій світу (Dutton 1993).

Чому ж тоді критики та історики мистецтва, музики та літератури, приватні колекціонери, куратори та ентузіасти всіх мастей вкладають стільки часу та зусиль у спроби встановити походження, першоджерело та належну ідентичність — номінальну автентичність — художнього об'єкту? Іноді цинічно припускають, що причиною цих інтересів є не що інше, як гроші, інвестиційні цінності колекціонерів — форми фетишизації, коммодифікації. Такий цинізм не виправдовується фактами. Номінальну автентичність нібито Рембрандта або нібито старої різьби на острові Пасхи можуть наполегливо захищати її власники (колекціонери, директори музеїв), але переважна більшість статей і книг, які досліджують походження творів мистецтва, написані людьми, які не зацікавлені в справжності окремих предметів. Більше того, коли це ставиться під питання, питання номінальної автентичності так само гостро обговорюються як для романів і музичних творів, які знаходяться в суспільному надбанні, так і для фізичних об'єктів мистецтва з конкретною товарною вартістю.

Встановлення номінальної автентичності служить цілям, важливішим за збереження ринкової вартості арт-об'єкта: воно дає нам змогу зрозуміти практику та історію мистецтва як зрозумілу історію вираження цінностей, переконань та ідей як для художників, так і для їх аудиторії — і в цьому полягає його зв'язок із виразною автентичністю. Мистецькі твори, крім того, що вони часто формально привабливі для нас, є проявами як індивідуальних, так і колективних цінностей, практично у всіх можливих відносних зважуваннях і комбінаціях. Кліффорд Гірц зауважує, що «вивчати форму мистецтва означає досліджувати чутливість, і що така чутливість є, по суті, колективним утворенням», основи якого «такі ж широкі, як соціальне



існування, і настільки ж глибокі» (Geertz 1983). Герц лише частково має рацію, стверджуючи, що чутливість, виражена в об'єкті мистецтва, є в кожному випадку по суті соціальною: навіть тісно згуртовані племінні культури породжують ідіосинкратичних митців, які переслідують несподівано особисті бачення в рамках соціально детермінованої естетичної мови. Тим не менш, його ширший опис творів мистецтва, племінних чи європейських, загалом є вдалим, разом із його наслідком є те, що вивчення мистецтва в значній мірі є питанням позначення та відстеження взаємозв'язків і впливів.

Це пояснює, чому естетичні теорії, які стверджують, що твори мистецтва є лише естетично привабливими об'єктами, якими можна насолоджуватися без урахування будь-яких уявлень про їхнє походження, є незадовільними. Якби мистецькі твори зверталися лише до нашого формального або декоративного естетичного почуття, насправді не було б сенсу встановлювати їхній людський контекст, простежуючи їх розвиток, або навіть відрізняти їх від таких же привабливих природних об'єктів — квітів чи черепашок. Але твори мистецтва всіх суспільств виражають і втілюють як загальні для народу культурні переконання, так і особистий характер і почуття, характерні для окремої людини. Більше того, на цей факт припадає значна, хоча й не вся, частина нашого інтересу до творів мистецтва. Заперечувати це означало б імпліцитно схвалювати саме концепцію шафи курйозів вісімнадцятого століття, в якій асирійські черепки, тропічні черепашки, шматок ольмекського нефриту, геоди, нецке, аттична масляна лампа, пір'я райського птаха та маорі *patu mi*г лежати пліч-о-пліч у байдужому блиску. Доречність підходу до мистецтва до мистецтва була відкинута в сучасній думці на користь бажання встановити походження та культурне значення саме тому, що внутрішньо- та міжкультурні відносини між творами мистецтва допомагають конституювати їх значення та ідентичність.

#### 4. ВИСНОВКИ

Твір «Що таке мистецтво» Льва Толстого, який був опублікований наприкінці його життя в 1896 році, є роботою генія, який майже зійшов з рейок. Він відомий своїми всплесками не лише проти Бетховена, Шекспіра та Вагнера, а й навіть проти великих ранніх романів Толстого (Толстой 1960). Однак його продовжують читати через яскраве опрацювання тези, що займає постійне місце в історії естетики: художня цінність досягається лише тоді, коли твір мистецтва виражає автентичні цінності його творця, особливо коли ці цінності поділяють і найближче співтовариство художника. Толстой допускав, що сучасне мистецтво вражає своєю здатністю розважати і дарувати задоволення, але прокляв його як позбавлене духовного значення, яке в кінцевому підсумку робить мистецтво значущим для нас. Не дивно, що він щедро хвалив наївне народне мистецтво, особливо християнське мистецтво російського селянства. Легко уявити, що, якби він жив на одне-два покоління пізніше, Толстой міг би прославляти «примітивне» мистецтво племінних суспільств не через бажання підтримати модерністські плани Пікассо чи Роджера Фрая, а щоб відстоювати ідею, що чесне мистецтво благородних дикунів виражає автентичні духовні цінності, відкинуті сучасним суспільством.

Толстой стверджував, що космополітичне європейське мистецтво його часу відмовилося від спроб донести будь-що значуще до своєї аудиторії на користь розваг і кар'єристських маніпуляцій. Хоча він, можливо, помилявся, так відкинувши все мистецтво свого віку, дивує те, наскільки його гіркі, цинічні описи світу мистецтва його часу стосуються як популярного, так і високого мистецтва нашої власної епохи, орієнтованої на ЗМІ. Де і як Толстой провів межу між мистецтвом, яке є фальшиво-сентиментальним і маніпулятивним, з одного боку, і щиро-експресивним, з іншого, викликає гарячі суперечки (Diffey 1985). Але неможливо, щоб від цих категорій можна було повністю відмовитися, принаймні в критичному та концептуальному словнику, який ми застосовуємо до західного мистецтва. Це більше, ніж просто формальна якість, яка відрізняє останній багатомільйонний голлівудський блокбастер про секс та насильство або маніпулятивну сльозуху від темних глибин струнного квартету Beethoven Opus 131 або пристрасної інтенсивності «Братів Карамазових». Ці останні втілюють елемент особистої прихильності, якого зазвичай не вистачає в популярному мистецтві розваг і практично у всій комерційній рекламі.

Розглянемо, як останній приклад, розповідь Дірка Сміда про різьбярів *Kominimung*, групи з близько 330 людей, що проживають у середній річці Раму в Папуа-Новій Гвінеї. Різьбярі *Kominimung* створюють маски та щити, дизайн яких включає складні системи кольорового кодування та візуальних символів для кланів групи. Кланову спорідненість щитів, на яких зображені кланові емблеми, надають найбільше значення люди, які несуть їх у сутичках зі своїми ворогами в сусідніх селах. Ці емблеми зачіпають глибокі людські почуття, пояснює Смідт, але вони роблять більше, ніж це:



*Kominimung*

Воїни, що захищаються щитами, - це не просто люди, які тримають дошку: їх захищає предок їхнього клану, зображений на щиті, з яким вони ототожнюються... Тримавши щит, вони майже буквально потрапляють під шкіру предка через незабарвлену частину, що нагадує сльозу, у верхній половині тильної сторони щита, яка є місцем, де щит впирається в плече. (Смідт 1990)

Щит, стверджує Смідт, є живою істотою, конструкція та малювання якої проходить через сходи, що символізують кістки, плоть, кров і шкіру людей.

Оскільки життя може залежати від його захисних сил, виготовлення щита передбачає інтенсивну відданість правильному дизайну та конструкції. Однак це не тягне за собою рабського підпорядкування традиційним вимогам жанру. Смітт стверджує, що «велика вага надається індивідуальному виконанню». Він зазначає, що Комінімунг часто говорить, що треба слідувати власним ідеям, а не копіювати у іншої людини. «Коли різьбяр тимчасово прибирає щит, над яким він працював, він може повернути його передньою стороною до стіни будинку, щоб не дати іншим різьбярям «вкрасти його ідеї». Іншими словами, хоча щити Комінімунг виражають чутливість культури, вони водночас розуміються як втілення чутливості окремого різьбяра. Це не лише питання місцевого авторського права на ідеї: це передбачає появу індивідуального бачення різьбяра в дизайні щита чи іншого різьблення. Як сказав Смітту один різьбяр Комінімунг, «різьбяр по дереву повинен зосередитися, добре думати та бути натхненним. Ви повинні добре подумати, який мотив ви хочете врзати в дерево. І ви повинні відчути це всередині, у своєму серці».

Опис Смітта мистецького життя в Папуа-Новій Гвінеї нагадує нам, що ідея виразної автентичності не є виключно західною. Різновиди формалізму в естетиці в різні часи намагалися знизити його значення, але якщо мистецтво може коли-небудь висловити будь-що, то питання щирості, справжності вираження і моральної пристрасті в принципі мають відношення до нього. Виразна автентичність є постійною частиною концептуальної топографії нашого розуміння мистецтва.

#### BIBLIOGRAPHY

- Arnau, F. [H. Schmitt] (1961). *The Art of the Faker*. Boston: Little Brown.
- Bazzana, K. (1997). *Glenn Gould: The Performer and the Work*. Oxford: Clarendon Press.
- Bowden, R. (1999). "What Is Wrong with an Art Forgery? An Anthropological Perspective." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57: 333–43.
- Bredius, A. (1937). "A New Vermeer." *Burlington Magazine* 71: 210–11.
- Cebik, L.B. (1995). *Non-aesthetic Issues in the Philosophy of Art*. Lewiston, Maine: Edwin Mellen Press.
- Coote, J. and Shelton, A. (eds.) (1992). *Anthropology, Art, and Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press.
- Currie, G. (1989). *An Ontology of Art*. London: Macmillan.
- Davies, S. (1987). "Authenticity in Musical Performance." *British Journal of Aesthetics* 27: 39–50.
- (2001). *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford: Clarendon Press.
- Diffey, T.J. (1985). *Tolstoy's 'What is Art?'* London: Croom Helm.
- Dutton, D. (ed.) (1983). *The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art*. Berkeley: University of California Press.
- (1993). "Tribal Art and Artefact." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51: 13–22.
- Feagin, S. (1995). "Paintings and Their Places." *Australasian Journal of Philosophy* 73: 260–68.

- Friedländer, M. J. (1930). *Genuine and Counterfeit*, trans. C. von Hornstett. New York: A. & C. Bonni.
- Geertz, C. (1983). *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York: Basic Books.
- Godley, J. (1967). *Van Meegeren, Master Forger*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Godlovitch, S. (1998). *Musical Performance: A Philosophical Study*. London: Routledge.
- Goodman, N. (1976). *Languages of Art*. Indianapolis: Hackett.
- Grafton, A. (1990). *Forgers and Critics: Creativity and Duplicity in Western Scholarship*. Princeton: Princeton University Press.
- Hebborn, E. (1991). *Drawn to Trouble* (also published under the title *Master Faker*). Edinburgh: Mainstream Publishing Projects.
- (1997). *The Art Forger's Handbook*. London: Cassell.
- Hoving, T. (1996). *False Impressions: The Hunt for Big Time Art Fakes*. New York: Simon & Schuster.
- Jones, M. (ed.) (1990). *Fake? The Art of Detection*. Berkeley: University of California Press.
- Kemal, S. and Gaskell, I. (eds.) (1999). *Performance and Authenticity in the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kennick, W. (1985). "Art and Inauthenticity." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 44: 3–12.
- Kenyon, N. (ed.) (1988). *Authenticity and Early Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Kivy, P. (1995). *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca: Cornell University Press.
- Koestler, A. (1964). *The Act of Creation*. New York: Macmillan.
- Koobatian, J. (compiler) (1987). *Faking It: An International Bibliography of Art and Literary Forgeries (1949–1986)*. Washington: Special Libraries Association.
- Levinson, J. (1990). *Music, Art, and Metaphysics*. Ithaca: Cornell University Press (esp. 'Autographic and Allographic Art Revisited').
- Meyer, L. (1967). "Forgery and the Anthropology of Art," in his *Music, the Arts, and Ideas*. Chicago: University of Chicago Press.
- Payzant, G. (1978). *Glenn Gould, Music, and Mind*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- Sagoff, M. (1978). "On Restoring and Reproducing Art." *Journal of Philosophy* 75: 453–70.
- Sartwell, C. (1988). "Aesthetics of the Spurious." *British Journal of Aesthetics* 28: 360–7.
- Savage, G. (1963). *Forgeries, Fakes, and Reproductions*. London: Barrie & Rockliff.
- Savile, A. (1993). "The Rationale of Restoration." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51: 463–74.
- Schoffel, A. (1989). "Notes on the Fakes which have Recently Appeared in the Northern Philippines." *Tribal Art (Musée Barbier-Mueller Bulletin)* 12: 11–22.

Smidt, D. (1990). "Kominimung Sacred Woodcarvings," in Keurs and D. Smidt (eds.), *The Language of Things: Studies in Ethnocommunication*. Leiden: Rijksmuseum voor Volkenkunde.

St Onge, K.M. (1988). *The Melancholy Anatomy of Plagiarism*. Lanham, Md: University Press of America.

Taruskin, R. (1995). *Text and Act: Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press.

Thom, P. (1993). *For an Audience: A Philosophy of the Performing Arts*. Philadelphia: Temple University Press.

Tietze, H.(1948). *Genuine and False*. London: Max Parrish.

Tolstoy, L. (1960). *What Is Art?* [1896], trans. Almyer Maude. Indianapolis: Bobbs-Merrill.

Van Bemmelen, J.M. et al. (eds.) (1962). *Aspects of Art Forgery*. The Hague: Martinus Nijhoff.

Young, J. (1988). "The Concept of Authentic Performance." *British Journal of Aesthetics* 28: 228–38.

Перекладач - Бородіна Н. В. Оригінал статті взято з відкритих джерел. Denis Dutton *Authenticity in Art in The Oxford Handbook of Aesthetics*, edited by Jerrold Levinson (New York: Oxford University Press, 2003).

[www.denisdutton.com](http://www.denisdutton.com)

## ПОЯСНЕННЯ ЕСТЕТИЧНОГО ЗАДОВОЛЕННЯ<sup>2</sup>

Рафаель Де Клерк

Одна з найдавніших банальностей про красу полягає в тому, що її приємно сприймати або переживати. У цій статті я сприймаю цю банальність за чисту монету і намагаюся пояснити, чому відчуття краси, здавалося б, завжди супроводжуються задоволенням. На відміну від пояснень, які пропонувалися в минулому, запропоноване пояснення розроблено, щоб відповідати «реалістичному» погляду на те, що краса є незнижувальною властивістю оцінки, тобто цінністю. Коротше кажучи, пояснення полягає в тому, що переживання краси - це переживання, в яких здається, що щось прекрасне, і що такі переживання ідентичні переживанням естетичної насолоди.

Можливо, одна з найдавніших і найстійкіших банальностей про красу полягає в тому, що її приємно сприймати або переживати. Розглянемо, наприклад, такі цитати, що охоплюють період понад 2000 років:

Краса – це приємне, що виходить через органи чуття слуху та зору. (Платон 1989 , 1551–1552 [298a]).

Прекрасне — це те, що заспокоює бажання, коли його бачать або знають. ... [Т]е прекрасне – це щось приємне для сприйняття. (Фома Аквінський, 1981 , 707 [I–II, 27.1])

Але будь-яка *краса* приносить нам особливу насолоду і задоволення. (Юм 2000 , 195 [2.1.8]; курсив в оригіналі)

[Вся] краса в якійсь мірі і в якійсь мірі приносить задоволення ... бачити, чути, відчувати, усвідомлювати тощо, краса приносить задоволення. (Sircello 1975 , 127; курсив в оригіналі)

На прекрасне приємно спостерігати. (Голдман 1990 , 23)

Бачити красу об'єкта – це задоволення. (Армстронг 2005 , 54)

Список можна було б легко збільшити, включивши, серед багатьох інших, Френсіса Хатчесона, Мозеса Мендельсона, Бернарда Больцано та Мері Мазерсілл. Однак філософи набагато менше погоджуються з тим, чому відчуття краси не просто часто чи більшу частину часу, а, здається, завжди супроводжується задоволенням. Кант ([1790] 2000 ) як відомо приписував задоволення «гармонійній грі» двох здібностей, розуміння та уяви, але сучасні філософи (наприклад, Budd 2002, 34), ймовірно, розглядатимуть це як переопис, а не як справжнє пояснення розглядуваного задоволення. Сантаяна припустив, що краса — це проекція насолоди, «задоволення розглядається як якість речі» ([1896]2003 , §11). Якщо це

<sup>2</sup> Оригінал статті розміщено у відкритих джерелах *Aesthetic Pleasure Explained: De Clercq RAFAEL DE CLERCQ The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Volume 77, Issue 2, April 2019, Pages 121–132, <https://doi.org/10.1111/jaac.12636>*

правда, це пояснює, чому відчуття краси, здавалося б, завжди супроводжується задоволенням. Однак, окрім інших хвилювань, які викликає ця пропозиція (наприклад, що означає «розцінювати» власне задоволення «як якість» прекрасного пейзажу?), воно вимагає відмовитися від іншої, хоча й менш поширеної, банальності, а саме, що краса є справжньою власністю деяких сутностей. 2

У цій статті я пропоную альтернативне пояснення естетичної насолоди, яке можна легко розпізнати як пояснення сучасними філософами і яке розроблене, щоб відповідати «реалістичному» погляду на красу. Зокрема, воно розроблене, щоб відповідати реалістичному погляду на те, що краса є незнижувальною властивістю, тобто цінністю (Wiggins [1987] 1998; Johnston 2001; De Clercq 2002, 2008). На жаль, таке обмеження є необхідним, оскільки не можна з самого початку припустити, що існує пояснення естетичної насолоди, яке можна поєднати з будь-яким поглядом на красу. Наприклад, цінності та природні властивості відіграють не зовсім однакові пояснювальні ролі, і краса іноді сприймалася як цінність, іноді як природна властивість. Я повернуся до цього питання в розділі IV.

Було помічено (наприклад, Bradley [1909] 1999), Ducasse 1966, Zangwill 2001 і Scruton 2009), що є двозначність у слові «краса», як воно використовується сьогодні: іноді воно використовується як синонім для «естетичної цінності», а іноді воно використовується для позначення більш конкретної естетичної властивості, прикладом якої є багато, але не всі, естетично цінні сутності (наприклад, піднесені сутності вважалися винятками). Пояснення, яке я збираюся запропонувати, має застосовуватися до краси в широкому сенсі, в якому вона еквівалентна естетичній цінності. Якщо пояснення працює для загального випадку, то тим більше буде працювати для більш конкретного випадку. Іншими словами, якщо можна пояснити, чому і тривожні (наприклад, піднесені), і форми краси, які бентежать, приємні для сприйняття (= загальний випадок), тоді можна пояснити, чому форми краси, що не бентежать, приємні для сприйняття (= конкретні випадок).

## I. DESIDERATA (те, чого бракує)

Як стало зрозуміло зі вступу, ця стаття написана з конкретною метою пояснення, а саме, щоб пояснити, чому переживання краси, здавалося б, завжди супроводжуються задоволенням. Вираз «здавалося б, завжди» сигналізує про те, що, наскільки мені відомо, немає чітких винятків із правила, згідно з яким відчуття краси приносить задоволення. Якщо є такі винятки, то вони, здається, були невідомі філософам, цитованим вище (і у відповідній кінцевій примітці), а саме Платону, Аквінському, Канту, Сантаїні та Сірчелло, серед багатьох інших. Безперечно, можуть бути на перший погляд випадки болючого переживання краси. Згадайте, наприклад, трагедії та певні модерністські твори. Однак для того, щоб відчуття краси, необов'язково бути чистим задоволенням, тобто задоволення від відсутності болю, наприклад, біль від перебування в тривожній ситуації.

Так само можуть бути на перший погляд випадки холодного, безрадісного оцінювання краси. Подумайте, наприклад, про втомленого слухача музики, який більше не любить деякі зі своїх улюблених музичних творів, хоча вона все ще вважає їх красивими. Однак деякі випадки оцінки холоду можуть з'являтися лише

через те, що естетичну насолоду важко перевірити інтроспективно: естетичне задоволення не є відчуттям, яке може бути розташоване в певному місці тіла (наприклад, відчуття тепла чи болю), а як тільки намагається спрямувати свою увагу на нього — подалі від джерела — воно зникає. Більше того, в описі таких прикладів, як виснажений слухач музики, слід бути обережним, щоб розрізнити «вважати як» красиве і «відчуття як» прекрасне. Втомлений слухач музики може «розцінювати» музичні твори як красиві, тому що віна зберіг свої знання або переконання, що вони прекрасні і що вони прекрасні завдяки властивостям, які все ще для неї очевидні. У той же час він, можливо, більше не зможе «відчуття» їх красивими. Іншими словами, хоча властивості, які роблять музичні твори красивими, все ще очевидні, краса самих творів вже такою не є. Як каже Марк Джонстон, «відсутність відповідного афекту робить нас сліпими» (Джонстон 2001, 181).

У будь-якому випадку, відтепер буде вважатися, що досвід (як) краси, здавалося б, завжди приносить задоволення. Отже, наше перше бажання:

- 1. Пояснення повинно пояснювати, чому досвід (як) краси не просто іноді, а, здається, завжди — можливо, навіть обов'язково — приємний.

Як зазначалося раніше визначення краси як того, чого нам не вистачає, не передбачає, що переживання (як) краси, здавалося б, завжди включають чисту насолоду, ніколи не змішане задоволення. Наприклад, це цілком поєднується з думкою про те, що оцінка краси модерністського чи трагічного твору також може викликати певну долю незадоволення. Більше того, зауважте, що пояснювальна мета, поставлена цим бажанням, полягає в тому, щоб пояснити той вид насолоди, який, здавалося б, завжди або обов'язково супроводжує досвід (як) краси. Безсумнівно, є й інші види насолоди, які можуть супроводжувати такий досвід; наприклад, задоволення від гордості, яке приходить з виготовленням або придбанням чогось прекрасного. Однак такі явно випадкові задоволення залишаться поза увагою.

У вступі також було зрозуміло, що шукане пояснення є таким, яке «відповідає» погляду на те, що краса є оцінювальною властивістю. Імовірний спосіб вивести це таким чином:

- 2. Пояснення повинно мати можливість відводити роль властивості бути красивим. Зокрема, має бути можливість поширити це на пояснення того, чому «краса радує нас» (Scruton 2009, 5). Більше того, пояснювальна роль, відведена красі, повинна бути такою, яку може відігравати цінність.

Суть додавання цього другого бажання полягає в тому, щоб виключити думку, згідно з якою краса є справжньою, але інертною властивістю, що пояснюється. Хоча такий погляд не є логічно суперечливим, але здається філософськи непривабливим.

Незважаючи на те, що пояснення має пояснювати, зокрема, одну особливість естетичної насолоди (пор. перше бажання), воно має бути принаймні сумісним з іншими його ознаками. Наприклад:

- 3. Пояснення має бути сумісним із загальноновизнаним фактом, що естетичне задоволення не є чисто чуттєвим або плотським задоволенням, що походить виключно від приємних відчуттів, а задоволення, яке значною мірою залежить від уваги, переконання (наприклад, категоризація), знання, і так далі.

- 4. Пояснення має бути сумісним з тим, що естетичне задоволення можна

отримати від споглядання абстрактних сутностей, таких як історії, математичні докази, теорії, стратегії тощо.

• 5. Пояснення має бути сумісним з тим фактом, що переживання моральної доброти не є таким приємним або не таким самим приємним, як переживання краси. Порівнюючи літературу з естетики з літературою з етики, безумовно, не складається враження, що будь-яка подібна аналогія витримала б воду.

Прикладом теорії, яка не відповідає цим додатковим вимогам, є теорія Гая Сірчелло. За словами Сірчелло, сприйняття краси приносить задоволення, тому що «чисте сприйняття приносить задоволення», а «сприйняття краси є окремим випадком ясного сприйняття» (Sircello 1975, 134). Однак, на думку Сірчелло, сприйняття краси є випадком ясного сприйняття лише тому, що воно включає сприйняття об'єкта як екземпляра властивості у високому якісному ступені. В результаті сприйняття об'єкта як екземпляра моралівластивості (наприклад, доброта) у високій якісній мірі також має бути предметом ясного сприйняття і, отже, принести задоволення. Отже, теорія Сірчелло не в змозі відрізнити естетичне задоволення від насолоди, яка може бути залучена до моральних переживань. Іншими словами, його теорія не відповідає п'ятому бажанню.

Звичайно, можна було б додати більше того, що не вистачає. Наприклад, можна очікувати, що пояснення естетичної насолоди проллє світло на часто згадувану «безкорисливість» естетичного задоволення. Однак тут «те, чого бракує» вже може бути більш суперечливим, ніж попереднє (див. Nietzsche [1887] 1996, Santayana [1896] 2003, і Zemach 1997). Принаймні, це важче сформулювати, особливо в термінах, які не зраджують вірності певній естетичній теорії, як-от Кантівська. Більше того, те, що ми шукаємо, не є поясненням, яке все пояснює. Пояснювальна мета тут набагато більш обмежена: пояснити, чому естетичне задоволення, здавалося б, завжди — можливо, обов'язково — супроводжує досвід (як) краси. Тим не менш, оскільки риса безкорисливості була виділена багатьма авторами, ближче до кінця буде зроблено спробу пояснити, чому естетичне задоволення може бути доцільно описати як «безкорисливе».

## II. ПОЯСНЕННЯ

Щоб мати можливість сформулювати своє пояснення, мені потрібно припустити зрозумілість речення у формі «Здається, що щось є F»; наприклад, мені здається, що щось червоне. Здається, це не є особливо суперечливим припущенням. Як результат, оператор «Здається,... це» можна вважати основним для більшої частини решти цієї статті. Коли вимагається з'ясування, буде використана така еквівалентність: для s здається, що щось є F тоді і тільки тоді, коли s знаходиться в такому стані, який лише на основі свого теперішнього досвіду сприйняття не може відрізнити від стану, в якому вона сприймає, що щось є F. Наприклад, мені здається, що щось червоне тоді й тільки тоді, коли я перебуваю в такому стані, що лише на основі мого теперішнього досвіду сприйняття я не можу відрізнити стан, у якому я бачу (бачу), що щось червоне.

Зауважте, що це пояснення працює як у випадках, коли F є властивістю, яка легко сприймається, як-от почервоніння, так і для випадків, коли це не так. Наприклад, коли стіл здається мені важким через сліди, які він залишив на підлозі, можна сказати, що важкість столу сама по собі не сприймається. У такому випадку я маю наочні докази того, що стіл важкий, але я не бачу його важкості. І все-таки я

знаходжусь в такому стані, що лише на основі свого візуального досвіду не можу відрізнити від того, що я бачу важкий стіл. Іншими словами, речі здаються мені саме такими, якби я бачив, що стіл важкий. Це також означає роз'яснення.

Причина, чому важливо, щоб з'ясування працювало як для відчутних, так і для невідчутних властивостей, полягає в тому, що філософи в даний час розділяються щодо питання, чи сприймаються естетичні та, загальніше, оцінні властивості, такі як краса, коли-небудь. Ця стаття має на меті залишатися нейтральним щодо цього питання. Пояснення, яке потрібно надати, сумісно з низкою можливих відповідей, включаючи відповідь, що краса (власне кажучи) ніколи не сприймається, і відповідь, що краса (власне кажучи) іноді сприймається. Як ми побачимо, вищезгадані бажання можна виконати, не вибираючи серед цих відповідей. Навіть не варто припускати, що можна вибрати правильну відповідь.

Отже, суть мого пояснення полягає в наступному: одна і та ж подія відбувається, коли (1) суб'єкт відчуває естетичну насолоду і коли (2) йому здається, що є щось прекрасне. Точніше, переживання естетичної насолоди — це те саме (подія), як здаватися, що є щось прекрасне. схематично,

Припущення про ідентичність: Суб'єкт відчуває естетичне задоволення = йому здається, що є щось прекрасне.

З причин, які будуть наведені пізніше (у розділі III), не має великого значення, що є інтенційним об'єктом естетичної насолоди; іншими словами, те, чим суб'єкт отримує задоволення. Згадати лише дві можливості: це може бути стан речей, який здається, коли s відчуває естетичне задоволення (тобто є щось прекрасне), або це може бути об'єкт, який виглядає красивим. Проте одне заперечення проти «Тези про ідентичність» слід розглянути відразу, оскільки це може завадити серйозно сприймати те, що буде далі. Заперечення полягає в наступному: задоволення — принаймні переживання задоволення — це досвід, тоді як зовнішність — це властивості, які ми представляємо в досвіді; отже, категорійна помилка відбувається, коли естетичне задоволення ототожнюють із зовнішнім виглядом. У відповідь слід зазначити, що речення виду «Здається s є p» не приписує об'єкту властивість зовнішнього вигляду; це навіть не означає, що між s виникає відношення (видовлення) і якийсь інший об'єкт. Щоб побачити це, подумайте, що після прийому галюциногенного препарату мені може здатися, що переді мною синій карлик. З цього не випливає, що є щось, що мені здається блакитним карликом. Іншими словами, з цього не випливає, що щось стоїть у цьому відношенні (здається синім карликом) до мене. Так само з цього не випливає, що щось має властивість здаватися блакитним карликом. Таким чином, принаймні в звичайних контекстах, «здається, що p» просто приписує комусь досвід. У цьому відношенні воно схоже на речення форми «s переживає естетичну насолоду». Отже, категорійна помилка не допускається.

Можливо, хтось відповідь, що переживання все ще належать до різних категорій, оскільки лише одна з них — це здається, що щось прекрасне — є репрезентативним. Однак не слід вважати, що всяке задоволення є нерепрезентативним. Досить багато авторів стверджують, що принаймні деякі задоволення є репрезентативними (наприклад, Scruton 1979, Feldman 2004, Budd 2008b). Навіть стверджували, що біль і приємні відчуття, пов'язані з оргазмом, є репрезентативними (Tye 1995).). Останнє твердження може бути помилковим, але

воно не безглузде. І якщо помиляється, то, ймовірно, причина в тому, що це твердження про тілесні відчуття, тоді як з причин, наведених раніше (у зв'язку з інтроспективною перевіркою), здається малоймовірним, що естетичне задоволення є тілесним відчуттям.

Тепер, звичайно, виникає питання, чому ми повинні вважати, що теза про ідентичність є істинною. Відповідь складається з двох частин. У першій частині я стверджую, що Теза про ідентичність має деяку початкову правдоподібність (з огляду на те, що було сказано раніше), тому що положення, що стоять перед та після знаку тотожності в Тезі ідентичності, здаються еквівалентними. Іншими словами, здається, що відповідні події відбуваються одночасно. У другій частині я стверджую, що правдоподібно посилити претензію про спільну появу на ідентичність, оскільки (1) тотожність подій, здається, має на увазі за низкою добре відомих критеріїв ідентичності, і (2) припускаючи ідентичність подій, ми маємо пояснення, що відповідає всім вищезгаданим бажанням.

Почнемо з початкової правдоподібності: цілком правдоподібно припустити, що якщо людина відчуває естетичне задоволення, то йому здається, що є щось прекрасне. Зрештою, важко уявити, як можна відчувати естетичну насолоду, щоб нічого в цьому відношенні не видавалося цінним. Як пише Малкольм Бадд, «щоб присміє захоплення цінністю чогось становило естетичну насолоду, цінність повинна бути естетичною цінністю» (2008b, 38; курсив в оригіналі). Також цілком правдоподібно є припущення, що якщо комусь здається, що є щось прекрасне, то він відчуває естетичну насолоду. Зрештою, це близько до того, що вступ вважав даним («досвід краси, здавалося б, завжди приносить задоволення»). З поєднання цієї пропозиції з попереднім впливає, що естетичну насолоду відчуваєш тоді й тільки тоді, коли йому здається, що є щось прекрасне. Однак з цього не впливає — принаймні не автоматично — що досвід ідентичний. Які є причини для того, щоб зробити це більш вагоме твердження?

Перша причина полягає в тому, що низка критеріїв ідентичності подій, схоже, припускає це. Наприклад, важко зрозуміти, як естетичне задоволення може мати різні причини або наслідки від того, що людині здається, що є щось прекрасне: здається, що, незалежно від того, що є причиною/наслідком першого (наприклад, постійний інтерес до об'єктів, що торгують на аукціоні) є причиною/наслідком останнього і навпаки. Іншими словами, події, здається, перебувають у тих самих причинно-наслідкових зв'язках. В результаті добре відомий причинний критерій ідентичності подій, ймовірно, ідентифікує події.

Читаючі, які скептично ставляться до цього висновку, пропонується подумати, як можна продемонструвати, що події мають різні причини або наслідки. Відчуття естетичної насолоди і відчуття, що є щось прекрасне, не здаються змінними, якими можна маніпулювати самостійно, навіть якщо не хочеться заходити так далеко, щоб їх ідентифікувати. Іншими словами, здається, що не існує втручання, яке могло б змінити значення однієї зі змінних, не змінюючи одночасно значення іншої змінної. (Згадайте, що я припускаю, що не існує чітких випадків переживання краси без задоволення.) Інтуїція, яка знову і знову підтверджується досвідом, полягає в тому, що чим більше людина відчуває естетичне задоволення, тим більше здається, що існує це щось прекрасне і навпаки. Як наслідок, має бути дуже важко, якщо взагалі неможливо, продемонструвати, що події перебувають у

різних причинно-наслідкових зв'язках.

Можна також припустити, що просторово-часовий критерій ідентичності подій (Lemmon 1967, Quine 1985) буде ідентифікувати події. Зрештою, події ніби відбуваються в тому самому місці — де знаходиться суб'єкт переживання — і водночас: коли одне починається чи припиняється, відбувається й інше.

Нарешті, контрфактичний критерій ідентичності подій, який передбачає логіка контрфактів Джудеї Перл (De Clercq et al. 2014), дуже ймовірно ідентифікує події. Зрештою, цілком зрозуміло, що події контрфактично залежать одна від одної: якби в конкретній нагоді людина не знала естетичної насолоди, то йому не здалося б, що є щось прекрасне, а якби на особливий випадок, коли б комусь не здалося, що є щось прекрасне, то не було б естетичної насолоди. Така взаємна контрфактична залежність виглядає дуже правдоподібною в даному випадку і, згідно з контрфактичним критерієм, є як необхідною, так і достатньою для тотожності подій.

Тут немає підстав вибирати між цими різними критеріями ідентичності подій. Варто зазначити, що всі вони, здається, мають на увазі тезу ідентичності (знову ж таки, якщо припустити, що немає чітких випадків переживання краси без задоволення). Це гарний на перший погляд доказ його істинності. У той же час жоден із добре відомих критеріїв ідентичності, здається, не передбачає його хибності. Наприклад, хоча критерій ідентичності подій Джемсона Кіма (1976) — приблизно, події однаково тоді й тільки тоді, коли вони мають однакові складові — очевидно не передбачає тезу про ідентичність, він також, здається, не передбачає її заперечення.

Більше того, коли припущення про ідентичність було зроблено, ми маємо просте та елегантне пояснення, яке відповідає всім вимогам, згаданим у попередньому розділі.

Перш за все, Теза про ідентичність може пояснити, чому досвід краси обов'язково — отже, здавалося б, завжди — приносить задоволення. Досвід краси буває правдивим або неправдивим, залежно від того, чи є речі такими, якими вони здаються, — красивими. Але незалежно від того, правдивий він чи ні, досвід краси завжди передбачатиме, що щось є красивим, що, якщо теза про ідентичність правильна, є те саме, що відчувати естетичну насолоду.

По-друге, легко зрозуміти, як властивість краси може відігравати пояснювальну роль. Зрештою, має сенс сказати, що, оскільки об'єкт прекрасний, він здається красивим і що, оскільки він здається красивим, його — згідно з тезою ідентичності — приємно переживати. Зауважте, до речі, що пояснювальна роль, яка тут відведена красі, — це та, яку значення може легко відігравати. Речення «тому що об'єкт красивий» не потрібно розуміти як визначення природної (наприклад, фізичної чи психологічної) причини. Відповідне поняття причини може бути дуже тонким, таким, яке, наприклад, прагнуть прояснити «інтервенційні» теорії причинного зв'язку. Більше того, пояснювальний зв'язок між тим, що х є красивим, і хвилядати красивою не потрібно розуміти в причинно-наслідкових термінах. Його також можна уявити як форму непричинної залежності, різновиду залежності, яку шанувальники «заземлення» прагнуть прояснити. Для цілей цієї статті не має значення, який точний характер пояснювального зв'язку (наприклад, причинно-наслідковий чи непричинний), якщо існує якийсь такий зв'язок, сумісна з припущенням, що краса — це значення.



По-третє, надане пояснення, звичайно, сумісно з естетикою, а не чисто чуттєвою насолодою. Теза ідентичності навіть пояснює цю особливість, оскільки стан, у якому здається, що є щось прекрасне, очевидно, залежить не лише від приємних відчуттів. Як стверджують багато авторів (наприклад, Walton 1970), це також залежить від уваги, віри, знань і процесу навчання, що, принаймні, в деяких випадках призводить до більш витонченого смаку або естетичної чутливості.

По-четверте, пояснення сумісне з тим фактом, що естетичне задоволення можна отримати від споглядання абстрактних сутностей, таких як історії та математичні докази. Іншими словами, краса не вважається властивістю, яку треба сприймати. (Навіть не передбачається, що це властивість, яку можна сприймати так, як сприймаються, наприклад, властивості кольору та форми.) Правда, тут потрібне ширше поняття «Здається... це», ніж що було висвітлено на початку цього розділу. Нагадаємо:

[Мені] здається, що  $s \in F$  тоді і тільки тоді, коли  $s$  знаходиться в такому стані, що лише на основі свого теперішнього досвіду сприйняття вона не може відрізнити стан, у якому вона сприймає, що щось є  $F$ .

Якщо «перцептивний досвід» і «сприйняття» замінити на більш загальні «досвід» і «досвід» відповідно, тоді можна досягти необхідного розширення:

[Мені] здається що  $s \in F$  тоді і тільки тоді, коли  $s$  знаходиться в такому стані, що лише на основі свого теперішнього досвіду вона не може відрізнити стан, у якому вона відчуває, що щось є  $F$ .

Здається, немає нічого дивного в ідеї переживання того, що історія чи доказ красиві. Якщо не врахувати свідчення, як ще ми могли б дізнатися, що історія чи доказ прекрасні? Аналогічно, не повинно бути нічого дивного в тому, щоб здається, що історія чи доказ красиві. Справді, цілком прийнято говорити, що історія або доказ «видається» красивим, і означати це буквально. Подібно до того, як перцептивний досвід — це лише один із видів досвіду, так само, як перцептивний досвід — це лише один із видів появи. Таке ширше поняття появи (або уявлення) було прийнято рядом філософів (наприклад, Tolhurst 1998, Huemer 2007). Якщо це здається вам дивним у світлі власного розуміння поняття «здається», то наведене вище розширення поняття можна розглядати як умовне визначення. Аргумент не залежить від терміну («виявляється»), який використовується у звичайний, а не квазітехнічний спосіб. Як було оголошено на початку цього розділу, все, що буде припущено, це те, що термін зрозумілий, якщо використовується за призначенням.

Нарешті, і зі зрозумілих причин, пояснення не означає, що переживання моральної доброти так само приємні або приємні так само, як і переживання краси.

Загалом, запропоноване пояснення, здається, має значну пояснювальну силу, принаймні, якщо виміряти п'ять бажань.

У вступі було сказано, що пояснення може також пролити світло на безкорисливість естетичного задоволення. Я думаю, що це могло б зробити це, якщо б чітко стверджувати, що краса — це неінструментальна цінність. Зрештою, теза про ідентичність тоді отожднює естетичну насолоду зі станом, у якому здається, що щось має неінструментальну цінність, тобто, грубо кажучи, цінність, яка не впливає через міркування «засоби-мета» від того, чого людина зараз бажає. Можливо, у певному сенсі цього достатньо, щоб перебувати в стані «безкорисливого» задоволення по відношенню до об'єкта свого досвіду. Без

сумніву, воно не повністю охоплює поняття безкорисливості Канта, але може допомогти пояснити, чому це поняття було застосовано до естетичного досвіду рядом авторів, які, можливо, не всі розуміли його однаково. Як би там не було, пояснити безкорисливість естетичного задоволення насправді не було метою цієї статті.

### III. ДЕЯКІ ЗАПЕРЕЧЕННЯ

Одне з можливих заперечень проти запропонованого пояснення полягає в тому, що воно не є причинним. Однак непричинні пояснення були прийняті рядом метафізиків і філософів науки (наприклад, Steiner 1978, Nerlich 1979, Sober 1983; Baron and Colyvan 2016; див. також Bliss and Trogdon 2016). Більше того, здається, немає нічого особливо проблематичного щодо непричинних пояснень, які посилаються на ідентичності. Насправді, ідентичності є особливо потужними, коли йдеться про пояснення спільного виникнення певних типів подій (наприклад, психічних і фізичних подій).

Можна також заперечити, що Теза про ідентичність є проблематичною через свою форму. Зокрема, можна заперечити, що в правій стороні згадується «щось», що здається красивим, тоді як у лівій стороні такого не згадується (скажімо, як об'єкт задоволення). Однак незрозуміло, яке обмеження щодо заяв про ідентичність порушується відповідно до цього заперечення. Те, що терміни, які використовуються для виділення відповідних сутностей (скажімо, об'єктів чи подій), не є обмеженням для заяв про ідентичність, однакові в логічному чи семантичному відношенні. Наприклад, в одному поширеному тлумаченні (наприклад, Neale 1990), «Вальтер Скотт» і «автор Waverley» є як логічно, так і семантично досить відмінними, але їх відмінність у цих відношеннях не робить твердження «Вальтер Скотт — автор Уверлі» проблематичним.

Можливо, заперечення щодо форми «Тези про ідентичність» краще розуміти як твердження, що права сторона «Тези про ідентичність» є логічно відмінною в проблематичному сенсі, оскільки вона включає додаткову онтологічну прихильність (до «чогось»). Але не вимагається, щоб дві сторони заяви про ідентичність були еквівалентними з точки зору (прямих) онтологічних зобов'язань. Знову ж таки, приклад «Вальтер Скотт є автором роману «Уверлі» показує це: використання «Вальтера Скотта» в заяві про ідентичність саме по собі не зобов'язує існувати певну книгу (Уверлі), але використання «автор «Уверлі» передбачає таку прихильність, принаймні на реляційному розумінні «автора». (Якщо не прийняти цю реляційну інтерпретацію, то можна замінити «автор Уверлі» на «дев'яту дитину Енн Резерфорд».) Крім того, може бути заслугою на увагу той факт, що екзистенційний квантор у правій частині відтворення. Теза про ідентичність зустрічається в межах інтенціонального оператора ("Здається, що це"), тому понесені онтологічні зобов'язання далеко від очевидних. (Див. також те, що було сказано раніше, у Розділі II, про оператор, який приписує комусь лише досвід.)

Ще одне заперечення може полягати в тому, що надане пояснення є тривіальним і тому насправді не є поясненням. Зрештою, чи не тривіально припустити, що досвід (як) краси приносить задоволення, тому що це... приємний досвід? Однак нам слід бути обережними, щоб не плутати «є» тотожності з «є» предикації. Існує кілька способів, за допомогою яких досвід (наприклад, досвід краси) може бути приємним, але не тотожний досвіду задоволення. Наприклад,

досвід може бути приємним, викликаючи відчуття задоволення або відчуваючи відчуття задоволення як належну частину або будучи (повністю) складеним переживання насолоди — якщо згадати лише три альтернативи відношенню ідентичності. Далеко не тривіально запитувати, які з цих відносин (якщо такі є) пояснюють приємність переживань прекрасного.

У цей момент може виникнути питання, чи могло, наприклад, відношення «бути належною частиною» служити моїм цілям так само добре, як і відношення ідентичності. Інакше кажучи, як щодо наступної тези належного партнерства: власне відчуття естетичної насолоди є належною частиною того, що людині здається, що є щось прекрасне?

Відповідь може залежати від того, як буде розроблена пропозиція. Тим не менш, пропозиція зіткнеться з важливою проблемою: незрозуміло, як вона може відповідати першому бажанню. Точніше, незрозуміло, чи можна це доповнити переконливим поясненням того, чому відчуття задоволення завжди, а можливо, навіть обов'язково є частиною того, що щось виглядає красивим. Іншими словами, необхідно пояснити, чому досвід останнього типу завжди включає досвід першого типу. Якщо досвід ідентичний за типом, як свідчить ця стаття, то пояснення просте: обов'язково все є частиною самого себе. Але якщо досвід різного типу, то пояснення зовсім непросте.

Теза ідентичності також, здається, перебуває в більш вигідному положенні щодо третього бажання, оскільки він передбачає, що естетичне задоволення не є чисто чуттєвим задоволенням, враховуючи широко поширене припущення, що те, як щось виглядає естетично, залежить від уваги, знання та віри. Не відразу зрозуміло, як цей факт про естетичну насолоду має бути пояснений на припущенні, що теза належного партнерства є істинною. Принаймні, пояснення, ймовірно, буде складнішим, ніж коли теза про ідентичність вважається правильною.

Нарешті, є заперечення, пов'язане з можливістю «вторинного вигляду». Наприклад, мені може здатися, що бензобак порожній, тому що мені здається, що лічильник на приладовій панелі спрямований вниз, а сам бензобак не видно. У подібному ключі, припустимо, мені здається, що картина прекрасна, тому що мені здається (скажімо, на прийомі), що багато людей — можливо, люди, яким я довіряю у питаннях смаку, — захоплюються нею, а сама картина не зір. Відповідно до «Тези ідентичності», я мав би тоді випробувати естетичну насолоду, оскільки мені здається, що щось (тобто картина) прекрасне. Але сприймати чуже захоплення, здається, не завжди приємно. Більше того, чому задоволення, про яке йдеться, має бути «естетичне»?

Проблема цього заперечення полягає в його припущенні, що мені може здатися, що щось прекрасне, тому що мені здається, що люди цим захоплюються. Пригадайте, як спочатку було з'ясовано «здається, що... це»: здається, що щось є F тоді і тільки тоді, коли s знаходиться в такому стані, який лише на основі свого теперішнього досвіду сприйняття не може відрізнити від стану, в якому вона сприймає, що щось є F. Тепер, у ситуації, яку передбачає заперечення, мені здається, що картина прекрасна, тому що мені здається, що люди нею захоплюються. З'ясовуючи «Здається, що... це» це означає, що я не можу лише на основі свого перцептивного досвіду відрізнити свій теперішній стан від того, в якому я бачу (усвідомлюю), що картина прекрасна. Але це неправильно. Я можу відрізнити свій

теперішній стан від того, в якому я бачу, що картина красива, тому що бачити, що картина красива, означає бачити колір та/або форму картини, тоді як у моєму теперішньому стані (як показано в запереченні), мені не вдасться, що картина має певний колір чи форму. Зрештою, припускалося, що картина зникла з поля зору.

Моя відповідь на заперечення використовує принцип, який був захищений в інших місцях (De Clercq 2002), а саме, що бачити, що x є красивим, означає бачити колір та/або форму X. Хоча я не буду тут повністю захищати цей принцип, наступні міркування можуть допомогти нейтралізувати три ймовірні заперечення.

По-перше, теза не виключає можливості побачити, що x «повинен» бути красивим або що x є «дуже ймовірно» красивим, не бачачи кольору та/або форми X. Теза виключає можливість побачити, що x «є» красивим, не бачачи кольору та/або форми X.

По-друге, ця теза не передбачає так званого принципу знайомства. Зокрема, це не означає, що знання чи виправдана віра в те, що x є прекрасним, вимагає знайомства з x. Це навіть не означає, що для того, щоб побачити, що X є красивим, потрібно знайомство з X. Все це означає, що бачити колір та/або форму x необхідно, щоб побачити, що X є красивим, але, звичайно, ці основні перцептивні властивості можуть бути ілюстровані іншими об'єктами, ніж X, наприклад, фотографіями та копіями X. В результаті жодного знайомства з X само по собі потрібна.

По-третє, теза не означає, що все прекрасне можна вважати прекрасним. Це суперечило б нашому четвертому бажанню. Теза просто передбачає, що те, що виглядає красивим, також має певну форму та/або колір.

Підсумовуючи, якщо для того, щоб побачити, що X є красивим, потрібно бачити колір та/або форму X, то, всупереч тому, що передбачає заперечення, мені не може здатися, що картина прекрасна, коли я (безпосередньо) бачу людей, які захоплюються картиною.

#### IV. НАТУРАЛІЗМ

У вступі було сказано, що ми не можемо вважати, що пояснення естетичної насолоди буде сумісним із «будь-яким» уявленням про красу. Тому було прийнято рішення шукати пояснення, яке принаймні сумісне з думкою про те, що краса є незнижувальною (отже, неприродною) властивістю. На цьому етапі, можливо, варто дослідити, чи сумісне запропоноване пояснення з точкою зору, що краса є природною властивістю.

Моє найкраще припущення полягає в тому, що запропоноване пояснення не буде сумісним з натуралістичною концепцією краси, оскільки така концепція допускає такий вид вторинної видимості, якого вимагає заперечення, розглянуте в попередньому розділі. Точніше, якщо буде прийнято натуралістичну концепцію краси, то більше не є правдоподібним підтримувати принцип, який використовувався для протидії запереченню в попередньому розділі, а саме, щоб побачити, що x є красивим, потрібно бачити колір та/або форму X.

Дозвольте мені спробувати пояснити це на прикладі, який для теперішніх цілей можна розглядати як представник натуралістичних теорій краси. Припустимо, що краса ототожнюється з властивістю бути стимулом, який можна вільно обробляти. Це ототожнення є певною мірою правдоподібним, якщо припустити, що плавна когнітивна обробка, як питання психологічного закону, приносить

задоволення. Очевидно, я можу сприймати, що об'єкт має цю властивість, навіть якщо я не відчуваю нічого схожого на об'єкт, наприклад, за кольором та/або формою. Наприклад, я можу помітити, що учасники лабораторного експерименту можуть вільно обробляти певний стимул, спостерігаючи за своєю поведінкою або результатами тесту на екрані комп'ютера. У результаті мені «вторинним» або опосередкованим чином здається, що об'єкт прекрасний у своєрідному натуралістичному сенсі як стимул, який можна легко обробити. Проте неправдоподібно припускати, що таким чином я автоматично — незмінно, обов'язково — відчуватиму естетичну насолоду. У спостереженні за поведінкою суб'єктів, які обробляють стимул, навіть якщо вони роблять це вільно, немає нічого приємного. Аналогічно, немає нічого приємного в тому, щоб бачити результати тесту на екрані комп'ютера. (Звичайно, хтось може насолоджуватися тим, що його гіпотеза підтверджується результатами тесту, але це залежить від наявності цієї гіпотези. Більше того, задоволення, про яке йдеться, не було б естетичним.) Загалом, що показує цей приклад, що натуралістична концепція краси допускає своєрідну вторинну появу — це несумісне з тезою ідентичності, а отже, і з поясненням, запропонованим у цій статті.

Зауважте, що у наведеному вище прикладі нічого особливого не залежить від того, якою конкретною природною властивістю має бути краса. У прикладі передбачається, що це властивість бути стимулом, який можна вільно обробляти. Однак, якби натомість краса мала бути схильністю викликати певну насолоду (як у Matthen 2015, 193), тоді виникне та сама проблема. Зрештою, я можу сприймати, що об'єкт має таку диспозицію, не сприймаючи сам об'єкт чи навіть один із його перцептивних замінників. Наприклад, я міг просто сприймати інших людей, які милуються об'єктом. Але неправдоподібно припускати, що в такій ситуації мені самому довелось б відчувати естетичне задоволення. (Більше того, альтернативна натуралістична пропозиція, що розглядається зараз, навряд чи відповідає другому бажанню. Зрештою, твердження про те, що людина відчуває естетичне задоволення, має схильність викликати естетичну насолоду, не так багато інформації.)

#### V. ВИСНОВОК

Основна мета цієї статті полягала в тому, щоб пояснити, чому враження краси, здається, незмінно супроводжуються задоволенням. Пропонувалося пояснення, що переживання краси — це переживання, в яких здається, що щось прекрасне і що такі переживання ідентичні переживанням естетичної насолоди. Пояснення змогло задовольнити п'ять правдоподібних бажань. Більше того, він виявився невразливим для кількох заперечень, у тому числі заперечення, що впливає з можливості «вторинного вигляду-те».

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

- Aquinas, Thomas. 1981. *Summa Theologica*. Volume II. Translated by Fathers of the English Dominican Province. Notre Dame, IN: Christian Classics.
- Armstrong, John. 2005. *The Secret Power of Beauty*. London: Penguin.
- Audi, Robert. 2018. "Moral Perception Defended." In *Evaluative Perception*, edited by Anna Bergqvist and Robert Cowan, 58–79. Oxford University Press.
- Baron, Samuel, and Mark Colyvan. 2016. "Time Enough for Explanation." *Journal of Philosophy* 113: 2, 61–88.

- Bergqvist, Anna, and Robert Cowan, eds. 2018. *Evaluative Perception*. Oxford University Press.
- Bliss, Ricky, and Kelly Trogdon, 2016. "Metaphysical Grounding." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, edited by Edward N. Zalta. <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/grounding/>.
- Bradley, A. C. (1909) 1999. *Oxford Lectures on Poetry*. New Delhi: Atlantic Publishers.
- Budd, Malcolm. 1991. *Wittgenstein's Philosophy of Psychology*. London: Routledge.
- Budd, Malcolm. 2002. *The Aesthetic Appreciation of Nature: Essays on the Aesthetics of Nature*. Clarendon Press.
- Budd, Malcolm. (2003) 2008a. "The Acquaintance Principle." Reprinted in *Aesthetic Essays*, 48–61. Oxford University Press.
- Budd, Malcolm. (2007) 2008b. "Aesthetic Essence." Reprinted in *Aesthetic Essays*, 31–47. Oxford University Press.
- Davidson, Donald. 1969. "The Individuation of Events." In *Essays in Honor of Carl G. Hempel*, edited by Nicholas Rescher, 216–234. Dordrecht: Reidel.
- Clercq, Rafael De. 2002. "The Concept of an Aesthetic Property." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62: 167–176.
- Clercq, Rafael De. 2008. *The Structure of Aesthetic Properties*. *Philosophy Compass* 3: 894–909.
- Clercq, Rafael De. 2013. "Beauty." In *The Routledge Companion to Aesthetics*, 3rd edition. Edited by Dominic McIver Lopes and Berys Gaut, 299–308. London: Routledge.
- Clercq, Rafael De, Wai-Yin Lam, and Jiji Zhang. 2014. "Is There a Problem with the Causal Criterion of Event Identity?" *American Philosophical Quarterly* 51: 109–119.
- Ducasse, Curt John. (1931) 1966. *The Philosophy of Art*. Mineola, NY: Dover.
- Feldman, Fred. 2004. *Pleasure and the Good Life: Concerning the Nature, Varieties, and Plausibility of Hedonism*. Oxford University Press.
- Goffin, Kris. 2018. "The Affective Experience of Aesthetic Properties." *Pacific Philosophical Quarterly*. <https://doi.org/10.1111/papq.12245>.
- Goldman, Alan H. 1990. "Aesthetic Qualities and Aesthetic Value." *Journal of Philosophy* 87: 23–37.
- Guyer, Paul. 2014. "18th Century German Aesthetics." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, edited by Edward N. Zalta. <http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/aesthetics-18th-german/>.
- Huemer, Michael. 2007. "Compassionate Phenomenal Conservatism." *Philosophy and Phenomenological Research* 74: 30–55.
- Hume, David. (1739–1740) 2000. *A Treatise of Human Nature*, edited by David Fate Norton and Mary J. Norton. Oxford University Press.
- Hutcheson, Francis. (1725) 1973. *An Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony, Design*, edited by Peter Kivy. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Iseminger, Gary. 2004. *The Aesthetic Function of Art*. Cornell University Press.
- Johnston, Mark. 2001. "The Authority of Affect." *Philosophy and Phenomenological Research* 63: 281–314.
- Kant, Immanuel. (1790) 2000. *Critique of the Power of Judgment*, edited and

- translated by Paul Guyer. Cambridge University Press.
- Katz, Bernard D. 1978. "Is the Causal Criterion of Event-Identity Circular?" *Australasian Journal of Philosophy* 56: 225–229.
- Kim, Jaegwon. 1976. "Events as Property Exemplifications." In *Action Theory*, edited by Myles Brand and Douglas Walton, 159–177. Dordrecht: D. Reidel.
- Lemmon, Edward J. 1967. "Comments on D. Davidson's 'The Logical Form of Action Sentences.'" In *The Logic of Decision and Action*, edited by Nicholas Rescher, 96–103. University of Pittsburgh Press.
- Levinson, Jerrold. 1996. *The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays*. Cornell University Press.
- Livingston, Paisley. 2003. "On an Apparent Truism in Aesthetics." *British Journal of Aesthetics* 43: 260–278.
- Livingston, Paisley. 2014. "Bolzano on Beauty." *British Journal of Aesthetics* 54: 269–284.
- Logue, Heather. 2018. "Can We Visually Experience Aesthetic Properties?" In *Evaluative Perception*, edited by Anna Bergqvist and Robert Cowan, 42–57. Oxford University Press.
- Massin, O. 2018. "Bitter Joys and Sweet Sorrow." In *Shadows of the Soul: Philosophical Perspectives on Negative Emotions*, edited by Christine Tappolet, Fabrice Teroni, and Anita Konzelmann Ziv, 50–59. London: Routledge.
- Matthen, Mohan. 2015. "Play, Skill, and the Origins of Perceptual Art." *British Journal of Aesthetics* 55: 173–197.
- McLaughlin, Brian P. 2010. "Consciousness, Type Physicalism, and Inference to the Best Explanation." *Philosophical Issues* 20: 266–304.
- Mothersill, Mary. 1984. *Beauty Restored*. Clarendon Press.
- Mothersill, Mary. 1989. "Aesthetic Laws, Principles and Properties: A Reply to Eddy Zemach." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47: 77–82.
- Neale, Stephen. 1990. *Descriptions*. MIT Press.
- Merlich, Graham. 1979. "What Can Geometry Explain?" *British Journal for the Philosophy of Science* 30: 69–83.
- Nietzsche, Friedrich. (1887) 1996. *On the Genealogy of Morals: A Polemic*. Translated by Douglas Smith. Oxford University Press.
- Oddie, Graham. 2005. *Value, Reality, and Desire*. Oxford University Press.
- Plato. 1989. "Greater Hippias." In *The Collected Dialogues Including the Letters*. Translated by Benjamin Jowett. Edited by Edith Hamilton and Huntington Cairns, 1534–1559. Princeton University Press.
- Quine, W. V. O. 1985. "Events and Reification." In *Actions and Events: Perspectives on the Philosophy of Donald Davidson*, edited by Ernest LePore & Brian McLaughlin, 162–171. Oxford: Blackwell.
- Reber, Rolf, Norbert Schwarz, and Piotr Winkielman. 2004. "Processing Fluency and Aesthetic Pleasure: Is Beauty in the Perceiver's Processing Experience?" *Personality and Social Psychology Review* 8: 364–382.
- Santayana, George. (1896) 2003. *The Sense of Beauty*. New Brunswick and London: Transaction Publishers.
- Scruton, Roger. 1979. *The Aesthetics of Architecture*. Princeton University Press.
- Scruton, Roger. 2009. *Beauty*. Oxford University Press.

- Sircello, Guy. 1975. *A New Theory of Beauty*. Princeton University Press.
- Sober, Elliott. 1983. "Equilibrium Explanation." *Philosophical Studies* 43: 201–210.
- Steiner, Mark. 1978. "Mathematics, Explanation, and Scientific Knowledge." *Noûs* 12: 17–28.
- Stokes, Dustin. 2013. "Cognitive Penetrability of Perception." *Philosophy Compass* 8: 646–663.
- Tolhurst, William E. 1998. "Seemings." *American Philosophical Quarterly* 35: 293–302.
- Tye, Michael. 1995. *Ten Problems of Consciousness: A Representational Theory of the Phenomenal Mind*. MIT Press.
- Tye, Michael. 2008. "The Experience of Emotion: An Intentionalist Theory." *Revue internationale de philosophie* 1:243, 25–50.
- Vaida, Iuliana Corina. 1998. "The Quest for Objectivity: Secondary Qualities and Aesthetic Qualities." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 56: 283–297.
- Walton, Kendall L. 1970. "Categories of Art." *Philosophical Review* 79, 334–367.
- Walton, Kendall L. 1999. "Projectivism, Empathy, and Musical Tension." *Philosophical Topics* 26: 407–440.
- Wiggins, David. (1987) 1998. "A Sensible Subjectivism?" In *Needs, Values, Truth*, 3rd edition, 185–211. Clarendon Press.
- Williamson, Timothy. 2013. *Identity and Discrimination*, Reissued and Updated Edition. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Woodward, James. 2016. "Causation and Manipulability." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, edited by Edward Zalta. <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/causation-mani/>.
- Zangwill, Nick. 2001. *The Metaphysics of Beauty*. Cornell University Press.
- Zemach, Eddy. 1997. *Real Beauty*. Penn State University Press.

*Переклад Бородіної Н. В. Оригінал статті розміщено у відкритих джерелах Aesthetic Pleasure Explained: De Clercq RAFAEL DE CLERCQ The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Volume 77, Issue 2, April 2019, Pages 121–132, <https://doi.org/10.1111/jaac.12636>*

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**АФАНАСЬЄВ** Олександр – докт. філос. наук, професор. кафедри філософії та методології науки Одеського національного політехнічного університету.

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

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

**КИРИЛЮК** Олександр - доктор філос. наук, професор, завідувач кафедри філософії Одеської філії Центру Гуманітарної Освіти Національної академії наук України.

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

**ЩОКІНА Олена** - канд. культурології, доцент кафедри культурології та філософії культури НУ «Одеська політехніка»

**ПРОКОПЧУК Лада** - доктор філософських наук, професор кафедри культурології та філософії культури НУ «Одеська політехніка»

**РОМАНІКА Уляна** - студент НУ «Одеська політехніка»

**УРУМОВА Катерина** - студент НУ «Одеська політехніка»

**DUTTON Denis** Laurence was a professor of philosophy at the University of Canterbury in Christchurch, New Zealand.

**DE CLERCQ RAFAEL** Department of Visual Studies Lingnan University Tuen Mun Hong Kong

## ЗМІСТ

<i>Афанасьєв О., Василенко В.</i> МЕТАМОДЕРН І МЕТАНАРРАТИВИ: НОВІ СТАРІ ЦІННОСТІ.....	4
<i>Овчаренко Т., Прокопович Л., Щокіна О.,Щокіна В.</i> СУЧАСНІ МУЗЕЇ:ПРОСТІР ДЛЯ МИСТЕЦТВА, ОСВІТИ ТА КІБЕРКУЛЬТУРНИХ ЕКСПЕРИМЕНТІВ.....	11
<i>Кирилюк О.</i> СОЦІО-КУЛЬТУРНІ ДЕТЕРМІНАНТИ ЗМІНИ ЗМІСТУ ПОНЯТТЯ «МИТЬ»: ВІД ПЛАТОНА ДО К'ЄРКЕГОРА.....	19
<i>Бородіна Н.</i> ЗМІНА ПОНЯТТЯ «ВІДПОЧИНОК» ЗА ЧАСІВ ВІЙНИ: КУЛЬТУРНО-АНТРОПОЛОГІЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	34
<i>Урумova Катерина</i> ЕВОЛЮЦІЯ ПОНЯТТЯ «НАДЛЮДИНА» В МЕТАМОДЕРНИХ ПРАКТИКАХ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ ТА СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ КОНТЕКСТІ.....	50
<i>Романіка Уляна</i> ФЕНОМЕН ГЕЙШ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ.....	58
<i>Розділ 2 Переклади</i>	
<i>Денніс Даттон</i> АВТЕНТИЧНІСТЬ.....	68
<i>Рафаель Де Клерк</i> ПОЯСНЕННЯ ЕСТЕТИЧНОГО ЗАДОВОЛЕННЯ .....	86

## CONTENTS

Alexandr Afanasiev, Irina Vasilenko METAMODERN AND METANARRATIVE: NEW OLD VALUES.....	4
<i>Ovcharenko T., Prokopovych L., Shchokina O., Shchokina V.</i> CONTEMPORARY MUSEUMS: SPACE FOR ART, EDUCATION AND CYBERCULTURAL EXPERIMENTS.....	11
<i>Kyrylyuk O.</i> SOCIOCULTURAL DETERMINANTS OF CHANGING THE CONTENT OF THE CONCEPT "IN THE BLINK OF AN EYE": FROM PLATO TO KIERKEGAARD.....	19
<hr/>	
<i>Borodina N.</i> CHANGING THE CONCEPT OF "RECREATION" DURING THE WAR: A CULTURAL AND ANTHROPOLOGICAL RESEARCH.....	34
<i>Urumova K.</i> EVOLUTION OF THE CONCEPT OF "SUPERMAN" IN THE METAMODERN PRACTICES OF WORLD CULTURE AND THE CONTEMPORARY UKRAINIAN CONTEXT.....	50
<i>Romanika U.</i> GEISHI PHENOMENON IN THE CONTEXT OF MODERN SOCIO-CULTURAL PROCESSES.....	58
<i>Dutton D.</i> AUTHENTICITY IN ART.....	68
<i>De Clercq R.</i> AESTHETIC PLEASURE EXPLAINED.....	86

## 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/pravyloaformlennyaspyshuvykorystanyhdzherel.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](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(16). - Одеса:НУ «Одеська політехніка», 2022.  
– 107 с.

Це видання – другий випуск журналу в 2022 році, номер присвячений проблемам філософії культури

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

Philosophy and Humanism. 2(16). – Odessa, ONPU, 2022. – 107 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  
Переклади - 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@op.edu.ua