



Сабадаш Ю. С.

**ДОСЛІДНИЦЬКИЙ ПРОСТІР
УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ:
ВИТОКИ, СУЧАСНИЙ СТАН,
ПЕРСПЕКТИВИ**



МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МАРІУПОЛЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Юлія Сабадаш

**ДОСЛІДНИЦЬКИЙ ПРОСТІР
УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ:
ВИТОКИ, СУЧАСНИЙ СТАН, ПЕРСПЕКТИВИ**

Монографія

Київ
Видавництво Ліра-К
2025

УДК: 130.2(477)
С12

Усі права застережено. Копіювання, сканування, запис на електронні носії і тому подібне будь-якої частини видання заборонено

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Маріупольського державного університету
(протокол № 13 від 20 червня 2024 р.)*

Рецензенти:

Герчанівська Поліна Евальдівна – доктор культурології, професор, завідувач кафедри філософії та культурології Київського національного університету технологій та дизайну.

Жукова Наталія Анатоліївна – доктор культурології, доцент, професор кафедри популярної літератури Інституту польської філології Зеленогурського університету (Польща).

Петрова Ірина Владиславівна – доктор культурології, професор, професор кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля Київського національного університету культури і мистецтва.

Сабадаш Ю. С.

С12

Дослідницький простір української культурології: витоки, сучасний стан, перспективи: монографія / Ю.С.Сабадаш. – Київ: Видавництво Ліра-К, 2025. – 236 с.

ISBN 978-617-520-931-8

У монографії представлено авторську інтерпретацію «проблемного поля» культурології в контексті розвитку української гуманістики. До написання монографії авторку спонукало переконання у необхідності як систематизації, так і узагальнення розгалуженої проблематики вітчизняної культурології, активний розвиток якої спостерігаємо від 90-х років минулого століття.

Авторкою систематизовані та узагальнені наріжні ідеї метамодерністів. Освоєні ними ідеї, концепції, методи є ефективними та дозволяють досліджувати нову культуру в особистісному контексті. У монографії розкривається сучасний теоретико-методологічний стан української культурології, а також аргументується авторська модель витоків, сучасного стану та перспектив розвитку культурологічного знання.

Монографія розрахована на фахівців у галузі культурології, теорії та історії культури, проблем сучасної гуманістики, викладачів і студентів гуманітарних закладів вищої освіти та всіх, не байдужих до проблем української культури.

УДК 130.2(477)

ISBN 978-617-520-931-8

© Сабадаш Ю. С., 2025
© Видавництво Ліра-К, 2025

ЗМІСТ

ВІД АВТОРКИ	5
РОЗДІЛ I. СТАНОВЛЕННЯ «ПРОБЛЕМНОГО ПОЛЯ» УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ	7
1.1. Європейське культурологічне знання: американський контекст.....	7
1.2. Витокові обриси «проблемного поля» української культурології.....	21
<i>а) досвід кінця ХХ століття</i>	21
<i>б) досвід 2000–2010 років</i>	26
1.3. Наріжні структурні сегменти культурології.....	36
<i>а) філософія</i>	36
<i>б) філософія культури</i>	46
<i>в) естетика</i>	49
РОЗДІЛ II. ПРОЦЕС КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ «ПРОБЛЕМНОГО ПОЛЯ» УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ	60
2.1. Складності вироблення понятійно-категоріального апарату культурології	60
2.2. Формування засад культурологічного аналізу	69
<i>а) міжнауковість</i>	69
<i>б) біографізм (персоналізація)</i>	74
<i>в) діалогізм</i>	79
<i>г) регіоніка</i>	84
2.3. Методика «теоретичного нашарування» в процесі освоєння дослідницького простору	86
<i>а) досвід 2010–2020 років</i>	86
<i>б) досвід 2021–2023 років</i>	94

РОЗДІЛ ІІІ. ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ТА ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПРОЦЕСИ ЯК ВИЯВ ПОТЕНЦІАЛУ КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ.....	104
3.1. Мистецтвознавство і культурологія: процес трансформацій естетико-художніх традицій.....	104
3.2. Види мистецтва у логіці формування культурного середовища: історична традиція і надбання початку ХХ століття	128
3.3. Творчо-пошуковий характер культурно-мистецьких практик доби постмодернізму	145
РОЗДІЛ ІV. МЕТАМОДЕРНІЗМ: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КУЛЬТУРОТВОРЧИХ ПРОЦЕСІВ.....	162
4.1. Межа ХХ–ХХІ століття як період «згасання» постмодернізму.....	162
4.2. Естетико-художні новації у русі постмодернізм – пост + постмодернізм.....	170
4.3. Метамодернізм як апробатор нових творчих подразників.....	195
а) <i>метапроза</i>	195
б) <i>історіопластичність</i>	201
в) <i>супергібридність</i>	204
г) <i>Qirky – нова естетична чуттєвість</i>	207
ПІСЛЯМОВА: ТЕОРЕТИЧНІ ПЕРСПЕКТИВИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ.....	212
ЛІТЕРАТУРА	219
АЛФАВІТНИЙ ПОКАЖЧИК ІМЕН.....	229

ВІД АВТОРКИ

До написання монографії «Дослідницький простір української культурології: витоки, сучасний стан, перспективи» спонукало наше переконання щодо необхідності як систематизації, так і узагальнення доволі розгалуженої проблематики вітчизняної культурології – нової гуманітарної науки, – яка активно розвивається від 90-х років минулого століття. Очевидним є той факт, що в сучасних умовах (йдеться про третє десятиліття поточного століття) вкрай важливо проаналізувати й поцінувати напрацьоване, а, подекуди і скорегувати дослідницький процес, запропонувавши власне – авторське – бачення «проблемного поля» культурології в контексті української гуманістики загалом.

Складність ситуації, що простежується на теренах вітчизняного культурологічного знання, багато в чому визначається хаотичним розвитком культурології в умовах 90-х років ХХ століття, коли почався процес перекваліфікації представників різних гуманітарних наук у культурологів, оскільки спеціалістів такого профілю країна не мала. Унаслідок цього або акцентувалася історія культури, або практикувалося додавання культурологічного аспекту, виміру, контексту чи не до кожної, близької до культурології, теми. Оскільки специфічні засади, які атрибутувалися б саме як засади культурологічного аналізу, ще не були розроблені, дослідження Багатоаспектних проблем спиралися на традиційну методологію, яка роками відпрацьовувалася на гуманітарних теренах. Подібний «дослідницький прийом» створював ілюзію аргументації нового гуманітарного знання у просторі «історія культури – культурологія».

У сучасних умовах відчутно ситуація змінюється, передусім, як наслідок обґрунтування чинників нової спеціальності та викладання культурології в переважній більшості ЗВО. Помітно

активізувалася й науково-дослідницька сфера. Усе це вимагає чіткого усвідомлення та відтворення тієї ситуації, яка існує сьогодні, і може бути спрогнозована на кілька найближчих років.

Розкрити «за» і «проти» сучасного теоретико-методичного стану української культурології і пропонує ця монографія, в якій аргументується авторська модель витоків, сучасного стану та перспектив розвитку культурологічного знання, адже воно базується саме на засадах культурології.

Оскільки наша монографія створювалася в період, коли американсько-європейська гуманістика набула реальних підстав оперувати поняттям «метамодерністська культура», ми вважали за необхідне широко – наскільки це дозволяє обсяг вже напрацьованого – представити читачеві наріжні ідеї метамодерністів, ті гуманітарні сфери, які освоєні ними доволі переконливо, й персоналізувати дослідницький простір нової культури. Окрім того, певна увага приділена тим літературно-мистецьким пошукам, які повинні підтвердити «згасання» як постмодернізму, так і пост + постмодернізму.

Авторка монографії висловлює щире подяку всім, хто був дотичним до оприлюднення цього дослідження, і сподівається на широке обговорення проблем, що розглядалися на її сторінках.

РОЗДІЛ І.

СТАНОВЛЕННЯ «ПРОБЛЕМНОГО ПОЛЯ» УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

1.1. Європейське культурологічне знання: американський контекст

Реконструкція становлення «проблемного поля» української культурології – саме це є основним завданням цього розділу монографії – вимагає окреслення як поняття «культура», так і реконструкції історії становлення й утвердження в просторі сучасної гуманістики нової науки – культурології.

На українських теренах розробкою змістовного наповнення поняття «культура» від 80–90-х років минулого століття послідовно займалися І. Бойченко, М. Бровко, Т. Гриценко. Л. Губерський, В. Мазепа, Б. Парахонський, О. Погорілий, М. Савельєва, Н. Хамітов, Б. Чумаченко, В. Шейко. В роботах цих авторів доволі чітко відбивався процес акцентування питань історії вітчизняної культури, представлення її політичних діячів, науковців, письменників та митців, котрі – з різних причин – опинилися на маргінесах української гуманістики.

Означена дослідницька робота дозволила, з одного боку, хоча б ескізно заявити нагальну проблематику задля виявлення потенціалу культурології, а з іншого, – запропонувати, сказати б, офіційне визначення поняття «культура», яким два десятиліття користується наукова спільнота.

Відштовхуючись від латинського терміну «cultura – обробіток, розвиток, виховання, освіта, шанування», І. Бойченко та Н. Хамітов – відомі українські філософи – запропонували п'ять констант, які – сукупно – дають доволі повне й переконливе визначення

«культури», а саме: «1) Історично вихідне значення – обробіток і догляд за землею; 2) Догляд, поліпшення, ушляхетнювання тілесно – душевно – духовних сил, схильностей і здібностей людини, а отже – і ступінь їх розвитку; відповідно розрізняють культуру тіла, культуру душі і духовну культуру (вже од Цицерона йдеться про філософію як культуру духу); 3) Сукупність способів і прийомів організації, реалізації та поступу людської життєдіяльності, способів людського буття; 4) Сукупність матеріальних і духовних надбань на певному історичному рівні розвитку суспільства і людини, які втілені в результатах продуктивної діяльності; 5) Локалізоване у просторі та часі соціально-історичне утворення, що специфікується або за історичними типами, або за етнічними, континентальними чи регіональними характеристиками суспільства» [6, с. 313].

Ми свідомо повністю представили, запропоновані науковцями, константи, оскільки саме в такій інтерпретації поняття «культура» набуває цілісності, яка дозволяє – при привалюванні теоретичного начала – «побачити» практичне значення культури і в індивідуальному аспекті, і в житті суспільства.

Позитивним в позиції І. Бойченка та Н. Хамітова є і те, що в подальшій розробці поняття «культура» вони реконструюють його історико-культурний рух, акцентуючи конкретних персоналій, з іменами котрих пов'язана теоретична модель входження феномену культура в цивілізаційні процеси. Особливий наголос науковці роблять на поглядах видатного італійського філософа Джамбаттиста Віко (1668–1774), котрий залишив низку робіт, присвячених аналізу провідних гуманітарних наук, а саме: філософії, риторичі, філології, історії.

До сьогодні високо оцінюються його розмисли щодо історії як головного чинника людської діяльності. Спираючись на історію, він вважав культурою те, що твориться людиною. Для середини XVIII століття така орієнтація філософа була справжнім теоретичним проривом, оскільки культуру починають розглядати як «осердя духовних цінностей, зусиль, пов'язаних з внутрішнім удосконаленням людини» [6, с. 313].

З другої половини XIX століття утверджується модель неklasичної культури, яка – у перші десятиліття XX століття – найбільш послідовно реалізується, передусім, в дослідженнях О. Шпенглера, на підґрунті розмислів котрого – пізніше – формуються авторські ідеї цілої низки визнаних європейських філософів.

Освальд-Арнольд Готфрід Шпенглер (1880–1936) – німецький філософ, історик, один із засновників філософії культури. О. Шпенглер, як відомо, знаходився під значним впливом філософських ідей Фрідріха Вільгельма Ніцше (1844–1900). Однак, на відміну від Ніцше, він сповідував ідею сильної державності, в той час як ніцшеанські концепції будувалися на абсолютизації особистості.

Власні культурологічні ідеї О. Шпенглера «побудував» на концепції «органічного життя», опертям задля доведення якої філософ використовує низку понять, серед яких виокремимо наступні, а саме: «душа», «доля», «час», «ритм», «такт». Доволі активно О. Шпенглер оперує поняттям «цінність», оскільки «визначає культуру як найвищу цінність, що пронизує всі сфери життя певного народу, надаючи йому неповторності та унікальності» [78, с. 725–726]. У даній тезі ключовим є слово «певний». Торкаючись сутності «народу», філософ, безумовно, демонструє теоретичну коректність

Високо оцінивши творчо-спонукальну сутність культури, О. Шпенглер не тільки порівняв її з живим організмом, а й стверджував, що кожна культура відтворює його (організму – Ю.С.) специфічний рух, а саме: «зародження – становлення – смерть».

Розгляд окремих культур філософ супроводжує поняттям «могутня», аргументуючи ідею існування 9-ти «могутніх культур», серед яких особливу роль відіграють китайська, вавилонська, арабська, єгипетська, індійська. За твердженням О. Шпенглера, окремі культури мають специфічні «душі», які й окреслюють їх самотність. Так, «душею» античної культури виступає «Аполонівське начало», «магічність» – душа арабської культури, а європейська культура «будується» на підґрунті «фаустівських» засад.

Важливим зрізом шпенглерівської концепції є визнання здатності кожної з «могутніх культур» створювати власне мистецтво,

твори якого обов'язково позначені самотністю. Реконструюючи історію 9-ти «могутніх культур», слід зафіксувати увагу на наступному, а саме: О. Шпенглер «працює» з низкою «загиблих» культур (вавилонська, антична), проте серед названих їм є культури, що активно розвивалися на початку ХХ століття. Йдеться, передусім, про китайську та індійську культурні моделі. Однак, філософ прогнозує «загибель» європейській – колись могутній культурі, – яка вичерпала себе. Найбільш повне обґрунтування шпенглерівських ідей представлено у двотомному дослідженні «Занепад Заходу: загальні риси морфології світової історії» (т.1 – 1918, т.2 – 1922).

Відгомін шпенглерівських ідей простежується в наукових розвідках двох непересічних європейських теоретиків, дослідження яких мали значний розголос упродовж 30–50-х років минулого століття. Йдеться про Х. Ортега-і-Гассета та А.-Дж. Тойнбі.

Відомий іспанський філософ Хосе Ортега-і-Гассет (1883–1955), професійне становлення котрого пов'язано як з Університетом Мадриду, так і з низкою європейських освітніх установ у Берліні, Лейпцигу та Марбурзі. Упродовж 1911-1952 років Х. Ортега-і-Гассет, маючи звання професора, викладав у Мадридському центральному університеті.

Хоча Х.Ортега-і-Гассет дорівнював філософію до «інтелектуального героїзму», саме він демонстрував цей героїзм неодноразово, оскільки переважна більшість його ідей позначені не лише авторським підходом, але й самотністю та неординарністю висновків. Переконливим підтвердженням нашої думки можуть слугувати монографії «Дегуманізація мистецтва» (1925) та «Бунт мас» (1929), які до сьогодні присутні в джерелознавчих базах багатьох теоретичних досліджень.

На іспанських теренах доволі високо оцінюють його практичну діяльність, а саме: заснування журналу «Revista de Occidente» (1923) та створення у Мадриді «Інституту гуманітарних наук» (1943). Обидві ці акції зіграли помітну позитивну роль як у вивченні, так і розвитку та розповсюдженні іспанської культури.

Теорія культури, обґрунтована Х. Ортега-і-Гассетом, органічно пов'язана з його наріжними філософськими ідеями, зокрема, з переглядом традиційного для європейського світоставлення раціоналізмом. Не приймаючи європейської моделі «раціонального», він обґрунтовує концепцію «раціовіталізму» («життєвого розуму»): «Взаємодію людини й суспільства Х.Ортега-і-Гассет розглядав крізь призму особистісної відповідальності» [78, с.455–456].

Водночас, він вважав за можливе поділити людей на два типи, з яких перший – «суворий та вимогливий до себе, не уникає праці й обов'язку», а другий – схильний до самозакоханості, не приймає ідею самовдосконалення й «пливе за течією». Саме на підґрунті заявленої типології «вибудовується» представлення «культури», яка створюється, існує та функціонує на засадах «принципу індивідуальності». Х.Ортега-і-Гассет поділяє позицію О. Шпенглера щодо кризи й післякризового занепаду європейської культури, оскільки, на його думку, вона втратила «спонтанність та життєвість». Разом з нею (культурою – Ю.С.) «дегуманізується» і мистецтво, моделі якого, запропоновані «авангардизмом», філософ оцінював вкрай негативно.

Паралельно з Х.Ортега-і-Гассетом авторські ідеї щодо специфіки некласичного підходу до інтерпретації культури пропонує англійський філософ, історик, культуролог, очільник Королівського інституту міжнародних відносин Арнольд Джозеф Тойнбі (1889–1975).

Задля розуміння позиції А.-Дж. Тойнбі слід враховувати, що підґрунтям його філософсько-історичної теорії була ідея існування «локальних, відносно замкнених цивілізаційних спільнот» [74]. Загалом, А.-Дж. Тойнбі аргументував існування 37 (окремі джерела називають цифру 39 – Ю.С.) «локальних» цивілізацій, 13 з яких він кваліфікував як «незалежні». Відтворюючи стан, в якому опинилося ХХ століття, А.-Дж. Тойнбі нарахував 10 цивілізацій, 8 з яких виявляють тенденцію до поступового «розчинення» у західній культурі.

Згідно позиції англійського культуролога, кожна цивілізація має свою культуру, позначену самотутністю й неповторністю. При

цьому, А.-Дж. Тойнбі інтерпретує поняття «культура» в широкому значенні, не зводячи його ані до мистецтва, ані до якоїсь іншої сфери людської діяльності. Як відомо, А.-Дж. Тойнбі був прибічником «філософії життя» видатного французького філософа Анрі Бергсона (1859-1941). Внаслідок цього, він використав деякі бергсонівські ідеї, давши їм авторське тлумачення: «...виникнення й ріст цивілізацій пов'язуються з енергією життєвого пориву, а надлом, деградація й дезінтеграція – з виснаженням їх життєвих сил» [78, с. 640–641].

Безпосереднє відношення до широкого кола питань, пов'язаних з культурою, має обґрунтування А.-Дж. Тойнбі ідеї «творчої меншості», досягнення якої поширюються серед «пасивної більшості» і поступово втілюються в життя. Сьогодні цю «творчу меншість» атрибуують як «еліту» – носія специфічної «елітарної культури», протиставляючи їй «пасивну більшість», яка задовольняється «культурою масовою».

Основна теоретична спадщина А.-Дж. Тойнбі це 10-ти томне видання «Осягнення історії», яке реалізувалося упродовж 1934-1961 років. Саме воно зробило англійського вченого доволі популярним. Фахівців і широку європейську інтелектуальну спільноту приваблював саме історико-культурний підхід до аналізу цивілізаційних процесів, здійснених на тлі блискучого знання історії і доволі вільного володіння простором філософських ідей. Однак, у період 60-х років минулого століття інтерес до А.-Дж. Тойнбі почав поступово згасати. На нашу думку, однією з пояснювальних причин виступає широка популярність на європейських теренах ідей Л.-А. Вайта.

Справа в тому, що матеріал, представлений у цьому підрозділі, реконструював позиції європейської гуманістики, представники якої намагалися обґрунтувати авторські підходи, передусім, до історії культури, акцентуючи закономірності її формування та розвитку. Усі напрацьовані європейською гуманістикою ідеї, концепції, теоретичні узагальнення – тією чи іншою мірою – «працювали» на осягнення сутності феномену «культура». Позиція ж Л.-А. Вайта не лише мала опертя на його власну теорію культури,

а й пропонувала узагальнити як вже напрацьований теоретичний досвід осмислення культури, так і накреслити шляхи подальшого дослідницького процесу на засадах «науки про культуру». Теоретична орієнтація Л.-А. Вайта і окреслила американський контекст на теренах європейської гуманістики.

Американський антрополог, етнолог і культуролог Леслі-Алвін Вайт (1900-1975) – виступив автором нового терміну «culturology» – культурологія, який повинен був позначати науку про культуру. Цей термін аргументований американським науковцем на сторінках доволі популярної і сьогодні монографії «Наука про культуру» (1949).

До 1949 року – від якого відраховується формування «культурології – гуманітарної науки, що вивчає внутрішні закономірності та структури культури в її конкретно-історичних та регіонально-локальних проявах; конкретні цінності, певні результати культурної діяльності у динаміці; форми зв'язку та механізми трансляції культурного досвіду» [85, с.317]. Л.-А. Вайт вже був відомим вченим з досить чіткими теоретико-методологічними принципами, сформованими на засадах еволюціонізму. Згодом, саме він стане засновником «неоеволюціонізму», який займав доволі помітні позиції на теренах американської гуманістики. Послідовна відданість вченого ідеям «еволюціонізм – неоеволюціонізм» драматично вплинула на його життєво-науковий шлях.

Йдеться про роботу Л.-А. Вайта у Мічиганському університеті, з яким було пов'язане усе життя вченого. Починаючи з 30-х років минулого століття цей учбовий заклад перейшов на сповідування «креаціонізму – від латинського creatio – творення: релігійне вчення, згідно якому світ та людина були створені Богом внаслідок надприродного акту творіння» [40].

Університет вимагав Вайта відмовитися від наслідування ідей «еволюціонізм – неоеволюціонізм». Оскільки вчений відмовився це зробити, він був відсторонений від викладання й зазнав серйозних утисків з боку церкви. Наразі, ніхто не зміг примусити відомого вченого відмовитися від власної теоретичної позиції й притаманних йому світоглядних принципів. Згодом, Л.-А. Вайт

був відновлений у всіх правах викладача і вченого, до кінця життя працюючи саме в цьому університеті.

Культурологічні ідеї Л.-А. Вайта мають свою специфіку, починаючи від наступного твердження: «Культура рухається вперед тою мірою як зростає кількість загнужданої енергії на душу населення, або тою мірою як зростає ефект чи економія в засобах управління енергією, чи те і друге разом» [11].

На нашу думку, перш, ніж продовжувати реконструкцію культурологічних ідей американського культуролога, необхідно зафіксувати ключові слова в його визначенні поняття «культура», а саме: «загнуждана енергія». Ці ключові слова, принаймні, слово «енергія» вже використовувалися відомим англійським філософом-позитивістом Гербертом Спенсером (1820–1903) – засновником органічної школи в соціології. Звертаючись до його теоретичної спадщини, слід враховувати, що Г. Спенсер трансформував біологічні засади у сферу естетики позитивістської спрямованості та історії культури. Показовим в теорії Г. Спенсера є ставлення науковця до походження мистецтва, витoki якого він «шукав» у просторі існування високорозвинених тварин.

За твердженням Г. Спенсера, організм тварини, задовольнивши всі природні потреби, має ще певну «енергію» задля гри, яка є продовженням вродженого інстинкту. Саме такий механізм «потреба – гра» закладений філософом-позитивістом у пояснення походження мистецтва, яке виступило сегментом первісної культури. Поняття «надлишкова енергія» є для Спенсера фундаментальним і щодо засадничих принципів теорії походження мистецтва, і щодо пояснення специфіки первісної культури.

Доісторична людина – історія, за концептуальними засадами європейської гуманістики починає рахуватися від доби рабовласництва – мала «надлишкову енергію», оскільки життєві потреби не поглинали усі можливості її тіла. Саме ця «надлишкова енергія» спрямовувалася, передусім, у бік «тілесних» розваг (танець), піктографії (живопис), муралу (настінні розписи), поступово займаючи час і увагу «доісторичного митця». Оскільки його (доісто-

ричного митця – Ю.С.) окремі витвори могли мати практичне значення в житті тодішньої спільноти, ці зусилля поодиноких творців набували особливого значення у тогочасному житті.

У контексті нашої монографії головним є факт вживання терміну «енергія» в роботах, присвячених – тією чи іншою мірою – історико-культурологічній проблематиці. Важливо, що між двома роботами лежить відстань майже у сто років. Вочевидь, не слід шукати безпосередню суголосність між Спенсером і Вайтом, проте означники «надлишкова – загнuzдана» енергія дають право, з одного боку, виявляти ознаки спільності в тандемі «Спенсер – Вайт», а з іншого, не виключати константу «енергія» з «проблемного поля» української культурології.

Дослідження Г. Спенсера «Користь і краса» (1854), яке сьогодні атрибутується у площині «соціального дарвінізму», не тільки викликало значний інтерес науковців упродовж другої половини ХІХ століття, а й актуалізувало предметний інтерес до первісної культури, йдеться про концепції К. Бюхера, Е. Гросса, Р.-Дж. Коллінгвуда, Е.-Б. Тайлора, Дж.-Дж. Фрейзера. Хоча прізвища науковців ми подаємо за абетковим підходом, до аналізу їх точок зору доцільно, на нашу думку, використати хронологічний.

Едуард-Бернетт Тайлор (1832–1917) – відомий англійський етнограф, культуролог та історик релігії – вважається одним з провідних фахівців з питань первісної культури, розвиток якої він досліджував з еволюціоністських позицій. Е.-Б. Тайлор, загалом підтримуючи теоретичні напрацювання Г. Спенсера, вніс чимало новацій як у тлумачення первісної культури, так і у ствердження творчої сили релігії, яка продукує певний «мінімум»: душу, духів, що можуть існувати поза тілом, не заперечуючи й інших надприродних істот (янголи).

Означений «мінімум» – через систему «елементів» – упродовж руху історичного процесу виявляються, згідно твердженням англійського науковця, у просторі релігії та культури. Своїй, доволі дискусійній концепції, Е.-Б. Тайлор присвятив ґрунтовні

роботи «Дослідження на теренах древньої історії людства» (1861) та «Первісна культура» (1871), яка складається з двох томів.

Усі підстави увійти до спільноти англійських науковців, котрі зв'язали наукове життя з вивченням первісної культури, має і Джеймс-Джордж Фрейзер (1854–1941) – етнограф, історик, релігієзнавець. Прихильник еволюціонізму, він доволі плідно застосував цей метод до комплексного дослідження первісних вірувань, залучивши в контекст своїх розвідок значний фактологічний матеріал. Це переконливо підтверджує «Золота гілка» (1890) – основна праця вченого.

Дж.-Дж. Фрейзер розглядав розвиток людської духовності як процес, що складається з трьох ланок, а саме: «магія-релігія-наука». Після неспроможності двох початкових ланок подолати поставлені завдання, усе навантаження щодо вирішення духовно – практичних питань припало на науку.

Реконструюючи специфіку життєдіяльності первісної людини, Дж.-Дж. Фрейзер зазначає наступне: «Спочатку первісна людина, відчуваючи свій зв'язок зі світом, намагається пізнати його і вплинути на нього за допомогою магії, походження якої Фрейзер виводив із принципів асоціативної психології» [78, с. 691].

Переконавшись у нездатності магії вплинути на навколишній світ, первісна людина почала покладати надії на надприродні сили. Однак, на думку, Фрейзера, і релігія повністю не змогла задовольнити доісторичну людину, хоча порівняльний метод, який застосовував англійський науковець, «спрацював» на користь релігії – порівняно з магією. Незадоволеність ані магією, ані релігією спонукала людину доісторичної доби звернутися до науки: прийшов час заключної ланки історико-культурного ланцюга – «науки».

У контекст представленого матеріалу логічно «вписується» і концепція становлення культури, починаючи від первісної доби, яка була обґрунтована Робіном Джорджем Коллінгвудом (1889–1943) – відомим англійським філософом, істориком науки, теоретиком мистецтва, автором ґрунтового дослідження «Принципи мистецтва» (1938).

На сторінках розділу «Мистецтво як магія» Р.-Дж. Коллінгвуд обґрунтувавши тезу, «чим не являється магія», – псевдонаукою та неврозом – показав стимулюючу роль цього «дійства» щодо становлення мистецтва в якості сегмента культури. Англійський науковець послідовно проводить думку щодо ролі «магії» не тільки у формуванні первісної релігії, а й у процесі вироблення емоційно-художнього ставлення доісторичної людини до навколишнього світу. Саме така функція «магії», за твердженням Р.Дж. Коллінгвуда, і зіграла роль однієї з цеглин у розбудові вкрай важливого компонента, а саме: «мистецтво – культура». Принагідно зазначимо, що на сторінках «Принципів мистецтва» Р.Дж. Коллінгвуд активно полемізує з Е.-Б. Тайлором, не приймаючи окремих позицій його концепції. Що ж стосується Дж.-Дж. Фрейзера, то Коллінгвуд висловлює жаль, що він (Дж.-Дж. Фрейзер – Ю.С.) знаходиться під впливом ідей Тайлора.

Не можна оминати увагою доволі результативні наукові розвідки первісної культури, які були здійснені німецькими вченими Карлом Вільгельмом Бюхером (1847–1930) та Ернстом Карлом Густавом Гроссе (1862–1927), котрі, будучи сучасниками і співвітчизниками, оприлюднили принципово різні теоретичні моделі походження мистецтва, яке, на їх думку, «супроводжує» розвиток культури.

Так, у книзі «Робота і ритм» (1899) К.-В. Бюхер надав «ритму» ознаки універсалізму, стверджуючи, що саме ритм закладений як в тілесну природу людини – ритмічна ходьба, ритмічні рухи ніг чи рук, – так і в усі види діяльності – косити, веслувати, укладати цеглу при будівництві. Найдавнішим видом мистецтва К.-В. Бюхер вважав танець, який є своєрідною демонстрацією як «видимих можливостей ритму», так і його прихованого потенціалу. Ритмічність «руху» людського тіла спонукала появу музичних ритмів, які – згодом – розвивали й удосконалювали музичне мистецтво.

На нашу думку, доцільно систематизувати ті чинники, що – тією чи іншою мірою – вплинули на європейсько-американську інтерпретацію історико-культурних процесів, в контекст яких включено і мистецтво. Йдеться про наступні чинники: «потре-

ба – гра», «елементи мінімуму», «надлишкова чи загнуждана енергія», «магія», «ритм».

Представивши з боку європейської гуманістики Г. Спенсера, Е.-Б. Тайлора, К.-В. Бюхера, а з американського – Л.-А. Вайта, ми свідомо залишили на маргінесах Е.-К. Гроссе – засновника етнології, етнографа та мистецтвознавця. Справа в тому, що чинником, на який орієнтувався Гроссе, автор таких робіт як «Походження мистецтва» (1894) та «Начала мистецтва» (1895), було вроджене тяжіння доісторичної людини до краси та прекрасного. Саме естетичне начало, за твердженням Гроссе, стояло у витоків мистецтва, яке він розглядає як сегмент культури і своєрідний поштовх до виокремлення феномену «художня культура».

Розглядаючи американський контекст європейської гуманістики, доцільно, на нашу думку, ширше представити культурологічні шукання самого Л.-А. Вайта. Познайомивши читачів з визначенням культури, від якого відштовхувався американський культуролог, доцільно підкреслити, що він «вибудував» доволі складну структуру, на чолі якої стоїть «культура», яка поділена на три підсистеми, а саме: технологічну, соціальну (серцевиною якої є типи колективної поведінки) та ідеологічну. Найзмістовнішою з означених підсистем є технологічна. Необхідно констатувати, що від початку ХХІ століття гіпотеза Вайта щодо високої оцінки «технологічної підсистеми» повністю підтвердилася. Сьогодні ми усі є свідками своєрідного «розвою» феномену «техніка – технологізація», який доволі успішно реалізує свій потенціал на мистецьких теренах, які є впливовим сегментом культури, загалом, та художньої культури, зокрема.

Тяжіння до складних структурованих схем і примусило теоретика шукати засоби їх систематизації, яким і виступила культурологія. Оскільки ми вже представили визначення культурології, запропоноване О. Шинкаренку, у нас є всі підстави показати і ті специфічні зрізи, через які ця авторка деталізує культурологію:

1. Йдеться, передусім, про предмет культурології, яким є «генеза функціонування та розвитку культури як специфічно

людського способу буття, в історичних результатах якого віддзеркалюється спосіб мислення, життя, діяльності культурно-історичних суб'єктів».

2. Другий зріз фіксує «необхідність дослідження ментальності, традиційних та чинних культурних парадигм, а також рушійних сил і принципів духовної регуляції (культурні взірці) у напрямі до нового розгортання творчих можливостей людини в різних культурно-історичних світах» [85, с. 317].

На підґрунті реконструйованої нами історії входження як культури, так і культурології у простір європейської гуманістики та окреслення ролі американської позиції в означених процесах, наголосимо на українському досвіді творчого «підключення» до руху європейсько-американських шукань на теренах гуманітарного знання. «Підключення» – у більш чи менш – цілеспрямованому русі розпочалося від 90-х років минулого століття й відбувалося як доволі повільно, так і виразно хаотично. Якщо обійти увагою теоретико-практичний стан культурології наприкінці ХХ століття, то буде неможливо об'єктивно оцінити ті зусилля, якими позначені останні два десятиліття поточного століття. Розпад Радянського Союзу та поступовий відхід української гуманістики від філософсько-ідеологічних засад марксизму, цілком закономірно призвів до перебудови світоглядних орієнтацій та визначив необхідність формування нового «проблемного поля» української гуманістики.

Однак, на наше глибоке переконання, зведення деформацій та трансформацій культуротворчих процесів до політико-ідеологічних ситуацій в тій чи іншій частині світу, було б занадто одностороннім. Перед усе, слід враховувати й інше, а саме: технологізацію суспільства, «стрімкий розвиток комп'ютерно-мережєвих, інформаційно-медійних та інших технологій. Саме вони роблять сучасне суспільство новим етапом цивілізаційного поступу, що у науковій літературі позначається як пост людський час, де людина перетворюється із суб'єкта на об'єкт техносфери. Науковий розвиток у сфері медицини, нанотехнологій, генної інженерії дає

людям можливість кардинально змінювати своє природне тіло на штучний конструкт» [14, с. 292].

Ф. Власенко та Є. Левченко – автори наведеної цитати – оприлюднили свою наукову розвідку «Посткультура в умовах технологізації суспільства» у 2022 році. Визначення ж культури і її наріжних ознак, яке представлено нами на початку цього розділу, І. Бойченко та Н. Хамітов сформулювали у 2002 році. Це означає, що упродовж двох десятиліть розуміння феномену «культура» – у деяких аспектах – докорінно змінилося, трансформувались у «посткультуру», а завдяки технологізації суспільства такі поняття як «постсучасність», «пост людина», «постлюдське» втрачають обриси фантастичного, перетворюючись на буденність. Ф. Власенко та Є. Левченко мають рацію, коли стверджують наступне, а саме: «Характеризуючи епоху пост – ми констатуємо ті сутнісні трансформації не тільки усіх сфер людської життєдіяльності, а й загрозливі тенденції в існуванні і розвитку людини» [14, с. 298].

Автори матеріалу, який ми аналізуємо, виокремлюють феномен «віртуальна реальність» в якості обов'язкового об'єкту теоретичного аналізу. Окрім цього, людині слід збагнути, що в період перебування у «віртуальній реальності» «відбувається руйнація єдності душі і тіла, заміна його на технічні характеристики, що дозволяє людині відриватися від часу і місця знаходження її тіла» [14, с. 298].

Слід віддати належне Ф. Власенку та Є. Левченку за ту джерелознавчу базу, на підґрунті якої вони продемонстрували «за» і «проти», так би мовити, подорожі у «віртуальну реальність». Її технологічний ефект дозволяє людині пережити стрімке падіння із засніженої вершини, насолодитися спілкуванням з кінозіркою, опинитися у африканських джунглях чи зблизька розгледіти жерло вулкана, ілюзія реальності видається привабливішою, ніж сама реальність: фантазмагорія перемагає життєвий світ пересічної людини. У підтексті розмислів Ф. Власенка та Є. Левченка проглядається доволі тривожне, але цілком логічне запитання: «Якщо «віртуальна реальність» змінює стиль життя сучасної людини, чи не змінить вона стиль її мислення?».

Підсумовуючи матеріал першого підрозділу монографії, ми намагалися показати читачам об'єктивну картину процесу становлення української культурології, яка розвивається у динаміці трансформації «культура – посткультура». Задля подальшого руху монографічного дослідження вкрай необхідно відтворити ситуацію, яка існувала на українських теренах наприкінці минулого століття.

1.2. Витокові обриси «проблемного поля» української культурології

а) досвід кінця ХХ століття.

Реконструкція «проблемного поля» української культурології кінця ХХ століття пов'язана з низкою об'єктивних труднощів. Мається на увазі наступне:

– по-перше, йдеться про, так би мовити, кадровий голод, оскільки у вузах країни ще не розпочалася підготовка спеціалістів з культурології. Упродовж 90-х років минулого століття спостерігався лихоманковий процес перекваліфікації, передусім, істориків, філософів та мистецтвознавців у культурологів, наслідком чого – у більшості випадків – відбувалася підміна культурології історією культури. «Чисто» культурологічний матеріал був позначений окремими інформативними прикладами;

– по-друге, організаційні структури, які повинні відповідати за реалізацію завдань вищої освіти, по суті, гальмували утвердження спеціальності «культурологія». Ця ситуація доволі об'єктивно відтворена культурологом О. Кравченко у науковій розвідці «Ідентифікація української культурології у контексті ідеї постмодерну» (2021). Він, зокрема, зазначає: «...упродовж минулих десятиліть ця сфера знання (культурологія – Ю.С.) неодноразово ставала заручницею реалізації різноманітних проєктів оптимізації структури науки» [38, с. 12].

Деталізуючи сформульовану тезу, О. Кравченко звертає увагу на наступне: «Наочним підтвердженням тому є метаморфози її офіційного визначення. Упродовж тривалого часу – з 1994 по

2005 рр. – культурологія в науковій сфері України існувала латентно: така дефініція відсутня у переліку наукових спеціальностей України, але її аналог – «Теорія та історія культури» у цей час представлена у галузі «Мистецтвознавство» [38, с. 13]. Така, по суті, парадоксальна ситуація, коли кандидатські і докторські дослідження культурологічного спрямування захищалися під грифом «мистецтвознавства», філософських чи історичних наук певний час, за словами О. Кравченко, влаштовувала і «наукову бюрократію», і «професійну спільноту»;

– по-третє, спираючись на низку офіційних документів, О. Кравченко констатує, що «культурологія з'являється у переліку наукових галузей у 2005 р. і представлена спеціальностями» «Теорія та історія культури», «Світова культура та міжнародні культурні зв'язки», «Українська культура», «Музеєзнавство. Пам'яткознавство», «Прикладна культурологія. Культурні практики» [38, с. 13].

Слід повністю підтримати думку О. Кравченко щодо суперечливої моделі запровадження нової спеціальності. Така модель, за його твердженням, «є свідченням відсутності чіткого бачення її змістової спрямованості...» [38, с. 13]. Подібна розмитість статусу, вимог та визнання доцільності існування спеціалізації «культурологія», створюючи організаційну хаотичність, не сприяли і виробленню сталого інтересу науковців до розвитку культурологічного знання.

У проєкції часу слід констатувати, що задовго до узагальнюючого аналізу О. Кравченка тої ситуації, яка склалася наприкінці ХХ століття на теренах української культурології, – він прокоментував ситуацію на початку третього десятиліття ХХІ століття – критичні оцінки звучали і раніше. Наголосимо на точці зору Н. Савчука, висловленої ним значно раніше у статті «Феномен культура в контексті освітньої системи» (2006).

Н. Савчук, віддавши належне українським філософам – Є. Бистрицькому, Г. Горак, С. Кримському, В. Табачковському, – цілком справедливо наголосив на наступному: а саме: «Розвиток культури і розвиток освіти – процеси, протікаючі переважно паралельно, синхронно та взаємозалежно» [71, с. 197]. Водночас, Н. Савчук

поділяє думку тих європейських педагогів, котрі вважали, що зрозуміти систему освіти даного суспільства – означає зрозуміти лад його життя. Це положення з'єднує освіту та культуру і послугове формулюванню мотиваційного запитання: Чи готові відповідні освітні структури і сучасні науковці відповісти на запити XXI століття й чи готова освіта працювати з науковцями?

Критичне ставленням і Н. Савчука, і О. Кравченка до освітньо-культурного стану упродовж 1994–2006 років, актуалізувало інтерес Н. Савчука до проблеми «менталітету» – вперше (за його версією – Ю.С.) – цей термін «зустрічається в американського філософа Р. Емерсона (1856), котрий вводить його, розглядаючи основне метафізичне значення душі як першоджерела «цінностей та істин» [71, с.197]. Далі, Н. Савчук робить стислу «подорож» по точках зору Л. Леві-Брюля, Л. Февра, Ж. Дюбі. Р. Мандру та ін. Поняття «менталітет» закріплюється у культурологічних дослідженнях доволі міцно, що – безперечно – є позитивним моментом, враховуючи витоковий рівень тодішньої української культурології.

Означену ситуацію наприкінці ХХ століття доповнювала відсутність періодичних видань, які опікувалися б саме культурологічною проблематикою. Альманахи, збірники наукових праць, вісники, наукові записки почали активно утверджуватися на українській теренах вже після 2000 року. З огляду часу, слід віддати належне тим установам та науковим колективам, які спромоглися забезпечити український дослідницький простір, так би мовити, площадкою для діалогу.

Одним з перших тогочасних видань, так би мовити, широкого профілю став «Вісник Львівської національної академії мистецтв» (1990). На сторінках цього видання предметом обговорення виступила ціла низка питань, пов'язаних з історією української культури, місцем мистецтва в її структурі. Означений «Вісник» стояв у витоків вкрай важливої дискусії, яка серед фахівців ведеться до сьогодні, стосовно співвіднесеності «культурологія – мистецтвознавство».

Вживаючи вираз «площадка для діалогу», йдеться про науковий збірник «Українська культура: минуле, сучасні шляхи розвитку» (1995), який почав видавати Рівненський державний гуманітарний університет. Це видання зробило чимало корисного саме задля відтворення історії вітчизняної культури й заповнення «білих плям», що з різних причин були сформовані упродовж руху цієї історії. Слід віддати належне рівнянам, котрі зберегли це видання, забезпечуючи збірник професійним кваліфікованим матеріалом протягом кількох десятиліть, адже в 2023 році вийшов його 45-й номер.

Інший збірник наукових праць – «Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури», – що виходив на базі трьох установ – Міністерства культури і мистецтв України, Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв та Київського національного університету імені Тараса Шевченка, активно запрацював вже від 1998–1999 років.

Паралельно з цими виданнями значної популярності на межі ХХ–ХХІ століття отримав альманах «Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності», організатором якого виступив Київський національний лінгвістичний університет.

Окрім періодичних видань, які наприкінці ХХ століття лише розгортали власну дослідницьку діяльність, задля оприлюднення науковцями власних ідей, значне теоретичне навантаження несли на собі нечисленні монографічні дослідження, зміст яких – тією чи іншою мірою – був дотичний до культурології.

Не претендуючи на цілісне охоплення тодішнього «монографічного блоку», зафіксуємо увагу на окремих прикладах. Так, значний потенціал щодо окреслення «проблемного поля» культурології містився в монографіях В. Мазепи «Культура художника» (1988), Б. Парахонського «Мова культури та генеза знання» (1988), Н. Яранцевої «Спадкоємність і взаємодія культур у художньому житті суспільства» (1990), В. Шевченко «Філософія: історія та сучасність» (1996), В. Шевчук «Тисяча років української суспільно-політичної думки» (2001). Творчо-пошуковий характер носив

і матеріал, представлений Б. Парахонським у колективній монографії «Епістемологія культури» (1993).

Зацікавлене ставлення до означених робіт викликали не тільки актуальність проблематики, зокрема, аспект «мова культури», а й той факт з наукової біографії Б. Парахонського – професійного філософа, – що він предметно займався семіотикою культури, політологією та геополітикою. Така широта інтересів дозволяла йому стояти у витоків ідеї «міжнауковості», яка – згодом – виступить засадничим принципом культурології.

Доволі широкий розголос серед фахівців й певних прошарків читачів отримало об'ємне дослідження «Нарис історії культури України» (1998). Автором цієї ґрунтовної роботи виступив Мирослав Попович (1930–2018) – відомий український філософ, логік, методолог, автор понад 300 наукових праць – в тому числі і 10 індивідуальних монографій. Специфічною ознакою дослідження М. Поповича було здійснення реконструкції української культури на тлі історії як такої. Внаслідок подібного дослідницького прийому культура виступила не тільки як відображення драматичних подій української історії, а як її (історії – Ю.С.) безпосередній активний співучасник.

Утвердження спеціальності «культурологія» в контексті моделі викладання цієї науки на теренах України, спонукало до створення підручників та навчальних посібників, матеріал яких торкався б традицій розвитку європейської чи світової культури. Серед видань такого спрямування виокремимо навчальний посібник «Історія та теорія світової культури» (1999), написаний колективом викладачів кафедри «етики, естетики та культурології» КНУ імені Тараса Шевченка: Л. Левчук (керівник), В. Гриценко, В. Єфименко, І. Лосєв, В. Панченко, О. Шинкаренко.

Цей посібник витримав кілька видань і – на відміну від інших – на перше місце поставив історію, відштовхуючись від специфіки якої розглядається концептуалізація історії. Принагідно підкреслимо, що чимало фахівців – це зафіксовано у їх публі-

каціях – не сприймають визначення спеціалізації культурології з терміну «теорія».

Реконструюючи досвід науково-теоретичної діяльності у просторі української гуманістики, доцільно, на нашу думку, звернути увагу на конференції різного типу, які доволі часто проводилися у різних регіонах країни. Прикладом успішної, теоретично змістовної можна назвати міжнародну науково-практичну конференцію «Творчість. Культура. Гуманізм» (1993), ініціатором проведення якої виступили викладачі-гуманітарії Київського політехнічного інституту на чолі з відомим українським філософом Б. Новіковим.

Слід наголосити, що для початку 90-х років минулого століття поєднання «творчість – культура» сприймалося як наукова новизна, оскільки в традиції української гуманістики творчість виступала в психолого-естетичному контексті. Коли ж мова йшла про «художню творчість», то пріоритет віддавався мистецтвознавству. Усвідомлювати можливість аналізу творчості в культурологічних вимірах науковці почали вже від початку поточного століття, хоча і в умовах його третього десятиліття далеко не все з'ясовано у площині співставлення творчості і культуротворення.

Неопрацьованість питань, пов'язаних як з «творчістю», так і з «культурою» підтверджує тематика доповідей, серед яких наголосимо на темі виступу Л. Левчук «Художня творчість: проблема понятійного апарату». Проблема понятійно-категоріального апарату доволі гостро стояла і стосовно творчості, і стосовно культури. Найбільш розробленою на теренах української гуманістики виявилася проблема гуманізму. Пізніше, конференції різного рівня почали бути помітною складовою у дослідницькому просторі.

б) досвід 2000–2010 років.

Слід констатувати, що від 2000 року на українських теренах інтерес до культурології поступово зростає і це відбивається у тодішніх публікаціях. Достатньо згадати статтю Б. Парахонського «Методологічні аспекти культурології» (2000), на сторінках якої висловлена думка про доцільність асоціювати культурологію з теорією культури. Згідно його точці зору, культурологія

є « рефлексією тих впорядкованих емпіричних практик, що існували історично, або склалися в сучасному житті» [67, с. 5].

У період публікації статті Б. Парахонського, сприйняття ним культурології викликало певний розголос, оскільки фахівці, достатньо високо оцінюючи внесок цього філософа у розбудову питань, дотичних до осмислення феномену «культура». У період, який ми аналізуємо, означена стаття виконала роль поштовху до подальшого з'ясування специфіки культурології, а це означало, що позиція Б. Парахонського у тодішньому дослідницькому просторі була вкрай потрібна.

Нашу оцінку щодо розгортання інтересу до дослідження культурологічної проблематики підтверджує «Випуск VI, частина 2» збірника наукових праць «Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури», який – ми це вже зазначали – почав виходити впритул до кінця минулого століття. У 2001 році означений збірник представив читачу низку доволі змістовних та проблемних статей естетико-мистецтвознавчого спрямування. Маються на увазі наукові розвідки Н. Бойко, О. Дуценко, Л. Колеснікової, М. Пашковської, Д. Скальської.

На тлі цих розвідок виразно виглядають і культурологічні публікації Ю. Єлісєнко, Л. Голубцової, Л. Дубини, А. Обертинської, в яких чітко простежується теоретико-практичний паритет – дослідницький прийом, який ми активно підтримуємо. Застосування саме його потенціалу в умовах 2001 року показало перспективність виходу в площину «культурних практик», оскільки названі нами науковці опікувалися як «театральною культурою педагога, так і «культуротворчими засадами режисерської діяльності». Ще раз наголосимо: такі проблемні питання були поставлені на самому початку першого десятиліття поточного століття, коли українська культурологія лише набувала свої обриси.

У період після 2000 року на теренах цієї гуманітарної науки (маємо на увазі культурологію – Ю.С.) все виразніше почав розкриватися дослідницький потенціал українських гуманітаріїв. Рухаючись у теоретичному просторі тодішніх напрацювань до-

волі легко окреслюється проблема «масової культури». Йдеться про її витoki, про умови й причини, завдяки яким вона, так би мовити, закріплюється на українських теренах.

Нам видається принципово важливою для десятиліття, науковий потенціал якого ми намагаємося реконструювати, стаття Г. Кадирової «Масова культура та теорія архетипів як засоби творення авторського міфу у романі Пауло Коельо «Алхімік» (2005). Виокремлена нами стаття привертає увагу з кількох причин: по-перше, спробою аналізувати «масову культуру» у просторі таких феноменів як «міф» та «архетип»; по-друге, надання означеним феноменам статусу «авторських»; по-третє, залучення в контекст статті роману відомого бразильського письменника Пауло Коельо роману «Алхімік» (1987), який, за словами Г. Кадирової, «набув шаленої популярності».

Наголосивши на темі «міф – масова культура» та продуктивно використавши дослідницькі розвідки М. Моклиці, Я. Поліщука, Т. Розової, у статті Г. Кадирової наукова новизна запропонованого матеріалу є не тільки її надбанням, а й відбиттям творчо-пошукового підходу до непересічної проблематики збоку інших українських науковців.

Роман П. Коельо «Алхімік» авторка статті представляє як «один з продуктів сучасної масової культури, який наскрізно пронизаний міфологічними мотивами» [30, с. 164]. При цьому, Г. Кадирова доволі чітко відокремлює західну модель «масової культури», підґрунтям якої є спрямування зусиль людини на отримання успіху, та мрій іспанського пастуха Сантьяго про єгипетські піраміди. Опертям успіху роману «Алхімік» є новий тип героя, а саме: «...такий герой – не божественного походження, він добивається успіху завдяки власним талантам та наполегливості» [30, с. 166].

Хоча ми не з усім згодні в твердженнях Г. Кадирової – навряд чи правомочно ототожнювати «масову» та «народну» культуру; аналіз роману «Алхімік» доцільно вести на тлі акцентуації суперечливої постаті самого П. Коельо, – однак, і увага авторки до складних філософсько-психологічних проблем, і її спроба ве-

сти аналіз на перехресті літературознавства та міфопоетичного світосприймання, включення в контекст статті, відомої ще від платонівських часів, «конструкції архетипів» – у позитивному аспекті виділяє цю статтю серед інших розвідок того періоду.

Упродовж періоду, який ми реконструюємо – окрім Г. Кадирової – до відповідної проблематики звернувся і український філософ С. Бичатін на сторінках наукової розвідки «Культурологічна концепція К.- Г. Юнга» (2006). На наше глибоке переконання, як аналіз культурологічних ідей відомого психоаналітика, так і трансформація цих ідей у простір української гуманістики відіграють важливу спонукальну роль у представленні західноєвропейської культурології на вітчизняних теренах.

Витоковим положенням, яке у концентрованому вигляді передає позицію С. Бичатіна виступає наступна теза: «Особливістю розгляду К. Юнгом культурологічної проблематики є те, що він на відміну від учення про релігію, міф, символ не дає концептуально завершеного розгляду цього питання. Проте, власне, і релігієзнавча, і міфологічна проблематика в широкому сенсі може тлумачитися, як культурологічна. К. Юнг досить досконало аналізує середньовіччя, епоху Реформації та Просвіти, цікавиться проблемами сучасного суспільного життя. Юнгівське прочитання історії, приймаємо ми його чи ні, відрізняється послідовністю та глибиною» [5, с. 123].

Деталізуючи означену тезу, С. Бичатін особливий наголос робить на методологічному підході, яким користується психоаналітик, а саме: «концепція процесу», або «енантіодромія». Термін «енантіодромія» К.-Г. Юнг, як відомо, запозичив із спадщини Геракліта. С. Бичатін, пояснюючи інтерес К.-Г. Юнга саме до цього терміну, визначає кілька причин:

1. Юнгіанське «прочитання» історії, з одного боку, стимулює «загальний підхід», а з іншого, – «одночасно диктує його».

2. Цей термін, який Геракліт зміг обґрунтувати на рівні поняття, «може означати, що будь-яка крайність неминуче повинна потягнути за собою чи перетворитися в протилежність.

3. К.-Г. Юнг високо цінував Геракліта, називаючи його «великим мудрецем», котрий «відкрив дивовижний із усіх психологічних законів, а саме – регулюючу функцію протилежностей» [5, с. 123].

С. Бичатін має рацію, коли акцентує увагу на критичному ставленні К.-Г. Юнга до шляху розвитку західної цивілізації. У просторі юнгівської критики і формується його зацікавлене ставлення до культури, яка «постає в його розумінні як відчуття сенсу та цілеспрямованості буття. Весь розвиток людської культури, її мета, на думку К. Юнга, це рух у бік колективної свідомості, яка увібрала б свою несвідому основу. Саме осягання або відчуття сенсу та цілеспрямованості буття і є найважливішою ознакою та суттю юнгівського розуміння природи культури» [5, с. 124].

Як відомо, в культурологічній концепції К.-Г. Юнга помітне навантаження несе зв'язок «індивід – індивідуація», при цьому, йдеться про індивіда, котрий «усвідомив своє несвідоме». За словами К.-Г. Юнга, «...кожне удосконалення в культурі... починається з індивідуації, тобто з індивідуального, якщо воно успішне, забезпечує колективну валідність своїй зростаючій свідомості, то воно створює певну напругу протилежностей, яка забезпечує збудження, якого культура потребує для свого подальшого просування та розвитку» [95].

«Індивід – індивідуація» проходить як наскрізна юнгівська думка щодо розкриття природи культури. З одного боку, К.-Г. Юнг стверджує, що «індивід виступає творцем культури», а з іншого, у роботі «Становлення особистості» він доволі детально розглядає наступне взаємовідношення: «особистість (індивід) – велика історична особистість – народ» [95].

Хоча в культурологічній концепції К.-Г. Юнга «індивід» виконує витокову функцію, він – водночас – знаходиться під постійною критикою з боку психоаналітика. На нашу думку, це пов'язано з тим, що засадничим у загальній теоретичній позиції К.-Г. Юнга є «колективне безсвідоме», яке – по визначенню – не може бути суголосним «індивідом». Внаслідок цього, йде постійне, сказати б, жонгливання термінами: науковець знаходить-

ся у стані пошуку, що накладає відбиток суперечливості на культурологічні шукання К.-Г. Юнга [95].

Що стосується нашої власної позиції, то ми всіляко заохочуємо широке включення прикладів з простору європейсько-американської наукової думки, і – як наслідок – підтримуємо розвідку С. Бичатіна, що продовжує доволі сталу традицію української гуманістики щодо представлення теоретичної спадщини К.Г. Юнга. Йдеться, передусім, про історико-філософський та естетико-мистецтвознавчий аспекти досліджень Л. Левчук, В. Менжуліна, О. Оніщенко, О. Поліщук, Н. Хамітова. Аналіз же культурологічної спадщини видатного австрійського психоаналітика залишався на маргінесах і ті кроки на її теренах, які прокладає С. Бичатін, заслуговують на підтримку.

Серед публікацій 2006 року доцільно звернути увагу на статтю В. Ляха «Свобода і пошук нових форм ідентичності в добу глобалізації». Є, принаймні три причини виокремити цю статтю серед низки інших, що датовані означеним роком, а саме: В. Лях відомий український історик філософії мав на початку XXI століття доволі високе професійне визнання, а філософський альманах «Мільтіверсум» належав до потужних професійних видань. Однак третя причина – найголовніша – визначена концептуально зорієнтованою темою статті.

Проблема ідентичності і – особливо – «пошук нових форм» цієї структури лише входила у «проблемне поле» української культурології і стаття В. Ляха зорієнтувала науковців на принципово важливий напрям дослідницької роботи. Дещо навіть демонстративно підкреслена «важливість» проблеми ідентичності підкреслювалася фактором «глобалізація»: у підтексті розмислів В. Ляха прочитується деяка недовіра до контексту «ідентичність – глобалізація». В силу цього, він наполягає на необхідності аргументації нових форм ідентичності, які «враховували ті б можливості для реалізації індивіда, що їх надає доба глобалізації». Для формування цих нових ідентичностей потрібно створити новий дискурс іден-

тичності, потрібна нова політика, яка працювала б в системі культурних цінностей і поведінкових моделей» [52, с. 18–19].

Принагідно наголосимо: актуалізована В. Ляхом проблема нових форм ідентичності, що вимагатиме кореляції політики, суті культурних цінностей і багато чого іншого, хоча і знайшла відбиття в напрацюваннях наступного десятиліття, проте до сьогодні оцінюється як відкрита.

Упродовж десятиліття, яке ми реконструюємо щодо становлення «проблемного поля» української культурології, вийшла друком стаття М. Бровко «Культурологія в системі гуманітарного знання» (2007), яка мала розголос у професійному середовищі, й до сьогодні посилення на неї присутнє в джерелознавчих базах. Окрім актуальності теми цієї статті, вона приваблює скрупульозністю, з якою М. Бровко залучив до аналізу як гуманітарні науки, так і інші – ті, що можуть інтегруватися у простір культурології.

В означеній статті, на нашу думку, слід, передусім, звернути увагу на наступне, а саме:

а) окресливши феномен «культура» і підкресливши мету статті стосовно визначення місця культурології у просторі гуманітарних наук, він наголошує на тому, що «культуру» вивчають – чи можуть вивчати – і «окремі науки, що досить часто є дистанційованими від системи культурологічного знання – математика, кібернетика, теорія управління, соціологія, психологія, історія, археологія, етнографія, демографія, семантика, семіотика, теорія інформаційних систем, синергетика тощо»;

б) важливим є і той факт, що М. Бровко підкреслює роль диференціації та інтеграції в логіці становлення нового наукового знання. Саме ці процеси (диференціації та інтеграції – Ю.С.) стали «фундаментом виникнення таких наук як екологія, теорія народонаселення, наукознавство, демографія...». М. Бровко припускає можливість виникнення – в майбутньому – і нових наук, які вимусять науковців продовжувати дослідження змін у фундаменті культурології;

в) першою з гуманітарних наук, яка має безпосереднє відношення до культурології, М. Бровко називає філософію. На його думку, саме ця наука має пріоритетне відношення щодо дослідження культури порівняно з іншими науками: «Особливість цього відношення з самого початку виявляла себе як відношення до досить розвинутого знання. З перших кроків свого становлення філософія робила культуру своїм безпосереднім предметом...» [8, с. 97].

«Вибудовуючи» гуманітарні науки, які найактивніше співпрацюють з культурологією, М. Бровко подає їх у наступній послідовності: теологія, історія, археологія, етнологія, психологія та соціологія. Кожну із зазначених наук дослідник подає не лише констатуючи суголосність кожної з них із культурологічним знанням, а й намагається фіксувати як теперішній стан цієї «суголосності», так і потенціал можливих зв'язків у подальшому.

На наше глибоке переконання, 2008–2009 роки можна вважати тим періодом, коли в український дослідницький простір, так би мовити, впевнено увійшла проблема ідентичності, яка отримала виразний теоретичний розвиток у наступному – 2010–2020 десятилітті.

Першим потужним чинником на означеному шляху слід вважати монографію Н. Кривди «Українська діаспора: досвід культуротворення» (2008), Появі цієї, вкрай важливої для тогочасної української гуманістики монографії [42], передувала низка статей цієї авторки, зокрема, – «Культуротворчі процеси у фрагментованих осередках культури» (2004), «Пошуки збереження колективної ідентичності: повоєнна українська діаспора» (2005), «Ідентифікація в межах діаспори: національні й культурні аспекти» (2005), – матеріал яких одночасно торкався трьох важливих проблем, а саме: ідентичність, діаспора, специфіка культуротворення.

Опертям, здійсненого Н. Кривдою в середині першого десятиліття XXI століття теоретичного прориву, виступив феномен «ідентичність – від латинського *identicus* – тотожність явища, предмета або особистості самим собі. Національна ідентичність – почуття в нації як єдиного цілого в особі, відмітних

традицій, культури, мови, політики» [29]. Зміст поняття «ідентичність» Н. Кривда трансформувала в український культурний простір, який мав «материкову» та «діаспорну» типи культури. Другий тип формувався упродовж 4-х хвиль еміграції, виробляючи власні засоби культуротворення.

Н. Кривда аргументує як необхідність, так і можливість зближення цих специфічних форм культуротворення, зробивши багато корисного задля популяризації науково-творчих здобутків діаспорної культури. Так, упродовж 2000 року на сторінках альманаху «Хроніка – 2000» Н. Кривда оприлюднила 11 передмов до теоретичних розвідок відомих науковців української діаспори, а саме: Б. Романенчука, Б. Стебельського, В. Барки, В. Петрова, В. Січинського, В. Щурата, Є. Блакитного, М. Кушніра, О. Тарнавського, П. Голубенка, Я. Гніздовського. Для 2000 року робота такого плану несла в собі потужне інформаційно-пізнавальне значення, прокладаючи перші паростки порозуміння й діалогічності між представниками двох типів культури, сформованих внаслідок драматичних історичних подій.

Упродовж першого десятиліття ХХІ століття насиченість «проблемного поля» української культурології визначалася і такою формою обміну авторськими теоретичними досягненнями як конференції різного гатунку. На наше глибоке переконання, саме така форма контактів науковців, що представляла як колективну позицію різних шкіл, так і авторські точки зору, була вкрай важлива саме в умовах становлення культурології як принципово нової гуманітарної науки.

В контексті означеного, вважаємо за доцільне звернутися до конференції 2003 року в проведенні якої були задіяні 7 провідних установ на зразок «Асоціації «Новий Акрополь», філософського факультету КНУ імені Тараса Шевченка, кількох інститутів педагогіки та психології і та ін. Організатори цієї міжнародної наукової конференції на тему «Творчість у контексті розвитку людини» (23–24 травня) запросили кілька десятків учасників, серед яких тільки дві доповіді – «Етноестетика в українській художній культурі та

у мистецтві» (А. Ткаченко) та «Розвиток творчої уяви дитини в межах предмета «Історія культур та цивілізацій» (Ю. Люц) – були допитливі до питань культури. Така ситуація більш, ніж алогічна, якщо врахувати потенціал «творчості» в просторі «культури». Проте «проблемне поле» української культурології в період 2000–2010 років – на рівні науково-теоретичних конференцій – заповнювалося і досить повільно, і, підкреслимо це ще раз, доволі хаотично.

Пройде кілька років і поняття «культура» – в українському науковому просторі – буде чи не автоматично «додаватися» до тем конференцій, до кандидатських та докторських дисертацій, до монографічних досліджень. При цьому, змінюватися будуть лише означники, що обов'язково фіксували або культурологічний контекст, або аналіз, або простір; або культурологічні виміри, або аспекти, або засади. Такий стан щодо конкретної конференції більш, ніж показовий, існував – практично – усе перше десятиліття XXI століття. Лише ближче до його (десятиліття – Ю.С.) завершення ситуація почала потроху змінюватися.

Ми маємо на увазі міжнародну наукову конференцію на тему «Екологія простору культури: проблеми та рішення» (5–6 червня 2009 р.). Упродовж її дводенної роботи була піднята низка питань, які виконали роль своєрідного поштовху у розширенні «проблемного поля» наступного десятиліття. Важливо підкреслити, що йдеться не лише про кількісне збагачення цього «поля» новими іменами, а й про якісні зрушення. Мається на увазі спрямованість окремих доповідей, серед яких виокремимо наступні: «Українська культура у просторі сучасності» (А. Бичко), «Освіта XXI століття: соціально-культурологічна природа» (І. Вернудіна), «До питання про позиціонування «пост-мистецтва» в сучасному культурному просторі» (Ю. Романенкова).

Реконструкція «проблемного поля» української культурології від кінця XX до завершення першого десятиліття поточного століття, актуалізувала низку проблемних питань щодо структури й концептуальної спрямованості культурології як науки. У просторі цих питань на перших позиціях, на нашу думку, опиняєть-

ся питання про структурні елементи нової гуманітарної науки. Саме вони повинні виступити предметом теоретичного аналізу у третьому підрозділі першого розділу монографії.

1.3. Наріжні структурні сегменти культурології

а) філософія.

У попередньому підрозділі ми проаналізували статтю М. Бровка, на сторінках якої представлені чи не всі гуманітарні науки, які можуть виступати сегментами як в структурі предмету культурології, так і визначати спрямування культурологічного знання, загалом. На нашу думку, у період становлення української культурології така – аналітична – робота була не тільки корисною, а й вкрай потрібною, оскільки демонструвала ще не виявлені можливості нової гуманітарної науки.

У проекції часу стала очевидною і необхідність більш вибіркового представлення структурних сегментів культурології, не дивлячись на те, що одна частина фахівців називає цю гуманітарну науку «інтегративною», а інша – «комплексною». Аж ніяк не полемізуючи ні з тими, ні з іншими, звернемо увагу на специфічну «пластичність» культурології, яка трансформує власний предмет, «приспосовуючись» до певного сегменту. Відштовхуючись від спрямування нашої монографії, ми, серед можливих сегментів предмету культурології, представимо три гуманітарні науки – філософію, філософію культури, естетику, – оскільки саме таке підґрунтя дозволить нам об'єктивно оцінити ті літературно-мистецькі процеси, які стануть об'єктом теоретичного аналізу у другій половині цієї монографії.

На наше глибоке переконання, розпочинати розгляд питань, важливих для контексту цього підрозділу, необхідно з представлення «філософії – особливого різновиду духовної культури, призначення якого полягає в осмисленні основ природного і соціального світу формоутворень культури і пізнання, людини та її сутності» [86, с. 670].

Деталізуючи запропоноване визначення, його автори – відомі українські філософи В. Шинкарук та П. Йолон – зазначають, що «...наслідком цього осмислення є формування в сфері суспільної свідомості системи засадничих поглядів і світоглядних переконань, узагальнених уявлень та концептуальних побудов про сутність і граничні проблеми буття, людську присутність у ньому, можливості його осягання людським розумом». При цьому, автори визначення підкреслюють, що філософське осмислення світу «закорінено» в самій людській життєдіяльності.

Об'єм і спрямованість цієї «закоріненості» В. Шинкарук та П. Йолон показують і через внутрішні засади філософії – світогляд, мислення, буття, методологія, знання, цінності, ідеали, духовне, матеріальне, – і через якісні зміни етапів її історичного розвитку. Поступова «вибудова» означених етапів наочно демонструє труднощі й суперечності руху філософського знання від абсолютизації та містифікації потенціалу «міфологія – релігія», до перших філософських систем, що виникли на теренах Китаю та Індії. Від теоретичних проривів греко-римської філософської думки, до середньовічної схоластики. Від аргументації світоглядних засад «гуманізму» в часи Відродження, до різноаспектного простору Нового часу.

Філософію другої половини XIX–XX століття українські філософи кваліфікують як «некласичний» період, стверджуючи, що на межі XX–XXI століття вона (філософія – Ю.С.) «вступає в постнекласичний період, зумовлений кардинальними цивілізаційними зрушеннями на межі двох останніх тисячоліть – становленням інформаційного і високотехнологічного суспільства, екологічною, моральною, демографічною, антропологічною кризами, техногенними катастрофами...» [86, с. 674].

Об'єктивність позиції В. Шинкарука та П. Йолона полягає у підкресленні того, що «філософія не просто сприймає готові результати пізнання та факти формоутворень культури, а й досліджує шляхи їх виникнення, виявляє приховані смисли та тенденції розвитку людського буття, усвідомлює суперечності і потреби пізнання

та практики, насамперед у галузі методу мислення і практичної діяльності, вдосконалення категоріального апарату» [86, с. 671].

У контексті означеного, об'єктом теоретичної уваги й аналізу слід зробити середину ХХ століття – період, коли більш-менш широко заявляються ідеї культурології – нової гуманітарної науки, яка робить перші кроки в умовах трансформації «некласична – постнекласична» філософія. Стосовно підкресленого, слід виокремити і факт появи перших робіт французьких постструктуралістів, які – доволі швидко – сформулюють спільноту «постмодерністів».

Теоретичне спрямування французьких постструктуралістів – Ж.-Ф. Ліотара, Ж. Дельоза, М. Фуко, Ж. Дерріди, – концепції котрих спочатку формувалися за авторським принципом, пізніше французькі інтелектуали об'єднали їх напрацювання за допомогою поняття «постмодернізм». Оскільки названі нами філософи були і співвітчизниками, і – практично – сучасниками одного часового періоду, реконструюємо їх основні ідеї, по-перше, керуючись хронологією року народження визнаних теоретиків, а, по-друге, тими загальними рисами, сказати б, творчо-пошукової філософії, яку вони – врешті решт – уособили.

Вчергове наголосимо: справа в тому, що утвердження на європейських теренах культурології відбувалося в період перебудови тих моделей філософії, що існували раніше, в «постмодерністську манеру філософування». Ситуація, що склалася у просторі філософії та філософського знання, деформувала структуру класичної філософії і створила реальні труднощі для культурології, опертям якої виявилася доволі хистке філософське підґрунтя.

Задля прояснення ситуації, яку ми вважаємо принципово важливою в процесі аргументації філософії як наріжного структурного сегменту культурології, деталізуємо наукову спадщину фундаторів «постмодернізму». У реалізації поставленого завдання першу позицію слід віддати Жан-Франсуа Ліотару (1924–1998) – відомому філософу, який, власне, і запропонував поняття «постмодернізм» задля означення тої філософії, сучасником якої він був. На думку Ж.-Ф. Ліотара, поняття «модерн» слід використовувати стосовно

того, що він кваліфікував як «великі метарозповіді», віднісши до них «діалектику духу», «емансипацію людини», «герменевтику смислу», Епоха модерну, за переконанням французького філософа, вичерпала себе і повинна відкрити шлях «постмодерну», адже «це епоха недовіри до метарозповідей, їх делегітимація, вивільнення «мікронаративів», що не зазіхають на загально визнаність і використовуються лише ситуативно» [78, с. 333].

У середині 70-х років друком виходять дві монографії Ж.-Ф. Ліотара – «Економія лібідонального» (1974) та «Постмодерністська умова» (1979), – на сторінках яких закріплюються окремі тези філософа, деталізуючись, передусім, у низці нових понять: «мовна гра», «жанр дискурсу», «режим дискурсу». Практика аргументації нового понятійного апарату буде підтримана іншими постструктуралістами, що – врешті решт – сформує специфічний понятійно-категоріальний апарат постмодернізму, який немає жодних «зон перетину» ані з класичною, ані з некласичною філософією. Від середини 70-х років стало очевидним, що Ж.-Ф. Ліотар розпочав, принаймні у площині проблеми понятійно-категоріального апарату, опрацювати нову манеру філософування. Згодом, ця ідея буде підтримана й іншими пост структуралістами. Усе означене призвело до поступового переосмислення класичної моделі філософії.

Доцільно констатувати, що хоча Ж.-Ф. Ліотар і був автором терміну «постмодернізм», зробивши перші кроки щодо представлення нового комплексу ідей на теренах тогочасної французької гуманістики, проте цілісного уявлення щодо обґрунтування якихось його сутнісних ознак й перспектив теоретичного руху, він не зробив. Більш того, наприкінці 80-х років минулого століття теоретик був змушений ввести в ужиток поняття «переписування модерну», яке сам він вважав можливою заміною його ж попереднього визначення «постмодернізм».

На нашу думку, усе це сталося через помилковість витокової тези Ж.-Ф. Ліотара, суть якої полягала в переконанні філософа, що «постмодернізм» завжди був «вписаний» у модернізм, а його «оприлюднення» відбулося тоді, коли він досяг завершеності своїх

форми і змісту. Така штучна конструкція і сприяла появі тих суперечностей, які Ж.-Ф. Ліотар не зміг як передбачити, так і подолати.

Водночас з Ж.-Ф. Ліотаром засади постмодернізму розробляє і Жіль Дельоз (1925–1995) – представник філософії постструктуралізму і один з фундаторів «шизоаналізу». На початку своєї наукової кар'єри Ж. Дельоз здобув визнання професійної спільноти як історик філософії, запропонувавши авторську інтерпретацію спадщини Б. Спінози, Ф. Ніцше та А. Бергсона. Друком виходять монографічні дослідження «Ніцше» (1962). «Бергсонізм» (1966), при цьому поняття «бергсонізм» закріплюється в просторі як європейської, так і української гуманістики.

Дещо пізніше професійний інтерес Ж. Дельоза до психоаналітичної концепції сприяє як співтворчості з відомим італійським психіатром та психоаналітиком Феліксом – Полем Гваттарі (1930–1992), так і до подальшої аргументації поняття «шизоаналіз». Співтворчість двох непересічних науковців привела до ідеї значного розширення змісту позасвідомого і виведення його за межі «брудних сімейних таємниць».

Така теоретична орієнтація сприяла тому, що фрейдівський «комплекс Едипа» був трансформований у «код» – поняття, яке хоча і закріпилося в постмодернізмі, проте має численні авторські тлумачення. «Коду», який символізує деяку деспотичність позасвідомого, повинна протистояти творча особистість – «детериторіалізований індивід». Саме цей тип індивіду здатний виконати «декодуєчу» функцію.

Ж. Дельоз та Ф.-П. Гваттарі – окрім коду – оперують і поняттям «монади культури», однак остаточно виразного тлумачення їх ролі теоретики представити не змогли. Єдине, що чітко проглядається в їх – вкрай суперечливій позиції – це те, що «монади» вільно пересуваються простором людських бажань, діючи всупереч вимогам культури. Означені напрями теоретичних розмислів знайшли відбиток у доволі популярній на європейських теренах монографії «Капіталізм і шизофренія» (1972–1980), яку Дельоз і Гваттарі написали у співавторстві.

На наше глибоке переконання, в процесі реконструкції теоретичних шукань Ж. Дельоза необхідно звернути увагу на ґрунтовну двотомну монографію «Кіно» (1985), на сторінках якої аргументована авторська точка зору на 90-річну історію цього виду мистецтва, створення якого виявилось можливим саме завдяки блискучим досягненням різних видів культури: наукової, технічної, художньої. Це дослідження Ж. Дельоза виступило об'єктом теоретичного аналізу з боку трьох – Т. Кохан, О. Мусієнко, М. Собуцький – відомих українських науковців, котрі, хоча і не прийняли цю роботу беззастережно позитивно, однак віддали належне спробам Ж. Дельоза обґрунтувати новий погляд на кінематограф крізь призму культурологічного аналізу.

Свої «за» і «проти» мають і напрацювання Мішеля-Поля Фуко (1926–1984) – філософа, історика, теоретика культури. Хоча сам філософ атрибутував себе в якості структураліста, окремі його ідеї доволі легко і контактують з постмодернізмом, і надають довершеності окремим його твердженням.

Французькі дослідники та інтерпретатори теоретичної спадщини М.-П. Фуко поділяють науковий шлях філософа на два, по суті, рівноцінні періоди: перший формувався від 60-х років ХХ століття, коли – в межах структуралістської методології була обґрунтована нова наукова дисципліна «Археологія культури», своєрідним підґрунтям якої виступили монографічні дослідження, написані у ці роки. Йдеться про «Історію безумства в класичну епоху» (1961), «Народження клініки» (1963), «Слова і речі» (1966), «Археологія знання» (1966); другий період у науковій діяльності М.-П. Фуко відрховується від 70-х років, коли його світогляд набуває відверто постструктуралістського забарвлення. Опертям для подібного твердження послуговує теоретична спрямованість низки його досліджень, зокрема, «Ніщє: генеалогія, історія» (1971), «Нагляд і покарання» (1975), «Гра влади» (1976). Упродовж 1974–1984 років філософ працює над тритомним дослідженням «Історія сексуальності».

Відштовхуючись від теоретичної проблематики напрацювань М.-П. Фуко, ми можемо констатувати не лише її широту, а й те-

матичну неоднозначність. При цьому очевидно, що філософ і не намагається «вибудувати» якийсь наскрізний стрижень у цьому безладді, на перший погляд, випадково підібраних проблем.

Вочевидь, означену нами ситуацію розумів, чи на якомусь етапі досліджень зрозумів і сам філософ, оскільки, долаючи описовість окремого монографічного матеріалу, застосував авторський дослідницький підхід, аргументуючи поняття «епістема», яке пояснює «типи історичного а'priori у сфері знання». Ще однією важливою позицією в поглядах М.-П. Фуко виступає ідея відокремлення «археології культури» від «історії культури». На його думку, «археологія культури» спрямована на доведення факту історичної «можливості якогось феномену», а не на фіксацію «історії розвитку певного феномену».

Слід визнати, що такі дилеми, як «можливість – неможливість» та «археологія – історія» для 60–70-х років минулого століття мали значний потенціал, передусім щодо прояснення специфіки іншої дилеми, а саме: «культура – культурологія». Очевидна наукова новизна ідеї французького філософа не отримала подальшого опрацювання й розвитку, залишившись, по суті, в межах авторських шукань,

Більш, так би мовити, успішною – в просторі європейської гуманістики – виявилася ідея «кодів культури», яка мала певний відгомін і на теренах української культурології. Означена ідея – ми вже наголосили на більш ранішньому її опрацюванні, – в інтерпретації М.-П. Фуко, є похідною від змісту та завдань, обґрунтованої ним, наукової дисципліни «Археологія культури»: «Аналізуючи історично мінливі форми організації людського буття, Фуко намагається розглянути їх як синтез «фундаментальних кодів культури», що керують усіма формами культури, її сприйняття і вартостями...» [78, с. 692].

На нашу думку, у процитованому фрагменті вкрай важливим – ключовим – є термін «сприйняття». Йдеться про значення «суб'єкта», котрий може виконувати подвійну роль, з одного боку, бути учасником процесу створення культури, а з іншого,

виступати в ролі реципієнта культурних надбань. Звернення М.-П. Фуко до феномену «суб'єкт» та актуалізація ним фактору «суб'єктивності» фіксувало культуру як феномен, що формується у русі «створення – сприймання», помітно впливаючи на усвідомлення ролі культури щодо практичних форм буття людини.

Паралельно з поступовим накопиченням матеріалу задля формування нової моделі філософування, якою опікувалися Ж.-Ф. Ліотар та М.-П. Фуко, «вибудовувалася» позиція Жака Дерріда (1930–2004) – відомого філософа, лідера деконструктивістського крила у французькій постструктуралістській філософії. Опертям задля аргументації власної філософської позиції Ж. Дерріда обрав принцип синтезування, намагаючись об'єднати ніцшеанство, феноменологію, структуралізм та психоаналіз.

У процесі синтезу ідей існуючих філософських напрямів, Ж. Дерріда доволі чітко висловив свої претензії до манери філософування, яка склалася на межі XIX–XX століття. Він критикує «монологічність» філософії означеного періоду, її «зацикленість» на конкретних поняттях, тлумаченні «буття», спираючись на поняття «наявність». Як наслідок критики попередніх філософських поглядів та практичної реалізації потенціалу синтезу, Ж. Дерріда запропонував принцип «деконструкції», який, за його твердженням, «...долаючи метафізику в тексті, показує обмеженість та вичерпаність тих форм філософування, які, наразі, використовувалися провідними напрямами класичної і сучасної західної філософії» [78, с. 151].

Слід враховувати, що основним об'єктом уваги, Ж. Дерріда вважає текст, який має повтори, метафори, опорні поняття, копії, які колишня філософія намагалася «затирати». Що ж стосується «деконструкції», то «живе поле», з яким вона працює, має відбитки і минулого і майбутнього. Ж. Дерріда є автором цілої низки робіт, які деталізують його наріжні ідеї. Серед публікацій філософа виокремимо наступні. а саме: «Про граматику» (1967), «Поля філософії» (1972), «Шпори. Стилі Ніцше» (1978), «Поштова листівка. Від Сократа до Фрейда і далі» (1980).

Підсумовуючи наш огляд історії становлення витоків ідей постмодернізму, який співпав з поступовим входженням культурології в простір європейської гуманістики, слід констатувати наступне, а саме:

а) розглядаючи філософію як один з наріжних сегментів фундаменту культурології, слід визнати, що ситуація, яка склалася на теренах європейського філософського знання в середині ХХ століття, робила цей фундамент вкрай хистким: маючи низку виразних, хоча і дискусійних авторських ідей, в умовах означеного періоду вже не існувало філософії як сталої системи світовідношення; поліметодологія, визнаючи і орієнтуючись на фактор «авторства», неухильно утверджує нове ставлення до «об'єктно-суб'єктної» взаємодії та взаємовпливу, послідовно педалюючи суб'єктивне начало;

б) «нова манера філософування», яку запроваджували фундатори постмодернізму, свідомо відмовляючись від класичних традицій, послідовно насаджувала поліметодологію. Остання ж методологічна модель керувалася доволі сумнівним принципом: скільки філософів – стільки і методологій. Культурологія в такому контексті виявилася наукою з непевними принципами, які повинні були б бути фундаментальними. Саме поняттям «непевність» можна охарактеризувати той стан цієї гуманітарної науки, який вона демонструє в умовах ХХІ століття;

в) упродовж 60–80-х років минулого століття доволі гостро постала проблема забезпечення філософських досліджень новим понятійно-категоріальним апаратом. В ужиток вводяться така поняття як дискурс, наратив, деконструкція, епістема, різом, шизоаналіз, цитування, журналізація, текст, мовна гра, монада культури.

З позиції «постнекласичної» філософії прискіплива увага до понятійного апарату повинна оцінюватися позитивно, однак в умовах руху класичної філософії до постмодернізму деформація – за рахунок нових понять – сталої понятійно-категоріальної системи оцінюється як негативна. В контексті означеного, по-

стає, на наш погляд, доволі логічне запитання: «А до чого у цій ситуації культурологія?»

У контексті означеного, слід віддати належне українським філософам, естетикам і культурологам, котрі на початку ХХІ століття своїми публікаціями адаптували дослідницькі пошуки засновників французького постмодернізму у простір вітчизняної гуманістики. Серед низки публікацій, виокремимо статтю Ю. Павлова «Генеалогія історії» М. Фуко як опозиція класичній методології історії» (2003).

На прикладі конкретного гуманітарного знання – історія – та конкретної монографії М. Фуко – «Генеалогія історії» – Ю. Павлов переконливо відтворив атмосферу «наскрізної опозиційності» класичній моделі гуманітарного знання – незалежно від того, чи йдеться про історію, чи філософію, чи естетику, – яку сповідували французькі постструктуралісти, формуючи засади постмодернізму. Ю. Павлов має рацію, коли стверджує наступне, а саме: «Характерною ознакою сучасного етапу розвитку гуманітарного знання є актуалізація широкого спектру питань, породжених зміною смисложиттєвих орієнтирів, кризою усталеної системи цінностей та ідеалів» [65, с. 300]. Внаслідок цього і з'являються, за твердженням Ю. Павлова, «нові теоретичні конструкти постмодернізму».

На нашу думку, важливим є той факт, що уся спільнота французьких засновників постмодернізму формували спільну опозицію класичній методології будь-якої гуманітарної науки. Вкрай важливою є і фіксація Ю. Павловим факту різко негативного ставлення ідеологів постмодернізму до «раціонального проекту» XVII–XVIII століття». Слід враховувати, що для цього «проекту» була властива як «схематизація», так і «раціоналізація суб'єктивних чинників, які лежать в основі історичних процесів» [65, с. 304]. Від другої половини ХХ століття – це заслуговує на фіксацію – почалася не символічна, а реальна «реабілітація» чуттєвості. Цей процес виявився доволі наочним на теренах естетики, що ми спробуємо показати у відповідному підрозділі.

Задля того, аби як процес формування наріжних сегментів культурології, так і «за – проти» фундаменту цієї науки, що створювався і продовжує діяти, необхідно охарактеризувати його (фундамент – Ю.С.) в цілому.

б) філософія культури.

Наступним сегментом, який потребує всебічного представлення, ми вважаємо «філософію культури», яка в сучасній українській гуманістиці кваліфікується як «філософська дисципліна». Якщо прийняти означений статус, то ця філософська дисципліна «вивчає культуру у всій багатоманітності її історичних форм та багатоманітності структурних специфікацій» [19, с. 678].

Б. Головка – автор процитованого визначення – професійний філософ, котрий тривалий час досліджує наріжні питання філософської антропології, вважає за доцільне, з одного боку, трансформувати філософські засади в контекст культури, а з іншого, наполягає на необхідності відрізнити філософію культури від філософії історії, а також від соціології культури – потужного напрямку культурознавства, оскільки етапи розвитку історії й культури не збігаються. Принагідно наголосимо, що на відміну від термінології, якою користуємося ми, опертям для Б. Головка виступає термін «цикли», що фіксує розвиток культури. Ми ж вважаємо, що йдеться про «етапи». Окрім термінологічних розходжень, його загальна теза цілком прийнятна.

Стосовно ж «соціології культури», де акцентується емпіричне функціонування культури в соціумі, то позиція Б. Головка аргументована доволі переконливо. Вкрай важливо для популяризації й утвердження в науково-учбовому просторі цієї дисципліни, аби реконструкція історичних традицій вивчення «філософії культури» йшла від часів Античності та даосизму – впливової китайської філософської системи. Має сенс нагадати і про те, що школа «кініків» – в межах змісту «філософії культури» – знайшла привід для критики культури, оскільки, на їх погляд, вона значно більше, ніж це припустимо, відійшла від природи.

Якщо реконструювати теоретичний рух питань, пов'язаних з філософією культури, то в перелік імен філософів, котрі приділяли їм увагу, потрапляють прізвища Ж.Ж. Руссо, Й.-Г. Гердера, Ф. Ніцше, О. Шпенглера, З. Фрейда та К.-Г. Юнга. Чисельність імен тих, хто аналізував означену проблему прямо пропорційне ідеям, котрі закладалися ними як наріжні в авторських концепціях.

Так, у конкретні історико-культурні періоди думка про «провину» культури, яка змінила первісну рівність людей, насаджуючи штучну нерівність (Ж.-Ж. Руссо) була спростована твердженням щодо творчо-спонукальної ролі культури у «розкріпаченні» здібностей людського розуму (Й.-Г. Гердер). Поняття «антикультура», введене в ужиток у другій половині ХІХ століття, оцінюється як відбиття природного стану людини, а на противагу йому, культура виступає стимулом боротьби за владу (Ф. Ніцше). Знаходяться теоретики, котрі кожний історико-культурний етап розглядають як замкнену систему, усуваючи – таким чином – ідею спадкоємності історичного розвитку (О. Шпенглер). Психоаналітична концепція культури сформульована доволі чітко, а саме: «незадоволеність культурою» (З. Фрейд, К. Юнг).

Б. Головка, приділяючи особливу увагу трактуванню культури у просторі постіндустріального суспільства, звертає увагу на концептуальні ідеї Даніеля Белла (1919–2011) – відомого американського соціолога, автора ідеї «деідеологізації» постіндустріального (інформаційного) суспільства. Саме Д. Белл основним протиріччям постіндустріального суспільства проголосив конфлікт «економіка – культура». Віддаючи у цьому конфлікті деякі переваги культурі, Д. Белл називає її наріжним принципом «самореалізації спільноти», ставлячи останню (спільноту – Ю.С.) над індивідом [3].

Хоча «філософія культури» належить до тих проблем, що опинилася на маргінесах української гуманістики, культуролог С. Янок доволі успішно актуалізував її наріжні засади у статті «Парадигми філософування та філософія культури» (2001). Перша частина назви статті чітко відбиває типову для початку ХХІ століття ситуацію у вітчизняному теоретичному просторі,

коли питання манери філософування – під впливом пошуків фундаторів постмодернізму – періодично виступала об'єктом обговорення, оскільки перед професійною спільнотою в означений період чітко окреслилася проблема вибору.

С. Янок не традиційно підійшов до викладу матеріалу своєї статті, розпочавши її з епіграфу:

«Земля сама себе переросла
І прагне небо поглядом обняти,
Де перша зірка – як віконце хати,
Що світиться самотньо край села» [89, с. 3].

Ці чотири рядки написані видатним австрійським поетом-символістом Райнером-Марією Рільке (1875–1926) і мають для автора статті особливий контекст, який він, на нашу думку, співвідносить з історико-філософськими традиціями руху культури. «Філософія, – за твердженням С. Янока, – є духовним простором, в якому формується ідеал – суспільно вироблена мета подальшого розвитку людства. Якщо вона з'ясовує витoki існування людини, шукає шляхи до розв'язання довічної суперечності, що існує між особою і суспільством, знаходить пояснення індивідуального статусу в суспільстві, відповідає іншим потребам реанімації духовності, то таким чином виправдовує своє соціальне призначення» [89, с. 3].

Окресливши «духовний простір» філософії, С. Янок певну увагу приділяє парадигмам «*cogito*» – «мислення» та парадигмі епістемологізма, які зароджуються в добу Античності – період софістики, – коли «Протагор висуває тезу: «Мірою всіх речей є людина. Існуючих, що вони існують, не існуючих, що вони не існують». Однак ні в Античності, ні в середні віки ця парадигма не отримала повного розвитку» [89, с. 5].

Позитивним аспектом теоретичних розмислів С. Янока, позиція котрого заслуговує на підтримку, є послідовна реконструкція «парадигм», їх аналіз та оцінка. Беззастережно слід погодитися з науковцем, коли він наголошує на значенні парадигми Рене Декарта (1596–1650) – видатного французького філософа та фізіо-

лога – «Cogito ergo sum» – задля подальшого розширення пошуків представників Нового часу на теренах філософського знання.

Ми повністю підтримуємо намагання С. Янока прокласти «пластичний міст» між декартівською точкою зору та парадигмою «Affirmo ergo est», яку науковець визначає в якості «вихідного принципу філософського аналізу культури»: «Завдяки «affirm» – «ствердження» – буття людини зливається з буттям культури. Культура іманентно несе в собі людину, тому що її буття породжене людиною. Пізнання культури повинно відрізнятись від пізнання «буття як буття», а філософія культури не повинна вміщатися ні в парадигму «on he on», ні в парадигму «cogito» [89, с. 6].

На нашу думку, значний теоретичний потенціал як в концепції С. Янока, так і в тих деталях, що їх культуролог виявляє у змісті «філософії культури», містять наступні положення стосовно її («філософії культури» – Ю.С.) пояснення, а саме:

а) «... культура об'єктивує в собі людину як можливість становлення особистості»;

б) «...культура несе в собі людину».

Означені нами «положення» в розмислах С. Янока, набувають особливого теоретичного значення, оскільки він пов'язує сферу «філософії культури» з розв'язанням смисложиттєвих проблем, які «формулюються відповідно до часу» і мають «свої постановки».

Два сегменти – філософія та філософія культури – унаочнюють раціональний простір фундаменту культурології, задля реконструкції його як цілісної структури, необхідно проаналізувати специфіку такого сегменту як естетика – носія чуттєвого начала.

в) естетика.

Здійснення аналізу естетики в якості третього сегменту фундаменту культурології вимагає, на наше глибоке переконання, урахування кількох витокових положень: а) естетика належить до найдавніших гуманітарних наук, які розвивалися в контексті філософії і розглядалися як складова частина філософського знання. Паростки естетики «присутні» як у індо-китайській, східно-арабській традиціях світовідношення, так і у греко-рим-

ській; б) означені нами паростки естетичного знання створювали паритет «раціональне – чуттєве». При цьому, почуттєвий фактор набував особливого значення, оскільки «чуттєвість» наснажувалася мистецтвом, вплив творів якого обов'язково враховувався в структурі естетичного почуття; в) відокремлення естетики від філософії відбувалося поступово, остаточно зафіксувавшись в середині XVIII століття.

Реконструюючи ті процеси, що відбувалися на теренах естетичного знання до, так би мовити, акту відокремлення, доцільно звернути увагу на точку зору відомого українського естетика Л. Левчук, котра зазначає: «Становлення перших естетичних уявлень слід співвіднести з тим значенням, якого давньогрецька філософія надавала людським почуттям загалом. Їх аналіз, спроби класифікувати, виявити протилежні чуттєві сили є важливими складниками філософських поглядів Піфагора, Алкмеона, Емпедокла, Теофраста» [48, с. 5].

Слід визнати, що, спираючись на цей, сказати б, перший «почуттєвий рівень», опрацьований в межах давньогрецької гуманістики, він (рівень – Ю.С.) сприяв поступовому поглибленню уявлень про складність почуттєвої природи людини, котра здатна переживати як почуття прекрасного, так і потворного.

Л. Левчук, відтворюючи специфіку першого «почуттєвого рівня» в структурі естетичного знання наголошує на творчо-пошуковому підході піфагорійців щодо використання стимулюючої ролі почуттів у процесі становлення низки понять, зокрема, гармонія, досконалість, краса.

Збагачення почуттєвості людини відбувалося – значною мірою – завдяки розвитку мистецтва. Саме воно виступало тою сферою діяльності людини, яка виконувала декілька вкрай важливих ролей, а саме: сприймаючи художній твір – поетичного, танцювального, театрального чи створеного в різних жанрах образотворчого виду мистецтва – реципієнт, з одного боку, переживав те, що бачив, а з іншого, – активізував власні почуття. Переживання та емпатія сприяли становленню того процесу,

який сучасні культурологи кваліфікують як «люди́нотворчість», акцентуючи на «творенні людиною самої себе».

На наше глибоке переконання, в контексті означеного, доцільно вчергове звернутися до розмислів Л. Левчук, котра, спираючись на позицію «Арістотель – Апулей», опрацьовує наступну ситуацію, а саме: «...Арістотель, опрацьовуючи поезію Давьої Греції, зауважував: «З Гомером за життя змагався Сіагр, після смерті – Ксенофан Колофонський, з Гесіодом – Керкоп, після смерті – вже згаданий Ксенофан». Апулей підкреслює: «Емпедокл створював поеми, Платон – діалоги, Сократ – гімни, Епіхарм – комедії, Ксенофан – історію, Ксенофан – сатири» [48, с. 6–7].

Ми свідомо реконструюємо окремі історико-культурні етапи давньогрецької гуманістики, оскільки традиції, закладені нею, зберігалися і в наступний час, створивши завдяки колективним зусиллям, доволі міцний фундамент задля фіксації, утвердження й переконливої аргументації не просто феномену «людська почуттєвість», а й задля доведення його ролі й значення і в «життєвому світі» людини, і в мистецтві, яке вона створює.

Доцільно беззастережно приєднатися до тези Л. Левчук, котра вважає, що «в історії естетичної науки перша половина XVIII ст. має особливе значення: в 1750 р. вийшов друком перший том теоретичного трактату «Естетика», автором якого був німецький філософ і теоретик мистецтва Олександр – Готліб Баумгартен (1714–1762). Спираючись на грецькі поняття ейсетикос, естаномай, естаноме, естесі, Баумгартен увів новий термін – естетика, окресливши цим самостійну, специфічну сферу знання» [48, с. 16].

У проекції часу, виявилось очевидним що О.-Г. Баумгартен доволі ґрунтовно опрацьовував як необхідність розділення філософського знання на конкретні складові частини, так і доцільність відокремлення естетики при умові обґрунтування самостійного статусу цієї гуманітарної науки. Опертям доцільності означеної процедури слугувала теза О.-Г. Баумгартена щодо гносеології, яка має дві форми пізнання, а саме: естетику і логіку. Водночас, німецький філософ доволі чітко аргументував як приналежність

естетики «нижчому» – чуттєвому – рівню, так і потенціал логіки, який робить її структурою вищого ґатунку. Цей – вищий – рівень обумовлений сферою раціонального (інтелектуального) пізнання: «Логіка вивчає судження розуму і веде до пізнання істини. Естетика пов'язана із розумінням смаку і пізнає прекрасне» [48, с. 17].

О.-Г. Баумгартен, підкреслює Л. Левчук, доволі активно використовує поняття «прекрасне», поступово трансформуючи його у провідну естетичну категорію. Згодом, його точка зору помітно вплине на трактовку «прекрасного» Г.В.-Ф. Гегелем і виступатиме своєрідним підтекстом у визначенні предмету естетики. Слід констатувати, що визначення предмету нової самостійної науки, яке запропонував О.-Г. Баумгартен, доволі чітке, концептуальне і повністю відбиває його авторську дослідницьку спрямованість: «Естетика (теорія вільних мистецтв, нижче вчення про пізнання, мистецтво красивого мислення, мистецтво аналога розуму) є наука про чуттєве пізнання» [90, s. 11].

У проекції часу, стало очевидним, що категорія «досконале» доволі активно використовувалася в історії естетичного знання, коли воно існувало в якості складової філософії (Арістотель, Ал-Газалі). Ця категорія, так би мовити, балансувала між філософією та естетикою, а це спонукало О.-Г. Баумгартена визнати дворівневість предмету естетики, поділивши цю науку на теоретичну – вивчення проблеми «краса – прекрасне» та осмислення специфіки чуттєвого пізнання й чуттєвого сприймання дійсності – та практичну – осмислення процесу розвитку мистецтва, загалом, та персоналізований аналіз конкретних творів, що дозволяло зафіксувати особистість митця.

Від часів свого формування в межах філософії, естетика пройшла довгий і суперечливий процес розвитку, який в умовах ХХІ століття фіксується наступними етапами, а саме: «...можна визначити розвиток естетики від доби Античності до 30-х років ХІХ ст. як класичний період. При цьому слід наголосити, що з середини ХVІІІ ст. естетика розвивається як самостійна наука. Період від 30-х років до кінця ХІХ ст. визначається як посткла-

сичний. А в умовах ХХ ст. формується неklasична естетика» [48, с. 20].

Оскільки культурологія – нова гуманітарна наука, – що враховувала й використовувала потужні американські витоки, почала активно заявляти про себе на європейських теренах в середині ХХ століття, вона потрапила у контекст «неklasичної» естетики, яка почала педалювати саме чуттєвий зріз свого предмету. Тогочасна естетика займала помітне місце і в теоретичному аспекті, і як учбова дисципліна, і як наука, виконуюча, передусім, аксіологічну функцію стосовно літературно-мистецького процесу як в європейському культурному просторі, так і в українському.

Естетики другої половини ХХ – початку ХХІ століття, які на українських теренах професійно опрацьовували проблематику цієї науки, активно реанімували естетичний теоретичний досвід, пов'язаний з рухом «модерн – авангард» (Т. Ємельянова, Л. Левчук, Л. Матвеева, О. Оніщенко, С. Холодинська), з уведенням в простір української гуманістики традицій американсько-європейського естетичного знання. Не претендуючи на повноцінне відтворення саме цього «проблемного досвіду», все ж наголосимо на дослідженнях як теоретичної спадщини, так і поточних шукачів О. Вайльда (О. Маламура), З. Фрейда, К.-Г. Юнга (Л. Левчук, В. Менжулін, О. Поліщук, Н. Хамітов), Ф. Кафки, Т. Манна (О. Оніщенко), Г. Ріда (Л. Ільницька), Е. Суріо (К. Ірдиненко), А. Данто (Є. Дніпровська), Ж. Дерріди (Т. Гуменюк), Т. Манро (А. Шелякіна), Ж. Дельоза (Т. Кохан, О. Мусієнко, М. Собуцький), французьких «елітаристів» (Н. Жукова), ідеологів «метамодернізму» (О. Оніщенко, І. Петрова).

На вітчизняних теренах упродовж кінця 60–80-х років у просторі численних тогочасних дискусій – про визначення предмету естетики, про співвідношення «естетичне – художнє», про зіткнення «природники – суспільники» – виразно почав «вибудовуватися» інтерес до специфічної естетичної почуттєвості, яка і є наріжною сутністю естетичного знання.

Означений аспект представлення естетики був пов'язаний з монографічними дослідженнями Анатолія Канарського (1936–1984) «Діалектика естетичного процесу. Діалектика естетичного як теорія чуттєвого пізнання» (1979) та «Діалектика естетичного процесу: генеза чуттєвої культури» (1982).

На сторінках першої монографії відомий український естетик зауважував: «Однак сам по собі речовий, природний бік предмета або явища ще не є смыслом феномена чуттєвого. Чисто предметного, природного відношення людини до довкілля, до самої природи не існує. Воно завжди переломлюється через відношення людини до іншої людини, до суспільства, до класу людей, зрештою – через відношення її до самої себе. Тому немає і такої речі, яка в дії одного відчуття визначала б емоційний стан людини» [31, с. 87].

На нашу думку і ще одна теза з монографії А. Канарського представляє собою значний дослідницький інтерес, а саме: «... дійсність естетичного полягає і в тому, що воно отримує завершення, згасаючи в акті споживання, де саме споживання його є і своєрідною кінцевою метою, кінцевим смыслом його існування, а тому і закінченою формою досконалості» [31, с. 55].

Користуючись термінологією А. Канарського, зробимо деякі акценти на тих твердженнях науковця, які спонукають до дискусії, а саме:

а) автор означеної тези користується поняттям «споживання», яке, на нашу думку, суголосне з поняттям «сприймання». Саме ним – як правило – оперує реципієнт, захоплюючись якимось твором мистецтва; На нашу думку, у тому випадку, коли мова йде про мистецтво, поняття «споживання» є дещо не коректним;

б) в наступному акті «споживання» («сприймання») відбувається «завершення» естетичного, оскільки досягнута кінцева ціль. Нам важко повністю прийняти означену тезу А. Канарського, оскільки ми вважаємо, що після акту «споживання» («сприймання») відбувається осмислення спожитого (сприйнятого), а процес осмислення стимулює переживання, що – поступово – сприяє поглибленню й удосконаленню почуттєвості людини.

Окрім означеного, є і інші суперечливі моменти, на які звернула увагу Л. Левчук. Ми поділяємо її думку стосовно понятійно-категоріального апарату, яким оперує А. Канарський, а саме: «...він ототожнює «здійсненність» та «закінчення», вживає поняття «змістовна логіка», «співзнання», «заперечні категорії» [46, с.226]. Водночас, Л. Левчук підкреслює, що в дослідницькому просторі, який створювали роботи А. Канарського, усі ці категорії «працюють, не дивлячись на їх не традиційність».

Реанімація «чуттєвого» мала значний вплив на реабілітацію позиції О.-Г. Баумгартена і дозволила українським естетикам кінця минулого століття внести в, так би мовити, офіційний підручник з естетики наступне визначення цієї науки: «Естетика – наука про становлення й розвиток чуттєвої культури людини. Таке загальне визначення випливає з органічної єдності двох своєрідних частин цієї науки, якими є: 1) специфіка естетичного як ціннісного ставлення людини до дійсності; 2) художня діяльність людини» [48, с.4].

Ціла низка публікацій українських естетиків, позначених вже ХХІ століттям, показала зацікавлене ставлення науковців – О. Воеводін, О. Залужна, Т. Кривошея, О. Наконечна – як до концепції А. Канарського, так і до фактору «чуттєвості» в процесі пояснення «естетичного».

Найвиразніше означені тенденції відбиті в науковій розвідці Т. Кривошеї «Дослідження чуттєвої культури в категоріях сучасної гуманітаристики: методологічні принципи» (2019), авторка якої не лише активно, а й творчо використовує наріжні положення концепції А. Канарського. Йдеться про позиціонування А. Канарським «чуттєвої культури як чинника ціннісного означення «міри небайдужості». Причому і естетичне, і творче, і художнє естетик розглядає синонімічно чуттєвому. Аби виокремити чуттєве як об'єкт теоретичного розгляду, Канарський вводить поняття «не-байдуже» як діаду, пару категорій – «не-байдуже / байдуже» [31, с.102].

Упродовж наступного аналізу, Т. Кривошея надає особливого значення категорії «безпосереднє», яка виконує в концепції А. Канарського доволі потужну роль: «... сама думка про без-

посереднє – думка, яка в силу нашого ж бажання і поставленого завдання оформилася в ціль і засіб одночасно: стала самоціллю діяльності» [31, с. 102].

Позитивним продовженням сьогоднішньої інтерпретації концепції А. Канарського, є прокладання «пластичного мосту» до наук «культурологічного спрямування». Цей символічний міст Т. Кривошея, на нашу думку, «побудувала» доволі переконливо, стверджуючи наступне, а саме: «Необхідно наголосити, що культурологічний вектор методологічного опрацювання поняття «чуттєва культура» у порівнянні з аналогом в естетичній науці (у варіанті Канарського) ставить акцент у цьому словосполученні на слові культура і у такій дослідницькій площині розгортає власну міжгалузеву стратегію у визначенні її (чуттєвої культури) суті та змісту» [44, с. 69].

У контексті означеного, наголосимо ще на одному положенні концепції А. Канарського, а саме: відтворення ним історичної послідовності розгортання чуттєвої культури як: «1) афектованої чуттєвості (архаїка), 2) утилітарної чуттєвості (Античність), 3) безпосередньо духовної чуттєвості (Середньовіччя) та 4) моральної чуттєвості (Новий час)» [44, с. 70].

Слід наголосити, що концепція А. Канарського – від моменту її оприлюднення – доволі помітно вплинула на теоретичні шукання О. Воеводіна, котрий аргументував свою позицію у науковій розвідці «Естетика – граматики почуттів» (2003). Афористично концептуалізувавши власну точку зору вже у назві статті, він цілком справедливо зазначив: «Успішність теоретичного дослідження багато в чому визначається правильністю розуміння предметної області й, відповідно, методологічної процедури, яку дослідник застосовує у науковому пошуку. Багато в чому це відноситься і до естетики, що останнім часом активно переосмислює світовий досвід філософсько-естетичної думки і стрімко втягує в поле своєї уваги нові сфери соціального буття» [15, с. 9]. О. Воеводін – це очевидно – зробив спробу систематизувати те, що потребує «переосмислення».

На наше глибоке переконання, в період становлення культурології як науки – враховуючи те, як проявлялася ця специфіка на

українських теренах – подібна дослідницька робота була корисною і такою, що дозволяла виявити теоретичну «ескізність», недоопрацювання чи суперечливі моменти. Позиція самого О. Воеводіна базувалася на наступних засадах, а саме: а) «естетичні процеси у своїй сутності – емоційні процеси»; б) «емоції спонукають людину до дії, є наймогутнішими стимулами соціальної активності»; в) «...в естетичних переживаннях ведучим елементом є не унікальна суб'єктивність творчої уяви, а, навпаки, те, що поєднує людей, забезпечує їхнє взаєморозуміння і спільну діяльність» [15, с. 10–11].

Витокові підходи до проблеми чуттєвості, заявлені О. Воеводіним у статті 2003 року, були розгорнуті і детально аргументовані у його монографії «Естетична антропологія» (2010), яку у своїй науковій розвідці використовує Т. Кривошея.

Відштовхуючись від процесу відстоювання українськими науковцями ролі емоційно-чуттєвого фактору і в естетиці, і в чуттєвій культурі, звернемо увагу на дещо інший аспект чуттєвості, який – в останні десятиліття – набув особливого розголосу в професійному середовищі. Йдеться про «низову естетику», корені якої сягають проблеми вроджених чуттів, якою на межі XIX–XX століття у трактаті «Із секретів поетичної творчості» (1898) опікувався Іван Франко (1856–1916).

Задля представлення «вроджених чуттів» звернемося до навчального посібника «Основи естетики» (2006), на сторінках якого дві його авторки – Л. Левчук та О. Оніщенко, – орієнтуючись на учнів 10–11 класів середніх загальноосвітніх закладів (саме до них звернений посібник) детально представили «вроджені чуття» та їх місце в структурі людської чуттєвості.

Сьогодні загальновідомо, що чуттєвість людини починає формуватися від «зовнішніх чуттів» – зір, слух, дотик, смак, нюх, – які є вродженими. Серед п'яти зовнішніх чуттів головне навантаження – традиційно – визнавалося за тими з них, які органічно трансформувалися у супутні виміри: «зір – колір», «слух – звук», «дотик – форма». Помітно менша увага приділялася фізіологічно-

му «смаку» й «нюху», які «соціалізувалися» значно повільніше, багато в чому залишаючись на тваринному рівні.

Окрім «зовнішніх», людина володіє «внутрішніми чуттями» – любов, колективізм, ненависть, дружба, відданість, – які в якості морально-психологічного сегменту, дотичні до чуттєвого світу людини [46, с. 84–85].

Три «зовнішніх чуття» – «зір-слух-дотик» – формують фундамент естетичного, на який, поступово, нашаровуються нові рівні: самотність культурного простору, де народжується дитина, умови і можливості щодо її виховання, родина, мова, релігія, освіта, дотичність до творчості і мистецтва. Усі ці чинники впливають на формування й розвиток естетичної чуттєвості, що може досягти обсягу «чуттєвої культури». Паралельно з означеним, у дитини повинен активно формуватися психологічний аспект світоставлення, а саме: уява, фантазія, емпатія, синестезія (міжчуттєва асоціація), бажання самовиразитися та багато інших психо-фізіологічних станів, які – тим чи іншим чином – «працюють» на людську чуттєвість в її естетичній інтерпретації.

Традиція саме такого трактування процесу становлення й розвитку людської чуттєвості почала дещо корегуватися на межі ХХ–ХХІ століття, передусім, введенням в теоретичний ужиток поняття «низова естетика». У змісті цього поняття, яке трактується значно ширшим, ніж «зовнішні чуття», концептуалізуються, передусім, «нюх» та «смак». При цьому акцентується фізіологічний рівень смаку, оминаючи потенціал його (смаку – Ю.С.) естетико-художнього рівня.

Означені новації – значною мірою – пов'язані з дослідженнями Мадаліни Діакону (р.н. 1970) – австрійського естетика румунського походження. Ця дослідниця переконана, що теоретичну «чистоту» естетики знищує європейський раціоналізм, який чи то свідомо, чи то мимовільно, але упродовж значного часу «знищує» естетичну чуттєвість та руйнує цю важливу гуманітарну науку [91].

У контексті означеного, М. Діакону формулює запитання загальнотеоретичного значення: «Чи здатна чуттєвість замінити

раціональність?». Власне, «низова естетика» і є відповіддю на це запитання. Деталізуючи свою позицію, австрійський естетик, подекуди, вживає вираз «естетика нижчих почуттів», аргументувавши його на сторінках статті «Reflections on an Aesthetics of Touch, Smell and Taste» (2009).

Матеріал цієї статті відбиває інтерес дослідниці до засобів, за допомогою яких можна вийти за межі класичної естетики. Спираючись на формулу «нижчі чуття = смак + нюх + дотик», М. Діакону намагається зафіксувати ті зміни, які на межі ХХ–ХХІ століття на літературно-мистецьких теренах.

На нашу думку, позиція дослідниці має право на існування. Для підтвердження такої тези достатньо згадати поліжанровий роман «Парфумер» (1985) – відомого німецького письменника Патрика Зюскінда, опертям сюжетних колізій якого є чуття «нюху». Можна навести і інший приклад: роман «Ласощі» (2000) – автором якого є французька Мюріель Барбері. Цей літературний шедевр був доволі швидко перекладений 12 мовами світу й, за словами культуролога Н. Жукової, є зображенням «повсякдення крізь призму естетосфери гастики» [27, с. 5].

Підсумовуючи наші розмисли щодо такого сегменту фундаменту культурології як «естетика – естетичне знання», ми – вчергове – підкреслимо, що «філософія» та «філософія культури», які також належать до наріжних сегментів, несучи раціональне начало, повинні урівноважуватися началом «естетичної чуттєвості», ставлення до якого знаходиться в динамічному стані, тим самим має потенціал до надання динамічного характеру і, власне, культурології.

РОЗДІЛ II.

ПРОЦЕС КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ «ПРОБЛЕМНОГО ПОЛЯ» УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

2.1. Складності вироблення понятійно-категоріального апарату культурології

Процес концептуалізації «проблемного поля» української культурології відбувався стосовно різних аспектів культурологічного знання. Серед цих аспектів одне з центральних місць – у роки становлення культурології як самостійної науки – займала необхідність понятійно-категоріального забезпечення дослідницького процесу, пов'язаного із сферою культурологічного знання.

Доцільно вчергове підкреслити, що – приблизно – перші два десятиліття в історії становлення української культурології науковці орієнтувалися на філософію та філософію культури, добуваючи культурологічне знання до філософського. У загальних обрисах це був вірний шлях, однак ті труднощі, які в 60–80-ті роки минулого століття переживала філософія, яка «рухалася від класичної моделі до некласичної: зазнаючи – при цьому – потужне «вторгнення» кількох десятиліть, пов'язаних із становленням «постмодернізму». В умовах філософії початку XXI століття, яку фахівці кваліфікують як «постнекласичну», понятійно – категоріальний апарат культурології продовжує нарощувати свій потенціал, поки що не обґрунтувавши сталої моделі.

На наше глибоке переконання, доцільно приєднатися до думки С. Холодинської – відомого українського культуролога, котра стверджує наступне: «...культурологія, знаходячись у проце-

сі становлення, повинна чітко й послідовно «відпрацьовувати» понятійно-категоріальний апарат, адже поки що він – значною мірою формується шляхом «запозичення» з інших сфер гуманітарного знання. Відтак, слід визнати, що часом спостерігається цілком успішний процес певних трансформацій цих «запозичених» понять, але їх – подекуди дещо штучне – культурологічне «забарвлення» не знімає проблеми як такої» [82, с. 49].

Означник «забарвлення», яким користується С. Холодинська, доволі чітко відбиває процес, пов'язаний із входженням у простір українського культурологічного знання зразків «понятійного забезпечення» постмодерністської філософії. Приклади понятійного апарату, який розробили французькі фундатори постмодернізму, наведені нами у попередньому розділі, Слід визнати, що окремі із понять, обґрунтованих у логіці трансформаційних процесів «постструктуралізм – постмодернізм» закріпилися на теренах української гуманістики, проте ці поняття – як правило – виконують якусь декоративну роль, не торкаючись чи то сутнісної природи культурології, чи то проблематики, якою опікується саме українська культурологія.

Власна точка зору автора монографії, яка буде представлена у цьому підрозділі, зорієнтована на реконструкцію позиції вітчизняних науковців, теоретико-методичні пошуки котрих співвідносяться з дослідницькою проблематикою. На першому етапі розробки понятійно-категоріального апарату культурології, який ми окреслюємо останніми десятиліттями ХХ століття, в теоретичний ужиток була введена низка понять, які закріпилися у «проблемному полі» української культурології, увійшли в підручники, посібники та словники і можуть оцінюватися як певний здобуток вітчизняної гуманістики.

На нашу думку, аналізуючи складності й протиріччя, що супроводжували вироблення понятійно-категоріального апарату, яким сьогодні користується українська культурологія, буде справедливим наголосити на тих авторських надбаннях, що зіграли стимулюючу роль наприкінці ХХ і на початку ХХІ століття. До ав-

торських надбань ми відносимо наступні поняття, а саме: «культуроцентризм» (В. Мазепа), «надкультурне» (М. Савельєва), «діалог культур» (В. Даренський), «людинотворчість» (Л. Губерський), «культурний простір» (О. Степанова), «каузальність культурологічного» (К. Кислюк), «етнокультурографія» (В. Личковах), «культурознавство» (О. Кирилова), «постсучасність – посткультура» (Г. Чміль), «крос-культура» (К. Коперсак).

Серед означених творчо-пошукових теоретичних пропозицій, особливо зацікавлене ставлення було проявлене до поняття «культуроцентризм», який запропонував відомий український філософ Володимир Мазепа (1930–2003), концептуалізуючи теоретичну спадщину Івана Франка: мається на увазі його монографія «Соціально-культурна філософія І. Франка» (2001). Згідно концепції В. Мазепа, філософію видатного поета слід розглядати, спираючись на засади культуросентризму. На українських теренах така концепція була підтримана як філософсько-культурологічною спільнотою, так і літературознавцями.

Значний розголос серед широких верств гуманітаріїв знайшла і позиція Л. Губерського, котрий у науковій розвідці «Культуротворча сутність людини і людинотворча сутність культури» (2009) спробував, так би мовити, обіграти відразу три поняття, а саме: людина, культура і творчість. Як слушно зазначає С. Холодинська, «...аспект вимог до культурологічного аналізу представлений у спробі українського філософа Л. Губерського з'єднати такі похідні культури як «культуротворча сутність людини» та «людинотворча сутність культури» [82, с. 58].

С. Холодинська підкреслює і інший зріз означеної ідеї Л. Губерського, пов'язаний з тим, яке «відбиття» його позиція – в якості певної методологічної настанови – «прочитується в розмислах цілої низки українських культурологів, а саме: Ю. Афанасьєва, М. Бровка, В. Герасимчук, О. Жорнової, В. Леонтьєвої, В. Федя, В. Шейка» [82, с. 50].

Аргументація нових понять на початковому періоді становлення культурології, доволі швидко потрапила у тупикову ситуацію, яка

обумовлювалася відсутністю чіткого уявлення про предмет культурології і – визнане більшістю науковців – спрямування нової гуманітарної науки. Справедливість цієї тези підтверджує порівняння позицій двох культурологів, а саме: «Р. Демчук – О. Кравченко».

У науковій розвідці «Ідентифікація української культурології у контексті ідей постмодерну» (2021) О. Кравченко, відновлюючи історію становлення вітчизняної культурології, звертає увагу на позицію Р. Демчук, котра, хоча і вважає культурологію наукою, все ж наполягає, що вона «...не сумативна (у сенсі низки варіантів), а синтетична (цілісна), проте це якісно новий синтез, що породжує нове знання» [38, с. 9]. О. Кравченко – окрім першої тези – фіксує увагу і на другій, а саме: внаслідок «багатомірності культури» Р. Демчук підкреслює «...версійний (від терміну «версія» – Ю.С.) характер та предметно статусну невизначеність предмету культурології як науки» [38, с. 9].

На нашу думку, доцільно підтримати дві означені тези Р. Демчук, які можуть бути прийнятні з кількох причин, але найголовніша стосується проблеми понятійно-категоріального апарату, оскільки «невизначеність» предмету тієї чи іншої науки не сприяє розумінню того, який понятійно-категоріальний апарат цій науці потрібний.

Третя теза в розмислах Р. Демчук, яка видається О. Кравченко важливою, є трансформацією її думки про тенденцію культурології «розчинятися» у власному об'єкті, що і обумовлює її методологічну невизначеність та теоретичну неспроможність. Принагідно наголосимо, що Р. Демчук чи не перша українська культурологиня, котра у 2018 році, тобто після тридцятирічного розвитку культурології на українських теренах, кваліфікує цю гуманітарну науку як «неспроможну». Чи повинна в такому випадку загальмованість формування понятійно-категоріального апарату викликати якесь здивування?

Відштовхуючись від подібних розуміння та оцінки культурології, Р. Демчук формулює третю тезу, а саме: «...необхідним є конструктивістський підхід до інтерпретації культурології і як системної науки, і як навчальної дисципліни» [38, с. 10]. Важко уявити, як здійснити «конструктивістський підхід до інтерпретації культуроло-

логії», не маючи понятійно-категоріального апарату, який виконує роль своєрідного «каркасу» для будь-якої гуманітарної науки.

О. Кравченко, коментуючи тези запропоновані Р. Демчук, справедливо зауважує, що вона задає культурології «філософську перспективу, визначаючи об'єктом дослідження «цінність»; предметом – моделі культури як «вищу цінність» у певному соціокультурному історико-культурному контексті та пов'язуючи її результативність із типологічним, інтегративним, парадигмальним методами» [38, с.29]. Ми віддаємо належне прихованій іронії О. Кравченка, яка супроводжує його аналіз розмислів Р. Демчук, оскільки важко уявити як «неспроможна» наука буде користуватися такими складними методами?

Однак у процитованих фрагментах полеміки «Р. Демчук – О. Кравченко» можна зробити і деякі нотатки щодо проблеми понятійно-категоріального апарату культурології, яка цікавить нас у цьому підрозділі, а саме: фіксація Р. Демчук понять «цінність» та «вища цінність», якими оперувала ще класична філософія і які дослідниця вважає правомочними бути трансформованими у простір культурології.

Полемізуючи з Р. Демчук, її опонент все ж виокремлює ті аспекти в її розмислах, які містять потенціал задля подальшого осмислення сутності культурології. Так, О. Кравченко підкреслює, що Р. Демчук «намагається правомірність та доцільність звернення культурологів до концептів, які вже мають чималу академічну історію: ментальності, ідентичності, нації, історичної пам'яті тощо. Проте чи додасть така реінтерпретація щось нове у їхньому розумінні без теорії культури?» [38, с.29].

Цілком слушний висновок О. Кравченко може бути доволі легко й переконливо трансформований і у проблему понятійно-категоріального апарату. Адже обґрунтування нових понять також можна віднести «до концептів», які «вже мають чималу академічну історію». На нашу думку, внаслідок подібних розмислів постає логічне запитання: А як процес «реінтерпретації» дозволить культурології довести власну наукову новизну, якщо

ця галузь гуманітарного знання задовольнить ся «запозиченням» понять із сфери «академічної історії»?

Слід констатувати, що – тією чи іншою мірою – позицію Р. Демчук поділяють й інші українські культурологи. Таке наше твердження базується на статті О. Івашини «Стиль як основа у викладанні культурології» (2018), матеріал якої дозволяє наступним чином концептуалізувати ідеї автора:

– по-перше. О. Івашина ставить під сумнів статус культурології як нової – повноцінної – гуманітарної науки, а лише «...намагається наслідувати статус науки». Практика «наслідування» дозволяє культурології більш – менш впевнено базуватися на «... певних презумпціях, припущеннях, інтуїціях, які радше є своєрідною філософією» [28, с. 236];

– по-друге, користуючись терміном «наслідування» – ми ж віддаємо перевагу терміну «запозичення» – О. Івашина підкреслює, що культурологія «...використовує не в меншій, якщо не в більшій мірі ресурси риторики, літератури, мистецтва та їх різноманітних жанрів» [28, с. 236];

– по-третє, у назві статті, яку ми аналізуємо, О. Івашина як використовує поняття «стиль», так і наголошує на ньому. Науковець вважає, що для культурології вкрай важливим є стиль її викладання, а не сутність самої науки. Так, в інтерпретації О. Івашини культурологія – це навчальна дисципліна, а не наука. Як наслідок цього, в її просторі доцільно використати поняття «стиль», яке було введено в теоретичний ужиток ще за часів Відродження. Краще «запозичити» поняття, а ніж опікуватися обґрунтуванням якогось нового.

Опрацьовуючи суперечливу ситуацію з понятійно-категоріальним апаратом культурології, яка виникла на теренах української гуманістики внаслідок неоднозначного ставлення фахівців до предмету цієї гуманітарної науки, доцільно звернути увагу і на позицію О. Кирилової. У науковій розвідці цієї культурологині «Культурологія України як університетська наука» (2015) не лише докладено певних зусиль задля популяризації поняття «культуроло-

навство», але й – як і її колеги Р. Демчук та О. Івашина – оцінює її, скоріше, як дисципліну а не науку. За слушним зауваженням О. Кравченка, означені автори асоціюють культурологію «не з традиційними академічними школами, а з окремими особистостями, «...які створюють локальну культурологічну традицію перш за все власними стратегіями формування культурологічної ідентичності та внеском в гуманітарну науку» [38, с. 30].

Принагідно зауважимо, що усі три науковці, позицію яких ми реконструювали завдяки такому опоненту як О. Кравченко, є представниками Могілянської школи культурології, яка атрибується лише з частиною українських культурологів, однак – в умовах перших двох десятиліть ХХІ століття – позиції цієї школи вимагають певної уваги.

Визнаючи право представників Могілянської школи культурології на самостійну теоретичну позицію, наша власна точка зору, скоріше, тягнє до розмислів О. Кравченка, котрий зміг сформулювати наявність декількох «оптимістичних» методологічних проєкцій культурології, зокрема: а) «культурологія як специфічна наукова галузь зі своїми методологічними традиціями; б) культурологія як міждисциплінарна сфера, проблемне поле спільної діяльності представників різних наук; в) культурологія як ідея, що претендує на статус над(мета)науки, що покликана напрацювати нову методологію наукового осмислення людини та суспільства; г) культурологія як актуальна ідеологема, що відповідає стратегічним потребам державотворення» [38, с. 32–33].

Парадокс ситуації з українською моделлю культурології полягає в тому, що окресливши декілька «оптимістичних» методологічних проєкцій цієї науки, які ми особисто приймаємо та позитивно оцінюємо, він сам – одночасно – висловив і, так би мовити, авторські сумніви. На нашу думку, ці «сумніви» слід реконструювати на сторінках нашої монографії, оскільки саме вони вчергове ілюструють ті складності, в яких розвивається українська культурологія.

На нашу думку, позитивна дослідницька оптимальність точки зору О. Кравченка полягає в тому, що він – критикуючи, – все

ж пропонує і шляхи виходу з тої ситуації, в якій – і об'єктивно, і суб'єктивно – опинилася українська культурологія. Теоретик вважає, що наступні тези пояснюють його позицію:

1. «Культурологія є «безпритульною» у дисциплінарному вимірі. Її категоріальний арсенал складають здебільшого філософські, історичні та соціологічні поняття.

2. Її (культурології – Ю.С.) теоретичний фундамент вибудовується – переважно – на основі філософських рефлексій провідних історичних, соціологічних та антропологічних концепцій, що виникли упродовж ХХ століття.

3. Методологічний інструментарій цієї науки є міксом, що ситуативно вибудовується кожним дослідником у залежності від його досвіду, ментальних настанов та від предмету уваги» [38, с.33].

Слід констатувати, що тільки безмежно віддані культурології прихильники спробували б знайти контраргументи до позиції О. Кравченка. Водночас, наша прихильність як до його теоретичного підходу, так і до висновків, зроблених науковцем, намагається фіксацією ним факту «запозичення» культурологією понятійно-категоріального апарату інших гуманітарних наук і невинуватою повільністю вироблення власних засобів «забезпечення» дослідницького процесу.

У контексті означеного, увагу фахівців повинна привернути стаття відомого українського естетика та культуролога В. Личковаха «Філософія етнокультури – етнокulturологія – етнокulturографія» (2018), оприлюднена на сторінках «Українських культурологічних студій».

Задля усвідомлення значущості цієї наукової розвідки, на наше глибоке переконання, доцільно процитувати мету статті: «...розширити уявлення про структуру сучасного культурологічного знання, зокрема через аналіз співвідношення філософії етнокультури, етнокulturології, етнокulturографії. У зв'язку з цим важливим завданням є обґрунтування поняття етнокulturографія як науково-мистецького дискурсу, в якому в образно-

художній формі репрезентуються ідеї, архетипи, сигнатури цінності етнокультури» [51, с. 21].

На думку В. Личковаха, філософію етнокультури та етнології здатна збагачувати саме етнологіографія, яка є «синтезом наукової і мистецької рефлексії, що поєднує знання філософії етнокультури з їх образотворчим відтворенням художньо-естетичними засобами» [51, с. 22]. В. Личковах в контексті власних розмислів згадує Леонардо да Вінчі (1452–1519), для котрого дослідницький процес на теренах різних наук важив не менше, ніж дослідницький процес у живописі: не випадково геній Відродження вважав живопис найвищою наукою.

При цьому, до обґрунтування такого поняття як «етнологіографія» В. Личковах залучає потенціал теоретико-практичного паритету, який дозволяє опертям теоретичного аналізу зробити практичний досвід не просто професійного живописця, а, так би мовити, персоналізованого художника, здатного втілювати у власній творчості «духовну географію» якогось конкретного краю. У контексті такої настанови, особливого значення набуває індивідуальність митця. Це, за думкою В. Личковаха, повинен бути професіонал із виразно присутніми індивідуальними нахилами, що дозволять йому ту сукупність художньо-емоційних подразників, які «естетично переживаються через «графію» малярського мистецтва, тобто живописно, у симфонії кольорів» [51, с. 22].

Якщо розглядати поняття «етнологіографія» у контексті теоретико-практичного паритету, то теоретичне навантаження несуть на собі філософія та історія, науки, зміст яких має чимало «зон перетину», однак найвиразніше демонструє свій потенціал перетин проблеми часу: і у філософському, і в історичному аспектах. Хоча джерелознавча база статті В. Личковаха немає посилань на дослідження Г. Арндт «Між минулим та майбутнім» (1) чи Р. Арона «Вступ до історії. Есе про межі історичної об'єктивності» (2), однак властива їм манера варіювання з часом суголосна з окремими тезами українського науковця.

Означена «суголосність» доволі виразна, коли автор статті представляє творчість самобутнього українського живописця Анатолія Фурлета (р.н. 1958), твори котрого В. Личковах сприймає й адаптує для читачів своєї статті як «реставрацію астрального світу». Від 1993 року А. Фурлет був учасником десятків виставок не лише на українських теренах, а й в США, Франції, Єгипті, Чорногорії, Румунії, експонуючи роботи з потужним міфолого-поетичним підтекстом.

Широкий розголос серед літературно-мистецької інтелігенції мав проєкт художника «Кам'яна могила. Реінкарнація» (2017), експонований у Львові. Опертям образності циклу картин цього проєкту ми б визначили як «діалог часів». На думку В. Личковаха, задля осягання образності творчості митців, так би мовити, зразка А. Фурлета, і потрібне поняття «етнокультурологія». Традиційно прийнято вважати, що «Кам'яна могила» у давнину наснажувала далеких предків як «портал» неземних хронотопів, де віддавна і до сьогодні зберігається енергетика таємничих зв'язків із Космосом» [51, с. 22].

Чи допоможе поняття «етнокультурологія» новим відкриттям на теренах українського живопису, чи погодяться культурологи із запропонованим В. Личковахом поняттям покаже час, однак спроба аргументувати нове поняття все ж присутня в сучасній культурології, а це дозволяє означену нами проблему не сприймати як цілком фантастичну.

2.2. Формування засад культурологічного аналізу

а) міжнауковість.

Серед вагомих теоретичних проблем, які – тим чи іншим чином – фігурують у дослідницькому просторі української культурології, проблема засад культурологічного аналізу займає не останнє місце. Справа в тому, що у витоків формування культурологічного знання, «міжнауковість», «біографізм», «діалогізм», «регіоніка» кваліфікувалися науковцями як нові терміни,

які можуть бути переведені на рівень вище – тобто – у поняття. До того ж, у той період здавалося, що вони здатні сформувати серцевину понятійно-категоріального апарату нової гуманітарної науки – культурології. Поглиблення ж теоретичних уявлень і розширення простору дослідницьких завдань помітно змінило ситуацію. Виявилось, що перераховані терміни вже фігурують, хоча і в модифікованому вигляді, в інших гуманітарних науках. Окрім цього, змістовний потенціал означених термінів, скоріше, є «засадами» культурологічного аналізу, а ніж термінами чи поняттями. Доволі швидко «між науковість» була аргументована й прийнята частиною професійної спільноти філософів, естетиків, мистецтвознавців та культурологів як засадничий принцип саме культурологічного аналізу.

Ми свідомо вживаємо слово «частиною», оскільки до сьогодні у просторі української гуманістики оперують – як тотожними – поняттями «між науковість», «міждисциплінарність» та «міжпредметність». Серед цих трьох понять найактивніше використовується «міждисциплінарність», яке вітчизняний контекст «запозичив» з європейської гуманістики.

Намагаючись об'єктивно відтворити ситуації, що склалася на теренах української культурології, слід визнати, що задля підтримки в «проблемному полі» поняття «міждисциплінарність», його прихильники знаходять переконливі аргументи. Так, О. Оніщенко, виявляючи культуротворчий потенціал епістолярію, зазначає: «...безперечні досягнення української гуманістики останніх десятиліть, значною мірою, зумовлені активним використанням потенціалу міждисциплінарного підходу, що передбачає дослідження тієї чи іншої проблеми на перетині кількох наук» [60, с. 7].

Водночас, О. Оніщенко перераховує ті проблеми, осмислення яких дозволяє говорити про потенціал «міждисциплінарності», а саме: «...мистецтво у логіці становлення некласичної естетики морально-естетичні виміри життєвого світу людини, художня творчість у контексті гуманітарного знання, специфіка художнього мислення, елітарність як компонент культуротворення, мораль-

но-психологічний параметр художньої творчості, естетико-мистецтвознавча сутність візуальних мистецтв та ін.» [60, с. 7].

Дослідницький прийом, який використала О. Оніщенко, доволі показовий і переконливий, однак усі означені проблеми вирішувалися з таким же успіхом, як би якийсь науковець користувався поняттям «міжнауковість».

Водночас, інший аспект у розмислах О. Оніщенко ми приймаємо беззастережно і визнаємо – в означеному контексті – потенціал терміну «міждисциплінарність». Йдеться про «переосмислення» змісту окремих традиційних понять і категорій, що функціонують у сучасних «теоретичних реаліях». О. Оніщенко наголошує: на поняттях «естетизм», «синтез», «синестезія», «гедонізм», «мімезис», «катарсис», «емпатія», «синкретизм», «ностальгія», «тілесність», «досвід», «традиція», «цінність». Доцільно погодитися з дослідницею, що при необхідності «зануритися» в деталізоване розкриття змісту того чи іншого поняття та виявити «приховані» аспекти його потенціалу дослідницькі можливості «міждисциплінарності» можуть стати в нагоді.

На нашу думку, позиція неприйняття поняття «міждисциплінарність» спирається на дещо інше, а саме: основою поняття «міждисциплінарність» виступає термін «дисципліна», який в свідомості кожної людини асоціюється з навчальним процесом у школі чи вищому учбовому закладі. В процесі навчання між «дисциплінами» обов'язково встановлюється зв'язок, наприклад, «історія – література», «арифметика – геометрія», «фізика – астрономія» і формуються усі підстави, аби стверджувати, що в цій ситуації діє принцип «міждисциплінарності».

Оскільки автор цієї монографії є прибічником терміну «міжнауковість», то підкреслимо, що він значно точніше передає ту «теоретичну картину», в процесі створення якої відбувається взаємодія низки гуманітарних чи природничих наук на теренах культурології. Важливо наголосити, що основою поняття «міжнауковість» виступає слово «наука», яке вказує на суть того, що повинно взаємодіяти, а саме: різні науки.

Аргументи щодо підтримки поняття «міжнауковість» присутні і на сторінках монографії С. Холодинської «Михайль Семенко: культуротворчі виміри на теренах українського футуризму» (2018). Авторка монографії, констатуєчи неузгодженість термінології стосовно чинників культурологічного аналізу, яка існує у просторі української гуманістики, зокрема, акцентує «проблему термінологічної чіткості та адекватності визначення процесу взаємодії наук». С. Холодинська – прибічниця поняття «міжнауковий» – констатує: «...в сучасній українській гуманістиці – як тотожні – використовуються поняття «між науковий», «міждисциплінарний» та «міжпредметний». При цьому, кожне з понять достатньо переконливо аргументується як єдино об'єктивне» [82, с. 56–57].

Поняття «міжпредметний», уведенє в теоретичний ужиток В. Панченко та активно підтриманий О. Павловою, котра широко відома на українських теренах своїми напрацюваннями у естетико-культурологічному просторі. справедливо орієнтується цими авторками на вагоме значення саме «предмету» кожної науки, які і повинні взаємодіяти. О. Павлова послідовно відстоює можливість «міжпредметного» діалогу в гуманітарних науках, підкреслюючи при цьому, що «...відбувається інтеграція предметного поля самої естетики: немає філософії прекрасного і метафізики мистецтва. Вона (естетика – Ю.С.) постає як теорія чуттєвого самоствердження людини» [26, с. 29].

Позиція О. Павлової доволі влучно концептуалізує кілька проблем, а саме:

а) підтримує та наводить авторські аргументи щодо терміну «міжпредметність»;

б) оперує вкрай цікавим словосполученням «чуттєве самоствердження людини», яке дає підстави віднести О. Павлову до прихильників «чуттєвого естетичного» – концепції, яку ми детально реконструювали раніше;

в) показує важливість існування гуманітарних наук у просторі «чуттєвості», оскільки «чуттєвість» притаманна предмету як кожної науки такого (гуманітарного – Ю.С.) спрямування, так

і «предмету», що сформується після процедури взаємозв'язку предметів різних наук.

Загалом не заперечуючи теоретичної позиції «В. Панченко – О. Павлова», ми все ж повинні звернути увагу на невизначений статус предмету культурології як нової гуманітарної науки, оскільки і в умовах третього десятиліття ХХІ століття дискусії щодо предмету культурології носять, хоча і періодичний, проте доволі гострий характер.

У контексті означеного, доцільно нагадати досить знакову подію в найближчій історії української гуманістики, а саме: проведення у форматі круглого столу «Естетика в Україні», обговорення питання, яке ми представляємо у цьому підрозділі нашої монографії. Матеріали круглого столу, який відбувся 23 вересня 2009 року, зібравши провідних українських естетиків та культурологів, були оприлюднені на сторінках часопису «Філософська думка» [26].

Саме до цієї публікації ми звернулися, оприлюднюючи позицію О. Оніщенко, О. Павлової, В. Панченко. Окрім означених науковців у роботі круглого столу прийняли участь І. Бондаревська, В. Герасимчук, Л. Левчук, Р. Шульга та ін. Хоча предметом розмови виступила така гуманітарна наука як естетика, однак той факт, що частина присутніх фахівців і теоретично, і практично (в якості викладасів – Ю.С.) працюють на перехресті «естетика – культурологія», до проблеми засад культурологічного аналізу усі вони ставляться більш, ніж прискіпливо. Однак, єдиної точки зору не було тоді вироблено, немає її і сьогодні.

Термінологічне розмаїття, властиве визначенню наріжних засад культурологічного аналізу, на нашу думку, є наслідком вкрай складного стану понятійно-категоріального забезпечення дослідницького простору культурології. Поки що, науковці – завдяки пояснювальним прийомам – доволі легко орієнтуються в існуючій ситуації, проте у перспективі не уніфікованість термінології і в даному, і в інших випадках, деформуватиме культурологічне знання.

б) біографізм (персоналізація).

Другою важливою засадою культурологічного аналізу слід вважати біографічний метод, що на українських теренах, як відомо, зазнав термінологічних модифікацій. Біографічний метод був обґрунтований французьким письменником, літературознавцем та критиком Шарлем-Огюстеном Сент-Бьовом (1804–1869). Потенціал аргументованого ним методу найбільш повно Ш.-О. Сент-Бьовом був розкритий у серії літературознавчих робіт, об'єднаних у п'ятитомне видання «Літературно-критичні портрети» (1836–1839).

У назві п'ятитомного видання ключовим є слово «портрети», оскільки кожний «портрет» когось з французьких письменників – саме їх, починаючи з Стендаля, життєво-творчий шлях – допомагав Ш.-О. Сент-Бьову аргументувати біографічний метод. Кожний з об'єктів теоретичного аналізу «анатомувався» дослідником за певною схемою: географічна територія, де народився письменник, детальна реконструкція його роду й членів родини, батьки, мова, релігія, засоби й загальна спрямованість виховання, освіта.

У поле зору Ш.-О. Сент-Бьова обов'язково потрапляло поза родинне оточення кожного письменника, його друзі та вороги. Особлива увага приділялася особистісному життю «портрета», над яким працював літературознавець. Йшлося про дружину, дітей, про інших жінок, які зіграли ту чи іншу роль в житті «портрета». Під пильним оком Ш.-О. Сент-Бьова знаходилися щоденники, мемуари, спогади, які для літературознавства завжди вважалися потужним джерелом інформації.

У монографії О. Оніщенко «Культуротворчий потенціал епістолярію: європейський досвід другої половини XIX – першої половини XX століття» (2017) серед чинників біографічного методу виокремлюється «епістолярій». Вона вважає, що в процесі листування, активно взаємодіють два суб'єкти: той, хто пише лист і той, хто його читає. Коли ж мова йде про письменників, критиків, тобто людей, залучених у літературний процес, саме листування – в силу його діалогічності – може виступати джерелом важливої інформації.

«Відтак, потенціал епістолярної спадщини, – за твердженням О. Оніщенко, – дозволяє відтворити безпосередній, зафіксова-

ний у конкретному просторі і часі, процес спілкування: «автор листа – адресат». Вони – свідомо чи інтуїтивно – обмінюючись, по-перше, інформацією, по-друге, повідомляючи про поточні події чи зустрічі, фіксуючи увагу на побутовому чи соціальному зрізах власного існування – врешті решт – роблять учасниками «епістолярного діалогу» велику кількість людей, котрі виступають читачами цих листів» [60, 16]. На нашу думку, означена оцінка феномену «епістолярій» заслуговує на всіляку підтримку.

Беззастережну правомочність і наріжних засад біографічного методу, і оцінки ролі й значення епістолярію в його (методу – Ю.С.) контексті підтверджує ґрунтовне представлення епістолярію видатного українського письменника Михайла Коцюбинського (1864–1913) «Я так поріднився з тобою...: листи до дружини» (2007). Саме ці листи є носіями принципово нових акцентів щодо розуміння стану Чернігівщини, подій різного гатунку на тодішніх українських теренах, творчих проблемах самого М. Коцюбинського й багато чого іншого.

Повертаючись до реконструкції історії входження «біографічного методу» до французького культурного простору, слід підкреслити, що починаючи від 40-х років XIX століття цей – новий – метод стає предметом теоретичного обговорення серед французької літературно-мистецької еліти, яка неоднозначно поставилася до теоретичних шукань літературознавця. Однак, наріжні ідеї Ш.-О. Сент-Бьова вийшли за межі Франції, набувши упродовж XX століття широкого європейського розголосу.

Популяризація ідей Ш.-О. Сент-Бьова на вітчизняних теренах пов'язана з монографічним дослідженням українського філософа О. Валевського «Підвалини біографіки» (1993), яке на початку 90-х років минулого століття не лише викликало розголос у професійному середовищі, а й вплинуло на процес заповнення численних «білих плям» в історії української культури. Ці «білі плями» формувалися, переважно, з політико-ідеологічних причин, помітно деформуючи літературно-мистецьке підґрунтя, на яке могла б опертися культуротворча практика межі XX–XXI століття.

В умовах утвердження української незалежності, залучаючи в контекст аналізу життєво-творчого шляху вітчизняних вчених, прозаїків, поетів, драматургів, композиторів, акторів, живописців, режисерів засади біографічного методу (біографіки), аргументована нова інтерпретація спадщини О. Кобилянської (К. Семенюк), І. Франка (І. Вернудіна), М. Зерова (І. Садик), М. Бойчука (В. Черепанин), В. Винниченка (Н. Жукова), Б. Лятошинського (Т. Добіна), А. Штогаренка (Н. Лисенко), М. Вороного (Л. Левчук), О. Довженка (С. Тримбач), Д. Овсянико-Куликовського (Л. Дабло), В. Кандинського (Т. Ємельянова), Л. Курбаса (Н. Корнієнко), Г. Хоткевича (М. Шашок), М. Семенка (С. Холодинська), В. Сосюри (В. Костюченко), Б. Ступки (С. Тримбач), І. Миколайчука (С. Тримбач).

Досвід роботи із засадами біографічного методу, який поступово набували українські науковці, викликав певні заперечення стосовно поняття «біографіка», який використовував О. Валевський. Одним з перших штучність терміну «біографіка» зафіксував Т. Кохан у статті «Біографізм: кінематографічна модель втілення» (2005), на сторінках якої він прокоментував поняття «біографічний метод», «біографія», «біографіка», «життєпис», «приватне життя», що використовувалися теоретиками кінця минулого століття. При цьому, сам Т. Кохан, як в означеній статті, так і в подальших своїх напрацюваннях користується поняттям «біографізм».

На думку Т. Кохана, понятійно-категоріальна чіткість вкрай важлива в період, коли українська гуманістика вирішує нові завдання, стимульовані її розвитком «в умовах повної відсутності ідеологічних обмежень і вимагають принципово нових підходів. Це, передусім, пов'язано з більш ґрунтовним відпрацюванням теоретико-методологічних засад, спираючись на які те чи інше дослідження, його висновки матимуть високий рівень достовірності й об'єктивності» [37, с. 235].

Т. Кохан застерігає проти суб'єктивізму, дослідницького свавілля, що, з одного боку, «розчиняє» професіоналізм, а з іншого, – здатний виявлятися саме в процесі реконструкції життєво-творчого шляху конкретного діяча вітчизняної культури. Наслідуючи

публікації Т. Кохана після оприлюднення статті 2003 року, можна стверджувати, що його «термінологічні розвідки» дозволили відтворити наступний поступ, а саме: «біографічний метод – біографізм – персоналізація». Подібна конструкція визнає історико-літературознавчий пріоритет Ш.-О. Сент-Бьова – автора засадничих принципів «біографічного методу», який – з часом – значно розширився й оновився, що потребувало уведення в ужиток більш сучасного поняття «біографіям», яке у процесі подальшого опрацювання деталізується новим поняттям – «персоналізація».

Слід констатувати, що вихід друком монографії Т. Кохана «Персоналізована історія європейського кіномистецтва: потенціал культурологічного аналізу» (2021), підтвердив правомочність його концепції. Так, в окремому підрозділі монографії «Персоналізація в контексті біографічного методу» кінознавець визнає, що «аналіз персоналізації «провокує» дещо неоднозначну ситуацію: її виокремлення як самодостатнього і самоцінного структурного елемента біографічного методу є теоретичним напрацюванням саме української культурології межі ХХ–ХХІ століття» [37, с. 41].

Т. Кохан наголошує як на прізвище О. Валевського, котрий актуалізував на українських теренах проблему біографізму, так і на монографії В. Менжуліна «Біографічний підхід в історико-філософському пізнанні» (2010), котрі літературознавчу модель біографічного методу Ш.-О. Сент-Бьова трансформували в історико-філософський простір, що значно підсилило теоретичне підґрунтя концепції французького дослідника.

Принагідно зауважимо, що проблемою біографізму на українських теренах займається чимало культурологів, наукові розвідки яких розширюють й збагачують зміст тих ідей, які майже два століття тому оприлюднив французький літературознавець. Звертаючись до прикладів авторського підходу до «біографізму (персоналізації)», зупинимося на розмислах С. Холодинської та В. Бондарчука.

Так, С. Холодинська, реконструюючи життєво-творчий шлях М. Семенка, звертає увагу на понятійно-категоріальний апарат, що «забезпечує» успішне відтворення біографічних чинників засно-

вника української моделі футуризму. Відштовхуючись від цілком слушного зауваження, що «для культурології як науки, проблема чіткості й адекватності понятійно-категоріального апарату вкрай важлива», С. Холодинська – до понять «біографіка», «біографізм» – додає поняття «біографічний підхід», «антибіографізм», «псевдобіографізм». Ми підтримуємо такий підхід, адже на українських теренах, де протягом кількох десятиліть йшли жорсткі репресії саме літературно-мистецької інтелігенції, включаючи і М. Семенка, поняття «псевдобіографізм» несе в собі особливе навантаження й повинно закріпитися у науково-теоретичному просторі.

Доволі своєрідну дослідницьку роботу здійснив В. Бондарчук, представивши наукову розвідку «Біографізм – методологічні виміри» (2022), на сторінках якої культуролог поєднав елементи історичної традиції використання біографічного фактору із сьогоденнішим ставленням до цього аспекту культурологічного аналізу. Однак найцікавішим у розвідці В. Бондарчука, на нашу думку, є представлення ним типів біографій:

- «... літопис життя і діяльності особистості;
- енциклопедія життя і творчості (хронологія);
- книги з позначенням «Матеріали для біографії»;
- монографії на зразок «Життя і творчість»;
- наукова біографія;
- літературна біографія;
- художня (творча) біографія;
- критико-біографічний опис;
- науково-популярна біографія;
- коротка біографічна довідка» [7, с. 104].

Систематизація типів біографій, в переліку яких представлено 10 позицій, є чи не першою спробою у просторі української гуманістики виявити потенціал цієї засади культурологічного аналізу, який – поки що – далеко не повно використовується фахівцями. Справедливість нашої тези підтверджує стаття А. Литвиненко «Еволюція жанру автобіографії у європейській культурі» (2023). Зробивши наголос на «автобіографії», авторка статті стверджує,

що «за допомогою дослідження автобіографічного письма помітним стає формування й зміщення акцентів у сприйнятті людиною себе і свого життя в контексті часових історичних парадигм».

На значному джерелознавчому матеріалі, А. Литвиненко – хоча і доволі стисло – але все ж відтворює тлумачення «автобіографічного письма» як на різних історико-культурних етапах, так і в умовах ХХ століття. Науковою новизною статті А. Литвиненко є звернення до «замаскованих» – термін авторки статті – «автобіографічних подразників» у творчості Пабло Пікассо. Водночас, Федеріко Фелліні усе мистецтво вважав автобіографічним.

Стаття А. Литвиненко переконливо показує, що, з одного боку, біографізм (персоналізація) є потужним чинником культурологічного аналізу, а з іншого, – як об'ємна проблема історико-філософського та культурологічного знання не може вважатися вичерпаною.

в) діалогізм.

Наступним важливим чинником культурологічного аналізу ми вважаємо діалогізм – феномен, який з культурологією та специфікою культурологічного аналізу співвідносять такі науковці як Є. Бистрицький, В. Даренський, В. Малахов, Л. Озадовська, В. Федь, Н. Хамітов. На нашу думку, розкриттю сутності «діалогізму» в контексті культурологічного знання повинно передувати загальнотеоретичне опрацювання поняття «діалог – від грецького розмова, бесіда, – в античній філософії метод знаходження істини за допомогою певних питань і методичного знаходження на них відповідей (Сократ, Платон)» [56, с. 161].

Як стверджує Л. Озадовська, «в сучасній філософії діалог – це універсальна форма відношення «Я – Ти» як спосіб дослідження сутності людини та визначення її реального призначення у житті». Хоча теорія діалогу почала складатися лише упродовж ХІХ століття, в сучасних умовах доволі активно використовують поняття «діалогісти», яке передбачає наявність прибічників «філософії діалогу». Хоча напрям «діалогістики» існує на маргінесах філософського знання, однак теза «діалогістів» стосовно того, що існуван-

ня людини завжди є «співбуттям» з іншими людьми, надає діалогу особливої морально-психологічної значущості.

У контексті проблем культурології особливої ваги набуває феномен «діалогу культур», завдяки якому на єдиному рівні об'єднуються і, власне діалог, і культура. На думку Н. Хамітова, діалог культур – це «процес спілкування культур, у ході якого відбувається їх взаємна трансформація» [78, с. 162]. Окрім загального визначення феномену «діалог культур», Н. Хамітов обґрунтовує три можливі стратегії розвитку означеного феномену, а саме:

- «1) Домінанти однієї культури над іншою.
- 2) Синтезування їх у нову культуру без збереження цих культур.
- 3) Синтезування із збереженням цих культур» [78, с. 162].

На нашу думку, жодна із запропонованих Н. Хамітовим стратегій не здатна задовольнити «культури», що вступають у діалог. Ця, здавалося б толерантна форма «діалог культур», яка захоплено сприймалася упродовж другої половини ХХ століття, виявилася, по суті, засобом руйнування відразу двох культур: фактор «домінанти» – якщо не відразу, то повільно, – спочатку деформує, а потім й руйнує слабкішу культуру. Ця тенденція спирається на процес «розчинення» серцевини слабкішої культури.

Запропонована теза підтверджується «діалогом» американсько-європейської культур, Активна фаза цього діалогу, що припадає на 70-ті роки минулого століття, деякий час існувала на паритетних началах завдяки потужності історії європейської культури. Розпочатий «діалог» цих типів культури, спрямувавши історію європейської культури на маргінеси «культурного простору», неухильно знищує самобутність європейських культурних традицій. Якщо до нового американо-європейського простору, який неухильно рухається у бік остаточної перемоги американської моделі, додати арабо-африканські культурні традиції і потреби, які унаочнюють емігранти, то втрати у європейському культурному просторі настільки значні, що говорити про «діалог культур» можна лише з негативними оцінками такої теоретичної конструкції.

Дві інші «стратегії», запропоновані Н. Хамітовим, формулюються, відштовхуючись від поняття «синтезувати». Потенціал синтезування в тому і полягає, аби використовуючи складові синтезу, зробити нову якість. Яким би не був результат «синтезу», він знищить «чистоту» складових, які вступили у взаємодію. У перспективі часу, прихильникам ідеї «діалогу культур» доведеться визнати помилковість висунутої гіпотези й сконцентруватися на введенні в теоретичний ужиток тандему «співбуття – спілкування» культур.

У контексті означеного, на прискіпливу увагу заслуговують міркування відомого українського етика В. Малахова, котрий в курсі лекцій «Етика» (1996) у матеріалі 10-ї лекції аналізує наступний контекст, а саме: «монологічність – діалогічність», та «спілкування – діалогічність».

В. Малахов наголошує на двох позиціях: по-перше, «суттєвою характеристикою суб'єкта спілкування є діалогізм, або діалогічність», а по-друге, «у західноєвропейській філософії цьому терміну надають категоріального значення М. Бубер і його односторонності». Визначаючи «діалог (дослівно – поділений логос)», В. Малахов підкреслює, що він «означає саме сутнісне співвідношення різних систем думки, а не безладну їх мішанину».

Особлива увага в концепції українського етика надається простору між «думками – лотосами», адже він і «є тим, що поєднує їх у діалозі, саме в цьому просторі, на межі між думкою і думкою, мовою і мовою, культурою і культурою і нагромаджується головне багатство діалогу – його творчий потенціал».

Підтримуючи і позитивно оцінюючи розмисли В. Малахова, ми основний акцент робимо на факторі «монологічності», оскільки на початку ХХІ століття, з урахуванням активності, з якою здійснилася трансформація «постмодернізм – пост+постмодернізм – метамодернізм», формуючи новий тип культури, «монологічність» культур починає виступати основним означником. Щодо «діалогічності», то цей засіб культурологічного аналі-

зу, виявляючи свій творчий потенціал, допомагатиме спілкуванню й співбуттю не тільки між людьми, а й між культурами.

У контексті нашої точки зору, особливу творчо-пошукову вагу має стаття В. Даренського «Внутрішній діалогізм як сутнісна ознака європейської культурної традиції» (2003), де ключовим і в назві, і в тексті статті виступає слово «внутрішній». Доцільно прийняти і розділити тезу В. Даренського стосовно «внутрішнього діалогізму» як ознаку європейської культурної традиції, оскільки «внутрішній діалогізм» властивий будь-якій культурі, принаймні, стосовно розвитку науки, мистецтва, освіти в середині цієї культури.

Водночас, ключове слово «внутрішній» передбачає і наявність «зовнішньої» ознаки, а це принципово змінює функції «діалогу – діалогічності», утримуючи їх на рівні інформативності. Такий рівень дозволяє не деформувати культуру, яка викликає інтерес у якихось «зовнішніх сил».

Нові аспекти діалогізму виявляє В. Федь у статті «Діалог культур в контексті глобалізаційних процесів: міжкультурний контекст» (2007). Автор статті спирається на структуру «конфлікт культур», введenu в теоретичний ужиток Є. Бистрицьким у науковій розвідці «Конфлікт культур і філософія толерантності» (2003).

Слід враховувати, що від року оприлюднення цієї статті, в просторі української культурології заявлена ідея «конфлікту культур», висуває перед науковцями нові дослідницькі вимоги до «діалогу культур». Означені вимоги ускладнюються поняттям «толрантність», сказати б, не типовим для культурологічного знання. Інтерпретуючи заявлене поняття, Є. Бистрицький зауважує: «Сучасна толрантність є терпимістю в ситуації паралельного існування з усім культурно та суспільно інакшим без насильницького уподібнення або ототожнення. Толрантність – це, скажемо так, несумісність назавжди» [4, с. 88].

Процитоване положення Є. Бистрицького постулює думку, аналогів якій ми не зустрічали на теренах української культурології, а саме: існування культур, які не вступають у діалог, а їх несумісність «назавжди» ховатиметься за зовнішньою толрант-

ністю. Доцільно підкреслити, що В. Федь, включаючи в контекст своєї статті точку зору Є. Бистрицького й позитивно оцінюючи її, робить наступний висновок: «...якщо суб'єкт спілкування в діалозі грає таку собі роль толерантної особистості, то, відповідно, сама толерантність виступає певною завісою, за якою може маскуватися власна ворожість та навіть жорстокість до іншого, неприйняття його як справжньої цінності» [76, с. 51].

До процитованого нами, по суті, концептуалізованого висновку, В. Федь додає ще одну тезу: «При цьому імператив толерантності в діалозі виступає монологічним. Так само й при діалозі культур, у контексті найрізноманітніших міждержавних зв'язків, при яких толерантність залишається такою собі проголошеною декларацією про добрі наміри, ніж уявляє справжню онтологічну основу. Інший варіант монологічності – толерантності при діалозі культур – збереження зверхності, патерналістської позиції по відношенню до іншої культурної традиції» [76, с. 51].

При тому, що «діалогістика» – знаходячись в структурі філософського знання – й до сьогодні залишається «відкритою проблемою», участь «діалогу – діалогізму» в культурологічному аналізі в якості його (аналізу – Ю.С.) наріжного чинника, нами сприймається як обов'язкова. Опертям для такої позиції виступають історико-культурні традиції, які накопичили значний матеріал як на теренах культури, так і діалогістики. Окрім цього, уведення в теоретичний простір таких понять як «відкритість», «монологічність», «толерантність» в акцентуванні їх специфічної ролі в процесі «діалогу», вимагає подальшого дослідження.

На широку, виключно професійну дискусію, заслуговує теза про «конфлікт культур», яка до сьогодні залишається авторською думкою, хоча і є, на наш погляд, доволі реалістично-прагматичною. Відтак, «діалогізм», на сучасному етапі розвитку культурології, доцільно розглядати як один з наріжних чинників культурологічного аналізу, враховуючи, при цьому, що сам цей феномен (діалогізм – Ю.С.) виступає в ролі об'єкту теоретичної уваги.

г) регіоніка.

Останнім з наріжних чинників культурологічного аналізу виступає «регіоніка». Цей чинник – поки що – лише формується, але його урахування вкрай важливе, аби уявляти теоретичну ситуацію, яка – від десятиліття до десятиліття – розвивається у просторі української гуманістики. Ідея регіонального підходу до аналізу процесів культуротворення на межі XIX–XX століття досить повільно входила в простір української гуманістики. Теоретично чітко потенціал регіонального підходу визначився у напрацюваннях українського культуролога В. Тузова. Йдеться про дві публікації – «Культуротворчі процеси в контексті регіонального підходу: досвід української культури кінця XIX – початку XX століття» та «Регіональні особливості культуротворчих процесів в Україні кінця XIX – початку XX століття», – які вийшли друком протягом 2009 року. Пізніше, підняті В. Тузовим питання знайшли послідовне висвітлення на сторінках його дисертації «Культуротворчі процеси в Україні (кінець XIX – початок XX століття) як підґрунтя сучасних теоретичних інновацій», захищеної в якості кандидатської дисертації на здобуття наукового ступеня «кандидата культурології» (2011).

В. Тузов – представник молодого покоління професійних українських культурологів – і у подальших своїх напрацюваннях не оминав проблему ролі регіонів у виробленні самобутніх естетико-художніх засад, які виступили б опертям процесу регіонального культуротворення. Упродовж опрацювання означеної проблеми, В. Личковах, котрий багато зробив задля фіксації й збереження культуротворчих традицій Чернігівщини, скорегував термін «регіональний підхід», обґрунтувавши поняття «регіоніка» й увівши його в активний теоретичний ужиток. Поступово, «регіоніка – регіональний підхід», пройшовши шлях від авторської ідеї до загальнотеоретичного визнання, здобув статус чинника культурологічного аналізу.

На нашу думку, слід віддати належне позиції В. Тузова, котрий задля аргументації ідеї «регіонального підходу» та виявлення творчо-пошукового характеру цієї ідеї, сфокусував увагу на періоді кін-

ця XIX – початку XX століття. Окреслений період в історії української культури був вкрай важливий, оскільки відбивав тогочасну історико-культурну ситуацію в, так би мовити, подвійному обрисі, З одного боку, кінець XIX століття, за твердженням В. Тузова, – це «поступова регіоналізація, наслідком якої стає поява культурних осередків з центрами у Харкові, Києві, Одесі», а з іншого, – «розкол національної культури на «материкову» та «діаспорну».

В. Тузов має рацію, коли деталізує драматичні події на теренах української культури, якими позначені перші три десятиліття XX століття, а саме: «...українська культура, яка протягом означеного періоду була спочатку частиною російського, а потім радянського культурного простору, зазнала усіх тих драматичних випробувань, які історично супроводжували її існування». Йдеться про початок 30-х років минулого століття, коли, за словами В. Тузова, «насильницьким шляхом», внаслідок жорстких репресій – практично в усіх регіонах України – «був припинений творчо-пошуковий, експериментальний розвиток національної культури».

Слід констатувати, що потенціал «регіоніки» як чинника культурологічного аналізу, активно використовувався у перші десятиліття XXI століття. У збірниках наукових праць періодично з'являлися статті, автори яких розкривали як фольклорно-етнографічні уподобання Київщини, Тернопільщини, Донеччини, так і творчі інноваційні шукання професійного мистецтва. Чи не останньою публікацією з приводу проблеми, яку ми аналізуємо, стала спільна наукова розвідка С. Виткалова та В. Виткалова «Фестиваль як форма виявлення художнього потенціалу митця: регіональний досвід» (2022), в контексті якої реконструйовані здобутки Рівненщини на теренах різних видів мистецтва. Мається на увазі театр, художня діяльність якого трансформована «крізь призму регіонального глядача». С. Виткалов оцінює «новий формат міжнародного джазового фестивалю в Рівному» та культуротворче значення «міжнародних імпрез «Україна і США: Партнерство за органом».

Ми навели приклади, що ілюструють культуротворчий досвід такого регіону як Рівненщина саме тому, що означені публікації вийшли друком упродовж 2022 року, а далі була війна...

2.3. Методика «теоретичного нашарування» в процесі освоєння дослідницького простору

а) досвід 2010–2020 років.

Як ми намагалися показати у попередньому розділі монографії, серед низки гуманітарних наук культурологія належить до тих, які активно розвиваються на теренах української гуманістики. Вживане нами поняття «активно» відбиває і монографічні дослідження, і учбово-навчальну літературу, і словники, і публікації в періодичних виданнях, і проведення науково-теоретичних та науково-практичних конференцій, проблематика яких концептуалізує окремі питання. Деякі з означених позицій – йдеться, передусім, про періодичні видання – формують конкретний тип наукових розвідок, показуючи авторські устремління конкретних вітчизняних науковців, котрі, з одного боку, потребують уваги, а з іншого, – систематизації. Саме систематизація здатна окреслити найбільш перспективні напрями дослідницької роботи.

На нашу думку, слід враховувати, що кожне періодичне видання «належить» колективу якогось впливового навчального закладу чи конкретній науково-дослідній установі, отже представлення їх теоретичних орієнтацій дає змогу оцінити спрямованість дослідницьких інтересів цього колективу. Не можна оминати увагою і той факт, що кожне періодичне видання демонструє – подекуди – достатньо широку «географію» наукової діяльності конкретних авторів, котрі «рухаються» власним шляхом, ефективно виявляючи «білі плями» в теоретичному просторі культурології.

Доцільно звернути увагу і на те, що кожне періодичне видання виконує комунікативну функцію, об'єднуючи на сторінках збірників наукових статей вітчизняних культурологів, сприяючи як активізації теоретичного діалогу, так і виявленню наріжних

проблем, які – з об’єктивних чи суб’єктивних причин – опинилися на маргінесах гуманітарного знання.

У публікаціях 2010–2020 років науковці значно активніше почали використовувати принцип «теоретичного нашарування», розкриваючи його потенціал завдяки продовженню розробки тих проблем, які були заявлені у попереднє десятиліття. Це переконливо підтверджують подальші напрацювання на теренах проблем ідентичності, діаспорної культури та моделей культуротворення. Якщо представлення цього комплексу питань ми розпочали з позитивної оцінки дослідницької позиції Н. Кривди, то від 2010 до 2020 років свій внесок у простір означеної проблематики зробила ціла низка дослідників, серед яких наголосимо на наукових розвідках Р. Демчук, О. Гриніва, В. Кравченка, Л. Лазурко, О. Охрімчука, Т. Потапчука, Ю. Рубана.

Найпоследовніше в означеному напрямі працює Р. Демчук – авторка монографії «Українськм ідентичність: у модусі міфологем» (2014). Більш пізні – відповідно до 2014 року – розмисли дослідниці ми вже представили читачеві. Слід констатувати, що проблему «ідентичність – ідентифікація» із свідомим наголосим на значенні традицій продовжила і Н. Кривда у проблемній статті «Конструювання української ідентичності: виклики комеморації» (2018).

Надрукована на сторінках «Українських культурологічних студій» – збірнику наукових праць, впливовому на теренах вітчизняної гуманістики – вона викликала доволі значний інтерес. На підтримку й позитивну оцінку заслуговує факт використання авторкою поняття «комеморація», яке періодично з’являється у науковому просторі від часів Е. Дюркгейма та Л. Леві-Брюля.

«Комеморація – взаємозв’язок колективної та соціальної пам’яті з повсякденним життям людини» [41] – дозволила Н. Кривді окреслити мету своєї наукової розвідки, а саме: «Визначити основоположні засади національної ідентичності у її тісному взаємозв’язку з традицією та історичною пам’яттю, а також сформулювати уявлення про комеморацію як дієвий інструмент для формування колективної ідентичності» [41, с. 15]. Поєднав-

ши в просторі «проблемного поля» «національну – колективну ідентичність», «материкову та діаспорну культуру», феномен «традиції», Н. Кривда реалізувала як принцип «теоретичного на-шарування», так і значення теоретико-практичного паритету.

Теоретична насиченість публікацій 2010–2020 років спирається і на засади культурологічного аналізу, які – хоча і поступово, – але неухильно відпрацьовувалися від 2000–2005 років. Як свідчить аналіз наукової продукції, що з’явилася після 2005 року, найбільший інтерес у процесі опрацювання конкретних питань викликають «міжнауковість» та «персоналізація в контексті біо-графічного методу».

У контексті означеного, слід наголосити, що тематика збірників 2010–2020 років виявила помітний інтерес до наступних теоретичних питань, а саме: подальше удосконалення понятійно-категоріального «забезпечення» культурологічних досліджень. Помітне місце почала займати проблематика, що виокремлює «зону перехрестя» культурології з іншими гуманітарними науками: філософією, історією, психологією, мистецтвознавством. Принагідно наголосимо, що означені «зони перехрестя» виникали не формально чи спонтанно, а були наслідком свідомої концептуалізації досліджуваного матеріалу, розширюючи й теоретично збагачуючи «проблемне поле».

Доволі помітне місце займають публікації, в яких наголос робиться на історії культури, як підґрунті становлення культурології. Особливий інтерес статті такого плану викликають тим потенціалом, який містить суголосність «історія культури – мистецтво» та можливість персоналізації такого матеріалу. Помітним елементом у сучасній культурології визнається проблема видової специфіки мистецтва, яка органічно поєднує історію та теорію культури, маючи виразне значення для окреслення шляхів подальшого розвитку українського мистецтвознавства.

«Проблемне поле» української культурології, як ми намагалися показати у попередньому матеріалі, достатньо широке, що вимагає постійної уваги до тих теоретичних позицій, які цікав-

лять його дослідників. Свідомо наголосивши на поточній науково-теоретичній проблематиці, автор монографії вважає, що завдяки «поточності» простежується «тенденційність», а це дозволяє, з одного боку, показати, що залишається поза увагою науковців, а з іншого, спрямувати роботу аспірантів чи докторантів у потрібному руслі: для розвитку конкретних наукових шкіл це реальний шлях уникнути повторів та тупцювання на місці.

Оскільки зміст цього підрозділу «побудовано» на публікаціях у періодичних виданнях, що привертають увагу як своєю актуальністю, так і авторським підходом до осмислення заявленої теми, то саме у процесі реконструкції напрацювань 2010–2020 років і буде представлена позиція автора монографії щодо поточної спрямованості творчо-пошукової думки.

Матеріал підрозділу охоплює далеко не усі збірники наукових статей, які функціонують на українських теренах, а лише ту їх частину, яка має послідовно культурологічне спрямування. Мета цього підрозділу полягає в аналізі низки збірників наукових праць, які упродовж 2010–2020 років цілеспрямовано актуалізували культурологічно зорієнтовану проблематику. Це дозволить окреслити «проблемне поле» і систематизувати ті напрямки у дослідницькому процесі, які сприймаються теоретично перспективними.

Поняття «проблемне поле», яким ми користуємося на сторінках монографії, передбачає аналіз не усіх статей, що представлені в збірниках наукових праць, а лише тих, автори котрих або вже визначили теоретично перспективну проблему, або – підняті ними питання – дозволяють її «побачити» й заохотити інших науковців до розробки окресленого напрямку. Деталізуємо нашу тезу на конкретному прикладі. Відомо, що від початку активного входження культурології в контекст української гуманістики, увага науковців була прикута до виявлення тих гуманітарних наук, з якими активно співпрацює культурологія.

Доцільно ще раз звернутися до статті М. Бровка «Культурологія в системі гуманітарного знання» (2007), на сторінках якої означений теоретичний аспект поданий завдяки аргументації

перспективності як «процесу деталізації, поглиблення вивчення культури – тобто її диференціації, так і процесу інтеграції знань про культуру» [8, с. 97]. М. Бровка оперує формально-логічною структурою «предметні параметри культурології», завдяки якій синтезування знань з різних наук у «проблемному полі» культурології сприймається цілком доречною ідеєю.

Нормативи підрозділу обмежують наші можливості розгорнути різні точки зору, дотичні до тез М. Бровка. Однак, ми вважаємо за необхідне торкнутися статті М. Чікарькової «Термін «сучасна культура»: семантичне наповнення та проблема хронологізації» (2019), яка засвідчила актуальність опрацювання понятійно-категоріального апарату культурології і підтвердила досить симптоматичний факт: не дивлячись на те, що між статтями М. Бровка і М. Чікарькової пролягли 12 років напруженої дослідницької роботи, науковий простір культурології має чимало «білих плям», заповнення яких тримає науковців у постійній напрузі.

У тому ж – 2019 році – на сторінках збірника наукових праць «Культурологічна думка», який виходить друком в Інституті культурології НАМ України, була оприлюднена стаття Н. Отрешко «Транскультурність як сучасний науковий концепт у міждисциплінарному науковому просторі», присвячена реанімації й актуалізації поняття «транскультурність», яке, використовуючи кореневу структуру «культура», намагається, так би мовити, пристосуватися до сучасних позитивних й негативних прикладів культури творення. Підсумовуючи власну наукову розвідку, Н. Отрешко визначає три позиції аргументації концепції «транс культурності», а саме:

– «по-перше, доцільність використовувати концепт «транскультурність», що «допоможе вирішити головне питання сучасної культурології: як можливо вивчати культури, що постійно трансформуються та змінюються, перетікаючи одна в іншу»;

– по-друге, необхідно враховувати існування глибинних ідеологічних суперечностей між неолібералами та постколоніалістами, що ускладнює ситуацію, оскільки формуються окремі центри вивчення сучасної культури;

– по-третє, дослідження феномену «транскультурність» має не тільки теоретичне, а й суто практичне значення, оскільки допомагає вирішенню проблем транскультурних комунікацій» [64, с. 95].

Відштовхуючись від статті М. Бровка, ми показали, як обриси його позиції трансформувалися й оформлювалися в перспективні ідеї, що розширювали потенціал культурології. Однак, представлений блок питань – це один з напрямів, що чітко «проглядається» в тематиці збірників. Окрім нього, необхідно показати і інший блок, що має як теоретичний, так і практичний аспекти.

Так, в процесі проведення вже згаданого нами «круглого столу» «Естетика в Україні: сьогодення і майбутнє», який організував і здійснив часопис «Філософська думка» 25 вересня 2009 року, чітко окреслилася необхідність зосередити увагу на міжнаукових контактах культурології з естетикою та мистецтвознавством, що «обслуговують» усю видову структуру мистецтв.

Поступово проблематика, пов'язана із виявленням специфіки взаємодії «культурологія – мистецтвознавство» почала з'являтися в «проблемному полі» української гуманістики. Йдеться, передусім, про врахування досвіду історії культури, що накопичувався протягом багатомісячних цивілізаційних етапів, завдяки яким культурологія змогла привнести, так би мовити, нові мотиви і у простір мистецтвознавства, і у простір естетики.

У контексті означеного, виокремимо публікації В. Личковаха, О. Маланчук-Рибак, С. Стоян, М. Тернової, С. Холодинської, які протягом 2019–2021 років, показали шляхи реконструкції цілої низки питань, дотичних до проблеми взаємодії культурології з іншими гуманітарними науками.

Беззастережної уваги, на нашу думку, заслуговує стаття М. Тернової «Культурологія та мистецтвознавство в структурі сучасної української гуманістики» (2019), де автор пропонує власне бачення шляхів реалізації низки важливих дослідницьких завдань:

по-перше, М. Тернова, аналізуючи конкретні публікації, показує достатньо високий рівень опрацювання українськими науковцями сутності культурології, загалом, наголошуючи на їх

послідовній зацікавленості фактами взаємодії цієї науки з естетико-мистецтвознавчою сферою, зокрема;

по-друге, здійснюючи порівняльний аналіз «культурологія – мистецтвознавство», М. Тернова реконструює історико-культурні етапи, коли, з одного боку, гуманітарні науки тяжіли до синтезу своїх можливостей, а з іншого, культуротворення намагалося спиратися на засади теоретико-практичного паритету, завдяки якому конкретна персоналія виступала і теоретиком, і практиком мистецтва. Якщо до переліку прізвищ, які використала М. Тернова, – Т. Готье, Ш. Бодлер, Е. Золя, – додати С. Малларме, К. Малевича, Т. Манна, А. Матісса, М. Пруста, М. Семенка, І. Франка, то концепт «теоретико-практичного паритету», на значенні якого наголошують Л. Левчук, О. Оніщенко, С. Холодинська, дійсно виявляється потужним засадничим принципом у теоретичному насиченні «проблемного поля»;

по-третє, важливим аспектом статті, яку ми розглядаємо, є звернення її авторки до спадщини відомого англійського естетика, історика науки та теоретика мистецтва Р.Дж. Коллінгвуда, монографія котрого «Принципи мистецтва» (1938) на межі ХХ–ХХІ століття набула загальноєвропейського розголосу. На українських теренах інтерес до спадщини англійського науковця – окрім М. Тернової – виявляють Л. Бабушка та Т. Кривошея. До того ж, низка істориків активно популяризують монографію Р.-Дж. Коллінгвуда «Ідея історії», україномовний переклад якої викликав зацікавлене ставлення не лише істориків, а й філософів та культурологів.

Доцільно зазначити, що М. Тернова, з одного боку, переконливо аргументує потужний культурологічний підтекст монографії Р.-Дж. Коллінгвуда – будучи істориком науки він усі підняті питання розглядав, керуючись ретроспективним підходом, – а з іншого, його зацікавлене ставлення до потенціалу «міжнауковості», окреслюючи площину взаємодії історії, естетики, психології та різних структурних складових мистецтвознавства.

Слід підкреслити, що протягом 2010–2020 років науковців цікавило не стільки мистецтвознавство як цілісний феномен,

скільки його проявлення та роль у конкретних видах мистецтва. В означений період на сторінках, передусім, «Наукового вісника» КНУТКіТ імені І. К. Карпенко-Карого у низці театрознавчих статей, спираючись на засади персоналізованого підходу, опрацьовані важливі етапи з історії театру. Автори цих статей – Т. Батицька, В. Бубнова, М. Міщенко, Л. Овчієва, на нашу думку, аргументовано «вписують» творчі пошуки конкретних режисерів чи керівників успішних театральних колективів у той чи інший історико-культурний етап, відтворюючи тогочасну естетико-художню атмосферу. В просторі такого театрознавчого завдання на підтримку й позитивну оцінку заслуговує наукова розвідка Л. Овчієвої «Любов Ліницька – виконавиця ролей у п'єсах європейських драматургів (перший український стаціонарний театр М. Садовського у Києві: 1909–1915 рр.)» (2020).

Серед статей кінознавчого спрямування зосередимо увагу на науковій розвідці Т. Кохана «Культурологічні орієнтири сучасного українського кінознавства» (2020), яка вийшла друком у збірнику наукових праць «Українські культурологічні студії». За останній період це одна з небагатьох статей, яка на теренах кінознавства, окреслює низку важливих культурологічних аспектів:

по-перше, систематизуючи дослідницький простір, який сформувався протягом 2005–2020 років, Т. Кохан обґрунтовує «зону перехрестя» між культурологією та кінознавством, наголошуючи на факті «підтримки інтересу митців до проблематики інших гуманітарних наук – культурології, філософії, естетики, психології, соціології», оскільки такий «сукупний подразник», як «кінострічка – гуманістика», що враховує потенціал гуманітарного знання, матиме значний як естетико-емоційний, так і виховний потенціал [34, с. 20];

по-друге, доцільно підтримати і наступну тезу Т. Кохана, згідно якої «аналіз низки робіт українських кінознавців дає підстави стверджувати, що їм властива як актуальність проблематики, так і цілісність її «схоплення». При цьому кінознавство не оминає того потенціалу, який містять засади культурологічного підходу» [34, с. 22];

по-третє, вірогідними, на нашу думку, є і ті «засади культурологічного підходу», які – тією чи іншою мірою – заявлені в статті Т. Кохана, а саме: міжнауковість, діалогічність, спадкоємність історико-культурних етапів, значення «авторського начала» в кінематографі. У контексті означеного, підкреслюється творчо-пошукове навантаження персоналізації – структурного елементу біографічного методу.

Перш, ніж перейти до прискіпливого аналізу досліджень культурологічної орієнтації, які здійснені упродовж 2021–2023 років, а ці напрацювання – значною мірою – визначають рух української культурології на найближчі 5–20 років, ми змушені частину теоретичного матеріалу, реалізованого у 2018–2020 роках, перенести у наступні роки, які опрацьовуються нами стосовно 2021–2023. Це робиться і з теоретичних, і з методичних причин, оскільки попередній матеріал доволі щільно пов'язаний з наступним, а наступний, власне, визначається попереднім. Такий дослідницький прийом, на нашу думку, дозволить – хоча б ескізно – проілюструвати дію принципу «спадкоємності», який виступає дослідницьким опертям для багатьох вітчизняних науковців.

б) досвід 2021–2023 років.

Принципово важливі наголоси в просторі української гуманістики 2021–2023 років були зроблені відносно «поворотів» – ідеї, яка почала формуватися від першої половини ХХ століття. Оскільки феномен «повороту» достатньо активно і у різних аспектах використовується на теренах української гуманістики, зосередимо увагу на збірнику «Українські культурологічні студії», який є базовим виданням з проблем культурології КНУ імені Тараса Шевченка. Кілька його випусків показали, що організатори видання намагаються як розширити авторський простір, виконуючи саме комунікативну функцію збірника, так і вийти за межі обговорення лише теоретичної проблематики: в «Українських культурологічних студіях» представлена рубрика «Практична культурологія», що дозволяє фахівцям долучитися до суперечли-

вих питань естетико-художньої орієнтації телебачення, можливостей медіа-технологій, досвіду культурологічної експертизи.

Саме на сторінках «Українських культурологічних студій» з'явилася стаття О. Шинкаренка «Етичні експлікації «візуального повороту» у сучасній культурі» (2020), яка продовжує аналіз питань, піднятих автором у статті «Культурний поворот: запит до культурології» (2018). Принагідно зазначимо, що саме цей збірник друкує статті на одну тему того ж самого автора в кількох номерах, так би мовити, «з продовженням». Стосовно проблеми «культурного повороту», то наявність двох статей дозволяє цілісно представити проблему, яка виразно актуалізується у просторі не лише української, а й європейської гуманістики.

О. Шинкаренко підкреслює, що «метафора «повороту» у 50-ті роки минулого століття «використовувалась у філософському дискурсі ще М. Гайдеггером, поступово стимулюючи науковців трансформувати «метафору» у «поняття», а конструкція «повороту» повинна була засвідчити факт переходу до необхідності опанування новою сферою реальності. Сьогодні на теренах культурології функціонують «онтологічний», «лінгвістичний» «іконічний», «культурний», «візуальний» повороти.

Актуалізація проблеми «повороту», на нашу думку, підтверджується і тим фактом, що окремі європейські культурологи (С. ван Туїнен), котрі від початку 90-х років минулого століття аргументують завершення «постмодернізму» і перехід «пост+постмодернізму» в «метамодернізм» – новий етап розвитку цієї моделі культури. Цей «перехід» пропонується розглядати як «ремісничий поворот». Доцільність використання такого нового поняття як «ремісничий поворот» аргументовано доведено у статті О. Оніщенко «Ремесло» як чинник художньої творчості: інтерпретаційні пошуки метамодернізму» (2023).

На сторінках названої нами статті актуалізовано тенденцію «поглинання» естетико-мистецтвознавчого представлення певної проблеми засадами культурологічного аналізу: «ремесло», яке пережило складну трансформацію від художнього до вироб-

ничого «втручання» в дійсність, пережило – це виразно відтворює О. Оніщенко на фактологічному матеріалі – добу «маньєризму» та «алхімії», набуло особливого значення в умовах метамодернізму, де «ремесло» супроводжує експериментальність нового технологізованого мистецтва.

Повертаючись до наукової розвідки О. Шинкаренку, наголошено, що ключовим словом у її статті «Етичні експлікації «візуального повороту» у сучасній культурі», яка вийшла друком у 2020 році, є «етичне», адже це чи не перша спроба підкреслити той комплекс питань, який виявляється найпоказовішим у контексті «візуалізації» культуротворення. О. Шинкаренко має рацію, коли наголошує, що в процесі обговорення «своєрідності та змін у характері сучасної культурної практики все частіше піднімається проблема співвідношення етосу та естетизму в людському сприйнятті та переживанні світу» [84, с. 47].

Слід підтримати й позитивно оцінити спробу О. Шинкаренку активно використати, розглядаючи «налаштування відповідності візуальних практик», принципу «калокагатії – універсальної невіддільності етосу та естетизму». Важливим, на нашу думку, є і висновок, який завершує вагому суму аргументів щодо «за» і «проти» візуалізації культури, а саме: «Введення цих понять в сьогоднішній дискурс передбачає їх більш розширене розуміння, ніж прив'язку до власне моралі, етики чи естетики. Тим більше, що стосовно останніх, по сьогоднішній день довільність у їх трактуванні та використанні не сприяє продуктивному висвітленню наявних проблем» [84, с. 47–48].

На нашу думку, немає жодних сумнівів, що як проблема «поворотів», загалом, так і вплив «візуального повороту» на теоретико-практичний простір сучасної культури не завершиться зробленим, а й далі буде присутній в «проблемному полі» української культурології.

Оскільки до розгляду широкого кола питань, пов'язаних з аналізом змін, які відбуваються в динаміці культуротворчої спрямованості «модернізм – постмодернізм – пост + постмодернізм –

метамодернізм», все активніше долучаються як європейські, так і українські гуманітарії: упродовж і 2019, і 2020, і 2021 років. Принагідно наголосимо, що помітно підсилюється інтерес до «авангардизму» – найбільш виразному етапу в процесі історико-культурного розвитку модернізму.

На наше глибоке переконання, розгляду заявленої у статтях останніх років проблематики, пов'язаної з актуалізацією теоретико-практичного простору «модернізм – авангардизм», повинно передувати представлення монографії відомого українського кінознавця О. Мусієнко «Модернізм & авангард: єдність протилежностей. Кінематограф ХХ століття» (2018). Особливу значущість цій монографії надає той факт, що її матеріал сконцентрований навколо простору кінематографа, тобто конкретного виду мистецтва, який – виникнувши у 1895 році – освоював і модернізм, і авангардизм, сказати б, по гарячих слідах [55].

Рецензуючи монографію О. Мусієнко, кінознавець Л. Наумова підтримує тезу авторки щодо розбіжностей в термінологічному забезпеченні і модернізму, і авангардизму. Л. Наумова, посиляючись на термінологічний словник та енциклопедію, видані – відповідно – за редакцією знаних українських науковців П. Герчанівської та Д. Горбачова, «мають певну термінологічну, типологічну і системну невизначеність понять «модернізм» та «авангарду».

Можна погодитися і з О. Мусієнко, і з Л. Наумовою, що «значна розбіжність у визначеннях свідчить лише про те, що проблема співіснування феноменів модернізму і авангарду сьогодні потребує подальшого дослідження». Саме «подальше дослідження» і відбулося – переважно – у статтях, оприлюднених після 2018 року. Наведений матеріал є ще одним переконливим прикладом дії принципу «спадкоємності», який повинен бути дійним опертям української культурології.

Слід визнати, що протягом означеного нами часового періоду з'явилася ціла низка публікацій, автори яких відомі своїми науковими розвідками на теренах історико-теоретичних тенденцій «авангардного» руху. Йдеться не лише про поглиблення матеріалу щодо

періоду між 1905 роком – оприлюднення засад «фовістичної» естетики – та динамікою розвитку сюрреалізму 20–30-х років минулого століття, а й про вплив «авангардизму» на «постмодернізм» та «метамодернізм». Вочевидь, невинуватими є постійні, так би мовити, контакти Д. Квайоли – відомого англійського «метамодерніста» італійського походження із спадщиною представників українського «авангарду», зокрема, з творчістю К. Малевича.

Роблячи стислий огляд тих статей, які присвячені поглибленню уявлень про простір «авангардистського» мистецтва, наголосимо на ґрунтовній науковій розвідці О. Оніщенко «Дадаїзм у динаміці розвитку європейського авангардизму» (2019), на сторінках якої сфокусовано увагу не стільки на мистецькій практиці «дадаїстів», скільки на теоретичних ідеях тих мистецтвознавців, котрі, передусім, по гарячих слідах утвердження окремих засобів «дадаїстичної» естетики, намагалися розібратися в сутності тих «претензій», які висувалися її прибічниками щодо моделей художнього розвитку окремих видів мистецтва у переддень появи «дадаїзму».

О. Оніщенко має рацію, коли зазначає: «Реконструюючи як історію становлення дадаїзму, так і специфіку його розвитку на початковому етапі, варто констатувати, що складність і суперечливість європейського авангардистського руху робить доцільним його подальше дослідження, виявляючи нові аспекти цього складного явища, яке ніколи не втрачатиме своєї актуальності» [59, с. 61].

Оприлюднена у 2019 році, стаття О. Оніщенко, так би мовити, наштовхнула культурологів на спробу подивитися на авангардизм під новим кутом зору. Внаслідок цього, приймаючи запропоновані О. Оніщенко підходи до аналізу «авангардизму» за методикою «у проекції часу», С. Холодинська у статті «Від авангардизму до «реалізму без берегів»: модифікації філософського «забезпечення» французького культуротворення» (2021), досить переконливо відтворює причини висунення в контексті «авангардизму» «ідеї «реалізму без берегів» – концепції, що загострювала ситуацію поміж прихильників реалістичної методології в мистецтві» [81, с. 109].

На нашу думку, С. Холодинська має рацію, коли, з одного боку, констатує, що широке коло питань, пов'язаних з реалістичною методологією в мистецтві залишалося на маргінесах української гуманістики, а це не дозволяло об'єктивно відтворити логіку чи алогічність процесу європейського культуротворення впритул до 1974 року – року офіційного проголошення засад «постмодернізму». Є усі підстави оцінювати «реалізм без берегів» як своєрідний «пластичний міст» між «авангардизмом» та «постмодернізмом». Позитивним аспектом публікації дослідницького матеріалу С. Холодинської є і те, що у простір української гуманістики введені елементи спадщини Роже Гароді (1913–2012) – непересічного французького теоретика, автора таких досліджень як «Грамматика свободи» (1953), «Відповідь Жан-Полю Сартру» (1962), «Про реалізм без берегів» (1966). Відтак, опрацювання «авангардистського» руху у його динаміці від початку минулого століття до 70-х років є помітним напрямком у поточній науковій продукції.

Вочевидь, увагу до авангардизму та його модифікацій спонукало усвідомлення українськими науковцями необхідності цілісно відтворити процес культуротворення протягом минулого століття й пояснити ті вкрай суперечливі явища, якими позначена художня культура на межі ХХ–ХХІ століття. Саме такий напрям реалізовано у статті І. Петрової «Ідентифікація метамодернізму як культурної практики» (2020), метою якої є «опис сутності та аналіз структури метамодернізму як тенденції сучасності в контексті культурних практик».

На постаті І. Петрової доцільно, на наше глибоке переконання, сконцентрувати увагу читачів монографії, оскільки ця авторка – відомий український культуролог – викликала розголос в професійному середовищі своєю монографією, що вийшла друком у 2012 році, «Дозвілля у теоретичних рефлексіях» [68]. У різних публікаціях, відомих нам, починаючи від 2009 року, авторка – тим чи іншим чином – реконструює феномен «дозвілля» від часів Античності, відтворюючи його різні теоретичні рефлексії. Значний інтерес представляють собою «подорожі» І. Петро-

вої як різними історико-культурними етапами, так і професійним – інтегративним – теоретико-практичним аналізом такого культуротворчого етапу як метамодернізм.

Реалізуючи власні дослідницькі спрямування, І. Петрова робить стислий огляд позицій європейських науковців щодо доцільності виокремлення «метамодернізму» як самостійного етапу культуротворення, акцентуючи – при цьому – увагу на «культурних практиках»: перформанси голлівудського актора Ш. Лабафа, «Технообрази» дансько-ісландського художника О. Еліассона, творення «закритого небесного простору» Дж. Таррела та ін.

На думку І. Петрової, «метамодерністичним культурним феноменом виступає і інтернет, головна риса якого полягає у можливості індивіда інтенсивно рухатися за самостійно обраними культурними стежками, мріючи при цьому про яскраву ілюзію індивідуального контролю, управління, безпосередньої залученості до культурного світу». Вживаючи термін «ілюзія», І. Петрова, на жаль, у своїй статті не додає його до рубрики «ключові слова». Водночас, вона цілком слушно актуалізує сутність метамодерністських практик, які, подекуди, створюють лише «ілюзію культури».

Через рік після оприлюднення статті І. Петрової «Ідентифікація мета модернізму як культурної практики», в якості своєрідного продовження аналізу «мистецьких практик», оприлюднена стаття – у співавторстві – українських мистецтвознавців Т. Ялохи та Р. Громадського «Event – менеджмент як елемент сучасної культурно-мистецької практики» (2021). Означена стаття є черговим позитивним прикладом, коли мистецтвознавці підключаються до дослідницького простору культурології, підкріплюючи міжнауковий характер культурологічного знання.

Т. Ялоха та Р. Громадський вбачають мету своєї наукової розвідки в тому, аби «визначити основні проблеми у становленні й розвитку event-менеджменту та вивченні основних тенденцій розвитку event – послуг в Україні» [88, с. 181]. Вочевидь, автори намагаються поєднати теоретичний та практичний аспекти заявленої проблеми.

Слід констатувати, що їм це вдалося значною мірою завдяки використанню «схем» і «таблиць», вже розроблених та апробованих «event- індустрією». Аналіз, проведений науковцями, показав, що «в Україні ринок event – послуг перебуває на етапі свого становлення. Ще немає загальної бази всіх локацій під заходи, якісних підрядчиків і т.д.» [88, с.187]. Позитивним аспектом статті є низка практичних рекомендацій, здійснивши які, культурно-мистецькі практики на українських теренах позбудуться аматорського забарвлення й набудуть ознак професіоналізму.

Досвід «культурних практик» активно досліджуються і скрупульозно деталізується у статтях українського культуролога Т. Совгири, котра відома саме як послідовний дописувач з питань ролі техніки й технологій в новітніх мистецьких практиках. При цьому, ці новітні практики авторка розглядає за ретроспективним методом, співвідносячи сучасні експериментальні пошуки з історією різних типів, сказати б, виробничого мистецтва, зокрема, з мануфактурою та керамікою.

Серед численних публікацій Т. Совгири виокремимо ті, що вийшли друком у роки, які суголосні з матеріалом цього підрозділу монографії, а саме: «Проблеми впровадження цифрових технологій («штучного інтелекту») у процесі створення роботизованого сценічного образу (2021), «До питання цифрової трансформації сучасних перформативних практик» (2023).

У публікаціях того періоду, який ми виокремили задля представлення напрямків розвитку української культурології, теоретично вагомою є низка статей О. Оніщенко, пов'язаних з аналізом феномену «метамодернізм». Серед цих публікацій наголосимо на наступних, а саме: «Від «пост» до «мета» модернізму: процес культуротворчих пошуків» (2021) та «Постіронія» як структурний елемент комічного» (2023).

Ці статті продовжують розпочатий О. Оніщенко аналіз як суті «мета модернізму», так і причин трансформації «постмодернізм – пост+ постмодернізм – метамодернізм». Така «трансформація» не лише упродовж кількох років спонукала дискутувати

з приводу майбутнього європейської культури, а й примусила науковців різних країн адаптуватися до зразків нового понятійно-категоріального апарату. О. Оніщенко зосереджує увагу на низці понять, завдяки яким «формується принципово новий естетико-художній подразник: «історія + пластика + персоналізована інтерпретація = історіопластичність» [57, с. 62].

Саме до «принципово нових» понять, що займає доволі помітне місце в формально-логічному «забезпечені» досліджень на теренах «метамодернізму», на нашу думку, слід віднести «постіронію». Означене поняття дослідниця розглядає не просто як винахід метамодерністів – подібна тенденція помітна в напрацюваннях і самих прихильників цього напрямку, і окремих їх апологетів, – а як «елемент комічного». Це принципово важливо, адже вводить творчо-пошукові структури «метамодернізму» в контекст естетики – класичної гуманітарної науки, де «комічне» є однією з провідних її категорій. Такий аспект, передусім, підсилює сам «метамодернізм», долучаючи його у простір естетичного знання.

Окрім цього, слід звернути увагу на наступну – доволі симптоматичну – тезу О. Оніщенко, а саме: «Чим активніше метамодернізм завойовує панівні позиції, тим помітніше іронія часів постмодернізму втрачала свою, сказати б, значущість та авторитет, поступаючись – це згодом стало очевидним – «постіронії». Між 2007–2012 роками. стан європейсько-американського науково-теоретичного простору ряснів твердженнями такого зразка: «іронія – це зневага культури, якій слід повернути емоції» (Джордж Пурді), «іронія померла і це хороша новина» (Роджер Розенблатт), «домінування іронії – це щось подібне на кризу» (Зеді Сміт) [62, с. 147]. Розгорнутий аналіз «постіронії», а О. Оніщенко провела його стосовно різних видів мистецтва, вкрай важливий, оскільки така модифікація творчо-пошукових зусиль «метамодерністів» лише розпочата на естетико-мистецтвознавчих теренах цього художнього етапу «модернізму».

Статті О. Оніщенко, І. Петрової, Т. Совгири показали необхідність подальшого дослідження тих процесів, які найбільш виразно виявляють сутнісні ознаки «метамодернізму».

Відштовхуючись від напрацювань 2021–2023 років, стає доволі виразною необхідність цілеспрямовано актуалізувати культурологічно зорієнтовану проблематику, окреслити «проблемне поле» і систематизувати ті напрямки у дослідницькому процесі, які сприймаються теоретично перспективними. На прикладі низки регулярних видань, ми відтворили процес розгортання аргументів щодо специфіки взаємодії різних гуманітарних наук на теренах культурології і поступове відпрацювання засад культурологічного аналізу. Означена – доволі різнобарвна – проблематика, яка присутня в «проблемному полі» української гуманістики, поступово формує важливі теоретичні напрями.

Ми намагалися показати, що окрім загальнотеоретичних питань, самостійним сектором «проблемного поля» є співвідношення культурології з суміжними гуманітарними науками. На цих теренах, на нашу думку, потрібно продовжувати активні дослідження, залучаючи в простір культурології якомога більшу кількість з числа фундаторів гуманітарного знання.

РОЗДІЛ III.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ТА ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПРОЦЕСИ ЯК ВИЯВ ПОТЕНЦІАЛУ КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ

3.1. Мистецтвознавство і культурологія: процес трансформацій естетико-художніх традицій

Оскільки протягом останніх трьох десятиліть культурологія посідає все помітніше місце в логіці розвитку української гуманістики, стає зрозумілим і виправданим інтерес науковців до цілої низки теоретичних проблем, дотичних до культурологічного знання. Розширення дослідницького простору культурології спирається на ті проблеми, які вже знайшли відповідне теоретичне осмислення. Так, українські культурологи – Ю. Афанасьєв, М. Бровко, П. Герчанівська, О. Кравченко, Ю. Легенький, Н. Павліченко, М. Савельєва, М. Собуцький, Г. Чміль достатньо повно «відпрацювали» проблему структурних елементів культурології, яка формується завдяки взаємодії низки гуманітарних наук, серед яких відповідне місце займає мистецтвознавство.

Окрім означеного, на теренах сучасної української гуманістики переконливо зафіксована специфіка взаємодії культурології та мистецтвознавства. Зокрема, нам видаються слушними аргументи Т. Кохана, котрий вважає, що «... діалог «мистецтвознавство – культурологія», по-перше, спирається на тотожність і одній, і іншій науці таких складових, як теорія та історія, поза якими вони не можуть розвиватися; по-друге, ці гуманітарні науки – в межах поставленого конкретного дослідницького завдання – спираються на єдині поняттєво-категоріальні засади: творчість, мотив, час,

простір, образ, тілесність, чуттєвість, досвід, синтез, спадкоємність та ін.» [36, с. 109]. Відтак, на нашу думку, можна стверджувати, що на сучасному етапі розвитку культурології опрацьовані достатньо повно не лише структурні елементи, що формують цю науку, а й виявляється специфіка взаємодії окремих з них.

Водночас, до частково «відпрацьованих» проблем належить, на наш погляд, проблема «культуротворчого потенціалу», що спирається на поняття «культуротворчість», яке було предметом найбільш послідовного теоретичного аналізу в наукових розвідках Т. Добіної, О. Жорнової, В. Леонтьєвої. Те, що поняття «культуротворчість» продовжує привертати увагу науковців, підтверджують публікації Т. Добіної, зокрема, її дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата культурології «Творча спадщина Бориса Лятошинського в контексті українського культуротворення» (20–60-ті роки ХХ ст.)» (2018).

Присвячуючи у контексті дисертації окремий підрозділ проблемі, яку ми аналізуємо, – «Поняття «культуротворчість» у логіці формування категоріального апарату культурології» – Т. Добіна з'єднує означене поняття з творчістю композитора, яка «... не завершується рухом від задуму до партитури, а пролягає через своєрідну «естафету» від композитора до диригента, оркестру, творців належних акустичних властивостей залу та до «суб'єкта оцінювання творчої праці» – слухача» [24, с. 7].

На думку, Т. Добіної, поняття «культуротворчість» охоплює увесь «складний рух», що супроводжує творчість композитора і «допомагає» збагнути «секрети» як індивідуальної, так і колективної творчості. Т. Добіна має рацію, коли в означеному контексті аналізує творчий процес саме Б. Лятошинського, «оскільки він продемонстрував не тільки здатність до індивідуальної творчості, а й до колективної, успішно співпрацюючи з діячами кіно і театру» [24, с. 7].

Оцінюючи рівень опанування змістом поняття «культуротворчість» як «частковий», ми маємо на увазі поки що неостаточну вичерпаність можливостей цього поняття в структурі понятійно-категоріального апарату культурології. Спираючись на означені

нами тези, мету нашої наукової розвідки слід визначити як спробу виокремити феномен «мистецтвознавство» як тієї гуманітарної науки, що, з одного боку, формує структуру культурології, а з другого, – володіє власним «культуротворчим потенціалом», який в логіці європейських цивілізаційних процесів «перехрещувався» й «взаємодіяв» з історією культури. До інтерпретації внутрішньої структури мистецтвознавства – протягом розкриття специфіки його культуротворчого потенціалу – ми ще повернемося, оскільки уявлення щодо «комплексу наук», які вивчають мистецтвознавство і включені в контекст мистецтвознавства, до сьогодні не сприймаються фахівцями однозначно. Зрештою, найбільш типовою й широко представленою є думка, згідно якої початкові елементи майбутнього мистецтвознавства – комплексу навчальних дисциплін, що вивчають мистецтво, – сягають часів Античності і – у відповідній науковій літературі – висувають на перші позиції Марка Вітрувія Полліона (80–15 роки до н.е.) – римського архітектора, механіка, вченого-енциклопедиста, автора «Десяти книжок з архітектури». Формально, така традиція має право на існування, однак, фактично, настанови з архітектури Вітрувія вперше стали відомі лише за часів Середньовіччя, коли у 1429 році вітрувійські рукописи знайшов відомий італійський письменник, гуманіст, відновлювач античної спадщини Поджіо Браччоліні (1380–1459).

У сучасній практиці оцінки історико-культурних надбань Античності Вітрувія поцінують за спробу опрацювати такі феномени як «твір мистецтва», «мистецтво» та підійти до виокремлення ідеї різних видів мистецтва в самостійну проблему. Саме спираючись на рукописи Вітрувія, в широкий ужиток входить поняття «співрозмірність», яке – пізніше – «вписується» в низку таких дотичних понять, як «пропорційність», «міра» та «гармонія». Як відомо, згодом усі ці поняття набувають наріжного значення не лише в мистецтвознавстві, а й в естетиці, допомагаючи «збагачувати» теоретичні і практичні аспекти гуманітарного знання.

Слід враховувати, що сучасний дослідник історії становлення мистецтвознавства, маючи перед собою розгорнуту систему

видів мистецтва, повинен уявляти стан того самого Вітрувія. Справа в тому, що, по суті, видатний архітектор міг лише фантазувати з приводу «чистого мистецтва», адже за його часів замість поняття «митець» існувало поняття «ремісник», а до сфери мистецтва відносили різні види людської діяльності, оцінюючи які фахівці вживають поняття «ремісництво».

В означеному контексті показовою є позиція відомого римського лікаря, грека за походженням Клавдія Галена (131–217), котрий, водночас, із прямими професійними проблемами, опікувався процесом розвитку науки і мистецтва. Саме він об'єднав «...у групу «вільних мистецтв» граматику, риторичку, діалектику, арифметику, геометрію, астрономію, музику, тоді як «механічними» (видами мистецтва – Ю.С.) вважав архітектуру, землеробство, навігацію» [63, с. 17].

Оцінюючи позицію Галена, О. Оніщенко підкреслює, що «структуризацію, яку запропонував Гален, можна пояснити нерозумінням дослідником феномена мистецтва як такого. Водночас, Гален вважає за можливе віднести до групи «вільних» мистецтв скульптуру та живопис, оскільки вони незалежні від віку людини, а отже ними можна займатися до старості [63, с. 17]. Проблема віку людини, на думку О. Оніщенко, підкреслюється саме тому, що і за часів Галена, мистецтво функціонує в межах «ремісництва», воно не відокремлено від науки й не набуло «усвідомленої сучасниками» самостійності.

Слід визнати, що стосовно Античності, можна говорити лише про початковий період у становленні мистецтвознавства, оскільки більшість тогочасних філософів – зацікавлено ставлячись до мистецтва – наголошували на його естетичній природі, по суті оминаючи ті аспекти, які в сучасній інтерпретації конкретних сфер гуманітарного знання, належать мистецтвознавству. Проте, саме в умовах Античності на перехресті теорії мистецтва та естетики формується вкрай важлива ідея «мімезису – наслідування», яка в цей історичний період виступить і як пояснення природи

мистецтва, і як засіб осягнення суті діяльності «ремісника», котрий, наслідуючи навколишній світ, створює художній твір.

На сторінках монографії українського естетика Ю. Юхимик «Мімезис: естетико-мистецтвознавчий аналіз засадничого принципу класичного мистецтва» (2005) відтворена специфіка мислення тогочасного «ремісника», котрий, «керуючись потребою та доцільністю (чи, відповідно, їх відсутністю) намагався «художньо подвоїти» «об'єкти та явища видимого оточуючого світу з одночасним ігноруванням інших важливих – і не менш реально існуючих, проте не завжди настільки ж відчутно-наочних сфер буття» [87, с. 35].

На нашу думку, позиція Ю. Юхимик варта уваги і підтримки, хоча – згодом – виявляється, що «мімезис – наслідування» як специфічне «художнє подвоєння об'єкту чи явища» не обмежується «класичним мистецтвом», а може бути визначене як транскультурний феномен, окремі зрізи якого простежуються в русі мистецтва і в сучасних умовах.

Наразі очевидне і те, що «розмивати» межі «мімезису» мистецтво почало вже в умовах англійського романтизму, коли в його надрах поступово формується принцип відображення. Саме мистецтвознавство виявляє культуротворчий потенціал «мімезису», а теорія культури його закріплює, зберігаючи у власному аспекті в умовах різних історико-культурних періодів.

Новий етап у становленні мистецтвознавства, на нашу думку, можна виокремити в добу Середньовіччя, де – завдяки напрацюванням Теофіла, В. де Оннекура, Сугерія, Сюжара, Ч. Ченніні, Г. Сент-Вікторського мистецтвознавча проблематика поступово окреслює власний «культурний простір», а естетика все виразніше у теоретичних розмислах тогочасних мислителів входить у контекст філософії.

Зрештою, найяскравішим етапом у становленні мистецтвознавства виявляється доба Відродження, яка, продовжуючи формування мистецтвознавства, органічно пов'язала його як з естетикою, так і мистецькою практикою. Це призвело до введення в широкий ужиток поняття «майстер», яке замінило античного

«ремісника»: мистецтво почало визнаватися «діяльністю», а не «ремісництвом». На нашу думку, усі означені трансформації доцільно представити у русі наступних ланок: «майстер – мімезис – художній твір – мистецтво – історія та теорія мистецтва».

Водночас, мистецтвознавство, на рівні теорії мистецтва, набуваючи самостійності, відкриває для себе нові теоретичні можливості в процесі взаємодії з естетикою, а саме: мистецтвознавчий підхід до конкретного твору мистецтва й мистецтва як такого. Дещо пізніше в контекст тих дисциплін, комплекс яких споріднений з мистецтвознавством, додалася психологія, адже історико-культурний процес, ланки якого ми відтворили, цілком логічно починається з «майстра» – людини, котра є найважливішим «чинником» щодо здатності художньо-образно «наслідувати» навколишню дійсність. Зважаючи на це, усе, що пов'язано з діяльністю цієї людини, має бути осмисленим із урахуванням особи «майстра», специфікою його діяльності, а також потенціалу художньої творчості, яка ставала об'єктом теоретичної уваги з боку саме психології.

Відтак, враховуючи теоретичні напрацювання межі «раннє Відродження – пізнє Відродження», запропонований нами «рух ланок» доцільно представити більш розгорнуто, а саме: «майстер – мімезис – художній твір – мистецтво – історія та теорія мистецтва – мистецтвознавство». Якщо «мистецтвознавство» визначається як комплекс наук, що дотичні до мистецтва, то в означений нами період такими науками виступають естетика і психологія, а мистецтвознавство все впевненіше починає «користуватися» естетико-психологічним знанням.

Повертаючись до більш детального аналізу структури мистецтвознавства, про необхідність якого ми заявили раніше, зазначимо, що на межі ХХ–ХХІ століття ми можемо зіткнутися із визначенням цієї гуманітарної науки як такої:

1. «... що є комплексом суспільних наук, які вивчають мистецтво як складову художньої культури»;

2. «... мистецтвознавство вивчає соціально-естетичну сутність мистецтва, його походження та закономірності» [54].

На нашу думку, представлений нами матеріал доводить необхідність постійно співвідносити рівень розвитку мистецтвознавства як гуманітарної науки з конкретним історико-культурним етапом становлення мистецтва. При цьому слід зазначити, що мистецтвознавство, спираючись на теорію мистецтва, розвивається значно швидше інших гуманітарних наук, оскільки визначається динамічністю змін на теренах художньо-мистецьких форм. Усе, означене нами, слід враховувати, розглядаючи як добу Відродження, так і оцінюючи культуро-творчий потенціал Нового часу.

Оскільки доба Відродження протягом останнього десятиліття є об'єктом наших наукових інтересів, які, передусім, були втілені у монографії «Гуманізм як феномен італійської культури» (2008) та «Умберто Еко: гуманізм культури творчих ідей» (2012), стисло представимо окремі зрізи авторської позиції, дотичні до проблематики цієї наукової розвідки.

Передусім зазначимо, що не можна не враховувати, що доба Відродження виступає об'єктом теоретичного аналізу, починаючи від XIV століття. За час, який минув, принаймні, на теренах європейської гуманістики опрацьовані її (доби Відродження – Ю.С.) історія, теорія та сутнісна специфіка. Незважаючи на це, історико-культурний простір Відродження дає привід як для нових відкриттів, так і для продовження дискусій з приводу його конкретних проявів.

Нашу тезу показово підтверджують українські фахівці, праці котрих – хронологічно – співпадають з роками незалежності, а саме: О. Александрова, В. Бітаєв, В. Єфіменко, М. Кушнарьова. Проте, попри постійне зацікавлене ставлення науковців до Відродження, практично усі і історико-філософські, і сучасні дослідження виокремлюють поняття «гуманізм» як наріжну ознаку цього історико-культурного періоду. «Відраховуючи» становлення італійського Відродження від постаті Франческо Петрарки (1304–1373) – видатного поета і «першого гуманіста», котрий «заклав підвалини нового світобачення, що покликало до життя нову систему культурних цінностей – гуманізм, у центрі

якого перебувала людина. Як відомо, наступники «першого гуманіста» – М. Фечіно, Дж. Мірандоло, А. Валла, Л. Альберті – намагалися втілити принципи гуманізму у різні сфери тогочасного італійського життя [69, с. 12–13].

Своєї остаточної значущості й виразності італійське гуманістичне світоставлення досягає за часів Леонардо да Вінчі, котрий провів більш чітку, ніж це було раніше, межу між наукою і мистецтвом, піднявши останнє на рівень не лише самостійної, але й самодостатньої сфери людської діяльності. При цьому, утвердження нового погляду на мистецтво зроблено Леонардо дещо специфічним чином, оскільки він проголошує мистецтво науковою і протягом усього життя впливає на подальше утвердження значення як теорії мистецтва, так і мистецтвознавства. Підтвердження цьому ми знаходимо, передусім, у «Судженнях про мистецтво», де Леонардо робить кілька вкрай значущих зауважень, а саме: «... якщо живописці не описали її (йдеться про науку живопису – Ю.С.) і не звели її в науку, то це не провина живопису і він не стає менш шляхетним від того, що лише незначна частина живописців є професійними літераторами» Окрім цього він зазначає, що «наука корисніше, плід якої найбільш піддається повідомленню, і, навпаки, менш корисна та, яка менш піддається повідомленню». Слід констатувати, що на межі XV–XVI століть людство отримало чимало «корисних повідомлень», передусім, від самого Леонардо!

У естетико-мистецтвознавчому аспекті, Леонардо завершив пошуки своїх попередників щодо окремих вимірів проблеми творчості, визначивши загальні обриси постаті «майстра», зафіксувавши окремі психологічні особливості творчого процесу (роль фантазії і натхнення) та закріпив дослідницьку перспективу щодо проблеми видової специфіки мистецтва, аргументуючи живопис як вид мистецтва, здатний розвивати зір людини, її усвідомлене ставлення до кольору та впливати на активізацію людської чуттєвості: «живопис відрізняється від науки тому, що він звертається не тільки до розуму, а й до фантазії. Саме завдяки

фантазії живопис може не тільки наслідувати природу, але і змагатися, і сперечатися з нею. Він створює навіть і те, що не існує».

Паралельно із зором, Леонардо звертає увагу як на інші «зовнішні» – слух, нюх, дотик – чуття людини, так і оперує аристотелівським поняттям «загальне почуття»: у Леонардо це «*sensu commune*», а в середньовічній схоластиці – «*sensus communis*». Оскільки, – це доведено італійськими науковцями – Леонардо був знайомий з латинським перекладом «загального почуття» – поняття, яким давньогрецький філософ окреслив «сприймання» того, що виступає загальним для різноманітних почуттів (рух, спокій, образ, величини, число, єдність)». Водночас, Леонардо на власний розсуд інтерпретував думку Арістотеля та середньовічних схоластів, стверджуючи, що «загальне почуття» здатне «виказувати» судження «про всі відомості, що їх приносять окремі почуття».

На нашу думку, теоретичні напрацювання Леонардо дають підстави вважати, що його цікавило і понятійне забезпечення тих дослідницьких відкриттів, якими супроводжувалася його напружена творча діяльність. Так, він зберігає поняття «співрозмірність», «пропорційність», «міра», «гармонія», які – ми це вже раніше показали у нашому тексті – виступали надбанням мислителів Античності. Разом з тим, саме Леонардо «реанімує» поняття «канон», обґрунтоване Поліклетом у V ст. до н.е.: «загальне почуття» та «образ» введені в ужиток Арістотелем. Принагідно відзначимо уважне й коректне ставлення італійського генія до розмислів філософів Античності, які він зберіг для наступних поколінь.

Сучасні науковці, котрі реконструюють добу Відродження, обов'язково звертають увагу на теоретико-практичну діяльність Джорджо Вазарі (1511–1574) – відомого італійського живописця, автора «Життєписа найвідоміших живописців, скульпторів і зодчих» (1550). Віддаючи належне і живописній спадщині Дж. Вазарі, і його «Життєпису», варто прийняти позицію О. Оніщенко, котра наголошує на ролі цього послідовника Леонардо да Вінчі як засновника «академічного руху», що, на її думку, «остаточно

закріпив за митцями статус їхньої приналежності до елітарних шарів суспільства» [63, с. 28].

Процес, який ми назвали б «елітаризацією митців», трансформувався і у сферу мистецтва як такого, спонукавши до формування феномену «витончені мистецтва», коріння якого, що слушно зауважує О. Оніщенко, живляться «науковою діяльністю Болонської академії, що, фактично, започаткувала введення в теоретичний ужиток цього терміна, який – пізніше – підтримали Дж. Віко та І. Кант» [63, с. 28–29].

Власне самі ж представники Болонської академії до «витончених мистецтв» віднесли театр, музику та хореографію, хоча – пізніше – перелік видів мистецтв, що отримували статус «витончених», як відомо, змінювався. Поділяючи думку О. Оніщенко щодо відсутності у вітчизняній естетиці реального інтересу до «витончених мистецтв», означена проблема – згодом – виявиться однією із складових елементів у процесі становлення «елітарного мистецтва» в контексті його функціонування в теоретико-практичному русі «некласичної естетики».

Окрім вже підкресленого нами, брати Карраччі (Агостіно, Анібелле, Лодовіко), котрі заснували Болонську академію (1585), в структурі якої відкрили першу професійну художню школу, були, з одного боку, прибічниками творчості Мікеланджело, а з іншого, – намагалися не відмовлятися від мистецьких надбань Античності, сприяючи, в такий спосіб, формуванню важливої теоретичної настанови, яка й до сьогодні зберігає своє значення, а саме: «традиція – спадкоємність – новаторство». Відтак, доба Відродження, в контекст якої включається і Високе Відродження (друга половина XV–XVI ст.), сформувала і закріпила «гуманізм» як транскультурне поняття, що, на нашу думку, як і поняття «мімезис» має право на статус «транскультурне».

Водночас, ця «транскультурність» містить в собі і різний об'єм, і різну сферу проявленості: «мімезис – наслідування» це лише засіб існування «художнього твору – мистецтва», потенціал якого витримав випробування часу, що й дає право говорити про

його «транскультурність». При цьому, як об'єкт теоретичного аналізу, «мімезис» не виходить за межі мистецтвознавства в широкому розумінні цього аспекту гуманітарного знання.

Транскультурність поняття «гуманізм» дещо іншого гатунку: сформувавшись в логіці розвитку мистецтвознавства, воно досить швидко зруйнувало його межі, набувши світоглядних та морально-етичних рис. Розглядаючи подальший розвиток «гуманізму» в просторі італійської культури, породженням якої він і виступає, досить яскраво виявляються «за» і «проти» цього феномену. До його позитивних рис – окрім спрямованості «на людину» та намагання «олюднити» світоставлення кожного з нас – «гуманізм» виявився досить динамічним феноменом, здатним «рухатися» як за творчо-мистецькою, так і за соціально-ідеологічною сферами людської діяльності. У динамічному характері «гуманізму» приховані і його негативні зрізи. Це яскраво продемонстрував «маньєризм» як форма «еклектичного гуманізму» кінця XVI століття.

На сторінках монографії «Гуманізм як феномен італійської культури», ми послідовно відтворили творчо-спонукальну функцію гуманізму, адже лише в італійському культурному просторі саме ця система соціально-моральних та естетичних цінностей надихала «Рисорджименто» – національно-визвольний, демократичний рух 1780–1870-х років, що «характеризувався прилученням до визвольного процесу широких народних мас і завершився створенням незалежної єдиної Італії» [69, с. 119].

Гуманізм – у своєму сутнісному значенні – дістав відбиття у «веризмі» – потужному літературно-мистецькому методі, якій привніс в італійську культуру, починаючи від кінця 70-х років XIX століття, живу правду. Як зазначив Франческо де Санктіс (1817–1883) – відомий літературний критик, філософ, реформатор італійської мови, активний учасник революційних подій 1848 року – «все ідеальне треба замінити реальним». Це творче завдання, яке було чітко сформульоване й висунуте перед італійською художньо-творчою спільнотою, блискуче реалізував видатний письменник, прихильник реалістичної методології

Джованні Верга (1849–1922), навколо котрого згуртувалася ціла плеяда непересічних особистостей [69, с. 152–153].

Теоретичний потенціал феномену «гуманізм» простежується і в напрацюваннях, які мали місце упродовж ХХ століття, адже – лише на теренах італійської гуманістики – були обгрунтовані авторські моделі гуманізму такими відомими тогочасними філософами як Б. Кроче, А. Банфі, А. Грамші, на підґрунті яких сформувалася концепція «нового гуманізму» Ауреліо Печчеї (1908–1984), котрий, як керівник «Римського клубу», висунув ідею «революції гуманізму» – «соціальна справедливість і рівноправне суспільство». Окрім цього, А. Печчеї значну увагу приділяв феномену «свобода», який повинен наскрізно проходити крізь усі сфери суспільного життя [69, с. 259].

Слід зазначити, що, окресленими нами періодами й яскравими персоналіями, історія теоретичного осмислення гуманізму не завершується, оскільки не лише в італійську, а й загалом європейську гуманістику другої половини минулого століття була «вписана» нова яскрава сторінка – теоретичні напрацювання Умберто Еко (1932–2016).

Повертаючись до історії європейського мистецтвознавства, окремі ідеї якого мали, як ми вважаємо, культуротворчий потенціал, в умовах Нового часу слід наголосити на факті підключення до новаторських відкриттів на теренах мистецтвознавства теоретиків різних країн Європи, котрі, з одного боку, прийняли ідеї гуманізму та продовжили їх розвивати, а з другого, – привнесли певну самобутність у той культурний простір, що був сформований протягом Античності – Середньовіччя – Відродження.

На нашу думку, не можна залишити поза увагою кілька важливих персоналій, творча-пошукова діяльність яких символічно зв'язує завершальний етап історико-культурного руху Відродження з наступними культуротворчими процесами на європейських теренах. Так, в історії англійської гуманістики помітне місце займає Філіп Сідні (1554–1586), котрий протягом свого короткого – тридцятидворічного життя – встиг яскраво проявити себе не лише як

дипломат та військовий, але й залишив принципово важливий для розвитку англійської літератури трактат «Захист поезії» (1580).

Досить насиченою як у теоретичному, так і практичному аспектах сприймається сьогодні доба французького класицизму. Самобутнім виявом його початкового періоду були теоретичні напрацювання одного з перших класицистів Жана де Ла Тайя (1540–1608) – автора трактату «Про мистецтво трагедії» (1572). Пізніше, досить виразно представляє класицизм Франсуа д'Обіньяк (1604–1676) – теоретик, котрий здійснив спробу окреслити «практику» створення театральної вистави, включивши в її контекст і глядача. Усі свої спостереження за першими кроками нового європейського театру він виклав у роботі «Практика театру» (1657). Тоді як своєрідною вершиною французького класицизму щодо охоплення естетико-мистецтвознавчої проблематики, безперечно, виступає «Поетичне мистецтво» Нікола Буало (1636–1711), яка була оприлюднена у 1674 році.

Що стосується оцінки спадщини Н. Буало, слід зазначити, що особливий наголос робиться на естетиці, яка обумовила нові зрізи мистецтвознавства. В означеному контексті доцільно порівняти дещо різні аспекти, які фіксують у підручнику «Естетика» два його автори. Так, Л. Левчук, реконструюючи історію становлення предмету естетики – нової для XVIII століття гуманітарної науки, – кваліфікує спадщину французького класициста як зразок «естетики в межах мистецтвознавчої орієнтації» [25, с. 18–26].

Подібна інтерпретація позиції ученого висуває на перше місце мистецтвознавство, в просторі якого є можливості для використання потенціалу естетики. Як відомо, ця наука у проекції часу мала низку визначень. Хоча ми це вже зазначали у попередніх розділах нашої монографії, – підкреслимо це вчергове – орієнтуємося на точку зору українських науковців, котрі вважають, що естетика це « наука про становлення й розвиток чуттєвої культури людини». Таке «загальне визначення» «впливає з органічної єдності двох споріднених частин цієї науки, якими є: 1) специ-

фіка естетичного як ціннісного ставлення людини до дійсності; 2) художня діяльність людини» [48, с. 4].

Контекст інтерпретації «Поетичного мистецтва» Н. Буало, зорієнтований помітно вирізняє його серед інших тогочасних трактатів своєрідним «підтекстом», який «прочитується» у різних його розділах. Слід наголосити, що і текст, і підтекст розмислів ученого, по-перше, продовжує стверджувати, закладену значно раніше, – ми це показали на прикладі попередніх історико-культурних етапів становлення мистецтвознавства – тенденцію до взаємозв'язку мистецтвознавства та естетики, по-друге, присутність «естетичного начала» в мистецтвознавчій орієнтації позиції Н. Буало, дає підстави підкреслити інтерес представника французького Класицизму до конкретних людських почуттів, які формують фундамент чуттєвої культури.

На нашу думку, означений аспект був вкрай важливим щодо оцінки того мистецького процесу, сучасниками якого були, передусім, французи протягом XVII століття. Слід визнати, що творчість Жан-Луї Давіда, братів Ленен, Нікола Пуссена, Клода Лоррена (живопис), П'єра Корнеля, Жана Расіна, Жан-Батіста Мольєра (класицистична драма), Жана де Лафонтена (література), Жана Батіста Люллі (музика) спонукала до активного сприймання мистецтва та подальшого удосконалення емоційного світу людини.

Водночас, В. Панченко – ще один автор підручника «Естетика», – у розділі «Структура естетичної свідомості», – спираючись на тезу, згідно якої «естетичні погляди та естетична теорія відповідно до рівня свого розвитку пройшли три послідовні фази: канонічну, нормативну та загальнотеоретичну, розглядає позицію Н. Буало як «зразок нормативної теорії», в межах вимог якої і створено «Поетичне мистецтво» [25, с. 72].

Аргументуючи свою позицію, В. Панченко підкреслює, що «зазвичай нормативна форма естетичної теорії переростає межі художнього досвіду, закріпленого канонами, і намагається спертися на певні засади, які дають змогу створювати канони і пояснювати передумови їх виникнення». Спираючись на про-

цитовану думку, зафіксуємо факт значно ширшого, ніж це було у попередні історико-культурні періоди, використання понять «досвід» та «канон».

Відштовхуючись і від ідеї оцінки концепції Н. Буало в контексті мистецтвознавства, що «не оминає естетику» (Л. Левчук), так само як і приклад нормативної форми саме естетичної теорії (В. Панченко), є всі підстави досить високо оцінити теоретичні напрацювання Н. Буало, котрий цілком успішно «балансував» між мистецтвознавством, естетикою, можливістю «нормативної теорії», яка видається і сьогодні досить неоднозначним феноменом, і такими специфічними як для мистецтвознавства, так і для естетики поняттями: «досвід» та «канон».

Поняття «досвід» своїм корінням сягає часів Античності, а це означає, що Н. Буало спирався на вже існуюче – первинне – уявлення про досвід, цілком свідомо використовуючи його й вдало застосовуючи до естетико-художніх процесів, які він міг спостерігати протягом свого життя. Водночас, відомий класицист порівнював їх з мистецькою практикою минулих періодів. Згодом, теоретичне значення «досвіду» – поняття, що відтворює «сукупність практично засвоєних навичок, вмій, які людина або якась спільнота людей набуває в процесі життя та практичної діяльності» – стає обов'язковим чинником гуманітарного знання. В умовах сучасної гуманістики сфери застосування поняття «досвід» доволі широкі, адже науковці оперують такими формально-логічними структурами як «життєвий», «соціальний», «естетичний», «експериментальний» досвід.

«Канон» – друге поняття, естетико-мистецтвознавчий потенціал якого використовує Н. Буало, – визначається як правило, нормативний взірець, який окреслює сукупність художніх прийомів або правил, обов'язкових у ту чи іншу епоху».

Відтак, позицію Н. Буало щодо понять «досвід» та «канон» можна оцінювати як проміжну в історико-культурному русі: «Античність» – «Класицизм» – періоди, пов'язані з подальшим рухом мистецтвознавчих ідей. Наразі теоретична доля цих по-

нять не рівноцінна. Так, поняття «досвід», сформувавшись в межах європейського мистецтвознавства, цілком органічно присутнє як в логіці історико-теоретичного опанування процесів європейської культури, так і в сучасній культурології. Означеному поняттю властива і ще одна важлива ознака: воно, так би мовити, не шкодить жодній теоретичній проблемі, що потрапляє як в контекст розвитку сучасного мистецтвознавства, так і культурології. Параметри ж функціонування поняття «канон» значно вужчі, оскільки воно не вийшло за межі мистецтвознавства і не стало в нагоді іншим гуманітарним наукам.

На відміну від досвіду, канон – щодо конкретних теоретичних проблем – гальмує їх дослідницьке опанування. Прикладом означеного може виступити проблема творчості, загалом, і художньої творчості, зокрема. Як відомо, виявом «творчого начала» в науці, техніці та мистецтві виступає відкриття та створення якісно нового чи принципово нового, що означає свідоме руйнування «правил» чи «нормативних взірців»: «канон», по суті, гальмує творчий процес. Це переконливо довів як європейський, так і український авангард, представники якого – А. Матісс, Т.-Ф. Марінетті, П. Пікассо, Ж. Брак, Ж. Батай, Т. Тцара, К. Малевич, О. Богомазов, В. Пальмов, М. Семенко – своє першорядне завдання вбачали у руйнуванні канонів.

У контексті наших розмислів, доцільно зафіксувати наступний факт, а саме: не зникаючий інтерес сучасних науковців до тих експериментів й творчих пошуків, які супроводжували добу французького класицизму. Йдеться про статтю театрознавця Д. Шестакової «Концепт тілесності у театрі французького класицизму» (2023), на сторінках якої авторка, котра працює в умовах ХХІ століття, об'єднує три важливі константи, а саме: класицизм – театр – тілесність. При цьому, пропонується сучасний погляд, тобто погляд «вибудований» на знаннях авторки того, що було, і того, що є сьогодні.

Слід визнати, що Д. Шестакова висунула доволі серйозні дослідницькі завдання, працюючи над означеною статтею, а саме:

«...охарактеризувати концепт тілесності, що сформувався в контексті театральної естетики французького класицизму. Для цього, передусім, потрібно проаналізувати соціокультурні канони тілесності, актуальні для Європи XVII століття, загалом, та Франції, зокрема, визначити їхній вплив на створення художньої тілесності, тобто на інтерпретацію тілесності у сценічних творах зазначеного періоду» [83, с. 50–51]. Оскільки в «зазначений період» усіма привілеями користувався жанр «трагедії», то в простір розмислів Д. Шестакової органічно входять естетико-мистецтвознавчі оцінки можливих інтерпретацій трагічних творів у добу класицизму.

Ми свідомо доволі детально представили у цьому підрозділі театрознавчу статтю, оскільки вважаємо, що Д. Шестакова продемонструвала потенціал саме культурологічного аналізу, що має очевидні переваги перед іншими типами аналізів. Авторці статті вдалося чітко окреслити «проблемне поле», в просторі якого показати, як завдяки низці активно долучених до заявленої теми констант – театр, тілесність, канон, трагедія, нормативна система, психофізичні дані актора – відбувається процес «теоретичного нашарування». Окрім означеного, не останнє місце в естетико-мистецтвознавчому просторі займає феномен спадкоємності, який – на теоретичному рівні – доволі успішно використовує сучасна українська гуманістика.

Нові обриси «мистецтвознавство» набуває завдяки тим теоретико-практичним «проривам», які пов'язані з творчо-пошуковою роботою, передусім, німецьких та швейцарських науковців. Перша половина XVIII століття позначена досить яскравою, але суперечливою позицією представника раннього німецького Просвітництва Йоганна Крістофа Готшеда (1700–1766) – письменника, критика, історика літератури та театру. Парадоксальність позиції І.-К. Готшеда полягала в тому, що він не зміг усвідомити себе як представника Просвітництва – нової історико-культурної доби, продовжуючи відстоювати ідеї Класицизму, що, на його думку, отримав завершену форму саме в «Поетичному мистецтві» Н. Буало. При цьому німецький теоретик найбільш зацікавлено поставився до тих

розділів цього трактату, які були присвячені постаті «поета», котра, в інтерпретації Н. Буало, «охоплювала» усіх, хто займався мистецтвом. Уведення в простір власної уваги постаті «поета», значно увиразнило морально-етичний вимір у розмислах Н. Буало, адже він – у досить відвертій формі – написав про те, що лише на краю могили, всі, хто присутній на похованні, несподівано розуміють, «поет» якої творчої ваги й сили пішов з життя, й квапляться, бодай, вінком чи квітами «долучитися» до цього генія.

Принагідно зазначимо, що саме протягом XVIII століття в ужиток входить поняття «митець», остаточно завершуючи «понятійний рух»: «ремісник – майстер – митець».

Відштовхуючись від морально-психологічних настанов французького класициста, котрий вважав, що доля талановитих митців вкрай драматична, оскільки їх «нагороджують» за все створене ними, лише після смерті, І.-К. Готшед концентрує свої погляди навколо проблеми художньої творчості. Оприлюднивши у 1730-му році «Досвід критичної поетики для німців», він висуне на перші позиції «розум» як підґрунтя творчого процесу, а «правила», «мораль», «чистота мови», «витончений смак» – в концепції І.-К. Готшеда – виступлять засадничими чинниками, що визначають рівень обдарованості митця.

Серед негативних прикладів в історії мистецтва, коли «не сповідувались» означені чинники, німецький просвітник наводить творчість У. Шекспіра, яка поєднувала в собі драматургію і театр. Як літературно-театральний критик, І.-К. Готшед аргументував свою позицію досить переконливо і спонукав до двох важливих естетико-мистецтвознавчих процесів на теренах європейської гуманістики:

1. Означену позицію не прийняли І.-Я. Бодмер (1698–1783) та І.-Я. Брейтінгер (1701–1776) – швейцарські письменники та літературознавці, котрі вважали, що творчість спирається на «силу людських почуттів», а похідними від цих – об'єднаних почуттів – виступають «фантазія», «свобода творчого вибору» та яскраво виражена «індивідуальність».

2. Розмисли Г.-К. Готшеда були одним із чинників, що спровокували тривалу дискусію між «гомеристами» та «шекспірівцями» щодо майбутніх шляхів розвитку мистецтва, яка найактивніше велась серед французької творчої спільноти.

Відтак, становлення Просвітництва призвело до активізації дослідницької діяльності, розширення культурного простору за рахунок залучення до з'ясування нагальних теоретичних проблем науковців різних європейських країн, а мистецтвознавство – в означений період – утримує достатньо вагомі теоретичні позиції серед інших гуманітарних наук.

Підтвердженням правомочності заявлених нами тез виступає спадщина відомого німецького історика мистецтва Йоганна Вінкельмана (1717–1768) – автора фундаментального дослідження «Історія мистецтва давнини» (1764). Завдяки Й. Вінкельману, наукові розвідки якого помітно вплинули на подальший розвиток не лише німецької, а й європейської гуманістики, загалом, у мистецтвознавство доби Просвітництва було введено й закріплено в подальшому розвитку естетико-мистецтвознавчої теорії поняття «стиль» та «великий стиль», які, згодом, набули також «транскультурного» значення, яким – у відповідні історико-культурні періоди – окреслені поняття «мімезис» та «гуманізм».

На нашу думку, ґрунтовну інтерпретацію як понять «стиль» і «великий стиль», так і логіку їх входження в європейський культурний простір, запропонував Д. Кучерюк, котрий на сторінках підручника «Естетика» у розділі «Естетика як метатеорія мистецтва» переконливо показав, «розгалуження середньовічного стилю-канону» та «естетики класицистичних норм»: «Паралельно і надалі відбувалося структурування стилю, прикладом чого може бути праця Й. Вінкельмана «Історія мистецтва давнини». У грецькому мистецтві він виокремив чотири періоди, яким відповідали свої стилі: архаїчний, піднесений (Фідій, Скопас), пре-красний (Пракситель), еkleктичний» [25, с. 159].

Теоретичні розмисли Й. Вінкельмана мали, як відомо, значний вплив на формування естетико-мистецтвознавчої позиції

Гегеля і, аналізуючи феномен «великого стилю», Д. Кучерюк об'єднує ці два видатні прізвища, наголошуючи, зокрема, на наступному: «Поняття великий стиль, що увійшло в літературу з часів Й. Вінкельмана і Гегеля, означає поділ усієї історії мистецтва на великі періоди й віхи, що ознаменувало радикальні зміни та відкриття у напрямках і духовно-стильових самовираженнях епохи. Впродовж усієї історії утверджували себе нові художньо-естетичні принципи мистецтва, що знаходили своє стильове втілення» [25, с. 159–160].

Д. Кучерюк підкреслює помилковість розгляду як «стилю», так і «великого стилю», як «зовнішньо-конструктивної» оболонки. На його думку, яку слід прийняти та позитивно оцінити, феномени «стилю» допомогли «скластися доволі стійкій, здатній до фіксованості, матеріально багатогалузевій і багаторівневій системі, за допомогою якої реалізується спосіб образного мислення, укладання в органічну цілісність засобів виразності й формотворення».

Під значним впливом ідей Й. Вінкельмана, як відомо, знаходився не лише Гегель, а й видатний німецький просвітник Готфхольд Ефраїм Лессінг (1729–1781). Наразі, Г.-Е. Лессінг, віддаючи належне своєму попереднику, далеко не всі його ідеї приймав автоматично. Саме завдяки полеміці з окремими ідеями Й. Вінкельмана і досягався, з одного боку, той надзвичайно високий рівень інтерпретації низки вже заявлених естетико-мистецтвознавчих проблем, а з іншого, – їх деякі конкретні аспекти наснажували драматургічні твори самого Лессінга.

Слід враховувати, що протягом XVIII століття німецький просвітник досить вдало реалізує принцип теоретико-практичного паритету, написавши як дві теоретичні праці – «Лаокоон» (1766) та «Гамбурзька драматургія» (1767), так і низку трагедій, міщанських драм, комедій – «Міс Сара Симпсон» (1755), «Мінна фон Бернхельм» (1767), «Емілія Галотті» (1772), – які і до сьогодні представлені на сценах європейських театрів.

На нашу думку, одним із перших наріжних положень, які дають уявлення про специфіку підходу Лессінга до естетико-мис-

тектвознавчої проблематики є критика ним класицистичного шукання «ідеальної краси», яка, водночас, була б і символом добра. Така тенденція значно звужувала і естетику, і мистецтвознавство, які продовжили б, за гегелівською порадою, шукати «царство прекрасного». Як зазначає В. Панченко, «німецький просвітитель Лессінг у трактаті «Лаокоон» зауважує, що мистецтво в новітній час безмежно розширило свої кордони і наслідує природу, в якій прекрасне становить лише незначну частину» [66, с. 93].

В. Панченко, інтерпретуючи позицію класика німецького Просвітництва, має рацію, коли наголошує на таких поняттях як «істина», «виразність», «потворне», якими оперує Лессінг, і показує, що «...як сама природа приносить красу в жертву вищим цілям, так і художник мусить підкорятися своєму основному потягу і не зосереджуватися на красі більше, ніж це дозволяють правила і виразність» [66, с. 93–94]. Спростовуючи класицистичну обмеженість, Г.-Е. Лессінг переконливо показав специфічну трансформацію, яка діє у процесі «перенесення» життєвої правди у світ мистецтва, де завдяки істині та виразності, навіть «найпотворніше в природі», може стати «естетичним у мистецтві».

Слід зазначити, що Г.-Е. Лессінг активно підтримує історико-культурну традицію щодо поєднання естетики та мистецтвознавства в процесі аналізу як культуротворчих феноменів, якими позначене «мистецтво давнини», так і творчі надбання європейських митців, які протягом життя він міг спостерігати. Саме у цьому контексті стають більш виразними і зрозумілими ті заперечення концепції Вінкельмана, на яких наполягав Лессінг.

Мистецтвознавець та культуролог Г. Миленька, котра упродовж тривалого періоду займається спадщиною видатного німецького просвітника, підкреслює орієнтацію Вінкельмана на «моральний стоїцизм... Філоклета (трагедія Софокла) і Лаокоон (скульптура Агесандра, Полідора і Афінодора), то в «теоретичних розвідках Г.-Е. Лессінга аналіз цих героїв буде зміщено з моральної площини в сучасну естетичну» [53, с. 19].

Доцільно наголосити, що значення естетичного параметру в становленні європейської гуманістики визначали і раніше. Ми намагалися це показати на сторінках нашої монографії, виявляючи культуротворчий потенціал мистецтвознавства, яке, в історичній проекції, збагачувалося естетикою, а, подекуди, і психологією. До означених гуманітарних наук класицисти спробували долучити етичний параметр. Частково, їм це вдалося, особливо якщо звузити їх інтерес до морально-етичної проблематики «міщанською драмою».

У логіці процесів, що відбувалися в німецькій теорії протягом 50–70-х років XVIII століття, мистецтвознавці не стільки виступають проти етики чи її впливу на тодішнє розуміння мистецтва, скільки захищають естетику, яка завдяки трактату «Естетика» (1750), що був оприлюднений німецьким філософом і теоретиком мистецтва Олександром Готлібом Баумгартеном (1714–1762) – сучасником Г.-Е. Лессінга – набула статусу самостійної науки. Оскільки на сторінках монографії ми вже торкалися цього питання, то зараз лише зафіксуємо його вчоргове.

В означений період авторитет Лессінга як теоретика закріплює тенденцію, яка активно формувалася і сприяє утвердженню прав німецьких просвітників на таку галузь естетичної теорії як «театральна естетика», значення якої для XVIII століття вийшло далеко за межі Німеччини. Аналізуючи суть й теоретичне навантаження, що несла в собі «театральна естетика», Г. Миленька, з одного боку, віддає належне О.-Г. Баумгартену, естетична теорія котрого сприяла утвердженню ідеї синтезу розуму та чуттєвості, а з іншого, приєднується до позиції відомого німецького філософа та культуролога Ернста Кассієра (1874–1945).

Професійно займаючись добою Просвітництва, німецький теоретик надзвичайно високо оцінював роль Г.-Е. Лессінга в історії європейської культури. За твердженням Е. Кассієра, саме він здійснив синтез мислення і дії, теорії і життя, і таким чином зміг повністю реалізувати вимогу Баумгартена про *vita cognitionis*. Е. Кассієр досить переконливо показує, як Лессін-

гу вдалося «вивести» естетику за межі своєї доби, відкриваючи і для мистецтва, і для його подальшого теоретичного осмислення нові обрії, які дають підстави «вважати його естетичні теорії не лише національним, а й європейським досягненням».

Приєднуючись до тих високих оцінок, які фахівці дають спадщині Г.-Е. Лессінга, необхідно звернути увагу на одну з особливостей його поглядів, які вплинули на специфіку «присутності» європейського виміру в просторі німецької моделі Просвітництва. Так, Г. Миленька підкреслює факт протистояння англійського (Дж. Локк, Дж. Коллінз, Дж. Толланд, А.-Е. Шефтсбері) та французького (Ш.-Л. Монтеск'є, Ж.-Ж. Руссо, Д. Дідро, К. Гельвецій) Просвітництва в той час як Лессінг був прихильником саме англійської теоретичної орієнтації. Дана ситуація виступала значно виразнішою, коли йшлося про тенденції розвитку театрального мистецтва. Зрештою, на відміну від Готшеда, котрий означив себе як критика У. Шекспіра, позиція Лессінга була значно коректнішою й теоретично глибшою: він зрозумів та оцінив шекспірівську драматургію надбанням загальнолюдського значення.

Відтак, завдяки Лессінгу, котрий органічно поєднав потужну естетико-мистецтвознавчу концепцію з талановитою поліжанровою драматургічною творчістю, німецьке Просвітництво посіло особливе місце в логіці руху європейської культури XVIII століття. Саме лессінгова модель «підготувала» низку принципово важливих культуротворчих процесів наступного цивілізаційного етапу, що зафіксується у діяльності двох яскравих персоналій, а саме: швейцарця Якоба Бурхардта (1818–1897), котрий стояв у витоків створення культурології, та американця Леслі -Елвіна Вайта – ми це показали у попередніх розділах монографії – ввів у теоретичний ужиток поняття «культурологія» як назву нової гуманітарної науки.

Наразі процеси, що «супроводжували» наступні періоди у виявленні культуротворчого потенціалу мистецтвознавства, на нашу думку, потребують самостійного аналізу, оскільки – в ок-

ремих випадках – кардинально відрізняються від досвіду попередніх сторіч, виразно корегуючись у співвіднесеності з проблемою видової специфіки мистецтва.

На наше глибоке переконання, проблема видів мистецтва суголосна з проблемою художньої творчості, а ці два теоретичні блоки найвиразніше та найзмістовніше представляють мистецтвознавство. Доцільно зацентувати, що аналіз «за» і «проти» процесу історико-культурного опанування проблемою видів мистецтва «працюватиме» і на подальше з'ясування сутності культуротворчого потенціалу саме мистецтвознавства.

Опановуючи й розвиваючи проблематику культурології, слід мати на увазі, що культурологічний аналіз мистецтвознавства, яке теоретично забезпечує складні й суперечливі процеси розвитку сучасного мистецтва – потужного сегменту культурології – слід пам'ятати, що само по собі воно (мистецтвознавство – Ю.С.) потребує прискіпливої уваги з боку культурологів. Мається на увазі не тільки й не стільки його історія, скільки сучасний стан. Мистецтвознавством необхідно займатися, враховуючи наступне:

по-перше, видову структуру мистецтва. Йдеться про літературознавців, театрознавців, кінознавців, музикознавців, фахівців з питань розвитку телебачення, теоретичні напрацювання котрих повинні враховуватися в процесі подальшого розвитку і культурології, і теорії усіх видів мистецтв;

по-друге, і мистецтвознавці, і практики мистецтва повинні нести відповідальність за розвиток видів мистецтва, до яких вони належать, аналізуючи й спрямовуючи – наскільки це можливе – їх поступальний рух;

по-третє, в умовах перших десятиліть ХХІ століття, враховуючи активність, з якою утверджується метамодернізм, значно помітнішу роль, ніж це спостерігалось останніми десятиліттями ХХ століття, повинна зіграти художня критика, професіоналізм якої на українських теренах, на наш погляд, подекуди не витримує критики.

У проекції часу, стає очевидною та роль, яку мистецтвознавство поступово почало «виконувати» в історії культури. Однак очевидно і те, що свій потенціал воно зможе найпродуктивніше виявити, починаючи від другої половини XIX століття, «співпрацюючи» як з мистецтвом, так і з його конкретними видами, які вступали в динамічну фазу свого розвитку.

3.2. Види мистецтва у логіці формування культурного середовища: історична традиція і надбання початку XX століття.

У цьому підрозділі монографії ми свідомо акцентуємо увагу на проблемі видів мистецтва, оскільки саме вона, на наше глибоке переконання, здатна найвиразніше відбити ту роль, що відіграє мистецтвознавство як в оцінці, так і у спрямуванні процесів сучасного культуротворення.

Відаючи проблемі видів мистецтва наріжну роль в контексті поставлених питань, ми, передусім, спираємося на той факт, що означена проблема має довгу й вкрай насичену історію свого становлення й розвитку. Об'єктом теоретичного аналізу проблема видів мистецтва виступила ще за часів Сократа – яскравого виразника античної доби. Оцінюючи місце і роль Сократа у цивілізаційних процесах, О. Оніщенко, анатуючи «добу Сократа», акцентує, що це – «...важливий етап у розвитку цивілізації, який зумовив значний інтелектуальний розвиток, зокрема, здатність людини до осягання смисложиттєвих проблем, що потребувало оперування системою антиномічних понять. Можливо, трансформація, яка відбувалася на рівні світосприймання, і зумовила причину «діалогічної методології» Сократа» [63, с. 12].

О. Оніщенко, котра доволі детально реконструює ідеї давньогрецького філософа щодо видової специфіки мистецтва, відає належне його позиції, а саме: він не відмовився від практичних пошуків доісторичної доби, а модифікував їх, зберігши «пріоритет утилітарного чинника в мистецтві». Логічним продовженням

такої позиції був розподіл мистецтв на «корисні» – архітектура – та «прекрасні» – музика.

Два види мистецтва, задіяні Сократом, є показовою конструкцією, від якої слід було відштовхуватися. Однак, мистецтво і його види не можуть рухатися лише у просторі матеріального, а духовний аспект не фіксувався Сократом. Наслідком цього було визнання «прекрасним» лише утилітарно-корисного: порівняння «кошика з добривами» з витонченою скульптурою йшло на кошик з добривом, корисність якого ніхто і не намагався заперечувати. Точка зору Сократа щодо видової специфіки мистецтва мала помітний позитивний аспект, а саме: філософ не тільки показав, що види мистецтва необхідно систематизувати, а й запропонував першу в європейській гуманістиці модель такої систематизації – «корисне – прекрасне».

Водночас, Сократ неприпустимо спростив ситуацію, звівши усі мистецтва до двох видів, хоча відомо, що він віддавав належне скульптурі, а трагедія, до якої філософ ставився з великою пошаною, – вкрай популярна у тогочасній Греції – поглинала два сучасні самостійні види мистецтва: поезію (пізніше жанр літератури) та, власне, театр.

Слід констатувати, що концепція Сократа мала дещо несподівані наслідки. На факт специфічного тлумачення ідей великого філософа справедливо звертає увагу О. Оніщенко: «Відмова Сократа надати скульптурі статусу «прекрасного» визначила наявність певної тенденції, що показово виявила себе у подальшому. Так, Лукіан, використовуючи форму алегоричного сновидіння протиставляла чистій і досконалій дружині – філософії – брудну повію – скульптуру» [63, с. 13].

Наступний крок у теоретичному опануванні проблеми видів мистецтва зробив Платон. Витоковою тезою його концепції було переконання, що в майбутньому досконале суспільство буде побудоване за «кастовим» принципом, а «касти» – своєю чергою – вплинуть на розуміння мистецтва і його значення для людської спільноти. Конструювання видової специфіки мистецтва філософ співвідно-

силь з трьома наріжними соціальними кастами: 1-ша каста (землероби, торговці, ремісники) – народні свята; 2-га каста (воїни) – мусичні мистецтва (танець, музика, поезія); 3-тя каста (мудреці, філософи) – споглядальні мистецтва – (філософія, геометрія).

Платон, як бачимо, – порівняно з Сократом – розширив перелік мистецтв, свідомо порушивши сократівську ідею щодо професійного характеру кожного виду мистецтва. адже і архітектура, і музика вимагають освіти, володіння математикою, певними технічними навиками, створення інструменту для виконання якоїсь музичної мелодії. Задля оволодіння кожним з цих двох видів мистецтва потрібен вчитель. Уся концепція Сократа «побудована» на феномені професійного типу творчості.

На відміну від сократівської орієнтації на професійне мистецтво, Платон включає в контекст видів мистецтва «народні свята», що – як правило – у всіх народів відтворюють традицію, завдання якої полягає не у самовираженні, а в скрупульозному копіюванні вже створеного колись і зафіксованого у пластиці тіла, рухах, ритмах, музичному супроводі, що їх використовували предки.

Окрім більш-менш чіткого розподілу професійного й самодіяльного мистецтва, Платон закріпив статус танцю, музики і поезії як самостійних видів мистецтва. Що ж стосується філософії та геометрії ці сфери діяльності – окрім доби Платона – ніхто видами мистецтва не визнавав. Окремі геометричні фігури – куб, квадрат, трикутник, коло – як підґрунтя футуризму, кубізму, кубофутуризму, використовували авангардисти на початку ХХ століття, проте, наскільки нам відомо, жодних посилань на Платона вони не робили. Як слушно зауважує О. Оніщенко, філософія і геометрія «мають сьогодні статус самостійних, позамистецьких наук».

Нове бачення проблема видів мистецтва набуває в теоретичних розвідках Клавдія Галена (129–200) – відомого лікаря, хірурга, засновника експериментальної медицини, філософа римської доби, Гален вважав за необхідне прокласти «пластичний міст» між наукою і мистецтвом, приділивши помітну увагу саме проблемі видів мистецтва.

Спираючись на попередній досвід та долучаючи напрацювання Арістотеля щодо природи художньої творчості, Гален починає розробляти ідею співставлення видів мистецтва за моделлю «вільні» та «механічні». Згідно конструкції Галена, групи «вільних» мистецтв формують граматику, риторика, арифметика, діалектика, астрономія, музика. У проекцію часу, лише «музика» буде визнана мистецтвом.

Що ж стосується «механічних» мистецтв, то до їх числа Гален відніс архітектуру, землеробство та навігацію. З трьох означених мистецтв лише одне – архітектура – закріпиться в історії культури як вид мистецтва.

Слід підкреслити, що згодом Гален припустив можливість віднести до групи «вільних мистецтв» скульптуру та живопис, доволі дивним чином аргументуючи таку можливість: цими мистецтвами можна займатися до старості. На нашу думку, аргумент Галена – стосовно скульптури – не витримує критики, оскільки фізична важкість створення скульптур, особливо, коли мова йде про обробку мармуру, загальновідома. Однак, авторитет Галена як лікаря, не дозволив сучасникам спростувати цю очевидну недоречність.

Після оприлюднення концепції Галена проблема видів мистецтва, по суті, опинилася на теоретичних маргінесах. Якщо і з'являлися якісь дотичні до означеної проблеми напрацювання – «Книга малюнків» Віллара де Оннекура (1200–1266) – відомого архітектора з Пікардії. Цінність малюнків ніхто не заперечує, але вони, скоріше, фіксували досвід роботи конкретного митця.

На нашу думку, до числа реальних теоретичних проривів у з'ясуванні природи видової специфіки мистецтва слід віднести теоретичні напрацювання Гуго Сент-Вікторського (1096–1141) – французького філософа-схоласта, богослова, письменника й теоретика мистецтва. Можна погодитися з тими науковцями, котрі сприймають Г. Сент-Вікторського як спадкоємця античних традицій. З формального погляду це так і є, оскільки теоретик зберіг поняття «вільні» та «механічні» мистецтва. Однак – фактично – він помітно розширив перелік видів мистецтв та, що особливо

важливо, вилучив усі сфери діяльності, на зразок землеробства чи навігації з контексту мистецтва взагалі й проблеми його (мистецтва – Ю.С.) видової структури, зокрема.

Згідно моделі видів мистецтва, запропонованої Г. Сент-Вікторським, до «вільних» мистецтв слід віднести «слово», «музику», «архітектуру», а до «механічних» – «театрику». При цьому, «театрика» це вид мистецтва, який активно розвиває три жанри, а саме: драму, літургію та містерію. Доцільно наголосити, що вперше в європейському мистецтвознавстві вжиток вводиться жанрова ознака виду мистецтва. Від 30-х років XII століття, на які припадає період наукової діяльності Г. Сент-Вікторського, поняття «жанр» – від французького *genre* – род, вид – пройшло суперечливу історію його інтерпретації, до сьогодні залишаючись об'єктом теоретичного аналізу.

Деталізуючи точку зору Г. Сент-Вікторського, слід визнати, що він не вважав самостійним видом мистецтва ані драму, ані літургію, ані містерію, підпорядкувавши їх більш об'ємній структурі, а саме: театриці. Принагідно зауважимо, що термін «театрика» належить лише Г. Сент-Вікторському, оскільки він, так би мовити, не прижився ні в естетичній, ні в мистецтвознавчій теорії. До того ж теоретична спадщина Г. Сент-Вікторського дійшла до Нового часу лише частково, що не дозволяє повною мірою осягнути позицію цього дослідника. Наразі, – навіть, те, що нам відоме, – дозволяє сприймати його як людину з творчо-пошуковою манерою мислення, яка дозволила йому зробити принципово важливі наголоси й посісти помітне місце серед тих, хто опановував проблему видів мистецтва.

Нові кроки в теоретичному осмисленні проблеми, яку ми аналізуємо, роблять представники доби Відродження. При цьому, не слід – це робиться традиційно – усю вагу успіхів віддавати лише Леонардо да Вінчі, оскільки важливі аспекти проблеми видів мистецтва присутні в наукових розвідках Леона Баттіста Альберті (1404–1472). Маються на увазі, передусім, такі роботи, як «Про живопис» та «Про статую». Окрім цього, саме він був

першим, хто математично обґрунтував «перспективу». Однак, Леонардо да Вінчі – серед числених власних досягнень – сьогодні викликає значний інтерес блискучою реалізацією принципу теоретико-практичного паритету, органічно поєднавши глибокі теоретичні напрацювання з видатною – за авторським рівнем – практикою живописця.

Сьогодні відомо, що початкові теоретичні засади принципу «теоретико-практичний паритет» заявлені Франсуа Едленом д'Обіньяком (1604–1676) – юристом, письменником, теоретиком театру. Більше відомий як «Абат д'Обіньяк», він був автором трактату «Практика театру» (1657), який театрознавець доопрацьовував упродовж усіх років життя. Написавши два літературних твори – драматургічний і прозовий – він на власному досвіді усвідомив корисність поєднання теоретичної (театрознавчої) роботи з індивідуальною манерою творчості драматурга чи прозаїка. Перенесення драматургічного твору на театральну сцену дозволяє простежити трансформацію індивідуального типу творчості в колективний. Теоретико-практичний паритет, принципів якого дотримувався театрознавець, помітно вплинув на творчий розвиток тогочасного французького театру, утвердивши його (театр – Ю.С.) у видовій структурі мистецтв.

Майже за півтора століття до наукових розмислів Ф.-Е. д'Обіньяка, на теренах італійського живопису Л. да Вінчі, спираючись на власний творчий досвід, теоретично обґрунтував значення живопису як мистецтва, що повинно входити у будь-яку видову структуру мистецтв. При цьому, він акцентував значення «низової естетики», приділивши значну увагу зору, його носію – оку – та вродженій здатності людини сприймати й розрізняти колір.

Реконструюючи історію теоретичного моделювання видової структури мистецтва, необхідно врахувати досвід Болонської академії витончених мистецтв (1585), засновниками якої – ми це вже фіксували – виступили брати Карраччі – Агостіно, Лодовіко, Аннібале. Саме вони почали оперувати поняттям «витончені мистецтва».

Позицію братів Караччі активно підтримав їх співвітчизник Джамбаттісті Маріно (1569–1625), Італійський філософ ототожнив поняття «витончені – дивовижні» і послідовно відстоював думку, про необхідність мистецького твору обіймати такі художні засади, які б «породжували» – спочатку – враження, а потім й почуття дивовижного.

Дж. Маріно, хоча і дещо ескізно, але все ж намітив можливий зв'язок між «витонченістю» та «синтезом» мистецтв. Відомо, що широке коло питань, пов'язаних як з можливістю, так і з доцільністю синтезувати види мистецтва, що входили до переліку «витончених», почало виступати об'єктом теоретичного аналізу лише у другій половині ХІХ століття, коли поняття «витонченість» опинилося на теоретичних маргінесах.

Повертаючись до точки зору Дж. Маріно, слід визнати його міркування та оцінювати їх як певний дослідницький прорив. Це стає очевидним, якщо не забувати наступне, а саме: філософ працював на межі ХVІ–ХVІІ століття. Йдеться про те, що, на думку Дж. Маріно, «живопис – це німа поезія, поезія – живопис, що розмовляє, тоді як музика й поезія взагалі споріднені види мистецтва і потрібно додати до музики слова. Щодо останнього твердження, то само з ним ототожнюють появу жанру опери» На це положення особливу увагу звертає О. Оніщенко у науковій розвідці «Видова специфіка мистецтва в контексті естетичної теорії» [25, с. 250].

Хоча ідея «витончених мистецтв» дістала доволі широкого розголосу після її оприлюднення, та, як відомо, була підтримана Шарлем Баттьо (1713–1780), котрий у перелік «витончених» включив музику, поезію, скульптуру, живопис, танець, й Імануїлом Кантом (1724–1804), роз'єднавши мистецтва за принципом «механічні – естетичні», подальшого входження поняття «витончені» у простір європейської гуманістики не відбулося.

Досить виразно означену ситуацію прокоментувала О. Оніщенко: «...концептуальні моделі французького та німецького філософів являють собою завершальний етап вивчення феномена «витончених мистецтв», витоки якого беруть свій початок з нау-

кової діяльності Болонської академії, що фактично започаткувала введення в теоретичний ужиток цього терміну» [63, с. 28]. У подальші періоди ідея «витончених мистецтв» або критикувалася, або оминалася в естетико-мистецтвознавчому просторі.

На певну увагу заслуговують англійські традиції осмислення видової структури мистецтва, пов'язані з утвердженням на теренах цього простору романтизму. Такі поети як Кольридж, Байрон, Шеллі серед усіх видів мистецтва виокремлюють поезію. Водночас, англійські романтики не поділяють думку Платона щодо пророцької природи поетів: грецький філософ називав їх *vates* – пророк. Видатні англійські романтики не претендували на здатність передбачати майбутнє, проте вірили, що їм належить право «схоплювати» його (майбутнього – Ю.С.) атмосферу, або «дух».

На відміну від англійського романтизму, який в осмисленні окремих питань спирався на об'єднану думку поетів, французькі романтики – В. Гюго, Г. Берліоз, Е. Делакруа – «замикалися» на тому виді мистецтва, який самі ж і створювали. Наслідком такої позиції виявилось наступне, а саме: на вищі щаблі були підняті література (в усій сукупності жанрів), музика та живопис.

Доволі складну модель видової структури мистецтва запропонував Георг Вільгельм Фрідріх Гегель (1770–1831), котрий спирався на історико-культурні традиції. Таке намагання зв'язати воедино історію культури з історією мистецтва і вирізняє гегелівські теоретичні шукання серед позицій інших науковців. Так, згідно Гегелю, символічній формі саморозкриття абсолютної ідеї відповідає такий вид мистецтва як архітектура; класичний – скульптура; «пластичний міст» між «класична – романтична» форма забезпечує живопис: заключний етап у розвитку романтизму асоційовано з музикою; логіку цього руху завершує поезія, яка, водночас, засвідчує перехід на релігійний рівень.

У проекції часу, модель видової структури мистецтва, аргументована Гегелем, видається дещо штучною, оскільки обмежена структурою абсолютної ідеї, принаймні її першою формою – мистецтвом – і, частково другою – релігією. Третій етап

розгортання абсолютної ідеї – філософія – взагалі не дотична ані до мистецтва, ані до його видів. У даному разі дослідницький прийом «структура в структурі» не виправдав себе, позбавивши види мистецтва творчо-пошукової перспективи, яка забезпечена їм (видам мистецтва – Ю.С.) експериментальною мистецькою практикою ХХ–ХХІ століття.

Доволі дискусійною, на нашу думку, слід розглядати ще одну гегелівську ідею, а саме: спробу аргументувати, так звані, «творчі еталони», котрі фіксують остаточну вершину в розвитку того чи іншого виду мистецтва. «Еталонність» примушує вид мистецтва розпочати рух з «чистого аркушу», а це може створити ефект так званої «дурної безкінечності». Відповідно до рівня розуміння мистецтва самим Гегелем, готичний стиль – це вершина розвитку архітектури, доба античності вичерпала творчо-пошуковий потенціал скульптури. За межею гегелівських смаків залишився Мікеланджело Буонарроті й, так би мовити, не прогнозувався Роден. «Творчі еталони» в музиці та поезії конкретизовані філософом завдяки персоналізованому підходу, а саме: йдеться про Россіні та Шиллера. Укладене в «прокрустове ложе», гегелівська концепція видової структури створила свідомо обмежену історію мистецтва, яка має минуле і той час, який співпадає з життям Гегеля. Для філософа його рангу це досить дивна структура, прийняти яку в сучасних умовах і неможливо, і недоцільно.

Окремі елементи наукової новизни – порівняно з попереднім теоретичним досвідом – мають розмисли Фридриха Вільгельма Йозефа Шеллінга (1775–1854). Як визнають мистецтвознавці, особливу вагу щодо подальшої корекції проблеми видів мистецтва, має робота «Філософія мистецтва», над якою німецький філософ працював упродовж 1802–1805 років.

Перше, що привертає увагу, це спроба Шеллінга представити види мистецтва як цілісну систему. На думку філософа, «цілісність» може бути досягнута шляхом співставлення протилежностей, а саме: «ідеальне – реальне». «Ідеальні» види мистецтва асоціюються у Шеллінга з літературними жанрами, породженими

розумом. Мова йде про епос, лірику і драму. «Реальними» видами мистецтва філософ вважає музику, живопис і пластику. Якщо поняття «ідеальне» та «реальне» є антиподами та протистоять одне одному, то види мистецтва розглядаються Шеллінгом за принципом «тандему»: ліриці відповідає музика. Епос співвідноситься з живописом, а драма – з пластикою.

Вочевидь розуміючи, що «цілісності» в процесі означеного структурування досягти не вдається, Шеллінг ускладнює структуру за рахунок «пластики», яка, відповідно його поглядам, виступає єдністю архітектури, барельєфа та скульптури. На нашу думку, саме заради використання метафори «архітектура це застигла музика», Шеллінг ототожнює ці два самостійні види мистецтва: архітектуру й музику.

Як відомо, у XXI столітті доволі поширеним вважається вислів «ігри розуму». Це сталося завдяки широкому розголосу, який викликав американський фільм «Ігри розуму» (2001), знятий режисером Роном Ховардом. Серед численних професійних нагород фільм отримав 4 Оскари. Побудований на біографічному матеріалі, він чітко провів розподіл між «за» і «проти» такого феномену як «розум людини», показавши трагедію тих, передусім, видатних вчених, хто «грається» з розумом.

Ф. В. Й. Шеллінг – видатний німецький філософ, – проте окремі положення його естетико-мистецтвознавчих концепцій це, передусім, «ігри розуму», які нічого плідного ані естетиці, ані мистецтвознавству, ані культурології дати не змогли. Теоретична помилка Шеллінга полягала у введенні в ужиток поняття «ідеальні» мистецтва, оскільки жодний вид мистецтва не розвивається поза матеріальної складовою, яка вимагає музичних інструментів, мольбертів, пензлів, костюмів, мармуру, нотного паперу й багато чого іншого. «Ідеальним» не може бути навіть талант митця. Відштовхнувшись від помилкової гіпотези, Шеллінг «побудував» колоса на глиняних ногах, що не витримав випробування часом.

Доволі дискусійними є і теоретичні шукання Артура Шопенгауера (1788–1860), котрий, на думку О. Оніщенко, надзвичайно

високо цінуючи мистецтво як своєрідний новий світ, систематизував його види, розподіливши їх на дві категорії: «корисні» та «витончені». Авторка переконана, що такий принцип структурування, на думку А. Шопенгауера, є цілком логічним, оскільки: «Мати всіх корисних мистецтв – злидні, витончених – геній».

Якщо до розподілу мистецтв на «корисні» та «витончені», який запропонував А. Шопенгауер можна поставитися позитивно, вбачаючи в цьому дію спадкоємності між античною традицією та естетико-мистецтвознавчими шуканнями середини ХІХ століття, то погодитися із сходинками, що ними «рухаються» види мистецтва, вкрай важко.

На думку філософа, найнижчу – першу – сходинку посідає зодчество, другу – прекрасне садівництво та ландшафтний живопис, третю – ліплення та історичний живопис, четверту – поезія, п'яту – трагедія. Уразливість шопенгаурівської структури очевидна. Навіть якщо прийняти термін «зодчество» як більш об'ємний, ніж архітектура, то «ліплення» в якості заміни «скульптури» не витримує ніякої критики. Прийняти «прекрасне садівництво» та «ландшафтний живопис» за самостійні види мистецтва не дозволять ані естетика, ані мистецтвознавство, оскільки це види ремесла. Не є видом мистецтва і «трагедія» – це жанр, який має специфічну інтерпретацію – практично – в усіх видах мистецтва.

Запропонована А. Шопенгауером структура видів мистецтва переконливо довела відсутність у цього філософа скільки-небудь ґрунтовних естетико-мистецтвознавчих знань, які допомогли б йому більш-менш впевнено «подорожувати» мистецьким простором. Задля визнання справедливості нашої тези достатньо уявити сходи, на яких водночас знаходиться «ландшафтний живопис» і «трагедія»!

Підсумовуючи досвід, набутий естетико-мистецтвознавчим знанням у переддень нового – ХХ століття, слід увести в простір нашого аналізу проблеми видів мистецтва відомого німецького естетика Макса Дессуара (1867–1947), котрий широко відомий у професійному середовищі завдяки трьом моментам, а саме:

а) М. Дессуар є автором міждисциплінарного підходу, засади якого обґрунтовані на сторінках його фундаментального дослідження «Естетика і загальне мистецтвознавство» (1906);

б) філософ був, з одного боку, прихильником методологічного плюралізму в естетиці, а з іншого, послідовно відокремлював естетику від мистецтвознавства, справедливо вважаючи естетичне ширшим від художнього;

в) М. Дессуар запропонував авторську концепцію видів мистецтва.

Оскільки предметом нашого аналізу у цьому підрозділі є проблема видів мистецтва, ми зосередимо увагу на третьому моменті із наукової новизни, апробованої в роботах М. Дессуара. Як стверджує О. Оніщенко, німецький філософ був чи не першим з дослідників означеної проблеми, хто запроваджує принцип подвійної систематизації видів мистецтва. Перша – естетичний підхід, зумовлений розподілом на дві групи – просторові та часові мистецтва, які також (на рівні назв) мають уточнену характеристику.

Щодо характеристики кожної з груп, то, на думку М. Дессуара, «просторові» мистецтва є як нерухомими, так і такими, що «висловлюються образами»: до цієї групи відносяться архітектура, скульптура та живопис. На відміну від «просторових», «часові» – це рухомі мистецтва, які, водночас, «висловлюються» рухомими звуками. До мистецтв такого гатунку німецький філософ відніс музику, танець і поезію.

Відтворена нами видова структура мистецтв діє на рівні естетичного підходу, що ж стосується мистецтвознавчого, який – паралельно з естетичним – аргументується М. Дессуаром, то теоретична модель, розроблена ним помітно змінюється. Теоретик вводить в ужиток поняття «відтворювальні» мистецтва, які поділені на «фігуративні» та «асоціативні».

Друга група мистецтв, яка формується в межах мистецтвознавчого підходу, кваліфікується філософом як така, що призначена «відтворювати». Ця група поділена М. Дессуаром на «абстрактні» та «неасоціативні» мистецтва. Кожна з окреслених груп спрямо-

вує розвиток конкретних мистецтв, а саме: «відтворювальні» – скульптура, живопис, танець, поезія. До тих же мистецтв, головна функція яких – «відтворювати» – віднесені архітектура і музика.

На жаль, модель М. Дессуара, як і попередні моделі, штучно ускладнена і – подекуди – далека від розуміння сутності й творчих завдань кожного конкретного виду мистецтва. На нашу думку, «подвійна систематизація», справедливо відзначена О. Оніщенко, дійсно запроваджена М. Дессуаром вперше, лише деформувала новаторську ідею «просторових» та «часових» груп мистецтв.

Подібний розподіл видів мистецтв міг би, на наше глибоке переконання, принести позитивні результати, коли підґрунтям такого розподілу виступив би «художній образ» – один з наріжних структурних елементів художнього твору. Історія мистецтва блискуче довела «просторове» втілення образу, наприклад, в живописі і «часові» – в музиці. Однак, заявивши таку плідну гіпотезу, М. Дессуар не зміг її довести.

Водночас, не можна оминати увагою і той факт, що німецький філософ залишив поза межами власної, вкрай ускладненої, структури, такий вид мистецтва як театр. Те, що після Г. Сент-Вікторського усі дослідники оминали театр, а ж ніяк не виправдовує М. Дессуара. На нашу думку, пояснити таку ситуацію, яка зберігалася в європейській гуманістиці упродовж кількох століть, можна лише небажанням науковців займатися колективним типом творчості, який уособлює театральне мистецтво.

На нашу думку, було б помилкою оминати увагою і наступний факт, а саме: М. Дессуару було 28 років, коли виник кінематограф і на теренах Німеччини почали діяти кінотеатри. Проживши до 1947 року, філософ, котрий займався видовою специфікою мистецтв, 52 роки спостерігав за розвитком принципово нового виду мистецтва, який формувався на перетині таких сегментів як наука, техніка, естетико-художні засади. Однак, він проігнорував не лише театр, а й кінематограф. Принагідно зазначимо, що З. Фрейд і А. Бергсон – два видатні австрійсько-французькі сучасники Дессуара – не прийняли цей новий вид мистецтва, не

передбачивши його великого майбутнього. Вони помилилися, проте ми, принаймні, як знаємо їх позицію, так і визнаємо їх право саме на таку точку зору.

Незалежно від нашого критичного ставлення до дессуарівських шляхів структурування видів мистецтва, слід визнати, що на теренах як європейської, так і американської естетики межі XIX–XX століття, його концепція мала не лише розголос, а й підтримку та спроби наслідування. У просторі європейської гуманістики на особливу увагу заслуговують теоретичні шукання провідного французького естетика Етьєна Суріо (1892–1979), спадщина якого найбільш повно опрацьована українським культурологом К. Ірдиненко.

Серед доволі широкої проблематики, що цікавила Е. Суріо як професійного естетика, – прихильника створення «наукової естетики» – проблема моделювання видової специфіки мистецтва не тільки займала помітне місце, а й багато в чому передбачила появу нових мистецьких видовищних форм, які заявили про себе в логіці руху «постмодернізм – пост+ постмодернізм».

У низці робіт, зокрема, у монографії «Співвідношення мистецтв. Елементи порівняльної естетики» (1947) Е. Суріо опрацьовує поняття «оформленість», яке набуває в його інтерпретації риси комплексності. Е. Суріо не приховував, що досвід подвійної систематизації є трансформацією загального принципу дессуарівської концепції. «Оформленість» художнього твору, на глибоке переконання Е. Суріо, призводить цей твір до самостійного існування, на суть якого ніхто вже не здатний вплинути. Окресливши потенціал художнього твору, французький естетик переходить до проблеми видової специфіки мистецтва.

Кожний вид мистецтва, згідно поглядам Е. Суріо, народжується із специфічних чуттєво-змістовних елементів, які називаються «кваліями – від латинського *quails* – якість». Можливість їх народження визначається різними засобами «оформленості», які включають в себе наступне, а саме: лінію, об'єм, рух, колір, звук. Деякі з цих «засобів» структуруються додатково, оскільки, наприклад, «звук» поділяється на артикульований та музичний.

Е. Суріо переконаний, що і витокове поняття «оформленість» треба структурувати і вводить в теоретичний ужиток два нових означення, а саме: «представляючий» та «зображаючий». Хоча способи оформлення «квалій» теоретик вважав спільними для всіх видів мистецтва, він все ж кожний твір, створений у конкретному виді мистецтва визначав таким, що має свій власний «космос», – завершений – або, водночас, такий, що асоціюється з красою.

Як відомо французький естетик різко негативно поставився до деяких напрямів сучасного йому мистецтва, зокрема, «поп-арту» та «оп-арту», не визнав він і концептуальне мистецтво. Хоча і в дещо ескізній формі, Е. Суріо прогнозував появу нових видів мистецтва, передбачивши окремі видовищні мистецькі форми, які «супроводжували» утвердження постмодернізму.

Ми вже зазначили, що ідеї М. Дессуара знайшли підтримку не тільки на європейських, а й американських теренах. Прихильником дессуарівської естетичної позиції виявився Томас Манро (1897–1974) – відомий американський естетик, котрий – як і Е. Суріо – опікувався створенням «наукової естетики». Концептуалізований розгляд спадщини Т. Манро представлений в наукових напрацюваннях українського естетика А. Шелякіної. Визнавши себе послідовником М. Дессуара, американський науковець «розчинив» його ідеї в загальнотеоретичних проблемах естетики.

Однак, той факт, що М. Дессуар виявився популярним і на американських теренах, на нашу думку, заслуговує на фіксацію. Означену тенденцію переконливо прокоментувала Л. Левчук, котра підкреслює наступне, а саме: «Продовжуючи розробки М. Дессуара, Манро наголошує, що естетика повинна відмовитися від абстрактних міркувань про природу краси, проблеми піднесеного чи потворного й «обмежитися тільки фактами, їх коментарем». Ототожнюючи поняття «мистецтво» з поняттям «факт», Т. Манро розглядає мистецтво як самостійний замкнений феномен, який не пов'язаний з розвитком суспільства, з загальним рухом культуротворчих процесів» [45, с. 20–21].

«Самостійність» і «замкненість» мистецтва, як феномену, розповсюджується і на проблему видів мистецтва. Л. Левчук, посилаючись на відому роботу Т. Манро «До перетворення естетики в науку» (1956), звертає увагу на наступне твердження філософа, а саме: «Законо, які вона (естетика – Л.Л.) визнає – це рухливі, гнучкі описи типів естетичних феноменів, які повторюються, таких, наприклад, як здатність окремих видів мистецтва справляти певний вплив на особистість певного складу за певних обставин» [45, с. 21].

У процитованому Л. Левчук фрагменті з означеної монографії Т. Манро, ключовим словом є «певний», яким американський естетик «схоплює» такі специфічні ознаки як «вплив», «склад», «обставини». При такій орієнтації навряд чи вдасться структурувати види мистецтва, оскільки наголос Т. Манро робить на індивідуальну психологію, маючи на увазі «певного» реципієнта, котрий сприймає «певний» твір «певного» виду мистецтва.

Реконструкція історико-культурного досвіду систематизації видів мистецтва показала, з одного боку, однотипність прийому моделювання, а з іншого, вибірковість підходу науковців до існуючих – в історичній динаміці – видів мистецтва. На жаль, в контекст наших розмислів доводиться включати такий фактор, як «смак дослідників». У залежності від цього фактору, ті – чи інші – види мистецтва не потрапляли до структурних моделей. Не доцільно погоджуватися і з буйством фантазії окремих мистецтвознавців чи естетиків, котрі, спираючись на авторське свавілля, намагалися зразки ремісничої діяльності підіймати до рівня виду мистецтва.

У контексті означеного, обов'язково треба звернути увагу на авторську концепцію Річотто Канудо (1877–1923) – французького теоретика кіно, кінокритика, письменника, есеїста та музикознавця. Італієць за походженням, Р. Канудо з юнацьких років був зв'язаний із Францією, входив до європейської спільноти авангардистів. Від моменту оприлюднення «Маніфесту семи мистецтв» (1911) вважається першим європейським кінознавцем та кінокритиком. Активна мистецтвознавча діяльність Р. Канудо наснажувалася кінематографом – новим видом мистецтва, який

«народився», як вже зазначалося у відповідних розділах нашого дослідження, у 1895 році.

Т. Кохан на сторінках монографії «Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття» (2017) зазначає: «Рухаючись у своїх теоретичних розвідках паралельно із становленням кіномистецтва, франко-італійський мистецтвознавець торкнувся проблеми синтезу мистецтв. Ми вживаємо визначення «торкнувся» цілком свідомо, адже власне синтез, на перший погляд, дослідника не цікавив. Проте проблема синтезу опосередковано постійно присутня в його міркуваннях» [32, с.39]. Підтверджуючи власну точку зору, Т. Кохан цитує наступне твердження з «Маніфесту семи мистецтв»: «Ми маємо потребу у кіно, щоб створити тотальне мистецтво, до якого завжди тяжіли всі інші види мистецтва» [32, с.40].

«Тотальне мистецтво», яке, згідно твердженням Р. Канудо, створюється за допомогою кінематографу, об'єднує «пластичні» – архітектура, скульптура, живопис – та «ритмічні» – музика, танець, поезія – мистецтва. Окреслені шість видів мистецтва органічно з'єднує кіно – сьомий вид мистецтва. Поняття «сьомого виду» увів в ужиток саме Р. Канудо, вбачаючи в кінематографі елементи шести класичних видів. Подібна теоретична позиція закріпила один шар синтезу, другий же формується завдяки єдності як науково-технічній, так і естетико-художній специфіці кінематографу.

Як слушно зазначає О. Оніщенко, позиція Р. Канудо спирається на його переконання, що «виникнення кінематографу зумовлено існуванням «золотого перетину» між наукою і мистецтвом, адже кіно – це «казковий новонароджений, син Машини і Почуття».

Р. Канудо, як це зробив і Е. Суріо, намагається мислити футурологічно, передбачаючи – подекуди доволі успішно – наслідки діяльності «казкового новонародженого». На межі ХХ–ХХІ століття кінематограф – не лише один з найвпливовіших видів мистецтва, який постійно удосконалює потенціал науково-технічної співпраці, а й десятиліття від десятиліття збагачує засоби емоційно-художнього впливу на глядача.

Водночас, доцільно вчергове наголосити на парадоксі, а саме: відсутність театру у видовій моделі Р. Канудо. Це тим більш неприємно вражає, що кіно – другий вид колективної творчості, який від моменту свого виникнення, активно взаємодіє з театром, передусім, на теренах акторської професії. Присутність в моделі Р. Канудо театру як предтечі кіно, зробило б його досвід систематизації видів мистецтва більш переконливим.

Не менше заперечень викликає і відсутність в переліку видів мистецтв літератури. Використання такого терміну означало б залучення в контекст видової специфіки мистецтва усіх її жанрів – проза, поезія, драматургія, есеїстика. Оперування лише поезією, а це є прямим копіюванням традиції, що сягає Античності, показує неусвідомлення Р. Канудою феномену поліжанровості, що є надбанням розвитку означеного виду мистецтва упродовж кількох історико-культурних етапів. Приклад з літературою, яка свідомо підмінюється поезією, слід оцінювати як свідчення суперечливості феномену «традиція», що далеко не завжди діє продуктивно в процесі аналізу конкретних мистецьких процесів.

3.3. Творчо-пошуковий характер культурно-мистецьких практик доби постмодернізму.

Питання, які планується розглянути у цьому підрозділі, окреслені поняттям «доба постмодернізму», що сьогодні датується початком 70-х років минулого століття, Однак ця «доба» виникла не на порожньому місці, а спиралася на доволі міцне підґрунтя. Мається на увазі не тільки і не стільки специфічний розвиток філософії, який розпочався від кінця 50-х років, Наше ставлення до «за» і «проти» ролі професійних французьких філософів у стимулюванні конкретних орієнтацій постмодерністської художньої еліти ми вже висловили у попередніх розділах монографії Зараз же йдеться про дещо інше, а саме: французькі інтелектуали, котрі працювали на мистецьких теренах, хоча і існували в специфічній філософській атмосфері середини ХХ століття, мали реальну можливість опертися на есте-

тико-художній досвід як межі XIX–XX століття, так і на зразки експериментального мистецтва 50–60-х років.

На початку третього десятиліття XXI століття доволі всебічно й ґрунтовно опрацьовані ті процеси, які були характерні для межі XIX–XX століття. Естетико-мистецтвознавчий аналіз того, що відбувалося як в європейському, так і в українському культурному просторі, проведений з урахуванням потенціалу персоналізованого підходу, не тільки дає уявлення про літературно-мистецьке життя того періоду, а й дозволяє наголосити на тих явищах, які і допомогли «постмодерністам» доволі впевнено почувати себе щодо утілення в життя інноваційних творчих ідей.

Як відомо, на європейських теренах XIX століття завершувалося в певному, так би мовити, методологічному сум'ятті, адже у стислому часовому вимірі співіснували реалізм, романтизм, натуралізм і символізм. Представники кожного з художніх методів знаходили аргументи на підтримку правомочності засад саме їх способу пізнання дійсності. Слід враховувати і той факт, що упродовж 20–30-х років XX століття поняття «художній метод» офіційно вводиться в теоретичний ужиток естетико-мистецтвознавчого знання.

Символізм, який в моделі Стефана Малларме (1842–1898) був втілений практично в усі види мистецтва, зіграв роль «пластичного мосту» щодо модернізму і – пізніше – авангардизму. Численні напрямки авангардизму – кубізм, футуризм, кубофутуризм, абстракціонізм, дадаїзм, сюрреалізм, експресіонізм, конструктивізм – не лише змінили парадигму художнього розвитку, а й накреслили ті шляхи в літературно-мистецькій практиці, яким через кілька десятиліть успішно скористалися постмодерністи.

Серед естетико-мистецтвознавчих художніх напрацювань авангардистів слід наголосити на спробах доволі успішної «геометризації» дійсності. Як відомо, з цим художнім прийомом експериментували представники різних напрямів, передусім на імпровізаційних вимірах, які використовувалися в творчому процесі. Не слід оминати увагою і формально-технічні прийоми – відмова від трьохмірного зображення й бажання відтворити

об'єкт у проекції зверху, з боку, і з середини, визнавши правомочність деформації об'єкту. Насадження культу безпредметності та нефігуративності із свідомим наголосом на імпровізаційності як художнього прийому, акцентування на змісті сновидінь, віра в існування «над – реального», тематична всюдозволеність, та відмова як від функціональності мистецтва, так і від культури в якості носія конкретної системи цінностей.

У проекції часу, особливої ваги набуває застосування до авангардизму персоналізованого підходу. Саме він дозволяє серед низки митців, котрі були – тією чи іншою мірою – дотичні до конкретного художнього напрямку, з одного боку, виокремити тих з них, хто реально уособлював власною творчістю ту чи іншу творчо-пошукову систему, а з іншого, сповідував теоретико-практичний паритет. До митців, котрі окрім творчої спадщини залишили і потужну теоретичну, слід, передусім, віднести українсько-німецького живописця та визнаного діяча європейської культури ХХ століття Василя Кандинського (1866–1944), теоретична спадщина котрого до сьогодні є об'єктом теоретичного аналізу. Беззастережну цінність, на нашу думку, має мемуарно-есеїстична спадщина Сальвадора Далі та Томазо Марінетті.

Ті з науковців, хто в сучасних умовах, тобто у проекції часу, розглядає авангардизм перших двох десятиліть ХХ століття, доволі часто стикається з приставкою «нео», оскільки упродовж 60–70-х років минулого століття в європейському культурному просторі активно «насаджувалися» «неодадаїзм» та «неофутуризм». В означеному контексті значний інтерес викликає стаття О. Оніщенко «Дадаїзм у динаміці розвитку європейського авангардизму» (2019), на сторінках якої трансформації дадаїзму розглядаються з позицій того об'єму знань, які ми маємо у ХХІ столітті стосовно цього художнього напрямку. Об'єм сучасних знань дозволяє предметно подивитися на зв'язок «дадаїзм – сюрреалізм». При цьому, очевидним є вплив ортодоксального сюрреалізму – йдеться про модель Сальвадора Далі – на шукання окремих постмодерністів не лише у просторі образотворчого мистецтва,

а й театральної драматургії та кіно естетики. До цього питання ми ще звернемося в процесі розгляду питань мета модернізму.

Упродовж становлення і розвитку авангардистських напрямів було популярним вживати поняття «антимистецтво», хизуючись тим, що «справжнє» мистецтво неначе б то вичерпало себе. Як поняття «антимистецтво», так і близьке до нього «не – мистецтво», зустрічаються на сторінках мистецтвознавчих видань навіть сьогодні, але вже у ствердній формі, оскільки нові модифікації естетико-художніх форм і є «антимистецтвом» або «не – мистецтвом».

Як зазначає Л. Левчук, «хепенінг – від англійського happening – випадок, подія – «виник як своєрідна модифікація сюрреалістичного мистецтва і поступово визначив власні творчі завдання і цілі. Як складова частина неодадаїзму, хепенінг є різновидом «мистецтва дії», «тотального театру», тобто таких пошуків митців, у процесі яких абсолютизується гра, попередньо не осмислена, «не запланована» дія» [45, с. 184].

На нашу думку, такі елементи творчого процесу як абсолютизована «гра» і – особливо – попередньо «не запланована» дія стимулювали формуванню ідеї «симулякру», що виступив наріжною ознакою у творчості постмодерністів. В означеному контексті зв'язок постмодернізму з авангардизмом виступає у цілком відчутній формі. Одне з досягнень авангардизму, передусім, з точки зору постмодернізму – це переорієнтація художнього мислення митця з наслідування навколишньої дійсності і створення «мистецьких явищ» мімезистичного характеру, на такі чинники як імпровізація, гра, миттєвість, непередбаченість, копіювання з незначною переробкою попередніх естетико-художніх відкриттів (постмодерністи кваліфікують це як «цитуння»), колажність.

Означені чинники поступово змінювали уявлення про творчість, її завдання й роль в житті суспільства, стимулюючи митців «змагатися» у формах самовираження й саморекламування. Реконструюючи специфіку «хепенінга», Л. Левчук зазначає, що «часто-густо хепенінги влаштовувалися митцями безпосередньо на вулицях або в громадських місцях, де збирається велика кількість

людей, адже вважалося, що таким чином можна подолати пасивність публіки й перетворити її на співучасника «творчого процесу» [45, с. 185]. Доцільно зауважити, що на межі 90–2000-х років практика «хепенінгів» набула доволі широкої популярності, але вже під новою вивіскою, а саме: постмодернізм.

Серед авангардистських напрямів, які виразно проявилися упродовж 70-х років ХХ століття слід виокремити і «енвайронмент – від англійського environment – оточення, середовище». Цей художній напрям також вважається «породженням» модифікованого сюрреалізму, представники якого – американські модерністи Ед Кінхольц та Роберт Урвін – намагалися, так би мовити, розширити простір художніх майстерень і використати «природне середовище» як продовження «сюрреалістичних витворів» за рахунок не просто «додавання природних об'єктів», а за рахунок перетворення реальності на фантастику, додаючи їй (реальності – Ю.С.) якихось вигаданих, сформованих фантазією та уявою митця, деталей. «Вони прагнули, – підкреслює Л. Левчук, – знайти в реальному навколишньому середовищі «простір для гри», в здійсненні якої брали б участь і звичайні люди, випадкові глядачі» [45, с. 185].

Слід наголосити, що у модифікованому вигляді окремі художні прийоми «енвайронменту» доволі чітко відбиваються в експериментах не тільки «постмодернізму», а «пост+постмодернізму» – наступному етапі «розгортання» історико-культурних засад модернізму. Це переконливо підтверджують «картини» з використанням сонячних променів, чи «хепенінги» з живими моделями «побудовані» на відкритій, наприклад, лісовій галявині.

Інноваційні художні пошуки, які – в своїх початкових зразках – датуються мистецтвознавцями від 60-х років – на межі ХХ–ХХІ століття сформувалися в доволі показову систему «мистецко-видовищних форм», яка сприймається як репрезентативна форма сучасної культури. На українських теренах широку популярність така конструкція набула завдяки як монографії культуролога і мистецтвознавця К. Станіславської «Мистецко-ви-

довищні форми сучасної культури» (2012), так і тим науковим розвідкам, що з'явилися пізніше.

На нашу думку, позитивною особливістю теоретичних конструкцій К. Станіславської є їх прив'язка до конкретних видів мистецтва, що дає доволі наочне уявлення про рівень проникнення «мистецьких видовищних форм» в тканину класичної моделі мистецтва.

На першу позицію дослідниця виводить образотворче мистецтва, яке експериментує з творчими можливостями «інсталяції – від англійського дієслова to install – розміщувати, монтувати», яка існує у системі жанрів, а саме: а) світлотіньова інсталяція, б) інтерактивна інсталяція, в) відео інсталяція, г) тотальна інсталяція. Витоковий досвід поліжанровості інсталяції сягає творчих пошуків Марселя Дюшана (1887–1968), котрий є автором «Велосипедного колеса» (1913) – інсталяції, що викликала численні наслідування. Так, вже в просторі ХХІ століття створені визнані інсталяції Н. Іто «Всюди-сущє» (2009) та Цай Гоцяна «1040 м. під землею» (2011).

Увесь період між першим досвідом М. Дюшана і початком ХХІ століття у різних країнах світу створювалися інсталяції. Вони експонувалися, критику і глядачі або приймали їх, або глузували з подібних експериментів, проте усі ці десятиліття формувалася нова мистецька сфера. До означеної манери творчості долучена і українська художниця Оксана Мась, котра створює «монументальні інсталяції з дерев'яних писанок».

Придїляючи особливу увагу матеріалу, з яким працюють митці, К. Станіславська підкреслює наступне: «Сучасні художники використовують для своїх інсталяцій найрізноманітніші матеріали, включаючи продукти харчування і солодощі, хутро і пір'я, траву і листя, посуд, інструменти, канцелярське приладдя, іграшки, нитки та ін.» [73, с. 20]. Водночас, авторка впевнена, що, не дивлячись на різноплановість матеріалів, «кожна інсталяція апріорі налаштована на комунікацію: втілюючи певну концептуальну ідею, вона несе інформаційно-емоційне послання, викликаючи у глядача потребу осмислення та внутрішнього діалогу, асоціативного співставлення та порівняння» [73, с. 20].

Ми не заперечуємо того факту, що окремі інсталяції – прикладом може слугувати унікальний витвір О. Мась писанкова інсталяція – мозаїка розміром 7 на 7 м. і вагою 2,5 тони «Погляд у вічність», – яка здатна викликати як «потребу осмислення», так і потребу «внутрішнього діалогу» особливо в українського глядача, який розуміє історико-культурне значення писанки й представленого на кожній з них змісту. Однак, дюшанівське велосипедне колесо навряд чи здатне викликати такі складні естетико-психологічні стани, які підкреслює К. Станіславська.

Нашою метою у цьому підрозділі монографії є представлення мистецько-видовищних форм, по-перше, властивих як періоду авангардизму, так і постмодернізму, а по-друге, показати як мистецько-видовищні форми втілюються в різних видах мистецтва. Внаслідок означеної мети, ми обмежимося запропонованою характеристикою інсталяції, не деталізуючи її за жанрами, й звернемося до тілесних мистецько-видовищних форм, які суголосні з добою постмодернізму.

На сторінках монографії К. Станіславської тілесні мистецько-видовищні форми представлені наступними естетико-художніми інноваціями, а саме: а) хепенінг, б) перформанс, в) флешмоб, г) боді-арт, боді-пейнтінг. Реконструюючи процес входження проблеми «тілесність» у простір гуманістики, К. Станіславська наголошує, що «ствердження тілесності у мистецтві відбулося у 60–70-х роках ХХ століття одночасно в Європі та Америці. У цей період були розроблені певні ідеології та стратегії поведінки творчої особистості – як митця, так і глядача» [73, с. 42].

Важливо підкреслити, що К. Станіславська вводить в ужиток константу «новий глядач», підкреслюючи, що він (новий глядач – Ю.С.) «був дійсно розкріпаченим і тому виявляв готовність бути залученим до сфери тілесних практик, провокацій, спонтанних дій». Дослідниця акцентує ще одну важливу позицію, а саме: ефект «зсуву від об'єкта до процесу, аж до матеріалізації об'єкта. Внаслідок цього виникли інтерактивні форми тілесних художніх практик, у тому числі, у мистецькому напрямі акціонізму – ак-

ції, хепенінги, персорманси, різноманітні види боді-арту...» [73, с. 42]. Принагідно підкреслимо, що поняття «акціонізм», який К. Станіславська розглядає як своєрідну сукупність тілесних мистецько-видовищних форм, поступово входить у простір сучасної гуманістики.

Серед тілесних мистецько-видовищних форм особливу увагу слід приділити «флешмобу» – від англійського flash – спалах, мить та mob – натовп, який почав виявляти властивий йому потенціал вже на початку XXI століття, асоціюючись з такими емоційними реакціями як «спалах натовпу» або «миттєвий натовп».

К. Станіславська акцентує «флешмоб» як «заздалегідь сплановану (в основному через Інтернет) масову акцію, у якій велика група людей раптово, несподівано для інших з'являється чи збирається у певному громадському місці, виконуючи протягом нетривалого часу певні оговорені дії, після чого дуже швидко «розчиняється» [73, с. 61].

На нашу думку, – К. Станіславська зачіпає ці аспекти ескізно при відтворенні модифікацій «флешмобу» [73, с. 66–67] – «флешмоби» можуть доволі результативно використовуватися задля організації політичних провокацій, свідомо виходячи за межі мистецьких акцій. Окрім цього, «флешмоби» не прив'язані до конкретних видів мистецтва.

Серед точок зору, що пояснювали природу «флешмобу», найперспективнішою видається позиція українського мистецтвознавця А. Баканурського, котрий розглядав «флешмоб» у контексті можливої карнавалізації сучасної міської культури. Хоча подібне пояснення цієї мистецько-видовищної форми не зайняло ведучої позиції, сама по собі ідея «карнавалізації» як засіб об'єднання мешканців, передусім, великих міст присутня в сучасному культуротворенні.

Ми поділяємо позицію К. Станіславської, котра розглядає «флешмоб» в контексті акціонізму і вважає, що «мистецько-видовищна-ігрова форма акції виникає ніби «із самого життя», надаючи певним життєвим ситуаціям та процесам художнього контексту. Будучи запланованою (як правило, разовою) дією,

акція спрямована на досягнення певної, значимої для митця художньої мети» [73, с. 63].

Однак, позитивне ставлення до загальної характеристики «флешмобу» різко змінюється, коли будь-хто, зацікавившись цим напрямом, починає занурюватися у те, як відбувається «флешмоб». Як підкреслює К. Станіславська, дії, що їх виконують учасники «флешмобу», повинні здійснюватися так, ніби в них є сенс, проте сторонній глядач вважає їх повною нісенітницею. Сторонні глядачі – фактично – праві, адже учасники «флешмобу» – ці приклади розглядає К. Станіславська – роблять абсурдні речі на зразок одночасного поїдання десятками людей бутербродів біля якогось пам'ятника. Може бути «виконаний» і інший номер, а саме: кілька десятків людей – водночас – нахилиються і зав'язують шnurки. Така «акція» обов'язково проводиться у людному місці, розраховуючи на реакцію подиву від випадкових глядачів. К. Станіславська наголошує саме на здивуванні, яке у випадкового зібрання людей, як правило, викликають «флешмоби». У контексті означеного, постає цілком логічне запитання: А до чого тут мистецтво?

На нашу думку, маючи об'єктом аналізу мистецтво, слід завжди пам'ятати, що в процесі художньої діяльності обов'язково виникає твір, який фіксується чи то в майстерні митця, чи то на театральній сцені чи в музичному залі і до цього твору знову і знову – сприймаючи та переживаючи його зміст – може повернутися глядач. Різниця між митцем і глядачем полягає в тому, що твір – незалежно від виду мистецтва – може створити лише митець. Що ж стосується поїдання бутербродів чи зав'язування шnurків, то такі акції кожна людина здатна зробити в силу життєвої необхідності.

Спостереження за акцією, коли це, водночас, роблять десятки людей, дійсно можуть викликати – на цьому наголошує К. Станіславська – «відчуття подиву, інтересу, нерозуміння». Однак, така реакція сторонніх спостерігачів здатна містити й інше значення, а саме: цим дурням нема, що робити?

На нашу думку, мистецько-видовищні – ігрові форми, автори яких претендують на художні інновації, повинні не хизуватися

«спонтанністю» творчого процесу, а, передусім, аргументувати бодай якесь теоретичне підґрунтя, що робило б необхідними подібні експерименти, виправдовуючи вульгарність таких акцій.

Слід віддати належне окремим представникам «флешмобу», спостереження за практикою якого, привело їх до думки про тимчасове існування такого «мистецтва». Причини неминучої загибелі подібних «мистецьких» шукань вони вбачають у його («флешмобу» – Ю.С.) «вихідних задачах. По-перше, миттєвість, по-друге, анонімність, по-третє масштабність. Усі ці необхідні умови у своїй сукупності надто складно виконувати технічно протягом великого проміжку часу» [73, с. 68]. Слід звернути увагу на той факт, що причину загибелі «флешмобу» пов'язують з технічними труднощами проведення акцій, а не з їх абсурдністю й прихованим глузуванням їх організаторів і над тими, хто приймає участь у проведенні акцій, і над тими, хто ці акції спостерігає.

Неоднозначну реакцію, на нашу думку, викликають і різні модифікації «боді-арту», які, з одного боку, можуть сприйматися як відродження «пиктографії» – найдавнішої долітерної системи письма, засобом якої виступає малюнок. Ідея «боді-арту» містить в собі доволі потужні психоаналітичні мотиви, оскільки повинна пробуджувати глибинні, до певного часу, приховані інстинкти доісторичної людини, яка, за глибоким переконанням засновника психоаналізу Зігмунда Фрейда (1856–1939), «продовжує жити в позасвідомому кожного з нас».

За твердженням К. Станіславської, сучасний «боді-арт» виникає в 1964 році у Відні, доволі швидко захоплюючи і простір США. Кожний з європейсько-американських осередків «боді-арту» розробляв, так би мовити, власний аспект щодо «мови тіла». Так, Г. Брюс та Р. Шварцкоглер намагаються виявити «мовний потенціал» різних частин тіла; В. Аккончі досліджує «взаємозв'язок поетичної та тілесної мови»; Б. Науман, Д. Оппенгейм, Л. Сміт спеціалізувалися на гримасах, подразниках, порізах. Від 1964 року до сьогодні розроблені різні методики й технології використання людського тіла та обличчя як об'єктів естетико-ху-

дожнього оформлення. Потужне місце серед технічних засобів посідає, як відомо, татуювання, в змісті якого можуть переважаєти політико-ідеологічні мотиви.

Слід враховувати, що подекуди – окрім естетико-художньої функції – «боді-арт» містить потужний дослідницький момент. виявляючи, так звану, «межу болю». Як зазначає К. Станіславська, «в епіцентрі творчих інтересів митців – біль, насильство, ризик, тілесні страждання: художники вкривали свої тіла гіпсом та надрізами, виконували виснажливі вправи, палили на собі волосся» [60, с. 74].

Окрім виявлення «межі болю» і фіксування усіх зазначених процедур на плівку, саме представниками «боді-арту» була розроблена і введена вжиток практика створення «живих картин» або «скульптур», Подібні композиції, в яких приймали участь – переважно – професійні моделі, могли доповнюватися «тілесними муляжами» та, наприклад, колективними фотографіями чи особистісними фотопортретами.

Тематичні композиції з живих тіл могли створюватися на очах глядачів, фіксуючи цей «творчий процес на плівку, а пізніше усе «дійство» з'являлося в інтернеті як демонстрація здійсненого творчого акту. «Живі картини», принаймні мали автора, виконавців – серед них зустрічалися професійні актори, гімнасти, моделі. Акт творчості, попередньо розроблений автором, був зафіксований на плівку, і міг показуватися безкінечно. Слід визнати, що окремі вимоги творчості і творчого процесу ця форма «боді-арту» виконувала, дозволяючи говорити про новий мистецько-видовищний – ігровий експеримент.

К. Станіславська, котра загалом позитивно оцінює творчо-пошукове «насичення» мистецько-видовищних форм, роблячи наголос на тілесності, стверджує наступне, а саме: «Розвиток ідей тілесності у мистецтві постмодернізму дозволяє глядачу не лише стати частиною твору, але й пережити у цій якості особливі ситуації та відчуття, не можливі у реальному житті. Художні акції, хепенінги, перформанси, флешмоби, боді-арт не тільки стають джерелом нових досвідів глядачів, а й здійснюють серйозний вплив на

чуттєву сферу, яка трансформується внаслідок певних змін у візуальному та тактильному сприйнятті людини» [60, с. 78].

Слід зазначити, що ми торкнулися лише окремих з доволі довгого переліку мистецько-видовищних форм, що сформувалися в умовах постмодернізму. Поза нашою увагою залишилися усі жанри графіті, які розглядаються українськими культурологами як «культурно-мистецькі форми» сучасного міста, а також процес театралізації інструментального та хорового виконавства. Вважається доцільним, хоча на наш погляд це дискусійна думка, включати в перелік мистецько-видовищних форм мюзикл, оперету, цирк та естраду.

Водночас, слід констатувати, що, власне, проблема мистецько-видовищних форм є відкритою, її продовжують аналізувати і, можливо, ми згодом отримаємо більш довершену систематизацію й оцінку цього феномену, який набуває особливої ваги в умовах як становлення, так і доволі активного утвердження в американсько-європейському просторі метамодернізму.

Поступове формування нового історико-культурного етапу, який відомий у третьому десятилітті ХХІ століття під назвою «метамодернізм», розпочалося упродовж 80–90-х років минулого століття, розтягнувшись, принаймні, на два десятиліття. У цьому проміжку часу в літературо-мистецьких надрах відбувалися процеси, які створили новий блок естетико-художнього бачення світу, який помітно відрізнявся від мистецько-видовищних форм. Ця нова орієнтація як позиції митця, так і, власне, мистецтва, пов'язана з технікою та новими технологіями, що почали впливати на творчий процес навіть у традиційних видах мистецтва. Йдеться про різні жанри образотворчого, сценічного та екранного мистецтва.

Показовими в означеному контексті є численні публікації українського культуролога Т. Совгири, розпочаті нею від 2013 року. Доволі репрезентативні напрацювання авторки знайшли завершену форму в монографії «Роль техніки та технологій в мистецтві» (2021). На сторінках цього дослідження, реконструюючи історичний досвід застосування техніки у процесі створення художнього

твору, узагальнені наукові розвідки технологічних особливостей творчості, загалом, і художньої, зокрема. Монографія Т. Совгири містить значний як джерелознавчий, так і фактологічний матеріал, який підкреслює актуальність заявленої проблеми.

Приділяючи значну увагу історії становлення «мистецтва як виробництва», Т. Совгира виокремлює ті періоди – виробництво кераміки, мануфактура, фабричне мистецтво, індустриальні вироби, – які існували упродовж сторічч, поступово підготовляючи людство до опанування цифровими технологіями. В останнє десятиліття стало очевидним, що у контексті «цифрових технологій» творчо-пошукові роботи сучасних митців зтикаються з культурним простором метамодернізму. Принагідно наголосимо, що представлена теза є нашою особистісною точкою зору, оскільки на сторінках монографії Т. Совгири терміну «метамодернізм» ми не зустріли.

Відштовхуючись від розмислів Т. Совгири та тих науковців, позиція котрих задіяна на сторінках її монографії – О. Адріянова, А. Барановська, С. Безклубенко, В. Волинець, Ю. Мілютіна – розглянемо означений новий мистецький рівень, що відкриє для нас правомочність переходу до аналізу мета модерністського культурного простору.

Серед видів мистецтва, на яких зосереджено увагу в монографії Т. Совгири, особливий інтерес викликають живопис – жанр образотворчого мистецтва, – музика, театр та кінематограф. Концентруючись на живописі, дослідниця наголошує наступне, а саме: «У мистецтві з винаходом нових можливостей виробництва художніх творів, на відміну від науки, люди не відмовляються від уже набутих знань і вмій та створених і створюваних з їх допомогою цінностей: бо тут «править бал» не «раціо», а «почуття»: не міркування корисності, економії та вигоди, а почуття естетичного задоволення, своєрідної (духовної, а не тілесної) втіхи» [72, с. 182–183].

Реконструювавши різні техніки живопису, якими навчалися користуватися видатні митці минулого, поступове збагачення матеріалу (холст, фарби, пензлі), Т. Совгира звертає увагу і на інше, а саме: поява фотографії, яка відкрила для живопису нові

обрії. Як зазначає дослідниця, «відомі художники-авангардисти Ман Рей, Мохой-Надь, Ель Лисицкий, зацікавившись технологією фотографування, почали експериментувати зі знімальною технікою у процесі створення живописних робіт» [72, с. 205].

Сьогодні відомо, що від 20-х років минулого століття з'являються «фотограми», які активно використовуються в живописі. Т. Совгира цілком слушно звертається до всесвітньо визнаної експериментальної «фотограми» М. Рея «Неймовірні поля», яка чи не вперше показала потенціал синтезу «живопис – фотографія». Саме завдяки фотографії живописці освоїли методику створення ілюзії реальності, яка «насправді або не існує, або непомітна людському оку».

Т. Совгира доволі ретельно реконструює використання «алгоритмічного аналізу», завдяки якому упродовж 2016–2019 років «проаналізовано композиційну побудову та гармонічне звучання музичних творів Р. Вагнера (опера «Лоенгрін»), атональну творчість А. Шенберга, а також художню творчість В. Кандинського» [60, с. 223]. Введення від 2019 року в ужиток культурології поняття «нейрокандинський» є наслідком застосування порівняльного аналізу «звукового та візуального матеріалу» на підставі якого «виявляється певне співвідношення різних засобів художньої виразності».

Як означені нами, так і деякі інші експерименти, мали низку наслідків, так би мовити, позаекспериментального характеру, а саме:

а) хто насправді є автором інноваційних творів? Адже автором може вважатися програміст – комп'ютерник, а не замовник програми;

б) чи користуватиметься культурологія поняттям «індустріальна культура», яке намагаються ввести в ужиток прихильники активного втілення в мистецтво техніки і технологій?

в) чи набудуть «культурологічного забарвлення» поняття «інновація», «традиція», «нововведення», якими – у новій інтерпретації користуються прибічники техніко-технологічних шляхів розвитку сучасного мистецтва?

Повертаючись до аналізу авторської позиції Т. Совгири, реконструюємо інноваційні процеси, що мають місце в сценічному

мистецтві. Такий аспект постановки питання – стосовно театру як виду мистецтва – має особливе значення, оскільки йдеться про один з найдавніших видів художньої діяльності, який мав видатні надбання від часів Античності, супроводжуючи людину на різних цивілізаційних етапах.

Необхідно віддати належне Т. Совгірі, котра чітко представляє ті витоків дані, які слід враховувати, починаючи аналіз втілення «техніко-технологічних» новацій в сценічні мистецтва. Як підтвердження цього, ми процитуємо наступне положення: «Сценічне мистецтво за технологією організації видовища розділяється на суто театральне та естрадне, котрі у свою чергу відповідно до композиційної побудови та архітектоніки форми розділяються на виокремлені жанрові підгрупи» [72, с. 234].

Деталізуючи ситуацію, що останнім часом супроводжує розвиток сценічних мистецтв, Т. Совгіра підкреслює: «Наприклад естрадний концерт за своєю побудовою відмінний від театральної вистави, а номер – від етюду. І справа тут не лише в загальних архітектонічних ознаках, а й у специфіці виконавської техніки (на естраді – це не вимушене, часто імпровізаційне спілкування з глядачем, у театральній виставі – акторська гра в образі за чітко визначеним сценарієм вистави)» [72, с. 234–235].

Торкаючись проблеми технологізації театральної вистави, Т. Совгіра, з одного боку, підкреслює, що прикладів, підтверджуючих експерименти на цих теренах, доволі багато, а з іншого, – концентрує увагу на фактах використання на сценах світу – замість реальних акторів – «запрограмованих роботів»: вони «зовнішньо схожі на людину та здатні не лише відтворювати запрограмовані маніпуляції, а й пристосовуватися до нових ситуацій, невимушено спілкуватися із співрозмовником. Ця особливість стала можливою завдяки наявності в корпусі «механізованого актора» датчиків сканування та аніматроніка» [72, с. 235]. Вперше, така двадцятихвилинна вистава «Я, робочий», як зазначає Т. Совгіра, була показана в Японії (м. Осака, 2008 рік).

Після 2008 року експерименти на теренах удосконалення «робота-актора» активно продовжувалися. Так, японський режисер Х. Ісігуро, працюючи у спеціалізованому театрі «Актори-роботи», «спробував показати, як люди і механізми можуть міркувати про соціокультурні проблеми і невимушено спілкуватися» [72, с. 235]. У цій виставі роботи грали не тільки людей, а й тварин, активно спілкуючись із глядачами.

Відповідні експерименти провели і на Единбурзькій сцені у 2015 році. Труппа театру «Pereline» задіяла «роботів-акторів» при постановці п'єси «Spillikin», де режисер Н. Герштейн «доручив» роботам «зіграти» сцени кохання, передаючи складні людські почуття. Чи є майбутнє у таких експериментів, покаже час, проте сьогодні ентузіастів, згодних експериментувати з «роботами-акторами» чимало: їх стимулює не лише ідея синтезу «техніка – театр», а й пристрасне бажання глядачів долучитися до дивовижі.

Окрім прикладів, на які ми звернули увагу, Т. Совгира оперує матеріалом, пов'язаним з експериментами іншого гатунку, а саме: використання в просторі сучасних вистав голографічної проекції, створення імерсивного театру, що «передбачає інтерактивну взаємодію автора з віртуальним (штучно створеним) контентом» [72, с. 240].

Звернення Т. Совгири до кінематографу, який – ми це показали у попередньому підрозділі – Р. Канудо назвав «сьомим мистецтвом», видається цілком логічним, оскільки цей вид народився внаслідок активної взаємодії науки, техніки і, власне, художнього чинника. Упродовж майже 150-річної історії залежність кінематографу від, передусім, техніки неодноразово підтверджувалася. Загалом приймаючи означену позицію, на сторінках монографії «Роль техніки та технології у мистецтві» Т. Совгира наголошує на дещо специфічному аспекті. Стосовно взаємодії «техніка – кінематограф», авторка, зокрема, пише: «... варто здійснити розширення поняття техніка: це вже техніка не «речова», «предметна», тут маніпуляції здійснюються не з предметами, а з їхніми зображеннями. Отже, мова йде про монтаж зображень» [72, с. 243].

Так, Т. Совгира згадує фільм «Вісім з половиною» (1963), знятий видатним італійським режисером Федеріко Фелліні (1920–1993), де монтаж доволі переконливо демонстрував властивий йому потенціал. Т. Совгира має рацію, коли зазначає, що в фільмі Ф. Фелліні «асоціативно поєднуються уявлення, спогади, сюрреалістичні видіння головного героя – режисера Гвіло Ансельмі – з показом життєвих колізій, що відбуваються безпосередньо з ним [72, с. 245]. З розвитком кінематографу, загалом, і розширенням його жанрової структури, монтаж «служить прийомом побудови екранного твору, технологією, а отже – логікою застосування режисерських прийомів» [72, с. 245].

Сама по собі, запропонована Т. Совгирою ідея наріжної ролі монтажу в створенні екранного твору за допомогою новітніх технологій, не викликає жодних заперечень. Однак, на нашу думку, було доцільним підкреслити, що монтаж був засадничим прийомом створення фільмів від початку виникнення «сьомого мистецтва». Тому завдання Т. Совгири полягало в іншому, а саме: слід було провести чітку грань між тим, як використовувався монтаж на межі ХІХ–ХХ століття, коли кінематограф робив свої перші кроки, і тим монтажем, який демонструє свій потенціал завдяки новітнім технологіям.

Подальше чи то розгортання, чи то перебудову видової структури мистецтва ми вже співвіднесемо з метамодернізмом, в контексті якого саме від початку ХХІ століття здійснюється переформатування літературно-мистецьких як традицій, так і сучасних напрацювань. Саме утвердження засад мета модерністської естетики дозволить, можливо, здійснити трансформацію фотографії в новий вид мистецтва, на цьому, як відомо, наполягають ті мета модерністи, котрі активно експериментують з цим видом творчості і підтримують залучення фотографій у простір живопису. Сьогодні ж ми можемо лише теоретично обговорювати таку реальність чи перспективи.

РОЗДІЛ IV. МЕТАМОДЕРНІЗМ: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КУЛЬТУРОТВОРЧИХ ПРОЦЕСІВ

4.1. Межа ХХ–ХХІ століття як період «згасання» постмодернізму.

Поняття «метамодернізм», яке на початку третього десятиліття ХХІ століття доволі впевнено увійшло в американсько-європейський культурний простір, віддзеркалює складні історико-культурні трансформації, зафіксовані в наступному русі, а саме: модернізм – авангардизм – постмодернізм – пост+постмодернізм. Усі означені етапи, зародження яких розпочалося на межі ХІХ–ХХ століть під потужним поштовхом французького символізму, що мав розгалужену творчо-пошукову систему. На нашу думку, така ознака як «розгалуженість», що спиралася як на персоналізованість символізму, так і на «присутність», властивих йому естетико-художніх засад у різних видах мистецтва, і визначила для цього художнього напрямку роль підґрунтя задля формування модернізму.

Становлення ж авангардизму – першого послідовного вияву модернізму – спиралося, передусім, на символізм: переважна більшість представників його першого покоління розпочинала творчий шлях у просторі саме цієї естетико-художньої орієнтації. Окреслена тенденція доволі яскраво виявляється в історії українського авангардизму, де символістами – на початковому етапі творчості – себе атрибутували М. Семенко, М. Вороний, Г. Шкурупій, В. Єлан-Блакитний.

У європейському культурному просторі, при збереженні інтересу до символізму, – від перших років ХХ століття – почали оприлюднювати чи то твори («Авіньйонські дівичі» (1907) – Пабло Пікассо), чи то програми («Маніфест футуристів» (1909) – Томазо

Марінетті), які, тією чи іншою мірою, але презентували «кубізм» та «футуризм». Ці два художні напрями досить швидко почали функціонувати у доволі яскравому оточенні, а саме: кубофутуризм, абстракціонізм, дадаїзм, експресіонізм та сюрреалізм, частина з яких присутня в літературно-мистецькому просторі і на початку ХХІ століття. Присутня не в «чистому» вигляді, а з префіксом «нео», або з модифікованою назвою: «абстрактне – не фігуративне».

Розглядаючи авангардизм як предтечу постмодернізму, на нашу думку, не слід спрощувати ту ситуацію, яка існувала на французьких культурних теренах упродовж ХХ століття. Навряд чи хтось буде заперечувати, так би мовити, авангардне значення авангардизму, однак і у ставленні до нього, і у паралельному культурному русі тогочасної Франції відбувалися й інші процеси. На це цілком слушно звернула увагу С. Холодинська у статті «Від авангардизму до «реалізму без берегів»: модифікації філософського «забезпечення» французького культуротворення» (2021), на сторінках якої авторка зазначає, що для французької гуманістики залишаються актуальними питання, «...пов'язані зі станом реалізму в перші десятиліття ХХ століття, оскільки – окрім класичних видів мистецтва – в культурний простір Франції входить кінематограф – принципово новий вид мистецтва, який вніс помітні корективи в логіку розвитку як видової структури мистецтва, так і в установлення достатньо міцних зв'язків між формалістичними напрямими (кубізм, футуризм, абстракціонізм) та естетичними закладами кінематографа, представники якого експериментували на теренах формалістичного мистецтва» [81, с. 109].

Теоретичне значення мають і інші тези статті С. Холодинської, котра розкриває специфічне положення реалістичного методу в мистецтві Франції першої половини минулого століття й закономірність появи концепції «реалізму без берегів», аргументовану Роже Гароді (1913–2012) – відомим філософом, автором книг «Грамматика Свободи» (1953), «Відповідь Жан-Полю Сартру» (1962), «Про реалізм без берегів» (1966).

Передмову до книги «Про реалізм без берегів» написав, як відомо, Луї Арагон (1897–1982) – письменник, літературний критик і переконаний прибічник реалізму, котрий оцінив концепцію Р. Гароді як подію, зазначивши при цьому, що А. Матісс «залишить після себе слід лише тому, що в його роботах є щось від реалізму» [81, с. 113].

На нашу думку, враховуючи той стан, в якому знаходилося французьке мистецтво середини 60-х років минулого століття, феномен «компромісу», який відстоював Р. Гароді, пропонуючи літературно-мистецькій еліті ідею «реалізму без берегів», зіграв позитивну роль. Він (феномен компромісу – Ю.С.) згладив гострі кути між реалістами та авангардистами й допоміг постмодерністам – в окремих випадках – користуватися реалізмом, хоча і таким, що не мав жорстких як світоглядно-ідеологічних, так і естетико-художніх кордонів.

Феномен компромісу спрацював і в умовах стрімкого розвитку переважної більшості авангардистських напрямів, особливо це стосується сюрреалізму. Саме цей напрям був найактивніше використаний у 70-ті роки минулого століття постмодерністами, які розглядали авангардизм, загалом, і сюрреалізм, зокрема, своєрідним підґрунтям задля власних творчо-пошукових експериментів.

Як було зазначено у попередніх розділах монографії, значний успіх постмодерністської культури, вплив якої відчутний – практично – в усіх видах мистецтва, значною мірою завдячує потужному філософському обґрунтуванню, на яке спиралася літературно-мистецька спільнота. Постмодерністська культура не стільки сама продукувала ідеї, скільки – подекуди доволі успішно – використовувала авторські пошуки, передусім, національної філософії. Зрозуміло, що йдеться про спільноту французьких філософів – Ліотар, Дельоз, Фуко, Дерріда, – котрі, намагаючись докорінно змінити манеру філософування, – відкрили для літературно-мистецької спільноти право на свободу самовираження, на право завдяки «уяві – фантазії – фантазмагорії» створювати

новий світ, що не залежить ані від старого світу, ані від кимось розроблених законів чи цінностей.

Те, що батьківщиною постмодернізму є Франція, не викликає заперечень, а потребує уточнень, оскільки літературний постмодернізм – значною мірою – спирається на експерименти англійця М. Піка, серба М. Павича, японця Х. Муракамі, італійця І. Кальвіно. Вочевидь, роль кожного з означених нами європейсько-японських письменників у процесі утвердження постмодернізму була різна, коливаючись від його предтечі до активної участі у функціонуванні пост+постмодернізму. Однак, його філософські та – частково-естетичні засади були аргументовані професійними французькими науковцями, більшість з яких належала до постструктуралізму. Саме вони визначили ту інтелектуальну атмосферу, яка була стимулятором подальших літературно-мистецьких шукань.

Беззастережний успіх постмодерністської моделі культури припадає на 70– середину 80-х років минулого століття, коли такі естетико-художні засади як цитування, колажність, театралізація, декоративність, алогічність, експерименти з часом, авторський запис тексту, свідоме зіткнення історико-культурних періодів, зникнення кордонів між реальністю та фантазією, показали як свої можливості, так і неоднозначність впливу на художню природу творів у різних видах мистецтва.

Від кінця 80-х середини 90-х років почало відбуватися поступове «згасання» постмодернізму, який, так би мовити, протримався, передусім, у європейському культурному просторі ще певний час завдяки такій модифікації як «пост+постмодернізм», що викликав зацікавлене ставлення лише окремих українських культурологів.

У проекції часу, можна стверджувати, що «пост+постмодернізм» виконав роль «пластичного мосту у логіці руху «постмодернізм – метамодернізм», дещо загальмувавши демонстрацію вичерпаності естетико-художніх засад, власне, постмодернізму. Справа в тому, що, ненакопичуючи «свіжих вражень» від зовнішньої дійсності, замкнений на внутрішній світ митця, постмо-

дернізм доволі швидко почав копіювати сам себе, раз від разу повторюючи вже ограбовані засади. Помітно оновлювати «цитуння» чи «колажність» для переважної більшості письменників та живописців ставало все важчим, так само як «театралізація» в кінематографі показала лише кілька позитивних прикладів.

Слід визнати, що найбільш талановиті митці, котрі експериментували на постмодерністських теренах – М. Уельбек, П. Грінуей, М. Гонтрі – за рахунок власних інноваційних прийомів, хоча і створювали непересічну мистецьку продукцію, але фіксували обмеженість постмодерністської естетики. Низка талановитих митців у власній творчості активізували використання естетичної науки, сподіваючись на різнобарв'я «почуттєвого простору», який здатна розкрити перед митцем сфера естетичного. Симптоматично, що серед найпотужніших «проривів» метамодернізму виявляться наслідки звернення до таких феноменів як «нова щирість» та «нова естетична чуттєвість».

Сьогодні відомо, що важливу роль у констатації «смерті» постмодернізму й офіційного закріплення терміну «пост+постмодернізм» зіграла Лінда Хатчон – канадський літературознавець, котра працює у просторі програми «Постмодернізм Канади». Л. Хатчон доволі широко відома завдяки численним публікаціям, серед яких – з точки зору питання, яке ми розглядаємо, особливий інтерес викликають – подамо їх у хронологічній послідовності – наступні роботи: «A Theory of Parody» (1985), «Поетика постмодерну» (1988), «Політика постмодерну» (1989), «Irony's Edge» (1994). Упродовж 2002 року другом вийшла її монографія «Постмодернізм: запізнілі думки» [80].

Хоча Л. Хатчон і констатувала «смерть постмодернізму», її діагноз прийняли далеко не всі культурологи. Водночас, вони (культурологи – Ю.С.) визнавали, що зміни в розвитку культури повинні відбутися. Підвалинами для такого твердження був стан постмодернізму, в якому – паралельно з талановитими митцями – доволі затишно почували себе непрофесіонали та численні авантюристи «від мистецтва»: прошарок таких псевдо – митців

був, як відомо, сформований за часів панування доби «мистецько-видовищних форм».

Реалізацію означеного нами переконання розпочали з пошуків нового терміну задля кваліфікації оновленого етапу в русі культури. Запропонованих термінів – неомодернізм, гіпермодернізм, трансмодернізм, зверхмодернізм – було запропоновано чимало. Однак, в умовах третього десятиліття ХХІ століття закріпився термін «метамодернізм», а естетико-мистецтвознавче «наповнення» означеного терміну вже має тридцятирічну історію.

Метамодернізм, який останнім часом асоціюється саме з культурою, а не з філософією чи соціальними питаннями, доволі активно розвивається в усіх видах мистецтва, не заперечуючи – при цьому, – що його підґрунтям виступає «постмодернізм – пост+постмодернізм».

У зв'язку з активним входженням в американсько-європейський культурний простір метамодернізму, на нашу думку, доцільно відразу ж зацентувати на тому факті, що, принаймні, літературні витoki цього специфічного експерименту у сучасній культурі, сягають творчості відомої американської письменниці Т. Моррісон, а отже, метамодернізм «рухається» від Америки до Європи. Що ж стосується постмодернізму, то на початковому етапі свого розвитку, це було суто європейське явище.

Неоднозначною є ситуація і з філософським забезпеченням мета модернізму. Якщо постмодерністське культуротворення свідомо базувалося на потужних ідеях професійної філософії, яка висунула доволі амбіційну мету, а саме: відмовитися від традицій філософування, сформованих класичною філософією і аргументувати нову манеру філософування, то ситуація з мета модернізмом виглядає зовсім інакшою.

Формально, метамодерністи намагаються ігнорувати філософію, декларуючи свій інтерес лише до мистецтва. Однак, кожна нова форма художньої діяльності на теренах різних видів мистецтва вимагає теоретичного обґрунтування, що, як відомо, базується на філософсько-естетичних засадах. Саме такі засади, роз-

роблені професійними філософами та естетиками, й дозволили доволі швидко «розгорнутися» у 70–80-ті роки минулого століття європейській літературно-мистецькій спільноті.

Що ж стосується метамодернізму, то на межі ХХ–ХХІ століття почала виокремлюватися група ідеологів цього культуротворчого руху, яка формується – переважно – з культурологів та мистецтвознавців, однак її представники не намагаються аргументувати якісь самостійні філософсько-естетичні засади, а посилаються на попередній філософський досвід, подекуди розширюючи постструктуралістський контекст.

Означене нами, спрямовує увагу на статтю О. Оніщенко «Метамодернізм: теоретична реальність чи «Фігура Філософії»? (2021), на сторінках якої чи не вперше в українській культурології представлений розгорнутий аналіз як витоків цього культуротворчого руху, так і процеси, що його супроводжують. За твердженням О. Оніщенко, «специфічність ситуації з «метамодернізмом» полягає у тому, що, з одного боку, він є теоретичною реальністю, оскільки від 2000 року, так чи інакше задіяний у теорії постмодернізму, а з іншого, – це один з прикладів «ігор розуму», які виявилися вельми популярними наприкінці ХХ століття» [61, с. 137]. Окрім означеного, О. Оніщенко систематизує напрацювання українських науковців щодо постмодернізму та, на думку більшості з них, очевидного процесу вичерпаності засад цього етапу в розвитку модерну. Постмодернізм повинен був трансформуватися у щось нове, а пост+постмодернізм виявився лише перехідним етапом.

Теоретично важливим у статті О. Оніщенко є як інтерпретація префіксу «мета», яка подана із посиланням на роботи відомого українського естетика Дмитра Кучерюка (1932–2009), так і естетико-мистецтвознавчий аналіз низки художніх творів у різних видах мистецтва, які атрибуються як метамодерністичні.

На наше глибоке переконання, реконструюючи період «згадання» постмодернізму й становлення метамодернізму, необхідно наголосити, на – іноді дещо показовому, – але доволі послі-

довному намаганні ідеологів нового етапу культуротворення, так би мовити, вести діалог з історією культури. Такий «діалог» – як правило – здійснений на професійному мистецтвознавчому аналізі й «зміцнює» фундамент метамодернізму.

Окреслена тенденція, яку ми представляємо тандемом «історія культури – метамодернізм», чітко проглядається при аргументації «ремісничого повороту», який в сучасних умовах здійснюється в теоретичному просторі метамодернізму. Його правомочність аргументується творчими шуканнями перших маньєристів доби пізнього Відродження. Відстоювання ідеї «постіронічного» характеру метамодернізму, використовує специфіку естетичного категоріального апарату. В означеному контексті очевидну наукову новизну демонструє творчо-пошуковий характер статті О. Оніщенко «Постіронія» як структурний елемент комічного: метамодерністська модель» (2023), мета якої, на думку авторки, полягає у «розкритті специфіки «постіронії» та «наскрізної постіронічності», які, з одного боку, відображають процес динамічного розвитку естетичного знання, а з іншого, – виконують низку важливих функцій щодо окреслення сутності літературно-мистецького аспекту метамодернізму» [62, с. 147].

Оскільки О. Оніщенко є автором і іншої статті, яка мала широкий резонанс – «Сміх Циклопа» як модель комічного Б. Вербера: потенціал теоретико-практичного паритету» (2017), – то її інтерес до комічного носить послідовний характер і дозволяє виокремити специфіку поступового формування метамодерністської моделі.

В контекст цієї моделі входить «переконаність, що осмислення іронії пов'язане з множинністю суб'єктів, які нею цікавляться, оскільки кожний суб'єкт має змогу анонсувати власні засоби»; «постіронічне мистецтво буде гетерогенним – різномірним, таким, що намагається з'єднати чужорідні частини. Якщо прийняти таку настанову – згодом еkleктизм виявиться найпоказовішою ознакою цього мистецтва» [62, с.150]. Прогнози О. Оніщенко виявилися справедливими і щодо «множинності суб'єктів», і щодо «еклек-

тизму», який не тільки виявився «найпоказовішою ознакою», а й свідомо підтримується й насаджується метамодернізмом.

«Пост+постмодернізм» – етап, який повинен передати «згасаючий» постмодернізм до рук метамодернізму – до сьогодні залишається у досить складному положенні, адже є і теоретики, і митці, котрі все ще сподіваються продовжити життя постмодернізму, не приймаючи метамодернізму та намагаючись не бачити різниці між тим, що було, і тим, що є. Оперувати поняттям «пост+постмодернізм» погоджуються далеко не всі культурологи, що особливо помітно стосовно доволі широкого кола проблем в умовах означених «теоретичних переходів» повинен вирішувати пост+постмодернізм. На нашу думку, до цього кола проблем входить і необхідність вироблення філософсько-естетичних засад метамодернізму, і аргументація послідовно інноваційних підходів до проблеми художньої творчості, оскільки вирішення саме цієї проблеми дозволить сформувати нові аспекти не «множинного суб'єкта», а самотню творчу індивідуальність, здатну пропонувати нове бачення світу як у класичних, так і нових – техніко-технологічних видах мистецтва.

Не претендуючи на цілісність у відтворенні сучасного стану «пост+постмодернізму», ми все ж спробуємо показати «за» і «проти» цього проміжного етапу на прикладі італійської моделі культури, оскільки саме ця модель об'єднує усі типи творчих експериментів, що властиві ХХ століттю.

4.2. Естетико-художні новації у русі постмодернізм – пост + постмодернізм

Виконати сформульоване у попередньому підрозділі завдання ми спробуємо, відштовхуючись від постаті Дж. Фалетті, котрий народився в середині минулого століття і був активним учасником доби постмодернізму й пост+постмодернізму.

Осмислити творчість Джорджіо Фалетті (1950–2014) – завдання доволі непросте. Адже йдеться про письменника, актора, композитора, виконавця авторських пісень, котрий, окрім

юридичної освіти, розпочав творче життя з кар'єри актора, який виступав у кабаре та вів передачі на телебаченні. Італійські критики вважають, що найбільш успішним Фалетті був в амплуа коміка. Водночас, він виявився талановитим музикантом, передусім – композитором, пісні якого включали до свого репертуару зірки європейської естради, але, до того ж – і їх оригінальним виконавцем. Саме за композиторсько-виконавську діяльність Джорджіо Фалетті отримав «Premia della critica» та друге місце на фестивалі «Сан-Ремо» (1994).

Самостійного аналізу вимагає досвід його роботи у кінематографі, а саме: участь у фільмі «Ніч перед іспитами» (2006) та його рімейком. Особливої уваги, на нашу думку, заслуговує факт співтворчості Фалетті з Джузеппе Торнаторе – одним з визнаних режисерів сучасного італійського кіно [75].

У контексті цього розділу нашої монографії необхідно торкнутися цього аспекту спадщини Дж. Фалетті, оскільки значна частина фільмів Торнаторе знята на підґрунті постмодерністської естетики. Як зазначає Т. Кохан, італійський кінорежисер, котрий народився у 1956 році, і є ровесником Дж. Фалетті, від фільму до фільму створює власний «кінопростір», досягаючи загальноєвропейського визнання. Продовжуючи традиції «неореалізму», Торнаторе – водночас – активно експериментує у форматі «самоцитування», «колажності» та «поліжанровості». Дж. Фалетті знявся у відомому торнаторівському фільмі «Баарія» (2009), який «... на 66-му венеціанському кінофестивалі вчергове підтвердив статус Торнаторе як одного з провідних режисерів сучасного європейського кінематографу» [33, с. 85]. Принагідно зауважимо, що у 2009 році склалася вкрай неординарна ситуація: письменник-постмодерніст знявся у фільмі режисера-постмодерніста.

Доцільно констатувати, що інтерес до літератури проявився у митця доволі пізно, і перший його твір «Я вбиваю» (2002) з'явився, коли Дж. Фалетті виповнилося 52 роки. Відтак, уся його літературна спадщина була створена протягом 12 років, а романи перекладені 25 мовами. Детективи Фалетті, «вбудовані» на місц-

ному морально-психологічному підґрунті, популярні як у країнах Європи, так і в Китаї, Україні, США та Південній Америці. Окрім цього, він був володарем премії «Вітторіо де Сіка» за літературу, а у європейському кінематографічному середовищі мала розголос екранізація роману «Я вбиваю», здійснена іспанським режисером Алехандро Аменабаром.

Актуальність даної проблематики визначається постаттю Дж. Фалетті, оскільки вона, з одного боку, цікава само по собі, посідаючи помітне місце в європейській культурі кінця ХХ – початку ХХІ століття, а з іншого, – його творча діяльність, аналіз якої ми спробуємо здійснити, дозволяє більш повно представити культуротворчі процеси, що мають місце на італійських теренах. У контексті окресленої актуальності, наша мета полягає у розгляді, передусім, літературної спадщини Фалетті, яка органічно «вписується» у тенденції розвитку європейського «постмодернізму» як самостійної італійської моделі.

На нашу думку, задля об'єктивного аналізу творчої спадщини Джорджіо Фалетті з наголосом на її літературній складовій, необхідно здійснити кілька дослідницьких «процедур», а саме:

1. Визначити наріжні засади естетико-мистецтвознавчої модифікації постмодернізму.

2. Відтворити мистецький досвід, який був накопичений протягом ХХ століття і, так чи інакше, вплинув, на формування художніх смаків та творчої орієнтації Фалетті.

3. Продемонструвати, яким чином традиції італійської літературної творчості та вимоги постмодерністської естетики перетнулися як у світоставленні письменника, так і його професійних прийомах.

Сьогодні загальновідомо, що у логіку розвитку європейської гуманістики, починаючи від середини 70-х років минулого століття, увійшло широке коло питань, пов'язаних як із філософським осмисленням постмодернізму, так і з окресленням його впливу на принципові зміни, що відбувалися у практиці розвитку, фактично, усіх видів мистецтва. Стосовно філософського аналізу

та оцінки постмодернізму, на українських теренах він був представлений і у, власне, філософському дискурсі, і у естетико-мистецтвознавчому. Підтвердження цього виступають дослідження С. Балакірової, Т. Гундорової, Т. Гуменюк, Є. Дніпровської, Д. Затонського, Л. Левчук, Ю. Легенького, В. Личковаха, С. Павличко, М. Поповича, І. Сайтарли, О. Соболя, К. Станіславської, Н. Хамітова, Г. Чміль, котрі протягом кількох десятиліть «нашарували» нові уявлення щодо специфіки постмодерністського відтворення дійсності у різних сферах гуманітарного знання.

Віддаючи належне всім науковцям, позиція котрих мала як роз'яснювально-інтерпретаційний, так і дослідницький характер, сфокусуємо основну увагу на позиції Л. Левчук. У підручнику «Естетика» (2010), написаного групою провідних українських фахівців, саме Л. Левчук представила естетичний вимір постмодернізму з наголосом на, так би мовити, хронології подій. Згідно позиції Л. Левчук, яку ми поділяємо, задля розуміння динаміки руху постмодернізму, необхідно акцентувати на 1974 році, коли «... на сторінках американського журналу «Commentary» розгорнулася дискусія на тему: «Культура і поточний момент», під час якої точилися гострі суперечки щодо розуміння стану культури, яка мала вияви «масової», «антагоністичної», «елітарної» та «авангардної» [47, с. 429].

Деталізуючи цю тезу, Л. Левчук виокремлює постаті Л. Трілінга, котрий відстоював засади «антагоністичної культури» як складової модернізму, та Г. Маркузе – прихильника концепції «естетичного виміру культури»: саме позиція цих теоретиків, значною мірою, «підготувала постмодернізм». Минуло п'ять років після проведення означеної конференції, і об'єктом прискіпливої уваги науковців стає монографія «Постмодерний стан», автором якої був Жан Ліотар.

Як вважає Л. Левчук, монографія «Постмодерний стан» «стала чи не першою спробою застосування поняття «постмодернізм» до філософських проблем, тобто трансформування соціокультурного феномену у світоглядний» [47, с. 429]. На межі 70-80-х років минулого століття «постмодернізм», наріжні ідеї якого були об-

грунтовані переважно на теренах французької гуманістики, посів потужні позиції в європейському культурному просторі.

Слід констатувати, що французькі постмодерністи упродовж наступних двох десятиліть досить вдало апробували свої позиції в естетико-мистецтвознавчій сфері, пропонуючи, подекуди яскраві моделі аналізу та оцінки «за» і «проти» історико-культурного руху конкретного виду мистецтва. Підтвердженням нашої думки є як двотомне дослідження «Кіно» (1985), здійснене Ж. Дельозом, так і активне використання засадничих принципів постмодерністської естетики. Вчоргове означимо таких визначних на межі ХХ–ХХІ століття письменників як англієць Мервін Пік, серб Милорад Павич, японець Харуки Муракамі, француз Мішель Уельбек, що засвідчує факт досить швидкого подолання постмодернізмом французьких кордонів і вихід творчих експериментів у широкий європейський простір.

Упродовж 70–90-х років ХХ століття у цьому «просторі» вже досить упевнено почував себе італійський літературний постмодернізм, у контексті якого – це виявиться згодом – формувалися та активно опрацьовувалися засади кінематографічного постмодернізму, яскравим виразником якого виявився Дж. Торнаторе.

Повертаючись до постаті Дж. Фалетті, важливо підкреслити, що перший його роман вийшов друком тоді, коли вже були створені «Хазараський словник» (1984), «Внутрішній бік вітру» (1991), «Елементарні частки» (1998), «Шухляда для письмового приладдя» (1999) та низка інших. Окремо наголосимо, що «Я вбиваю» з'явився в один рік – 2002 – із славетним романом «Кafka на пляжі», завдяки якому Муракамі був «зарахований» до класиків постмодернізму.

Отже, Дж. Фалетті не робив свої перші кроки на літературних теренах, так би мовити, з чистого аркуша, а мав можливість опертися на достатньо потужні напрацювання своїх колег. Він, власне, і не оминув увагою попередній досвід на теренах створення постмодерністських романів, які – це важко не помітити – мають «зони перетину», оскільки використовують спільне естетико-художнє підґрунтя. Окрім цього письменники-постмо-

дерністи – і це одна з прикрих вад постмодерністської літератури – повторюють самі себе від роману до роману, тиражуючи як ремісничі прийоми, так і окремі світоглядні зрізи. Ми змушені констатувати, що в полоні означених тенденцій опинився і Дж. Фалетті, а це примушує дослідників його творчості фокусувати увагу саме на «Я вбиваю» – першому романі письменника, де «чистота» його професійного світобачення ще не тиражована.

Водночас, творчі пошуки Дж. Фалетті, його блискучий дебют як письменника не можна відокремлювати від історії національної культури, коли і література, і живопис, і кінематограф були позначені, з одного боку, сміливими культуротворчими проривами, а з іншого – визначалися настільки непересічними митцями, що їхні художні здобутки легко долали італійські межі, підсилюючи та збагачуючи європейський культурний простір.

На нашу думку, саме література на межі XIX–XX століття обумовила той надзвичайно високий інтелектуально-художній рівень, відштовхуючись від якого італійці розпочали XX століття. Як нормативи підрозділу, так і дослідницька спрямованість, не дають можливості провести ґрунтовний огляд тих процесів, якими позначені перші десятиліття минулого століття в історії національної літератури, однак, вочевидь, необхідно виокремити серед низки імен видатних італійців ім'я Джовані Верга (1840–1922) – письменника, котрий стояв у витоків «веризму» – від лат. *verismo/ vero* – істинний, правдивий.

«Веризм» – досить специфічний напрям у тогочасній італійській літературі, оскільки мав ознаки як реалізму, так і натуралізму, відбиваючи, водночас, загальні тенденції позитивістської філософії. Серед «веристських творів» Дж. Верги виокремимо роман «Карабінери в горах» (1862), присвячений національно-визвольній боротьбі Джузеппе Гарібальді (1807–1882), прихильником соціально-політичних ідей якого був письменник.

Після перших реалістичних творів Дж. Верга все більше і більше схилявся у бік натуралізму, а знайомство з його засновником – Емілем Золя (1840–1902) – остаточно закріпило

світобачення італійського письменника на засадах зацікавленого ставлення до питань спадковості, психофізичних захворювань людини, сексуального потягу.

Вочевидь, на таку позицію Дж. Верги «працювали» і ідеї його співвітчизника Чезаро Ломброзо (1835–1909) – психолога, психіатра і криміналіста, котрого, як відомо, цікавили «позасуспільні елементи», а саме – божевільні, злочинці, повії, збоченці різного гатунку. Означені фактори спричинили появу таких суперечливих творів Дж. Верги як «Ерос» та «Малярія», що виходили за межі веристського методу. Так, на сторінках оповідання «Малярія» зі скрупульозною, натуралістичною «документальністю» діагностується ця хвороба, хоча таке відтворення, імовірно, більше відповідало принципам натуралізму, проте це було право вибору письменника.

Як відомо, одним є найвідоміших у творчості Дж. Верги є роман «Родина Маловолья», який літературознавці вважають його незаперечним здобутком і який під назвою «Земля дрижить» екранізував у 1948 році Лукіно Вісконті (1906–1976). Цей фільм був серед перших, створених італійським режисером, котрого вважають одним із засновників «неореалізму» – визначного напрямку в італійському кінематографі, що почав своє формування в останні роки другої світової війни, а, згодом, вважався одним з найвизначніших досягнень не тільки італійського, а й світового кіномистецтва.

Фактичним сучасником Дж. Верги, але молодшим за віком, був ще один письменник, прізвище якого варто виокремити в контексті аналізу творчості Дж. Фалетті. Йдеться про Діно Буццаті (1906–1972), творчість якого, з одного боку, дещо «посунула» «веристів», а з іншого – спонукала говорити про достатньо складні процеси, що можна було спостерігати напередодні входження в італійський літературний процес постмодерністської естетики.

Д. Буццаті, відомий в Італії не тільки як прозаїк, а й як драматург, журналіст та живописець, який мав персональні виставки, був послідовним прихильником екзистенціалізму. Більшість його творів розглядається сучасними літературознавцями у досить широкому просторі: від шукань Франца Кафки до світостав-

лення таких письменників як Альбер Камю та Жан-Поль Сартр. На нашу думку, таку оцінку не можна сприйняти однозначно, передусім тому, що Д. Буццаті був, так би мовити, самодостатнім автором низки драматургічних творів, написаних між 1958 та 1968 роками, зокрема п'єси «Клінічний випадок».

Окреслена літературознавцями площина, в контексті якої, на їхню думку, варто розглядати творчість Д. Буццаті, має право і на іншу інтерпретацію, а саме: екзистенціалізм, ідеї якого сповідував письменник, настільки широка світоглядна концепція, що не виключає в процесі мистецької практики вільного використання естетико-художніх засобів експресіонізму, що їм, значною мірою, суголосна творчість Ф. Кафки.

Інші особливості веризму ми детально розглянули у нашій статті «Ідеї гуманізму в італійській культурі останній третині XIX ст.: веризм як гуманізм «життєвої правди» (2011), тож, наразі, лише зазначимо, що «веризм кінця XIX століття мав яскраво виражений гуманістичний характер. Спираючись на засади позитивізму, веристи звертаються до життєвої правди та об'єктивного висвітлення дійсності. Веризм сформував плеяду видатних митців – Дж. Верга, К. Доссі, Л. Капуана, – котрі відтворили правдивий образ сучасної їм Італії, а традиції веризму збагатили італійську поезію, прозу і драму, живопис і музику, відбивши новий зміст італійської дійсності, місце особистості в ній та нові гуманістичні пошуки.

Народившись у середині XX століття, Дж. Фалетті, як особистість і – пізніше – як письменник, формувався саме в таких інтелектуально-світоглядних умовах, що згодом – цілком логічно – трансформувалися в його роман «Я вбиваю», який настільки ж «натуралістично-веристський», наскільки, так би мовити, «експресіоністично-екзистенціальний».

У контексті цього розділу, стисла характеристика творчої спадщини Д. Буццаті потрібна для того, аби підкреслити не односторонній характер італійської літератури XX століття, творчі пошуки якої не обмежилися художньою платформою «натуралізм – веризм», а експериментували у більш широкому просто-

рі. При цьому письменники не відмовлялися ані від потужної реалістичної традиції, ані від тих шукань, що обумовлювалися новітніми філософськими ідеями, які впливали на модернізацію чи – навіть – революцію у літературно-мистецькому русі.

На нашу думку, не слід лишати поза увагою і вкрай важливий факт із останнього десятиліття життєво-творчого шляху Дж. Вергі: у 1909 році його співвітчизник Філіппо Томмазо Марінетті (1876–1944) оприлюднив основні ідеї футуризму – від лат. *futurum* – майбутнє. Утвердження концептуальних засад цього мистецького напрямку на теренах італійської культури значно модернізувало і модифікувало її розвиток, впливаючи на творчі пошуки митців упродовж усього ХХ століття. Річ у тім, що футуризм не тільки заперечував, а й свідомо руйнував як реалізм у його класичному вигляді, так і веризм, методологія якого не заперечувала реалістичного відтворення дійсності, хоча – ми це вже зазначали – позитивно ставилася і до натуралізму. Наразі, футуризм практично змінював мистецьку парадигму, напрацьовану європейцями протягом другої половини ХІХ століття.

По суті, очоливши авангардизм – футуризм, як відомо, був третім напрямом цього руху – футуристи почали сміливо експериментувати з такими мистецькими феноменами як динамізм, ритм, композиція. Значні зусилля поетів та живописців були спрямовані на пошуки адекватних шляхів щодо деформації чинників художньої форми, а саме: кольору, слова, лінії, перспективи.

Це, вочевидь, робилося з двох причин:

1. Експеримент заради експерименту, де кінцевою метою було виявлення потенціалу художньо-виражальних засобів конкретних видів мистецтва.

2. Експеримент задля реалізації програмних положень футуризму щодо ідеї урбанізації та абсолютизації ролі науково-технічного прогресу в умовах ХХ століття.

У статті «Футуризм: історія, теорія, мистецька практика», присвяченій сторіччю футуризму – ювілей відзначався у 2009 році, Л. Левчук зазначає: «Схиляючись перед рівнем технічних досяг-

вень ХХ ст., вони, водночас, намагалися довести, що технічний прогрес спричиняє духовне зубожіння, що техніка з часом знищить свого творця – людину. Варто зазначити, що футуристи, хоч, можливо і на інтуїтивному, емоційному рівні, все ж відчули суперечності між технічним прогресом як процесом творення нового і його наслідками, що можуть мати руйнівну силу для людини й людства» [50, с. 4].

На нашу думку, слід підкреслити: позиція Л. Левчук стосується усієї історії італійського футуризму, що не була статичною і, дійсно, демонструвала різні підходи до «побудови» стосунків між науково-технічним прогресом і пересічною людиною. Якщо ж зосередитися на періоді від 1909 року, коли були оприлюднені теоретико-практичні орієнтації футуризму, і 1944 – роком смерті Марінетті, то цей проміжок часу не позначений ані світоглядними коливаннями, ані прикладами теоретичних узагальнень, які виявляли хоча б натяки на гуманістичне підґрунтя у ставленні до людини. Поділяючи засади фашистської ідеології, засновник футуризму демонстрував відверту агресивність, а свою позицію співвідносив із наріжними ідеями філософії Ф. Ніцше.

Оскільки Ф.-Т. Марінетті позиціонував себе і як поет, оприлюднивши дві поетичні збірки «Підкорення зірок» (1902) та «Руїнування» (1904), і як прозаїк, роман котрого «Футурист Мафарка» (1909) отримав певний розголос серед європейської критики, починання футуристів на теренах італійської літератури не могли пройти повз увагу їхніх колег.

Подобалися комусь чи ні експерименти засновника футуризму, це аж ніяк не цікавило самого Марінетті і не зупиняло його на шляху створення «загальноєвропейського футуристичного простору». Саме реалізацією цієї ідеї і можна пояснити подорожі Ф.-Т. Марінетті багатьма країнами Європи. Здійсненню амбіційних планів «батька» футуризму завадили дві світові війни, проте заперечити, що у творчості сучасних постмодерністів, подекуди досить чітко простежуються футуристично-сюрреалістичні починання, також було б невірним.

Наразі, аналіз динаміки руху італійського культуротворення – в умовах першої половини ХХ століття – дає право констатувати, що паралельно з веризмом, який був важливою системою поглядів, існували інші тенденції, спроможні, так чи інакше, розхитати національні традиції, наснажуючи за допомогою мистецтва, модель нового світоставлення й світобачення. В означеному контексті не можна обмежитися лише руйнівною фіксацією засад класичного мистецтва практиками футуризму, оскільки на італійських теренах вкрай впливовим був і «метафізичний живопис», обґрунтований Джорджо де Кіріко (1888–1978).

Як зазначає Т. Кохан, Джорджо де Кіріко, котрий, згодом вважатиметься мистецтвознавцями класиком італійського живопису ХХ століття, досяг визначних успіхів у відтворенні стану таємничості, загадковості та невизначеності, поєднуючи в своїх картинах абсолютно випадкові предмети. Сьогодні вважається, що саме Джорджо де Кіріко, пройшовши шлях від «метафізичного живопису» до «сюрреалізму», закріпив естетико-художні засади останнього у практиці національного живопису» [35, с. 217–219].

Принагідно підкреслимо, що в означений період, значною мірою під впливом Ф.-Т. Марінетті, італійський живопис вражає сучасників як сміливістю експериментів, так і очевидним бажанням оновити естетико-художні засади не лише образотворчого, а й мистецтва загалом, як специфічного засобу «осягнення» дійсності.

Зазначимо, що італійський футуризм як мистецький напрям проіснував понад тридцять років. Його провідники віддавали багато сил «виробленню програмних маніфестів, проведенню виставок, музичних і літературних вечорів. Однак у тих випадках, коли пошук нових поетичних форм і ритмів був вільний від різних ідеологічних декларацій, італійський футуризм зіграв і певну позитивну роль у звільненні від штампів, у створенні оригінальної виразності образів і мовних засобів» [69, с. 181].

Слід підкреслити, що у контекст періоду, який ми розглядаємо, можуть органічно «вписатися» і Карло Карра (1881–1966), і Умберто Баччоні (1882–1916), і Джіно Северіні (1883–1966),

і Альберто Савініо (1891–1952). Їхні життєві шляхи – окрім У. Боччоні, котрий загинув унаслідок трагічної випадковості – «перетнули» межу середини ХХ століття як впливові представники італійської культури. Спираючись на реконструйований нами матеріал, можна стверджувати, що постмодернізм цілком закономірно почав – спочатку обережно, а потім все впевненіше – утверджуватися в італійському культурному просторі.

Це спонукає у подальшому цілісно представити літературну творчість Дж. Фалетті. Також остаточно не вичерпаний і аналіз естетико-мистецтвознавчих чинників, що утверджують його саме як письменника-постмодерніста.

Як своєрідну предтечу постмодернізму в італійській літературі слід розглядати творчість Італо Кальвіно (1923–1985), котрий пережив складні трансформації в процесі вироблення власної естетико-художньої позиції. Творчий шлях І. Кальвіно розпочався одразу ж після закінчення другої світової війни, під впливом якої і були написані перші романи: «Шляхи павутинних гнізд» (1947), на сторінках якого відтворена навколишня реальність очима маленького Піно, котрий, власне, є головним героєм роману, та «Останнім прилітає гайворон» (1949).

Однак, поступово манера творчості письменника докорінно змінюється: реальність «розчиняється» у фантастичних вигадках І. Кальвіно, герої творів котрого починають «подорожувати» з Марко Поло, «будувати» чи то власну долю, чи то «оживлювати» дивовижні події минулого за допомогою карт Таро.

Читачеві пропонують відвідати міста, які ніколи не існували, проте І. Кальвіно досить виразно «описує» їх архітектуру, «призначення» і специфічну функцію, «міста-загадки», назви яких автор роману «Незримі міста» пише через «дефіс». Водночас, є і інші: «міста-і-бажання», «міста-і-пам'ять», «міста-і-небо», «міста-і-погляд» та ін.

Не приховуючи авторської симпатії до мешканців неіснуючих Євдоксії, І. Кальвіно «захоплюється» килимом, який є священною цінністю цього міста, оскільки його (килима – Ю.С.) ма-

люнок відбиває «зоряне небо». Якись міста живі, якись – мертві, проте читач має прийняти пропозицію письменника і сприймати його світ, незалежно від того, чи він «справжній», чи це світ – сон, уява чи галюцинація.

Слід наголосити, що І. Кальвіно досить високо поціновує читача, вважаючи, що у нього вистачить і інтелекту, і бажання, і терпіння «розкодовувати» загадки письменника. Якщо врахувати, що роман «Незримі міста» вийшов друком у 1972 році, коли науковці ще остаточно не окреслили феномен постмодернізму, то послідовне оперування І. Кальвіно такими прийомами як гра, уява, умовність, фантазування, «подвоєння рівнів читання», коли читачеві пропонується «увійти в сюжет», було не лише новаторським, а й таким, що відкривало нові шляхи на теренах літературної творчості.

Ми жодним чином не збираємося проводити паралелі між І. Кальвіно і Дж. Фалетті, хоча назва останнього розділу роману «Замок схрещених доль» (1973) – «Три повісті про божевілля і руйнування» – могли б стати епіграфом до «Я вбиваю». Однак, для свого роману, в якому вражаюче переконливо представлені і божевілля, і руйнування, Дж. Фалетті обирає інший епіграф, «запозичений» у видатного іспанського поета Федеріко Гарсії Лорки, розстріляного фашистами у 1936 році.

Слід визнати, що Дж. Фалетті неформально підійшов до вибору епіграфу свого роману, не зробивши його лише даниною існуючій традиції, а представивши, по суті, символічну модель: героєм поетичного фрагменту є смерть, а його автором є розстріляний поет. Відтак, починаючи з епіграфа, Дж. Фалетті запрошує читача у той «культурний простір», «господарями» якого будуть смерть, божевілля, страждання і руйнація.

Реконструкція становлення постмодернізму і його представлення в контексті розвитку італійської літератури, на наше глибоке переконання, неможлива без урахування творчої спадщини Умберто Еко (1932–2016) – письменника, літературного критика, філософа, семіотика, історика-медієвіста.

Оскільки життєво-творчий шлях У. Еко був об'єктом теоретичного аналізу у нашій монографії «Умберто Еко: гуманізм культуротворчих ідей» (2012), ми, наразі, прокоментуємо лише окремі аспекти його спадщини. При цьому наголосимо, що «постмодерністські» експерименти І. Кальвіно – старшого за віком – були відомі У. Еко, аналізуючи творчий шлях котрого доцільно враховувати, що свій інтерес до літератури й атрибутацію себе як письменника, він розпочав на перетині 50–60-х років минулого століття, коли написав «Справу Бонда» (1965). Ця книга засвідчила інтерес У. Еко не лише до «масової» літератури, прикладом якої стала «Бондіана» Яна Флемінга (1908–1964) – відомого англійського письменника і журналіста, – а й про підтримку ним творів «модерністського» зразка.

Наступні – після 60-х років – два десятиліття пов'язані, переважно, з науковою діяльністю У. Еко і його «закріпленням» на європейських теренах як естетика і провідного теоретика з широкого кола проблем семіотики, у витоків якої він, власне, і стояв.

Протягом 80-х років друком виходять два романи письменника – «Ім'я Рози» (1980) та «Маятник Фуко» (1988), що утвердили його як видатного італійського письменника, котрий, сповідуючи принципи постмодерністської естетики, з одного боку, продовжує використовувати моделі, які, вже, так чи інакше, апробовані попередніми прибічниками літератури твого типу, а з іншого, – пропонує власні авторські підходи.

Одна з ключових ідей постмодерністської естетики, згідно У. Еко, це інтертекстуальність, що виявляє себе в новому творі у формі діалогічного цитування, пародіювання, інтерпретації відомих літературних сюжетів. Ще одна програмна теза постмодерністської концепції Еко зумовлена тим, що твір має поєднувати у собі проблемність і розважальність, спиратися на традиції літературної класики і, водночас, не ігнорувати запити і смаки «масової культури». Саме ігнорування «традицій класики, їхнє заперечення і одночасно акцент на підкресленій елітарності і значною мірою

зарозумілості завели у глухий кут і сприяли культурній «вичерпаності» естетики модернізму, і зокрема авангардизму» [70, с. 47].

За словами Еко, в процесі руйнації культури минулого авангардизм дійшов свого логічного кінця, вихолостивши до абстракції, до чистого полотна: в архітектурі – до будинку-коробки, в літературі – до остаточного зруйнування логічності, в музиці – до цілковитої какофонії і невиразного шуму і, зрештою, до абсолютної тиші. Інакше кажучи, авангардизм дійшов межі мистецтва, вилучивши з нього усе, що перетворювало його на мистецтво. Постмодернізм, за висновками Еко, це відповідь модернізмові, покликана повернути мистецтву втрачені ним естетичні позиції, відновлюючи інтерес до нього масового читача чи глядача. Найбільш завершеним щодо втілення естетико-художніх засад постмодернізму, на нашу думку, слід вважати роман «Острів напередодні» (1994).

Події цього – третього роману Умберто Еко – розгортаються в часи Тридцятирічної війни. Молодий італійських дворянин Роберто делла Грива після участі у бойових діях прибуває до Франції й осідає у Парижі. Тут він стає завідником модних салонів, і в нього з'являється кохана. Цілком несподівано йому інкримінують, без будь-яких на це підстав, участь у підготовці антидержавного заколоту і кидають до Бастилії.

Однак, у Роберто є шанс уникнути покарання (за фіктивний злочин) – Кардинал Мазаріні пропонує йому виконати секретну місію: відправитися в плавання на борту голландського корабля задля зібрання інформації про досліди, які упродовж подорожі буде проводити один англієць. Їх суть пов'язана із розгадуванням «таємниці довготи», завдяки чому можна буде відшукати в Тихому океані Соломонові острови, що відомі своїм багатством і розташовані, як тоді вважалося, на «антимеридіані».

Роберто вирушає у дорогу. Поблизу «антимеридіану» корабель терпить катастрофу, а головний герой роману виявляється єдиним, кому вдається врятуватися. Через певний час його прибиває до борту невідомого судна, що стоїть на якорі. Як з'ясується, цей – корабель «Дафна», – що так само прагнув віднайти

Соломонови острови. Проте «Дафна» виявилася більш щасливою і досягла їх, а відтак Соломонови острова можна чітко бачити з палуби. Водночас, як зазначає У. Еко, ці острови насправді були зовсім не сьогоднішніми Соломоновими островами, а територіями, розташованими західніше Нових Гебридів.

Команда «Дафни», після висадки на берег, загинула в сутичці з аборигенами і на кораблі лишилася єдина людини – єзуїт отець Каспар. Він розповідає Роберто про дві речі, що до глибини душі зворушують героя роману і визначають все його подальше життя. По-перше, Каспар розповідає, що «антимеридіан» проходить саме між «Дафною» і найближчим островом, при тому, що судно стоїть на захід від цієї лінії, а земля знаходиться на сході. Отже, коли на кораблі вже розпочинається новий день, на острові усе ще продовжується, точніше, закінчується день вчорашній. Стоячи на палубі, Роберто може на власні очі бачити цей острів попереднього дня. По-друге – на острові живе надзвичайної краси птах – Помаранчевий голуб...

Роберто – під керівництвом Каспара – вчиться плавати, аби потрапити на острів і повернутися назад на човні, що залишився від команди «Дафни». Проте єзуїт і сам намагається дістатися до берега у створеній ним «конструкції», що нагадує чи то батискаф, чи то водолазний костюм. Під час цієї подорожі Каспар потонув, а Роберто залишається сам на борту корабля – поблизу «анти меридіана»...

Залишившись на самоті, герой еківського роману починає мари́ти про острів попереднього дня, символом якого для нього стає Помаранчевий голуб. Казкового птаха його уява перетворює на кохану жінку, яка в реальності знаходиться в іншій частині земної кулі, у якомусь «незримому компендіумі усіх пристрастей його люблячої душі». Розлучення з коханою, самотність і відчуття абсолютної безвиході породжує у серці Роберто ревності, що є цілком зрозумілим. Ще з дитячих років Роберто переконаний, що в нього є брат Ферранте, який ніби забутий батьками, котрі віддають усю любов тільки Роберто, котрого вони вважають своїм єдиним сином.

Ніякого брата у Роберто насправді немає і він це добре знає. Проте «ідея Ферранте» настільки міцно увійшла в свідомість героя, що багато негараздів свого життя він звик сприймати як витівки брата, як його помсту. Відтак, Роберто починає «розуміти», що у всій історії із звинуваченням у зраді, Бастилією, а отже, секретною місією за дорученням Мазаріні, незримо присутній Ферранте. І тепер, коли Роберто занадто далеко і вже не повернеться ніколи, Ферранте, видаючи себе за нього, посідає місце героя в серці його коханої, яка, зрозуміло, ні про що не здогадується і нічого не підозрює.

У такій ситуації Роберто приходить до оригінального рішення: він починає складати історію, що розгортається у своєрідному паралельному світі – «Землі Романів». Виступаючи Автором історії, а отже – і творцем паралельного світу він, як йому видається, зможе спрямувати розвиток вигаданих подій за участі Ферранте в бажане річище. Так, Роберто вважає, що, зробивши стосунки брата і своєї коханої предметом власної історії, він зможе позбутися ревнощів. Ця своєрідна терапія дає результати і, зрештою, на «Землі Романів» його кохана сприймає Ферранте саме як Роберто, тому – геть ревнощі, більш того – герой згодом починає відчувати, що і сам тепер живе і усвідомлює себе через Ферранте.

Кульмінація обох романів (Еко і Роберто) – видіння героя, в якому перед ним постає Ферранте, що зненацька з'явився на «Дафні». Незваний брат розповідає Роберто моторошну історію: виявляється, він, мандруючи на кораблі, наражається посеред океану на скелю, до якої прикутий Іуда, приречений на вічні часи переживати Страсну П'ятницю. Ферранте звільняє його і Іуда розповідає, що поблизу проходить «антимеридіан», а за ним – учорашній день. Якщо Іуда перетне його, то опиниться у Великому Четвергу і зможе зберегти Христа від визначеної йому долі. Щоправда – тоді не відбудеться Спокута, і світ, як і раніше, буде перебувати у первородному гріху. Усвідомивши це, Ферранте вбиває Іуду, перетинає «антимеридіан» і, потрапивши, у Великий Четвер, викрадає Спасителя. З тих пір, за словами Ферранте,

вже кілька сотень років Христос перебуває в образі Помаранчевого Голуба і є бранцем того самого острова вчорашнього дня. Ферранте відкрито заявляє про свій намір убити Роберто і коронуватися на роль нового Люцифера. Між братами зав'язується бійка, переможцем з якої виходить Роберто і, потрапивши на острів, звільняє Помаранчевого Голуба...

Проте – це тільки видіння. До того ж події, що відбуваються в «Землі Романів», як встановлено самим Автором, жодним чином не можуть перетинатися з реальним життям. Тому Роберто продовжує добудовувати свою історію, хоча після пережитих видінь з нею виникають труднощі. Це закономірно, адже він не Автор, а, радше, читач свого твору. І знову – цього разу в «Землі Романів» – гине Ферранте, а кохана Роберто, яка супроводжувала його брата у морських подорожах, опиняється на острові по бой бік «анти-меридіана». Чи міг Роберто сподіватися, що вона коли-небудь потрапить сюди з далекого Парижу і буде поруч, у межах видимості, у вчорашньому дні, на острові за «антимеридіаном»? Усвідомивши це, герой підпалює «Дафну, пливе до острова і раптом бачить Помаранчевого Голуба...

Коли Козабон з «Маятника Фуко» читає записки Бельбо, і йому остаточно стає зрозумілим вчинок друга, він робить наступний висновок: «...необхідно, щоб автор помер, для того, аби читач відкрив для себе істину». При усій схожості з бартівською «смертю автора», слова Казобона – своєрідна відповідь Еко-мислителю, котрий отримує «задоволення від тексту». Істина, яку слід усвідомити читачеві, зумовлена тим, що у визначений квітневий день сорок п'ятого року «Якопо Бельбо дивиться в очі Істині».

Саме так – Істині з великої літери. А Істина з великої літери може бути тільки одна-єдина. За право читача знайти цю Істину, Автор і мусить розплачуватися своїм життям. Натомість Читач має виправдати таке жертвопринесення, а відтак – стосунки Автора і Читача виходять на якісно новий рівень, де найбільший за своєю суттю акт жертвопринесення заради Змісту породжує

зустрічну аскетичну готовність служіння і відданості цьому самому Змістові.

Саме так і чинить Роберто, котрий є, водночас, Автором і Читачем власного театру. Роберто-Автор вбиває себе самого в особі Ферранте, аби Роберто-Читач, до кінця виконавши свій обов'язок перед коханою й відрізавши усі шляхи до відступу, зміг би перед загибеллю побачити Істину – Помаранчевого Голуба. У цьому новому типі стосунків між Автором і Читачем і є особливість, запропонованого проектом У. Еко світовідчування.

Сьогодні доволі значна частина західних інтелектуалів разом із Бодрійяром тужить за втраченим «Іншим». Але що означає зникнення «Іншого»?

Ферранте – «Інший» – зник тоді, коли Роберто став жити «через нього», переставши бути самим собою. Якщо ми більше не відчуваємо присутності в нашому житті «Іншого», то, можливо, ми вже перетворилися на цього «Іншого»? Роберто зміг знову віднайти власну суб'єктивність лише після буквально есхатологічного двобою з «Іншим». А що для цього буде потрібно нам? Отже, ще одна характерна риса нового світосприйняття – знаходження «Іншого» через віднайдення себе оновленого.

Розщепити, образно кажучи, болонського професора на письменника і вченого – не можна. Міркуючи про свою письменницьку техніку і несподіваний успіх своїх романів, Еко постійно посилається не на прийоми книжкового маркетингу, а на аристотелівську «Поетику», згідно з якою «цікавість» (художній вимисел) і «інформативність» (нове знання про світ) у художньому творі мають бути завжди поруч.

На питання, що таке постмодерністський роман, пересічні читачі відповідають, що це роман на сучасну тему зі стилістичними або сюжетними «викрутасами» та «закидонами».

Постмодерністський роман – «гра в бісер», текст, побудований на текстах, багатоплановий культурний код, що потребує неабияких зусиль для прочитання, елітарний ігровий ритуал. Постмодернізм не випадково виник саме у другій половині ХХ ст.

у середовищі художньої еліти відкритих товариств західних країн із дуже високим рівнем академічної свободи дослідження гуманітарних проблем. Його найбільші адепти – Хуліо Кортасар, Хорхе Луїс Борхес, Джон Фаулз, Джон Барт, Томас Пінчон, Умберто Еко, Лоуренс Норфолк – інтелектуали-гуманітарії європейського вишколу. Постмодерністський творець – письменник і вчений в одній особі. Його кредо – припинити насичувати і почати переварювати. Середовище перебування постмодернізму – універсам культури, каталоги фактів і море текстів. Його надмета – естетичне осмислення досвіду культури.

Герої «Імені Рози» займаються пошуками таємничого рукопису вбивств. Герої «Маятника Фуко» розшифровують таємничий рукопис, відчуваючи, по мірі заглиблення, як підноситься над ними рука вбивці. Герой роману «Острів напередодні» сам створює роман, стаючи, водночас, Автором і Читачем, він убиває себе, щоб перед загибеллю побачити Істину. Всі романи ніби доповнюють один одного: проєкції минулого на сьогодення змінюються картинами теперішнього, перекинутими в минуле. «Різні люди різних часів живуть по-різному і різними мовами з допомогою різних засобів думають і говорять про одне і те ж саме – з цього, мабуть, і складається, незважаючи на несхожість цивілізацій і укладів, всесвітньо-історична єдність людства: намагання, вийшовши з загальної колиски, якомога довше не йти у спільну могилу» [70, с. 76].

Як семіотик, Еко змушує своїх героїв зосереджуватися на прочитанні життя, а прочитання є відшукуванням змісту. Незасвоєння змісту є «нерозуміння», яке є «страх», а «страх» постійно супроводжує людину упродовж усієї історії. Міфологічне уявлення Античності про всеосяжний Космос, у добу Середньовіччя змінилося уявленням про Божественну єдність Богоствореного світу, всілякі поділи якого виходять від Диявола.

Середньовічне мислення засноване на символах, текстах, котрі треба прочитувати і запам'ятовувати, але в жодному разі не інтерпретувати, створюючи заново. Інтерпретатор і автор, який аналі-

зує і досліджує, – слуга Сатани... Чи не правда, ця середньовічна установка сприймається доволі сучасно? Саме вона лежить в основі теперішніх «всесильних, тому, що безпомилкових» вчень, не спроможних демонструвати себе інакше як терором, а при виявленні власної вичерпаності готових потягти з собою в могилу увесь світ.

Слід відзначити й деяку сюжетну своєрідність творів, що ми розглядаємо. Крізь перші розділи всіх трьох романів Еко треба «продиратися», як крізь колочу огорожу. Надмірність інформації давить, особливо у процесі читання «Маятника Фуко». Насиченість тексту маловідомими історичними фактами, вдало підігріта ефектом очікування. Коли ж з'ясується, що прочитання життя не припускає ніяких прихованих змістів, що сенс життя в ньому самому, що великі таємниці тамплієрів, розенкрейцерів, масонів і сіонських мудреців – це все надумане, а ті, що борються зі «світовою змовою» ніякої перемоги не хочуть, живучи у постійному страху, вони хочуть такого самого страху і для всіх інших. Цілком можливо, що саме тому і вигадують ворогів, бояться не логічного спростування, а емоційного заперечення своїх «цінностей» – осміяння, бо те, над чим сміються, більше не лякає. Умберто Еко не ставить «сміхової крапки» у фіналі своїх романів, тому що сміятися ще зарано.

Додамо, що проза У. Еко – це «сполучення складної семіотичної гри, що ґрунтується на багатозначності та історичній мінливості ключових понять людського досвіду, на актуальній етичній проблематиці, зокрема, це дослідження витоків фанатизму, нігілізму, підозрливості, насильства, компромісу тощо». Для У. Еко стосунки Автора і Читача виходять на якісно новий рівень, де найбільший за своєю суттю акт жертвопринесення заради Змісту породжує зустрічну аскетичну готовність служіння і відданості цьому Змістові; у цьому полягає принципова особливість запропонованого проектом Еко світовідчуття.

Виокремлені нами постмодерністські шукання відомих італійських письменників – межі розділу визначають строкатий характер їхнього представлення – роблять доцільним використання порівняльного аналізу задля співставлення з більш широкими

теоретичними тенденціями. Означені тенденції, так чи інакше, дотичні до переважної більшості «постмодерністської» літератури кінця минулого століття, незалежно від того, яку країну представляють її автори.

Ситуація ж з творчістю Дж. Фалетті, котрий, окрім, «Я вбиваю», написав такі романи як «Намальована смерть» (2004), «Убивча тінь» (2006), «Я – Господь Бог» (2009), дещо інша. Так, «анатомуючи» твори Фалетті, зовсім не важко переплетення сюжетних ліній його романів – прямо чи опосередковано – зв'язати з культом «Танатоса» чи – ширше – з танаталогічним зрізом фрейдівського психоаналізу. Їх можна розглядати в контексті «художньої модифікації категорії «трагічного», здійсненою Мікеланджело. Скульптор оперує власним терміном – *terrebilitate* – (жахливість), що має бути інтерпретований як найвищий вияв стану трагічного». Зрештою, спираючись на концепцію «відкритої інтерпретації» У. Еко, дослідницький пошук запропонує і ніші варіанти, кожний з яких, вочевидь, матиме право на існування.

Пропонуючи, в процесі нашого розгляду творчості Фалетті, тезу про деяку відмінність його позиції порівняно з іншими письменниками-постмодерністами, ми вважаємо доречним зробити наголос на гуманістичній суті італійського світобачення, в надрах якого національна культура існує від часів Відродження.

Роман Фалетті «Я вбиваю», як і інші його твори, написані, що ми вже підкресливали, у жанрі традиційного детектива з усіма вимогами, що висуваються до творів такого плану. Наразі, послідовна гуманістична спрямованість художнього мислення письменника, чітко, а подекуди, навіть дещо категорично «розводять» добро і зло, трансформуючи ці сили у простір морального вибору як «доброї», так і «злої» людини.

На нашу думку, морально-етична позиція самого Фалетті найбільш виразно виявляється у процесі «вибудови» стосунків між вбивцею та П'єро – психічно неповноцінним хлопчиком: ця сюжетна лінія роману варто високої оцінки як у моральному, так і творчому аспекті. Вбивця рятує П'єро, і коректність, із якою

відтворена ця мелодраматична ситуація, підтверджує професіоналізм письменника: «У цій втомленій посмішці читалося усе його життя: безупинні кидання від світу до мороку, від вогню до холоду, від свідомості до божевілля і вічний вибір – ким бути. Вибір між *хтось* та *ніхто*».

Оскільки дія роману Фалетті «Я вбиваю» відбувається поза межами Італії, що передбачає як «перенесення італійського духу» на інші європейські терени, так і фіксацію певних загальнолюдських мотивів у процесі розкриття страшних вбивств. Слід констатувати, що героями Фалетті є не лише поліція Монте-Карло – де, власне, «Я» і «вбиває», а й цілий американський осередок, французи, швейцарці, японці і – це вкрай важливо задля сюжету твору – італійська музика. Враховуючи запропоновану автором «географію» і місця подій, національну приналежність героїв, можна з упевненістю констатувати, що роман відповідає вимогам «транскультурності» – одній з наріжних ознак «постмодернізму».

Слід підкреслити, що ті науковці, хто зосереджується на аналізі естетико-мистецтвознавчого аспекту постмодернізму, одностайні щодо художніх прийомів, завдяки яким досягаються специфічні «ефекти» культурної продукції кінця ХХ – початку ХХІ століття, автори якої сповідують той шлях розвитку мистецтва, який ми аналізуємо, а саме: карнавальність, гра, цитування, полістилізм, колажність.

Ця позиція науковців окреслює «простір експериментів» для представників різних видів мистецтва. Визначимо ще один специфічний «ефект», що вважаємо, певною мірою, початковим у процесі виявлення оригінальності постмодерністських творів. Мається на увазі принцип «розшарування», який – незалежно один від одного – блискуче апробований як Дж. Фалетті, так і відомим шведським письменником, журналістом, громадським діячем Стігом Ларссоном (1954–2004) у трилогії «Мілленіум»: «Дівчина з татуванням дракона» (2005), «Дівчина, котра грала з вогнем» (2006), «Дівчина, котра підривала повітряні замки» (2007).

«Я вбиваю» вийшов друком у 2002 році, випереджаючи першу частину трилогії С. Ларссона, що побачила світ вже після смерті письменника. Сьогодні, порівнюючи ці непересічні твори, стає зрозумілим, що у ремісничо-професійному зрізі їхні експериментальні пошуки співпадають. Так, Дж. Фалетті «розшарувую» суто детективний сюжет матеріалом, що відбиває події як на «планеті Земля», загалом, так і всередині її маленької складової – князівства Монте-Карло з його ласкавим морем, п'ятизірковими готелями, «класними» дорогами, охайністю і привітністю громадян. Щодо планети Земля, то у поле зору письменника потрапляють і проблеми тероризму, і психічно травмовані учасники як в'єтнамської війни, так і конфліктів на Сході, і суперечливі долі деяких музикантів з різних країн, і діяльність ФБР, і опромінений Чорнобилем танцюрист, котрого герой роману «врятовує» від повної сліпоти, і аморальність інцесту. Відтак, принцип «розшарування», вочевидь, є важливим принципом постмодернізму.

Якщо цей прийом є, так би мовити, загальним надбанням постмодерністської естетико-мистецтвознавчої теорії творчості, беззастережним надбанням самого Дж. Фалетті є його вкрай обережне ставлення до «постіронії», за якою – нерідко «ховалися» – постмодерністи. На нашу думку, небезпека «постіронії» полягає у «розчиненості» саме морально-етичних орієнтирів, що так багато важили для Фалетті.

Прихильники постмодерністської естетики в своїй творчості досить активно використовують «карнавальність», наслідуючи давню народну традицію – *carnevale* або *carnevale di Venezia* – костюмоване святкування важливих подій, яке в історії італійської народної культури було започатковане від 1094 року, і – з нетривалими перервами – збереглося до сьогодні, додаючи до сталих форм традиційного карнавалу як нового змісту, так і нових функцій. Саме тому – оновлену – традицію, що складалася століттями, і запропонував Дж. Фалетті, використавши карнавал у структурі свого роману: «Я вбиваю» сформовано з 11 карнавалів.

Як італієць, Дж. Фалетті не може не знати значення карнавальної традиції у національній культурі, обов'язковим чинником якої є її «святковість». Від 1979 року, коли Венеційські карнавали почали проводити щорічно, увагу їх учасників сфокусували на популяризації італійської історії та звичаїв, що відбивали особливості життя представників різних соціальних верств. Дж. Фалетті, використовуючи «карнавал – карнавальність», тобто трансформуючи карнавал у карнавальність – тривалий часовий процес – поєднав «карнавал» із «вбивством», із мученицькою смертю непересічних особистостей, повністю деформувавши сутність історико-культурного свята. Внаслідок цього, постмодернізм збагатився ще одним експериментом. Добре це чи погано, покаже час, а поки що ми лише характеризуємо специфіку творчого процесу талановитого письменника.

«Останній карнавал» – своєрідний епілог твору – кілька сторінок, де вбивця, котрий став пацієнтом психіатричної лікарні, не шкодує ані за жертвами, ані за власним життям. До того ж, він і в палаті може пережити хвилюючі моменти, які йому дарують санітари, оскільки «він відчуває, що ці сильні чоловіки у зеленому одязі бояться його і всіляко уникають його погляду. Він майже сприймає запах їх страху». Тож, можливо припустити, що, карнавал триває?

Прийоми, які використовує Фалетті в процесі написання роману, дають підстави говорити про його позитивне ставлення до принципу «цитування». Це, наприклад, пов'язано із знищенням вбивцею облич своїх жертв, що поліцейські порівнюють з «оббилюванням тварин», а це, вочевидь, ображає і принижує загиблих, котрі належать до, так би мовити, обраних.

Цей аспект роману «Я вбиваю» є, на нашу думку, переформатованою «цитатою», запозиченою в Сальвадора Далі (1904–1989), котрий протягом 20–30-х років минулого століття – цей період припадає на утвердження естетичних засад сюрреалізму – писав людей та людиноподібних істот без облич: «Палаюча жирафа» (1925). У контекст цитування «вписується» і використання

музики як «подразника» сюжету роману «Я вбиваю», оскільки цей вид мистецтва неодноразово використовувався і в європейському, і в американському кінематографі не лише як музичний супровід, а й як чинник, що фіксує особливий морально-психологічний стан героя фільму.

Завершуючи аналіз роману «Я вбиваю» в контексті реконструкції процесу становлення італійської моделі постмодернізму, слід підкреслити, що для нас цей розділ є постановкою проблеми, яка потребує подальшої розробки і деталізації.

На нашу думку, роман «Я вбиваю» для сучасної італійської літератури виконав низку важливих завдань, а саме: формально він написаний у добу постмодернізму, проте окремі засоби естетико-художньої виразності дають підстави розглядати його на межі «пост+постмодернізму» та «мета- модернізму». Оскільки одним із виявів останнього етапу розвитку постмодернізму є «метапроза», роман «Я вбиваю» «рухався», вочевидь, у цьому напрямі.

Ми цілком свідомо зосередили увагу на одному романі Дж. Фалетті, який на наше глибоке переконання, є першим – і найбільш показовим прикладом – його розуміння сутнісних ознак «пост+постмодерну». Водночас, це не знімає необхідності в майбутньому цілісно розглянути його творчість. Остаточного не здійснено аналіз і тих естетико-мистецтвознавчих чинників, що утверджують його саме як письменника-постмодерніста, і тих, що передували йому в процесі розвитку італійського культуротворення.

4.3. *Метамодернізм як апробатор нових творчих подразників*

а) метапроза.

На нашу думку, аналіз метамодернізму в якості апробатора нових творчих подразників, повинен вчергове констатувати той факт, що новий літературно-мистецький етап у русі модернізму повністю не відмежовувалися ані від постмодернізму, ані від пост+постмо-

дернізму. Метамодерністи – таким чином – розширили естетико-художні засоби за допомогою поєднання нових і старих напрацювань. Водночас, в процесі становлення «метапрози» – першого, суто метамодерністичного феномену нової «побудови» літературного твору – вони максимально уникали попередньо заявлених прийомів.

Ситуацію, про яку йде мова, доволі ретельно реконструював канадський культуролог Джош Тот, відзначивши роль словенського філософа психоаналітичного спрямування Славоя Жижека, котрий в науковій розвідці, присвяченій відомому фільму американського кінорежисера Девіда Лінча «Шосе в нікуди», зміг співставити «символічне» й «реальне». С. Жижек, за твердженням Дж. Тота, робить «зміщення» у бік реальності. Опрацювання феномену «реальність» виявиться вкрай важливим у період аргументування метамодерністами і метапрози, і історіопластичності.

Окрім означеного, важливо підкреслити, що «метапроза» – явище повністю американське. Література цієї країни змогла продемонструвати доволі важливу роль американського контексту в аргументації засад метамодернізму й – відповідно – деяку загальмованість на теренах європейського культурного простору.

З огляду часу, стало очевидним, що активність американської літературної еліти стимулювалася творчістю Тоні Моррісон (1931–2019) – уроджена Хлоя Арделія Уоффорд – видатна афроамериканська письменниця, котра зробила чимало корисного задля просування творів афроамериканської літератури до широкого читацького загалу.

Вже перші романи Т. Моррісон – «Найголубіші очі» (1970) та «Сула» (1973) викликали значний розголос. Однак, справжнє визнання прийшло до неї після оприлюднення роману «Улюблена» (1987), завдяки якому письменниця стала лауреатом Нобелівської премії з літератури (1993). У біографії Т. Моррісон є і ще один неординарний факт, а саме: згідно опитуванню «Time» романи письменниці увійшли до 100 кращих англійських творів, написаних упродовж 1923–2005 років. Слід підкреслити, що саме від

роману «Улюблена», так би мовити, відраховується історія становлення й розвитку «метапрози».

Дж. Тот, котрий доволі послідовно розкриває роль Т. Моррісон щодо утвердження на американських теренах «метапрози», переконаний, що саме вона дозволила американській літературі не тільки вийти за межі постмодернізму, а й оминати пост+постмодернізм, зосередившись на виробленні засад метамодернізму. Хоча Т. Моррісон канадський культуролог віддає першу роль у становленні американського літературного метамодернізму, він не уникає і інших літературно-мистецьких «зміщень», завдяки яким розпочався процес «звільнення» від постмодернізму й означився рух до метамодернізму. З точки зору Дж. Тота позитивної оцінки заслуговують роботи Д.-Ф. Уоллеса, М.-З. Данілевські, К. Тарантіно, У. Андерсона. У переліку Дж. Тота присутні представники двох видів мистецтва, що повинно підкреслити наявність простору для експериментів не тільки у літературі.

У зв'язку з означеним, постає закономірне запитання: У чому ж полягає новизна роману Т. Моррісон «Улюблена»? Слід констатувати, що роман побудований на історичному підґрунті і пов'язаний з розкриттям драматичних, а подекуди, і трагічних, подій часів рабства. Однак, письменницю цікавить і, власне, рабство – реальна історична подія, – і можливість в художньому творі переосмислити цю реальність. Реальне рабство існувало в середині ХІХ століття і реальна афроамериканка Маргарет Гарнер разом з донькою втекла з рабства у 1856 році. Вона приймає доволі несподіване рішення: убити доньку, аби врятувати її від жахів рабства.

Т. Моррісон у романі «Улюблена» відтворює цю реальну історичну подію, даючи своїй героїні ім'я Сеті, децю зміщуючи час події і штат, в якому все відбувалося. Дж. Тот особливу увагу звертає на наступне, а саме: художній прийом, що його використовує Т. Моррісон. Письменниця кілька разів відтворює жорстоке вбивство дівчинки її матір'ю спираючись на феномен «спіралі» – знову і знову повертаючись до акту вбивства, і на кожному витку спіралі описуючи його (вбивство – Ю.С.) з нового ракурсу. Цю драматич-

ну подію – у власному баченні – для читача розповідає шкільний вчитель, шериф, племінниця та мисливець за рабами.

Окрім кількох оповідачів, котрі розповідають власні версії щодо вбивства доньки Сеті, сама героїня роману, використовуючи принцип «руху по колу» розповідає про причини, що спонукали її до вбивства. «Рух по колу» – як літературний прийом – повинен створити ситуацію, коли можна «все виправити».

Така позиція Сеті примушує Дж. Тота доволі детально занурюватися у той внутрішній світ героїні роману «Улюблена», котрий створює Т. Моррісон. Письменниця починає оперувати фактором часу, а саме: «минуле – сучасне». Чи може реальність (сучасне) вплинути на минуле, виправивши його? Аби реалізувати подібне – «часове повернення в минуле», – виправивши усе скоєне, Т. Моррісон використовує, за твердженням Дж. Тота, «розгорнуту в романі серію часових або (миттєвих) «дій», до яких залучені інші герої роману, котрі не мають жодного стосунку до вбивства доньки Сеті, однак їх реакція на трагічну подію, їх здивування або жах, їх присутність при розповіді про вбивство створюють особливе психологічно-емоційне тло, завдання якого якомога виразніше реконструювати для сторонніх людей свавілля рабовласників і безперспективність життя в умовах рабства.

Саме в контексті означеного, канадський культуролог вперше вводить у власні розмисли поняття «пластичність», яке – згодом – трансформується у «історіопластичність», яке займе доволі важливе місце в метамодернізмі. В процесі ж аналізу роману «Улюблена» поняття «пластичність» використовується як засіб «перебудови» минулого. «Перебудову» здійснює, по-перше, специфічне сприймання реальної, але історичної – з точки зору життя людини – події, по-друге, до процесу «перебудови» долучається пройдений для людини час, що надає самій події ознаки ілюзії. Внаслідок проведеного аналізу, Дж. Тот наполягає на наступному, а саме: «...минуле можна охопити, коли надана йому форма (також) подає сигнал до реформування в майбутньому» [97, с. 99].

На нашу думку, представляючи «метапрозу» як специфічне утворення саме метамодернізму, вкрай необхідно звернути увагу на спробу Т. Моррісон не відокреслювати власну манеру «написання тексту» від традицій класичної літератури, зокрема, трагедії «Гамлет» У.Шекспіра. Йдеться про примару батька Гамлета, який пояснює йому причину смерті батька принца. «Повідомлення» примари спрямовує подальші колізії славетної трагедії. У романі Т. Моррісон також діє привід, котрий, на думку Дж. Тота, «дає знак минулому заради обіцянки майбутнього», Окрім цього, канадський культуролог інтерпретує примару в якості реалізатора можливості «бачити наперед».

Слід констатувати, що в романі «Улюблена» використано і чимало таких художніх прийомів, які – взагалі – притаманні літературі ХХ століття. Йдеться про «спогади», які здатні спрямовувати розвиток певних сюжетних ліній, про «травми минулого», що заважають людині орієнтуватися у власному житті, яке відбувається «тут і зараз». Доцільно наголосити, що Т. Моррісон оперує і «вічними спогадами» (їх так називає Сеті), і «травмами минулого». Особливі вимоги висуваються перед «вічними спогадами», адже героїня повинна «згадати» і відразу ж «відкинути згадане». Чи здатна Сеті реалізувати таке складне психо-фізіологічне завдання?

У контексті цих неординарних морально-психологічних станів героїню роману «Улюблена» – подекуди – рятують «слова», що є носіями смислу. При цьому «смісл» інтерпретується не формально, а в якості носія інформації важливої саме для Сеті, котра, з зрозумілих лише їй, якихось глибинних причин – через вбивство – позбавила рідну дитину як життя, так і майбутнього.

Від 1987 року – року оприлюднення роману «Улюблена», а особливо після 1993 року – року отримання Т. Моррісон Нобелівської премії з літератури, роман знаходиться в полі зору і читачів, і критики, і літературознавців. Справа в тому, що письменниця обмежилася констатацією подій, не запропонувавши жодних висновків стосовно моральності чи аморальності вчинка

Сеті. На думку Дж. Тота, така ситуація «підриває нашу здатність вибрати між запропонованими альтернативами» [97, с. 102].

На нашу думку, аналізуючи питання, підняті у цьому підрозділі, доцільно звернутися до досвіду опрацювання окремих проблем метамодернізму, загалом, і метапрози, зокрема, у просторі української культурології. Задля цього слід звернутися до наукових розвідок О. Оніщенко, котра послідовно торкається в своїх публікаціях найбільш важливих та, водночас, дискусійних питань метамодерністської теорії.

В означеному контексті беззастережний інтерес викликає стаття О. Оніщенко «Від «пост» до «мета» модернізму: процес культуротворчих пошуків» (2021), на сторінках якої, торкаючись питань метапрози, авторка зазначає наступне, а саме: «Порівняно з «постмодернізмом», представники якого у процесі «нашарування» естетико-художніх подразників або відмовлялися від минулого, або робили його об'єктом «постіронії», «мета проза» дає своїм читачам можливість самостійно створювати безліч «минулих, що можуть звільнити їхню обтяжену свідомість та позасвідоме» [57, с. 62].

О. Оніщенко, реконструюючи творчий шлях Т. Моррісон, зауважує, що «...експериментуючи та випробуючи нові творчі прийоми, представники «мета прози», проте не обходять «моральні провокації», які ставали підґрунтям катарсису – головної мети, що її впродовж двох тисячоліть прагнули досягти митці у своїх творах» [57, с. 62]. Загалом підтримуючи ті наголоси й оцінки, які запропонував Дж. Тот, українська дослідниця наголошує на підкресленій ним здатності «оживляти» минуле. Таку здатність постулює, передусім, Т. Моррісон, спираючись на прийом «фрагментації» минулого.

У статті, матеріал якої ми використовуємо, О. Оніщенко вводить в теоретичний простір української гуманістики публікації Ніколін Тіммер, наукові розвідки котрої досить популярні на американсько-нідерландських теренах. О. Оніщенко зазначає, що Н. Тіммер відносить себе до пост+постмодерністів, однак не

заперечує ані метамодернізму, ані метапрози. Звернення О. Оніщенко до напрацювань Н. Тіммер, на нашу думку, має значний сенс у зв'язку з тим, що саме вона звернула увагу на творчість Д.-Ф. Воллеса, котрий доволі успішно використовує історіопластичність.

б) історіопластичність.

З метапрозою органічно пов'язана «історіопластичність» – другий активний подразник серед новаторських чинників метамодернізму. Як ми вже зазначили, поняття «пластичність» Дж. Тот увів в ужиток при розгляді специфіки «метапрози». Своє, так би мовити, логічне завершення «історіопластичність» отримує в процесі аналізу й інших творів, не обмежуючись лише романом «Улюблена».

Експериментування з такими феноменами як реальність, історія, символічність, «минуле – сучасне – майбутнє», інтерпретоване як цілісність, справа доволі складна. Однак, ця справа могла б бути вирішена метамодерністами, якби опертям своїх пошуків вони обрали б теоретичну спадщину А. Бергсона, котрий залишив потужну сукупність ідей щодо осмислення пам'яті, спогадів, часового простору у житті людини. Сьогодні відомо, які блискучі дослідницькі прориви були у Бергсона в питаннях можливого співпадіння – в одному конкретному обмеженому просторі – минулого, сучасного і майбутнього. Неабияку роль у теоретичних конструкціях французького інтуїтивіста відіграє аналіз «зворотного і незворотного часу». Усе – сукупно – доволі несподівано трансформується в естетико-художні форми. Це блискуче довів відомий іспанський кінорежисер Карлос Саура (1932–2023).

Слід визнати, що Т. Моррісон у романі «Улюблена» досить впевнено почуває себе у тих художніх прийомах, що дозволяють оперувати різними вимірами часу, спогадами, феноменом «пам'ять», який знову і знову повертає в свідомість її героїні все, що пов'язане із страшним вбивством.

Водночас, спогади діють «пластично», дозволяючи виправдовувати акт вбивства. Можна стверджувати, що Т. Моррісон

впритул підійшла до опанування ідеєю «історіопластичності», коли «пластичність» є заключною складовою певної історії.

Концептуальну роль у становленні феномену «історіопластичність» зіграв художній прийом «фрагментація минулого», який запропонувала саме Т. Моррісон. Цей прийом – завдяки низці фрагментів – дозволяє скласти нову історію. Вона (історія – Ю.С.) неначе б то схожа на реальні історичні події, але за рахунок «фрагментів», що збираються у новий контекст, здатна набувати зовсім іншого забарвлення. Саме нова комбінація «фрагментів минулого» поєднує два слова, а саме: «історія + пластичність». На нашу думку, слід звернути увагу на той факт, що Дж. Тот у своїй науковій розвідці робить досить специфічний запис цього слова: *історіопластичність*.

Остаточне введення в ужиток як слова «історіопластичність», так і аргументація його в якості теоретичного поняття, на наше глибоке переконання, слід розглядати в контексті творчості іншого американського письменника – Девіда Фостера Воллеса (1962–2008), – спадщину котрого фахівці оцінюють як видатне явище американської літератури межі ХХ–ХХІ століття. Як зазначає О. Оніщенко, «тисячесторінковий роман Д.-Ф. Воллеса «Безкінечний жарт» (1996) отримав найвищі оцінки з боку професійної критики. Пізніше з'являються такі твори, як «Короткі інтерв'ю з покидьками», що був екранізований Джоном Красиньські (2009) та «Це вода» (2005) [57, с. 64].

О. Оніщенко оперує лише тими творами, які вийшли друком за життя автора, оскільки, знаходячись у стані важкої депресії, Д.-Ф. Воллес покінчив життя самогубством у 2008 році. Як зазначає О. Оніщенко, окрім літературної творчості, видатний письменник був одним із ідеологів руху «Нова щирість», який почав формуватися після другої світової війни. Перше покоління учасників цього руху – представники літератури, кінематографу, музики – виступали за мистецтво, яке повинно було сповідувати людяність.

Так би мовити, друге дихання рух «нова щирість» здобув на американських теренах в добу розквіту постмодернізму. Представ-

ники цього руху особливу увагу приділяли феномену «постіронія», зміст якого на межі «постмодернізм – пост+постмодернізм» долучали і до історії. Подібна інтерпретація історії – з наголосом на її постіронічній оцінці – поєднана з «франгментаризацією минулого» привела до перегляду та переоцінки реальної історії.

У статті «Від «пост» до «мета» модернізму: процес культуротворчих пошуків» О. Оніщенко доволі переконливо показує, що захоплення «постіронією» деформувало загальні тенденції, на яких будувалися підвалини «Нової щирості». Певний розкол в середовищі представників цього руху, виокремив тих його учасників, хто різко осудив «постіронію» як світоглядно-ідеологічний чинник, «... що, з одного боку, руйнує людяність, а з іншого, – знищує серйозне ставлення спільноти до смисложитєвих проблем сучасності. Для «Нової щирості» оцінка «постмодернізму» як аморального феномену вважається не лише допустимою, а й об'єктивною» [57, с. 64].

Слід констатувати, що означені процеси привели до усвідомлення прихильниками руху «Нова щирість» необхідності чіткіше формувати теоретичні засади, на які рух спирається. Це усвідомлення спонукало в умовах метамодернізму окреслити «Нову щирість» як рух, що охоплює мистецтво, культуру – в її широкому розумінні – та філософію на засадах послідовного відходу від принципів постмодернізму, іронії, цинізму. Водночас, щирість висувається в якості наріжного мотиву, який сповідують учасники руху.

Вже згадувана нами Н. Тіммер, віддаючи належне Д.-Ф. Воллесу, наголошує і на іншій причині введення в контекст історіопластичності окремі ідеї, запозичені у «Нової щирості». Гострота критики, спрямована в напрацюваннях Н. Тіммер, не стільки на постмодернізм, скільки на пост структуралізм, який, як відомо, виступає підґрунтям постмодерністської філософії, естетики й мистецької практики. На нашу думку, і формально, і фактично Н. Тіммер має рацію, коли підкреслює, що сучасний стан культури є відповіддю «на сувору дієту постструктуралістської теорії», хоча О. Оніщенко оцінює таку позицію як дискусійну і дещо несподівану [57, с. 64].

Вчергове слід наголосити, що метамодернізм знаходиться у процесі становлення, а це передбачає як рух вперед, так і перегляд чи переоцінку заявленого в минулому. Саме тому, – і в подальшому – необхідно відслідковувати теоретичні зрушення чи коливання, які матимуть місце.

в) супергібридність.

Наступним подразником метамодернізму, який був достатньо переконливо аргументований на початку XXI століття, виступає «супергібридність». Йорг Хейзер – німецький художній критик та культуролог, – котрий доклав чимало зусиль аби ввести це поняття в широкий теоретичний ужиток, підкреслює, що «...у своїй початковій концепції термін «супергібридність» описував набір творчих практик, які передбачали значну кількість найрізноманітніших культурних джерел задля створення якогось твору» [93].

Й. Хейзер підкреслює, що на першому етапі наголос робився на естетичному компоненті: саме це і повинен був показати префікс «супер». На себе звертає особливу увагу наступна теза теоретика, котрий фіксує занадто швидке створення нових творів завдяки «цифровим інструментам та Інтернету». У такому ракурсі на перші ролі було висунуто поняття «стиль», яке займає важливе, стабільне місце в класичному мистецтві. Нове мистецтво запропонувало нові стилі, які, так би мовити, не вміщувалися і у відоме від 80-х років XX століття поняття «полістилізм».

Своєрідну допомогу в період опрацювання спочатку терміну, а – пізніше – поняття «супергібридність» допоміг термін «пост-Інтернет», яким упродовж 2007–2010 років почала активно користуватися Маріса Олсон – американська художниця та письменниця, організатор-куратор численних новітніх художніх практик.

М. Олсон вважає за необхідне об'єднувати перформанси, відео, живопис (малюнок), інсталяції, створюючи за колажним принципом «Інтернет-мистецтво» «Колажність», як відомо, доволі часто використовувалася у постмодерністських творах.

Нове «прочитання» вона (колажність – Ю.С.) здобула, передусім, в живописі пост+постмодерністів.

Своєрідне оновлення вже випробуваних чинників та творчих прийомів вдалося досягти при інтегративному використанні «Інтернет-мистецтва» та «пост-інтернету». Сьогодні прихильники ідей М. Олсон та її творчих експериментів активно пропагують їх. Хоча окремі твори американської послідовниці «пост-Інтернету» вкрай незвичні, є чимало критиків, хто підтримує її творчо-пошукові «відкриття», а перспективи «Інтернет-мистецтва» та «пост-Інтернету» оцінюються ними доволі позитивно.

Концепція «супергібридності», поступово накопичуючи як теоретичний матеріал (Й. Хейзер), так і мистецькі практики (М. Олсон) зіткнулися не тільки з проблемою «стиль-полістилізм» чи необхідністю зайняти виразну позицію стосовно «Інтернет-мистецтва» та запровадження можливого синтезу мистецько-видовищних форм, що заявили про себе в добу «постмодернізму – пост+постмодернізму».

Більш складним для входження в теоретико-культурний простір ХХІ століття ідеї «супергібридності» виявився «модерн – авангард» межі ХІХ–ХХ століття, який сприймався та оцінювався як «програма» для руху ортодоксального модерну. Цими «програмами» – кожний з напрямів авангардизму, як відомо, закріплював власні творчі шукання, що означало їх (програм – Ю.С.) авторський характер.

Небажання відмовлятися від розгалуженої естетико-художньої системи авангардизму, яка позначена видатними творчими персоналіями – практично – в усіх видах мистецтва, маючи – при цьому – доволі сильну теоретичну базу, примусило «супергібридність», за словами Й. Хейзера, шукати естетичні та культурні форми, так би мовити, демонстративно відмінні від форм, що асоціюються з модернізмом, авангардизмом чи постмодернізмом: «Маючи це на увазі, їх слід позиціонувати в межах нинішнього історичного моменту, зв'язуючи з логікою метамодерну та утилізацією колишніх стилів» [93].

Слід наголосити, що Й. Хейзер не формально орієнтується на «нинішній історичний момент». Культуролог здійснює стислий історичний екскурс, виділяючи окремі епізоди в цивілізаційному русі, які носили антигуманістичний характер, нав'язували люду расистські теорії, проводили масові вбивства, примушуючи при цьому мистецтво «супроводжувати» подібні явища.

У поле зору німецького дослідника потрапляють пронацистські теорії езотерика Гвідо фон Ліста, документальний фільм «Акт вбивства» (2012) Джошуа Оппенхаймера, котрий відтворює картини масових вбивств на теренах Індонезії упродовж 1965–1966 років, репресії, що мали місце в таких країнах як Руанда, Ірак, Сирія вже на початку 90-х років минулого століття. жорстоку поведінку солдат Ізраїля в Газі (2014).

Хоча і дещо побіжно, але Й. Хейзер торкається і київських подій 2014 року, розкриваючи, з його точки зору, маніпуляційний характер медійних засобів інформації. У розмислах Й. Хейзера присутні і спроби оцінити ситуацію з Кримом, і дати оцінку подіям на Донбасі, фіксуючи ситуацію 2014 року. Як означені нами, так і низка інших подій, об'єднані в концепції Й. Хейзера фразою «нинішній історичний момент».

В означеному контексті, Й. Хейзер паралельно з «супергібридністю» вводить в ужиток поняття «неодночасності»: сукупно ці два поняття сприяють створенню міфів саме сьогодні. Теоретик визнається, що обмежити «супергібридність» лише пошуками нового стилю, чи дискусіями щодо доцільності авангардизму в метамодернізмі, чи перерахуванням нових мистецьких практик, сьогодні нікому не вдасться, оскільки в свої права вступає політика. Саме політика займає панівне положення стосовно і естетики, і мистецтва, «рухаючи» їх у потрібному напрямі. При цьому, дієвими помічниками політики, її рушійними силами виступають медійні засоби, а саме: Інтернет та його найновіша форма – «пост-Інтернет».

Саме у такому просторі «супергібридність» у зв'язку з «неодночасністю» і створюють нові – сьогоднішні – міфи. Й. Хейзер

має рацію, коли підкреслює наступне, а саме: «У суспільствах, які обплутані глобально-локальними масовими сітями і соціальними медіями, (а таких суспільств стає все більше і більше), нам всім доведеться заново вчитися відрізняти колективну мудрість від ментальності потолочі, журналістику як таку від сфабрикованої брехні та рейкових новин, справжні, спонтанні процеси від зрежисованих» [93].

На думку Й. Хейзера, саме окреслена ним ситуація показує наскільки важливо відрізняти реальну «гібридність» від тої, що створюється заради міфів, заради «виправдання та уславлення установленої тиранії». На тлі усього означеного, німецький теоретик намагається окреслити місце і роль мистецтва. Розмисли Й. Хейзера стосовно мистецтва дещо плутані й мають, так би мовити, пошуковий характер. Це особливо виразно виявляється в його спробах знайти – чи не знайти – паритет між естетикою та політикою, вірою у «чисте» естетичне почуття та «гібридністю» «пост-Інтернету». Однак, саме таке «забарвлення» науковця дозволить метамодерністам – в майбутньому – використати їх як привід для дискусії.

г) *Qirku* – нова естетична чуттєвість.

Четвертий та – останній – із вже аргументованих від початку ХХІ століття нових подразників метамодернізму є *qirku* – нова естетична чуттєвість. Кваліфікуючи цей подразник – останній із заявлених упродовж двох десятиліть ХХІ століття, – ми не знаємо як рухатиметься метамодерністська теорія, оскільки вона – все ще – знаходиться в стані становлення.

Ідеологом концепції «*qirku*» виступив відомий англійський культуролог Джеймс МакДауелл, котрий, починаючи від статті «Notes on *Qirku*», оприлюдненій у спеціалізованому журналі «A Journal of Film Criticism» (2010), відстоює важливість ідеї «*qirku*» – нової естетичної чуттєвості, – яку він атрибує, передусім, завдяки кінематографу. Популяризація нової естетичної чуттєвості виявилася настільки успішною, що сьогодні, тобто

упродовж 2023 року, американсько-європейські інтелектуали почали сміливо оперувати поняттям «quirky – культура».

Дж. МакДауелл не дискутує з приводу терміну «метамодернізм», приймаючи позицію його ідеологів, а власні дослідницькі здібності спрямовує на аргументацію потенціалу нової естетичної чуттєвості. Пояснюючи власне ставлення до «quirky», він робить це, використовуючи порівняння із корисною лупою, що дозволяє розгледіти елементи сучасної культури. «Quirky» в якості лупи особливо важливий, за твердженням Дж. МакДауела, в процесі кінознавчого аналізу американського кінематографу, в частині фільмів якого такі елементи сучасної культури як стиль, тематична спрямованість, гумористичне звернення, загальний тон представлені досить виразно.

Доцільно наголосити, що англійський кінокритик та культуролог не обмежується кінематографом, залучаючи до розгляду і телебачення (серіали «Мертві до запитання», «Новенька», «Політ конкордів»), і музику («інді»), виокремлюючи таких композиторів та виконавців як Суфьян Стівенс, Джеффрі Льюїс, Джон Брайон, і популярні американські «стендап-комедії». Нові елементи сучасної культури Дж. МакДауелл знаходить і в американсько-європейській літературі початку ХХІ століття.

Серед дещо незвичних позначень, якими користується МакДауелл, є і наступне, а саме: «евристична мітка». Нею, на думку теоретика, позначені такі популярні кінотвори, як «Баффало 66» (1998), «Кохання, що збиває з ніг» (2002), «Ларс і справжня дівчина» (2007), «Паперове серце» (2009), «Безпека не гарантується» (2012), «Неймовірне життя Уолтера Мітті» (2013).

На нашу думку, слід позитивно оцінити, властиву Дж. МакДауеллу манеру представлення теоретичного матеріалу, оскільки він супроводжує власні розмисли значною кількістю прикладів з точного мистецького процесу. При цьому, викликає певну довіру й повагу до професіоналізму англійського науковця, оскільки – в конкретних випадках – він виступає першим критиком і поціновувачем того чи іншого твору. Це дозволяє читачу його публікацій

не тільки стежити за думкою автора, а й підкріплювати власні «за» і «проти» як теоретичним, так і фактологічним матеріалом.

Хоча аргументацією «нової естетичної чуттєвості» просякнуті публікації Дж. МакДауела здійснені упродовж 2010–2015 років, він змушений визнати, що майже двадцять років «інтелектуальних зусиль» критиків залишають актуальними «не тільки наші оцінки метамодерністських текстів, але й процес створення нами теорії метамодерна». Відштовхуючись від такої тези, Дж. МакДауелл зосереджує увагу як на «типах чуттєвості», так і на «структурі почуття».

Заявлена ним проблематика, безсумнівно, цікава й теоретично перспективна, однак, на наше глибоке переконання, вона поки що переконливо ним не відпрацьована. Вочевидь, що висуваючи ідею «нової естетичної чуттєвості» доцільно висловитися з приводу самої естетики та існуючого в цій науці розуміння «чуттєвості». Окрім цього, було б доцільно підключити історію естетики з акцентуванням культурологічних вимірів. Лише рухаючись не тільки від існуючого сьогодні розуміння «чуттєвості», а спираючись на її інтегративне бачення, можна збагнути у чому полягає «нова» чуттєвість, яку аргументує Дж. МакДауелл та його прихильники. Проте, деякі обриси як типів чуттєвості, так і структури почуттів в напрацюваннях Дж. МакДауелла виокремити можна і саме на них ми і зосередимо увагу.

Так, англійський науковець не заперечує проти позиції тих, хто вважає, що в контекст концепції метамодернізму входить і «структура почуттів». Водночас, пояснюючи власну позицію Дж. МакДауелл наполягає, що «...останнім словом у цьому словосполученні (структура почуттів – Ю.С.) є все ж «почуття», – що дана структура в культурному відношенні буде знаходити своє вираження в термінах афективної і тональної логіки, так само як і за допомогою інших засобів» [96].

Деталізуючи власну точку зору, Дж. МакДауелл наголошує на наступному, а саме: «Особливо «структура почуття» зобов'язана проявляти себе у вигляді багато чисельних естетичних типів «чуттєвості» [96].

Згідно авторській позиції Дж. МакДауелла, «quirky» і є одним з типів такої чуттєвості, обумовлених «структурою почуття», що притаманні метамодернізму. Трансформуючи свої розміркування у простір сучасного кінематографу – цим видом мистецтва англійський теоретик займається професійно, – він визнає, що сучасні фільми, автори яких тяжіють до мета модерністської естетики, доволі часто характеризуються «набором умовностей: модальною комбінацією мелодрами з комедією: змішуванням комедійних стилів, таких як гумор з кам'яним обличчям, комедії положень і фарс; візуальний та звуковий стиль, часто-густо він намагається сподобатися відчуттям недбалості, спрощеності і неприродності; а також тематичний інтерес до дитинства та цнотливості» [96].

Водночас, на глибоке переконання Дж. МакДауелла, «quirky» може бути лише одним з багатьох типів чуттєвості, якщо брати за предмет аналізу кінематограф. Теоретик звертається до досвіду сучасних, передусім, американських кінематографістів, котрі намагаються історичний «анахронізм» цього виду мистецтва подолати іронічною відстороненістю.

Дж. МакДауелл на прикладі трьох американських фільмів, які, на його думку, виражають «структуру почуття» метамодерна, хоча і використовують для цього зовсім різні прийоми. За версією англійського науковця, підсумовуючи позицію кінорежисерів, можна стверджувати, що вони користувалися трьома типами прийомів, а саме:

перший – це мультиплікаційний фільм Уеса Андерсона «Незрівнянний містер Фокс» (2009). Модель чуттєвості цього фільму повністю відповідає вимогам «quirky»;

другий – це короткометражка Бена Зайтліна «Перемога в морі» (2008), яка, за висловом Дж. Мак Дакела, «являє собою ярко виражену сучасну напругу неоромантизму;

третій – це «Клуб «Shortbus» (2006) Джона Кемеронна Мітчелла. Цей фільм пропонує бунтарську, життєрадісну квір-утопію.

Висновок, який робиться автором наукової розвідки, наступний, а саме: «Усі ці картини об'єднують властива метамодерну логі-

ка «коливань між ентузіазмом модерну та іронією постмодерну», «між відповідальністю модерна і чіткою відстороненістю постмодерна», «між наївністю та усвідомленням себе, що перевершує час і досвід» [96].

У процитованому нами фрагменті, слова взяті в лапки, належать ідеологам метамодернізму Робіну ван ден Аккеру та Тімотеусу Вермулену. Використавши такий нетрадиційний прийом, Дж. МакДауелл підкреслив власну причетність до позиції тих, хто від межі ХХ–ХХІ століття відстоює засади метамодерністської культури.

ПІСЛЯМОВА: ТЕОРЕТИЧНІ ПЕРСПЕКТИВИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

Структура монографії «Дослідницький простір української культурології: витоки, сучасний стан, перспективи» сформована з трьох частин. Дві перші частини розлого презентовані на сторінках нашого дослідження і відбивають реальну картину як «витоків», так і «сучасного стану» вітчизняної культурології. Перспективи – третя частина монографії – в умовах 2023–2024 років теперішнього століття не проглядаються навіть у вигляді обрисів. Розуміючи це, ми винесли «перспективи» у «Післямову», пропонуючи читачеві власну авторську точку зору.

На наше глибоке переконання, говорити про перспективи культурології загалом, а особливо про перспективи її української моделі, не тільки важко, а й дещо ризиковано, оскільки – ми розкрили це у відповідних розділах – ще в середині 90-х років минулого століття теоретичний простір цієї гуманітарної науки перебував у досить тривкому стані. Це стосується як науково-дослідницьких досягнень, так і «виборювання» культурологією прав на дисципліну у ЗВО.

Упродовж 20-х років ХХІ століття, коли українські терени опинилися на складному історичному зламі, розвиток гуманітарної сфери відбувався в доволі драматичних умовах. Це зауваження стосується і науково-дослідницьких установ, і середовища вишів, і літературно-мистецької діяльності. Адже війна, яку змушена вести Україна, подекуди докорінно руйнує саме гуманітарну сферу: йдеться і про тих, хто цю сферу створює, і про тих, хто нею користується.

Кожен українець розуміє, що – навіть умовно – відсторонитися від подій, які супроводжують добу історичного зламу, в просторі якої перебуває країна, досить складно. Однак ми змушені

це зробити, оскільки культурологічне знання живе за власними законами, а його перспективи не корегуються тими подіями, що відбуваються упродовж того чи іншого десятиліття. Об'єктивний характер наукового знання вимагає від нас, принаймні, спробувати окреслити власне бачення тих кроків, які українська модель культурології має зробити у найближчій перспективі.

Серед проблем, які сьогодні розв'язуються культурологами і будуть розв'язуватися впродовж значного часу в майбутньому, убачаємо подальший деталізований аналіз міжнаукової сутності культурології як науки. У цьому напрямі вже проведена значна робота, проте навіть усе зроблене не вичерпує низки важливих аспектів.

Окреслюючи авторські перспективи, слід констатувати, що найближчим часом вкрай необхідно продовжити дослідницьку роботу на теренах «культурологія – психологія» та «культурологія – соціологія». Із формальної точки зору, і психологія, і соціологія заявлені як науки, що повинні мати власні сегменти у фундаменті предмета культурології. Окрім таких, дещо декларативних заяв, виявлення реальних «зон перетину» цих двох наук із культурологією до сьогодні не проведене (а це впливає як на глибину, так і на якість осмислення цілої низки проблем), з'ясування яких перебуває у просторі, сформованому перехресттям «культурологія – психологія – соціологія».

Досить суперечливими також є процеси, що відбуваються між культурологією та мистецтвознавством. Ця «суперечливість», на нашу думку, обумовлена структурною специфікою мистецтвознавства, що має три складові, а саме: історія мистецтва, теорія мистецтва, художня критика.

У контексті означеного, історія мистецтва перебуває у просторі історії культури. На нашу думку, ця структурна частина мистецтвознавства досить успішно взаємодіє з культурологією, доповнюючи й допомагаючи одна одній у розв'язанні складних або суперечливих дослідницьких проблем.

Показово, що хисткими є спроби взаємодії теорії мистецтва та художньої критики з культурологією. При спробах такої взаємодії

чітко простежуються зони розмежування цих сфер гуманітарного знання, адже автори, зазвичай, наголошують, що йдеться про мистецтвознавчий підхід чи естетичний аспект, принципово відкидаючи самостійність культурологічного чи то контексту, чи то виміру, чи то аспекту. На перший погляд, така позиція продиктована бажанням поглибленого аналізу названих складових частин, але, з іншого, – це роз'єднує «заявлені частини». Окреслені нами недоліки вповні продемонстрували себе, коли об'єктом теоретичного аналізу виявився принципово новий культуротворчий феномен, а саме: метамодернізм. За перших спроб презентувати метамодернізм українському читачеві, значна частина вітчизняних культурологів просто заплющила очі на це явище. Мистецтвознавці – кінознавці, музикознавці та фахівці, які займаються різними жанрами образотворчого мистецтва, – оминали увагою ті твори, що з'являлися у відповідних сферах метамодернізму. Лише від 2015–2017 років почали оприлюднюватися перші оцінки цього культуротворчого феномену. Та їхніми авторами були, переважно, філософи й естетики, а не, власне представники культурологічного знання.

Наступний блок «теоретичних перспектив» української культурології пов'язаний із проблемою понятійно-категоріального забезпечення культурології як гуманітарної науки. Цією проблемою гуманітарії активно опікуються від 1990–2000-х років, проте окреслена проблема продовжує залишатися відкритою. Якщо, так би мовити, перший рівень дослідницького процесу на теренах культурології має понятійно-категоріальне забезпечення, то цей «запас» не задовольнить науку, яка намагається активно розвиватися.

На нашу думку, важко погодитися з тенденцією, яка формується останніми роками. Йдеться про практику додавання до сталих понять чи категорій префікса «пост», а саме: постсучасність, посткультура, постмистецтво, постмодернізм. Окреслена тенденція радше з'явилася з американсько-європейських джерел і не належить до тих «досягнень», які слід копіювати. Коли йдеться про проблему понятійно-категоріального забезпечення культурології, мається на увазі практика аргументації нових понять, уведення в ужиток яких

пов'язане з конкретним авторським прізвищем, атрибутується його особистісними напрацюваннями, ідеї яких підтримані іншими фахівцями. Робота в цьому напрямі – одна з найважливіших теоретичних перспектив української культурології.

Значні теоретичні перспективи містяться в аргументації тієї проблематики, якою повинна опікуватися культурологія з огляду на її міжнауковий характер. Помітною науковою новизною позначена розробка тематичного блоку «культурологія – національна ідентичність». Принагідно наголосимо, що окремі автори оперують поняттям «національно-духовна ідентичність». Правомірність уживання першого чи другого означення заперечень не викликає. Використане ж нами визначення «тематичний блок» відбиває певну кількість дотичних проблем, які окреслюються в процесі анатомування поняття «ідентичність», а саме: історична пам'ять, менталітет, феномен «комеморації».

Позитивними виявилися перші спроби представити порівняльний аналіз «культурологія – мистецтвознавство» та «культурологія – творчість». Специфічною ознакою порівняльного аналізу – в обох випадках – виявилася історія культури, від традицій якої відштовхувалися дослідники. Оскільки впродовж багатомісячної історії, передусім, європейської культури, був напрацьований певний багаж, що – завдяки спадкоємності – призводить до новаторства, такий теоретичний рух вкрай важливий і може позитивно позначитися на розгляді інших проблем.

Початкові підходи до порівняльного аналізу «культурологія – творчість» та «культурологія – мистецтвознавство», успішно здійснені українськими культурологами, відкрили реальні перспективи щодо подальшого дослідження означених проблем. На нашу думку, вже за умов найближчих – 2024–2027 – років було б доцільним поглиблено вивчити феномени самопізнання, самовираження, самоідентифікації, використовуючи засади культурологічного аналізу. При цьому, самотність трьох окреслених психологічних станів слід аналізувати, враховуючи три види творчості, а саме: наукову, художню й технічну.

Наголошуючи на перспективах порівняльного аналізу «культурологія – мистецтвознавство», зауважимо, що особливе значення найближчим десятиліттям буде мати культурологічний аналіз окремих аспектів теорії мистецтва. Це особливе значення буде наповнювати специфіка розвитку мистецтва доби метамодернізму, висуваючи на перші ролі «чисто» мистецтвознавчу проблему структурних елементів художнього твору. Йдеться про мімесис, канон, стиль, образ, форму і художній метод.

Зазвичай проблема структурних елементів художнього твору традиційно розглядалася на перетині естетики й мистецтвознавства. Враховуючи процеси, що відбуваються в мистецтві метамодернізму – відмова від мімесису й актуалізація нових мистецько-видовищних форм, руйнування образності творів, унаслідок чого принцип «безобразності» стає панівним, «полістилізм», що – відповідно до вимог метамодерністської естетики деформує творчий процес, постулює всюдозволеність експериментів з формою – потребуватиме саме культурологічного аналізу, який дозволить співвіднести історичні та сучасні моделі мистецтва.

В окресленому контексті значний потенціал має персоналізований підхід фахівців до презентації літературно-мистецьких надбань. Саме для української культурології на цьому шляху відкриваються помітні як естетико-мистецтвознавчі, так і морально-психологічні перспективи. Однак, ці перспективи стануть реальними лише в тому випадку, якщо будуть значно розширені «творчі портрети» тих, хто визначає сучасне експериментальне мистецтво. За умов 2023–2024-го років у публікаціях українських науковців присутні прізвища Д. Квайоли, О. Еліассона, Дж. Таррела, С. Прайса, М. Гондрі, а це відкриває перспективи для подальшої, більш активної, персоналізації.

Теоретично перспективною для української моделі культурології стане логіка розвитку метамодернізму, оскільки саме на вітчизняних теренах початку ХХ століття сформувалася – відмінна від європейської – самобутня й доволі виразна естетика авангардизму. Специфіка українського авангардистського руху, який

активно розвивався між 1914–1937 роками, полягає в охопленні доволі широкого кола різних видів та жанрів літературно-мистецької творчості. Поезія (М. Семенко, Г. Шкурупій, О. Влизько), живопис (О. Богомазов, М. Бойчук, В. Пальмов, А. Петрицький), скульптура (О. Архипенко), театр (Л. Курбас).

Оскільки метамодернізм визнає вплив французького авангардизму, передусім, сюрреалізму на експериментальність засад метамодерністської літератури, живопису та кінематографу, опертя на принцип аналогії відкриває нові дослідницькі аспекти. Справедливість означеної тези спирається на оприлюднені упродовж останніх років факти співпраці українських футуристів із французькими сюрреалістами, твори яких друкувалися в українських літературно-мистецьких журналах, а Філіп Супо (1897–1990) – один з ідеологів сюрреалізму – відвідував Харків.

Ще одним простором для формування теоретичних перспектив задля утвердження правомірності існування української моделі культурології може виступати зацікавлення сучасної гуманістики створенням підстав для становлення нових форм чуттєвості.

У часовій проекції очевидними є ті зусилля, які ідеологи нових культурних форм, починаючи від постмодернізму, докладають до розширення засобів впливу на чуттєву природу людини. Із теоретичного погляду, окреслена теза підтверджується актуалізацією питань «низової естетики» та «гастики», а з практичного – всебічною підтримкою нових мистецьких форм, введенням природи до структури художніх творів, неймовірними зусиллями щодо технізації мистецтва разом із експериментами його (мистецтва – Ю.С.) роботизації.

Усе окреслене має актуалізувати як «зовнішні», так і «внутрішні» чуття людини, спрямовуючи їх на «розширення простору чуттєвості». Власне постановка питання про можливість створення нової чуттєвості відкриває подекуди досить несподівані теоретичні перспективи не стільки перед культурологією, скільки перед культурою і такою гуманітарною наукою, як педагогіка. Реалізація програми «нової чуттєвості» потребуватиме автор-

ського мистецтва, представники якого допомагатимуть культурологам і педагогам поступово формувати систему дошкільної та шкільної освіти, залучати нові спеціалізації до вищої освіти.

Вже на межі 2023–2024-х років ми маємо приклад насаджування в метамодерністській моделі культури ідеї «нової естетичної чуттєвості». Процес «насаджування» здійснюється у кількох напрямках, а саме:

а) акцентування естетики як наріжної науки, що стане опорою для «нової чуттєвості»;

б) творча «експлуатація» метамодерністами митців і мистецтва, що мають виконати це специфічне «соціальне замовлення»;

в) залучення усіх типів масмедіа задля створення молодіжних і підліткових програм, фільмів та серіалів, героями яких є хлопці і дівчата віком від 12–17 років.

Відповідна продукція вже створюється, передусім, різними англо-американськими телевізійними каналами, захоплюючи юного глядача дивовижними пригодами їхніх однолітків, котрі виступають у ролі шпигунів, чарівників, мандрівників у часі. Це актуалізує уяву представників певної вікової категорії, впливає на розвиток фантазії, емпатійні переживання чи синтезує різні почуттєві подразники.

Постійної уваги потребує історія української культури. За роки незалежності на теренах цього теоретичного блоку культурологія має очевидні здобутки, що стали наслідком систематизованої, кропіткої роботи. Проте, вивчення історії української культури має і свої перспективи. На нашу думку, це стосується, по-перше, реконструкції української культури часів війни, із деталізованою фіксацією знищених пам'ятників, архітектурних споруд, фондів бібліотек, а, по-друге, продовження дослідницької роботи щодо заповнення «білих плям» у персоналізованій історії української культури часів репресій (1934–1937) та переслідувань за умов радянської влади.

Отже, із авторської точки зору перспективи до подальшого розвитку української моделі культурології, безперечно, існують, а це спонукає кожного вітчизняного культуролога до напруженої дослідницької роботи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арендт Г. Між минулим і майбутнім : монографія. Київ : Дух і літера, 2002. 321 с.
2. Арон Р. Вступ до історії філософії. Есе про межі історичної об'єктивності : монографія; післям. та примітки О. Йосипенко, С. Йосипенка. – Київ : Укр. центр духовної культури, 2005. 580 с.
3. Белл Даніель [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D0%BD%D1%96%D0%B5%D0%BB_%D0%91%D0%B5%D0%BB%D0%BB.
4. Бистрицький Є. П. Конфлікт культур і філософія толерантності. *Ідея культури: виклики сучасної цивілізації : кол. монографія*. Київ : Абрис, 2003. С. 77–96.
5. Бичатін С. В. Культурологічна концепція К.-Г. Юнга. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: альманах*. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2006. Вип. 18. С. 123–129.
6. Бойченко І. В. Культура. *Філософський енциклопедичний словник НАН України, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди; редкол.: В. І. Шинкарук (гол.) та ін.* Київ: Абрис, 2002. С. 313–314.
7. Бондарчук В. О. Біографізм–методологічні виміри. *Культура в контексті практичних форм буття людини: кол. монографія / за заг. ред. М. М. Бровко*. Ніжин : Вид. Лисенко М. М., 2022. С. 103–118.
8. Бровко М. М. Культурологія в системі гуманітарного знання. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альманах*. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2007. Вип. 20. С. 96–102.
9. Бровко М. М. Логіко-методологічні виміри культурології як науки. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альманах*. Київ, 2007. Вип. 19. С. 229–242.
10. Бровко М. М. Методологічні проблеми культурології як науки. *Культура в контексті практичних форм буття людини:*

кол. монографія / за заг. ред. М. М. Бровка. Ніжин : Вид. Лисенко М.М., 2022. С. 5–21.

11. Вайт Леслі про становлення науки культурології [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://gazette.com.ua/edu/lesli-vajt-pro-stanovlennya-nauki-kulturologiji.html#google_vignette

12. Виткалов С. В. Український театр крізь призму регіонального глядача. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб.* Рівне, 2021. Вип. 38 (Мистецтвознавство). С. 170–174.

13. Виткалов С. В. Виткалов В. С. Фестиваль як форма виявлення художнього потенціалу митця: регіональний досвід. *Культура в контексті практичних форм буття людини : кол. монографія / за заг. ред. М. М. Бровка.* Ніжин : Вид. Лисенко М.М., 2022. С. 223–236.

14. Власенко Ф. П. Посткультура в умовах технологізації суспільства. *Культура в контексті практичних форм буття людини : кол. монографія / за заг. ред. М. М. Бровка.* Ніжин : Вид. Лисенко М.М., 2022. С. 292–308.

15. Воеводін О. П. Естетика – граматики почуттів. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альманах.* Київ : Вид. центр КНЛУ, 2003. С. 9–13.

16. Гален Клавдій [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.pharmencyclopedia.com.ua/article/16650/galen-klavdij-galenus-claudius>.

17. Герчанівська П. Е. Культура в парадигмах ХХ–ХХІ ст. : монографія. Київ : НАКККиМ, 2017. 378 с.

18. Герчанівська П. Е. Культурологія. Термінологічний словник. Київ : НАКККиМ, 2015. 439 с.

19. Головка Б. А. Філософія культури. *Філософський енциклопедичний словник / НАН України, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди ; редкол.: В. І. Шинкарук (гол.) та ін.* Київ : Абрис, 2002. С. 678–679.

20. Губерський Л. В. Культуротворча сутність людини і людинотворча сутність культури. *Культура. Ідеологія. Особистість : кол. монографія.* Київ : Київ. ун-т, 2009. С. 53–101.

21. Демчук Р. В. Ідентифікаційні поняття культурології. *Культурологія. Могилянська школа : кол. монографія / за ред. М. А. Собуцького, Д. О. Короля, Ю. В. Джулая*. Київ : ФОП Філюк О., 2018. С. 9–45.

22. Демчук Р. В. Українська ідентичність у модусах міфологем : монографія. Київ : Стародавній Світ, 2014. 236 с.

23. Джулай Ю. В. Концептуальні та методологічні виміри культурологічних ініціатив Л. А. Вайта. *Культурологія: Могилянська школа: кол. монографія / за ред. М. А. Собуцького, Д. О. Короля, Ю. В. Джулая ; Нац. ун-т “Києво-Могилян. акад.”* Київ : Олег Філюк [Вид.], 2018. С. 168–204.

24. Добіна Т. Г. Творча спадщина Бориса Лятошинського в контексті українського культуротворення (20–60-ті роки ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. культурології: спец. 26.00.01 Теорія та історія культури (культурологія). Київ, 2018. 19 с.

25. Естетика : підручник / за заг. ред. Л. Т. Левчук. – 3-тє вид. доп. та перероб. Київ : Центр учбової літ., 2010. 520 с.

26. Естетика в Україні: сьогодення і майбутнє : матеріали круглого столу часопису «Філософська думка», 25 верес. 2009 р. *Філософська думка*. 2009. № 6. С. 21–38.

27. Жукова Н. А. Елітарна література в іменах: монографія. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2016. 304 с.

28. Івашина О. О. Стиль як основа у викладанні культурології. *Культурологія. Могилянська школа : кол. монографія / за заг. ред. М. О. Собуцького, Д. О. Короля, Ю. В. Джулая*. Київ: Вид. О. Філюк, 2018. С. 235–260.

29. Ідентичність [Електронний ресурс]. Академічний тлумачний словник української мови. – Режим доступу: https://sum20ua.com/?wordid=38741&page=1208#lid_38741.

30. Кадилова Г. Л. Масова культура та теорія архетипів як засобу творення авторського міфу у романі Пауло Коельо «Алхімік». *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альманах*. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2005. Вип. 16. С. 164–172.

31. Канарський А. *Діалектика естетичного процесу. Кн. 1. Діалектика естетичного як теорія чуттєвого пізнання* [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://shron1.chtyvo.org.ua/Kanarskyi_Anatolii/Dialektyka_estetychnoho_protsesu.pdf

32. Кохан Т.Г. *Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття* : монографія. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2017. 304 с.

33. Кохан Т.Г. Кінопростір Джузеппе Торнаторе: динаміка художніх пошуків. *Культурологічна думка : щоріч. наук. пр.* Київ, 2015. № 8. С. 85–90.

34. Кохан Т.Г. Культурологічні орієнтири сучасного українського кінознавства. *Українські культурологічні студії : зб. наук. пр.* Київ, 2020. С. 18–22.

35. Кохан Т.Г. «Метафізичний живопис» на перехресті європейських художніх напрямів. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. пр.* Київ, 2003. Вип. 10. С. 216–224.

36. Кохан Т.Г. Мистецтвознавство в структурі культурології: потенціал між наукового діалогу. *Мистецька освіта в культурному просторі України ХХІ століття : матеріали міжнар. наук.-творчої конф., м. Київ, 28–30 квіт. 2015 р.* Київ : НАКККіМ, 2015. С. 108–110.

37. Кохан Т.Г. Персоналізована історія європейського кіномистецтва: потенціал культурологічного аналізу : монографія. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2021. 320 с.

38. Кравченко О.В. Ідентифікація української культурології у контексті ідей постмодерну. *Сучасна культурологія: постмодернізм у логіці розвитку української гуманістики : кол. монографія / за заг. ред. Ю. С. Сабадаш.* Київ : Ліра-К, 2021. С. 7–5.

39. Кравченко О.В. Контраверсійність академічної траєкторії культурології в Україні. *Сучасна культурологія: актуальні теоретико-практичні виміри : кол. монографія / за заг. ред. Ю. С. Сабадаш.* Київ : Ліра-К, 2019. С. 30–65.

40. Креационізм [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%80%D0%B5%D0%B0%D1%86%D1%96%D0%BE%D0%BD%D1%96%D0%B7%D0%BC>

41. Кривда Н. Ю. Конструювання української ідентичності: виклики комеморації. *Українські культурологічні студії* : зб. наук. пр. Київ, 2018. Вип. 1 (2). С. 15–19.

42. Кривда Н. Ю. Українська діаспора: досвід культуротворення: монографія. Київ : ВЦ «Академія», 2008. 280 с.

43. Кривда Н. Ю. Українська діаспора: досвід культуротворення : автореф. дис. ... д-ра філос. наук; спец. 09.00.12 / Кривда Наталія Юріївна ; Київ. нац ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2009. 37 с.

44. Кривошея Т. О. Дослідження чуттєвої культури в категоріях сучасної гуманітаристики: методологічні принципи. *Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних вимірів* : кол. монографія / за заг. ред. Ю. С. Сабадаш. Київ : Ліра-К, 2019. 308 с.

45. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття : навч. Посібник. Київ : Либідь, 1997. – 224 с.

46. Левчук Л. Т., Оніщенко О. Основи естетики : навч. Посібник, 2-ге вид. Київ : Вища шк., 2006. 271 с.

47. Левчук Л. Т. Постмодерністська естетика. *Естетика* : підручник / за заг. ред. Л. Т. Левчук. – 3-тє вид. доп. та перероб. Київ : Центр учбової літ., 2010. С. 428–435.

48. Левчук Л. Т. Предмет естетики. *Естетика: підручник* / за заг. ред. Л. Т. Левчук. – 3-тє вид. доп. та перероб. Київ : Центр учбової літ., 2010. С. 4–32.

49. Левчук Л. Т. Українська естетика: історична традиція й сучасний стан. *Естетика* : підручник / за заг. ред. Л. Т. Левчук. – 3-тє вид. доп. та перероб. Київ : Центр учбової літ., 2010. С. 480–506.

50. Левчук Л. Т. Футуризм: історія, теорія, мистецька практика. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності* : альманах. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2009. Вип. 24. С. 3–9.

51. Личкова В. А. Філософія етнокультури – етнокультурологія – етнокультурографія. *Українські культурологічні студії*. Київ, 2018. С. 20–25.

52. Лях В. В. Свобода і пошук нових форм ідентичності в добу глобалізації. *Мультиверсум: філософський альманах*. Київ, 2006. Вип. 57. С. 3–19.

Миленька Г. Д. Культуротворчий потенціал теоретичної спадщини Г.-Е. Лессінга : монографія. Київ : Освіта України, 2013. 312 с.

Мистецтвознавство [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://esu.com.ua/article-65378>

55. Мусієнко О. С. Модернізм & авангард: єдність протилежностей. Кінематограф ХХ століття : монографія. Київ : Логос, 2018. 400 с.

56. Озадовська Л. В. Діалог. *Філософський енциклопедичний словник / наук. ред.: Л. В. Озадовська, Н. П. Поліщук*. Київ : Абрис, 2002. С. 161–162.

57. Оніщенко О. І. Від «пост» до «мета» модернізму: процес культуротворчих пошуків. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр.* Київ, 2021. Вип. 29. С. 60–66.

58. Оніщенко О. І. Видова специфіка мистецтва в контексті естетичної теорії. *Естетика : підручник / за заг. ред. Л. Т. Левчук. 3-тє вид. доп. і перероб.* Київ : Центр учбової літ., 2010. С. 232–266.

59. Оніщенко О. І. Дадаїзм у динаміці розвитку європейського авангардизму. *Культурологічна думка : зб. наук. пр.* Київ, 2019. № 16. С. 54–61.

60. Оніщенко О. І. Культуротворчий потенціал епістолярію: європейський досвід другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття : монографія. Київ : Ліра-К, 2017. 268 с.

61. Оніщенко О. І. Метадернізм: теоретична реальність чи «Фігура Філософії»? *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр.* Київ, 2021. Вип. 27–28. С. 137–144.

62. Оніщенко О. І. «Постіронія» як структурний елемент комічного: мета модерністська модель. *Науковий вісник Київсько-*

го національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр. Київ, 2023. Вип. 32. С. 146–153.

63. Оніщенко О. І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання: монографія. Київ : Вища школа, 2001. 179 с.

64. Отрешко Н. Б. Транскультурність як сучасний науковий концепт у міждисциплінарному науковому просторі. *Культурологічна думка* : зб. наук. пр. Київ, 2019. Вип. 16. С. 91–97.

65. Павлов Ю. В. «Генеалогія історії» М. Фуко як опозиція класичній методології історії. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності* : альманах. Київ, 2003. Вип. 11. С. 300–307.

66. Панченко В. І. Основні естетичні категорії. *Естетика* : підручник / за заг. ред. Л. Т. Левчук. – 3-тє вид., доп. та перероб. Київ : Центр учбової літ., 2010. С. 76–120.

67. Парахонський Б. О. Методологічні аспекти культурології. *Магістеріум*. Київ, 2000. Вип. 5 : Культурологія. С. 4–11.

68. Петрова І. В. Дозвілля у теоретичних рефлексіях : монографія. Київ : НАКККіМ, 2012. 296 с.

69. Сабадаш Ю. С. Гуманізм як феномен італійської культури: монографія. Київ : ДАКККіМ, 2008. 361 с.

70. Сабадаш Ю. С. Умберто Еко: гуманізм культуротворчих ідей : монографія. Київ : НАКККіМ, 2012. 156 с.

71. Савчук Н. С. Феномен культури в контексті освітньої системи. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності* : альманах. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2006. Вип. 18. С. 194–200.

72. Совгира Т. І. *Роль техніки та технології у мистецтві* : монографія. Київ : Ліра-К, 2021. 344 с.

73. Станіславська К. І. *Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія*. Київ : НАКККіМ, 2012. 320 с.

74. Тойнбі А.-Дж. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%80%D0%BD%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%B4_%D0%94%D0%B6%D0%BE%D0%B7%D0%B5%D1%84_%D0%A2%D0%BE%D0%B9%D0%BD%D0%B1%D1%96_

75. Фалетті Джорджо [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://en.wikipedia.org/wiki/Giorgio_Faletti

76. Федь В. А. Діалог культур в контексті глобалізаційних процесів: міжкультурний контекст. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альманах*. Київ, 2007. Вип. 19. С. 48–55.

77. Федь В. А. Культуротворче буття людини як наукова проблема. *Культура в контексті практичних форм буття людини: кол. монографія / за заг. ред. М. М. Бровка*. Ніжин : Вид. Лисенко М.М., 2022. С. 22–32.

78. Філософський енциклопедичний словник / наук. ред.: Л. В. Озадовська, Н. П. Поліщук. Київ : Абрис, 2002. 742 с.

79. Фурлет А. Живопис. Графіка. Кераміка / ред.-упоряд. А. Маричевська. Київ : Huss, 2019. 180 с.

80. Хадчон Лінда [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://en.wikipedia.org/wiki/Linda_Hutcheon

81. Холодинська С. М. Від авангардизму до «реалізму без берегів»: модифікації філософського забезпечення французького культуротворення. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр.* Київ, 2021. Вип. 29. С. 109–117.

82. Холодинська С. М. Михайль Семенко: культуротворчі пошуки на теренах українського футуризму : монографія. Київ : Ліра-К, 2018. 292 с.

83. Шестакова Д. В. Концепт тілесності у театрі французького класицизму. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр.* Київ, 2023. Вип. 32. С. 50–55.

84. Шинкаренко О. В. Етичні експлікації «візуального повороту» у сучасній культурі. *Українські культурологічні студії : зб. наук. пр.* Київ, 2020. С. 45–49.

85. Шинкаренко О. В. Культурологія. *Філософський енциклопедичний словник / наук. ред. Л. В. Озадовська, Н. П. Поліщук*. Київ : Абрис, 2002. С. 317.

86. Шинкарук В. І., Йолон П. Філософія. *Філософський енциклопедичний словник / наук. ред. Л. В. Озадовська, Н. П. Поліщук*. Київ : Абрис, 2002. С. 670–674.

87. Юхимик Ю. В. Мімезис: естетико-мистецтвознавчий аналіз засадничого принципу класичного мистецтва : монографія. Київ : Експрес, 2005. 177 с.

88. Ялоха Т. О., Громадський Р. А. Event – менеджмент як елемент сучасної культурно-мистецької практики. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. пр.* Київ, 2021. Вип. 27–28. С. 180–190.

89. Янок С. В. Парадигми філософування та філософія культури. *Наукові записки. Релігієзнавство, Культурологія, Філософія. НПУ імені М. П. Драгоманова*. Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2001. С. 3–7.

90. Baumgarten A.-G. *Ästhetik. Band 1*. Hamburg : Felix Meiner Verlag, 1983. LXXX, 18 s.

91. Diaconu M. Reflections on an Aesthetics of Touch, Smell and Taste [Electronic resource] – Mode of access: <https://quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.0004.008/--reflections-on-an-aesthetics-of-touch-smell-and-taste?rgn=main;view=fulltext>

92. Gibbons A., Vermeulen T., Akker R. van den. Reality beckons metamodernist depthiness beyond panfictionality. *European Journal of English Studies*. 2019. Vol. 23, № 2. P. 172–189.

93. Heiser J. Super-Hybridity. A Brief Genealogy of a Method, and a State of Being [Electronic resource] *West: The Hague*. Accessed 15 August 2015. – Mode of access: https://issuu.com/galeriewest/docs/west_presents_j_rg_heiser

94. Heng T. *Visual Methods in the Field: Photography for the Social Sciences*. London : Routledge, 2016. 286 p.

95. Jung C.-G. *On Psychic Energy // Structure and Dynamics of the Psyche*. – New York, 1970. P. 3–66.

96. MacDowell J. «Notes on Quirky» [Electronic resource] *Movie: A Journal of Film Criticism*. October 11, 2011. – Mode of access: https://warwick.ac.uk/fac/arts/scapvc/film/movie/contents/notes_on_quirky.pdf

97. *Metamodernism: Historicity, Affect and Depth After Post-modernism* / ed. by R. van den Akker, T. Vermeulen, A. Gibbons. – Rowman & Littlefield Publishing Group, 2017. 437 p.

98. Oatley K. *Emotions: A Brief History*. Oxford: WileyBlackwell, 2004. XII, 190 p.

АЛФАВІТНИЙ ПОКАЖЧИК ІМЕН

- Агесандр – 124
Адріанова О. – 157
Аккер Р. ван ден – 211
Аккончі В. – 154
Ал-Газалі – 52
Александров О. – 110
Алкмеон – 50
Альберті Л. Б. – 111, 132
Адріанова О. – 157
Аменабар А. – 172
Андерсон У. – 197, 210
Ансельмі Г. 161
Апулей – 51
Арагон Л. – 164
Арендт Г. – 68
Арістотель – 51, 52, 112
Арон Р. – 68
Архипенко О. – 217
Афанасьєв Ю. – 62, 104
Афінодор – 124
Бабушка Л. – 92
Байрон Дж.Г. – 135
Баканурський А. – 152
Балакірова С. – 173
Банфі А. – 115
Барановська А. – 157
Барбері М. – 59
Барка В. – 34
Барт Дж. – 189
Батай Ж. – 119
Батицька Т. – 93
Баттьо Ш. – 134
Баумгартен О.-Г. – 51, 52, 55, 125
Баччоні У. – 180
Безклубенко С. – 157
Белл Д. – 47
Бергсон А. – 12, 40, 140, 201
Берліоз Г. – 135
Бистрицький Є. – 22, 79, 82, 83
Бичатін С. – 29, 30, 31
Бичко А. – 35
Бітаєв В. – 110
Блакитний Є. – 34
Богомазов О. – 119, 217
Бодлер Ш. – 92
Бодмер І.-Я. – 121
Бодрійяр Ж. – 188
Бойко Н. – 27
Бойченко І. – 7, 8, 20
Бойчук М. – 76, 217
Бондаревська І. – 73
Бондарчук В. – 77, 78
Борхес Х. Л. – 189
Боччоні У. – 181
Брайон Дж. – 208
Брак Ж. – 119
Браччоліні П. – 106
Брейтингер І.-Я. – 121
Бровко М. – 7, 32, 33, 36, 62, 89–91, 104
Брюс Г. – 154
Буало Н. – 116–118, 120, 121

- Бубер М. – 81
Бубнова В. – 93
Бурхардт Я. – 126
Бущаті Д. – 176, 177
Бюхер К. – 15, 17, 18
Вагнер Р. – 158
Вазарі Дж. – 112
Вайт Л.-А. – 12–15, 18, 126
Вайльд О. – 53
Валевський О. – 75, 76, 77
Валла А. – 111
Вербер Б. – 169
Верга Дж. – 115, 175–178
Вермюлен Т. – 211
Вернудін І. – 35, 76
Винниченко В. – 76
Виткалов В. – 85
Виткалов С. – 85
Віко Дж. – 8, 113
Вінкельман Й. – 122–124
Вісконті Л. – 176
Вітрувій Марк Полліон – 106, 107
Власенко Ф. – 20
Влизько О. – 217
Воєводін О. – 55–57
Волинець В. – 157
Воллес Д.-Ф. – 201–203
Вороний М. – 76, 162
Гайдеггер М. – 95
Гален К. – 107, 130, 131
Гарібальді Дж. – 175
Гарнер М. – 197
Гароді Р. – 99, 163, 164
Гватгарі Ф.-П. – 40
Гегель Г.В.Ф. – 52, 123, 135, 136
Гельвецій К. – 126
Геракліт – 29, 30
Герасимчук В. – 62, 73
Гердер Й.-Г. – 47
Герчанівська П. – 97, 104
Герштейн Н. – 160
Гесіод – 51
Гніздовський Я. – 34
Головко Б. – 46, 47
Голубенко П. – 34
Голубцова Л. – 27
Гомер – 51
Гондрі М. – 166, 216
Горак Г. – 22
Горбачова Д. – 97
Готшед І.-К. – 120–122, 126
Готьє Т. – 92
Грамші А. – 115
Гринів О. – 87
Гриценко В. – 25
Гриценко – Т. 7
Гринуей П. – 166
Громадський Р. – 100
Гроссе Е. – 15, 17, 18
Губерський Л. – 7, 62
Гуго Сент-Вікторський – 108, 131, 132, 140
Гуменюк Т. – 53, 173
Гундорова Т. – 173
Гюго В. – 135
Дабло Л. – 76
Давід Ж.-Л. – 117
Далі С. – 147, 194
Данто А. – 53

Даренський В. – 62, 79, 82
Декарт Р. – 48
Делакруа Е. – 135
Дельоз Ж. – 38, 40, 41, 53, 164, 174
Демчук Р. – 63–66, 87
Дерріда Ж. – 38, 43, 53, 164
Дессуар М. – 138–140, 142
Діакону М. – 58, 59
Дідро Д. – 126
Дніпровська Є. – 53, 173
Добіна Т. – 76, 105
д'Обіньяк Ф. Е. – 116, 133
Довженко О. – 76
Доссі К. – 177
Дубина Л. – 27
Дущенко О. – 27
Дюбі Ж. – 23
Дюркгейм Е. – 87
Дюшан М. – 150
Еко У. – 95, 115, 182–191
Еліассон О. – 100, 216
Емерсон Р. – 23
Емпедокл – 50, 51
Епіхарм – 51
Слан-Блакитний В. – 162
Слісовенко Ю. – 27
Смельянова Т. – 53, 76
Жижек С. – 196
Жорнова О. – 62, 105
Жукова Н. – 53, 59, 76
Зайтлін Б. – 210
Залужна О. – 55
Затонський Д. – 173
Зеров М. – 76
Золя Е. – 92, 175
Зюскінд П. – 59
Івашина О. – 65, 66
Ільницька Л. – 53
Ірдиненко К. – 53, 141
Ісігуро Х. – 160
Іто Н. – 150
Йолон П. – 37
Кадирова Г. – 28, 29
Кальвіно І. – 165, 181–183
Камю А. – 177
Канарський А. – 54–56
Кандинський В. – 76, 147, 158
Кант І. – 113, 134
Канудо Р. – 143–145, 160
Капуан Л. – 177
Карра К. – 180
Карраччі, бр. – 113, 133, 134
Кассіпер Е. – 125
Кафка Ф. – 53, 174, 176, 177
Квайола Д. – 98, 216
Кирилова О. – 62, 65
Кислюк К. – 62
Кінхольц Е. – 149
Кіріко Дж. – де 180
Кобилянська О. – 76
Коельо П. – 28
Колеснікова Л. – 27
Коллінз Дж. – 126
Коллінгвуд Р.-Дж. – 15, 16, 17, 92
Кольридж С. Т. – 135
Коперсак К. – 62
Корнієнко Н. – 76
Коррнель П. – 117
Кортасар Х. – 189

- Костюченко В. – 76
Кохан Т. – 41, 53, 76, 77, 93, 94, 104, 144, 171, 180
Коцюбинський М. – 75
Кравченко В. – 87
Кравченко О. – 21–23, 63, 64, 66, 67, 104
Красиньські Дж. – 202
Кривда Н. – 33, 34, 87, 88
Кривошея Т. – 55–57, 92
Кримський С. – 22
Кроче Б. – 115
Ксенофан Колофонський – 51
Ксенофонт – 51
Курбас Л. – 76, 217
Кучерюк Д. 122, 123, 168
Кушнар'єв М. – 110
Кушнір М. – 34
Лабаф Ш. – 100
Лазурко Л. – 87
Ларссон С. – 192, 193
Лафонтен Ж. де – 117
Леві-Брюль Л. – 23, 87
Левченко Є. – 20
Левчук Л. – 25, 26, 31, 50–53, 55, 57, 73, 76, 92, 116, 118, 142, 143, 148, 149, 173, 178, 179
Легенький Ю. – 104, 173
Ленен, бр. – 117
Леонардо да Вінчі – 68, 111, 112, 132, 133
Леонт'єва В. – 62, 105
Лессінг Г.-Е. – 123–126
Лисенко Н. – 76
Лисицкий Е. – 158
Литвиненко А. – 78, 79
Личковах В. – 62, 67–69, 84, 91, 173
Лінч Д. – 196
Ліотар Ж.-Ф. – 38–40, 43, 164, 173
Ліст Г. – фон 206
Локк Дж. – 126
Ломброзо Ч. – 176
Лорка Ф. Г. – 182
Лоррен К. – 117
Лосєв І. – 25
Лукач – 129
Люллі Ж. Б. – 117
Люц Ю. – 35
Лятошинський Б. – 76, 105
Лях В. – 31, 32
Львоіс Дж. – 208
Мазепа В. – 7, 24, 62
МакДауелл Дж. – 207–211
Маламура О. – 53
Маланчук-Рибак О. – 91
Малахов В. – 79, 81
Малевиц К. – 92, 98, 119
Малларме С. – 92, 146
Ман Рей – 158
Мандру Р. – 23
Манн Т. – 53, 92
Манро Т. – 53, 142, 143
Марінетті Т.-Ф. – 119, 147, 163, 178–180
Маріно Дж. – 134
Маркузе Г. – 173
Мась О. – 150, 151
Матвеева Л. – 53
Матісс А. – 92, 119, 164

Менжулін В. – 31, 53, 77
Миколайчук І. – 76
Миленька Г. – 124–126
Мікеланджело – 113, 136, 191
Мілютіна Ю. – 157
Мірандоло Дж. – 111
Мітчелл Дж. К. – 210
Міщенко М. – 93
Моклиця М. – 28
Мольєр Ж.-Б. – 117
Монтеск'є Ш.-Л. – 126
Моррісон Т. – 167, 196–202
Мохой-Надь Л. – 158
Муракамі Х. – 165, 174
Мусієнко О. – 41, 53, 97
Наконечна О. – 55
Науман Б. – 154
Наумова Л. – 97
Ніцше Ф. В. – 9, 40, 41, 43, 47, 179
Новіков Б. – 26
Норфолк Л. – 189
Обертинська А. – 27
Овсянико-Куликовський Д. – 76
Овчієва Л. – 93
Озадовська Л. – 79
Олсон М. – 204, 205
Оніщенко О. – 31, 53, 57, 70,
71, 73, 74, 92, 95, 96, 98, 101–
103, 107, 112, 113, 128–130,
134, 137, 139, 140, 144, 147,
168, 169, 200–203
Оннекур В. де – 108, 131
Ортега-і-Гассет Х. – 10, 11
Отрешко Н. – 90
Охрімчук О. – 87
Павич М. – 165, 174
Павличко С. – 173
Павліченко Н. – 104
Павлов Ю. – 45
Павлова О. – 72, 73
Пальмов В. – 119, 217
Панченко В. – 25, 72, 73, 117,
118, 124
Парахонський Б. – 7, 24–27
Пашковська М. – 27
Петрарка Ф. – 110
Петрицький А. – 217
Петров В. – 34
Петрова І. – 53, 99, 100, 103
Печчеї А. – 115
Пік М. – 165, 174
Пікассо П. – 79, 119, 162
Пінчон Т. – 189
Піфагор 50
Платон 51, 79, 129, 130, 135
Погорілий О. – 7
Полідор – 124
Поліклет – 112
Поліщук О. – 31, 53
Поліщук Я. – 28
Поло М. – 181
Попович М. – 25, 173
Потапчук Т. – 87
Прайс С. – 216
Пракситель – 122
Протагор – 48
Пруст М. – 92
Пурді Дж. – 102
Пуссен Н. – 117
Расін Ж. – 117

- Рід Г. – 53
Рільке Р.-М. – 48
Роден О. – 136
Розенблатт Р. – 102
Розова Т. – 28
Романенков Ю. – 35
Романенчук Б. – 34
Россіні Дж. – 136
Рубан Ю. – 87
Руссо Ж.Ж. – 47, 126
Савельєва М. – 7, 62, 104
Садовський М. – 93
Сайтарли І. – 173
Санктіс Ф. – де 114
Савініо А. – 181
Савчук Н. – 22, 23
Сартр Ж.-П. – 99, 163, 177
Саур К. – 201
Сацик І. – 76
Северіні Дж. – 180
Семенко М. – 72, 76–78, 92, 119, 162, 217
Семенюк К. – 76
Сент-Бьов Ш.-О. – 74, 75, 77
Сідні Ф. – 115
Січинський В. – 34
Скальська Д. – 27
Скопас – 122
Сміт З. – 102
Сміт Л. – 154
Соболь О. – 173
Собуцький М. – 41, 53, 104
Совгира Т. – 101, 103, 156–161
Сократ – 43, 51, 79, 128–130
Сосюра В. – 76
Софокл – 124
Спенсер Г. – 14, 15, 18
Спіноза Б. – 40
Станіславська К. – 149–155, 173
Стебельський Б. – 34
Стендаль – 74
Степанова О. – 62
Стівенс С. – 208
Стоян С. – 91
Ступка Б. – 76
Сугерій – 108
Супо Ф. – 217
Суріо Е. – 53, 141, 142, 144
Сюжар – 108
Табачковський В. – 22
Тайлор – Е.-Б. 15, 17, 18
Тайя Ж. – де Л. – 116
Тарантіно К. – 197
Тарнавський О. – 34
Таррел Дж. – 100, 216
Теофраст – 50
Тернова М. – 91, 92
Тіммер Н. – 200, 201, 203
Ткаченко А. – 35
Тойнбі А.-Дж. – 10–12
Толланд Дж. – 126
Торнаторе Дж. – 171, 174
Тот Дж. – 196–202
Тримбач С. – 76
Тузов В. – 84, 85
Туїнен С. – ван 95
Тцара Т. – 119
Уельбек М. – 166, 174
Уоллес Д.-Ф. – 197
Уоффорд Х. А. – 196

Урвін Р. – 149
Фалетті Дж. – 170–172, 174–177,
181, 182, 191–195
Фаулз Дж. – 189
Февр Л. – 23
Федь В. – 62, 79, 82, 83
Фелліні Ф. – 79, 161
Фечіно М. – 111
Фідій – 122
Флемінг Я. – 183
Франко І. – 57, 62, 76, 92
Фрейд З. – 43, 47, 53, 140, 154
Фрейзер Дж.-Дж. – 15–17
Фуко М.-П. – 38, 41–43, 45, 164
Фурлет А. – 69
Хамітов Н. – 7, 8, 20, 31, 53,
79–81, 173
Хатчон Л. – 166
Хейзер Й. – 204–207
Ховард Р. – 137
Холодинська С. – 53, 60–62, 72,
76–78, 91, 92, 98, 99, 163
Хоткевич Г. – 76
Цай Гоцянь – 150
Цицерон – 8
Ченніні Ч. – 108
Черепанин В. – 76
Чікарькова М. – 90
Чміль Г. – 62, 104, 173
Чумаченко Б. – 7
Шашок М. – 76
Шварцкоглер Р. – 154
Шевченко В. – 24
Шевчук В. – 24
Шейко В. – 7, 62
Шекспір У. – 121, 126, 199
Шеллі П.Б. – 135
Шеллінг Ф.В.Й. – 136, 137
Шелякіна А. – 53, 142
Шенберг А. – 158
Шестакова Д. – 119, 120
Шефтсбері А.-Е. – 126
Шиллер Ф. – 136
Шинкаренко О. – 18, 25, 95, 96
Шинкарук В. – 37
Шкурупій Г. – 162, 217
Шопенгауер А. – 137, 138
Шпенглер О. – 9, 10, 11, 47
Штогаренко А. – 76
Шульга Р. – 73
Щурат В. – 34
Юнг К. – 29, 30, 31, 47, 53
Юхимик Ю. – 108
Ялоха Т. – 100
Янок С. – 47–49
Яранцев Н. – 24

Наукове видання

**Юлія Сергіївна
САБАДАШ**

**ДОСЛІДНИЦЬКИЙ ПРОСТІР
УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ:
ВИТОКИ, СУЧАСНИЙ СТАН, ПЕРСПЕКТИВИ**

Монографія

Керівник видавничого проєкту *Віталій Зарицький*
Комп'ютерний дизайн *Оксана Бережна*

Підписано до друку 30.09.2024. Формат 60x84 ¹/₁₆.
Умовн. друк. аркушів – 13,72. Обл.-вид. аркушів – 11,30.
Тираж 300

Видавець і виготовлювач: ТОВ «Видавництво Ліра-К»
Свідоцтво № 3981, серія ДК.
03142, м. Київ, вул. В. Стуса, 22/1
тел.: (050) 462-95-48; (067) 820-84-77
Сайт: lira-k.com.ua, редакція: zv_lira@ukr.net