

УДК 008.009:3, 1:3; 001.8:3, 111.32:17.022.1:303]-044.922+130.2  
№ держреєстрації 0120U104741

**Східноукраїнський національний університет імені Володимира Даля**  
Кафедра філософії, культурології та інформаційної діяльності

вул. Іоанна Павла II, 17, м. Київ, 01042; e-mail: uni@snu.edu.ua,  
код ЄДРПОУ 02070714



**ЗАТВЕРДЖУЮ**  
Проректор з наукової  
роботи

О.Б. Целіщев

**ЗВІТ**  
**ПРО НАУКОВО-ДОСЛІДНУ РОБОТУ**






**НАЗВА**  
**ТРАНСДИСЦИПЛІНАРНІ ДОСЛІДЖЕННЯ**  
**ТРАНСФОРМАЦІЙ КОНЦЕПТОСФЕРИ ОСОБИСТОСТІ**  
**ТА СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА.**  
**ПОЕТИКА КУЛЬТУРИ**

Науковий керівник НДР:

Смоліна О.О

2023

## СПИСОК АВТОРІВ

Керівник НДР: посада  професор		Смоліна О.О., (розділи) 1.4., 2.1., 2.2., 2.3., 2.4., 3.4.
Відповідальний виконавець: посада доцент		Шелковая Н.В., (розділи) 1.1., 1.2., 1.3., 3.1.
Виконавець Посада  професор		Леонтьева В.М., (розділи) 1.5.
аспірантка		Хлисту́н Ю.І., 3.5., 3.6.
аспірантка		Телушкіна О.А., 3.2., 3.3.

## **ЗМІСТ**

### **1 ТРАНСФОРМАЦІЇ КОНЦЕПТОСФЕРИ ОСОБИСТОСТІ ТА СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА: ТРАНСДИСЦИПЛІНАРНИЙ ПІДХІД**

1.1 Про природу людського зла

1.2 Процеси масовізації та варваризації в сучасному суспільстві

1.3 Трагедія інакшості

1.4 Проблема суміщення «людини екологічної» та «людини цифрової» в культурологічній парадигмі майбутнього

1.5 Концепт «сталого розвитку»: проблема культурних ресурсів та «якості» людського потенціалу в трансформаційну епоху

### **2 КУЛЬТУРНІ ФЕНОМЕНИ СЬОГОДЕННЯ В АСПЕКТІ ПОЕТИКИ КУЛЬТУРИ**

2.1. Поетика як концепт культурологічних досліджень

2.2. Сприйняття минулого та культурна пам'ять в ортодоксальній християнській традиції

2.3. Притча і анекдот в сучасній православній культурі: поетика співвідношення

2.4. Поетика православної кулінарії

### **3 МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ ПОЕТИКИ КУЛЬТУРИ**

3.1. Феномен зустрічі в мистецтві

3.2. Актуальність і методи дослідження поетики національного в сучасному українському образотворчому мистецтві.

3.3. Поетика національного в творчості сучасних пейзажистів Луганщини.

3.4. Образ війни на Донбасі в роботах сучасних українських художників

3.5. Використання символічних знаків у сучасному українському монументальному церковному живописі: класифікація, прихована семантика

3.6. Культурологічний погляд на програму розпису купола та вітаря православного храму

# 1 ТРАНСФОРМАЦІЇ КОНЦЕПТОСФЕРИ ОСОБИСТОСТІ ТА СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА: ТРАНСДИСЦИПЛІНАРНИЙ ПІДХІД

## 1.1 Про природу людського зла

Роздумуючи над долями світу і людини, над тими процесами в суспільстві й людському ставленні до світу, які не тільки, деколи, жахають своєю нелюдністю, але й вражають своєю абсурдністю і безумством, ми не можемо не схилилася до думки, що глибинна причина всього, що відбувається, корениться в природі самої людини.

Людина гордо іменує себе *homo sapiens* – людина розумна, але дійсність із давнини до сучасності, на жаль, показує наочно зворотнє. Людина в своєму безумстві не тільки знищує навколишнє середовище, але й собі подібних, саму себе.

Людина, яка вважає себе царем природи, знищує природу. (Напевно, біблійне: «І владичте над рибами морськими, і над птахами небесними, і над всякою твариною, що плазує по землі» (Бт. 1:28) незримо, але глибоко «в'їлося» в людську свідомість, при цьому захищаюче Божественне «владичте» трансформувалося у придушуюче людське «пануйте»). Більш за це, вона втрачає поступово два головні інстинкти, властиві всьому живому: інстинкт самозбереження й інстинкт продовження роду.

Мимовільно виникає, можливо крамольна, думка: «А чи жива людина?». Чи метафора М. Фуко «Людина померла», чи то констатація реальності? І чи реальність ця так званої епохи постмодерну, чи людина вже давно мертва?..

Всьому живому властива здатність відчувати. Чи відчуває почуття інших сучасна людина (і чи лише сучасна)? Тварини і навіть квіти, як відомо, відчувають любов і ненависть людей, своїх господарів, вони відчувають душевний біль і навіть хворобу тих, кого люблять. Чи відчуває людина біль інших, як *свій біль*? І якщо так, то чому вона заподіює, і, на жаль, часто із задоволенням і насолодою, біль іншим людям і живим істотам, що є по суті садизмом? Чи могла б людина, що відчуває чужий біль як свій, заподіяти біль іншим? Чи людина – мазохіст? Яка природа садизму і мазохізму?

За Біблією, Бог сказав Адаму та Єві: «...у день, в який ти вкусиш від нього (дерева пізнання добра і зла – Н.Ш.), смертю помреш (курсив мій – Н.Ш.)» (Бт. 2:17)? Чи померла людина після порушення заборони Бога? На перший погляд, Адам і Єва не померли і навіть почали розмножуватися. Так що ж, Бог обманув? Звичайно, ні.

Людина, як відомо, має дві природи: матеріальну, тілесну, як і у тварин, і духовну, яка становить людську сутність, серце-вину. (Тобто серце – центр людини, а не голова). Так, тілесно Адам і Єва не померли, але їхня духовно-душевно-тілесна єдність *розпалася*, людина роздвоїлася, «розкололася» на плоть, що тягне її донизу, до землі, гріха (змію), і душу, що свідомо або несвідомо тягнеться вгору: до неба і Бога. *Померла* духовна цілісність і чистота, життя в Богові. Людина стала жити *біля* (або *дуже далеко від*) Бога. Між Богом і людиною утворився *бар'єр, бар'єр людського его*, який з часом став майже (або зовсім?) непроникним. Людина втратила здатність *відчувати* Бога, світ, людей, замкнувшись у шкаралупі свого *его*.

І з метою компенсації втрати чутливості людина звела свою голову, розум на п'єдестал «своїєї суті», іменуючи себе *homo sapiens*. Людина *стала* думати, думати, думати. Думати, що чує (не чуючи нічого і нікого, окрім себе), думати, що бачить (не бачачи нічого і нікого, окрім себе), думати, що любить (створюючи незліченне число концепцій і теорій любові), тобто жити в придуманому (виражаючись сучасною мовою, віртуальному) світі. Так *померла* жива, відчувача, «сердечна людина» (бо Бог – у серці, а не в голові людини!..) – *homocardiacus* і її місце зайняла «людина думаюча», тобто *біо-робот*. І цей процес – не явище сучасності, коріння цього процесу сягає до першолюдини.

Бог не обманув. Людина, що проміняла Бога і серце (в якому зберігається «іскра Божа») на пізнання і розум, *померла як людина*, тобто *Богородібна істота...* Для такої людини, по суті, *Бог помер*, і це трапилося *задовго до* констатації цього Фрідріхом Ніцше.

Проте, померши як богородібна істота, людина все ж таки не стала твариною. Так, її духовність «перекинулась» на горизонталь, але і «о-

горизонталена духовність», «геростратова духовність» (сутність якої – руйнування для «насолоди духу») – все ж таки духовність, хай і деструктивна, спотворена. І саме ця «спотворена духовність» породила такого монстра як етичний садо-мазохізм. Бо знущання з людей, тварин, природи приносять задоволення духові людському, а не тілу (інакше не існувало б цього насильства!).

Яка ж природа і причина садо-мазохістського світоставлення людини? Продавши душу Сатані, пішовши за змієм (виражаючись біблійною мовою), людина, як я відзначила вище, не втратила повністю своєї Божественної, духовної природи. Ця духовна сутність причаїлася в глибині душі й підсвідомості людини, і виявляється зовні в незрозумілій тузі за втраченою духовно-душевно-тілесною цілісністю і чистотою, в постійній незадоволеності, комплексах неповноцінності, що пригнічують і мучать її. Людина *забула* себе як Богоподібну істоту, але ця богоподібність не тільки не покинула її, але й постійно «шкребеться» тихо зсередини душі людини, завдаючи їй душевного, іноді нестерпного, болю. Як відомо, *злість – маска болю*. Чим сильніший духовно-душевний біль, тим різкіше він виявляється зовні у вигляді злості і агресії. І людина, як смертельно поранений звір, безумно скоює все більше зла і насильства, прагнучи втекти від болю, що мучить її зсередини.

Людина забула про закон бумеранга: *все повертається*. І насильство над іно-буттям неминуче обертається насильством над своїм-буттям, «Я-буттям», садизм обертається мазохізмом, насильство над природою і людьми повертається екологічною і демографічною катастрофами...

З другого боку, абсолютизація розуму, голови поступово призвели до перетворення людини на біо-робота, запрограмований біо-автомат, обплутаний «павутиною» Інтернету, на додаток до комп'ютерів і мобільних телефонів (феномени «комп'ютерної залежності» і «мобільної залежності»), створених його ж головою. Відійшовши від реального світу, «*світу серця*», яке здатне відчувати цей світ, людина прийшла у віртуальний, при-думаний «*світ голови*». І це неминуча закономірність.

«Склероз серця» (Б.Вишеславцев), який уразив сучасне людство, призводить до перетворення людей на стадних, позбавлених індивідуальності індивідів, «дикообразів». Ці «дикообрази», як влучно помітив А. Шопенгауер, приречені на «вимерзання», оскільки чим більше вони притискаються один до одного, щоб зігрітися, тим більше ранять один одного своїми голками. І зігріти їх, дати тепло душі людській може лише серце, наповнене любов'ю до Бога і всіх творінь Творця.

Втративши почуття сакрального, святого, людина втратила відчуття Божественної Любові *до всього суцього*. Вона втратила здатність бачити Бога в Його творіннях (людині, тваринах, рослинах, явищах природи), тим самим вона *втратила почуття любові*. Бо центр любові – серце, а центром людини з часів Адама і Єви стала голова, думаюча голова, а не любляче серце.

Як не пригадати тут слова Христа: «...вони дивлячись, не бачать, і слухаючи, не чують, і не розуміють... бо *огрубіло серце людей цих* (курсив мій – Н.Ш.)» (Мт. 13:13,15). Огрубіло серце. Людина в «шкаралупі» его. Вона думає тільки про себе. Думає. Але не любить. Не любить навіть себе. Бо *любить – серце, а голова – думає*. Так, розум – «вершина» людини, але «глибина» людини – її серце. Трагедія сучасної цивілізації полягає в тому, що все більше стає людей розумних, але позбавлених глибини, духовності, з «склерозом серця» (Б.Вишеславцев). Лише та думка, яка виношується (іноді в муках) і народжується в серці, має глибину. «Кращі філософи і великі поети усвідомлювали, – писав з цього приводу П. Юркевич, – що *серце їх було істинним місцем народження* тих глибоких ідей, які вони передавали людству в своїх творіннях, а свідомість давала цим ідеям тільки ясність і визначеність, властиві мисленню (курсив мій – Н.Ш.)» [3, с.83].

Традиція кордо-центризму сягає своїм корінням у глибоку старовину Давнього Єгипту, нею пронизана «філософія серця» Г. Сковороди, П. Юркевича, Б. Вишеславцева, С. Франка, Д. Чижевського, які в дусі православного християнства осмислювали природу людини, при цьому робили акцент на серці

як місці зустрічі з Богом, осередді Божественної любові, духовному, душевному й фізичному центрі людини.

Традиція кордо-центризму сягає своїм корінням у глибоку старовину Давнього Єгипту, нею пронизана «філософія серця» Г. Сковороди, П. Юркевича, Б. Вишеславцева, С. Франка, Д. Чижевського, які в душі православного християнства осмислювали природу людини, при цьому робили акцент на серці як місці зустрічі з Богом, осередді Божественної любові, духовному, душевному й фізичному центрі людини.

З'єднання з Богом очищує душу, веде до трансформації людини, причому цілісної трансформації – душі, духу і тіла, відновлюється втрачена духовно-душевно-тілесна єдність. У такої людини відсутній бар'єр «Его», що відділяє людину від Бога і світу, від Добра, Світла і Любові. В її душі постійно світить Світло Любові й Добра, випромінюючись зовні в добрих думках, словах і діяннях. І для цього зовсім не обов'язкові слова, багатослівність. Світло променіє через *очі*, бо саме очі – дзеркало душі людини (а не слова). Більше того, іноді, на жаль, слова людей затьмарюють Слово, люди *забувають просвятість Слова*, замінюють його марно-слов'ям. Тому високо духовні люди часто мовчать, і мовчки дивляться, випромінюючи сяйво своїх очей. І їх мовчання і погляд сильніші за всі слова.

*Відкритість* Богові та світу, цей *невинятковий* вияв людських якостей, а *потенціал кожної* людини, закладений в ній *споконвічно*. Але людина замкнулася в шкаралупі свого *егоїзму*, створила бар'єр між собою і Богом, людьми, світом, тим самим *відійшла* від себе первозданної, *втратила* себе, *забула* себе.

Події у сучасному світі наче закликають людство: «Поверніться до себе первозданних!». На наш погляд, саме цей напрямок руху (розвитку) людства може врятувати його від самознищення. Що означає «повернення до себе»? Це повернення до своєї *людської* суті, до *людини серця, живої, відчуваючої* людини, людини як духовно-душевно-тілесної цілісності, в якій домінує не тваринне (або машинне!..), а духовне начало.

Як це здійснити? Адже *примусити* вірити, любити і каятися не можна. *Примусити* стати духовним не можна. І навіть сформувати духовність спеціально розробленими методиками неможливо. Бога і Любов, духовне начало в людині можна лише *пробудити*. Як? Своїм прикладом, *феноменом зараження*.

Феномен зараження добре відомий у психології. Його часто використовують у політиці й релігії при обробці свідомості та психіки людей. Пам'ятаєте, як Дж. Оруелл описує в своєму романі «1984» зараження людей класовою ненавистю? Людям старшого віку добре відомі зараження класовою ненавистю, радянським оптимізмом і атеїзмом в нашій країні. Духовністю теж можна «заразити», освітивши світлом своєї душі темряву «душ, що заблукали». *Присутність* Світла в Темряві освітлює Темряву. Присутність Тепла в Холоді зігріває Холод...

### Література

1. Вышеславцев Б.П. Сердце в христианской и индийской мистике // Вопросы философии, 1990, №4. С. 62–87.
2. Шестов Л. Киргегард и экзистенциальная философия. М., 1992.
3. Юркевич П. Сердце и его значение в духовной жизни человека. *Философские произведения*. М., 1990. С. 69–103.
4. Шелковая Н.В. Про природу людського зла // Гуманізм, Людина. Час. Матеріали 23-х міжнародних людинознавчих філософських читань, 21 – 22 жовтня 2011 р. – Дрогобич: Швидкодрук, 2011. – С. 137–141.
5. Шелковая Н.В. О природе человеческой агрессии и садо-мазохизма. *Міжнародна наукова конференція «Дні науки філософського факультету – 2015», 21–22 квітня 2015 р. Матеріали доповідей та виступів*. Київ: Видавничо-поліграфіч. центр «Київський університет», 2015. Ч.4. С. 107–109.
6. Shelkova N. On the Nature of Human Evil. *Universal Scientific Education and Research Network (USERN). The 6-year Progress of a New Initiation And The 6th International USERN Congress and Prize Awarding Festival*. November 6th–13th, 2021. Istanbul, Turkey. P. 145.

## 1.2 Процеси масовізації та варваризації в сучасному суспільстві

*Природа варварства та його лики.* Тривалий час в науці існувала точка зору, згідно з якою історія розвивається прогресивно – «вперед і вгору» і проходить стадії дикості, варварства та цивілізації. Найдавніші епохи і етапи людської історії – дикість і варварство – вважалися безповоротно подоланими, що залишилися у минулому завдяки досягненням людської цивілізації. Домінувала сцієнтистська віра в те, що відкриття науки і техніки благотворно впливають на людину та суспільство.

Проте, реальна історія не вкладалася у прокрустове ложе прогресивізму. Експеси варварства проривалися в цивілізацію в самих, часом, витончених формах. Особливо багатим виявами варварства було ХХ століття, яке, з одного боку, ознаменувалося небаченими досі досягненнями науки і техніки, а, з другого боку, принесло таку кількість насильства, жорстокості, агресії, яких не знала вся попередня людська історія.

Початок ХХІ століття, по суті, продовжив «трагічну традицію» ХХ століття – парадоксальне поєднання техногенного, інформаційного суспільства, небаченої раніше інформованості населення з новим сплеском агресії і варварства від політичного до побутового рівня. Ще в 1935 році нідерландський історик і культуролог Йохан Хьойзінга, передчуваючи цю ситуацію, писав: «Бастіони технічної досконалості, економічної та політичної ефективності жодною мірою не захищають нашу культуру від сповзання у варварство. Варварство теж може користуватися всіма цими засобами. Варварство, яке оснащено з такою досконалістю, стане тільки сильніше і деспотичніше» [7, с. 352]. Які ж причини цих проривів варварства і варваризації людини в цивілізованому суспільстві?

До ХІХ століття творцями суспільства, його культури, його цінностей і ідеалів були вищі верстви населення, еліта суспільства, аристократія, якій підпорядковувався простий люд. В ХІХ столітті на авансцену історії виходить натовп, безлика маса, яка поступово бере владу в свої руки, скидає вищі, аристократичні цінності і замінює їх цінностями «масової культури».

Створюється враження, що в XIX столітті почався виток історії назад – до доцивілізаційного періоду розвитку людства – варварства. Сьогодні, на початку XXI століття, «лики варварства» помітні звідусіль: і в зовнішньому вигляді людей (татуаж, пірсинг, примітивний одяг, вкрай примітивна мова спілкування і т.д.), і в манерах поведінки (хамство, вседозволеність, самовдоволення, неприйняття ніяких авторитетів – цього навіть у варварів не було (!), жорстокість, агресія), і в культурі (примітив, дилетантизм, культ жорстокості та розбещеності).

Спектр проявів варварства охоплює сьогодні, на жаль, практично всі сторони життєдіяльності суспільства. Це і насильство над природою, що призводить до екологічних катастроф; і ущемлення прав і свобод в політичній діяльності, насильство і тероризм у сфері громадянського суспільства, і перевага військових цілей і засобів перед мирними способами вирішення конфліктів.

Ці процеси ініціюють інтерес все більшого числа дослідників до осмислення парадоксу сучасності – варварства в техногенному, тобто, здавалося б, високоцивілізованому суспільстві. На думку німецького філософа і соціолога Клауса Оффе, слід розділити феномени, які зараховують до варварства, на дві групи – ті, що існують до [виникнення] цивілізації і після її виникнення. В першому випадку «варварство» – частіше за все історичний і географічний феномен: воно відноситься до найвіддаленіших періодів історії або [рідше] до деяких територій, які і на більш пізніх історичних етапах «випадали» з розвитку цивілізації. В другому значенні поняття «варварство» означає «саморуйнування цивілізованості», раптове порушення правил і принципів її функціонування» [9, s. 263].

Що це – повернення до витоків цивілізації або невід'ємний компонент будь-якої цивілізації? І чому виникає це «внутріцивілізоване варварство» (К.-З. Реберг)? На думку К. Оффе, «наступ цивілізації проти самої себе, що іменується варварством, є процес, запрограмований в самій цивілізації «курсив мій – Н.Ш)» [9, s. 268–269].

Одна з головних рис цивілізованого суспільства – стримування агресивного начала в людині. *культивування і виплескування агресії у вигляді насильства і жорстокості назовні є нічим іншим, як проявом варварства, більше того, однією з головних його рис.*

Культура толерантна, лояльна за своєю природою. Варварство – агресивно і войовничо за своєю природою. Культура розкриває особистість і повагу до іншої особистості; вчить бачити цінність Іншого і можливість домовитися з ним; розглядає іншу особистість як мету, а не як засіб. Варварство не знає особистості, тут панує «людина-маса», яка войовничо і агресивно сприймає будь-який прояв особистісного начала, знищуючи незалежну особистість як сутнісного ворога, здатного протистояти колективному безумству, бачить в Іншому засіб для реалізації своїх цілей.

Варварська свідомість, не здатна логічно мислити, тому вона легко піддається навіюванню, в неї дуже просто впроваджувати найабсурдніші з погляду логіки політичні та економічні міфологеми і ідеї. Культура розвиває в людині почуття провини, гріха, совісті, сорому. Варварство зриває всі покриви з агресивного начала в людині, вона вершить насильство і жорстокість без докорів сумління, більше того, в якомусь шаленому захваті.

Варвар не вміє вести дискусію, домовлятися і вважає силу і агресію засобом для вирішення всіх суперечок. При цьому насильство стає радикальним засобом припинення цивілізаційних процесів.

У кризові періоди розвитку суспільства виникають загрози життю, здоров'ю, свободі або власності людини, які породжують страх, що провокує вивільнення витісненої раніше агресії. В своїй роботі «Анатомія людської деструктивності» (1973) німецький соціолог, філософ, соціальний психолог Еріх Фромм відзначає, що у разі загрози вітальним інтересам індивіда у нього виникають дві реакції: або бажання втечі від загрози, або оборонна агресія як захист від загрози [5, с. 266]. Причому ця агресія може направлятися як назовні – на загрозу, так і в усередину самої людини, породжувати у неї апатію, депресію,

суїцидальні настрої, нервові зриви у разі відсутності можливості уникнути цієї загрози.

Е. Фромм звертає увагу на те, що «людина володіє не тільки здатністю передбачати реальну небезпеку в майбутньому, але вона ще дозволяє себе умовити, допускає, щоб нею маніпулювали, керували, переконували. Вона готова побачити небезпеку там, де її насправді немає. Так починалась більшість сучасних війн, вони були підготовлені саме пропагандистським нагнітанням загрози, лідери переконували населення в тому, що йому загрожує небезпека нападу, знищення, і так виховувалася ненависть до інших народів, від яких нібито виходить загроза. Насправді загроза була найчастіше чистою фікцією... Мало хто погодився б брати участь у війні... Але коли уряд навіює своєму народу, що йому загрожує небезпека, то мобілізуються нормальні біологічні механізми, спрямовані на захист від загрози. ...Тільки у людини можна викликати оборонну агресію методом “промивання мізків”» [5, с. 267–268].

Таким чином, оборонна агресія – це часто реакція не стільки на реальну, скільки на уявну загрозу, яка роздувається пропагандистським «промиванням мізків» і масовим навіюванням, що ми можемо спостерігати в сучасному соціумі. Чому ж ЗМІ, Інтернет «роздувають» загрозу, сіють в суспільстві фобії? Бо переляканою, панікуючою людиною, що «стала в стойку» оборонної агресії, легше маніпулювати на користь певних владних структур. Перезбуджена психіка не здатна до чіткого логічного мислення і осмислення ситуації, бачення різних аспектів виниклої проблеми.

Існування насильства неминуче, більше того, воно іноді грає прогресивну роль в переході від одного типу соціального ладу до іншого. Але при цьому дуже важливе значення має *ставлення до насильства*. Коли воно розглядається як неминучий елемент життя у всіх його проявах, коли воно легітимізується (узаконюється і, більше того, пропагується), то відбувається вже руйнування особистості і соціуму як такого. Виникає звичка до насильства, жорстокості, агресії, більше того, агресія, що вирвалося з надр людини, розростається, як сніговий ком, по відношенню до інших людей. Як відзначає З. Бауман, «в наші

дні притупилася чутливість до болю, насильства, руйнувань, тобто якраз до виявів варварства... у сучасному житті насильство, нецивілізованість стають звичайним явищем, а епатуюче порушення всіх встановлених меж і рамок – свого роду (анти-)нормою» [8, s. 41].

**Масовізація в сучасному суспільстві.** Однією з відмінних рис сучасного суспільства є його масовізація. Варто зауважити, що явище масовізації не є новим предметним полем для дослідження. Воно осмислювалось у працях таких відомих мислителів, як Г. Арендт, Д. Бел, Е. Канетті, Г. Лебон, К. Мангейм, С. Московічі, Ф. Ніцше, Х. Ортега-і-Гассет, Ж. Сорель, Е. Тофлер, З. Фройд, Е. Фром, О. Шпенглер, К. Юнг, К. Ясперс, а також вітчизняними дослідниками Н.М. Волвенко, Ю.В. Серовою [1, 4] та ін. Розкриття будь-яких принципово нових аспектів цієї проблеми я не ставлю тут за мету, але лише намагаюсь розставити акценти, які б допомогли побачити і зрозуміти ті соціальні процеси, які відбуваються сьогодні в нашій країні та світі.

Якщо раніше входження у суспільство, соціалізація полягали в навчанні певним соціальним ролям і іграм, властивим даному соціальному прошарку і виявленню особистісного потенціалу, то входження в сучасне суспільство супроводжується постійним процесом знеособлення, нівелювання особистості, перетворенню неповторної індивідуальності на людину-масу, «людину без властивостей». І, як це ні парадоксально звучить, саме зростання цивілізації, небачене доти зростання техніки, призводить до децивілізованості людей, масового перетворення їх на безлике стадо, натовп, створення «маси світового масштабу» (С. Московічі).

Якщо до кінця ХХ століття суспільствами керували обрані лідери, то з кінця ХХ – початку ХХІ століття головними маніпуляторами суспільного і індивідуального свідомості стали мас-медіа, провідним серед яких є Інтернет. З'явився новий тип суспільства – «мережеве суспільство», громадянами якої є «мережеві комуніканти», відношення між якими ґрунтується на взаємообміні інформацією. На зміну особистісного спілкування душ приходять часто безлика комунікація. Інтернет обплив своєю мережею вже близько 5,3 мільярдів людей

на планеті і непомітно перетворює їх на «мережевих комунікантів», «юзерів», «інформантів» і «тих, хто інформується», «рибок в мережі». І трагедія полягає в тому, що «рибкам» подобається бути «рабами мережі»! І знову дуже актуально звучать слова Й. Хьойзінга: «Як ніколи раніше, люди здаються *рабами слова, гасла*, щоб вражати ним один одного наповал: вербіцид (dooddooeners) в буквальному сенсі слова. Світ насичений ненавистю і взаємонерозумінням. Немає такого приладу, яким можна було б виміряти, який відсоток тих, хто подурнішали та були обдурені (курсив мій – Н.Ш)» [7, с. 352].

Іншим парадоксом сучасності є те, що людина-маса, людина-варвар ХХІ століття породжується не тяготами життя, а її благами. В результаті з дитинства формується не здатність долати перешкоди і досягати певних цілей, боротися за самореалізацію, а безперервний потік «бажання бажань», що веде до розчарувань і, як наслідок, образ і агресії, бо немає межі людським бажанням і, звичайно, всі вони не можуть бути задоволені. Крім того, бажання ці концентруються на матеріальних, а не духовних цінностях, що веде до «занурення» людини в «тлінність світу». Ще в 1930 році іспанський соціальний філософ Хосе Ортега-і-Гассет в своїй роботі «Повстання мас» виділив дві основні риси психології «людини-маси», це:

- 1) нестримне зростання життєвих жадань;
- 2) принципову невдячність до всього, що дозволило так добре жити (курсив мій – Н.Ш) [3, с. 9].

При цьому слід зазначити, що «свідомість індивіда» в корені відрізняється від свідомості, вірніше, «душі натовпу», і, відповідно, людини, що *розчинилася* в натовпі, стала частинкою цього натовпу, «людиною-масою», на що звертає особливу увагу в своїй роботі «Доба натовпів» (1981) французький соціальний психолог Серж Московічі, спираючись на ідеї, висловлені засновником соціальної психології Гюставом Ле Боном в його роботі «Психологія натовпів» (1895). «Основною характерною рисою натовпів, – пише Серж Московічі, – є злиття індивідів в єдині розум і почуття, які затушовують особистісні відмінності і знижують інтелектуальні здібності. ...З того самого моменту, коли люди

опиняються в натовпі, неук і вчений стають однаково нездатними міркувати (курсив мій. – Н.Ш.)» [2, с. 24].

Натовп не міркує, він, на думку Ле Бона і Московічі, подібний до жінки, яка імпульсна і непередбачувана, тому в натовпі легко зародитися як агресії і ненависті, так і героїзму. Натовп слухається не розуму, а «голосу почуттів», тому він легко піддається навіюванню. При цьому має місце зміщення реальності, що відчувається, і реальності, що навіювається. Роль «двигуна» натовпу грають вожді, які володіють харизмою або, що більш характерне для сьогоденного суспільств, мас-медіа.

« ...зібрані в *суспільні стада*, одурманені тією таємничою силою, яку виділяє всяка *перезбуджена* група, люди впадають у стан *навіюваності*, схожий з наркотичним або гіпнотичним. І поки вони перебувають в цьому стані, вони *вірять* всьому, що їм скажуть, і роблять все, що їм накажуть зробити. Вони підкорятимуться кожному заклику, яким би безглуздим він ні був... Вони утворюють щось на зразок газу, який готовий вибухнути в порожнечі суспільства, позбавленого своїх авторитетів і цінностей – газу, вибухова сила якого зростає з об'ємом і все собою пригнічує (курсив мій – Н.Ш.)» [2, с. 8].

Особистість біжить від натовпів, боїться натовпу, відчуває до натовпів огиду, масова людина тягнеться до маси, натовпу. А натовпами, особливо тими, які штучно перезбуджені(!), легко маніпулювати на розсуд можновладців, мобілізувати їх на які завгодно масові і ірраціональні дії, впроваджуючи в їх свідомість економічні і політичні міфи, які, подібно до епідемій, заражають людей в глобальному масштабі. Чи не це є однією з причин масового знеособлення сучасних людей, їх масованої масовізації і нагнітання масового психозу?

**Що ж робити?** Для відповіді на це питання дозволю собі навести довгу цитату з роботи Й. Хьойзінга «У тіні завтрашнього дня», яка образно і глибоко філософськи висвітлює цей, необхідний для виживання людства, процес: «Необхідно оновлення духу. ... необхідно внутрішнє очищення, очищення самого індивідуума. Повинен змінитися сам духовний *habitus* (стан) людини. ...

Нову культуру може створити лише очищене людство ... Для так необхідного нашому часу духовного clearing (очищення) знадобиться нова аскеза. Носії очищеної культури повинні будуть відчувати себе так, немов вони тільки що прокинулися рано вранці від сну. Вони повинні будуть скинути з себе погані сни. Сон своєї душі, що виросла з бруду і може знову в неї зануритися. Сон свого мозку, звивини якого були всього лише залізним дротом, і свого серця зі скла. Сон своїх кігтів, на які перетворилися кисті рук, і своїх іклів, що стирчать з рота. Вони повинні будуть пригадати, що людина може захотіти не бути хижим звіром. ... ці побажання і надії на очищення душ, на катарсис, який повинен стати оберненням, поверненням до себе, новим народженням людини(курсив мій–Н.Ш)» [7, с. 361–365].

### Література

1. Волвенко Н.М. Феномен мас і процеси масовізації суспільства. *Вісник СевНТУ. Серія: Політологія*. Вип. 145/2013. С. 133–136.
2. Московичи С. Век толп. Исторический трактат по психологии масс / пер. с фр. М.: Центр психологии и психотерапии, 1996. 478 с.
3. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс / пер. с исп. М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. 507 с.
4. Серова Ю.В. Масовізація сучасного суспільства й сучасна міфологія: особливості взаємовпливу. *Філософські проблеми гуманітарних наук*. Збірка наукових праць. Київ, 2009. 500 с.
5. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности / пер. с англ. Э. М. Телятникова, Т. В. Панфилова. М.: АСТ, 1998. 672 с.
6. Шелковая Н.В. Варваризация и массовизация как феномены современной культуры. *Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. Серія «Філософія»*. Харків: ХНУ, 2019. № 60. С. 59–70.
7. Хейзинга Йохан. В тени завтрашнего дня // Хейзинга Йохан. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня. М.: Прогресс, Прогресс-Академия, 1992. С. 243–367.
8. Bauman Z. Gewalt-modern und Post-modern in *ModenitKt und Barbarei / Soziologische Zeitdiagnose am Ende des 20 Jahrhunderts*. Fr./M. 1996. S. 36–67.

9. Offe C. Moderne «Barbarei»: Der Naturzustand im Keinformatin *ModenitKt und Barbarei / Soziologische Zeitdiagnose am Ende des 20 Jahrhunderts*. Fr./M. 1996. S. 258– 289.

10. Shelkovaya N. Massification and barbarism in the modern society: causes and effects. *The 5 International USERN Congres. 7-10 Nowember 2020*. Tehran, Iran. P. 120.

### 1.3 Трагедія інакшості

Однією з рис сучасності є потяг до екстриму, який знайшов своє відображення і в мистецтві. Що це? Бажання набути адреналіну, якого не вистачає багатьом, чи, навпаки, завдяки шокотерапії набути здатності більш стримано сприймати стреси, які переповнюють життя сучасників? Але факт залишається фактом: найпопулярнішими й найкасовішими у світі стають фільми жахів та фільми, у яких перекарчуются всі моральні норми суспільства. Найвідомішими серед них є фільми Стівена Кінга та Ларса фон Трієра.

Цікаво, що фільми жахів, трилери Кінга не мають негативного резонансу критиків, у той час як фільми Трієра, як правило, мають скандальний резонанс, бо, на перший погляд, вони носять садистський та порнографічний характер. Але, на нашу думку, це тільки на перший погляд. Якщо зануритися в зміст, образи, вислови героїв фільмів, можна побачити їхню багату й глибоку символіку, що розкриває сутність людини, суспільства та сучасних екзистенційно-соціальних проблем.

Понад це, саме шок від фільмів Трієра трансформує психіку людини (як у Давній Греції катарсис), вони розплющують їй очі назустріч справжнім причинам духовної та моральної кризи людини та суспільства. Але для цього потрібно зануритися в символи його фільмів.

Через світову популярність фільмів Триєра існує безліч великих та маленьких статей про нього та його фільми, зокрема його «Німфоманку», через аналіз якої ми намагалися осмислити феномен інакшості. Статті про фільми

Трієра, зокрема «Німфоманку», як правило, носять оглядовий, поверховий, часто занадто емоційний та суб'єктивний характер. У наявних небагатьох спеціальних дослідженнях відбувається суцільно мистецтвознавчий аналіз. До таких досліджень, зокрема, можна віднести роботу Caroline Bainbridge «The cinema of Lars von Trier: authenticity and artifice» (Bainbridge, 2007). Особливу увагу в аспекті мистецтвознавчого аналізу дослідження творчості Трієра заслуговує книга Антона Долина «Ларс фон Трієр. Контрольні роботи» (Долин, 2015), у якій автор скрупульозно аналізує особистість Трієра, зокрема через багаточисельні інтерв'ю з ним, та творчість, причому не тільки своїми очима, а й очима акторів, які співпрацювали з Трієром. Іноді екстравагантність «Німфоманки» та інших фільмів Трієра стають підставою для розгляду його як представника культурного лібералізму, про що йдеться у статті Peter Schepelern «Lars von Trier and Cultural Liberalism» (Schepelern, 2014). Проте, усе частіше дослідники розуміють, що мистецтвознавчого аналізу недостатньо для усвідомлення сенсів фільмів Трієра, які носять глибоко культурологічний, філософський та психологічний характер. Тому з'являються роботи, у яких відбувається аналіз фільмів Трієра з позиції психоаналізу, наприклад стаття Буличевої А. Є. «Аналіз трилогії Ларса фон Трієра: “Антихрист”, “Меланхолія”, “Німфоманка”» (Буличева, 2015) та за баченням філософії, наприклад, дослідження Haro J. A., Koch W. H. «The Films of Lars von Trier and Philosophy: Provocations and Engagements» (Haro, Koch, 2019).

Але погляд на будь-який феномен з одного боку ніколи не буде адекватним, тим паче, якщо цей погляд абсолютизувати й видавати за єдиний та істинний. Крім цього, не можна забувати ноуменального пласта об'єктів дослідження та наявності метафоричного й символічного відображення дійсності, яке притаманне мистецтву. Тому для осмислення глибинних сенсів та символів фільму «Німфоманка» використовується трандисциплінарний метод дослідження, що органічно поєднує культурологічний, філологічний, філософський, психологічний та соціально-філософський підходи.

Фільм «Німфоманка» (Nymphomaniac) — еротична драма данського кінорежисера й сценариста Ларса фон Трієра, що вийшла 25 грудня 2013 року в Данії (на Різдво!).

*Короткий зміст фільму.* Пізній вечір. Літній самотній чоловік інтелектуал Селигман вийшов у магазин по продукти. Повертаючись з магазину, у дворі він побачив на землі побиту немолоду жінку. Селигман запропонував їй викликати швидку допомогу, відвезти до лікарні, але вона відмовилася і попросила лише чаю. Тоді він привів її до себе додому, поклав на ліжко й дав чаю.

Розговорилися. Жінка (звали її Джо) сказала йому, що вона погана жінка, заслужила ці побої і почала розповідати йому про своє життя від двох до п'ятдесяти років: про свого доброго, люблячого батька-лікаря, який розповідав їй у дитинстві, що кожне дерево — це чиясь душа, і треба знайти своє дерево, свою душу. І Джо шукала своє дерево все життя, і знайшла його на вершині гори, що було засохлим, зігнутих, самотнім; про те, що з отроцтва вона була сексуально загостреною і в 15 років сусідський хлопець Джером на її прохання позбавив її цноти; про те, що, відчуваючи постійний сексуальний голод, вона вела інтенсивне сексуальне життя з чоловіками, які нескінченним потоком проходили крізь неї; про те, що вона з юності заперечувала любов, але, врешті-решт сама покохала, причому того цинічного хлопця Джерома, який позбавив її цноти, жила з ним, народила від нього сина, але... одного разу вона відчула, що нічого не відчуває в сексуальному акті! Тоді вона звернулася до садиста, який відновлював її сексуальну чутливість... жорстоким побиттям, причому викликав її на ці «процедури» вночі, навіть у свята. Джером не витримав цього й пішов з сином від неї...

Джо шукала роботу, але через її розгнуждане сексуальне життя її всюди звільняли, насамкінець, вона знайшла роботу з вибивання боргів з кредиторів, у якій став у пригоді їй великий сексуальний досвід. Справи йшли успішно, але роки спливають... і бос порадив їй виховати наступницю, узявши дівчину з дитячого будинку. Вона взяла, виховала, але одного разу кредитором виявився Джером, і вихованка Джо, вибиваючи з нього борг, закохалася в нього й стала з

ним жити. Джо вирішила його вбити. Пізно ввечері вона зустрічає Джерома і свою вихованку у дворі, що нагадує склеп, і стріляє в нього, але пістолет не вистрілив. Тоді Джером жорстоко її б'є і на її очах здійснює злягання з вихованкою Джо так само, як колись, у 15 років, з нею, і йде разом з вихованкою Джо. Там і знаходить її Селигман.

Все це розповідає Джо Селигману, який, будучи, за його словами, сам незайманим, не тільки не засуджує її, але всіляко обґрунтовує її вчинки. Джо перейнялася до нього щирою симпатією, зізналася, що він перший у її житті друг, і сказала, що вона докладе всіх зусиль, щоб стати на праведний шлях. Наприкінці своєї сповіді втомлена Джо просить залишити її в кімнаті, щоб поспати. Селигман іде. Але... через деякий час він повертається з оголеним низом, бажаючи злягтися з нею. Вона повертається в подиві: як, це він? Праведник? Незайманий? Селигман: «Але ж ви перетрачали тисячі чоловіків». Темрява. У темряві постріл...

Після перегляду фільму в думках один за іншим проносяться і застигають образи, сцени та епізоди, вирази облич, слова. «Німфоманка» Ларса фон Трієра – це геніальний твір, бо анатомує людську душу, сучасне суспільство й природу людини. Фільм дуже складний і неоднозначний, насичений символами, які передбачають серйозну роботу думки.

«Німфоманка», звичайно, не порнофільм. Еротика тут лише на поверхні. Фільм дуже глибокий і сенсонасичений. Згадаймо бачення Джо в підлітковому віці Мессаліні і Вавилонської блудниці, коли вона лежала на траві. Що означає це бачення? Програму її життя? Чому вона це побачила, коли лежала на природі, на траві, а не в приміщенні, наліжку?

А ці числа Фібоначчі: 3, 5, 8, кожне з яких має глибоку сакральну символіку, точніше  $3 + 5 = 8$  — і це теж символічно. Починається її сексуальне життя числами Фібоначчі й закінчується цими числами. Чому?

А образи голих дерев — душ людей, як говорив батько Джо? І ці чорні бруньки на ясені. Чорні бруньки... І її зустріч зі своїм деревом... Але яким? І де? Дві гори, дві вершини. На одній — Джо, на іншій — її дерево.

І ця метушня Джо по парку взад і вперед, взад і вперед і... вгору, до коханого. Два рази вгору... до коханого. І третій раз донизу...

Любов і ненависть. Життя та смерть. Чому Джо хотіла вбити коханого? Чому він її до напівсмерті побив? І де побив, у якому місці? Стіни, стіни, стіни... Могильний склеп? І ця сповідь самотньому чоловікові-незайманому...

Чому квартира Селигмана нагадувала склеп і її оточував склеп? Ані неба, ані сонця не було видно з його вікон. Чому в нього, атеїста, на стіні висіла в центрі стіни ікона (не в куточку).

І цей кінець... Коло замкнулося? А ця дівчинка-підліток — чи не інкарнація Джо? А цей крик протесту проти чинної лицемірної моралі. «Ви — ненавидите свою щілину, а я люблю її!!!» — це крик її душі. Але чому у фільмі постійно фігурує це слово — «щілина»?

І хіба це всі питання, образи й символи, над якими Трієр змушує (саме змушує!) задуматися кожного з нас? Дійсно, Джо можна розглядати як дзеркало нашого лицемірного, розбещеного й жорстокого суспільства, суспільства, у якому люди катастрофічно швидко втрачають чутливість і потребують усе більш і більш гострих відчуттів (мурашки по шкірі пробігають, коли ми бачимо нікому не потрібні смертельно небезпечні трюки на хмарочосах, у горах тощо) і стають, по суті, мазохістами.

І що ж нас чекає? Кам'яний склеп без неба й сонця і... непроглядна темрява... Може, Трієр, як свого часу, Дж. Оруелл у «1984» і Є. Замятін у «Ми» волає до людей: «Подивіться на себе! На кого ви стали схожі! Прокиньтесь! Подумайте, куди ви стрімко несетеся?» Але чи почує цей заклик людство й кожний з нас?..

Так, звичайно, Джо хвора, серйозно хвора, як і сучасна цивілізація, але на глибинному рівні чи не звучить тут відома тема туги за раєм, яку прекрасно проаналізували М. Еліаде в його роботі «Образи і символи» й М. Епштейн у його есе «Онтологія любові: Едем в Пісні Пісень»?

Кожний бачить якусь грань великої Таємниці, ім'я якої «Людина». Саме «Людина», не пів-людини — чоловік чи жінка, а цілісна Людина». Може,

постійні звернення Джо до свого коханого: «Заповни всі мої дірочки!» — це прагнення до набуття повного злиття, і не тільки фізичного, а й психологічного, духовного. Може, це невичерпна жага набуття втраченої цілісності, андрогинності?

І цей образ гори й дерева Джо на горі. Дерево її батька — у лісі, на рівнині, дерево Джо — на горі. У лісі багато дерев, вони схожі чимось. А на вершині стоїть тільки одне дерево. Нескінченно самотнє, але... на вершині, майже на Небі... Джо піднімається на вершину гори. Гора — це символ осі світу, AxisMundi. Вершина гори — місце зустрічі з Богом. Джо піднімається з землі до Неба. І лише піднявшись, бачить своє дерево. Де? Теж на вершині гори. Але... іншої гори. Між цими горами глибока прірва. Прірва розділяє Джо і її дерево. І дерево-то яке, воно засохло, зігнулося... Тобто Джо дереться вгору, але чи подолає вона прірву, щоб дістатися до свого дерева на горі це її збочений шлях до Бога, до Неба, до Справжньої Любові.

Пам'ятаєте слова Христа «Численні гріхи її (Марії Магдалини — Н.Ш.) прощені, бо багато вона полюбила. Кому ж мало прощається, такий мало любить» (Лк.7: 47)? У людині з'єднані Небо і Земля, Добро і Зло, Божественне і Сатанинське, Любов і Ненависть, вульгарність і святість, нерозривно з'єднані в єдине ціле. У християнстві є положення: «Блажен винний». Чому? Бо у винного вже немає зарозумілості й пихатості. Пам'ятаєте молитву фарисея і митаря? І хто ближче до Бога? Кожний іде до Бога. І Джо йде до Бога. Але шлях у кожного свій.

У чому звинувачувати Джо? Хіба вона когось ненавидить, хіба вона знущалася над кимось? Вона була хвора, дуже хвора, але хвороба ця багато чому її навчила. *Вона — інша*. Не така, як ми. Вона живе в тому житті, де секс не гріх, а природний прояв. Так, ми, праведні(?), не мислимо сексу без кохання і називаємо такий секс хіттю. Але, якщо уважно придивитися, то ми не побачимо похоті в жодному її статевому акті. Радше — цікавість. Згадайте вираз її обличчя, коли її «обробляли» два негри. І що вона потім сказала? «Я дізналася нове». Не сексуально нове, а нове в її організмі.

Її шлях — це шлях «соматичного гнозису». До речі, у маленьких дітей аналогічне пізнання світу — шляхом «соматичного гнозису». Шлях Джо — це шлях граничної щирості, повстання проти лицемірної моралі. А число 8... це початок нового циклу (число 7 — повнота циклу). У 8-й главі фільму почався новий цикл життя Джо... вона піднялася на гору, у кров зранивши всю себе...

Пам'ятаєте її слова: «Убивати — це так природно». І вона має рацію. Адже, по суті, уся історія людства й історія всіх живих істот — це історія постійних мало- і багаточисленних вбивств. Убивати — це так природно. Парадокс полягає в тому, що якщо за щось вбивають одну людину — це злочин, а якщо ні за що — багатьох (на війні, під час революцій, під час міжцерковних розбірок з інакодумцями) — це героїство, праведність тощо. Джо природна з початку й до кінця. Це перше.

А по-друге, вона хотіла вбити Джеромане через почуття ненависті, а через почуття болю. Адже злість і агресія — це часто (або завжди?) інша сторона (маска) болю. Джо любила Джерома, і бажання його вбити — це прояв природної агресії кохаючого в такій ситуації (згадаймо Отелло). Що стосується вбивства Селигмана (чи вбила вона його? Адже звук пострілу в темряві — не означає ще, що вона його вбила) — це теж біль жінки, яку ошукали, адже вона сприйняла його як єдиного й першого в житті друга, причому, друга в житті, де вона вже буде хороша (згадайте її часті повтори: «Я — погана жінка»), а він...

Зверните увагу, що постріл у кінці фільму, у 8-му (!) розділі оповіді. І видається, що це початок нового циклу її життя. У кого вона стріляла? У Селигмана чи в себе? Можливо і в себе... Або в прямому сенсі — вона вбивала себе «стару», бо так жити вона вже не могла; або в переносному сенсі, стріляючи в Селигмана, вона тим самим вбивала себе колишню, ту, що доступна усім чоловікам і живе в стані постійного сексуального голоду.

Темрява — це смерть. Але чия смерть і смерть чого? Безпросвітний песимізм? Але за ніччю настає день, а за смертю — народження. Щоб воскреснути духовно, треба померти фізично, і не обов'язково в прямому сенсі слова. Постріл у темряві — це вбивство, перш за все, Темряви в ім'я Світла.

Але поки йшла мова про осмислення «низу». Поглянемо вгору. Там — ліс, дерева, що оголили свої гілки-руки, які химерно вигнуті й тягнуться вгору, до неба; там дві гори, на одній з яких стоїть, піднявшись на неї, Джо, а на іншій — зігнуте її дерево, але і Джо, і дерево — на вершині гори, не в лісі. Чому Джо у важкі хвилини життя бігла до парку й там метушилася взад і вперед? Не пила, не колола наркотики, а тікала від людей до дерев, до парку. Чому її заспокоювало тільки споглядання гербарію з листя? Дерева, листя, парк, ліс, гори, гербарій — ці образи виникають знову й знову, знову й знову. Чому?

Так, гора — це місце зустрічі з Богом. Дерево — це символ життя. Засохле й зігнуте дерево на горі — «засохла» й «зігнута» зустріч з Богом. Немає для Джо життя ані в парку, ані в лісі (серед дерев-людей), ані на горі — з Богом. Це, по суті, трагедія нашого суспільства... Джо... жінка це чи наша цивілізація? Джо кидається в парк до зелених дерев, Дерев Життя, вона біжить туди, але заспокоєння знаходить, тільки розглядаючи листя, що засохло, тобто померло. Чи не цивілізація це наша, яка кидається до Дерев Життя Всесвіту й не знаходить там собі місця, бо вона вже подібна до засохлого листя в гербарії, самотнього дерева на горі, що засохло.

І Джо-цивілізація кидається, страждає неймовірно від самотності й нереалізованості в собі Справжньою Життя, хапається гарячково за ілюзорні чуттєві насолоди, які ще більше вбивають її, тим самим вбиває себе і... біжить від себе вниз по сходах. Униз... у пекло... Але хіба від себе втечеш? І якщо так, то куди?..

Бачиться, що це фільм про пізнання. Видів пізнання багато. Один з них — інтелектуальне пізнання. Але є й інші види, зокрема, сексуальне, з якого й починається Біблія. «І пізнав Адам Єву, жінку свою, і вона завагітніла, і породила Каїна» (Бут. 4: 1). Бувають маніяки інтелектуального пізнання, «книжкові черв'яки», вчені, вони живуть тільки цим видом пізнання, відчуваючи постійний інтелектуальний голод (думаю, інтелектуалам цей стан знайомий) і все інше для них — лише фон. До них належить Селигман. Джо ж являє собою маніячку

сексуального пізнання, яким вона живе, відчуваючи постійний сексуальний голод.

Similissimiligaudet (лат. — «Подібне тяжіє до подібного») — це один із законів нашої світобудови. По суті, Джо та Селигман подібні, тому вона й відчула в ньому першого в житті справжнього друга, обидва вони — маніяки пізнання. І бажання Селигмана скоїти злягання з Джо наприкінці фільму — це теж його бажання розширення обсягу свого пізнання. Як же так? Він помре, так і не дізнається, що відчуває чоловік під час парування з жінкою. І він вирішив дізнатися це з жінкою, яка жила до цього цим видом пізнання. Вдивіться в його обличчя. У ньому немає похоті, сексуального бажання, але лише боязка спроба дізнатися про щось нове, і його млявий пеніс — це теж символ, символ того, що інтелектуальне бажання без сексуального — безживне, не дає життя. Тут має місце зустріч «мертвого» інтелектуального пізнання і «живого» сексуального пізнання. Невикорінна тяга до цілісного пізнання, зруйнованого Своєю в акті первородного гріха.

«А постріл?». Постріл — це вбивство «або-або», тобто тільки інтелектуального або тільки сексуального пізнання, це вбивство сексу без кохання, без благословення Бога. Згадайте, що Бог благословив секс у Своему першому благословенні: «Плодіться й розмножуйтеся, і наповнюйте землю» (Бут. 1: 28), це вбивство себе розщепленого, грішного, що відпав від цілісності богоподібності для воскресіння цієї цілісності, для «повернення до себе» первозданного. І вище сказана фраза: «У 8-му розділі фільму почався новий цикл життя Джо... вона піднялася на гору, у кров зранивши всю себе...» — лише відкриває завісу темряви, яку опустив Ларс фон Трієр наприкінці фільму.

Крім того, є духовний закон, згідно з яким після покаяння приходить випробування того, у чому людина покалася. І якщо людина відкидає це випробування, відчуває в ньому гріх (не знає розумом, що це гріх, а відчуває гріховність цієї обставини всім своїм еством), значить, людина очистилася від цього гріха. Це й показано наприкінці фільму, можливо й екстремальним чином, але в цьому екстремумі дуже багато глибокої символіки.

На наш погляд, Трієр, як будь-який геній, завдяки натхненню Згори сам іноді не усвідомлює, чому він творить щось так чи інакше. Ним керує натхнення (Дух Згори). Життя — багатогранне й Трієр геніально це показав. Адже є в цьому фільмі і світлий образ. Син Джо.

У фільмі є епізод, коли син Джо вночі (образ і символ ночі) прокидається і встає з ліжечка (символ пробудження від ночі життя, від сну життя і «вставання», «піднімання») і бачить у вікні, що падає сніг. Він виходить на балкон, тобто зі штучної «клітки» виходить на волю, до життя, до божественної краси природи, символу небесної чистоти, до Живого, природного світу.

Подібне тягнеться до подібного: чистота до чистоти, Життя до Життя, але й Смерть до... Смерті. Дитина забуває про землю і вже хоче вийти через балкон назустріч диву життя, нічному снігу, що падає, він простягає рученята й уже майже летить, відірвавшись від землі (згадаймо епізод на початку фільму, коли Джо-підліток літала над землею, але там був інший лет, але лет)...

І тут малюка рятує тато, підхоплює його на руки й опускає з небес на землю. Людям місце на землі, але... піднімаючи руки, голову й душу до Неба, відкривши своє серце назустріч Диву природи, Небесній світобудові. І саме в цьому людина, як істота, яка стоїть на землі, але парить душею в Небі, реалізує себе як Людина, як Живе Дерево в лісі Дерев Життя Всесвіту.

Так, фільм Ларса фон Трієра «Німфоманка», як будь-який геніальний твір, ставить більше запитань, ніж дає відповідей на них, більше того, кожний символ-епізод цього фільму багатозначний і багатоаспектний. На багато питань, які можуть виникнути при перегляді та осмисленні цього фільму, ми не надали відповіді. Та й ті відповіді-бачення, які тут представлені, звичайно, не є вичерпними, бо мета цього осмислення, як і будь-якого творіння, будити думку. Але головне, на наш погляд, зрозуміти, що «Німфоманка» не порнографічний, а глибоко філософсько-психологічний фільм, де йдеться про шлях до любові, до олюднення сучасної знелюдненої людини.

## Література

1. Булычева, А.Е. (2015). Анализ трилогии Ларса фон Триера: «Антихрист», «Меланхолия», «Нимфоманка». URL: <https://supervis.ru/content/762393877-bulycheva-ae-analiz-trilogii-larsa-fon-triera-antihrist-melanholiya-nimfomanka>.
2. Добровольский, В. Ю. (2018). Понятие интертекстуальности в кинематографе (на примере фильмов Ларса фон Триера). Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология», № 8–2(41), С. 250–258.
3. Долин, А. (2015). Ларс фон Триер. Контрольные работы. Москва: Новое литературное обозрение.
4. Епштейн М.Н., Шелковая Н.В. Трагедія інакшості. Осмислення фільму Ларса Фон Трієра «Німфоманка». *Культурологічна думка*. Т. 22. № 2. 2022. С. 81–91.
5. Эпштейн, М. (2014). Маниакальная витальность. Частный корреспондент. URL: [http://www.chaskor.ru/article/maniakalnaya\\_vitalnost\\_35131](http://www.chaskor.ru/article/maniakalnaya_vitalnost_35131)
6. Bainbridge, C. (2007). The cinema of Larsvon Trier: authenticity and artifice. London & New York: Wallflower Press.
7. Haro, J. A., & Koch, W. H. (2019). The Films of Larsvon Trier and Philosophy: Provocations and Engagements. Cham, Switzerland: Springer Nature.
8. Schepelern, P. (2014). Larsvon Trier and Cultural Liberalism. URL: <https://www.dfi.dk/en/english/lars-von-trier-and-cultural-liberalism>

### **1.4 Проблема суміщення «людини екологічної» та «людини цифрової» в культурологічній парадигмі майбутнього**

Сучасний етап розвитку культури, зокрема європейської, характеризується утвердженням екоцентричної парадигми. Нагальна необхідність збереження земної природи як довілля вимагає зміни ціннісних, культурних, моральних настанов, загалом - формування людини нового типу «homo ecological». Можна виділити два основні підходи до системи «параметрів» майбутньої «людини екологічної». Один з них, який можна позначити як «природничий», передбачає

подолання екологічних проблем шляхом подальшого розвитку високих технологій, автотрофний характер існування майбутнього людства, тип «*homo autonomus*», і при цьому практично виключає з поля зору моральні та світоглядні моменти. Другий підхід, що називається «гуманітарним», формує образ людини майбутнього, для якої (узагальнено) необхідні такі риси та якості: вміння та готовність сприймати природу як суб'єкт, наявність холістичного світогляду, керівництво етичними принципами у взаєминах із природою, пріоритет духовних цінностей над матеріальними, «екологічний аскетизм», розуміння прогресу як процесу досягнення вищої якості життя (через гармонію з природою), а не рівня життя (через матеріальні показники благополуччя). Слід зазначити, що в екологічних настановах «гуманітарного» підходу та в такому образі «людини екологічної» немає нічого нового. Усі зазначені вище риси добре корелюються з моральними настановами світових релігій стосовно ближнього, незалежно від цього, хто ним є: Бог, людина, тварина, природа загалом. Вочевидь, що «*Homo ecological*» у межах «гуманітарного» підходу – це неминуче і «*Homo moralis*», і «*Homo mysticus*».

Поява комп'ютерної техніки, Інтернету та все більш щільне входження цих реалій у повсякденне життя людства (це яскраво виявилось під час пандемії COVID-19) викликають відчутні зміни в культурі, аксіосфері, антропології. Як ці зміни відбиваються на взаєминах людини з природою? Як буття людини в природі, образ природи, екологічні цінності та екологічна культура трансформуються у контексті процесів віртуалізації та цифровізації?

У сучасних уявленнях поняття «віртуальна реальність», яке нещодавно пов'язувалося з Інтернет-простором, значно розширено. Відбувається «відкриття» нових елементів у структурі віртуальної реальності, що веде до її розгалуження, поглиблення, а відповідно, і збільшення її ролі в житті людини. Все наполегливіше під філософське поняття віртуального (що саме походить від *virtualis* - можливий) підбиваються будь-які прояви духовного життя людини, прояви ідеального, «сфери можливого», релігія, мистецтво і вся культура загалом як друга природа, другий світ, повністю створений людиною. Крім того,

віртуальною реальністю вважаються психіка і свідомість людини як сукупність духовних процесів, що відбуваються в голові (мозку) людей. Віртуальна реальність створює ідеальні моделі (ментальні патерни) дійсності та, будучи об'єктивованою, породжує продукти матеріального та духовного характеру (культуру), тобто здійснюється як конкретний результат. З цього випливає, що людина за своєю природою схильна до продукування віртуальної реальності: «Людина - взагалі істота, постійно націлена на безперервну віртуалізацію буття у світі. Сприймаючи за допомогою органів чуття світ навколо і всередині себе, а також самого себе як об'єкт (тіло, психіка), і відображаючи все це у свідомості, людина творить перманентну віртуальну реальність у своєму душевному апараті, підсвідомості, свідомості та надсвідомості [1]. У такому ракурсі розуміння і комп'ютерна віртуальна реальність стверджується як практично «природна», близька людська натура як така.

У той же час, буття людини в реальному світі має на меті досягнення самореалізації, щастя, яке розуміється як повнота буття. Віртуальна реальність оцінюється як неповна. С.С. Хоружий, наприклад, вважає, що віртуальна реальність виступає не як автономний рід буття, а як «недо-рід буття». Їй властиве часткове, недовтілене, мерехтливе існування. [2, с. 41, 43]. Поряд з цим «віртуальні практики одночасно є максимально доступними: вони не вимагають граничних внутрішніх зусиль і суворої школи, як духовні практики <...>. Вони мають інерцію, яка зтягує силою: порівняно з ними режими актуальної реальності є більш різкими та напруженими, і віртуальна людина прагне зтягнути перебування у віртуальній реальності, повертаючись до актуального неохоче» [2, с. 56]. Подальший розвиток ситуації С.С. Хоружий прогнозує так: «Людина повертатиметься з віртуальної реальності в актуальну дедалі важче, що неминуче призводитиме до дегенерації актуальної реальності. Дегенерація буде наближенням актуальної реальності до віртуальної - спадання формотворчої та життєво будівельної енергії, зникненням зв'язків та поступовою перевагою процесів розпаду» [2, с. 57]. Солідарність із такою позицією висловлює Е.А. Байков: «у світі віртуальної реальності існує лише можливість, ймовірність,

ідеальність, проектування, інтенціональність, симуляція, подоба, наслідування, копіювання, імітація – але аж ніяк не справді актуальне, матеріальне буття людини та навколишнього світу. Все тут засноване виключно на відображенні буття (відображення у свідомості ідей та образів матеріальних та соціальних об'єктів, явищ та відносин, що існують у світі матеріальної реальності). Умовно кажучи, світ віртуального - існування патернів (зліпків, зразків) і симулякрів (копій, подобий - без оригіналів), тобто образів без зв'язку з десигнатами» [1].

Віртуалізація життя соціуму та людини відчутно позначається не тільки на ідеалах, якостях, достоїнствах людини, а й на її ідентичності, базових антропологічних характеристиках. Комп'ютерна реальність формує цифрову ідентичність *homo digital*. Одна з основних цілей «цифрової людини» - вільно реалізовувати звичні культурні практики в їх мережевому варіанті, отримувати супутні емоції, але бути вільним від вимог, які зазвичай властиві участі в цих практиках в актуальному режимі. Така позиція, по-перше, суперечить універсальній етичній настанові на співвідношення свободи та відповідальності, а по-друге, очевидно, не сприятиме відповідальному ставленню до природи. «Цифрова людина» практично байдужа до всього, що знаходиться поза віртуалом. Віртуалізація збільшує кількість людей, які не цікавляться реальним світом, комунікацією «в реалі» без посередництва гаджетів (такі контакти можуть викликати дискомфорт, страх, невпевненість, прагнення уникати їх у майбутньому). Вже досить усталеним є порівняння впливу віртуальної реальності на психіку людини з дією наркотиків. У японській мові є слово *hikikomori* (хікікоморі, ті, що перебувають переважно у чотирьох стінах та живуть виключно в інтернеті).

Відомо, що «свідомість, цілком занурена у простір віртуального, важко переключається на реальність першого рівня і, зрештою, дедалі менше здатна адекватно сприймати справжню навколишню дійсність - матеріальне буття у світі» [1]. І цілком зрозуміло, що за умови високого рівня віртуалізації членів суспільства поява «людини екологічної», наділеної встановленими вище характеристиками як «вміння жити в діалозі з природою», «наявність

холістичного світогляду», «усвідомлення себе як одна з природних систем», «керівництво етичними принципами у взаєминах з природою» тощо буде проблематичною або неможливою. Занурена у віртуальне буття, атомізована «цифрова людина», яка через брак живого спілкування майже втратила здатність до емпатії, навички читання емоцій на обличчі собі подібного, навряд чи піклуватиметься про стан природних об'єктів і про їх збереження та примноження. Адже стан природи зазвичай оцінюється в порівнянні з переживаннями і внутрішнім світом людини. Цифрова раціональність – це прагматична раціональність. Але ставлення до природи має містити елемент безкорисливого захоплення, споглядання, морального ставлення до неї.

Філософам 18 століття мета прогресу мислилася як покращення життя людства, фактично досягнення райського існування в земних умовах. У той же час виявилось, що жоден з винаходів людства (насамперед - технічних) не позбавлений негативних сторін. Але також жодне з попередніх винаходів не здатне настільки кардинально змінити (у тому числі й відчутно-негативно) суспільство, навколишній світ і власне саму людську ідентичність як комп'ютерна віртуальна реальність.

Таким чином, сучасна культура характеризується розвитком процесів віртуалізації та цифровізації, які, як з'ясувалося, в своїх фундаментальних настановах суперечать екоцентричній культурній парадигмі. Основний фокус конфлікту полягає у різних векторах спрямованості цих процесів. В екоцентричній парадигмі людина має бути звернена до навколишнього середовища, а також відкрита до інших людей для поєднання зусиль щодо збереження природи, реалізації принципу природності та гармонійності життя. На противагу цьому процес віртуалізації формує «цифрову людину» («digital person»), яка поступово втрачає навички комунікації в офлайн-суспільстві та характеризується тяжінням до необмеженої віртуальної свободи, не врівноваженої відповідальністю. Природа перестає бути складовою системи цінностей «цифрової людини».

Позитивні результати від цифровізації для екології зводяться, в основному, до можливості контролю параметрів стану довкілля та реагування на них. Але це буде важливим доти, доки людина залежить від природи та її ресурсів. Реалізація ідеї автотрофного існування людини, «homo autonomus», поширення біороботів, кіборгів (транслюдини, постлюдини) призведе до абсолютної байдужості цих істот щодо стану природного середовища. Глибоко прагматична цифрова свідомість позбавлятиметься того, що не вимірюється, не продається/купується, не оцифровується. Адже відомо, що прагматизм як ідея тотальної користі часто суперечить моральним основам – совісті, людяності. У таких умовах результати сучасних зусиль щодо збереження біорізноманіття та екологічного балансу будуть недовговічними.

Водночас слід зазначити, що всі розглянуті процеси знаходяться на початковій стадії свого розвитку і можуть бути скориговані, прораховані щодо своїх ефектів і впливу на особистість та ідентичність людини, навколишнє природне середовище за умови уваги до проблеми та об'єднання зусиль мислителів, науковців, урядів, світової спільноти.

### **Література**

1. Байков Э.А. Виртуальность в ноосфере. URL: <https://www.dialog21.ru/biblio/bajkov2.htm>
2. Хоружий С.С. Очерки синергической антропологии. М. : Ин-т философии, теологии и истории св. Фомы, 2005. 408 с.

### **1.5 Концепт «сталого розвитку»: проблема культурних ресурсів та «якості» людського потенціалу в трансформаційну епоху**

Трансформаційні епохи взагалі і та, що є нашою сучасністю, у назвах/самоназвах якої переважають «пост-» (постсучасність, постгуманізм, «епоха постправди» і т.п.), з необхідністю породжують уявлення щодо бажаних результатів відповідних трансформацій. Ці уявлення, усвідомлюючись,

оформлюються у певні концепти. Одним з таких концептів сучасності є «сталий розвиток».

Як відомо, методичне вибудовування засад суспільного життя, орієнтованих на сталий розвиток як довгостроковий і стійкий, ґрунтується на трьох китах – економічному зростанні, екологічній рівновазі та соціальній відповідальності: баланс саме цих складових, як зазначалось у докладі комісії ООН наприкінці 80-х років минулого століття, мав стати запорукою стабільності для наступних поколінь. Згодом концепція набула змін і тепер «сталий розвиток» означає економічне зростання без завдання шкоди довкіллю та вирішенню соціальних проблем. Але такий розвиток потребує як певних політичних та економічних інституційних умов, так і відповідного людського капіталу, формування/розвиток якого є неможливим поза і без його «субстратної основи» – людського потенціалу. Економісти визначають останній як «сукупну чисельність населення, що спроможна здійснювати економічну діяльність в якості споживання матеріальних і нематеріальних благ, забезпечення діяльності держави через фіскальний механізм, прийняття участі в процесі створення сукупного продукту в якості носіїв робочої сили, підприємницьких та творчих здібностей» [1, с. 1].

Як бачимо, в економічному контексті проблематика соціальної відповідальності задля забезпечення сталого розвитку зводиться, в основному, до сфери екології, чим дещо нівелюється роль людського потенціалу, який, до того ж, тлумачиться лише як кількісний чинник, який об'єктивно стає слабкішим у несприятливих, відверто скрутних часах, тим паче – під час військових дій (йдеться про вторгнення РФ 24.02.2022 і введення військового стану; див., наприклад: [2]). І хоча думка експерта, наведена у [2], обмежується демографічним підходом, а саме, визнанням, що «залишається один чинник – міграційний, тобто залучати населення інших країн до проживання та роботи в Україні», думається, не менш актуальним і важливим є виявлення чинників, вплив яких може призвести до якісного зміцнення «субстрату» людського капіталу, для чого доцільно прийняти ширше за економічне тлумачення

людського потенціалу: це такий «інтеграл» різноманітних – явних і латентних – властивостей спільноти, який віддзеркалює систему відносин і можливостей розвитку, що склалася на основі самореалізації членів суспільства в суспільно-значущій діяльності.

Філософсько-культурологічний погляд на людський потенціал як на «запас» та передбачувані «перспективи» фізичного та морального здоров'я членів суспільства, їхньої загальнокультурної та фахової компетентності, громадянської, підприємницької та творчої активності наголошує необхідність врахування також тих індивідуально-особистісних характеристик членів суспільства (осіб, у своїй сумі утворюючих «сукупну чисельність населення...»), що обумовлені «культурною обробкою» людської природи (культурна ж обробка, яка багато в чому перетинається із соціалізацією, передбачає узгоджені зусилля системи освіти, культурно-просвітницьких інститутів, сім'ї та зустрічні власні культуротворчі зусилля кожної людини щодо вирощування в собі особистості, культурного суб'єкта), або, іншими словами, саме культурним (духовним) аспектом відтворення людського потенціалу та його впливу на набуття суспільним розвитком рис дійсно сталого за рахунок розширення сфери прояву соціальної відповідальності усіх перед кожним/-ою і кожного/-ої перед усіма.

Міркування про проблеми «якості» людського потенціалу на шляху до сталого розвитку ґрунтуються на двох методологічних настановах: по-перше, на висновку щодо такої тенденції, властивій саме сучасній соціокультурній трансформації, як заміна екстрактивних інститутів переважанням (а то й повний перехід до) інклюзивних інститутів [див.: 3]. Оскільки політика й економіка (принаймні, вітчизняні) поки що залишаються таким собі конгломератом інституційної екстрактивності та інклюзивності [там же], то можна зробити наступне парадоксальне припущення: наявна історична ситуація – неймовірно тяжка, катастрофічна і для мільйонів трагічна, із масою непередбачуваних (у тому числі, сингулярних) нелінійних подій – може прискорити такий перехід за синергетичним сценарієм. Тому є сенс поміркувати стосовно певних (як

можливих) «культурних атракторів», у якості яких можуть виступити чинники зміцнення «якості» людського потенціалу як «субстрату» людського капіталу.

По-друге, хоча суто економічна точка зору («...доцільним є виділення основних економічних та соціальних суб'єктів, на діяльність яких впливають економічні та соціальні інститути. Для кожного суб'єкта потрібно виокремити його основні потреби та проблеми, які заважають інклюзивному розвитку» [3, с. 31]) є цілком справедливою, трансдисциплінарний підхід передбачає доповнення її філософсько-культурологічною, яка ґрунтується на визнанні того, що існують і спільні для всіх, незалежно від того, до якого зі вказаних «суб'єктів» належить особа, потреби і, що не менш важливо, антропологічні (у тому числі, культурантропологічні і ті, що випливають із універсальної людської здатності до культуротворчості як реалізації сили афірмації) ресурси формування людського потенціалу «високої якості».

Тими індивідуально-особистісними культурними ресурсами «якісності» людського потенціалу, генетичний та функціональний зв'язок між якими зумовлює їхній статус чинників, котрі, в решті решт, у подальшому визначають і «якість» людського капіталу з боку його можливості забезпечити перетворення суспільного (політичного, еколого-економічного та соціокультурного, зокрема, гуманітарного) розвитку на реально сталий, довгостроковий, стабільний, – такими культурними ресурсами можуть стати: 1) аксіологічна ідентичність, 2) моральність і 3) емоційна стабільність.

Перетворення людського потенціалу на відповідний капітал, вказує Р.В. Яковенко, «вимагає певного часу, зокрема на отримання необхідних знань та навичок, одужання, зміцнення здоров'я, транспортування до нового місця роботи чи проживання, набуття стану психологічної зрілості, виховання відповідальності за власні вчинки тощо» [1, с. 3]. Зауважимо, що відповідальність за власні вчинки є однією з достовірних ознак психологічної зрілості, яка вважається не тільки найважливішим придбанням для особистісного та матеріального благополуччя, але й, як зазначається в Енциклопедії практичної психології, «вмінням бути самопричиною в конкретній

ситуації, усвідомленням відповідальності за дії, вмінням адекватно змінювати свою ситуативну поведінку, здатністю в обговоренні відмовлятися від своєї правоти і визнавати правоту співрозмовника, володіти своїми емоціями» [див.: 4]; також ознаками психологічної зрілості є емоційна стабільність і т. зв. емоційний інтелект – вміння розуміти наміри, мотивацію та бажання інших людей та власні, а також здатність керувати своїми емоціями та емоціями інших людей з метою вирішення практичних завдань.

Не важко помітити, що у використанні «емоційного інтелекту» можуть проявлятися негативні риси суперечливої людської природи – у вигляді нещирості, впровадження подвійних стандартів, навмисного маніпулювання іншими тощо. Тому слід враховувати ціннісні (а також світоглядні й екзистенційні) аспекти, у тому числі і насамперед, те, що вміння приймати на себе відповідальність також є результатом/проявом достатньої розвинутої моральності особи й оволодіння нею культуротворчою свободою і, відповідно, навичками афірмації – вмінням здійснювати культурні акти, загальну структуру яких схематично можна писати наступним чином: першастадія (початкова), що включає одночасно здійснювані а) зусилля породження/розуміння культурного смислу, б) зусилля афірмо як зусилля самоствердження в ролі культурного суб'єкта, в) те саме зусилля афірмо, що постає як подолання власних меж (зусилля самотрансцендування); і другастадія (завершальна) – власне акт афірмації, який водночас є народженням/відтворенням смислу, його оформленням і ствердженням в інтерсуб'єктивному просторі діалогу і, таким чином, у культурному полі, – або свідомим утримуванням у небутті певним чином оформленого культурного смислу, що тотожно запереченню цього смислу – утвердженню його небуття у культурі. Згідно з такою процесуально-логічною схемою культурного акту як афірмації, перш, ніж афірмувати буття/небуття якогось культурного явища, особа породжує у собі й утверджує (має утверджувати) саму себе як Я-культурне.

Для останнього ж, як для індикатора особистісної ідентифікації, чи не найголовнішою бажаною рисою можна вважати аксіологічну ідентичність –

«вірність самому/-ій собі» у ціннісних виборах, які в реальному часі здійснюються у принципово різних культуротворчих потоках – стихійному позаінституційному (у приватному повсякденні) та цілеспрямованому інституціалізованому (професійному, публічному). Поняття «аксіологічної» ідентичності включає у свій обсяг поняття «доброчесності» (його визначення головою Національного агентства з питань запобігання корупції О. Новіковим: «Доброчесність – це чинити правильно навіть коли на тебе ніхто не дивиться» [5]), але є ширшим за нього, тому що апелює не лише до «правильності»/протистояння корупції як доокремих випадків, а позначає усвідомлювану ціннісно-рефлексивну позицію («правильність» якої обумовлено моральністю конкретної людини і співвідноситься із станом суспільної моралі), яку культурний суб'єкт (суб'єкт афірмації) неухильно і послідовно реалізує в конкретних культурних актах. У порівнянні з ідентичністю ціннісною, на основі якої людина асоціює/ідентифікує себе з тією чи іншою спільнотою – по суті, приймаючи й демонструючи (переважно, у публічних формах) свою належність до певної, в тому числі, референтної для неї групи, аксіологічна ідентичність свідчить про самототожність суб'єкта практично у всіх життєвих ситуаціях, що додає будь-яким діям цієї особи більшої внутрішньої узгодженості (в мотиваціях) і прогнозованості.

Але сучасне життя вимагає від культурного суб'єкта неабиякої мужності щодо його/її аксіологічної ідентичності у зв'язку із тим, що майже щоденно трапляються приводи сприймати/відчувати життєві реалії як щось не-справжнє – ігрове, удаване, театралізоване, а подеколи і відверто театральне. Такий стан справ (нібито) уписується в окреслене філософією постмодерна «стирання кордонів між життям та мистецтвом» або (вже без нібито) відповідає одній з атрибутивних тенденцій трансформаційних епох як таких і чи не найпомітнішій тенденції сучасної епохи, – йдеться про ігроїзацію (інколи її називають ігротизацією; слід відрізнити цю тенденцію від гейміфікації – використання ігрових підходів для неігрових процесів) як істотну активізацію ігрового начала

культури, найбільш звичними та зрозумілими проявами якого прийнято вважати агональне, театральне та перформативне.

Основи сучасної ігроізації сформувалися в епоху порубіжжя ХІХ-ХХ ст., передусім, завдяки творчості символістів, які, прагнучи до новаторства та експериментів, фактично легітимізували надання ігровому принципу самодостатнього значення як цінності культури. Філософсько-культурологічне осмислення феномена гри та її ролі в культурі почалося з другої третини ХХ століття – «Homo Ludens» Й. Хьойзінгі (1938); «Той, хто грає» Г. Ранера (1949). Склалося загальне розуміння гри як особливого типу культуротворчої діяльності – осмисленої і цілеспрямованої, але в той же час непродуктивної в тому сенсі, що вона не має поза собою ані мети, ані якогось «не-ігрового» результату: гра – то є самоцінна, неутилітарна діяльність, що здійснюється заради неї самої і доставляє, як правило, естетичну насолоду, задоволення або радість. Тобто атрибутивна особливість гри полягає в можливості (тут важливо підкреслити: лише можливості!) самодостатності процесу її здійснення – вільного і радісного, чим гра, дійсно, схожа із роздумами, мудрістю, процесом споглядання-рефлексування. Небезпідставно Гуго Ранер ще понад 70 років тому писав: «У розгляді мудрості людина тим більше виявляється творцем, чим більше задовольняється самотністю. ... розгляд мудрості прекрасно порівнюється з грою. ...по-перше, оскільки гра радує, розгляд мудрості таїть в собі глибоку радість; по-друге, оскільки дія гри не націлене на що інше, крім неї самої. І це-то якраз і виконується в тій радості, яку дає розгляд мудрості. Ось чому сама ж вічна Премудрість і порівнює свою радість із грою» [6].

Потреба суто у «мудрості» (яка, крім радості, породжує внутрішню рівновагу та спокій), так само, як і в певній додатковій радості, зростає саме у «смутні часи» – епохи ціннісно-сислової невизначеності, коли культуротворчасистема зазнає збоїв за рахунок аксіологічних розбіжностей стихійного та цілеспрямованого її потоків (аж до суперечності одне одному), коли звичні смисли втрачають звичні ж ролі орієнтирів, а нові смисли тільки-но народжуються або навмисно конструюються, зокрема ідеологами (владою),

причому, часто – з уламків смислів, що вже були колись відторгнутими, а іноді і засудженими історією («нове є гарно забутим старим»). Чи не найсприятливішими, найбезпечнішими та ефективними способами «відродження»/поновлення цього старого і внесення/впровадження його у реальну культурну матрицю, що трансформується, є саме ігрові форми – театралізації (гра-мімесис), шоу (гра-змагання), хеппенінги (гра задля вивільнення енергії/досягнення екстатичного стану) та їх синтези-комбінації – урочистості, ходи-марші-демонстрації тощо. Для нестабільного стану суспільної свідомості (а також і колективного несвідомого, яке в кризові та трансформаційні часи нібито просинається, виходить на поверхню, наприклад, у вигляді гасел/вимог «рішучих дій» і самих таких масових дій, часто – із значним руйнівним потенціалом) гра стає – обертається – своєрідним рятівником, такою собі культурною «швидкою допомогою»: вона компенсує те, чого не вистачає «серйозному життю» – нестачу зрозумілих смислів і радощів – і, одночасно, каналізує енергію несвідомого у менш загрозливе для суспільства русло.

Суть ігротизації полягає у посиленні значущості гри, яка у ролі принципу і загальної форми смислопородження-смислоутвердження нібито пронизує кожен сферу не лише власне культури як інституціалізованої культуротворчості – спеціалізованої, суто професійної діяльності із цілеспрямованого виробництва/відтворення, розповсюдження/розподілу та споживання культурних продуктів, а і повсякдення як другого необхідного (стихійного) потоку культуротворчості – того системного процесу породження/розвитку та підтримування/знищення культурних смислів шляхом їхнього утвердження/заперечення в певних культурних формах (або, навпаки, у формах, які не належать до «культурних», не вважаються такими), який забезпечує і безперервність людської історії як такої, і реалізацію людиною своєї «природи» (поза культуротворчістю говорити про «людське життя» просто немає сенсу).

Тому в умовах будь-якої епохи соціокультурних трансформацій, яким би чином такі не відбувалися – у формах культурних «поворотів», будь-якого типу війн, революцій (технологічних, інформаційних або політичних, у тому числі,

штучно експортуємих і т.і.) гра набуває абсолютного значення і претендує на культурну універсальність. Нині концепт гри стає одним з ключових: у професійній культурі (у цілеспрямованому потоці культуротворчості) постмодерністська художня практика скерована демонстрацією/презентацією ігрового ставлення до всього раніше створеного (до всього без винятку: ієрархії і заборон як таких нібито більш не існує!) – через безмежне маніпулювання будь-якими смаками і значеннями, фарбами і образами, персонажами і предметами. Найвищою ж цінністю стає колажна новизна химерних арт-об'єктів, здатних приносити задоволення – ширшу радість чи ерзац радощі, наприклад, у хепенінгах і перформансах, які ситуативно можуть як замінити «серйозні» життєві справи та події, так і дійсно бути ними (згадаємо святкові концерти, «марші», «ходи»). У будь-якому випадку це певним чином впливає на сферу емоцій споживача/-ки професійного культурного продукту та його/її здатність до афірмації– або укріплюючи емоційну стабільність і перетворюючись таким чином на дієвий засіб відтворення культурного ресурсу, або, навпаки, розхитуючи чуттєво-емоційну сферу, провокуючи людину на невиважені, безглузді реакції (часто – поза усвідомлювання), не характерні для її власної ідентичності, аксіологічної у тому числі.

Поряд із цим, у стихійній культуротворчості – у повсякденному житті, де переважає віддзеркалення (гео)політичних/економічних «ігор», пересічна людина опиняється у ролі заручника такого театралізування політичної/ідеологічної/фінансової діяльності («гри») влади країни/держави, партії/об'єднання, корпорації тощо, яким воно виглядає в інфосфері (в офіційних джерелах, у ЗМІ та соцмережах). Тут ще більш вірогідна відсутність тієї міри аксіологічної ідентичності індивідуальних культурних суб'єктів, яка дозволяла б здійснити ціннісну синхронізацію обох потоків або зменшити їхню наявну неузгодженість, притаманну трансформаційним епохам. Нібито у п'єсі із заздальгідь написаним (а часом, таке враження, – постійно змінюваним) сценарієм і розподіленими ролями, що їх люди виконують, подібно до маріонеток, керуємих (по суті, маніпулюємих) кимось/чимось зовнішнім, будь

то уособлюючи владу сильні світу цього, авторитетні (для цієї конкретної людини) джерела інформації або якісь сильніші за розум пристрасті, – ми стикаємось із вимушенням (а то і явним примусом) підтримувати позиції певних «ігроків» навіть всупереч власним переконанням, тому що тією чи іншою мірою відчуваючи/розуміючи або, навпаки, не вважаючи себе «маріонетками», індивіди і соціальні групи (колективи і маси) мають забезпечувати своє (і своїх родин) щоденне існування за рахунок вдавання, свідомої нещирості вчинків – театралізування своїх дій, що тотожно відмові від аксіологічної ідентичності.

Встановлення/дотримання ж нових – бажаних інклюзивних – інституційних правил унеможлиблюється поза аксіологічної ідентичності культурних суб'єктів, у масі своїй формуючих «субстрат» людського потенціалу. Перехід до інклюзивних інституцій може бути гарантованим лише за наявності згуртованого (широ об'єднаного спільними цінностями та гуманними цілями), грамотного (здатного свідомо й ефективно використовувати адекватні цілям засоби, – і це є справою всієї системи освіти) і психологічно зрілого (принаймні, хоча б більш спокійного, спроможного діяти послідовно і задля спільного блага) населення, яке розуміє реальні взаємозв'язки політики, економіки та свого «побутового повсякдення», в тому числі, наслідки вираження своїх політичних симпатій/амбіцій та власної економічної поведінки. Поки це не стане властивим суспільству, існує загроза, що воно залишатиметься заручником егоїстичної, а часом і безглуздої та нещадної поведінки людей, які бажають урвати тут і зараз особисто для себе без огляду на наслідки для всіх...

Отже, вказані культурні ресурси «якості» людського потенціалу у статусі взаємопов'язаних чинників його «перетворення» на людський капітал, а саме: аксіологічна ідентичність (чинник запобігання та блокування «двоєдумності», маніпуляцій і подвійних стандартів як таких), моральність (чинник виховання і збереження людяності та формування високого рівня відповідальності не лише за антропо-техногенний вплив на довкілля, за форми і масштаби використання природних ресурсів, а і за більш-менш комфортні та продуктивні стосунки із своїм оточенням) та емоційна стабільність (запорука створення, шляхом

грамотного використання «емоційного інтелекту», зазначених стосунків), водночас можуть бути визнані і в якості необхідних морально-психологічної та безальтернативно культуротворчої складових сталого розвитку самого людського капіталу (передусім, такого його елемента, як психологічна зрілість, що досягається в процесі оволодіння особою навичками афірмації), і в якості умов набуття суспільно-економічним та соціокультурним розвитком дійсної усталеності. Будь-яка війна в решті решт закінчується, і чітко розуміння, що робити далі, щоб ефективно відновити роботу соціального організму і нормальне повсякдення членів суспільства, щоб за найкоротший час наблизити життя людей до справді гідного, – це не абстрактне прагнення «теоретиків», а нагальна, одна з найактуальніших, потреба вже сьогодні. Освоєння цих культурних ресурсів, тобто досягнення/набуття кожної людиною емоційної стабільності разом із моральністю та аксіологічною ідентичністю можна вважати і за відносно автономне завдання, вирішення якого сприятиме відтворенню такого людського капіталу, який корелюватиме з цілями сталого розвитку – і, відтак, подоланню невизначеності (і драматичності переживання) трансформаційного «часу змін». Тобто зосередження інформаційно-просвітницьких, педагогіко-освітніх і психотерапевтичних зусиль на вказаній тріаді може певним чином поліпшити «якість» і людського потенціалу, і, відповідно, того, що формується на його «субстраті» – людського капіталу, що, у свою чергу, може відіграти і роль справжнього атрактора в переході до інклюзивних політичних, економічних та соціальних інститутів і, відтак, до сталого розвитку.

## Література

1. Яковенко Р.В. Людський потенціал та економічна роль людини. URL: <http://dspace.kntu.kr.ua/jspui/bitstream/123456789/6806/1/176pdf.PDF> (дата звернення: 18.03.22).
2. Прищепя Я., Матвіїшина Г. Як через війну скоротилось населення України та що з цим робити: розповідає експерт.

URL:<https://suspilne.media/354672-ak-cerez-vijnu-skorotilos-naselenna-ukraini-ta-so-z-cim-robiti-rozprovidae-ekspert/> (дата звернення: 21.02.23).

3. Бобух І., Герасімова О. Інклюзивні та екстрактивні інститути: Україна на перехресті структурних змін. Економіст. № 4 (квітень) 2019. С. 26–34. URL: <http://ua-ekonomist.com/archive/2019/4/26-34.pdf> (дата звернення 17.03.22).

4. Психологічна зрілість (стаття в Енциклопедії практичної психології). URL: [http://psychologis.com.ua/psihologicheskaya\\_zrelost.htm](http://psychologis.com.ua/psihologicheskaya_zrelost.htm) (дата звернення: 22.03.22).

5. «Доброчесність – це чинити правильно навіть коли на тебе ніхто не дивиться». URL:<https://uacrisis.org/uk/dobrochesnist-tse-chynyty-pravyln-navit-koly-na-tebe-niht-ne-dyvutsya-golova-nazk> (дата звернення: 26.03.22).

6. Ранер – играющий человек. [Електронний ресурс] URL: <https://esxatos.com/igrayushchiy-chelovek-hugo-raner> (дата звернення: 08.10.2021)

## **2 КУЛЬТУРНІ ФЕНОМЕНИ СЬОГОДЕННЯ В АСПЕКТІ ПОЕТИКИ КУЛЬТУРИ**

### **2.1 Поетика як концепт культурологічних досліджень**

Термін «поетика» все ширше використовується в сучасних дослідженнях культури як в нашій країні, так і за кордоном [1]. Мета даної роботи - визначити, які якості і риси поетики сприяють її застосуванню в культурології та який її культурологічний потенціал.

У найбільш традиційному підході поетика пов'язувалася з поезією і розглядалася як наука, що вивчає поезію, як один з розділів теорії літератури. Але сам зміст поняття «поезія» значно ширше власне літературної творчості. Етимологічно значення слова «поезія» є далеким від віршування і римування, але означає «творити» і «творчість». Згідно з визначеннями в низці словників, поезія - це мистецтво зображувати в слові прекрасне, вона служить виразом ідеальних прагнень людини; вона, з одного боку, не збігається з дійсним світом, але з іншого - не містить нічого помилкового або оманливого [2]. Також поезія - це безпосередній розвиток істини, в якому думка висловлюється через образ [3]. Крім того, поезія - це чарівність, замилювання, щось прекрасне, хвилююче [4], а також вона - це витонченість, що вражає уяву, і почуття краси, область уявного буття [5]. Підкреслюється, що поезія існує в житті всюди, вона несе певну духовну енергію, яка змушує нас хвилюватися, відчувати сильно і глибоко.

На основі аналізу цих та інших джерел, можна виділити такі основні риси поезії в контексті культурології:

– етимологічно слово «поезія» походить від слова «творчість»; під нею може розумітися художня творчість загалом;

– поезія - результат не інтелектуально-розумової дії, а її самовираження душі, духу, почуттів і емоцій; вона не стільки розуміється, скільки сприймається;

– стратегічна мета поезії - вираз прекрасного; вона служить виразом ідеальних прагнень людини; вона, з одного боку, не збігається з дійсним світом, але з іншого - не представляє нічого помилкового або оманливого;

– поезія - це безпосередній розвиток істини, в якому думка висловлюється через образ (якщо розуміти істину, добро і красу як три різних іпостасі одного й того ж явища);

– поезія, якість поетичності розширено мислиться присутньою не лише у власне літературній творчості, але в усякій творчості й в природі, навколишньої дійсності загалом, якщо цій дійсності притаманні якості чарівності, краси, здатність зачіпати душу, впливати на почуття людей, викликати певні образи.

У сучасній дослідницькій літературі термін «поетика» вживається в трьох основних значеннях:

– поетика у вузькому сенсі цього слова вивчає «літературність», систему прийомів, завдяки яким відбувається перетворення звичайної мови в поетичну;

– більш широке розуміння передбачає вивчення не тільки мовних, а й інших структурних моментів художнього тексту;

– зустрічається також точка зору на поетику як на розділ загальної естетики і таким чином, поетика відноситься вже не тільки до сфери літератури, а й до всього мистецтву в цілому.

Приватна поетика вивчає взаємодію художніх засобів при створенні образу світу і образу автора в окремих творах або групі творів (творчість письменника, літературний напрям, епоха тощо). Історична поетика вивчає еволюцію окремих прийомів і їх систем, що складаються в жанри і жанрові різновиди. Терміном поетика позначають також систему художніх засобів, характерних для поета, художнього напрямку, нації, епохи [6].

Поетика тісно пов'язана з риторикою, хоча і неоднозначно: від повного збігу в епохи Середньовіччя і Ренесансу до поділу і протиставлення в 19 столітті. Завдяки структуралізму, розширити поняття мови до будь-яких форм і проявів культури, і поетика стала розумітися як область, що вивчає мовні акти будь-якого типу (в тому числі екстралінгвістичні).

Отже, щодо поетики, в її порівнянні з поезією, можна зазначити:

- поетика пов'язується не з поезією, а з літературою взагалі;
- поетика також є сама собі об'єктом;
- поетика розглядає структуру, форму, техніку, «майстерність» літературного (художнього) твору, а також «образ світу» і «образ автора»;
- зустрічається також точка зору на поетику як на розділ загальної естетики і таким чином, поетика належить вже не тільки до сфери літератури, а й до всього мистецтва в цілому;
- поетика пов'язується з риторикою, однак поетика не зводиться до вивчення риторичних фігур; в ній можна бачити частину риторики, яка розуміється ширше, яка вивчає можливості мовних актів будь-якого типу.

Отже є правомірним наголосити, що спостерігаються передумови для розширеного тлумачення поняття «поетика»: воно виходить за межі літератури, риторики й естетики, поширюючись на мовне вираження будь-якого типу (екстралінгвістичні також), і розглядає їх структуру, «образ світу» і «образ автора». Очевидно також, що в такому контексті поетика як явище і як теорія близька до культурології, що розглядає схожі аспекти світу і людини.

Поетика залучає не тільки розумову, але й значною мірою емоційно-образну сферу свідомості людини. Жак Марітен особливе значення надавав «поетичному знанню», яке є асоціативним, непонятійним, метафоричним, виникає завдяки рефлектуючій свідомості. За висловом Д.С. Лихачова, «якщо художній твір порівняти з айсбергом, у якого над поверхнею води підноситься його авторський задум, то поетика має справу переважно з прихованою частиною айсберга, яка по суті тримає на собі всю його поверхневу частину» [7]. Поетика виявляється не «системою робочих принципів будь-якого автора або літературної школи», але «системою всього світогляду і світовідношення - це система форми, що ідеологічно реагує на світ» [7].

Сучасна область культурологічного знання, меморіальна культурологія, як відомо, має справу не з фактами, предметами або подіями історії, а з їх образами, які створені і збережені учасниками і сучасниками тих подій і епох. Тобто, вона

має справу з поетичним аспектом історії та пам'яті. Інша область, культурологічна регіоніка, розглядає, фактично, образ локального топосу, сформований нацією, етносом, родом. Національні культури являють собою не що інше як образ світу, а також його трансформації під впливом фактору часу. Як висловився Д.С. Лихачов, «структури поетики пронизують собою всю культуру. І найскладніші завдання поетики літератури полягають у тому, щоб не тільки виявляти загальні принципи поетики в літературі, а й затверджувати їх дійсність, їх існування всюди - в суспільстві, в державі, в релігії, філософії, богослов'ї, науці» [7].

У такому контексті побудована відносно недавня робота М.Н. Епштейна «Поезія та надпоезія. Про різноманіття творчих світів». Автор пише: «Ця книга - про поетичне в безлічі його проявів: мовних, образних, історичних, космічних. Поезія - це не тільки вірші, вона живе в природі й в суспільстві, в бутті й в мисленні. Що ми, власне, розуміємо під поезією? Це особливе, творче сприйняття світу, яке вловлює в кожному явищі образ інших явищ, їх відображення, відгомін. <...> У другій частині розглядається поетичне за межами віршування, як спосіб образного мислення, що визначає шляхи цивілізації. Надпоезія - це поетичні світи природи і суспільства, наукових відкриттів і технічних винаходів. Завдання книги - представити поезію як силу перетворення буття і самотворення людства» [8, с. 11-12].

Таким чином, аналіз наведених вище джерел і прикладів дозволяє зробити низку висновків. У сучасному гуманітарному і, конкретно, культурологічному дискурсі поетика постає як сфера образності, що є плодом людської творчості в процесі освоєння світу. Поетика виходить за межі не тільки поезії або літератури, а й естетики і мистецтва як такого. Її присутність (в сенсі наявності специфічної образності) фіксується в соціальному житті, релігії, філософії тощо, фактично - в культурі загалом. Можна сказати також, що поетика і дослідження в її сфері мають значний евристичний потенціал в науках про культуру. Вже зараз про це можна говорити по відношенню до меморіальної культурології, культурологічної регіоніки, досліджень національних культур та інших галузей.

## Література

1. Манкевич И.А. Поэтика обыкновенного : опыт культурологической интерпретации : монография СПб. : Алетейя, 2011. 712 с. Одесский М.П. Поэтика власти на Древней Руси. Древняя Русь. 2000. № 1. URL: <http://nature.web.ru/db/msg.html?mid=1187855> Седакова О.А. Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. М. : Индрик, 2004. 320 с. Соболев Ю.В. Репрессивная поэтика в современной культуре : генезис и репрезентативность // Вестн. Томского гос. ун-та. 2012. № 364. С. 39–42. Krims A. Rap music and the poetics of identity / Adam Krims. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 216 p. Webster A. K. Cultural Poetics (Ethnopoetics) 2015. URL: [www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935345.001.0001/oxfordhb-9780199935345-e-34](http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935345.001.0001/oxfordhb-9780199935345-e-34) та ін.
2. Павленков Ф. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка, 1907.
3. Михельсон А.Д. Объяснение 25000 иностранных слов, вошедших в употребление в русский язык, с означением их корней, 1865.
4. Новый словарь иностранных слов. EdwART, 2009.
5. Большой словарь иностранных слов. Изд-во «ИДДК», 2007.
6. Современный толковый словарь изд. «Большая Советская Энциклопедия» URL : <https://classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Efremova-term-80771.htm>
7. Лихачев Д.С. Отзыв на работу С.С. Аверинцева «Ранневизантийская поэтика». URL : <https://www.lihachev.ru/pic/site/files/fulltext/rannevizantiyskaupoetika.pdf>
8. Эпштейн М.Н. Поэзия и сверхпоэзия. О многообразии творческих миров. Санкт-Петербург. Издательство АЗБУКА. 2016. 482 с.

## 2.2 Сприйняття минулого та культурна пам'ять в ортодоксальній християнській традиції

Концепт культурної пам'яті активно розробляється у сучасній культурології. Світова і насамперед європейська культура переживає процес трансформації, що породжує питання про культурну ідентичність народу, нації, соціальної та культурної групи, людини як родової істоти. Це, в свою чергу, актуалізує аналіз історії та культурного минулого, відображеного як у регіональній чи національній культурі загалом, так і в окремих складових її культурних традицій.

Однією з частин сучасної культури є християнська традиція, зокрема у її ортодоксальному варіанті (реалізується в практиці побутування православного монастиря, культури православного чернецтва загалом). Продовжуючи існувати і сьогодні, ця культурна традиція, проте, у свідомості більшості асоціюється повністю з минулим, з історією. Очевидно, таке сприйняття призвело до ситуації, що в сучасній культурології відсутні дослідження розуміння минулого (власного, культурного, історичного) і феномена культурної пам'яті, що з ним пов'язаний, у контексті цієї культури. Подання одного з підходів до заповнення цієї прогалини становить мету цієї статті.

Поняття «ортодоксальна християнська традиція» і «культура православного чернецтва», що вживаються в статті, розглядаються як близькі, синонімічні. При цьому перша з них дещо ширша за другу. Поняття «ортодоксальний» тут не є синонімом поняття «православний», але наголошує на консерватизмі цієї традиції, її близькості монастирським колам.

Меморіальна культурологія – це галузь культурології, що вивчає культурну пам'ять у всій різноманітності її проявів. Сьогодні виділяють кілька провідних концепцій пам'яті. Одна з них – Моріса Хальбвакса [12, 10] має назву соціологічної концепції пам'яті. Її автор виділяє «автобіографічну пам'ять» та «соціально-історичну пам'ять». Якщо перша належить безпосередньо людині, то другій властиве включення у певні соціальні рамки, які й надають їй той чи інший напрям.

Далі можна назвати історичну концепцію пам'яті. Тут культурна пам'ять пов'язані з її актуалізацією у так званих «місцях пам'яті». Ними є все, що наділене етнокультурним змістом для повсякденної свідомості широкого загалу і символічно виявляє себе в географічних пунктах, речах, реальних чи вигаданих подіях, теоретичних уявленнях, художніх образах, ритуалах, назвах, іменах тощо. Історична пам'ять актуалізує в «місцях пам'яті» відчуття приналежності до певної культури, показує загальні орієнтири життя і діяльності. В історичній концепції пам'ять перетворюється на транслятор історичної традиції. Головним предметом історії стає не власне подія минулого, а пам'ять про нього, той образ, який закарбувався у його учасників та сучасників, передався безпосереднім нащадкам, реставрувався чи реконструювався у наступних поколіннях.

Як третю назвемо власне культурологічну концепцію пам'яті Яна Ассмана [1], який виділяє такі типи пам'яті: комунікативну (актуальну, персональну, особистісну) та культурну. Комунікативна пам'ять не формалізована, вона заснована на безпосередньому спілкуванні. Культурна пам'ять формалізована, вона вимагає усталеної традиції, символічного втілення в образі, танці, особливому місці, тексті тощо. Комунікативна пам'ять дійсна для 3-4 поколінь не більше 80-100 років. А культурна пам'ять спрямована в далеке минуле. Носіями комунікативної пам'яті є сучасники тих подій, які у ній зображені. Культурна пам'ять для свого збереження та передачі потребує спеціально підготовлених фахівців. Комунікативна пам'ять передається усним словом. Культурної пам'яті потрібні спеціальні методи фіксації (практики записування; практики здійснення – пози, жести, ритуали). Вплив культурної пам'яті на суспільство по-різному здійснюється в різних культурах: «гарячий» тип – культури активно апелюють до свого минулого; «холодний» тип – культури переважно живуть сьогоденням.

Таким чином, у меморіальній культурології під пам'яттю розуміється дія, опосередкована інструментами, уявленнями, побутуванням того чи іншого суспільства в ту чи іншу епоху. Культурна пам'ять – це не те, що ми маємо у свідомості, так би мовити, автоматично, це скоріше те, що ми конструємо за

допомогою певних засобів. Культурна пам'ять, таким чином, постає як певна система поглядів і переконань, що відносяться до минулого, що належать до сфери соціальної свідомості, в якій власні спогади поєднуються з повідомленнями, отриманими від інших. Особливо яскраво якість «сконструйованості» культурної пам'яті виступає в разі, якщо йдеться про події, сучасників та очевидців яких уже немає в живих. У той же час, самі сучасники подій теж є носіями певних переконань, що створює своєрідний «фільтр» і «ефект ореолу» при сприйнятті сенсу та оцінки значущості події. В іншому випадку (якби всі очевидці оцінювали подію абсолютно однаково) ми не мали б стільки різночитань і «білих плям» у вивченні та викладі історії.

Зрозуміло, що концепти «минуле» та «культурна пам'ять» тісно пов'язані. Яким є образ минулого в культурі православного чернецтва і, ширше, – в ортодоксальній християнській традиції?

За уявленнями культури православного чернецтва та православної традиції загалом Богу не властиво змінюватись чи еволюціонувати. Він є Абсолют, Досконалість, і немає нічого, у що він міг би перейти, тобто, не існує такої мети поза ним самим, до якої йому б прагнути, бо він сам є Мета і Межа буття світу і людини. Так і культура православного чернецтва, концентруючи в собі (в ідеалі, за визначенням) та відображаючи результати втілення божественних вимог до людини, не декларує в якості своїх рис та ідей мінливість, еволюціонізм, новаторство. Минуле у контексті цієї культури не є хронологічним, це не проста констатація наявності етапів її розвитку, які пройшли через рух часу вперед. Поняття «минуле» стосовно ортодоксальної християнської традиції є не хронологічним, а якісним.

У культурі православного чернецтва ні в чому суттєвому з її традицій та канонів не можна простежити етапи безповоротно минулі, пройдені та подолані.

За словами А. Сидорова, у культурі чернецтва «минулого, як того, що пройшло, зовсім немає» [7, з. 8]. Справді, ченцю як зразок наслідування пропонується як житіє св. Пахомія Великого (IV ст.), так і житія св. мучеників, що були знищені під час комуністичного режиму (поч.- I пол. XX ст). Весь

позитивний досвід, що наближає до Царства Небесного, включений до цієї культури, актуалізований у ній [9].

На думку М. Тарабукіна, «досконала свідомість ченця живе передусім сьогодні» [11]. Наприклад, архімандрит Сергій (Шевич) навчав, «проживати кожен день так, ніби він є єдиним, щоранку розпочинати новий день, певною мірою дистанціюючись від минулого» [6, с. 81]. Аналізуючи аскетико-містичний досвід Симеона Нового Богослова, П. Сержантов пише: «Смиренномудріє пронизує Симеона, він мовчить, і, прислухаючись до себе, зосереджується на теперішньому, не заглядаючи з очікуванням у майбутнє. Мирське минуле Симеоном забуте» [6, с. 171]. Минуле, таким чином, (життя ченця до постригу, коли не було такої посиленої аскетичної молитви) – це те, що відкинуто (гріх, пристрасті). Це минуле перебуває практично поза культурою чернецтва. І наголос тут робиться не на темпоральності, а на цінності (або її відсутності) цього досвіду для духовного зростання особистості.

Цікаво, що минуле в свідомості сучасної людини розташоване однозначно ззаду, а у відчуттях людини середньовіччя, за спостереженням Д. Лихачова, минуле було попереду. «Минуле було десь попереду, на початку подій, ряд яких не співвідносився з суб'єктом, що його сприймає. “Задні” події були подіями сьогодні чи майбутнього. “Заднє” - це спадок, що залишився від померлого, це “останнє”, що пов'язувало його з нами. “Передня слава” – це слава віддаленого минулого, “перших” часів, “задня слава” – це слава останніх діянь» [3, с. 356].

У культурі православного чернецтва події, закріплені у культурній колективній пам'яті, належать не минулому, а сьогодні. На кожному етапі існування сьогодні. Цьому сприяє частка містичних уявлень цієї культури – про вічне потойбічне життя святих у Царстві Небесному.

Вважається, що колективна культурна пам'ять складається з переконань, що стосуються тих подій, з якими індивід співвідносить себе як член цієї соціальної групи. Стосовно культури православного чернецтва слід наголосити, що тут від людини вимагається не тільки прийняття, але активне та свідоме втілення у

своєму житті цінностей, що містяться в культурній пам'яті. У такому разі це вже не так пам'ять, як частина особистості та її актуальний життєвий регулятив.

Якщо у світській культурі колективна культурна пам'ять бере активну участь у процесах соціальних трансформацій і сама змінюється в ході їх протікання, то в культурі православного чернецтва культурна пам'ять орієнтована на процеси духовного життя особистості, порядок вдосконалення яких не залежить від історичних обставин: «лествиця» духовного сходження особистості до обоження визнається незмінною. Отже, трансформації тут мають індивідуальний характер і темп при консервації основного корпусу наративів, що становлять культурну пам'ять.

По відношенню до світської культури стверджується, що культурна пам'ять має сакральне забарвлення, їй властива піднесеність над рівнем повсякденності. Воскресіння культурно значимих спогадів здійснюється у ритуалізованій формі. У культурі православного чернецтва нормою є не точкове та ситуативне звернення до подій минулого, але постійне молитовно-духовне спілкування з дійовими особами Священної Історії – Богом, Богоматір'ю, святими. Тобто тут можна говорити не так про ритуалізоване воскресіння культурних спогадів, як про тривале (в ідеалі – постійне) перебування у містичному контакті з ними.

П'єр Нора вказав на наявність ніші між історією та пам'яттю [5, 10]. Він зазначає, що в міру становлення світської культури та революційними процесами в країнах Європи історія почала сприйматися однією з версій минулого, а культурна спадщина стала тим чинником, який допомагає сформувати національну ідентичність. Розбіжність певної версії сконструйованої колективної культурної пам'яті з ланцюгом історичних подій, що мали місце (особливо за умови наявності їх живих свідків) і утворює зазначену нішу.

Щодо культури православного чернецтва в даному аспекті можна відзначити таке:

а) частина подій Священної Історії, відбита в культурній пам'яті ортодоксальної християнської традиції, є областю переказу, оскільки, за

визначенням, не могла мати сучасників взагалі або серед людства, що нині живе (відносини Адама і Єви, Каїна і Авеля, події до Потопу та ін. .);

б) головним у цих подіях є не їх зовнішня «матеріальна» оболонка, але внутрішній зміст, «послання» Бога людям;

в) події Священної Історії не допускають іншого потрактування, крім офіційно прийнятого православною церквою.

Таке потрактування історії певним чином можна співвіднести не з лінійним, а з хрестоподібним уявленням про час. Одним із представників такої моделі часу є сучасний грецький богослов митрополит Ієрофей Влахос: «Той, хто бачив нетварне світло і з'єднався з Богом, не чекає на друге пришестя Господнє, але живе в ньому. Ось чому в християнському вченні існує поняття не про лінійний, а про циклічний або хрестоподібний час. Саме тому минуле, сьогодення та майбутнє справді сприймаються як якась нерозривна єдність. Це і є так званий “стислий час”» [2, с. 21].

Поняття культурної пам'яті, як було зазначено вище, пов'язані з явищем «місце пам'яті», наявність яких дозволяє уявити спогади у відчутній фізичній формі. Проте минуле відрізняється тим, що воно вже не існує. У такому разі кожен спогад при спробі його відтворити стає, як стверджує Р. Тердіман, «нинішнім минулим» [14]. У культурі православного чернецтва слід зазначити існування «позачасного минулого». Справа в тому, що як культурне минуле тут відібрано і транслюється лише те, що визнається значущим для духовного життя і спасіння людини. Тому таке минуле має позачасовий характер. Воно містить дидактичні і моральні принципи як людини взагалі, так і кожного конкретного індивіда, і не стільки згадується, скільки активно переживається.

Окремим випадком втіленої культурної пам'яті є сувеніри. Беручи їх із собою після відвідин знакового місця, представник світської культури розраховує цим на приємні спогади. В ортодоксальній християнській культурі предмети, набуті під час відвідування святого місця, у більшому (наприклад, ікона, молитвослові) або меншому (фотографії святого місця) ступені мають

анагогічну функцію – покликані зводити розум людини до Бога, що є не просто спогад про його наявність, але спілкування із ним.

Культурну пам'ять у контексті культури православного чернецтва можна, безумовно, розглядати як форму трансляції та актуалізації культурних смислів. У той же час самі ці смисли виходять поза рамки власне культурних, постаючи божественними, містичними, формуючими сьогодення і майбутнє кожної окремої людини і людства загалом.

Явище проповіді, що традиційно включає посилення до подій Священної Історії та на епізоди з життів святих, порядок річного кола релігійних свят, можна розглядати як способи актуалізації культурної пам'яті ортодоксальної християнської традиції. Вони забезпечують зміст пам'яті, її структурування, пригадування інформації всередині цієї культури.

Культурна пам'ять потребує постійного підкріплення і завжди має своїх особливих носіїв, які забезпечують відтворення культури та передачу наступним поколінням певних норм, важливих та суттєвих у контексті цієї культури. Так, у культурі православного чернецтва для більш ефективного проходження чернечого шляху подвижництва визнається за необхідне, щоб новопострижений інок (іноді ще раніше, на стадії «послушника») поступав у духовне керівництво до досвідченішого ченця. Це явище відоме під назвою старцівства. Настанови найбільш авторитетних ченців, канонізованих, які мали дар слова, отримали свою фіксацію в письмових (друкованих, рукописних, а також усній традиції) творах і складають Святе Передання (авторитетне джерело норм у православ'ї поряд з Писанням – Євангелієм). Серед таких творів можна назвати збірку Добротолюбство, «Лествица» св. Іоанна Синайського, проповіді свв. Іоанна Златоуста, Василя Великого, твори Ісаака Сиріна, Максима Сповідника, Феофана Затворника, Ігнатія Брянчанінова та багатьох інших.

Відомо, деякі норми втілюватимуться у діяльності у разі, якщо є люди, які можуть відтворювати структуру чи діяльність за даними зразками чи нормами [13, з. 52]. У культурі православного чернецтва можна знайти виділені Г.

Щедровицьким [13, с. 50-56] семіотичні засоби для забезпечення механізму відтворення:

а) сама діяльність, яку необхідно відновити згідно з нормою, виділено як зразок. У культурі православного чернецтва в якості такого зразка може бути старець, настоятель, спілкування з ним у процесі сповіді, щоденної процедури «відкриття помислів». Наприклад, наприкінці ХІХ – початку ХХ століть при повторному відкритті багатьох монастирів після відомого періоду секуляризації, вважалося за краще, щоб серед перших його насельників були колишні ченці цього ж монастиря, або для його влаштування запрошувалися ченці з іншої авторитетної обителі. Подібний приклад – заснування численних обителі в Україні вихідцями з Києво-Печерського монастиря;

б) норми діяльності транслюються в описах. У досліджуваній сфері це особистість Христа в Євангеліях та агіографічні твори. Спосіб дії тут – наслідування. Але, в той же час, якщо зразок відділений часовим (історичним, кліматичним тощо) бар'єром, то у бажаючого наслідувати ченця з'являється поле для творчості, яке виглядає як уміння адаптувати норму до нових умов [8].

Закони розвитку зовнішніх умов, у яких відтворюється норма, і культурної норми різні: «умови підпорядковуються “природному” розвитку “середовища”, а “норми” зберігають свою сталість, попри всі зміни умов. У певні моменти це призводить до конфлікту» [13, с. 54]. Звідси з'являється потреба в якомусь зовнішньому інституті, який би скоригував норму відповідно до умов, що змінилися. У культурі чернецтва такими інститутами виступають Церковні собори, нові тлумачення Писання авторитетними богословами, «виправлення» церковних книжок та ін.

Прагнення стати ченцем у православ'ї сприймається не як наслідок навчання, а як дар, початкова схильність тих, «хто може вмістити», особлива (і рідкісна) якість цієї конкретної особистості. У агіографічній літературі численними є образи індивідів, наділених цим даром. Їх характеристики, як правило, з самого дитинства, полягають в уникненні галасливих компаній та дитячих ігор, прагненні до самотності, прояві особливої релігійності, особливих

ознаках, що супроводжують його (її) дитинство і юність, високому рівні та концентрації страждань (випробувань), що випали на долю цієї особистості.

Як бути ченцем ніде спеціально попередньо не навчають. У духовних академіях та семінаріях готують священників, а не ченців, але після закінчення студент може обрати: прийняти постриг чи одружитися. Отже, елементи культури чернецтва «розлиті», «вплетені» в культуру церковну, християнську.

Ідея спільного минулого, єдиних предків відіграє велику роль для існування культури. Відчуття спільного минулого створює почуття єдності та солідарності у теперішньому. Так культурна пам'ять сприяє інтеграції нації та дозволяє відокремити «своїх» від «чужих». Певні епізоди культурної пам'яті в ортодоксальній християнській культурі сприяють не тільки інтеграції віруючих, але й мають статус догматів (наприклад, Різдво Ісуса Христа від Діви Марії), невизнання яких веде до відпаду від віри. У той же час, пам'ять про минуле тут не призводить до замикання в межах цієї культури, але закликає до об'єднання всього людства (згідно з апостолом Павлом, немає ні елліна, ні іудея, ні обрізання, ні необрізаного, ні варвара, скіфа, раба, вільного, але все і в усьому Христос (Кол.3: 11)).

Слід зазначити, що певною мірою еквівалентом минулого як такого, що пройшло і забуто, в ортодоксальній традиції є поняття «старе» (наприклад, «старий Адам»). Роботи аскетів часто містять заклики звільнитися від гріховного минулого як «звести з себе стару людину». С. Лішаєв зазначає, що «старе» в даному випадку має сенс «давнє», хоча саме значення цього слова виходить за межі такого змісту: «Старе не є давнім, хоча давнє часто буває старим» [4, с. 17]. У понятті «старе» наукова традиція виявляє, передусім, аспекти реальності та незворотної речовинної руйнації: «Все те в природному та культурному світі, в чому бачимо руйнування його матеріально даної визначеності як неминучий і незворотний процес, ми <...> називаємо “старим”. <...> старість є певним чином сприйнятою речовинністю, виявляє речовинне речі як її кінцівка, тимчасовість. Річ, сприйнята як стара річ, передбачає мимовільну редукцію предметно-

змістовного (сформованого свідомістю) аспекту її існування та акцентує тимчасове існування речового» [4, с. 21-22].

Тобто, якщо поняття «минуле» передає переважно сенс тимчасової дистанції, то «старе» - це теж минуле, але в розумінні його неминучості, незворотності, тимчасового кінця. Цей якісний стан глибоко дисонує з культурою православного чернецтва, з її поривом у вічність, подоланням тимчасовості, глибинною телеологічністю, аскетичною напруженістю, аксіологічним максималізмом. Однак те, що в історичному досвіді не відповідає цінностям цієї культурної традиції, не переходить у її минуле, а вилучається з неї, стає «не-культурою». Ці спостереження дозволяють відзначити, що культура православного чернецтва як частина ортодоксальної християнської традиції, має іншу структуру (на відміну від світської культури), і минуле культури не є її структурною частиною.

Таким чином, у культурі православного чернецтва минулого у його загальноприйнятому розумінні, як того, що пройшло і відкинутого, не існує. Весь позитивний досвід, що наближає до Царства Небесного, включений до цієї культури, актуалізований у ній. Те, що в історичному досвіді та культурній пам'яті не відповідає цінностям цієї культурної традиції, не переходить у її минуле, а фактично вилучається з неї, стає «не-культурою». Ці спостереження дозволяють зробити висновок, що культура православного чернецтва як частина ортодоксальної християнської традиції, має іншу структуру, на відміну від культури світської. Крім того, можна говорити про парадоксальну багатовекторність культури православного чернецтва. Світська культура з початку епохи Нового часу і до сьогодні орієнтована, як відомо, на майбутнє. Культура православного чернецтва звернена до божественної вічності. По-перше, вічність, за визначенням, існує завжди. По-друге, божественна вічність, згідно з християнським вченням, мала в земних умовах конкретні історичні межі та форму свого прояву в особистості Ісуса Христа. Орієнтуючись на його Особистість, культура чернецтва звернена у минуле. По-третє, однак, зустріч людства з вічністю очікується у певній есхатологічній перспективі, «життя

майбутнього століття», майбутнього Царства Праведників. У зв'язку з цим можна стверджувати, що ця культура звернена також до майбутнього. При цьому кожен з трьох позначених орієнтирів включає два інших. В результаті в культурі православного чернецтва на сакральній основі відбувається об'єднання темпоральних (та історичних) вимірів минулого, сьогодення, майбутнього та вічності. Зміст цих вимірів включено у стислому вигляді до її культурної пам'яті.

Крім того, явище культурної пам'яті в ортодоксальній християнській традиції передбачає практичне до себе ставлення, тобто воно існує в даній культурі як регулятив не тільки власне культурного, а й індивідуального життя її представників. Такий стан справ дозволяє зробити висновок, що культурна пам'ять у представників чернецтва має тенденцію зближуватися з індивідуальною пам'яттю. Неминуча актуальність фактів Священної Історії для ортодоксальної християнської традиції свідчить про її приналежність до «гарячого» типу культур у класифікації Я. Ассмана.

Перехід темпоральних категорій у розряд аксіологічних характерний для культури монашества. Наприклад, те саме ми спостерігаємо в новочасовій культурі з появою ідеї прогресу: новація, прогрес і майбутнє є у певному сенсі синонімами. Але в культурі православного чернецтва те, що стосується духовного подвигу, минулого, по суті, не має. Самі ці темпоральні категорії асоціюються із духовним станом людини, її місцем на шляху духовного вдосконалення.

### **Література**

1. Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности: пер. с нем. / Ян Ассман. – М., 2004. – С. 59-74.
2. Иерофей (Влахос). Православная психотерапия: святоотеческий курс врачевания души / Митрополит Иерофей (Влахос). — Сергиев Посад : Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2006. — 368 с.
3. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Дмитрий Сергеевич Лихачев. – Ленинград: Искусство, 1967. – 360 с.

4. Лишаев С. А. Старое и ветхое: Опыт философского истолкования / С. А. Лишаев. – СПб.: Алетейя, 2010. – 208 с.
5. Нора П. Между памятью и историей (Проблематика мест памяти) / Пьер Нора // Франция-память / П. Нора, М. Озуф, Ж де Пюимеж, М. Винок; пер. с фр. Д. Хапаевой. – СПб., 1999. – С. 17.
6. Сержантов П. Б. Исихастская антропология о временном и вечном / П. Б. Сержантов. — М. : Ин-т философии Рос. акад. наук, Православный паломник, 2010. — 320 с.
7. Сидоров А. И. Древнехристианский аскетизм и зарождение монашества / А. И. Сидоров. – М.: Православный паломник, 1998. – 528 с.
8. Смолина О. О. Особливості механізмів і процесів відтворення культури православного чернецтва / О. О. Смолина // Вісн. Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. — № 4. — С. 38–42.
9. Смолина О. О. Темпоральные категории как категории духовного подвига в культуре православного монашества // Академическое исследование и концептуализация религии в XXI веке: традиции и новые вызовы : сб. материалов Третьего конгр. исследователей религии (7 – 9.10.2016, Владимир, ВлГУ). В 6 т. Т. 4 / Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир, 2016. – С. 176-196.
10. Сучасна культурологія: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / К. В. Кислюк, В. А. Суковата, З. І. Алфьорова, О. В. Титар, Г. П. Ковальова / за. заг. ред. К. В. Кислюка. – К.: Кондор – Видавництво, 2016. – С. 167-170.
11. Тарабукин Н. М. Смысл иконы. [Электронный ресурс] / Николай Михайлович Тарабукин. – М.: Из-во Православного Братства Святителя Филарета Московского, 2001. – 224 с., ил. – Режим доступа: <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/tarabukin/>
12. Хальбвакс М. Коллективная историческая память [Электронный ресурс] / Морис Хальбвакс // Неприкосновенный запас. – 2005. – № 2-3 (40-41). – Режим доступа: <http://www.magazines.russ.ru/nz/2005/2/ha2.html>. – Загл. с. экрана.

13. Щедровицкий Г. П. Избранные труды / Г. П. Щедровицкий. – М.: Шк. культ. политики, 1995. – 759 с.

14. Terdiman R. (1993) «Historicizing Memory», Present Past: Modernity and the Memory Crisis. / R. Terdiman. – Ithaca, NY: Cornell University Press, 1993. – р. 3–32.

### **2.3 Притча і анекдот в сучасній православній культурі: поетика співвідношення**

Відомо, що українці не належать до усміхнених націй. За даними соціологічної агенції Gallup, Україна перебуває у топ-десятці країн, жителі яких схильні приховувати свої реальні переживання. Лише 38% українців демонструють щодня не менш як 10 різних емоцій. Решта — обходиться двома-трьома...[1]. В. Волга, член Київської асоціації практикуючих психологів і психотерапевтів, член Українського союзу психотерапевтів, зараховує це на рахунок радянського минулого [1].

Також відомо, що в православ'ї, яке є однією з панівних релігій в Україні, ставлення до сміху і гумору є неоднозначним. У цитатах з канонічної літератури, які стосуються сміху, можна помітити негативне, здебільшого, ставлення до нього. Наприклад: «Так само безсоромність чи балачки безглузді й порожні жарти, — воно бо непристойне; а радше — дякуйте Богові» (Еф. 5, 4); «Горе вам, що смієтеся нині, бо будете ридати й сумувати» (Лк. 6, 25); «Гляньте на ваші злидні, сумуйте і плачте! Сміх ваш нехай обернеться у плач, а радість — у смуток!» (Як. 4, 9); «Ліпше смуток від сміху, бо від сумного виду добрим стає серце. Серце мудрого в домі смутку, серце ж дурня в домі радості. Ліпше слухати догану мудрого, ніж пісні дурнів, бо як тріскання тернини під казаном, так сміх дурного» (Екл. 7, 3-6) та ін. Так чи не лежать корені похмурості українців в релігійній площині? Адже кожна сучасна людина, навіть далека від релігії, є, за висловом М. Еліаде, нащадком *homo religiosus*.

Водночас привертає увагу поява і поширення православного анекдоту. Яку роль відіграє цей феномен в сучасній православній культурі? Як це явище співвідноситься з наведеними вище настановами на осуд сміху? З огляду на достатній вплив православної християнської культури в сучасній Україні, пошук відповідей на ці питання, так само як і дослідження означеної теми, є актуальним.

Публікацій на тему православного анекдоту відносно небагато. В аспекті питань духовного життя людини і припустимих практик в місіонерській роботі гумор в православному середовищі розглядає І. Шаліна. Авторка зазначає, що «сміх мислиться як відпочинок від людського, стан певної свободи. Сміються, щоб відпочити, а потім повернутися до серйозності. <...> сміх є способом пізнання себе і пізнання світу» [9]. Також авторка (докторка філологічних наук) розглядає гумор з точки зору філології: «Оскільки гумор — це явище, насамперед, мовне, розглянемо, чим наповнюється сфера комічного в сучасному православному спілкуванні, які особливості поведінки людини стають об'єктом комічного, які частотні мовні прийоми створення комічного ефекту, як оцінюються гумор і мовна креативність особистості» [9]. Основним матеріалом для статті І. Шаліної стали публікації православних інтернет-ресурсів - сайтів, форумів, блогів тощо.

Авторка виділяє коло соціокультурних типажів, використовуваних в православних анекдотах: атеїст, сектант, православна бабуся, спокушений, семінарист, батюшка. Кожен з типажів має певний набір клішованих рис, в тому числі й знакових вербальних характеристик [9]. Основними функціями смішного в православному середовищі дослідниця називає об'єднання, маркування конфесійної ідентичності і оголення дивного, алогічного, пом'якшення патологічної ситуації. Також І. Шаліна виділяє деякі механізми, що лежать в основі створення неусвідомлюваного комічного ефекту. Серед них: буквально розуміння значення слова; гра слів, заснована на двозначності (каламбур); невідповідність змісту і стилю спілкування обставинам спілкування, псевдоглибокодумність; гра ім'ям власним; ефект обманутого очікування як результат протиставлення лексем за формальною або змістовою ознакою; буквалізація

метафори; використання прецедентних висловлювань (мовних сегментів різної протяжності з молитов, псалмів церковнослов'янською мовою) в невідповідній ситуації; доведення ситуації до абсурду [9].

М. Сергеев в 2012 році видав збірку жартів і анекдотів, які перебувають в контексті іудео-християнської традиції та культури. У передмові автор пише: «Вираз “релігійний гумор” може здатися свого роду оксюмороном. Релігія це серйозне зусилля, і коли воно призводить до спасіння, жарти дійсно є невідповідними і недоречними. Щоб проілюструвати це, давайте звернемося до Біблії - книги книг, яка містить десятки релігійних, моральних і філософських оповідань. В Біблії можна знайти вираз будь-яких людських емоцій. Тут можна прочитати про сміливі подвиги, спалахи насильства, сексуальні витівки, моральну вірність, ніжну любов — про все, здається, але не про сміх» [12, с. 9]. Далі автор наводить біблійну розповідь, в якій літня Сара, дружина Авраама, засміялася, коли почувала від Бога, що вона невдовзі народить дитину. «Сміх Сарі в очах Господа був гріховним, оскільки показував недостатність її віри» [12, с.10]. А саме ім'я сина Сарі — Ісаак означає «він буде сміятися» [12, с.10].

Далі М. Сергеев вказує на те, що сміх і віра не завжди виключали один одне. З опорою на М. Бахтіна він наводить приклад «сміхової культури» Середньовіччя, відзначаючи, що гумор в ту епоху був спрямований на самого оповідача-жартівника, який грав роль дурня. Це давало йому можливість виконати кілька важливих завдань: а) розкрити протиріччя між офіційною церковною доктриною і втіленням її положень в реальному житті; б) оповідач тим самим давав слухачам урок гуманізму і належного відношення до скривджених, страждених і людей як таких з їх слабкостями і вадами [12, с.11]. Колекцію жартів, зібрану в своїй книзі, автор вважає продовженням традиції духовного і самозневажливого (жертвовного) гумору [12, с.12].

Співвідношення сміху і релігії стало темою передачі Я. Кротова на радіо «Свобода» [3]. Автор і гості передачі, спираючись на Д. Лихачова, зіставляють поняття «сміх» і «глум, знуцання». І якщо перше в релігії є прийнятним, то друге, безумовно, ні. При цьому учасники помічають, що слово «глум» спочатку

означало «роздум, вчення», що видно у фразі з 118-го псалма: «Поглумлюся в заповідях Твоїх і зрозумію дороги Твої». Пізніше це слово змінило своє значення і набуло значення «принижувати», «дражнити», «знущатися». У багатьох жартах, однак, все одно присутнє приховане знущання в сучасному розумінні цього слова [3].

Наведені публікації дають можливість зрозуміти, що дослідження явища православного анекдоту є актуальним, проте його розгляд в культурологічному аспекті знаходиться на самому початку шляху і вимагає поглиблення.

Метою даного дослідження є розкриття особливостей і специфіки православного анекдоту як явища сучасної культури в цілому і православної культури зокрема.

Слово «анекдот» походить з грецької мови і означає «неопублікований» в значенні «не публічний», «не винесений на публіку». Анекдот спочатку був короткою розповіддю про незначний, але характерний або курйозний випадок з життя історичної особи. Поява анекдоту в звичному нам вигляді і значенні дослідники відносять до початку ХІХ століття. Тобто, явище це відносно недавнє і, можна сказати, сучасне.

У православній культурі смішні історії, часто у формі пародій на літературні форми релігійного змісту (служби, акафісти, молитви та ін.) з'являються в контексті «сміхової культури» Середньовіччя, детально вивченої М. Бахтіним, Д. Ліхачовим, С. Аверінцевим. Д. Ліхачов звертає увагу на те, що, незважаючи на блюзнірські, з нашої точки зору, висловлювання і пародії Середньовіччя, цей гумор не був під заборону церковної влади. Тобто, в ньому вбачалася здорова або «оздоровлююча» критика [4].

М. Каган вважає анекдот формою сучасного фольклору на підставі таких його характеристик:

- анекдот анонімний;
- анекдот є формою усної народної творчості;
- анекдот породжується певною життєвою ситуацією, він повинен бути розказаний «до місця», «за аналогією», в цьому сенсі його можна

розглядати як специфічну форму «прикладного мистецтва» (яке, як відомо, має своє коріння в народній творчості);

- анекдот є плодом творчого синтезу словесного і виконавського видів мистецтва, бо оповідач анекдоту є не тільки співавтором, а й «самодіяльним актором»;
- анекдот пов'язаний з традицією народної «сміхової культури» [2, с.8].

Крім того, М. Каган виділяє основні три тематичні сфери сучасного анекдоту: «Якщо в традиційному селянському фольклорі основними предметами зображення були в його побутових жанрах повсякденне життя народу, а в казках — міфологічні фантазії про ідеальне життя, якщо в “сміховій культурі” таким предметом були релігійні міфи, то світ анекдоту охоплює ніби то три жанрові сфери, що представляють основні інтереси інтелігенції — політичну, етичну і еротичну» [2, с.9].

Важливу роль еротики в тематиці анекдоту підкреслює також Я. Кротов: «На жаль, саме психологія, а не богослов'я все ж таки визнає, що спокуса і агресія є підтекстом дуже багатьох жартів», а також те, що тематика сучасного гумору часто знаходиться в області «нижче пояса» [3].

У зв'язку з цим саме словосполучення «православний анекдот» звучить як оксюморон. Широко відомі негативні висловлювання богословів про сміх. Якщо проаналізувати ці настанови, то можна помітити низку об'єднуючих міркувань, основними з яких є такі:

- *нестримний сміх характеризує людину, яка не вміє володіти собою, що неприпустимо для православного* (приклади: «Не сміх — зло, але зло те, коли він буває без міри, коли він недоречний ...» Іоанн Златоуст; «сміятися голосно, всім тілом приходити в мимовільний струс властиво людині неприборканій, невмілій, яка не вміє володіти собою ... » Василь Великий);
- *сміх розслаблює, тим самим призводить до втрати стану духовної зібраності, народжує гріховні думки* (приклади: «Бережись зайвого сміху, він розслабляє душу, а душа, яка розслабилася, легко скидає із себе узди закону» Ніл Синайський; «Сміх проганяє страх Божий. < ...> Сміятися

поменше, а то від цього неналежні помисли приходять» Амвросій Оптинський (Гренков));

- *веселоці і радість, які мають духовне джерело і пристойні християнину, не тотожні сміху, реготу* (приклад: «Інша річ бути веселим (не сумним) — й інше сміятися (реготати)» Йосип Оптинський (Литовкін));
- *помірний сміх може бути корисний як заміна агресії і як засіб боротьби з нудьгою* (приклади: «Жартиками краще висловлюй, коли неспокійна (немирна на когось) буваєш» Амвросій Оптинський (Гренков); «З житій святих ми бачимо, що жарти допускали і святі отці, наприклад, преподобний Пахомій Великий, преподобний Антоній Великий та ін. Звичайно, зміст цих жартів вони брали не з Біблії і творів святих отців, а просто що-небудь розповідали. Так і я розповідаю щось, а в цей час біс, можливо, хотів на вас смуток напустити, а моя розповідь відігнала від вас смуток» Варсонофій Оптинський (Пліханков)).

В цілому негативне ставлення до сміху, ототожнюється не з посмішкою, а з реготом, походить від вимоги стриманості, контролю ума (не розуму, а саме ума — тобто образу Божого в людині) над почуттями і тілом, «зберігання почуттів». Заперечення будь-якої експресії, екстазу, афектів значно поширено в православній культурі і найбільш яскраво проявлено в іконописі візантійського типу. Такий засуджуваний в православ'ї сміх носить назву гріха сміхотворства. Відзначається, що грецький еквівалент цього слова звучить як *eutrapelia* і означає кривлятися, мавпувати, легко перетворюватися. В контексті з лихослів'ям (*aischrotes*— вульгарність, безсоромність, розбещеність, лихослів'я) і з балаканиною (*morologia*— дурні розмови), стає ясно, що слово *eutrapelia*— це вульгарності, непристойні жарти [7]. Отже, мова йде про грубі, дурні, вульгарні, образливі і принизливі жарти, а не про заборону жартувати і сміятися взагалі. Д. Митницький пише: «Ісус сказав нам бути як діти. Діти часто сміються, жартують, грають. <...> І нам можна і навіть потрібно дивитися комедії, жартувати, веселитися, сміятися і бути в радості Духа Святого. Похмурий дух сушить кістки, а радість Божа як ліки від усіх хвороб» [5].

У священному для православних тексті Євангелія немає згадок про те, щоб Христос сміявся. Однак східна традиція повідомляти наставляння в формі притчі, що так широко використана в Євангелії, характеризується образністю, що дуже близько підходить до прийомів гумору і анекдоту. Близькими до гумористичних форм (наприклад, іронії, сатири) є такі місця з Євангелія як характеристика, дана Христом фарисеям — «Ви як труни пофарбовані», його ж фраза, сказана самарянці: «Піди, поклич чоловіка свого та вертайся сюди» та ін. Тематично і стилістично православний анекдот змикається з історіями з агіографічної літератури, які теж повчальні й часто не позбавлені гумористичного відтінку.

Час появи власне православного анекдоту зараз ще точно не встановлено. Ймовірно, цей час можна віднести до ХХ століття знизки причин. По-перше, секуляризація суспільства послаблює вплив притчі, її дидактичне значення. До того ж багато образів притч перестають бути зрозумілі через зміну культурних умов. Агіографічна література (в сприйнятті соціуму, а не конкретного віруючого) втрачає своє значення достовірного джерела даних про історію, географію, антропологію тощо. Православна культура з позитивістських і атеїстичних позицій піддається серйозній критиці, осміянню. У важкій ситуації людину часто рятує сміх, іронічне (самоіронічне) дистанціювання від проблем і себе самого. Таку функцію і став виконувати анекдот. Тим більше якщо врахувати, що за радянських часів широко була розвинена традиція анекдоту з опозиційним, критично налаштованим по відношенню до режиму значенням і сенсом [8].

Водночас не можна сказати, що православний анекдот у ХХ столітті був масовим, широко розповсюдженим явищем в православній культурі. Як зауважує І. Шаліна, в православному середовищі не прийнято розповідати анекдоти [9]. Цікаво, що пастор Хел Маррі говорить про існування у християн, особливо східної церкви, традиції приходити на пасхальну службу з новим анекдотом, що пояснюється перемогою Христа над смертю і над своїми ворогами, тим, що він «сміявся останнім» над усіма, хто не вірив в Його як Сина

Божого і в Його воскресіння [11]. Однак авторка цієї статті не знайшла свідоцтв щодо існування такої традиції у православних християн (відомо, що така традиція існує в протестантському середовищі).

Анекдоти православної тематики важко зарахувати до жанрів міського фольклору. Незважаючи на їх анонімність і варіативність, вони не існують в своїй первинній формі — усній. Багато анекдотів зберігають свою літературну основу, побутують в письмовому вигляді як комічні розповіді-мініатюри з повчальною тональністю [9]. Сучасне поширення православного анекдоту пов'язано з інформатизацією, появою соціальних мереж, спільнот, віртуальних груп православних тощо. Крім того, це пов'язано з процесами модернізації всередині самої православної культури, яка, незважаючи на свою ортодоксальність, все ж сприймає зміни, відгукує на запити часу і своїх членів (наприклад, деякі пом'якшення в області практики поста для мирян, традиція нічної новорічної літургії та ін.).

Узагальнюючи механізми породження комічного ефекту в православному анекдоті, виділені І. Шаліною (вони вже були наведені вище), слід доповнити і зазначити, що основними джерелами народження анекдотичних історій є:

- відмінності в мовних термінах, поняттях і в цілому в картині світу між православною і сучасною світською культурами;
- спотворення всередині православної культури, які породжуються її адептами внаслідок помилкового розуміння (або нерозуміння) євангельських істин, духовної практики тощо;
- критичне сприйняття православними свого рівня відповідності ідеалу — Христу.

За джерелом походження слід відрізнити православний анекдот від анекдоту про православних. Перший походить безпосередньо з православної церковної культури і відрізняється повчальною спрямованістю або описує курйозні випадки з церковної практики (знову-таки не позбавлені дидактизму). Його метою є вдосконалення релігійної культури і духовного життя православних. Другий є рефлексією секулярної культури і фіксує відмінності

між членами своєї і православної спільноти, характеризується іронією, сарказмом, критичною спрямованістю. Його метою часто є показ неспроможності і безпідставності релігійної віри взагалі і православної культури зокрема.

На підставі аналізу низки інтернет ресурсів [6] можливо виділити такі типи православних анекдотів:

- курйозні випадки з історії церкви, з життя окремих парафій або пастирської практики;
- «дитяче сприйняття релігії»;
- «перед дверима Раю»;
- «діалог віруючого і невіруючого»;
- самоіронія православних монахів і мирян.

Цікаво, що багато прикладів православного анекдоту можуть бути зрозумілі лише представникам самої цієї традиції і викликати подив, а не сміх у носіїв інших культур (субкультур). Це, по-перше, підтверджує культурну обумовленість — культуральність — анекдоту, важливість культурного фону для повноцінного сприйняття і розуміння іншомовного гумору [10] (церковнослов'янська мова — теж «інша»). По-друге, свідчить, що розуміння анекдоту залежить не тільки від особливостей національної культури, а й від специфіки світосприйняття всередині окремих гілок і напрямів цієї національної культури.

Як співвідноситься православний анекдот з літературними формами, традиційними для православ'я?

Традиційними для православної культури літературними формами є притча, проповідь, агіографічні твори. Всі вони, як відомо, мали характер настанови, повчання. Приклади сучасного православного анекдоту свідчать, що в ньому також є сильною дидактична, моральна, повчальна складова. У зв'язку з цим необхідно з'ясувати, як співвідносяться православний анекдот і притча.

Зіставлення анекдоту як такого і притчі здійснив В. Тюпа на матеріалі творів А. Чехова [7]. Дослідник пише, що обидва ці феномени є долітературними

за своїм походженням формами малого епосу, що виникли і еволюціонували довгий час окремо від основного русла становлення романної форми [7]. Узагальнивши подальші міркування автора можемо також виділити такі спільні їх риси:

- обидва жанри полягають в розгортанні характеристики вчинків або людини;
- обидва жанри орієнтовані на усне побутування;
- для розуміння притчі або анекдоту необхідна попередня обізнаність і готовність адресата до адекватного реагування;
- для обох жанрів характерна або фрагментарність сюжету, стислість характеристик і описів, нерозробленість характерів, акцентована роль «укрупнених» деталей, лаконізм і точність словесного вираження.

У той же час В. Тюпа характеризує анекдот і притчу як жанри діаметрально протилежні [7]. Підставою для цієї думки є такі характеристики, взяті узагальнено:

- притча є супутником сакрального переказу, а анекдот – політичної історіографії;
- у своєму граничному вираженні анекдот стає гостротою, а притча – афоризмом, прислів'ям;
- слово притчі – авторитарне, повчальне, розважливе, імперативне, дидактичне, «замкнуте» слово, що обходиться і без співрозмовника: притчу можна «розповісти» і собі самому; слово анекдота – ініціативне, легковажне, курйозне своєю оказіональною безпрецедентністю (неологізм, наприклад). Анекдотичне слово принципово «розімкнуте», діалогічне, без слухача його немає: анекдот неможливо розповісти самому собі;
- якщо в анекдоті мова завжди ведеться про інших, то притча говорить перш за все про наше життя;
- якщо анекдот редукує характер до шаржу, то притча належить до культурної традиції, яка не знала мислення характерами;

- притча прагне досягти максимального суміщення морального досвіду героя і читача (слухача), її переконливість ґрунтується на співпереживанні. Анекдот же культивує ефект відчуження, відсторонення персонажа в його індивідуальній курйозності;

- анекдот пропонує фрагментарну і миттєву (минущу), оказіональну в своїй авантюрній розімкнутості, картину світу, де всесильним є випадок. Притча ж творить картину світу внутрішньо єдину і замкнуту, позачасову, телеологічну в своєму універсалізмі; в ній панує закономірність долі.

Слід відзначити, що по відношенню до православного анекдоту не всі зазначені вище характеристики виконуються. Так, наприклад, в православному анекдоті мова не ведеться про якихось «інших». У типажах, героях анекдоту, наділених певними характеристиками, даються приклади (переважно антиприкладі) поведінки середньостатистичного мирянина, священника, ченця. Ці типажі наводяться з метою, щоб кожен впізнав в них себе і встав на шлях метаної – виправлення розуму. Дидактична, повчальна функція анекдоту тут очевидна і є основною. Православним анекдотом не культивується ефект відчуження, відсторонення персонажа. Навпаки, створюється ефект впізнавання, типізації, вживання.

Про православний анекдот також не можна сказати, що він пропонує фрагментарну і миттєву, розімкнуту картину світу. Світ православного анекдоту базується, виходить з єдиної, теологічної, євангельської картини світу, що апіорі розділяється всіма православними. В ньому немає всесильності випадку і авантюрної розімкнутості, тобто якостей, які не розділяються православною культурою, але підпадають під визначення гріха сміхотворства.

Стає очевидним, що православному анекдоту притаманні риси притчі.

В. Тюпа, характеризуючи твори А. Чехова, доходить висновку про жанр притчового анекдоту, який найбільш властивий творчості письменника: «анекдот долає догматизм притчі, притча долає легковажність анекдоту. Так і народжуються твори, подібні притчовому анекдоту» [7].

Якщо очевидно, що православний анекдот – це теж, фактично, притчевий анекдот, то необхідно з'ясувати, як співвідносяться євангельська притча (один з основних джерел моральних і духовно-життєвих імперативів християнства) і православний анекдот.

Л. Урбанович характерні особливості євангельської притчі бачить так:

«1. Євангельська притча – христоцентрична, її сенс, ідея, зміст співвідноситься з Особистістю Христа, Його життям і проповіддю.

2. Вона має сотеріологічну спрямованість, оскільки розкриває таємниці Царства Божого і показує шлях до спасіння.

3. Притча особистісно орієнтована і позачасова. Вона звернена до читача будь-якої епохи, будь-якої культурної традиції за однієї умови – відкритості серця для її сприйняття і твердої впевненості проходження їй»[8, 228].

Євангельська притча – це пояснення будь-якої духовно-моральної істини за допомогою порівняння («притча» – від грецького «параволі», що означає порівняння, уподібнення). Базовою ситуацією для євангельської притчі завжди була сцена з повсякденного життя, добре знайома слухачеві початку другого тисячоліття. Будучи, таким чином, носіями певної традиції, притчі включають сучасного читача в контекст історичних, етнічних, релігійних і культурних відносин. Другим і головним «шаром» притчі є її духовно-моральний зміст, заради висловлювання якого вона і звучить.

Православний анекдот створюється на основі, переважно, сучасного матеріалу і контексту, знайомого читачеві. Але за його основу можуть бути взяті і базові для православ'я теми (наприклад, «пекло – Рай», «ангели – демони», «світ земний – світ небесний» тощо), тобто рефлексія другого шару притчі, розкрита і засвоєна за минулі два тисячоліття. Сенсом анекдоту, як і притчі, є показ невідповідності норми і реального стану справ. (Христос, як відомо, в православ'ї розуміється не як ідеал, але як норма, до якої змогли певною мірою наблизитися лише деякі люди – святі, праведники; більшість же залишається в стані нижче норми, протиприродному).

Православний анекдот, як і євангельська притча, є христоцентричним. Як на фундаменті він стоїть на євангельському вченні і в своїй критиці та сприйнятті дійсності виходить з нього. З цієї причини можемо сказати, що православний анекдот, як і притча, своєю стратегічною метою має спасіння людини, бо вказує на її сьогоднішню недосконалість. Але сотеріологічна спрямованість євангельської притчі, безумовно, проявлена більш яскраво й інтенсивно (з цієї причини, що автором її є сам Христос, що вона передбачає не сміхову реакцію, а вдумливе розмірковування і зіставлення, що вона міститься в авторитетному Богом натхненному джерелі тощо).

Якщо євангельська притча «особистісно орієнтована і позачасова», то православний анекдот актуальний, часто персоналізований (описує конкретну ситуацію, в якій себе впізнати може обмежене коло людей), і прив'язаний до місця і часу. Але анекдот тому і православний, що ставить людину в ситуацію морального вибору, опосередковано зводить її до вершин євангельського вчення.

Специфіку православного анекдоту, також, фактично, притчевого анекдоту, думається, слід позначити таким чином. Анекдот народжується з самої повсякденної практики життя православних парафій та монастирів, з взаємопроникнення секулярної і православної культур, і виникнення взаємного нерозуміння внаслідок відмінності їх базових настанов. Наприклад: «Церковна лавка: Матушка, а у вас іконки є? – Є. – А якщо я козерог, мені яку треба? – А вам би краще до ветеринара звернутися!» [5]. Приклад анекдотичного випадку, свідком якого була автор цієї статті: в храмі закінчується служба і готується хресний хід; хор спускається вниз, чоловіки виносять хоругви, священики виходять на середину храму; одна бабуся тягне за руку іншу і каже: «Підемо, підемо швидше, зараз почнеться хрестовий похід!».

Багато анекдотів залишаються на цій стадії ілюстрації кумедних або проблемних моментів церковного і православного духовного життя. Частина ж історій, внаслідок рефлексії їх авторів або очевидців, зіставлення зі змістом віровчення, Писання та Передання, переходить на більш високий рівень узагальнення. «Стареньку прочанку в Оптиній пустині направили до о. Досифея.

Ім'я складне, незвичне, забула старенька ... І ось вона, випадково зустрівши поймаєного отця, але не знаючи його в обличчя, запитує: –Батьюшка, підкажіть, де мені знайти отця Фарисея? Він посміявся і каже: Так, мати, до будь-якого з нас звернися – не помилишся!» [5].

Створюється враження, що ряд анекдотів спеціально вигадується народними авторами для привернення уваги і корекції деяких сторін життя православної громади або проблем сучасного існування православної культури.

Православ'я і ширше - християнство - це релігія Письма, Книги (як і породжена ним культура). Існуванням в письмовій формі відбувається включення нового явища православного притчевого анекдоту до традиції.

Висновки. У світській і народній культурі анекдот є формою непідцеzurної народної творчості, сферою інакомислення. Це видно на прикладах гумору в «сміховій культурі» Середньовіччя, практикаблязнів періоду царської Росії, анекдотах радянського часу. Православний анекдот, натомість, це один із способів проповіді, це притча в легшій, зрозумілішій, забавній формі, що краще запам'ятовується. Справа в тому, що, по-перше, інакомислення в православ'ї розглядається як ересь, бо Істина вже дана, вона одна, незмінна, нічого вище, краще і правильніше неї бути в умовах матеріального світу не може. По-друге, саме православ'я виступає формою і сферою інакомислення по відношенню до секулярної культури. Система цінностей православ'я настільки ж відрізняється від секулярної системи цінностей (особливо сучасної культури), наскільки зворотна перспектива візантійського іконопису відрізняється від прямої перспективи станкової картини стилю реалізм. Тому «інакомислення в сфері інакомислення» працює так само як в математиці «мінус на мінус дає плюс».

З іншого боку, притча в формі анекдоту зрозуміліша і прийнятніша культурною свідомістю сучасної людини. Отже, розвиток жанру православного анекдоту свідчить про процеси адаптації православної культури до існування в умовах пануючої світської, їх зближення, пошуку точок дотику, контакту.

Сучасний православний анекдот – це варіація притчі, базою для якої є євангельське вчення. Сучасний православний анекдот має такі характеристики притчі:

- описуючи конкретну ситуацію, православний анекдот, проте, базується на євангельському віровченні;
- як і притча, він має два шари: прив'язану до сучасності форму і позачасовий глибинний релігійний моральний сенс;
- основною функцією православного анекдоту є зведення розуму людини від земного до небесного;

Водночас, низка характеристик відрізняють православний анекдот від євангельської притчі, що не дозволяє абсолютно ототожнити їх:

- православний анекдот створюється на основі сучасного матеріалу і знайомого читачеві контексту;
- православний анекдот, на відміну від притчі, передбачає сміхову реакцію;
- якщо євангельська притча позачасова і за часом виникнення належить до епохи, яка не знала мислення характерами, то православний анекдот більшою мірою прив'язаний до місця, ситуації і часу.

Авторитарна, повчальна, імперативна форма притчі важко сприймається нашим сучасником, в чому проявляється зазначене Ж. Ф. Ліотаром недовіра до метанаратива. Анекдот за формою, але з глибинним притчовим змістом (притчевий анекдот) здатний необтяжливо проникати в свідомість секулярної людини, яка не звикла до рефлексії й налаштована на легкість. Таким шляхом православ'я, як і в попередній період свого існування, прагне відповісти на запити часу, трансформуючи форму, але не змінюючи при цьому глибинну суть свого вчення.

## Література

1. Дружбляк Н. Чому українці не усміхаються? // Високий замок. 13.12.2012.  
URL: <https://wz.lviv.ua/article/121529-chomu-ukraintsi-ne-usmikhaiutsia>

2. Каган М.С. Анекдот как феномен культуры. // Материалы круглого стола 16 ноября 2002 г. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. С. 5-16.
3. Кротов Я. Смех и религия. URL: <https://www.svoboda.org/a/28402426.html>
4. Лихачев Д.С. Смех в Древней Руси. Ленинград, Наука, 1984. 295 с. Совместно с А. М. Панченко и Н. В. Поньрко. Авт. след. ст.: Предисловие. С. 3–6; Смех как мировоззрение. С. 7–71. URL: [https://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/lihach/index05.php](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/lihach/index05.php)
5. Митницкий Д. Поколение посвященных. Учение о живых отношениях с Богом. URL: <https://cutt.ly/LmREyzc>
6. Сегеда А. Дюжина добрых шуток, анекдотов и афоризмов. 18.02.2016. URL: <https://pravoslavie.fm/yumor/dyuzhina-dobrykh-shutok-anekdotov-i-afori/>
7. Сегеда А. 75 лучших анекдотов Православного мира. 19.03.2018 URL: <https://pravoslavie.fm/interested/75-luchshih-anekdotov-pravoslavnogo-mira/>
8. Словарь литературоведческих терминов под. ред. С. П. Белокуровой. М., 2005.
9. Смехотворство. URL: <http://christ-s-body.esy.es/statii/Eutrapel.html>
10. Толстой И., Гаврилов А. Алфавит инакомыслия. Анекдот. URL: <https://www.svoboda.org/a/2347190.html>
11. Тюпа В.И. Анекдот и притча. // Художественность чеховского рассказа. М., 1989. С.13-32.
12. Урбанович Л.Н. Евангельские притчи в межпредметной интеграции школьного образования // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2015. Том 16. Выпуск 4. С.223-233.
13. Шалина И.В. Юмор в православной среде. URL: <http://uralsky-missioner.ru/doc/423>
14. Щербина С.Ю. Анекдот как культурный феномен. // Современное педагогическое образование, 2020, № 10. С. 167-171.
15. Easter jokes – URL: <https://wpcdbq.org/easter-jokes-pastors-blog/>

16.Sergeev M. Smile from Heaven. Edited by Susanna Kummel. Boston, 2012.  
179 p.

## **2.4 Поетика православної кулінарії**

Напрямок сучасних гуманітарних досліджень Food Studies досить широко представлено в європейських, американських і пострадянських наукових публікаціях. У контексті вивчення культури повсякденності, практик тілесності та ін. цей напрям відображає рівень сучасної зацікавленості «земним» виміром людського існування.

І. Сохань виділяє перелік сформованих наукових підходів до вивчення феномена «гастрономічного»: філософський, етнографічний, історичний, психоаналітичний, політологічний, культурологічний, соціологічний, антропологічний (Сохань, 2011, с.108). З позицій культурологічного підходу «Гастрономічна культура є нормування первинної потреби в їжі, оформлення практик її споживання у вигляді форм і кодів, що схвалюються цією культурою» (Сохань, 2011, с.108).

Тема «їжа і релігія», навпаки, досить слабо представлена в публікаціях про кулінарну, гастрономічну культуру, обмежується знайомством із історією походження харчових заборон в традиціях світових конфесій, з'ясуванням користі або шкоди з наукової точки зору кошерної, халяльної, пісної та інших систем харчування. Водночас ця тема представляє не тільки багатовіковий шар рефлексії людства з приводу їжі, але і є виразом «духовного» або «небесного» виміру людського існування. З огляду на достатній ступінь впливу релігії на сучасні соціальні та культурні процеси, без наукового розвитку і поглиблення теми співвідношення їжі і релігії дослідження Food Studies будуть однобічними. В українських гуманітарних дослідженнях, зокрема, культурологічного спрямування, ця тема актуальна в контексті виявлення інваріантів національної культури, формування національної ідентичності, політик і практик культурної

пам'яті, вивчення особливостей розвитку християнської православної культури в умовах сучасності.

Література, присвячена вивченню кулінарної і гастрономічної культур, досить різноманітна, проте дослідження особливостей православної кулінарії переважно представлено розглядом феномена поста і трапези на свята (Бугаєва, 2013), збірниками рецептів православної кухні (Державная, 2011). Крім того, в роботах про історію та особливості української або російської гастрономічної культури автори торкаються деяких аспектів православної кулінарії. Так, В. Ніколенко, розглядаючи гастрономічну культуру як соціальний феномен та інформативний концепт, зазначає в якості особливостей української гастрономічної культури різноманітність пісних страв, тісний зв'язок кулінарних уподобань з подіями життєвого циклу людини - народженням, хрещенням, весіллям, похороном тощо. (Ніколенко, 2016) . В. Пігулевський, досліджуючи трапезу як тілесну практику, пише: «Історично харчові заборони встановлюються на противагу священному, як низьке - піднесеному. Табу передбачає виключення якоїсь живильної субстанції, що прирівнюється до «нечистої», - тілесні покидьки, трупи, продукти гниття, що диктується символічною упередженістю, обумовленою дихотомією земного і божественного, релігійними уявленнями про дуалізм світобудови. Осквернення тіла протиставляється очищенню душі, *erithumia - sublime*. Виключення певної субстанції - живильної або сексуальної, визнання її брудною і огидною покликани окреслити межі тілесності щодо духовності, оскільки зв'язуються з позначенням плотського гріха як зворотного боку священного» (Пігулевський, 2016, с.102). Д. Петров, вивчаючи згадки про рибу і страви з риби в Новгородських берестяних грамотах, вважає релігійні традиції одним з провідних чинників формування національної або традиційної кухні (Петров, 2015).

Семіотики обрядової православної кухні торкається С. Дубровіна в контексті вивчення традиційної випічки на свята Благовіщення, Сорока мучеників і Вознесіння в радянський та пострадянський періоди на території

Центрального Чорнозем'я. Автор зазначає, що «вироби з тіста, що готуються на ці дати, в народній традиції утворюють систему культурної комунікації, виконують знакові функції свят, мають культурну семантику і є предметними кодами народного календаря. Основне (церковне) значення Великого посту і днів, наступних після Великодня, в селянському середовищі доповнювалося давніми спільнослов'янськими переживаннями і зберігало архаїчні природні сенси при виготовленні спеціальних печених виробів (хлібців, хрестів, жайворонків, драбинок)» (Дубровіна, 2019, с.120). І. Сохань, вивчаючи особливості російської гастрономічної культури і її історію, пише про православну кулінарію в контексті періоду IX-XVI ст. Автор вважає, що «в російській культурі, як в жодній іншій, підтримання тілесної ідентичності неможливо без хліба; в народній культурі приготування хліба мислилося як творіння світу (звідси творити хліба), відтворення його циклічності; кругла форма виробів з хліба означає його архетипічність і первинність як першоствореного суцього, яким саме через цю його онтологічну позицію дарована магічна сила самому дарувати життя (тому всі ритуали, здійснювані на символічному кордоні світу цього, явленого, зі світом потойбічним, неодмінно включали в кулінарний вимір свого простору саме хліб)» (Сохань, 2011, с.61-68). Водночас, православна кулінарія як ціле ще не отримала висвітлення в роботах культурологічного спрямування.

Метою статті є виявлення специфіки православної кулінарії з точки зору її поетики. Явище «православна кулінарія» розглянуто в статті як ідеальний тип, в синхронії. Під поетикою культури (або певних елементів культури) автор розуміє образність цієї культури загалом та/або її складових, яка є результатом людської творчості в будь-яких її формах (мімезис - наслідування, поезис - творчість). Поетика культури виступає в якості методології дослідження і, в той самий час, як результат культуротворчості людини. Такий підхід дозволяє розглянути певну культуру або конкретне її явище в інваріантних характеристиках.

Виклад основного матеріалу. Поетиці православної кулінарії властива ритмічність як чергування періодів поста і м'ясоїда. Чергування це має тижневий (практично цілий рік піст в середу і п'ятницю) та річний цикли (на рік чотири православних поста, які приблизно відповідають чотирьом порам року - Різдвяний як зимовий піст (тривалість - 40 днів), Великий як весняний (тривалість 46 днів), Петров як літній (від 6 тижнів до 7 днів в залежності від дати Великодня) і Успенський як осінній (14 днів)). При такій ритмічності страви не набридають, зберігається смак до простої їжі, немає необхідності в дуже складних, хитромудрих і дорогих стравах та екзотичних інгредієнтів для задоволення смакових рецепторів.

Поетиці православної кулінарії властива своя класифікація їжі, відмінна від уявлень сучасної дієтології. Базою для цієї класифікації є протиставлення «пісне - скоромне». Поняття «скоромне» походить від давньоруського «скрам», що означає «жир», звідси це протиставлення, якщо дослівно, звучить як «нежирне - жирне». Однак ця дихотомія не збігається з широковідомою сьогодні опозицією «висококалорійне - низькокалорійне». Відповідно до сучасної дієтології продукти за зростанням калорійності можуть бути розташовані в такому порядку (схематично): овочі → фрукти, риба, молочні продукти, яйця → м'ясо → борошняні та кондитерські вироби → жири (при цьому рослинна олія вважається калорійнішою за молочні жири). У православній кулінарії на шкалі «пісне - скоромне» продукти розташовуються в такому вигляді: хліб, овочі, фрукти (рівень суворого посту) → рослинне масло (піст) → риба (особливі, в цілому пісні, дні) → молочні продукти, здобні кондитерські вироби (рівень скоромного) → м'ясні продукти (скоромне).

Культурологічний аналіз наведених підходів дає можливість побачити, що в основі дієтологічної класифікації лежать формальні ознаки (кількість калорій), в основу ж православного підходу покладено онтологічний критерій. У православному ранжируванні продуктів наявна та сама етапність, яка є в Книзі Буття, що відповідає етапам Творіння Світу. Можна сказати, що процес створення Богом світу йшов від простого до складного, від безособистісного до

особистісного. Поетика православної кулінарії враховує цю етапність, оцінюючи продукти, фактично, не за кількістю в них жиру, а за їх місцем на Сходах Творіння.

У цьому контексті поняття «скоромне» і по відношенню до їжі може вживатися в другому своєму значенні, як «нескромне», «непристойне», «плотське». Тобто, набагато пристойнішим для людини є їсти (фактично знищувати, забирати життя) істот, які стоять на нижніх щаблях Сходів Буття, і тільки в певні періоди їй дозволено робити замах на більш високоорганізовані одиниці. (В сімейному переказі автора статті є свідчення, що перед тим, як «зарубали» курку або заколоти свиню, прадіди читали коротку молитву: «Господи, благослови на їжу!»). Опозицію «пісне - скоромне» можна, фактично, вважати синонімічною протиставленням «дозволене - частково дозволене» або «буденне - святкове».

Православне ставлення до їжі слід визнати і більш екологічним, бо якщо менше м'яса може бути з'їдено протягом року, то, відповідно, менше живих істот вбито (менше ресурсів буде задіяно на їх вирощування тощо). І немає необхідності виокремлювати у курки її грудку (відкидаючи інші частини, щоб і м'ясо їсти, і калорії не набирати). Після поста скоромна їжа, навіть приготовлена за найпростішим рецептом, вже сама по собі смачна.

У сучасній культурі метою правильного харчування є здоров'я і активне довголіття. Метою православної кулінарії (як і даної релігійної традиції в цілому) є спасіння душі (при цьому здоров'я і довголіття можуть супроводжувати досягнення цієї мети, або ні). Вживання їжі (трапеза) в православ'ї розглядається не як фізіологічний акт, а як продовження богослужіння. Богослужінням православну трапезу роблять спільна молитва трапезників перед і після їжі, читання житій святих під час самої трапези, настроїв благоговіння і подяки Богові за його милість. Їжа постає як шлях і досвід вибудовування відносин між людиною, природою і Богом, між душею і тілом людини. Образ людини через призму православної кулінарії постає тим самим Адамом в раю, який поставлений обробляти Богом даний сад, розпоряджатися в ньому, що вимагає

обережності, благоговіння, ощадливості і поваги (природа не майстерня, але храм).

Слід також згадати, що межі опозиції «пісне - скромне» дають свободу для національних і регіональних варіацій (що, власне, характерно і для самого православ'я). Так, в кулінарній традиції грецького православ'я такі морепродукти як кальмари, восьминоги, креветки, каракатиці, вважаються морськими рослинами, тому що у них немає крові. За афонським статутом, їх можна їсти і Великим постом, коли риба (за винятком двох днів) заборонена. В українській національній культурі низка продуктів і кулінарних виробів стали символами православних свят: мед, яблука, виноград, яйця, паска, жайворонки, млинці, вареники та ін.

М. Монтанарі пише, що в християнській свідомості сформувалася протилежність і, одночасно, взаємне доповнення м'яса і риби. Завдяки християнству в кулінарній культурі Європи, поряд з «культурою м'яса», з'явилася і «культура риби». (Монтанари, 2009, с.100).

Їжа в релігії в цілому і в православ'ї зокрема постає як важлива складова аскетичної поведінки. У зв'язку з цим голод можна розглядати в якості вагової компоненти православного ставлення до їжі. Відповідно, ще однією базовою опозицією для поетики православної кулінарії буде «голод - ситість» або «голодування (утримання від їжі, піст) - насичення (розговіння)». Позитивні і негативні конотації цих понять можуть мінятися місцями, а вирішальним критерієм тут буде наявність або відсутність вільного вибору. Уявімо, що вся існуюча їжа розташована на певній шкалі (за наявністю в ній «скраму» (жиру), за складністю її приготування і ступеня екзотичності складових її компонентів, за рівнем задоволення, яке вона здатна давати), де полюсами є крайній голод і максимально можливе насичення. При наявності вільного вибору (або добровільного підпорядкування волі вищої духовної особи -духівника, наставника) позитивні конотації пов'язані з почуттям голоду і наближеними до цього полюсу продуктами (вода, хліб, проста рослинна їжа тощо). З іншого боку, голод не культивується в православної кулінарії. Після літургії як в монастирях,

так і на парафіях, паломникам, парафіянам (постійним членам громади, послушникам, працівникам тощо) пропонується трапеза.

В умовах глобалізації православна кулінарія залишається традиційною: бургери, суші, чіпси і подібні запозичення не заборонені, але і не проникають в меню православних трапез. Вона націлена на консервацію традиції, ретроспективізму, на ототожнення релігійного зі споконвічним, корисним, правильним, істинним.

Що ж стосується найбільш типових для поетики православної кулінарії продуктів, то такими слід визнати зерно (хліб), рослинну олію і вино. У православ'ї ці продукти включені в сакральну традицію богослужіння. Вище вже було сказано про уявлення про трапезу як продовження богослужіння. Освячення «пшениці, вина і елею» відбувається на вечірньому богослужінні досить часто, напередодні великих і храмових свят. (З іншого боку, в цій тріаді можна побачити коріння грецької кулінарної традиції.)

Хліб (зерно) - бере участь в таїнстві Євхаристії, подається у вигляді проскур, освячується у вигляді хлібів на літії, подається парафіянам у вигляді шматочків хліба, политих вином, у Велику суботу напередодні Великодня, у вигляді куті (відварених зерен) ставиться на панахидний стіл, а також хліб і хлібобулочні вироби є традиційно найбільш «народним» і поширеним приношенням на панахиду (заупокійне поминальне богослужіння), у вигляді пиріжків роздається на поминках, млинців - на Масниці, драбинок - на Вознесіння, жайворонків - на свято Сорока мучеників Севастійських та інше.

Слей (олія) - бере участь в таїнстві Хрещення, обряді Єлеопомазання, є символом милості (грецьке «Кіріє елейсон!» що значить «Господи, помилуй!»), дозволено до вживання більшу частину православних постів, та пісних днів, через що є найбільш вживаним з жирів в православній кулінарії.

Вино - бере участь в таїнстві Євхаристії, таїнстві Єлеопомазання, в православній кулінарії дозволено до вживання в суботу, неділю та святкові дні. Не заборонено в будь-які не пісні дні. Цікаво, що є дні, коли заборонено рослинне масло, але дозволено вино (наприклад, Велика субота перед Великоднем).

Продукти цієї тріади, як бачимо, всі рослинного походження і базово знаходяться в складі пісного меню, що переважає протягом року. Цікаво, що православні кулінарні традиції вплинули на радянське громадське харчування. Відомо, що поява «рибного дня в четвер» в їдальнях СРСР була реплікою і способом відволікання населення від дотримання пісних днів в середу і п'ятницю, заміщенням сформованих уявлень, спробою формування нової традиції.

Висновок. У поезиці православної кулінарії знайшла відображення православна картина світу, процес і етапи його Творіння. В основі православного підходу до класифікації продуктів лежить онтологічний критерій (місце цього конкретного продукту або істоти на Сходах Творіння). Сенс дихотомії «пісне - скоромне» постає не як «низькокалорійне - висококалорійне», а як «дозволене – частково дозволене». У дихотомії «пісне - скоромне» відображена ієрархія православної картини світу. Вимоги посту фіксують не певні продукти, а їх «розряди» або «класи». Крім опозиції «пісне - скоромне» для поезики православної кулінарії характерні опозиції «голодування - насичення», «плотське - духовне», «скромність - надмірність», «буденне - святкове». Православній кулінарії не властива зніженість і рафінованість смакових уподобань. Поетика православної кулінарії постає як дбайливе ставлення до логосу всього сущого, а їжа виступає як моральна категорія. Поетику православної кулінарії формують такі основні характеристики: вагомий рослинний компонент, помірність, стриманість, простота, доступність, регіональна варіативність, сакральність, ритмічність (тижнева, річна). Фактично, поезика православної кулінарії затверджує не тілесність їжі, а її духовність.

### **Література**

1. Бугаева, И., 2013. Христианская традиция питания в посты и праздники. In: N. Franz, Hrsg. Russische Küche und kulturelle Identität. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam, s.267-276. [online] Available at: <<https://publishup.uni-potsdam.de/opus4-ubp/frontdoor/index/index/docId/6566>> [Accessed 12 August 2021].

2. Дубровина, С.Ю., 2019. «Привычки милой старины»: семиотика традиционной выпечки в советский и постсоветский периоды на территории Центрального Черноземья. ART LOGOS, 2, с.119-128.
3. Монтанари, М., 2009. Голод и изобилие. История питания в Европе. Санкт-Петербург: Alexandria.
4. Ніколенко, В.В., 2016. Українська гастрономічна культура як соціальний феномен. Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія: Соціологічні дослідження сучасного суспільства: методологія, теорія, методи, 36, с.75-81.
5. Петров, Д., 2015. Упоминания о рыбе и блюдах из рыбы в Новгородских берестяных грамотах. В: Е. Потехина, А. Кравецкий, ред. Православная культура вчера и сегодня. Olsztyn: Centrum badań Europy wschodniej uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, с.59-85.
6. Пигулевский, В.О., 2016. Вкушение и трапеза. Гуманитарий Юга России, 3, с.100-113.
7. Сохань, И., 2013. Как исследовать гастрономическое? К вопросу о дефинициях и подходах. Вестник Томского государственного университета Культурология и искусствоведение. 2013. №1 (9), с. 99–109.

## 3 МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ ПОЕТИКИ КУЛЬТУРИ

### 3.1 Феномен зустрічі в мистецтві

Що таке зустріч? Зустріч – це насамперед перетинання смислів тих, хто зустрічається. Це тяжіння подібного до подібного і духовно-душевне зіткнення точок подоби. Зустріч – це знак, вказівка, підказка кожному з тих, хто зустрічається на щось актуальне (іноді дуже важливе) для нього. Але чи вміємо ми бачити, чути, розуміти, вгадувати інтуїтивно, зрештою, смисли цих знаків? На жаль, часто ні.

Зустрічі бувають різні: приємні і не приємні, бажані і не бажані, ті, що запам'ятовуються (іноді на все життя) і ті, які випаровуються з нашої пам'яті відразу після розлучення. Але є *особливі* зустрічі: зустрічі, які перевертають наше світосприйняття та світопочуття та/або «врізаються» як символ-знак у нашу долю. До таких зустрічей відносяться, на мій погляд, зустрічі з тими шедеврами мистецтва, вірніше з душами їхніх творців, які так чи інакше стикаються з нашими душами і часто несвідомо є «кодами» *нашої* долі. Цей дотик відбувається (виходить від художника) іноді злегка, іноді призводить (тобто «веде до ...», як поводитир) до глибокого потрясіння всього єства людини, перевертаючи все її життя (а, може, просто *повертаючи до самої себе*, втраченої в мирській метушні?).

Зустріч із шедевром мистецтва... Але що є шедевр, які його критерії? Чому з одними шедеврами мистецтва у нас відбувається зустріч, а інші проходять повз нашу душу? Для відповіді на ці питання я вдаюся до свого досвіду проживання зустрічей з душами художників.

З деяких пір я зустрічаюся не лише з людьми, а й із книгами, картинами, які вказують мені на щось дуже важливе для мене. Так як я - жінка, то більшість картин, з якими у мене відбулася зустріч і зіткнення душ, зображували жінок. Першою такою Жінкою була Джоконда. Зустріч із «Джокондою» Леонардо да Вінчі.

У міру наближення до картини я відчувала все відчутніше погляд Мони Лізи і мимоволі занурювалася все глибше і глибше в поле жіночого шарму, що походив від її посмішки. Я йшла повз картини, вірніше, повз живої чарівної (тобто чаруючої очі) жінки, а вона трохи лукаво повертала своє обличчя до мене, дивилася на мене і... посміхалася. О, то була справжня жінка! І краса її полягала не в зовнішній красі обличчя, а в жіночому шармі, який завжди підкорює.

Пізніше я зіставила інформацію про «Джоконду», – я маю на увазі те, що Леонардо да Вінчі намалював себе, вірніше, свій духовний стан повноти буття, самодостатності – і до мене прийшла така думка. Леонардо малював не себе, а *кохану Жінку* і, «купаючись» у променях її посмішки, розчиняючись у її жіночому шармі, він відчував таке блаженство... Ось цей стан блаженства, близький до нірвани, стан повноти буття (пам'ятаєте у Гете: «Спинися, мить! Прекрасна ти» [3], або у Блейка: «В одну мить бачити вічність» [1]), що виникає від енергетичного інь-янського злиття (сполучення енергій любові жінки і чоловіка), і відбив геніальний художник у своєму шедеврї. «Мона Ліза» – це пісня кохання, що дарує стан гармонії та повноти буття.

Моя *зустріч* із Джокондою переросла згодом у спілкування з нею, постійне спілкування. На певному етапі мого життя, дуже важкому етапі, мені захотілося досягти стану спокою та самодостатності. І я, не знаючи чому (а чи можемо ми знати всі причини наших вчинків?), почала «тримати» перед внутрішнім поглядом зображення Мони Лізи. Тримати постійно. Входячи все більше і більше вглиб її, вірніше тойдушевний стан, який вона випромінює. І поступово я почала заспокоюватися і входити в «стан Джоконди», тобто стан спокою, самодостатності, повноти буття. Пізніше я дізналася, що аналогічно поступають буддійські ченці, які споглядають зображення того чи іншого божества з метою набуття тих якостей, якими воно володіє.

Але якщо зустріч з Джокондою була для мене передусім зустріччю і *істинною Жінкою* і *істинною Людиною*, яка має стан самодостатності, повноти буття і, як наслідок, спокою, то в Дрезденській галереї, я доторкнулася до *істинної Святості*. Традиційно вважається, що перлиною цієї галереї є

«Сікстинська мадонна» Рафаеля і я чекала на зустріч, особливу зустріч, саме з цією картиною.

«Сікстинська мадонна» була прекрасною, досконалою, але зовсім не божественною. Мене вразило по-дитячому перелякане обличчя Диви Марії, яка трепетно притискувала до себе немовля і не бажала (!) віддавати Його у світ. Це була не піднесено-небесна Богоматір, а земна, зовсім ще юна жінка-мати. Але все ж таки те, що я переживала від споглядання «Сікстинської мадонни», не зачепило глибину моєї душі. Дива зустрічі не сталося.

Я трохи засмучена пройшла в іншу залу і раптом... раптом мій погляд як магнітом притягло до картини Хосе Рібери «Свята Інесса». Я не могла відірвати погляду від цієї картини, повторюючи про себе: «Бідне, безневинно засуджене створення!..». Нагадаю сюжет цієї картини.

У III ст. н.е. юна римлянка потай від рідних прийняла християнство і не хотіла поклонятися язичницьким богам. У покарання за це її оббрехали, звинуватили у розпусті та посадили оголеною на центральній площі міста. Бог, побачив страждання невинно засудженої і виявив диво: волосся Інеси раптово відросло до п'ят, прикрило наготу, а ангел, що з'явився з Небес, прикрив її тіло білим покривалом. Який погляд був у Св. Інесси!

Чистота, небесна, свята чистота і біль, нелюдський душевний біль безневинно засудженої на страждання... Через багато років я пережила щось подібне і зрозуміла, чому мене привабила *саме ця* картина...

Інша різюча зустріч, точніше три зустрічі, у мене відбулися з картинами Карла Брюллова. Я не дуже любила К. Брюллова за красивість його картин. Наприклад, «Останній день Помпеї». Страшна людська трагедія. А ми милуємося гарною (померлою!..) жінкою на передньому плані, у центрі картини... Але цього разу я *побачила* щось інше (часто ми дивимося, але не бачимо, слухаємо, але не чуємо). Я стояла поряд із «Вершницею» Брюллова, ковзаючи поглядом по красивості жінки та маленької дівчинки і раптом я *відчула* ті почуття, які переживав Брюллов, коли малював цю картину. Я *відчула* його любов до цієї жінки. Як він її любив!

Перевівши погляд направо, я знову *відчула* величезне кохання Брюллова до цієї жінки, зображеної на іншій картині –«Італійський полудень». Брюллов зображував не гарних жінок, а *свою любов* до однієї жінки – графини Юлії Самойлової! Чому я раніше цього не відчувала? Може тому, що не здатна була відчувати енергію кохання.

Енергія любові. Ця енергія творить дива і перетворює витвір мистецтва на шедевр. Ця думка прийшла до мене, коли знову побачила картини К. Брюллова. Ще здалеку я звернула увагу на його картину «Розп'яття». Не розрізняючи ще чітко зображення та його нюанси, я відчула страждання та біль, що виходили від картини. Підійшовши ближче, я побачила і відчула, що ці страждання та біль походять не від Христа, а від Марії Магдалини, прототипом якої була звичайно його улюблена жінка – графиня Юлія Самойлова.

Так, не Христос, а Марія Магдалина була головним персонажем цієї картини. Які в неї були очі! Покриті паволокою сліз, що безмірно страждають і дивляться в вічність, туди, куди пішов Христос. Довго я стояла, вдивляючись у погляд очей Магдалини, йдучи від тут-і-тепер-буття і занурюючись разом з нею у вічність. Чому ж я раніше не звертала уваги на цю картину? Може тому, що, будучи зануреною в тут-і-тепер-буття, не була здатна побачити «погляд у вічність», заглянути разом з Магдалиною у вічність?

Пройшовши після цього по залі, де розташовувалися інші картини К. Брюллова і уважно вдивляючись у вічі персонажів картин, я виявила, що ті картини були справжніми шедеврами, де було зображено улюблена жінка К. Брюллова графиня Юлія Самойлова. Переходячи із зали в зал, я знову і знову відчувала, що *лише величезна любов перетворює майстерно виконаний витвір мистецтва на шедевр*. І це не обов'язково любов до жінки, це може бути і любов до моря, як у І. Айвазовського, і любов до лісу, як у І. Шишкіна, і любов до ночі, як у А. Куїнджі, і любов до сонячних відблисків, як у О. Ренуара.

Перейшовши із «залу К. Брюллова» до «зали А. Іванова», я зустрілася з душею іншого художника – О. Іванова на картинах «Явлення Христа Марії Магдалині» та «Явлення Христа народу». Я дивилася на «Явлення Христа

народу» і чула німий крик душі Іванова: «Люди! Що ви зробили! Як ви могли Його розіп'яти? Як ви можете Його розпинати знову і знову, сіючи ворожнечу та ненависть замість любові та всепрощення?». Це був крик душі глибоко віруючого, *істинного* християнина, котрий любить *по-справжньому* Христа. Але люди, на жаль, не почули його крик... Люди продовжують розпинати Христа, не вміють любити, прощати і дбати про Іншого, думають лише про себе і забувають про Іншого, будучи замкненими в шкаралупі свого «Его».

Ще не опам'ятавшись від зустрічі з такою приголомшливою глибиною віри, я обернулася і... побачила Христа і Магдалину. Що ж мене привабило, а потім вразило у картині «Явлення Христа Марії Магдалині»? Магдалина. Христос був чудовий (у сенсі майстерності виконання), але звичайний (у ньому не було дива). А ось Магдалина... Прекрасна, чуттєва, бажана жінка та... свята. Як можна було таке зобразити: чуттєвість та святість? *Святість людської тілесності*... Друзі Іванова, вражені цією картиною, радили йому більше не малювати, бо намалювати щось краще просто неможливо...

І він довго дотримувався їхньої поради. Але голос Божий його, мабуть, закликав до написання «Явлення Христа народу». Бог подарував натхнення Іванову на ці дві картини, щоб люди *почули* Христа і перейнялися вірою, *побачили* Магдалину і відновили, на жаль, втрачену святість тілесності. Але люди *не* почули та *не* побачили... Чому? Чому і я раніше не відчувала глибокої віри, що виходить від картини «Явлення Христа народу», а на картину «Явлення Христа Марії Магдалині» зовсім не звертала особливої уваги? Просто раніше я не була готова до цих зустрічей.

І тут постає сакраментальне питання: «Чи можна бути поряд із шедевром мистецтва і *не відчувати* цього?». Так можна. І багато хто цього *не відчуває*. Можливо, вони *знають*, що знаходяться поруч із шедевром, але *не відчують* того, що походить від даного витвору мистецтва. Не відчують того, *що відчував творець*, коли створював свій витвір. Чи відбувається у такому разі *зустріч* із шедевром? Ні, не відбувається. Людина лише збільшує *кількість знань*

про цей витвір мистецтва. І це відбувається в *голові*, а зустріч відбувається в душі, *серці*.

Чому ж сучасні люди, особливо ті, хто належить до західної цивілізації, дедалі більше втрачають (чи втратили?) здатність відчувати живий світ, живих людей та шедеври мистецтва, тобто, по суті, справжнє мистецтво? Чому в сучасному безмежному інформаційному просторі так рідко трапляються зустрічі, зустрічі душ та сердець?

Одну з відповідей на це питання було надано ще в I ст. н.е. Христом, який говорив, що «вони, дивлячись, не бачать, а слухаючи, не чують і не розуміють. ... Бо *серце людей цих зачерствіло*, майже зовсім не чують їх вуха, позаплюшували вони очі свої. Інакше вони могли б побачити очима своїми, почути вухами своїми, *зрозуміти серцем*, і повернутися до Мене, тоді б Я їх зцілив (курсив мій – Н. Ш.)» (Мт. 13: 13, 15).

Саме *серце*, а не голова – *центр і осередок людського в людині*. Саме в серці народжуються глибокі (тому й «глибокі», що не «на поверхні» – у голові, а «у глибині» – в серці) думки та почуття. Зневажливе ставлення Заходу до «культури серця», характерної для Сходу, призводить до того, що перекривається «зв'язуюча ланка», якою є серце, між «верхом» – розумом, духовним та «низом» – фізіологією, фізичним, немає духовно-душевно- фізичної гармонії, бо серце одухотворює «верх» і «низ» і робить, по суті, людину Людиною. Без цієї сполучної і одухотворюючої «ланки» духовність трансформується на раціональність, аж до роботизації, а тілесність – на тваринність, що ми й бачимо, на жаль, у сучасному світі.

Світ відкривається тільки погляду, який вдивляється в нього. «За останні двісті років цей погляд стає все більш машинним, нелюдським, відбувається знелюднення погляду», – зазначає у своїй роботі «Машина зору» Поль Вірільої робить висновок, що сучасна технократична цивілізація тиражує бачення без погляду, по суті, відтворює засліплення, індустріалізацією погляду, тобто відтворенням біороботів [2].

Чи може тварина чи біоробот відчутти шедевр мистецтва, чи може в них відбутися *зустріч* із нею? Ні, не може. З іншого боку, чи може біоробот чи тварина *створити* шедевр мистецтва? Ні, бо для цього потрібні не знання-інформація, а натхнення, о-дух-о-творення, що народжуються в серці. А *серце* сучасної західної «цивілізованої» людини покрите «непробивним панциром»...

Саме серце – місце *зустрічі* з Богом, Любов'ю та Мистецтвом. І коли ця зустріч відбувається, Бог і Любов органічно поєднуються в Мистецтві в єдине ціле. Розмірковуючи про справжнє мистецтво танцю, одна з найгеніальніших танцівниць світу, Айседора Дункан, пише: «Цей танець має стати молитвою! Кожен його рух має підносити своє вагання до самого неба і ставати частиною вічного ритму Всесвіту. <...> Але майбутній танець справді стане високорелігійним мистецтвом, яким він був у греків. Бо *мистецтво без релігійного благоговіння – не мистецтво, а ринковий товар* (курсив мій – Н.Ш.)» [4, с. 20, 24] (яким ми його, на жаль, часто й бачимо в суспільстві в образі розважального шоу).

Одного разу, після танцю Айседори Дункан, до неї підійшов композитор, чия музика вона геніально симпровізувала у своєму танці, і сказав: «Вражаюче! Звідки Ви дізналися, що я відчував, коли писав цю музику, як Ви змогли передати в танці те, що відчував Я?!» На що вона відповіла: «Не знаю. Просто слухаючи музику, я всією своєю істотою «занурююсь» у неї і в основі хребта «включається» якийсь механізм (моторчик), який і керує моїм тілом, крім моєї свідомості» [2]. Крім моєї свідомості!

І творчий акт створення твору мистецтва, і творчий акт його сприйняття відбуваються, *поза свідомістю*. Не в голові. В серце. «Не знаю, чому я *так* написав», – повторюють упродовж тисячоліть справжні творці шедеврів у мистецтві. «Не знаю, чому саме цей витвір мистецтва мене так вразив. Не знаю, чому я так полюбив цю людину», – повторюють люди знову і знову.

Не знаю, не знаю, не знаю... Це формула мудрості (згадаймо Сократа). І це «знання незнання» є долученням до знання про Велику Таємницю Людини, Світу та Мистецтва, Велику Таємницю Творця, завдяки якому вони народжуються...

І все ж, якщо Зустріч відбулася, то це не тільки і не стільки «заслуга» серця, здатного відчутти Іншого, Світ, Мистецтво, скільки «знак долі», надісланий Згори, який людині належить розшифрувати. Іноді цей знак є лейтмотивом (на момент зустрічі часто неусвідомленим) життя цієї людини.

Так було зі мною. Картини Леонардо да Вінчі, ХусепеРібери, Олександра Іванова вивели з пласта моєї підсвідомості те, до чого я йшла з юності, написавши в 15 років, не чуючи ще ні від кого слова «істина», у своєму блокнотику: «Що є Істина?», ставши таким чином на Шлях до Істини, Бога, Любові, Святості...

Пізніше, багато проживши, протрадавши і відчувши, до мене прийшла думка: *«Кожний іде до Істини, Бога і Любові своїм шляхом, а коли він до них прийшов, то розуміє, що Бог, Істина та Любов – не три, але одне»*. І велика місія шедеврів мистецтва полягає саме в тому, що вони допомагають дійти цього...

## Література

- 1.Блейк Уильям. Прорицання невинного. *Уильям Блейк в переводах С.Маршака. Избранное*. М.:Олма-Пресс, 2000.
- 2.Вирильо Поль. Машина зрения. СПб.: Наука, 2004. 141 с.
- 3.Гете Й.-В. Фауст / пер. М. Лукаша. К.: Дніпро, 1981.
- 4.Дункан А. Танец будущего // Дункан А. Танец будущего. Моя жизнь. Шнейдер И. Встречи с Есениным. К.: Мистецтво, 1989.
- 5.Shelkovaуа, N. (2022). The Phenomenon of Meeting in Art: A Transdisciplinary Approach. In: Rezaei, N. (eds) Transdisciplinarity. Integrated Science, vol 5. Cham: Springer, pp. 689–712.

### **3.2 Актуальність і методи дослідження поетики національного в сучасному українському образотворчому мистецтві**

Глобалізаційні процеси в сучасному світі відбиваються на всіх галузях життя соціуму та культури і здійснюють свій вплив на образотворче мистецтво зокрема. В цій сфері глобалізація призводить як до певних переваг, так і до відчутних втрат, серед яких можна назвати відхід від самобутніх національних рис, національного світовідчуття в образотворчій діяльності. Але культурно-національне різноманіття є беззаперечною цінністю життя сучасного світу, і його збереження є одним з важливих завдань сучасного мистецтва.

Отже, тотальна глобалізація підштовхнула зворотній процес – глокалізацію, тобто намір зберегти ідентичність кожної локальної спільності. Розвиток сучасних технологій, їх впровадження в різні сфери життєдіяльності людини викликали прагнення певного кола людей повернути духовні цінності, пов'язані з історичною та культурною спадщиною.

Питання української ідентичності перебуває в центрі суспільно-наукових дискусій з часів отримання Україною незалежності. Прагнення українців до національного самоусвідомлення, актуалізація питання вибору ними «культурної стратегії» сформувало нові цілі для українських митців в приведенні до балансу прогресу і традиції.

Усвідомлення художніх форм, прийомів, засобів, через які саме український менталітет знаходить своє найбільш органічне втілення, допоможе орієнтуватися в шляхах створення нових форм в мистецтві, які б гармонійно поєднували традиційне національне і сучасне. Але під час пошуку нових форм необхідно враховувати не тільки зовнішні риси творів національного мистецтва, не тільки використовувати їх композиційні засоби, колорит, декор тощо, а треба ще спиратися на глибинні, сутнісні засади їх виникнення.

Отже, на сьогоднішній день актуальною проблемою є узагальнення образу українця, погляд на його душу як на структуру, що зумовила світогляд нації, вивчення найкращих зразків матеріальної та духовної культури України,

виявлення соціальних чинників виникнення стилістичних напрямів минулого та сучасності, переосмислення їх особливостей із точки зору культурології та із світоглядних, філософських позицій.

Для вирішення цієї проблеми буде доцільним дослідити складові українського культурно-мистецького простору, виявити поетику національного в сучасному мистецтві та його історико-мистецтвознавче підґрунтя.

Для розуміння сучасного мистецтва, яке може викликати суперечливе враження у випадку незнання контексту та відсутності зіставлення різноспрямованих творчих практик з розвитком гуманітарних знань, особливо важливі знання культурології, семіотики, філософії, що синтезується зі знаннями історії мистецтва та мистецтвознавчих методик аналізу творів. Сучасний стан наукових досліджень потребує цілісного бачення, комплексного вивчення поетики національного в мистецтві. Як зазначає Смоліна О.О., «концепт “поетика”, який уже міцно ввійшов до проблемного поля сучасної культурології, дозволяє інтегрувати результати і методи інших гуманітарних наук, не розділяти за вузько дисциплінарними підходами цілісність досліджуваного культурного феномену» [1, 3].

Ґрунтовно дослідити окреслену проблематику можливо за допомогою культурологічного аналізу, який дає можливість виявити специфіку образотворчої мови художніх творів, її залежність від світогляду автора та її вплив залежності від сприйняття глядачем. Такий підхід забезпечує цілісне сприйняття творів мистецтва, виявляє їх феноменологічну і онтологічну природу. Культурологічні концепції допомагають проявити багаторівневі аспекти картини світу людства взагалі, і українського народу зокрема, що значно доповнює результати мистецтвознавчого аналізу. О. Кириченко зазначає, що «культурологічний аналіз дозволяє використовувати широкий спектр методологічних підходів, серед яких одним з найбільш продуктивних є метод історико-культурної реконструкції з включенням етнокультурного методу і метод культурного синтезу» [2, 72].

В свою чергу, мистецтвознавчий метод дослідження допоможе розумінню закономірностей створення художніх творів, вмінню виявляти характерні для них стильові формальні ознаки і їх змістовий сенс, пізнанню шляхів створення художнього образу, якими керувався автор, визначенню особливостей, притаманних саме українському національному мистецтву.

Для реконструкції картини світу культури українського етносу та аналізу поетики його мистецтва, доцільно застосувати структурно-семіотичний методмистецького твору, який «використовує точні методи дослідження мови мистецтва,<...>допоможе розкрити у творах відображення знакової природи творчості» [2, 71].

Через порівняльно - історичний метод сумісно з проблемно-логічним та типологічним методом наукових досліджень є можливість інтерпретувати твори мистецтва минулого в контексті сучасної художньої практики.

За висловом В.Д. Лихваря, «використання герменевтико-методологічної моделі, як науки про розуміння, тлумачення та інтерпретацію текстів, методологію пізнання феноменів гуманітарної культури забезпечить досягнення образної мови творів мистецтва, стильових засобів відображення ідеї художніх творів, духу епохи, у якій твори мистецтва створено, та індивідуальності автора твору» [3, 53]. Можливості герменевтики як напряму у філософії та сукупності методологічних положень і принципів, допомагають декодувати інформацію й на цій основі формувати в людини самосвідомість і самоідентичність за сучасних соціокультурних умов, що набуває особливо важливого значення при аналізі творів мистецтв. Наприкінці ХХ –поч. ХХІ століття відбулося не тільки гігантське збільшення візуальної інформації, а й принципові зміни її форм. Тому ґрунтовний аналіз саме інформаційно-знакової структури стає все актуальнішим у контексті розвитку цивілізації й комунікаційних технологій.

Поєднання сучасного способу життя з історичним корінням необхідне людині для відчуття власної самодостатності, своєї нероздільності зі світом, буттям, визначення «свого місця» в цьому світі. Бо універсализація багатьох аспектів життя, зокрема культури і, як її складової, мистецтва, призводить до

втрати людиною ціннісних орієнтирів, того стрижня, який підтримує її протягом життя, дає сили, відчуття гармонії світу, тощо. Як зазначає М.М. Боровко, пануюча нині псевдокультура «здатна дуже часто надпотужно впливати на людину, суспільство, але водночас володіє таким потенціалом, який не здатний сприяти всебічному і гармонійному розвитку особистості» [4, 22].

Таким чином, дослідження глибинних пластів національної культури та екстраполяція результатів цих досліджень на сучасне мистецтво допоможе поверненню та збереженню самоідентичності та задоволенню духовних потреб української нації.

## **Література**

1. Смоліна О.О. Поетика культури православного чернецтва : автореф.дис... доктора культурології : 26.00.01.Харків, 2015. 37 с.
2. Кириченко О.І. Міждисциплінарний підхід до аналізу художніх творів у навчальному процесі майбутніх учителів образотворчого мистецтва (до постановки проблеми). Наукові записки. Серія: Педагогічні науки.2015. № 139. С. 69-73.
3. Лихвар В.Д. Герменевтико-методологічний ракурс дослідження мови образотворчого мистецтва. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 2013. № 2. С. 53-56.
4. Боровко М.М. Культура ХХІ ст. в структурі глобалізаційних колізій. Філософія подієвої культури: теорія і практика: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., (Київ, 26-27 березня 2020 р.) Київ : КНУКіМ, 2020. С. 21-23.

### **3.3 Поетика національного в творчості сучасних пейзажистів**

#### **Луганщини**

Ідея відродження та збереження національних традицій в українському мистецтві залишається дуже актуальною. До неї спрямовані помисли та праця багатьох сучасних культурологів, мистецтвознавців, митців. Ведеться робота в

цьому напрямку, зокрема, й в образотворчому мистецтві. Наразі не існує визначеного і сталого переліку або комплексу виразних засобів, які б сприяли передачі національного світовідчуття, національних особливостей в тому чи іншому виді мистецтва. Але виокремити певні тенденції можливо. Серед них важливе місце займають сюжет картини, певні герої, навіть їх традиційні пози, символічні аксесуари, оповідальність, наявність казкових, міфологічних образів тощо. Але коли мова йде про поетику національного в пейзажі, в якому найчастіше відсутні такі елементи, як в сюжетній картині, виникає необхідність визначити особливі ознаки, притаманні саме цьому жанру, що й складає мету цього дослідження.

Як національне може бути виявлено в пейзажному жанрі? Перш за все, необхідно брати до уваги те, що серед пейзажів розрізняють ландшафтний, міський, сільський пейзажі та марини.

В сучасних урбаністичних пейзажах проблематично виявити ознаки приналежності зображеної території до певної нації через відсутність в більшості сучасної архітектури національних особливостей, через подібність більшості міських забудов останніх десятирічь одна до одної незалежно від країни, регіону, міста. У марин взагалі своя специфіка, яка ускладнює визначення приналежності до певної нації через об'єкт зображення.

Ландшафтний та сільський пейзаж значно більше розкривають національний колорит. Ще у ХІХ столітті, в період становлення пейзажного жанру в Україні, художники-пейзажисти усвідомлювали важливість ролі природного ландшафту, прагнули привернути увагу до рідного краєвиду, узагальнюючи символічний образ України в своїх емоційно-чуттєвих творах. «Митці зображали довкілля України не лише з точки зору категорії “краси”, а передовсім намагалися пізнати глибинні сенсифілософсько-естетичного значення “себе”, “світу”, “природи” та “людей”, створюючи на основі критичного підходу особливий національний стиль» [1, с. 230].

Поетично-емоційне сприймання природи та відображення її в художніх образах властиво й сучасним українським митцям. На Луганщині багато

художників, які чудово відтворюють ліричний настрій української природи в своїх полотнах чи акварелях. Дуже виразною в цьому аспекті є творчість Віктора Скубака, Бориса Романова, Єгора Дуліна. Не дивлячись на те, що ці художники працюють в різних техніках, їх поєднує тонке відчуття національної своєрідності природи рідного краю та ліричне ставлення до неї.

Віктор Скубак – уродженець Луганська, живописець з 45-річним творчим стажем, заслужений художник України, член національної спілки художників України, протягом 7 років (1990-1996) – голова правління Луганської організації спілки художників України. Вже багато років працює викладачем спецдисципліноколеджу Луганської державної академії культури і мистецтв. Основним напрямом в творчості є станковий олійний живопис, здебільшого – реалістичний пейзаж. «Якою б не була земля, на якій народився чи довго прожив, вона завжди для людини творчої виступає головним об'єктом естетичних переживань. <...> У краєвидах Скубака затишною, теплою та внутрішньо осмисленою постає природа луганської землі. Залишаючись по той бік сучасності, у просторі, де час не має такого значення, як в урбанізованому світі, художник відстежує ті життєво освоєні куточки української землі, які не втратили своєї первозданності, зв'язку з природою, традицією. <...> Зображення рідної землі у нього – особливо поетичне, внутрішньо пережите і зафіксоване так, наче сам час зупинився на полотні...»[2, с. 3].

Борис Романов – народився в Донецькій області, більшу частину життя (з 1972 року) прожив в Сєвєродонецьку (Луганська область). Художник-графік-дизайнер, член Національної спілки художників України. Учасник понад 30 міжнародних виставок, лауреат, дипломант конкурсів книжкового знаку. Займається здебільшого гравюрою, графікою і мініатюрою, але крім цього створив багато чудових акварельних пейзажів з краєвидами Луганщини. Його пленерний живопис із поетизованими простими мотивами повсякденного оточення має вишуканий колорит та тонкі тональні переходи. Майстерно розроблена просторово-повітряна атмосфера надає краєвидам одухотвореності та ліричного настрою.

Єгор Дулін народився 1985 року у місті Лисичанськ, де наразі живе та працює. Художник, член Національної спілки художників України. У 2019 році був нагороджений медаллю «За Служіння Мистецтву» та орденом другого ступеня «За розбудову України». Працює в техніці олійного живопису. Картини Є.Дуліна характеризуються широтою та лаконічністю виконання, пастозним мазком, який утворює виразний рельєф. Живописець зосередив увагу на кольорових пошуках та силуеті, без точного моделювання об'єму світло-тінню. Кольорова гама робіт різноманітна – світлі та яскраві, побудовані на кольорових контрастах картини чергуються з роботами зі стриманим, побудованим на благородних сірих відтінках, колоритом.

Художників об'єднує пленерність живопису, яка характерна для творчості українських митців ще з кінця XIX століття. В той час для більшості європейських шкіл живопису було характерно звернення до пленерних пошуків, але на відміну від розповсюдженого захоплення імпресіоністичними етюдами, українські живописці прагнули до картинного зображення пейзажу, де навколишня природа і людина перебувають у нерозривній єдності, навіть якщо в композиції немає зображення людини. Ці традиції продовжують і багато сучасних художників України. Так, «героями» сюжетів картин, властивим як українським пейзажистам взагалі, так і В. Скубаку, Б. Романову та Є. Дуліну, зокрема, стають панорами безкраїх полів та гірських масивів, камерні куточки сільських околиць, квітучі галявини, селянські хати, тини, невеликі вулички міст, мінливий стан природи. Домашня худоба гармонійно вписується в пишну рослинність, властиву українській землі. Тематика пейзажів митців розмаїта, але в них однозначно можна впізнати українські краєвиди. Не дивлячись на різницю в манері живопису художників, завдяки прихильності до загальних українських живописних традицій, в їх творах проявляються національні риси.

У зв'язку з тим, що Україна сторіччями була аграрною країною (або сприймалася такою), риси національного образу її природи асоціюються в більшості з сільськими мотивами або ландшафтними пейзажами з краєвидами її певної території. З плином часу, в міру посилення урбанізації, широкому загалу

глядача все важче виявитив таких мотивах своє національне коріння. Марія Хрущак в рецензії до альбому робіт Віктора Скубака описала свої враження від його пейзажів: «Особливо естетичні емоції викликає такий живопис тоді, коли збережені або просто схоплені швидким рухом пензля краєвиди викликають в пам'яті згадки про дитинство, бабусине село, що знайшло прихисток біля зеленого яру, дороги, якою ходив до школи, і задивляючись на лелек, що з клеткотом прощались, відлітаючи кудись далеко-далеко. Таким далеким видається дитинство, про яке може нагадати тепер малярський краєвид...» [2, с. 3].

Цим словам що найменш 16 років, за цей час змінилося ціле покоління, і залишається все менше людей, для котрих ці образи асоціюються з дитинством, рідною землею, національним корінням. Сучасні бабусі та дідусі – здебільшого жителі міст, внуки яких провели своє дитинство серед бетонних будівель. (Згідно статистичним даним 2013 року відношення міського населення до сільського становить близько 69 % до 31%). Тому на плечах художників лежить важлива роль у збереженні національної самоідентичності українців.

Таким чином можна констатувати, що поетика національного в зображеннях природи формується комплексом засобів, серед яких: тематика (зображення властивих Україні ландшафту, флори і фауни, іноді з вкрапленнями архітектури), реалістичність зображення, в тому числі - з імпресіоністичними елементами, пленерність живопису, емоційність, чуттєвість, ліричність творівтощо.

## Література

1. Отрошко Л. Символічний образ України у пейзажному живописі ХІХ століття. Україна в світовій історії. 4(53)2014. С.228-243
2. Хрущак М. Сув'язь праці та таланту / Рецензія до альбому робіт : Віктор Скубак. / ред.-упоряд. М. Маричевський. Київ :Софія, 2005 .

### 3.4 Образ війни на Донбасі в роботах сучасних українських художників

Діячі мистецтва, як відомо, завжди активно відгукуються на знакові події суспільного життя, вміють відчувати і передбачати тенденції, адже надзавданням мистецтва є вдосконалення людини, суспільства, життя загалом. Так, широко відомі твори мистецтва різних видів і жанрів, створені в період Другої світової війни. Тема війни на Донбасі також знаходить своє втілення в роботах сучасних українських художників. Разом з тим, ця війна має ряд особливостей (у порівнянні з тією ж Другою світовою, хронологічно передує на даній території):

- у війні на Донбасі поєднуються регулярні бойові дії з елементами гібридної війни;
- напруженість виникла між народами і державами, які кілька десятиліть тому входили в одне державне утворення - СРСР, тобто мають досить багато спільних сторінок історії, спільних пунктів історичної та культурної пам'яті;
- війна має локальний характер і відрізняється недостатньою залученістю значної частини суспільства, його ментальною, емоційною і фізичною відстороненістю від травмуючих подій. Показово, що свою статтю про сучасне українське мистецтво А. Ложкіна назвала «Між війною і рейвом» [Lozhkina], а арт-критик К. Яковленко в 2015 році писала: «Уявити, що в країні війна триває вже другий рік, досить складно» [Яковленко].

У зв'язку з цим необхідно розглянути, як, в яких образах і символах ці особливості війни на Донбасі знаходять вираз в творчості сучасних українських художників, що і є метою даної наукової розвідки.

Культурологічний та мистецтвознавчий аналіз робіт з даної тематики знаходиться в початковій стадії. Причиною тому є недостатня часова дистанція від аналізованого події, незавершеність бойових і військових дій і зазначена вище відстороненість частини суспільства від травмуючих подій.

Наявні теоретичні роботи про мистецтво про війну на Донбасі можна згрупувати за такими основними тематичними напрямками:

- огляд виставок, бієнале, презентацій за участю сучасних українських художників [Крижанівська М. (2016); У Києві презентувалі (2018); Davenport Gemma (2019); Miller Christopher; Ukraine exists];

- рефлексія авторів на свої твори (в інтерв'ю або статтях) [Кадан Н. (2018); Яковленко К. (2017)];

- оглядові та аналітичні статті про українське мистецтво після подій на Майдані (Революції гідності), де роботи про війну на Донбасі включені як логічна і хронологічна складова [Lozhkina A.];

- статті про візуальне мистецтво в контексті протистояння на Донбасі [Боднар А .; Глушко А. (2017); Курбан О.В. (2017); Набок С .; ЯцімірськаМ. (2015)];

- безпосередньо аналіз творів про війну на Донбасі [Олійник Є. (2017); Прокопенко М. (2019); Тимошенко Д. (2019)].

У даній статті для аналізу відібрано роботи сучасних українських художників: Микита Кадан, Тудор Стегереску, Алевтина Кахідзе, Леся Тищенко, Михайло Дяченко, Сергій Пущенко, Олексій Бондаренко, Олег Щупляк, Роман Михайлов, Катерина Єрмолаєва. Основний принцип їх відбору: наявність в числі перерахованих вище авторів художніх образотворчих висловлювань про війну на Донбасі і громадянство України. Твори кінематографічні, фотографічні і літературні залишені за рамками даного дослідження.

Роботи українських художників про війну на Донбасі досить непросто виділити із загального потоку робіт постмайданного періоду. Цю тему не можна назвати домінуючою в сучасному українському мистецтві.

Перш за все слід зазначити, що досить нечисленними є українські художники представники фігуративного і реалістичного напрямів, які звернулися до тематики війни на Донбасі. Причиною, можливо, є те, що даний конфлікт не вкладається в буквальні форми раціональної предметності. Проте, до традиційної теми героїзації українських воїнів і увічнення пам'яті полеглих звернулися Михайло Дяченко (серії робіт «Хрещені вогнем. У вогні», «Громовержці»). Художник Сергій Пущенко назвав свій альбом «Портрети

добровольців на війні», відзначаючи тим самим феномен добровольчого руху, викликаний бойовими діями на Донбасі.

Ряд художників, навпаки, працюючи в довоєнний час в реалістичній манері, в період бойових дій на Донбасі звернулися в своєму мистецтві до абстрактних мотивів, символічних форм, алегоричних засобів вираження ідей. Одна з них - уродженка Луганської області художниця Леся Тищенко. Свою серію робіт вона створила за підсумками декількох поїздок в зону антитерористичної операції. На чорному тлі ми бачимо сплески чистих локальних кольорів - білого, червоного, поєднань жовтого-блакитного. За сюжетами і виконання роботи близькі до народного малярства. Головна тема - боротьба добра і зла. Добро представлено в образах солдата з нашивкою на рукаві у вигляді українського прапора, білого птаха, дівчинки, нареченої. Зло - у вигляді вороння, вогню, вибухів, ведмедя в позі атаки тощо. Манера письма автора, на відміну від «довоєнних» робіт, набула характеру начерку, композиція стала динамічною, асиметричною. Широко використовуються релігійні символи християнства: хрест, ікона, ангел, священник.

Різко змінив свою манеру письма і художник з Луганська Тудор Стегереску, який, проживаючи в цьому місті, провів тут час найактивнішої фази бойових дій. Події 2014 року на Донбасі розділили його творчість на два періоди. Перший, довоєнний, характеризується імпресіоністичного напрямку роботами в жанрі пейзажу, натюрморту і нечастими експериментами з кольором і формою в абстрактному живописі.

Другий період, який можна назвати військовим циклом робіт Т. Стегереску - це природна реакція людини, яка творить, думає і відчуває, на трагедію, що стала особистою. Мова символів експресіонізму і абстрактного живопису стала методом об'єктивації переживань, що допомагає жити.

У серії живописних робіт 2014-2017 років внутрішній стан автора передано нестійкістю композиції, змазаними плямами кольору, барвистими спалахами, різкими лініями, зникненням яскравої і дзвінкої палітри довоєнного періоду. Колірна гамма контрастна, напружена до дисгармонії.

Визначною по стилю, виконанню, за змістом, композицією і навіть назвою слід визнати роботу 2014 «Ті, що несуть хрест». Образ хреста-перехрестя, зіткнення і розриву, відсутність контакту або діалогу, відсутність зустрічі поглядів - так представлені протиборчі сторони. Протилежно спрямований рух двох людських фігур, червона лінія розділу, лінія крові. Хрест тисне як залізобетонна балка, гнітить. Персонажі повішені на Хресті, притиснуті, прив'язані до нього, одного, але рвуться в протилежні сторони з завзятістю Сізіфа. А хрест один. Доля. Війна. За словами автора, цей образ був нав'язаний відвідуванням блокпосту, де великий рівень напруги і небезпеки.

Як відомо, у священній для мусульман Кааби в стіну вмонтовано камінь метеоритного походження, абсолютно чорний, який, як вважає ісламська традиція, був спочатку абсолютно білим, але почорнів від гріхів людей. Робота Т. Стегереску «Три ангела» (2014) може бути свідченням спотворення образу «Трійці» Андрія Рубльова, на яку ми дивимося через каламутне скло часу, заповненого людськими гріхами.

Живопис «Зимове небо над містом» (2014) створює відчуття перевернутої реальності. Спустошена (майже сюрреалістично) земля і зловісно-кольорове небо війни. Чути гул літаків і розриви снарядів. Сухі засніжені соняшники на першому плані як алегорія української землі в лещатах військового конфлікту.

Мотив простору без життя, постцивілізації, що пережила себе, знаходимо в роботах «Зимовий ангел» (2014), «Постіндустріальний пейзаж» (2015), «Білі мурахи» (2015). І урожай душ, які пішли з життя передчасно - «Ангел, що збирає зелені яблука» (2016).

У роботі «Сон під відкритим небом» (2015) зображено крихке перемир'я. Спогад про тишу і безтурботність довоєнного минулого. І беззахисність в той же час. У світлих плямах на першому плані можна вгадати жіночу фігуру. З іншої точки зору це можуть бути останки чогось органічного. Його вічний сон.

Символічними є в роботах образи трагедії, нової реальності в житті художника, які спотворюють зовнішній і особливо внутрішній світ: самотність («Віденський стілець» (2015)), зима («Зимовий лунатик» (2015)), «Літній сон в

зимовому саду» (2014), куля («Натюрморт з кулею» (2015)), люди, що ховаються від обстрілів у погребі («Двоє в погребі» (2014)), міні-розтяжки («розтяжки» (2014)), зупинка часу («Настінний годинник без механізму» (2016)), засохлі квіти («Сухі троянди» (2014)) тощо. А також тепер часто зустрічається в його роботах мотив ангела без обличчя. Такий образ не несе позитивного сенсу. Подібні (без осіб) об'єкти і зображення відомі, наприклад, в народному язичницькому мистецтві (українська лялька-мотанка), в історії мистецтва - в сюрреалістичних роботах Джорджо де Кіріко і Сальвадора Далі (період, коли мистецтво знову звертається до дохристиянських образів і символів). Незважаючи на те, що зображення ангелів були відомі в іудаїзмі, все ж джерелом зображень янголів є православна ікона. Ікону часто називають просто словом «лик», бо саме лики зображених є найважливішою її складовою. Відомо, що на візантійській іконі не прийнято зображати святих навіть в профіль, так передаються лише негативні персонажі. Християнська іконографія не знає безликого зображення янголів.

Лялька-мотанка, будучи без обличчя, за народними повір'ями могла повернути до себе дух померлого або ще ненародженої людини. А відповідно до філософії сюрреалізму, безликі зображення висловлювали особливу мудрість усвідомлення обмеженості раціонального мислення і розуміння значення абсурду для проникнення в сутність речей. Для Сальвадора Далі це зображення було способом викликати відчуття «тривожного дивацтва» [Бранський, 1999]. У поєднанні з темою війни зображення ангела без обличчя - це майже привид, душа в сум'ятті і печалі, не просто дивина, але органічне вираження ірраціональної смерті, алогічного явища людинобивчого протистояння.

Аналіз і зіставлення робіт двох періодів творчості Тудора Іона Стегереску дає можливість визначити вектори впливу війни і безпосереднього переживання військових дій на творчість художника:

- війна змінює вектор творчості: якщо довоєнні роботи ми можемо характеризувати як «відображення», то роботи воєнного часу - це «вираження»;
- змінюється зміст і тематика робіт: на зміну чарівності і милування приходять роздуми екзистенціального й онтологічного характеру; роботи автора

констатують невизначеність, роздуми про смерть/життя, небезпеку, біль, невпевненість і скороминущість людського існування тощо.

- змінюється стилістика робіт автора, його твори воєнного часу можна охарактеризувати як близькі до експресіонізму (на відміну від імпресіоністичних довоєнних), експресіоністичного авангарду, який історично також народився в умовах напруженості, бойових і військових дій.

Водночас, найбільша увага темі війни на Донбасі приділяється українськими представниками концептуального, нефігуративного, актуального мистецтва.

Одним із значних подій в цій області і по розглянутій в даній статті темі є роботи Микити Кадана «Одержимий може свідчити в суді», «Укриття», «Перемога». Автор так пояснює свій творчий метод: «проходячи через сьогоднішній день (займатися “музеєфікацією сучасності”) раніше, ніж його опишуть ті чи інші професіонали історико-міфологічного конструювання» [Кадан, 2018].

Робота «Одержимий може свідчити в суді» являє собою музейну експозицію з предметів радянського минулого. Вони відібрані за контрастом до сучасних подій на Донбасі. Автор так пояснює назву своєї роботи: Одержимий (само собою, духами історії), який може свідчити в суді (звичайно, мова йде про суд історії) - це невидимий персонаж твору. Ним керує сила протиріч, які він направляє заради злому ідеологізованої ілюзії “природного порядку” історичних подій» [Кадан, 2018]. Німе свідчення військових експонатів - експозиція з підвішених снарядів в прольоті сходів Національного музею історії України як один з прийомів розмови з глядачем про травматичні події. Показово, що роботу про війну Микита аналізує разом зі своїми творами, створеними за матеріалами репресій 1937-1938 років, подій на Волині та у Львові 1941 року. Для автора це все «робота з історичним матеріалом». Його позиція: «Не бути одним із засобів пропаганди» і, в той же час, «не перебувати над сутичкою», але «спрямовувати енергію воєн проти них самих». Тобто, рефлексія про сучасність влітається в більш ранні факти і події української історії, «художній твір стає “зупинкою-

нагадуванням”, актуалізує ті сюжети минулого, які здатні надати сьогоднішньому дню умосяжної політичної форми» [Кадан, 2018]. Аналіз вищенаведених робіт показує, що на думку їх автора радянський період (радянське минуле) виступає винуватцем і причиною військових подій початку XXI століття на сході України.

Робота Микити Кадана «Укриття» являє собою двоярусну інсталяцію. На верхньому ярусі представлені руїни експозиції Донецького краєзнавчого музею, доповнені автомобільними шинами (відсилання до Майдану і барикад), а на нижньому по периметру обсягу на дворівневих стелажах (нагадують нари) розташовані ящики з землею і пророслими сільськогосподарськими рослинами. В обох ярусах інсталяції переплетені Майдан і війна на Донбасі:

- в верхньому ярусі: пробита стеля і постраждала музейна експозиція як сліди війни і шини як знак барикад на Майдані;
- в нижньому ярусі: дворівневі ліжка-нари з бомбосховищ в населених пунктах Донбасу і міні-города від протестуючих на Майдані.

Назва роботи «Укриття» - це сарказм. Укриття, фактично, немає. Невирішені проблеми минулого і сьогодення атакують скрізь.

Арт-об'єкт «Перемога» є переосмисленням роботи українського художника початку XX століття Василя Єрмілова «Пам'ятник трьом революціям», її негативною реплікою, очищеною від комуністичної символіки. У композицію привнесений новий елемент - символ війни (дві чашки, склесні розплавленими останками з дому в Лисичанську, зруйнованого артилерійським ударом). В роботі за допомогою символів названа причина військового конфлікту 2014 року - це революції початку XX століття під прапором комуністичної ідеології. «Перемога» - це одночасно і сарказм, і вказівка на необхідність перемоги над радянським минулим.

Для розуміння свого художнього методу Микита Кадан пропонує таку алегорію: «Уявімо таке будівництво, в якому ти постійно повинен вносити зміни в фундамент, сам перебуваючи на верхніх поверхах, які нескінченно добудовуються» [Кадан, 2018]. Позиція автора історична і діалектична.

Наступним прийомом розмови з глядачем обраний жанр, який умовно можна назвати «психологічний образотворчий репортаж». «Історія Полуниці Андріївни або Жданівка 2014-2018» Алевтини Кахідзе - це експозиція з малюнків-розповідей в стилі щоденникових записів про життя матері художниці в невідконтрольному українському уряді місті Жданівка Донецької області і агітаційної продукції самопроголошеної влади. Художницю цікавить внутрішній стан персонажів, їх оцінки (здивування), пошуки відповідей на питання, а не зовнішній фактор (хронологія військових подій). Ці «зовнішні» події сприймаються «за замовчуванням», вони «винесені за дужки». Це можна назвати реакцією витіснення травмуючих подій, які ще не встигли стати спогадами. Розірвана, різностильова реальність, яка не складається в цілісний твір. Проста людина в загрозливому для життя пропагандистському шумі абсурду і ненависті.

Подібна психологічна і навіть психосоматична заглибленість властива інсталяції в українському павільйоні на Венеціанській бієнале 2015 «Синонім до слова “чекати”». Відеоінсталяція як реаліті представляла на одному моніторі зображення від дев'яти відеокамер, спрямованих на двері квартир українських військовослужбовців, які перебували в той момент в зоні бойових дій на Донбасі. Кожен відвідувач міг засобами мистецтва на час стати членом сім'ї військовослужбовців, які перебувають на фронті, і відчувати особисто тягучість часу невизначеності. Враження доповнювалося перформансом: автори проекту по черзі на тривалий час сідали за кухонний стіл, поставлений навпроти монітора, вдивлялися в екран в напруженому очікуванні, нічого не їли в цей час, лише пили воду. Так піднімалася тема присутності і відсутності, витримки, витривалості, мужності людини в умовах війни. Як висловився Хосе Ортега-і-Гассет, твір мистецтва - це подія, яка відбувається в душі глядача при спілкуванні, взаємодії з художнім твором.

Художник Роман Михайлов своєю інсталяцією «Опік реального» звертає увагу на раптовість війни, її несподіване початок для переважної частини населення України.

Несподіваний наслідок кривавих подій на сході України - інтерес до провінційних містх Донбасу, підйом краєзнавства, перевідкриття провінції, провінційних музеїв.

Війна на Донбасі в українському мистецтві стала, фактично, приводом замислитися про стан соціуму, переосмислити стосунки українського суспільства і культури з минулим, сьогодніням і майбутнім. Художники шукають відповідь на питання «чому війна стала можливою?», хоча і не артикують його. Митці не відтворюють фактаж, не подають вісті з фронту, а акцентують на людському аспекті подій. Війна крізь призму людини. Спроба художників протистояти війні, образу війни як такої. Загалом очевидно, що події війни на Донбасі не можуть бути відображені шляхом калькування. Цей процес опосередкований ідеологічними конструктами, образами історичної та колективної пам'яті.

Таким чином, аналіз робіт про війну на Донбасі показав, що дана тема в дослідженнях сучасного українського мистецтва і в циклах робіт самих авторів не виділяється, так би мовити, в самостійний розділ, а подається разом з темами декомунізації, подолання радянської (перш за все, в ментальній формі) спадщини, подій на Майдані 2013-2014 рр, проблем депресивних регіонів Луганської та Донецької областей, політичної ситуації в країні загалом. Тобто, рефлексії з приводу війни на Донбасі опосередковані ідеологічними конструктами, образами історичної та колективної пам'яті. Війна не розглядається лише як збройний конфлікт, автори акцентують на його моральній стороні. У роботах художників ми бачимо не зображення тієї чи іншої події, а її концепт. У середовищі сучасних українських майстрів йде пошук художньої мови, здатної висловити травматичний досвід. Основними тенденціями зображення війни на Донбасі в українському мистецтві можна назвати:

- зміна способу викладу думок авторами творів: на зміну розповідності приходить розірваність свідомості і почуттів, дисонуюча, дисгармонійна колірна гамма; художня мова фігуративного і реалістичного живопису

(імпресіоністичного в тому числі) перестає бути адекватною новим відчуттям і враженням;

- зміщення семантики образів до невійськових значень, акцентування уваги на чуттєвому досвіді автора, персонажа, глядача;

- здійснюється вибудовування ланцюжка травмуючих подій минулого, в яких війна на Донбасі стає актуальною ланкою;

- відбувається накладення рефлексії з приводу війни на Донбасі на культурну травму міжнародних відносин України і Росії; розширення контексту теми до необхідності подолання радянського минулого і формування нової української культури;

- амбівалентний характер художніх образотворчих висловлювань про війну на Донбасі: героїзація українських воїнів і добровольців в опозиції «свій» / «ворог» і, з іншого боку, пацифістські настрої.

Основні теми творів сучасних українських художників про війну на Донбасі:

- війна і людина, її внутрішній духовний світ, її психологія, пам'ять, переживання, спогади;

- війна і її наслідки, опіки, рани;

- війна і її символи - куля, зима, уламки, снаряди;

- війна і її причини (радянське минуле, російська агресія).

Серед образів, знайдених художниками для передачі концепту «війна на Донбасі» можна виділити такі:

- вогонь (як амбівалентний символ в системі «свої - чужі»);

- час (через минуле, сьогодні, майбутнє, очікування, присутність, відсутність);

- ангел без обличчя (іраціональність події);

- радянське минуле України (предметне, подієве, культурна пам'ять);

- хрест (страждання, складність ситуації, опосередкованої минулим, якого не змінити).

## Література

1. Боднар А. Візуальна зброя в контексті війни на Донбасі: Україна, РФ, «ДНР». URL : [https://jfp.org.ua/blog/blog/blog\\_articles/26](https://jfp.org.ua/blog/blog/blog_articles/26)
2. Бранский В.П. Искусство и философия. М, 1999. 704 с.
3. Гібридна війна на Сході України в міждисциплінарному вимірі: витоки, реалії, перспективи реінтеграції: збірник наук. праць / За заг ред. ред. В. С. Курило, С. В. Савченко, О. Л. Караман. Старобільськ : ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2017. – 383 с.
4. Глушко А. Візуальні засоби мови ворожнечі як інструмент інформаційної війни. Діалог: Медіастудії, №23, 2017. С.132-154.
5. Кадан Н. На месте истории. Художественный журнал Moscow Art Magazine Выпуск: № 104 2018 URL : <http://moscowartmagazine.com/issue/72/article/1566>
6. Крижанівська М. Тема війни на Донбасі – центральна на бієнале «Тиждень актуального мистецтва». 2 вересня 2016. URL : [https://zaxid.net/tema\\_viyuni\\_na\\_donbasi\\_\\_tsentralna\\_na\\_biyenale\\_tizhden\\_aktualnog\\_o\\_mistetstva\\_n1402510](https://zaxid.net/tema_viyuni_na_donbasi__tsentralna_na_biyenale_tizhden_aktualnog_o_mistetstva_n1402510)
7. Курбан О.В. Інформаційне супроводження російської гібридної агресії в Донбасі (2014-2016). Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія. - 2017. - № 2. - С. 66-73. - Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/bdi\\_2017\\_2\\_11C.66-73](http://nbuv.gov.ua/UJRN/bdi_2017_2_11C.66-73).
8. Ліщинська О. Візуальне мистецтво як чинник формування креативного простору довіри в сучасній Україні. Українознавчий альманах. Випуск 19. Київський національний університет імені Тараса Шевченка. С. 168-171.
9. Набок С. Образи війни і воїна: трансформація окремих аспектів політики пам'яті. Наукові записки, Вип. 5-6(85-86). ІПіЕНДім. І.Ф. Кураса НАН України. С.197-228.

10. Олійник Є. Лик героя, личина ворога: як різняться портрети тих, хто воює на Донбасі. 28 Серпня 2017 URL : <http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/geroji-i-vorohy-na-fotoportretah.html>
11. Прокопенко М. «Батьківщина-Мати» покликala. Як працює візуальна пропаганда на окупованому Донбасі. 10.06.2019. URL : <https://svoi.city/read/history/34181/batkivschina-mati-poklikala-yak-prasyue-vizualna-propaganda-na-okupovanomu-donbasi>
12. Тимошенко Д. Как украинские художники говорят о войне на Донбассе? 27 жовтня 2019 URL : <https://www.radiosvoboda.org/a/donbass-realii/30239086.html>
13. У Києві презентували проект "Війна поруч". 14.06.2018 URL : [http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art\\_id=245377109&cat\\_id=244913751](http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art_id=245377109&cat_id=244913751)
14. Яковленко К. «Наша» нова пам'ять. Серпень 2015 URL : <https://krytyka.com/ua/articles/nasha-nova-pamyat>
15. Яковленко К. Художниця Екатерина Ермолаева: Личные истории работают сильнее глобальных тем. 15 марта 2017. URL : <https://life.pravda.com.ua/culture/2017/03/15/223126/>
16. Яцимірська М. Візуальні тексти в соціальних мережах (рефлексії, концепти, емоції). Вісник Львівського університету. Серія Журналістика. 2015. Випуск 40. С. 361-369.
17. Davenport Gemma. Surviving and thriving: Ukraine's art scene in times of conflict. Despite the war with Russia, Ukraine's art and cultural identity are being preserved through a vibrant civil society. Updated on 23 January 2019 URL : <https://uk.blastingnews.com/world/2019/01/surviving-and-thriving-ukraines-art-scene-in-times-of-conflict-002823877.html>
18. Lozhkina A. Between War And Rave. Ukrainian Art After The 2013 Revolution. URL : <https://blokmagazine.com/between-war-and-rave-ukrainian-art-after-the-2013-revolution/>

19. Miller Christopher. Art Of War: Ukraine Explores Donbas Conflict On Screen, In Books URL :<https://www.rferl.org/a/ukraine-film-cyborgs-donetsk-airport-battle-premiere/28903701.html>

20. RybkowskaA. The Art of Making War and Art as a War. *The Polish Journal of the Arts and Culture*, № 14, (2/2015).

21. Ukraine EXISTS Project of art and truth. Exhibition of honest documentary of Donbass and painting of independent Ukraine. URL : <https://artslooker.com/en/ukraine-exists-exhibition-of-ukrainian-artists-in-the-united-states/>

### **3.5 Використання символічних знаків у сучасному українському монументальному церковному живописі: класифікація, прихована семантика**

Мову іконопису і монументального церковного живопису неможна зрозуміти без вивчення їх символіки. Аналіз символічних знаків включає в себе не тільки визначення референта, що стоїть за тим чи іншим знаком, але сприяє прочитанню одного і того ж символу в різних контекстах, чим підкреслюється важливість культурної пам'яті і знання мови християнської культури. Вивчення символічних знаків в розписі храму особливо значимо на сучасному етапі розвитку українського монументального церковного живопису, якому характерні і прагнення до збереження традицій іконопису і пошук нових стилів.

Мета – на основі семіотичного аналізу іконографічних сюжетів, що використовуються в монументальному церковному живописі, дати характеристику символічних знаків, класифікувати їх, навести приклади для кожного виду знаків з розписів сучасних храмів Східної України.

Все християнське мистецтво, а особливо іконопис, з перших століть існування було глибоко символічним. Ця символіка невіддільна від церковного мистецтва тому, що та духовна дійсність, яку вона виражає, не може бути передана інакше, ніж символами.

В історії церкви були періоди захоплення символізмом, коли зростала символічність іконопису. Ікони стилю бароко – це приклад того, як привнесені елементи культури (XVII – XVIII ст.) були перероблені місцевими ізографами і вплетені в канву релігійного шанування ікон. В кінці XX – початку XXI століття храми Східної України розписувалися переважно у візантійському стилі і в стилі академічного живопису, яким теж притаманний символізм, однак, в набагато меншій ступені, ніж в епоху бароко.

Розпис православного храму, як один з видів церковного мистецтва, є невід'ємною частиною християнської культури і, володіючи своєю мовою, може бути вивченим як знакова система – з точки зору семіотики. Ми будемо використовувати класифікацію знаків, що бере початок у ідеях американського філософа і логіка Чарльза Сандерса Пірса (1839-1914) про відносини знаковою ситуації і таких властивостей знаків, як ступінь ймовірності їх використання та характер зв'язку з об'єктом, на який ці знаки вказують.

У розписі православного храму, якщо поставитися до нього як до особливого виду тексту, присутні всі три види знаків, що входять в класифікацію Ч. Пірса: іконічні, індексальні та символічні. Основним предметом уваги в цій статті будуть символічні знаки в сучасному українському монументальному церковному живопису.

Згідно Ч. Пірсу, символічний знак, як і будь-який інший, вказує на щось у нестямі самого, (при цьому об'єкт вказівки завжди відсутній у безпосередньому досвіді комунікації), немислимий поза вживанням і розумінням, завжди має матеріальну виразність[5, с. 21]. Даючи загальну характеристику символічним зображенням, слід сказати, що символи – це знаки абстрактних референтів: ідей, уявлень, понять. На відміну від індексу або ікони, референт символу не сприймається органами почуттів. У визначенні і розумінні символічних знаків (symbols) семіотики одностайні в одному: це знаки за «згодою і встановленням», нічим не схожі на те, що вони заміщають[7, с. 11]. Семантика символу виникає як результат «угоди» і передбачає знання конвенції.

Відповідаючи на питання про те, як показати абстракцію, А. Е. Махов пише, що «все, що не одягнене в "подобу тілесності", тобто не зображено в образах, залишається незбагненим для розуму» [4, с. 32]. Ось чому символи завжди включають у структуру носія обов'язковий іконічний компонент.

Символи монументального церковного живопису можна розділити на кілька видів.

1. Персоніфіковані зображення, до яких відносяться так звані таємні знаки, що з'явилися в розписах катакомб уперші століття християнства (наприклад: риба, агнець, пастир, виноградна лоза, голуб, хризма, хрест, павич), а також символи євангелістів та ін. Використання символів цього виду в сучасному храмовому розпису не тотожне їх використанню в стародавній церкві, коли зміст цих знаків був прихований від непосвячених, від усіх, хто не входив у християнську громаду.

Як приклад із сучасного монументального церковного живопису можна привести зображення Агнця в розписі вівтарної апсиди храму Преподобних Зосими і Саватія Соловецьких в с. Зелений гай, Донецької області.

Образ Агнця є символічним зображенням Ісуса Христа і являє собою старозавітний прообраз його хресної жертви. У Новому Завіті Іоанн Хреститель називає Ісуса Христа агнцем (Ін. 1:29). У даному іконографічному сюжеті це підкреслено хрещатим німбом Агнця, зображенням хреста, грецьких букв «альфа і омега» в розкритій книзі на престолі. Агнець є одним з євхаристійних образів, що також пояснює його написання на вівтарній апсиді.

Нерідко в православних храмах зустрічається іконографічна композиція «Христос Лоза Істинна» або «Христос Виноградна Лоза» (одне з символічних іменувань Христа, що засноване на словах Євангелія: «Я Виноградина Правда, а Отець Мій – Виноградар» (Іоан.15: 1). Виноград в християнській іконографії є символом вина життя і безсмертя, але також він символізує і жертвопринесення, оскільки вино асоціюється з кров'ю.

До символів цього виду можна віднести символи чотирьох євангелістів (орел, лев, тілець і янгол). Найчастіше їх зображують в парусах храму, але

зустрічається і поєднане зображення цих чотирьох символів («тетраморф»), як, наприклад, в розпису зводу собору Святого Благовірного князя Олександра Невського в місті Слов'янську, Донецької області.

2. Літургійні символи - знаки, що відсилають до будь-яких слів із богослужбових текстів. Наприклад, зображення сонця і місяця (зустрічаються в розписі хрещатого зводу в притворі собору Святого Благовірного князя Олександра Невського в місті Слов'янську, Донецької області) відсилають до слів псалма: «Хваліть Його, сонце і місяць, хваліть Його, всі зірки і світло» (Пс. 148: 3).

3. Апокаліптичні символи – знаки, що вказують на Друге Пришестя Христове (наприклад, ікона світла, Етімасія, бачення пророка Даниїла). Книга Одкровення Іоанна Богослова (або Апокаліпсис) не вживається за богослужінням, тому символічні знаки, що з нею пов'язані, не можна в повній мірі віднести до літургійних.

Престол уготований (Етімасія, від грец. Ἐτοιμασία – готовність) - богословське поняття престолу, приготованого для другого пришестя Ісуса Христа, що прийде судити живих і мертвих. Поняття засноване на наступних віршах Псалтиря: «Ти сів на престолі, Суддя праведний...»(Пс. 9: 5-8). Символіка престолу уготованого, перш за все, пов'язана з темою царственості Ісуса Христа. Зображення Престолу уготованого найчастіше складається з наступних елементів: церковний престол, закрите Євангеліє (як символ книги з Одкровення Іоанна Богослова), знаряддя страстей, що лежать на престолі або стоять поруч (у даному випадку – терновий вінець); голуб (символ Святого Духа) або корона, що вінчають Євангеліє.

У сучасному українському монументальному церковному живопису зображення Престолу уготованого зустрічаються як самостійні (як, наприклад, в розписі зводу храму Воскресіння Христового в місті Слов'янську, Донецької області, в розписі храму Покрова Пресвятої Богородиці в с. Бойове, Донецької області), так і в складі складних композицій (наприклад, в іконографії

«Страшного Суду» на західній стіні Успенського собору с. Нікольського, Донецької області).

Подія Другого Пришестя Христового символізується і іконою світла (одне з найбільш ранніх прикладів подібних символічних зображень зустрічається в мозаїках середини V століття в баптистерії Альбенга, в Лігурії [1, с. 280]), що представляє собою диск з концентричних кругів темно-синього, блакитного та білого кольорів, а в центрі диска – зображення хризми (одного з символів Ісуса Христа), праворуч і ліворуч від якої розташовані грецькі літери «альфа» і «омега», прямо відсилають до слів Великого Судді з Апокаліпсису: «Я є Альфа і Омега, початок і кінець, перший і останній» (Отк. 22: 12-13). Диск оточують 12 білих птахів – очевидних символів 12-ти апостолів, які розповсюдили світло Євангельського вчення по всьому світу. З чотирьох сторін від диска зображені шестокрилаті серафими.

Таке зображення присутнє в розпису храму Всіх Руських Святих в с. Микільському, Донецької області.

До апокаліптичних символів можна віднести іконографічний сюжет «Перше видіння пророка Даниїла» або «Бачення чотирьох апокаліптичних тварин», що входить до іконографії Страшного Суду (як в розпису західної стіни Успенського собору в с. Нікольському, Донецької області).

Згідно православному тлумаченню, бачення чотирьох тварин пророком Даниїлом вказує на чотири царства в їх приємственній послідовності: Вавилонське, Мідо-перське, Македонське (Грецьке) і Римське. Пророк Даниїл у своїй книзі розкриває вчення про всевітнє Царство Боже і Сина Людського в їх торжестві над язичництвом [2].

4. Містичні символи – символи, походження яких не стільки пов'язане зі Святим Письмом, скільки з «народними уявленнями» про загробне життя. Сюди можна віднести символи, пов'язані з загробною долею душі, що найчастіше зустрічаються в іконографії Страшного Суду (наприклад: людина біля колони, змії поневірянь, які зображені на західній стіні Успенського собору в селі Нікольському, Донецької області), символ «Всевидяче Око» (як, наприклад, в

храмі Різдва Пресвятої Богородиці с. Новий Світ, міста Краматорська, Донецької області). Слід зазначити, що іконографія Страшного Суду отримала особливий розвиток в XVII столітті, коли захоплення містицизмом стало популярним і повсюдним.

5. Пейзажні символи – символи до яких можна віднести «гірки», що стали незмінним «іконним пейзажем» як в іконографії свят, так і в іконографії інших подій Священної історії, оскільки канонічний іконопис не прагне точно передати пейзаж, властивий тієї чи іншій події. «Гірки» з нечисленними деревами і скупим травним орнаментом надають зображенню особливої аскетичності, причому незалежно від історичної достовірності. Зображення будинку в іконографії може символізувати місто.

6. Декоративні символи, що присутні в розписі кожного храму, наприклад: убруси, символи чистоти, які зображаються під іконографічними сюжетами; квіти, плоди, які символізують незримі плоди і квіти райських обителів. У деяких випадках до символів цього виду можна віднести виноградну лозу, павичів.

7. Символічні елементи – це несамотійні символічні знаки, що доповнюють іконічні зображення (наприклад, ключі в руці Апостола Петра, меч в руці Апостола Павла, прапор в руці Спасителя в іконографії Воскресіння Христового).

Аналізуючи символічні знаки в розписі православного храму, не можна не відзначити, що іконічний компонент, включений у структуру символічного знака, спрямований на актуалізацію ідеї, яка без візуалізації не може стати частиною фізичного світу. Сприйняття візуального тексту відбувається як переключення іконічного коду на символічний. При первинній формі рефлексії (сприйнятті знаконосителя) відбувається власне впізнавання референта, що стоїть за візуальним зображенням.

Семантика того чи іншого символу змінюється в залежності від контексту, в який він включений. При включенні того чи іншого символу в новий контекст ми можемо говорити про те, що в семіотиці називається «текстом в тексті». Відповідно до характеристики «тексту в тексті», даної Ю. М. Лотманом, у

новому смислового просторі цей текст «... може виконати цілий ряд функцій: грати роль смислового каталізатора, змінювати характер основного сенсу, залишитися непоміченим і т. д.» [3, с. 66]. Як «текст у тексті» можна, наприклад, розглядати включений в іконографію Страшного Суду сюжет «Перше видіння пророка Даниїла», або «Бачення чотирьох апокаліптичних тварин».

Висновок. Іконографічні символи – це знаки з прихованою мотивацією, що займають маргінальне положення в класі конвенціональних знаків, тобто один і той же знаменоситель можна розглядати і як індекс, і як символ. Символічні знаки сучасного українського монументального церковного живопису можна розділити на наступні види: персоніфіковані, літургійні, апокаліптичні, містичні, декоративні, пейзажні та символічні елементи. Декоративні та пейзажні символи менш сакральні, ніж, наприклад, літургійні або апокаліптичні. Включення того чи іншого символу в новий контекст може змінити семантику іконографічного сюжету. Залежно від контексту один і той же символ може по-різному інтерпретуватися, наприклад, як персоніфікований, літургійний або декоративний (виноградна лоза).

### Література

1. Лидов.А.М. Сияющий диск и вращающийся храм. Икона света в византийской культуре. // Византийский временник. 2013. Т. 72 (97)С. 280.
2. Лопухин А. П. Толковая Библия. Толкование на книгу пророка Даниила. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/tolkovaja\\_biblija](https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/tolkovaja_biblija) (дата обращения 6.04.2021).
3. Лотман Ю. М. Семиосфера. С.-Петербург: «Искусство—СПБ», 2000. 704 с.
4. Махов, А. Е. Эмблематика: макрокосм. М. :Intrada, 2014. 600 с.
5. Нет, В. Чарлз Сандерс Пирс // Критика и семиотика. 2001. Вып. 3/4. С. 5—32.
6. Православная энциклопедия URL: <https://www.pravenc.ru/text/160781.html> (дата обращения 16.05.2021).

7. Sebeok, T. A. Signs: an introduction to semiotics / 2nd ed. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2001. 201 p.

### **3.6 Культурологічний погляд на програму розпису купола та вівтаря православного храму**

Поняття сакрального вперше з'явилося не в релігійній, а в науковій лексичі. Воно використовується не тільки при описі християнства, а при описі всіх релігій, включаючи язичництво, а також початкові вірування і міфологію.

Під терміном «сакральне» (від англ. *sacral* і лат. *Sacrum* – священне, присвячене Богу) мається на увазі, в широкому сенсі, все, що має відношення до божественного, релігійного, небесного, потойбічного, ірраціонального, містичного, що відрізняється від звичайних (профанних) речей, понять і явищ.

Ставлення сакрального і профанного – це два «взаємодоповнюючі середовища». Ці два світи – світ сакрального і світ профанного – можуть бути визначені лише один через інший. Вони взаємно виключають і взаємно припускають один одного.

Що стосується сакрального простору, то це завжди космічний центр, так зване місце зустрічі і спілкування Неба і Землі. Це, перш за все, храми, церкви, святилища, але є й інші приклади сакральних просторів. Формування сакрального простору православного храму є своєрідним видом мистецтва, у якому значну роль грає монументальний живопис.

Кожна частина православного храму виконує свої функції. Аналіз програмрозписів вівтаря та підкупольного простору православного храму, як найбільш сакральних його частин, дозволяє побачити, що їхня сакральність не тотожна. Перш за все це пов'язано з призначенням вівтаря та куполу храму, а також з їх символікою.

Аналіз досліджень і публікацій. У значенні, близькому до латинської *sanctus*, сакральне (священне) визначається перш за все в роботах М. Еліаде, який пов'язував з поняттям святого приналежність до космосу, впорядкованість

навколо абсолютного центру, все те, що виражає ідеальні підстави універсуму [9, 23].

Роже Кайуа вважає, що «сакральне постає як категорія чутливості. Насправді це категорія, на якій ґрунтується релігійна поведінка, яка надає йому специфічний характер, яка вселяє людині, яка вірить, особливе почуття шанобливості, оберігає його віру від критичного розгляду, робить її чимось, що не підлягає обговоренню, ставить її поза і по той бік розуму» [10, 152].

У науковому дискурсі не так давно було сформульовано поняття ієротопії. Суть поняття ієротопії може бути сформульована таким чином: ієротопія (грец. ἱερός – священний і грец. τόπος – місце, простір) – це створення сакральних просторів, що розглядається як особливий вид творчості, а також як спеціальна область історичних досліджень, в якій виявляються і аналізуються конкретні приклади даного мистецтва [14]. Даний термін і концепція ієротопії були запропоновані Олексієм Лідовим в 2002 році. Як розділ гуманітарного знання ця наука перебуває на стиках традиційних дисциплін історії мистецтва, археології, культурної антропології, етнології, релігієзнавства. Завдання ієротопії на сучасному етапі полягає в усвідомленні існування особливого великого явища, потребує визначенні-уточнення меж його дослідного поля і розробці спеціальних методів вивчення [11, 90]. Одну з найбільших проблем в ієротопії становить категорія сакрального, яка передбачає, з одного боку, реальну «присутність Божу», яка ніяк не пов'язана з діянням рук людських, з іншого боку, сакральний простір створюється людьми в конкретних обставинах, під впливом певної епохи, замовників та інших факторів. І тому воно може бути досліджено. Сакральний простір нематеріальний і в той же час він абсолютно реальний. Творчість зі створення сакрального простору абсолютно об'єктивна.

Засоби архітектури та монументального церковного живопису виступають одними з найголовніших при створенні сакрального простору православного храму.

Теоретичну базу для даної статті склали дослідження і праці Р. Отто, О.М. Лідова, П. Кісжковського, А.П. Забіяко, Роже Кайуа, А.С. Худяєва, М. Еліаде,

Ю.М. Лотмана, Отто Демуса, В.В. Лучанської та ін. Використовувалися матеріали з робіт протопресвітера Олександра Шмемана. Аналізуючи проблему формування сакрального простору за допомогою монументального церковного живопису автор статті також зверталася до досліджень таких мистецтвознавців як М.Г. Давідова, Ю.Г. Матвєєва, та ін.

Мета дослідження – показати відмінність та взаємозалежність між програмами розписів купола та вітаря православного храму та їх призначенням як найбільш сакральних частин внутрішнього простору храму.

Виклад основного матеріалу. Поділ світу на горній (небесний) і дольній (земний) у християнському світогляді знаходить своє відображення у внутрішньому просторі православного храму, що створюється, насамперед, засобами архітектури та монументального церковного живопису. Оскільки східно-християнський храм є образом космосу, його внутрішній простір символізує небо, рай і земний світ. Програма розпису храму формує впорядковану (ієрархічну в символіко-смысловому відношенні) систему зображень, що тягнеться від купольної сфери, що зображує небо, до відповідних земній зоні нижніх частин храму. Чим вище всередині будівлі храму розташовується зображення, тим більшу святість йому приписують [7].

Поділ простору на горній і дольній світ присутній як у вертикалі храму, так і у його горизонталі. У вертикалі підкупольний простір відповідає горньому світу (купол, барабан, підкупольна скуп'я), а четверик – дольному. У горизонталі горньому світу відповідає вітарна частина храму, звернена на схід. Отже, сакральний простір храму – це насамперед вітар та підкупольний простір.

Вітар завжди звернений на схід не випадково: «І насадив Господь Бог рай в Едемі на сході» (Буття 2: 8). Тут ми можемо говорити про «сакральну географію». За словами Ю.М. Лотмана, «географія винятково легко перетворюється на символіку» [1]. Напрями сторін світла є особливо змістовними у символічному відношенні та мають стійкий семіотичний статус [3, 148], вони складають так звані солярні орієнтації – один із рівнів напрямків у системі символічних орієнтацій сакрального простору.

Більшість релігієзнавців, які вивчають «сакральне», роблять висновок про те, що в картині світу «сакральне» виконує роль структуротворчого початку: відповідно до уявлень про «сакральне» вибудовуються інші фрагменти картини світу і складається їхня ієрархія. В аксіології «сакральне» задає вертикаль ціннісних орієнтацій [6].

У внутрішньому просторі православного храму умовною лінією, яка служить кордоном між світом горнім та дольнім (між світом сакральним та світом профаним) виступає іконостас. За зауваженням протопресвітера Олександра Шмемана, «виник іконостас із буквально протилежних причин: не як відділення, а як з'єднання» святилища (вівтаря) та мирян [4].

Проте аналіз розписів вівтаря та підкупольного простору дозволяє побачити, що їхня сакральність не тотожна.

Згідно з традицією, що склалася протягом століть, в алтарній апсиді найчастіше зображуються такі іконографічні сюжети як Цар Слави, Євхаристія святих апостолів, Літургія святителів, Великий вхід, сюжети Страсного циклу, в консі апсиди – тронне зображення Пресвятої Богородиці в оточенні архангелів або святих. У пресбітерії (пізньолат. *presbyterium* – місце для обраних, у європейській та східно-християнській церковній архітектурі простір між солеєю та престолом) часто зображуються святителі.

У вімі (у зводі над пресбітерієм, іноді слова «віма» та «пресбітерії» використовуються як синоніми) – Зішестя Святого Духа, Етимасія («Престол уготований» – трон Христа, уготований для Страшного Суду), херувими, Вознесіння Господнє, апостоли.

У куполі православного храму найчастіше можна зустріти такі зображення та іконографічні сюжети: образи Ісуса Христа (Пантократор, Старий Днями, Спас Еммануїл, Спас Нерукотворний), Святої Трійці, Вознесіння Господнього, Зішестя Святого Духа, Пресвятої Богородиці (Знамення, Оранта) [8]. Канон основних зображень купола та вівтаря, встановившись у XI ст., практично не зазнав значних змін у ході історії [7]. На думку деяких дослідників, тематика розпису апсиди та купола іноді перегукується.

Відмінність між сакральністю вівтарного та підкупольного простору можна зрозуміти, уточнивши семантику понять «сакральне», «священне», якому відповідають слова Sanctus і Sacer. Римляни не допускали думки про семантичну тотожність sanctus та sacer. Якщо слово sanctus сприймалося як властивість «недоторканності, непорушності, захищеності вищою санкцією», як те, що «посвячене божеству», тобто орієнтоване на центр, то sacer мало складніше і невизначене значення, що веде «вглиб релігійної свідомості» [17, 123–137].

Німецький теолог, релігієзнавець та феноменолог релігії Рудольф Отто одним із перших розглядає поняття «священне» у своїй відомій книзі «Священне». Він наголошує на складності концептуалізації первинного значення цього поняття, вважаючи, що воно відноситься до ірраціонального та таємного. Тим не менш, він робить спробу раціоналізації «сакрального», вважаючи, що священне (сакральне) є вихідним поняттям релігії, яке спочатку було поза мораллю та ірраціонально [16].

Згідно з Оксфордським словником релігій світу, святилище (англ. sanctuary) – це «священне місце, у християнстві насамперед – це частина церкви, де знаходиться вівтар. Усилу своєї вищої святості воно доступне тільки для духовенства й осіб, які йому прислуговують...» [18].

В 16-томній Енциклопедії релігій під редакцією Еліаде – Джонса святилище охарактеризовано так: «Святилище, як припускає етимологія слова, є місце, виділене із простору повсякденного існування (лат. sanctuarium з sanctus – “священне”, аналогічно sa "храм, гробниця" від sacer)» [16].

Відповідно до словника індоєвропейських соціальних термінів Є.Бенвеніста, «відмінність між sacer і sanctus проявляється у багатьох обставинах. Стіна може бути sanctus, але не область, яку вона охоплює і про яку говорять sacer» [5, 215].

Наведені вище цитати дають можливість бачити, що існує традиція розрізнення понять «sanctus» і «sacer», але при цьому якщо перше з них має усталене значення – «святие, священне», то значення другого поняття характеризується невизначеністю, деякою розпливчастістю «вихідне поняття

релігії», «поза мораллю», «іраціонально», «відводить углиб релігійної свідомості» та ін.

На думку автора статті, поняття *sanctus* прикладемо як до вівтаря, так і до підкупольного простору храму, тоді як *sacer* – лише до вівтарного простору, де звершується літургія – головне церковне богослужіння, яке є сакральним і містичним.

Розглядаючи проблему сакрального простору в богослов'ї протопресвітера Олександра Шмемана, неможна обійти увагою його тезу про те, що основа іконічного сприйняття сакрального простору знаходиться не стільки у християнській літургійній та світоглядній традиції, скільки в еліністичній містеріальній релігійності язичницького світу [4]. На думку протопресвітера Олександра Шмемана, у результаті синтезу ранньохристиянської та містеріальної традиції Церква частково засвоювала містеріальне розуміння культу. Богослужіння (насамперед святкове) стало сприйматися як «прорив» в інобуття, як причастя до реальності, нічим не пов'язаної зі «світом цим» [4].

Якщо в ранньохристиянській Церкві храм як будівля, у якій звершується богослужіння, несе інструментальну функцію – бути місцем зборів, то починаючи зі звернення імператора Костянтина Великого у сприйнятті храму відбуваються істотні зміни: «...храм поступово ніби звільняється від підпорядкування еклезіологічному смислу, набуває самостійного значення, і центр уваги переноситься із Церкви, зібраної та здійснюваної в ньому, на нього самого як на самусвященну будівлю або святилище» [13].

Розглядаючи організацію сакральних просторів (ієротопію) як особливий вид творчості, А.М. Лідов зазначає: «Візантія створювала для всього східнохристиянського світу базові моделі організації сакральних просторів, які в різних країнах адаптувалися та трансформувалися з урахуванням національних особливостей та просто кліматичних умов» [15, 48]. Дане зауваження стосується як особливостей архітектури, так і монументального церковного живопису і внутрішнього оздоблення храму.

У зв'язку з викладеним вище цікаво простежити, як ці особливості розпису вівтарного та купольного просторів виявляються у сучасних храмових спорудах.

Розглянемо трохи незвичайний розпис вівтаря Свято-Покровського храму с. Бойове, Донецької області, який був розписаний у 2010-2012 роках у візантійському стилі.

В алтарній апсиді Свято-Покровського храму зображено іконографічний сюжет «Літургія святих» або «Великий вхід». Це ілюструє центральний момент Літургії, під час якого під співи Херувимської Святі Дари з благоговінням переносяться з жертovníка на престол. У центральній частині апсиди між вікнами – іконографічний сюжет, що рідко зустрічається: на престолі – зняте з Хреста тіло Спасителя, за Ним – херувім з двома ріпідами в руках, праворуч і ліворуч від херувіму – підсвічники зі свічкою, за ним – ківорій.

Тематика сюжету перегукується з богослужбовим піснеспівом «Да молчит всякая плоть», що виконується у Велику суботу на літургії замість Херувимської пісні. Присутність ківорія вказує на дуже велике значення зображеного сюжету.

У православній іконографії вівтарний ківорій увібрав у свою символіку якості всіх тих предметів, над якими він традиційно ставився в античній культурі: над імператорським престолом, над похованням чи труною, над джерелом чи колодязем та над античним язичницьким вівтарем [2, 16]. Ківорій ставили над особливо шанованими місцями. У цьому іконографічному сюжеті ківорій символізує і дарохоронницю.

Аналізуючи ківорій як іконографічний символ, Ю.Г. Матвєєва робить висновок про те, що «ідея прославлення і тріумфу переходить на образ ківорія – труни. В античності надгробок у будь-якому його вигляді (стела, нашук, мавзолей, склеп, саркофаг і т. д.) був символічною межею входу в потойбічний світ і виходу з нього. Часто зображалося у вигляді храму — сакрального місця таємничого, потойбічного переходу. Таке розуміння гробниці було притаманне різним культурам Середземномор'я. Ківорій, як вхід/вихід з труни, межа світу життя і смерті, у християнському світорозумінні стає святим і прославленим, вже як місце воскресіння Христа та Його перемоги над смертю»[2, 16].

Такий іконографічний сюжет надає велику сакральність дійству, що відбувається у вівтарі (у значенні *sacer*): якщо до здійснення літургії в вівтарі допускаються тільки священнослужителі, то таємниця Жертви Христа та Його Воскресіння прихована і від ангелів.

Поняття *sacer* як "ірраціональному", "поза мораллю", "що веде вглиб релігійної свідомості" відповідають і слова Спасителя, що увійшли в Євхаристичний канон: "Прийміть, споживайте, це тіло Моє" (Мв. 26:26).

На північній та південній сторонах апсиди Свято-Покровського храму зображені святителі: Василь Великий, Григорій Богослов, Григорій Ніський, Іоанн Златоуст, Афанасій Великий, Микола Мирлікійський, Спіридон Триміфунтський та ін. Присутність зображень святителів у вівтарі пояснюється й тим, що візантійський обряд Літургії систематично розвивався у бік дедалі більшого відокремлення «мирян» від «духовенства», тих, хто молиться, від тих, хто служить [12].

У консі апсиди – тронне зображення Богоматері з немовлям в оточенні двох ангелів, у вімі – Етимасія та образи святих пророків у медальйонах.

Таким чином, розписи всіх трьох частин вівтаря (апсиди, конхи апсиди та віми) зумовлені їх літургічним, символічним та функціональним значенням. Завдяки прагненню до зримого втілення церковних догматів, до програми розпису вівтаря включені теми християнської літургійної жертви, Боговтілення та Воскресіння Христового, Євхаристії, есхатологічна тема.

Реальне церковне дійство, яке регулярно здійснюється у вівтарі, проілюстроване на стінах зримо представленими коментарями та тлумаченнями.

Підкупольний простір представлений куполом, вузьким барабаном і підкупольною скуфою; в ньому зображено Зішестя Святого Духа (Іл. 3).

Ця композиція дуже вдало підходить для архітектурних особливостей храму, оскільки має природний центр (в куполі – зображення хреста та херувимів), навколо якого в підкупольній скуфі зображені апостоли, а нижче – ангели. Оскільки латинське слово *sanctus* співвідносне з поняттям благодаті в православній традиції, його можна застосувати до сюжету Зішестя Святого Духа:

«одягнувшись» Святого Духа, апостоли отримали Його дари, «надлюдські чесноти», ставши sanctus.

Тобто основною темою, що об'єднує програму розпису купола та вітваря Свято-Покровського храму як найбільш сакральних його просторів, є встановлення Новозавітної Церкви, затвердженої Таїнством Євхаристії, та поширення християнського віровчення апостолами.

Висновки. У внутрішньому просторі православного храму релігійні уявлення про «горній» і «дольний» світ, про сакральний і профанний простір конкретизуються за допомогою архітектури та священних образів, зафіксованих у монументальному церковному живописі. У храмі, який є священним за своїм призначенням, разом із тим, спостерігаються відмінності у виразі святості. Ці відмінності з точки зору культурологічного підходу можна позначити бінарною опозицією «sanctus – sacer». Так, і в підкупольному, і в вітварному просторі православного храму знаходять відображення основні церковні догмати та віровчительні істини, що підкреслює їхню сакральність у значенні sanctus. У той самий час, розпис сакрального простору купола відбиває православне вчення, відкрите кожному християнину, тоді як розпис вітваря підкреслює, що це місце служіння «посвячених», доступне лише священнослужителям, звершувачам церковних обрядів, переважно, Євхаристії. У наведеному нами прикладі це святителі, які здійснюють Літургію. Про значущість Жертви Христової, її містичність та незбагненність для людського розуму свідчить присутність в іконографічному сюжеті ківорія та херувима. У цьому сенсі сакральний простір вітваря відповідає латинському поняттю sacer, тому що диво приложіння Святих Дарів ірраціональне, таємниче і дивне.

### Література

22. Лучанська В.В. «Культура і вибух» Ю. Лотмана як метафора теорії й історії культури. // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Випуск 20/2014 (т.2) Рівне. С. 72-75.

23. Матвеева Ю. Г. Мозаїка з імператором Костянтином IV Погонатом: ківорій та завіси //Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – 2018. – №. 40. – С. 156-162.
24. Піх М. М. Юрій Лотман і проблеми аналізу лексики як семіосфери: українська колористика / М. М. Піх // Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика. - 2001. - Вип. 4. - С. 147-153.
25. Alexander Schmemmann. Introduction to Liturgical Theology. 1966, 170 pages. URL: <https://pdf.wecabrio.com/read/w6QHAQAAlAAJ.pdf> (28.06.2022)[in English].
26. Benveniste E. Le vocabulaire des institutions indo-europennes, t. 1-2, 1969. P.215.
27. Bernyukevich T. V. Urban space as a space of coexistence and interaction of religious cultures.// International Scientific Conference «Social and Cultural Transformations in the Context of Modern Globalism». The European Proceedings of Social and Behavioural Sciences. DOI: 10.15405/epsbs.2020.10.05.379
28. Davidova M. G. Modern Orthodox Murals: Interdependency of Style and Decorative Program // Vestnik Pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo humanitarnogo universiteta. Serii V : Voprosi istorii i teorii hristianskogo iskusstva, 2016, vol. 22, pp. 156-165.
29. Demus O. Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium, London, 1947.
30. Eliade. M. Sacred and profane. M., 1994
31. Kayua R. Myth and Man. Man and the sacred. M.: OGI, 2003
32. Khudyaev, A.S. “Sacred space” and “sacred geography” as semiotic concepts. Man. The culture. Ed. Sci.-educat. and method. J., 3(17), 2015. 90–102.
33. Kiejkowski P. Euchary stiasa kramentem królestwa Bożego. Wybrane wątki z teologii i ucharystycznej Aleksandra Schmemanna. „Studia Gnesnensia” 31: 2017 p. 182-184. [in Poland].

34. Kiejkowski P. The Eucharist – the Mystery of a Gathering, the Kingdom and Unity. Around Alexander Schmemmann's Theology of the Eucharist. Pp. 37-52, doi: 10.14746/tp.2019.20.03. [in English].
35. Lidov, Aleksej M. (Hrsg.): Hierotopy: the creation of sacred spaces in Byzantium and Medieval Russia. Research Centre for Eastern Christian Culture, Moscow 2006, pp. 33-48.
36. Lidov. A. M. Hierotopia. Spatial Icons and Paradigm Images in Byzantine Culture. M., 2009.
37. Otto. R. Sacred. On the irrational in the idea of the divine and its relation to the rational. SPb., 2008.
38. Zabayko A. P. category of holiness. Comparative study of linguo-religious traditions. M., 1998. - 220 p.
39. The Oxford dictionary of world religions / ed. by John Bowker. Oxford, 1999. P. 853.