

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ В. Н. КАРАЗИНА

ФІЛОСОФСЬКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

СТУДЕНТСЬКЕ НАУКОВЕ ТОВАРИСТВО
ФІЛОСОФСЬКОГО ФАКУЛЬТЕТУ

**XV ХАРКІВСЬКІ СТУДЕНТСЬКІ
ФІЛОСОФСЬКІ ЧИТАННЯ**

Матеріали міжнародної наукової конференції студентів
та аспірантів

26-27 квітня 2019 р.

Харків – 2019

УДК 1+2+32+39+7.01

Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна (протокол № 5 від 22 квітня 2019 р.).

Конференція зареєстрована в УкрІНТЕІ МОН України. Посвідчення № 646 від 18 грудня 2018 р.

Редакційна колегія та організатори конференції:

Карпенко І. В., д. філос. н., проф. (голова оргкомітету);

Прокопенко В. В., д. філос. н., проф. (голова редколегії);

Перепелиця О. М., д. філос. н., доц.;

Петренко Д. В., д. філос. н., доц.;

Чорний Д. М., д. іст. н., проф.

Максименко В. Ф., к. філол. н., доц.;

Тагліна Ю. С., к. філос. н., доц.;

Храброва О. В., к. філос. н., доц.;

Відповідальний секретар:

Терещенко Ю. Д.

Адреса редакційної колегії:

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

XV Харківські студентські філософські читання.

Матеріали міжнародної наукової конференції студентів та аспірантів, 26-27 квітня 2019 р. – Харків : Видавництво ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2019. – 135 с.

Тексти подаються в авторській редакції. Автори несуть відповідальність за точність наведених цитат, власних імен та відповідність посилань оригіналу.

ISBN 978-966-285-572-2

© Харківський національний
університет імені В. Н. Каразіна, 2019.

© Дончик І. М., макет обкладинки, 2019.

~ 2 ~

ЗМІСТ

ТЕОРЕТИЧНА ФІЛОСОФІЯ

Терещенко Юлія ВПЛИВ ГЕГЕЛЕВОЇ КРИТИКИ ФІЛОСОФІЇ І. КАНТА НА «ТРАНСФОРМАЦІЮ ТРАНСЦЕН- ДЕНТАЛЬНОЇ ФІЛОСОФІЇ» ТА ФОРМУВАННЯ ІДЕЇ ДИСКУРСИВНОЇ ЕТИКИ	8
Чистотина Ольга «ТРАГИЧЕСКОЕ УСИЛИЕ»: РЕЧЬ ПЕРЕД СОБЫ- ТИЙНЫМ РАЗРЫВОМ	11
Захлипа Дар'я АРИСТОТЕЛІВСЬКА ЕНЕРГЕІА У ВИТОКІВ НЕГАТИВНОЇ ТЕЛЕОЛОГІЇ ЧАСУ	14
Старченко Наталя ПРАКТИКА ПОЕЗИСУ ЯК ПРИНЦИП АКТУАЛІ- ЗАЦІЇ БУТТЯ	16
Султангалієв Денис ПОЛІТИКИ І ПРОСТОРИ: СПЕЦИФІКА ПОСТ- МОДЕРНИХ ПРАКТИК УКРАЇНСЬКОЇ МОЛОДІ	18
Сіромська Ганна, Попович Роксолана ВПЛИВ ІДЕЙ ФРІДРІХА НІЦШЕ НА ФІЛОСОФІЮ ДМИТРА ДОНЦОВА	20
Спічєк Ярослав «ПАРАДОКСИ» СХОДУ: ШЛЯХИ ПОДОЛАННЯ СМИСЛОВИХ УСКЛАДНЕНЬ	22
Беспалов Ілля СТИХІЙНИЙ МАТЕРІАЛІЗМ АНАКСИМЕНА	25
Богун Олег ДО ПИТАННЯ ОНТОЛОГІЇ ПИСЬМА В УМОВАХ ЕКОЛОГІЧНОГО ПОВОРОТУ	28

ПРАКТИЧНА ФІЛОСОФІЯ

Dobrovolska Anastasiia LET THE ROBOTS DECIDE, OR ON THE PROBLEM OF LETTING MACHINES MAKE AUTONOMOUS DECISIONS	32
Щербакoвa Анастасія ДЕСТРУКТИВНІСТЬ ТА ВІДЧАЙ: ЕКЗИСТЕН- ЦІАЛЬНІ МОТИВИ ПСИХОАНАЛІТИЧНОГО ТЯЖІННЯ ДО СМЕРТІ	34
Пикало Андрій ЕТИЧНІ УЯВЛЕННЯ ТОТАЛІТАРИЗМУ В ПОЛІТИЧНІЙ ФІЛОСОФІЇ ХАННИ АРЕНДТ	36
Магану Веера Венаката Ахил ПАЛІАТИВНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ В ІНДІЇ: СУЧАСНИЙ ПРОГРЕС І ПОТРЕБИ В МАЙБУТНЬОМУ	39
Лобанова Катерина МОБІЛЬНІСТЬ І КОМУНІКАЦІЯ В ЕПОХУ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ	41
Теня Олексій РОЛЬ «СЕРЕДНЬОГО КЛАСУ» В ПОЛІТІЇ АРИСТОТЕЛЯ	43
Москвін Ярослав МАКІНТАЙР І АНТРОПОЛОГІЯ ЛІТЕРАТУРИ У КОНТЕКСТІ ЕТИКИ	45
Борисенко Єлизавета СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНІ ВЧЕННЯ В УКРАЇНІ XIX – ПОЧ. XX СТ.: АНАЛІЗ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ЕТИКИ ДИСКУРСУ	48
Доценко Яна ЖЕНСКОЕ – (НЕ) ТЕЛЕСНОЕ	52
Nehrub Tamara #GIGILME	54
Дзекун Евгения ЖЕРТВА КАК РЕАЛИЗАЦИЯ СВОБОДЫ ВЫБОРА	57

Северин-Мрачковська Людмила, Почапський Олександр ВПЛИВ ФІЛОСОФІЇ ЦІННОСТІ НА МАРЖИ- НАЛЬНІСТЬ ПРОДАЖІВ	60
Гурковський Дмитро ПОВАГА ДО ПІДНОСТІ ЛЮДИНИ ЯК ФУНДА- МЕНТАЛЬНА ЦІННІСТЬ ЄВРОПЕЙСЬКОГО РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВ	63
Северин-Мрачковська Людмила, Мюллер Анна ПРОБЛЕМА ЕКОНОМІЧНОЇ СВОБОДИ У ФІЛО- СОФІЇ ЕКОНОМІКИ	66
Абдуллаева Таміла ТОЛКОВАНИЕ ХАДИСОВ В БОГОСЛОВИИ АБДУЛЛАГА ГАРАРИЙ	70

ФІЛОСОФІЯ І ТЕОРІЯ КУЛЬТУРИ, КУЛЬТУРОЛОГІЯ, ЕТНОКУЛЬТУРОЛОГІЯ

Кучанський Олексій СУБ'ЄКТИВНІСТЬ ТА ЇЇ ЕМОЦІЙНІ ТОНАЛЬНОСТІ ЯК ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДНИЦЬКОГО ПРОЕКТУ ПАОЛО ВІРНО	72
Скубіна Наталія РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ У ВІДЕОІГРАХ	74
Величко Надія ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ЗАСОБІВ ВІЗУАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ	76
Зубенко Лев ЗООРИЕНТАЛИЗМ КАК НОВАЯ СЕМАНТИКА ЗООМОРФОНОГО ОБРАЗА ВОСТОКА В КУЛЬТУРНОМ СОЗНАНИИ ЕВРОПЫ XIX ВЕКА	78
Оленич Константин АНТИЭСТЕТИЧЕСКИЕ НАЧАЛА ИСКУССТВА	81
Москвіна Олена КОНЦЕПЦІЯ МОНОМІФУ ДЖОЗЕФА КЕМПБЕЛЛА	83
Баранник Василина БАЛЕТ ЯК ІМПУЛЬС ІЗ ФІЛОСОФСЬКИМ ЗМІСТОМ	85

ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО І МЕНЕДЖМЕНТ КУЛЬТУРИ

Кутенко Александра МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА: ИНСТИ- ТУЦИОНАЛЬНЫЙ СТАТУС И ПОНЯТИЙНАЯ КАТЕГОРИЯ	92
Богданова Юлия ГОРОД В FILM NOIR КАК ОСНОВОПОЛАГАЮЩАЯ ИДЕЯ КИБЕРПАНКОВСКОГО ГОРОДА	95
Чумаченко Олена ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО «АНІМЕ» У СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ	97
Фуйор Поліна ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ ЯК КОНЦЕПТ ІНКЛЮЗИВНОЇ АРТ-ВИСТАВКИ	100
Штирбул Валентин ПРАВДА ЖИТТЯ В «МИСТЕЦТВІ ПОМИЛКИ»	103
Костін Павло, Яригіна Анастасія ВАЛЬТЕР БЕНЬЯМІН: ПОЛІТИКА В КАДРІ	107
Март'янова Тетяна, Сердюк Ксенія ВІД КОРОТКОМЕТРАЖКИ ДО ДВОГОДИННОГО СЕАНСУ: ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ ПЕРШИХ УКРАЇНСЬКИХ КІНОФІЛЬМІВ	108

УРБАНІСТИЧНІ СТУДІЇ

Свідунов Ігор ОБРАЗ ТОКИО В ОБ'ЄКТИВІ СУЧАСНИХ ФОТОГРАФІВ	111
Мишпаткин Антон УНИВЕРСИТЕТ КАК «ГОРОД» ВНУТРИ ГОРОДА	113
Ягодка Юлія GENIUS LOCI КРЕМЕНЦЯ НА ВОЛИНІ:	

ТРАНСФОРМАЦІЇ ОБРАЗУ В МІЖВОЄННИЙ ПЕРІОД	116
Ісупова Марія	
ЗМІНА АРХІТЕКТУРНИХ ДОМІНАНТ У ПРОСТОРІ МІСТ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ 1940-Х ТА 1950-Х РР.	119
Азарова Катерина	
ОСНОВНІ УРБАНІСТИЧНІ СЮЖЕТИ ДОРЕВОЛЮЦІЙНИХ ПОШТІВОК	121
Загурская Марія	
ГОРОД КАК «МЕСТО» В РАБОТЕ Т. РИЧАРДСОН «КАЛЕЙДОСКОПИЧЕСКАЯ ОДЕССА: ИСТОРИЯ И МЕСТО В СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНЕ»	123
Пастернак Василина	
ІСТОРІЯ МІСТА В ХУДОЖНІЙ УЯВІ: ОБРАЗИ ЖОВКВИ В ЛІТЕРАТУРІ ТА МИСТЕЦТВІ ХХ–ХХІ СТ.	125
Сакун Светлана	
ОБРАЗ ГОРОДА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ФУТУРИЗМА (ФОТОГРАФИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ НА МАТЕРИАЛАХ ТВОРЧЕСТВА ВЕЛЕМИРА ХЛЕБНИКОВА)	128
Лебедь Микита	
ОБРАЗ ПАРИЖА У ЖИВОПИСІ	130
Грушевський Микита	
«МЕДІЙНЕ МІСТО»: КОМФОРТНИЙ ПРОСТІР МІСТЯНИНА	132

ТЕОРЕТИЧНА ФІЛОСОФІЯ

Терещенко Юлія

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

ВПЛИВ ГЕГЕЛЕВОЇ КРИТИКИ ФІЛОСОФІЇ І. КАНТА НА «ТРАНСФОРМАЦІЮ ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНОЇ ФІЛОСОФІЇ» ТА ФОРМУВАННЯ ІДЕЇ ДИСКУРСИВНОЇ ЕТИКИ

Карл-Отто Апель звертається до розгляду деяких елементів гегелівської критики філософії Канта, розробляючи свою версію «трансформації трансцендентальної філософії» та впроваджуючи оригінальну концепцію «дискурсивної етики». Розгляд К.-О. Апеля стимулюється пошуком відповіді на питання про місце німецької філософської культури у сьогоденній філософії. Він прагне відновити актуальність німецької філософської традиції через пропозицію вибрати між Кантом і Гегелем. Інакше кажучи, йдеться про вибір між проектом досягнення *чогось* та проектом досягнення *усього*, який має здійснити сучасна філософія.

К.-О. Апель скористався гегелівською порадою щодо використання надбань філософів минулого: бери усе, що вважаєш за потрібне брати, аби тільки воно працювало, аби тільки відповідало нагальним потребам філософської ситуації, що склалася. К.-О. Апель філософує на межі систем Канта та Гегеля, аналізуючи зміст «дебатів» між цими двома «класиками» німецької філософії [1]. Ми ж, зі свого боку, зосередимося на впливі цих дебатів на формування деяких аспектів дискурсивної етики, хоча варто відзначити, що є дослідники, які заперечують сам факт цього впливу [2].

Насамперед необхідно звернути увагу на трансцендентальний підхід у версії К.-О. Апеля. На його думку,

такий підхід повинен полягати в артикуляції умов порозуміння щодо будь-якого досвіду емпіричної реальності (адже це є інтросуб'єктивно вагомим для всіх), а не у побудові цілісної системи всіх принципів і синтетичних апіорних суджень щодо формальних умов чисто феноменального світу [1].

Крім того, К.-О. Апель популяризував неприйняття ідеї «речей-самих-по-собі». Це неприйняття було властивим і Гегелю, але ми маємо підкреслити, що К.-О. Апель був не єдиним, хто використовував цю частину гегелівської критики Канта. Приміром, Ю. Габермас також використав гегелівське неприйняття існування непізнаваних у принципі речей, але для інших потреб. Він звернув увагу на той спосіб, яким Гегель доповнює та / або поліпшує образ дійсності, запропонований Кантом, а також відзначав, що думки Гегеля, як видається, є «рухом до детрансценденталізації того, хто знає». Втім Ю. Габермас акцентує увагу на тому, що хоча Гегель і намагався подолати етичний формалізм, але водночас він був далекий від «справедливого тлумачення Канта, не кажучи вже про міжсуб'єктивне прочитання принципу універсалізації». Отже, це питання потребує окремого розгляду [3].

Згідно з думкою К.-О. Апеля перехід від області гносеології та онтології до сфери етики та політики є необхідним у контексті сьогоденної філософії. К.-О. Апель працює з трансформованою концепцією «Об'єктивного Духу», що є реакцією Гегеля на Кантову концепцію «морального зобов'язання» (яка здавалася Гегелю неприйнятною). Гегель вважав суттєвим недоліком Кантової філософії те, що в межах останньої фактично незрозуміло, де людина має реалізувати своє «моральне зобов'язання», де людина здійснює взаємодію з іншими. Тому він створює концепцію «спільного простору», який називає «Об'єктивним Духом». «Об'єктивний дух» існує не тільки для забезпечення зв'язку між людьми, але й для представлення певного історичного етапу морального розвитку. За допомогою цього Гегель начебто долає розрив між «внутрішнім» і «зовнішнім», тобто тим, що має бути, і тим, що є.

Згідно з К.-О. Апелем концепція Гегеля містить певну «апорію» («спроба, яка принципово нездійсненна, тобто спроба “зняття” підходу практичної філософії на користь теоретичної філософії, побудованої за філософією історії» [1]), і може здаватися, що Гегель, як і Кант, не переймається *майбутнім* [1]. Тому К.-О. Апель наполягає на трансформації концепції Об'єктивного Духу. Взаємодія між людьми має підлягати постійному перегляду, контролюватися і здійснюватися всіма учасниками соціального простору.

Ці процедури не можуть бути завершеними в принципі та мають регулюватися «метанормою», яка контролює консенсусну артикуляцію конкретних норм щодо ідентифікації та опосередкування інтересів усіх зацікавлених сторін та полягає у вимозі перманентного прагнення відповідати дискурсивним нормам «ідеальної комунікативної спільноти». Інакше кажучи, всі учасники дискусії повинні розуміти, що означає стверджувати щось, пропонувати щось тощо. Також вони повинні знати, як ставити питання і як на них відповідати. Дійсно, Гегель не окреслював зовнішнього механізму, який би регулював взаємодію між людьми, і К.-О. Апель зробив це за нього.

На думку К.-О. Апеля, за допомогою поширення і використання дискурсивно-етичної метанорми ми могли б вирішити багато теоретичних і практичних питань. Наприклад, осягнення та артикуляція як інструменти для розуміння та налагодження суспільного життя є незручними, оскільки більшість людей втратила здатність ідентифікувати «себе з конкретною системою самозбереження, що стверджує себе проти іншої ворожої системи» [1]. Крім того, дискурсивно-етична метанорма перемагає теорії, які вважають, що суб'єкт є самодостатнім у пізнання та соціальній дії. Інакше кажучи, К.-О. Апель екстерналізує умови пізнання і комунікації та намагається здійснити їх синтез, формуючи трансцендентально-прагматичний фундамент для власної дискурсивно-етичної концепції.

Підсумовуючи, ми маємо наголосити на тому, що будьяке заперечення ролі гегелівської критики філософії Канта у формуванні дискурсивної етики є непереконливим. Хоча дискурсивна етика увібрала й трансформувала доволі різний філософський досвід (наприклад, «екзистенціалізм, марксизм і навіть американський прагматизм як серія постгегелівських філософських спроб обґрунтувати медитацію теорії та практики у майбутньому» [1]), на наш погляд, можна довести, що кожен з цих досвідів був певною мірою зумовлений чи то Гегелевою критикою попередників, чи то критикою самого Гегеля його інтерпретаторами.

Література:

1. Apel, K.-O. (2004). Kant, Hegel, and the Contemporary Question Concerning the Normative Foundations of Morality and Right. In Robert B. Pippin, (Ed.), Hegel on Ethics and Politics (pp. 49–81). Cambridge: Cambridge University Press.
2. Finlayson, G. (1998). Does Hegel's Critique of Kant's Moral Theory Apply to Discourse Ethics? Hegel Bulletin. Volume 19 Issue 1-2: number 37/38. pp. 17–34.
3. Habermas, J. (1999). From Kant to Hegel and Back again – The Move Towards Detranscendentalization. European Journal of Philosophy. VII, 2. pp. 129–157.

Чистотина Ольга

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

«ТРАГИЧЕСКОЕ УСИЛИЕ»: РЕЧЬ ПЕРЕД СОБЫТИЙНЫМ РАЗРЫВОМ

«Там, где есть рассказ, костёр затушен, там, где есть мистерия, не может быть истории» [1, с. 19] – говорит Джорджо Агамбен. «В речи умирает то, что дает жизнь слову; слово воплощает эту смерть, оно – "жизнь, несущая смерть, и ею же хранимая"» [2, с. 47] – утверждает Морис Бланшо.

Сказ об убийственной силе речи проходит через историю мысли, многократно преломляясь. Это всякий раз новое актуализирующее перепрочтение: Гегеля (с его пониманием названия Адамом зверей как отменой им их существования [2, с. 41]) – Александром Кожевым, Кожева – Морисом Бланшо, Бланшо – его переводчиком и интерпретатором Виктором Лапицким. Мысль о двояком действии слова – хоронящем и хранящем – чаще возделывается на поле литературы. Однако она может дать и новое понимание события.

Событие случается – и лишь затем описывается и воссоздается речью; событие существует до и вне языка. Событие пишется и создается речью; события не существуют вне языка. Эти утверждения в огрубленной форме показывают две крайние позиции: условно классическую и условно постмодернистскую. Но видение речи как того, что всегда, создавая, убивает и, убивая, создает, требует искать выхода за пределы историографической и структуралистской установок. Событие отыскивается нами по знакам препинания речи: оно там, где речь запнулась перед чем-то неизменным. Поток речи пересекается и пресекается разрывом, язык надрывается в попытках вы-сказать, пере-сказать его (трагическое усилие быть откровением того, что откровением разрушается [2, с. 49]). И в этом надрыве проглядывает пустота, присущая событию. Ведь несхватываемой остается только она.

«Речь, пребывая в движении, призвана удовлетворить беспокойное требование конкретной вещи, лишенной бытия, которая, посомневавшись возле многих слов, пытается всех их ухватить, чтобы всех зараз подвергнуть отрицанию, заставить обозначать пустоту, которую они не способны ни заполнить, ни показать, беспрестанно утопая в ней» [2, с. 44].

Разрыв случает-ся. Но уже само его обнаружение (убийственная альтернатива: убить не сказанное или убить несказанное) – дело речи. Речь производит во-плотение и о-плотение разрыва – переводение его в плоскость,

из безмерного – в меру языка. Она непрестанно возвращается к кромке разрыва, затирая его остроту и притирая к миру. По словам Агамбена, «мы можем приблизиться к мистерии только через историю, но в то же время (или, может быть, надо сказать: «на самом деле») история – это то, в чём мистерия погасила или спрятала свои костры» [1, с. 19].

Язык при-/на-/по-/за-крывает разрыв. Только плотность напластования слов указывает на описанный / вписанный / списанный разрыв. «Слово дает мне то, что оно означает, но предварительно подавив его» [2, с. 42] – говорит Бланшо, а Лапицкий развивает его мысль: «да, слово преподносит мне бытие, но уступает его бытия лишенным, в игре речи явление, являвание достигает своего трепетного исчезновения» [3, с. 39]. Но там, где речь не смогла до конца освоить произошедшее, затянув его уже не нарушаемой пеленой слов – именно там через толщу историй сквозит событие. В речи конец разрыва – но шанс на рождение события.

Событие может быть помыслено как неосуществимое и неоставляемое именование неизменного: узнанного, но продолжающего тревожить речь. Разражающаяся множеством сражающихся наречий, движимых тоской по разрыву (ведь «трагедия и элегия, гимн и комедия – это лишь виды скорби языка по своей утраченной связи с костром» [1, с. 18]) – эта попытка преданно верна в своем трагическом усилии.

Литература:

1. Агамбен, Дж. Костёр и рассказ / пер. с итал. и примеч. Э. Саттарова. М.: ООО «Издательство Грюндриссе», 2015. 192 с.
2. Бланшо М. Литература и право на смерть / пер. Д. Кротовой. *Тень парфюмера*. М.: Алгоритм, 2007. С.12–71.
3. Лапицкий В. *После-словия*. СПб: Амфора, 2007. 376 с.

АРИСТОТЕЛІВСЬКА ЕΝΕΡΓΕΙΑ У ВИТОКІВ НЕГАТИВНОЇ ТЕЛЕОЛОГІЇ ЧАСУ

«Аристотель был последним из великих философов, кто имел глаза, чтобы видеть, и, что еще важнее, энергию и твердость, дабы постоянно привязывать исследование к феноменам и увиденному, не обращая внимания на всевозможные дикие и ветреные спекуляции, как бы ни были они по сердцу здравому смыслу»

Мартін Гайдеггер

Історико-філософський корпус робіт містить значний доробок на тему гайдеггерівського абрису аристотелівського розуміння часу, беручи початок від самих інтерпретацій М. Гайдеггера і завершуючись критичними викладами на рахунок останнього. Метою автора має стати відповідь на питання щодо правомірності співвіднесення двох онтологічних векторів, заявлених у поняттях *ἐνέργεια* і негативної телеології часу. У разі її ствердної варіації – вихідних можливостей на підступах до ретардативного характеру буття. Із необхідності потребують феноменологічного аналізу фрагменти «Фізики» Аристотеля, що обстоюють систематичний розбір темпоральної проблематики і потенційно притаманну їй нарізну величину: *ἐνέργεια*, не полишаючи при цьому супутніх маркерів числа, «тепер» і безперервності.

Аристотель визначає час як число руху відносно до попереднього і подальшого. Розставлення акцентів у даному твердженні, що виходить виключно із кількісного вимірювання числа, заздалегідь наділяє онтологічною реальністю тривалість, але не час як такий. Звідки ми робимо висновок, що перш за висвітлення континуальності обчислюваного потоку «тепер», треба впевнено стояти серед понять, що висувають сам феномен руху під питання, йменованій Аристотелем *ἐνέργεια* як дійсність, що існує в можливості, адже *«временем мы измеряем движение, а движением время... время вместе измеряет и движение, и бытие*

движения, и находится движению во времени значит именно то, что бытие его измеряется» [1, 4:12]. Про що це свідчить? В першу чергу, – про укорінення завершеності ἐντέλεια в її незавершеності або відстроченні власної повноти, актуально перебуваючи при її суті. По-друге, кінечність стає мірою обчислення. Приведення ретардативного буття до поняття має здійснюватись крізь розбір висловлювання «тепер там [щось є]», висунутий М. Гайдеггером у «Станових проблемах феноменології».

Парадоксальна природа часу не вимагає побічної аргументації задля свого підтвердження. Однобічне трактування часу в модусах *було* і *буде* не здатне відобразити його в якості виступаючого явища, а лише вказати на один із характеристик опису – історико-предикативний, за яким нерозкритою залишається аналітика значно більш глибинного рівня. Остання породжує ряд нерозв'язних питань, з якими методологія розбиття на першоструктури вже не здатна впоратися. Розбір часу у заявлених автором позиціях нітрохи не полегшує завдання, але він від початку заявляє про нього співмірно *дано* як копули буття. Та чи доцільно вести мову про подібну проекцію у метафоричній речей наявних? Безсумнівно, що це формує своєрідну оптичну потворність, але воно усіякий раз справджується у досвіді поточного *бути* за умови ἐντέλεια або інакшої відносно «тепер» можливості, пролонгуючи крайній екстремум доказу і виявляючи за такого стремління шуканий сенс: оперативного часу кінця.

Литература:

1. Аристотель. Физика / пер. с греч. В. П. Карпова. М.: КомКнига, 2016. 228 с.
2. Бофре Ж. Диалог с Хайдеггером. Греческая философия / пер. с франц. В. Ю. Быстров. СПб: Владимир Даль, 2007. 253 с.
3. Хайдеггер М. Бытие и время / пер. с нем. В. Бибихина; 5-е изд. М.: Академический проект, 2015. 460 с.
4. Хайдеггер М. Основные проблемы феноменологии / пер. с нем. А. Г. Чернякова. СПб: Высшая религиозно-философская школа, 2001. 446 с.

ПРАКТИКА ПОЕЗИСУ ЯК ПРИНЦИПАКТУАЛІЗАЦІЇ БУТТЯ

Поєзис як одна з ключових категорій культури має здатність до ритмічної організації мовлення. Побутова ж, буденна мова виступає хаотичною стихією, яку саме Поєзис незмінно упорядковує. Етимологія цього давньогрецького поняття (Ποίησις; від ποίεω – створювати, робити) звертає увагу на появу та витвір, набуття сенсу та акт творення, що перетворюють натуральне людське буття і формують час та простір культури.

Втім, філософія постмодерну акцентує увагу на тому, що світ більше не є осередком смислу, в якому усе дійсне є розумно впорядкованим. Світ взагалі не є статично існуючим. Його почергове виникнення і зникнення в своїй буттєвій процесуальності пробивається мерехтінням, формуючи ареали порядку в безмежному океані хаосу. Ідентичність, осмисленість та порядок – не єдиний, а лише один з полюсів дійсності. І цей полюс буття діє як постійне зусилля. Відтак, «творіння» передбачає активність, що постійно спростовує ідею випадковості, смислом якої є встановлення порядку. Лише так ідентичність має змогу не загубитися серед хаосу.

Аби не загубитися, людині варто подолати хаотичне й віднайти втрачене – сенс свого існування. Виживання та перебування у світі стає метою людини, і вона змушена особисто здійснювати постійне його перетворення і космізацію (упорядкування) шляхом виявлення себе як такої серед однорідного фізичного простору і протиставлення йому своєї реальності. Таке втілення стає можливим творінням нового світу, схожим на початкове створення світу Богом з нічого.

У момент, коли час дає тріщину і розпадається на кілька просторів, необхідно обрати один з них, в якому можна було б вкоренитися та жити. Октавіо Пас – визнаний мексиканський

поет, есеїст і культуролог в своїй праці «Освячення миті» описує власні відчуття втрати зв'язку із сучасністю, розривом з реальністю і «виселення із сьогодення».

Пошуки сучасності співпадають з поетичною практикою автора: в тому була гостра потреба, а незабаром і бажання стати поетом сучасності, поетом свого часу. Це не що інше, як спроба встановлення власної реальності, особистої сучасності, котра ніколи не породить парадоксу її відносності. «Поезія закохана в мить, вона бажає оживити її у віршах, вириваючи з потоку і обертаючи на сучасність», і цей акт створення нової сучасності за своєю суттю є онтологічним.

Втім, О. Пас трохи понижує градус захопленості, оскільки поезія складається зі слів, а слова можливі лише в контексті мови. Так, мова стає домом не просто буття, але домом для буття поезії. М. Гайдеггер стверджує, що мова є безпосереднім способом здійснення *da-sein*, і лише поет має змогу створити таку мову, яка, базуючись на буденності та повсякденності слів, долає рамки звичного, наділяючи речі суттю. Поет здатен розгледіти та висловити таємницю буття, а поетичний твір є свідоцтвом вираженості цієї таємниці. Виявленням таємниці слугує встановлення сенсу через мову.

Звернувшись знову до етимології і переклавши *A-ληθεία* як од-кровення, а *Ποίησις* – як виникнення (те, що вже відбулося), стає зрозумілим, чому греки пов'язали ці два поняття і нарекли творчістю, відмінною від *Τέχνη* (як уміння чи ремесла) – те, що робить приховане й сокровенне одкровенням істини.

«Але те, що перебуває, встановлюють поети», – повторює за Гельдерліном Гайдеггер, чітко демонструючи, що поет не просто вербалізує вже існуюче, а наповнює існуюче ознаками буття (впорядковуючи його), завдяки чому речі знаходять свою справжність і самостійність.

Та чи вирішується проблема розриву автора як суб'єкта упорядкування буття з сучасною йому часовою реальністю? І чи доречно взагалі вести мову про вирішення саме такої проблеми? Що як практика Поезису, виходячи з вищезазначеного, не

відновлює втрачених зв'язків із реальністю, а спрямована на створення універсального принципу розкриття (актуалізації) буття по відношенню до закладеного в його основу потенційного сенсу?

Відтак втрата поетом зв'язку з мінливою реальністю знаменує собою не трагічну ситуацію розриву, а невід'ємний підготовчий етап поетичного акту в усвідомленні відносності парадоксальної сучасності. Протиріччя між хаотичною дійсністю та її внутрішнім усвідомленням спонукають до практики Поезису, до зусилля, яке передбачає активність, а не статичність. В цьому випадку фактор часу, який і формує поняття «сучасності», не превалює над актом мерехтливого, постійно виникаючого буття.

Отже, незалежно від того, до якої «сучасності» належить творчість того чи іншого поета, її основою є універсальний принцип сповнення речей їх первозданим сенсом. Звісно, поезія є залежною від мови, але не від часу, підтвердженням чого можуть слугувати твори Гомера, Гете та інших подорожуючих у часі, до яких людство звертається повсякчас.

Література:

1. Пас О. Освящение мига: Поэзия. Философская эссенстика / пер. с исп., сост. и пред. В. Резник, коммент. Б. Дубина. СПб.: «Симпозиум», 2000. 411 с.
2. Хайдеггер М. Гельдерлин и сущность поэзии / пер. и прим. А. В. Чусова. *Логос. Философско-литературный журнал*. Вып. 1. М., 1991, С. 37–47.

Султангалієв Денис

Національний університет «Києво-Могилянська академія»

ПОЛІТИКИ І ПРОСТОРИ: СПЕЦИФІКА ПОСТМОДЕРНИХ ПРАКТИК УКРАЇНСЬКОЇ МОЛОДІ

Аби визначити українську специфіку постмодерних практик, маю на меті звзити об'єкт розгляду до невеликої групи – тієї частини молоді, яка не є репрезентатором певної

ідеології, але водночас обізнана в сучасних західних трендах та культурних формах.

З-поміж ряду текстів та напрацювань, які визначають та аналізують постмодерні суспільства та постмодерного індивіда, послуговуюсь напрацюваннями двох французьких філософів – Жана Бодрійяра та Жюльєна Липовецьки, які виділяють дві – на перший погляд протилежні – основи такого типу суспільства – омасовлення та індивідуалізацію. З огляду на специфіку технологічного розвитку сьогодення ці дві властивості постмодерної доби проявляються як у реальному просторі, так і в кіберпросторі. Втім, ці простори не є пропорційними, адже, якщо ми розглянемо їхню взаємодію з політичним, то побачимо: в одному з них розкривається аполітичне омасовлення, в іншому ж – індивідуалізація, яка все ж входить у взаємодію з політичним.

Для розкриття цієї форми індивідуалізму можна запропонувати концепт “кібернарцисизму”, яким пояснюється певна група “мемів” та особливостей їх поширення в українському культурному полі. На мою думку, передовсім десинхронізація в технологічному та культурному розвитку пострадянського суспільства дозволяє оригінальний концепт “нарцисизм” Ж. Липовецьки уточнити як “кібернарцисизм”.

Українське суспільство дійсно набуває особливостей, притаманних постмодерній епосі. Інформативною репрезентацією цих процесів є ставлення молоді до різного типу політик, що здійснюються в просторах реальних та віртуальних, дихотомія яких зумовлена, перш за все, розривом поміж розвитком культури та технологій.

Література:

1. Бодрійяр Ж. В тени молчаливого большинства, или Конец социального / пер. с франц. Н. В. Сулова. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2000.

2. Липовецьки Ж. Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме / пер. с франц. В. В. Кузнецова. СПб: Владимир Даль, 2001. 323 с.

ВПЛИВ ІДЕЙ ФРІДРІХА НІЦШЕ НА ФІЛОСОФІЮ ДМИТРА ДОНЦОВА

Серед західноєвропейських мислителів, чії ідеї помітно вплинули на філософію українського публіциста, літературознавця, філософа, ідеолога «чинного націоналізму» Дмитра Донцова (1883–1973), особливе місце посідає Фрідріх Ніцше (1844–1900). Саме цей німецький філософ обґрунтував концепцію «волі до влади» і «надлюдини» [4, с. 368]. Ніцшеанське поняття «надлюдини» у філософії Д. Донцова трансформувалася у судження про «сильну людину» як основу «сильної нації» [1, с. 190].

Завдяки, зокрема, Ф. Ніцше розпочалася спроба подолати філософський гносеологізм попередньої епохи і повернутись до проблеми людини. Зі свого боку Д. Донцов через увагу до людини підходить до проблеми теоретичного обґрунтування того, що таке людина. У його інтерпретації «здоровою» є тільки самодостатня особа, яка здатна ухвалювати важливі рішення, бути лідером і, якщо буде потрібно, принести саму себе в жертву вищій ідеї. Тобто, людина має екзистенційний обов'язок перед власними ідеалами, серед яких на першому місці – захист свого народу та його культурних надбань [1, с. 81].

Подібно, як і у Ф. Ніцше (а також у іншого німецького філософа – Артура Шопенгауера), наріжним каменем філософії Д. Донцова є поняття волі. Воля – це безособова сила, що стоїть за всіма діями, сутність, що пронизує весь Всесвіт; вона перебуває в основі дій людини, але не є їхньою безпосередньою причиною. Д. Донцов виступає прихильником волонтаризму, ставлячи волю на перше місце і називаючи її першоосновою буття. Розум, натомість, філософ трактує другорядною засадою, «витвором пізнішого походження» [1, с. 153]. Воля ж, на його думку, є синонімом бажання, рушієм людських вчинків:

«Головним мотором наших вчинків є власне бажання, афекти, пристрасті, за якими... йдуть мотиви» [1, с. 152].

Так само, як і Ф. Ніцше, Д. Донцов переходить від поняття волі як такої, до волі до влади. Однак, відзначимо, що попри вплив ідей німецького філософа, Донцов не погоджувався з ним у трактуванні минулого як чогось негативного. Ф. Ніцше закликав творити цілком новий світ, відкинути минуле як шкідливе; натомість Д. Донцов закликав берегти і шанувати традиції [1, с. 224]. Наприклад, християнство трактувалося українським філософом одним із способів згуртувати народ, тоді як ніцшеанська філософія була в своїй основі атеїстично [4, с. 527]. Ф. Ніцше виступав одним із найбільших критиків християнської релігії, пропагуючи ідеї «надлюдини» – вищої форми людського існування, що стоїть над пересічною людиною так само, як вона сама досконаліша за тварин. Таким чином, це суперечило основам християнства. Крім того, важливою рисою ніцшеанської філософії була протилежність життя і розуму. Д. Донцову закидали сповідування ніцшеанства як аморальності та свого роду атеїзму [2, с. 131].

Єдине, що об'єднувало в плані міркувань про релігію обох філософів, – це певна войовничість, яку вони вбачали у християнстві – щоправда, кожен по-своєму: філософські роботи пізнього Д. Донцова просякнуті духом Апокаліпсису Івана Богослова. Зрештою, дехто з дослідників вбачає у цьому суперечність: «Учора цитував він безцеремонно Ніцше, сьогодні проповідує вже потребу милосердя, посилаючись на Євангеліє» [5, с. 612]. Професор Олександр Мотиль наголошує на тому, що, попри вплив західноєвропейських філософів, у т. ч. Ф. Ніцше, Д. Донцов дотримувався свого унікального бачення тих чи інших проблем [3, с. 290].

Загалом ідеї Ф. Ніцше, зокрема, культ боротьби за владу та ідею звільнення від морально-етичних критеріїв за певних обставин (звільнення борців за національне визволення від «провінційної моралі»), справили вплив на Д. Донцова, але водночас вони не стали визначальними у його творчості.

Д. Донцов не поділяв погляди німецького філософа на релігію та її суспільну роль.

Література:

1. Донцов Д. Націоналізм. Вінниця: ДП «ДКФ», 2006. 228 с.
2. Квіт С. Дмитро Донцов: ідеологічний портрет. II вид. Л.: Галицька видавнича спілка, 2013. 192 с.
3. Мотиль О. Дмитро Донцов. *Політологічні читання*. 1994. Ч. 1. С. 271–291.
4. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла; Казус Вагнер; Антихрист; Ессе Номо; Человеческое, слишком человеческое; Злая мудрость / пер. с нем. Минск: Харвест, 2007. С. 516–527.
5. Рудко В. Чинний націоналізм: активність versus культура. *Націоналізм: антологія*. К.: Смолоскип, 2010. С. 600–628.

Спічек Ярослав

Національний університет «Києво-Могилянська академія»

«ПАРАДОКСИ» СХОДУ: ШЛЯХИ ПОДОЛАННЯ СМИСЛОВИХ УСКЛАДНЕНЬ

Поняття парадокс (*παράδοξος, παρά τὴν δόξαν*) веде свою генеалогію ще з часів Давньої Греції, де він позначав висловлювання, що суперечить загальноствановленій думці. Таким чином, мета парадоксу полягала в тому, щоб зруйнувати закостенілі канони думки з метою розширення поля її діяльності. Але парадокс не має буди нерозв'язним. Своїм ускладненням він має відкинути старий спосіб мислення, сколихнути його задля того, щоб вже за допомогою нових інструментів думка могла вирішити цей проблемний парадокс. Таким чином, наприклад, створення ієрархії мови дозволило вирішити найстаріший парадокс – парадокс «Брехуна». Тож парадокс як «хвилювальник» загальноствановлених думок став важливою цеглиною для формування апарату сучасної науки та її розвитку. Варто згадати принцип зміни парадигм, який постулює Томас Кун. Таким чином парадокс може знаменувати ситуацію, коли стара парадигма вже не справляється і її треба замінити. Або ж

вдосконалити ядро основної програми, як це фігурує у поглядах Імре Лакатоса.

Відповідно до проведеного розгляду можна припустити, що парадокс є суто європейським феноменом. У певному сенсі так і є. Відповідно до його функції, яка була визначена вище, ми навряд чи знайдемо точний аналог парадоксу на Сході. Однак певну схожість можемо провести з явищем чань /дзен-буддиського коану. Можна зазначити, що це навіть у дечому тотожні явища, з різницею у тому, що коан відповідає на запити свого цивілізаційного простору, а парадокс – свого. Майданов зазначає, що *«коан ставить людину в екстремальну психологічну ситуацію, у якій починає інтенсивно працювати його розум»* [3, с. 321]. Це ж саме робить і парадокс. Він також створює екстремальну ситуацію для загальноприйнятої думки, змушуючи її працювати інтенсивніше. Коан же змінює сам психічний стан людини. Він створює екстремальний стан для побутової («загально прийнятої») свідомості. Парадокс змінює парадигму, коан змінює свідомість.

Однак інструментарій у них дещо різний. Коли ми маємо справу з парадоксом, то він створює нам виклик з метою, щоб наша думка знов повернулася до нього і вирішила його. Назвемо це «зовнішньою функцією». Коан же (в його традиційному розумінні) спрямований на внутрішній стан людини без повернення до себе самого з метою витлумачення чи його вирішення. Він самим своїм ускладненням думки має впливати на психіку людини. Це ж ми назвемо «функцією внутрішньою». Для більш наочного обґрунтування спробую зобразити цю ситуацію наступною картиною: «Людина пряму по шляху і наптовхується на перепоны. На шляху Заходу цією перепоною є парадокс. Його задача перекрити шлях людині, для того, щоб вона знайшла спосіб подолати цю перепоны. На шляху ж Сходу цією перепоною слугує коан. І його мета полягає в тому, щоб створити перепоны. А там вже рішення людини може бути різним: повернення назад, пошук нового шляху, зупинка тощо».

Однак, у випадку коанів та парадоксів можлива і перехресна дія. Тобто ми можемо використати коан у ключі західного підходу (що й робиться досить часто, як зазначає та й робить А. Майданов), так і використати парадокс відповідно до східної традиції (подібні випадки мені не зустрічалися).

Наведемо один коан зі збірки «Мумонкан» під назвою «Без слів та без мовчання»:

Монах запитав Фукецу:

– Ви можете висловити істину без слів та без мовчання?

Фукецу відповів:

– Я завжди пам'ятаю весну на Півдні Китаю. Серед незлічених видів духмяних квітів співають птахи [2, с. 141].

Зрозуміло, що це короткий діалог у формі запитання-відповіді, протиставлення фундаментального повсякденному тощо. Звісно, він, як і парадокс, може знов закликати до себе та стати предметом тлумачення. В кращому випадку тлумачем коану стає сам носій традиції. Ось так, наприклад, розтлумачує вищезгаданий коан Мумон: «Дзен Фукецу – блискавка. Він виблискував їм за кожної можливості. Але цього разу він так зробити не міг і лише процитував рядок давньокитайської поеми. Не звертайте уваги на дзен Фукецу: хочете висловити істину – висловіть свої слова, висловіть своє мовчання, поясніть мені свій дзен» [2, с. 141]. Як ми бачимо, коли західний спосіб парадоксальності постає у ключі східної традиції, то сам коментар перетворюється на певний коан. Відповідно, ми могли б тлумачити вищезгаданий коан і показати, що Фукецу висловлюючи слова, які не стосуються істини, тим самим уникає мовчання, але водночас показує істину через слова, що її не стосуються. Тобто, він не висловив істину словами і не вдався до мовчання, але використовуючи цей рядок з поеми, він у той же таки час продемонстрував істину. Але подібне тлумачення повністю зводить нанівець сенс коану. Адепт має вдовольнитися самою його формою як перепороною для думки з метою зміни власної свідомості. Тому спроба витлумачення коану така ж безглузда, як і спроба витлумачити удар палицею чи крик, що допомагають досягти саторі.

Цікавою може видатись спроба використати парадокс з тією ж самою метою, як використовують коан. Ось ти озвучив парадокс «Брехуна» – «Висловлювання, яке я зараз вимовлю – брехня» – і досяг саторі.

Література:

1. Андреева Т., Саушкин М. Логические парадоксы. [Електронний ресурс]. *Путеводитель «В мире науки»*. URL: <http://ermine.narod.ru/MATH/STAT/ANDSAU/andsau.htm>

2. Дверь без двери (Мумонкан). *Кости и плоть дзэн*. М.: ЭКСМО-Пресс, 2000. С. 107–168.

3. Майданов А. Коаны чань-буддизма как парадоксы. Противоположности и парадоксы (Методологический анализ). М.: Канон+РООИ Реабилитация, 2008. С. 318–353.

4. Шмид В. Заметки о парадоксе. Парадоксы русской литературы. СПб.: ИНАПРЕСС, 2001. С. 9–16.

Беспалов Ілля
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

СТИХІЙНИЙ МАТЕРІАЛІЗМ АНАКСИМЕНА

Незважаючи на те, що відомо про життя Анаксимена досить мало (це може бути пов'язано з тим що його творча діяльність припадала на дуже важкий для Мілета період), його вчення дійшло в дуже розгорнутому вигляді. Що ж стосується дат його життя, то це 588 або ж 560 р., до н. е. Він жив аж до 525 р., хоча є припущення, що він жив аж до падіння Мілета, тобто до 494 р. до н. е. Він був з Мілета, а його батьком був Еврістрат. За деякими даними він був учнем Анаксимандра, за деякими – Парменіда (обидва припущення не є взаємовиключними). Однак коло його інтересів було значно меншим, ніж у Анаксимандра, судячи з тих фрагментів, які до нас дійшли: його, як і Анаксимандра, цікавила біологія, але значно більше – фізика, астрономія і метеорологія. Він був стихійним матеріалістом.

Як учень Анаксимандра він займався проблемами першопричини речей, кінцевого і нескінченного. Ключова

робота Анаксимена «Про природу» дійшла до нас в дуже поганому стані. У цій роботі Анаксимен осмислює реальність з позиції протилежностей, намагається знайти їх першооснову. Такою першооснотою, на його думку, є повітря, оскільки воно – найбільш невизначений елемент. Коли повітря знаходиться в стані спокою, ми його не можемо відчувати, але як тільки повітря стає гарячим або холоднішим ми одразу ж відчуваємо його рух.

В цьому плані Анаксимен продовжує традицію Анаксимандра і припускає, що апейрон – це поняття абстрактне, оскільки все знаходиться в повітрі: разряджуючись, повітря стає вогнем; згущуючись, воно стає вітром; ще більш згущуючись, воно стає вологою. Через цю вологу вже починає формуватися Земля і, відповідно, камінь, а з каменю вже і все інше. За своєю протяжною величиною повітря нескінченне, а за своїми якостями воно визначене. Усі небесні тіла плоскі і ширяють у повітрі; Земля нерухома, а світила рухаються повітряними вихорами. Анаксимен виправив помилкове положення Анаксимандра про розташування небесних тіл. Згідно з Анаксименом найближче до Землі знаходиться Місяць потім Сонце, а потім зірки.

Повітря для Анаксимена стає субстанцією, з якої починає розгортатися світ, з одного боку. З іншого боку повітря – це те, як живе людський організм. Так само, як людський організм наповнюється повітрям, так і світ Анаксимена дихає і існує завдяки повітрю, бо він його наповнює. Тому можна припустити що апейрон перетворився з субстанції, яка була у Анаксимандра, в якість, яка притаманна першоелементу, тобто повітрю. Все створюється завдяки руху, а рух вічний, і виникає він завдяки опорі двох протилежностей – холодного і гарячого. Також він стверджував, що в процесі творіння формується Земля, досить плоска для того, щоб плавати у повітрі, і, відповідно, з неї починають утворюватися місяць, зірки і сонце. При цьому сонце і інші тіла з небесним склепінням є, з одного боку, статичними, а з іншого боку являють собою рух сфер навколо Землі.

Сонце рухається так швидко, що Земля починає виробляти вогонь, і це дає такий ефект: світило вийшло з Землі завдяки тому, що з Землі з'являється випаровування, і вона зливається з землянистими тілами, які вже перебували в космосі. Вони починають спільний кругообіг і систематично сонце ховається не через те, що йде під землю, а завдяки тому, що ховається за більш високими сторонами Землі. Зима походить від того, що сонце віддаляється на дуже далеку відстань і вже не може гріти. Те ж саме передбачається і щодо зірок: вони знаходяться на такій далекій відстані, що ніяк не можуть обігрівати.

Оскільки Анаксимен припускав безпосередньо, що якість повітря постійно змінюється, то ті чи інші природні явища, такі як град, дощ і сніг, він безпосередньо пов'язує зі зміною повітря. Тобто зміна деяких першопричин в певних умовах. Град буває, коли опади, які випадають з хмар, замерзають. Сніг в цьому випадку випадає тоді, коли самі хмари, просочені вологою, замерзають. Грім і блискавка виникають внаслідок того, що розсікаються деякими потоками хмари. Анаксимен робить цікаве зауваження, що грим є деяким відгомонам тих змін, які відбуваються при дотику холодного і гарячого, на зразок того, як розпечене залізо, помістити у воду, при цьому чути і звук шипіння. Точно так для Анаксимена існує взагалі феномен грому і безпосередньо блискавки. Так само він пояснює і феномен землетрусів.

Пояснюючи природу і феномен веселки Анаксимен каже, що саме так переломлюються промені сонця, коли вони потрапляють у повітря: нижня сторона, там, де присутньо більше сонячного світла, стає червоною; там, де присутньо більше вологи, вона є більш темною. Вночі теж буває веселка, але це явище може бути тільки при повному місяці, оскільки місячне світло в будь-якому випадку завжди буде слабкішим, ніж сонячне.

Безмежне повітря є початком не тільки тіла, але й душі. Таким чином душа повітряна, а значить – матеріальна.

Анаксимен вважав, що не боги створили повітря, а що самі вони народилися з повітря.

На відміну від Сократа, Анаксимен все ж не стверджує, що нічого не знає. Він знає, і чим більше знає, тим більше прагне до знання і у цього шляху немає кінця. Таким чином Анаксимен відкриває нові перспективи, і якщо продовжити шлях пізнання у вічність, то вона не статична – і це теж вічне пізнання. У нього немає кордонів, як немає кордонів у повітря. Анаксимен виривається за рамки традиційної міфології і стверджує, що і душа безсмертна, і пізнання вічне. Можна подумати, що на фоні Анаксимандрівської ідеї це крок назад, але напевне в цьому повітрі було щось, що виводило воду і апейрон на якийсь новий рівень. Можливо Анаксимен запропонував якийсь новий погляд на природу божества. Ця ідея Анаксимена була близька до однієї з християнських ідей, яка полягає в тому що Бог це Дух.

Література:

1. Bicknell P. J. Anaximenes' Astronomy. *Acta Classica*. 1969. Vol. 12. P. 53–85.
2. Graham D. W. A New Look at Anaximenes. *History of Philosophy Quarterly*. 2003. Vol. 20(1). P. 1–20.
3. Анаксимен. *Філософський енциклопедичний словник* / під ред. В. І. Шинкарука, Л. В. Озадовської, Н. П. Поліщук. К.: Абрис, 2002. 742 с.
4. Лебедев А. В. Фрагменты ранних греческих философов. М.: Наука, 1989. 576 с. (Памятники философской мысли).
5. Cornford F. M. Innumerable Worlds in Presocratic Philosophy. *The Classical Quarterly*. 1934. Vol. 28. P. 1–16.

Богун Олег

Львівський національний університет імені Івана Франка

ДО ПИТАННЯ ОНТОЛОГІЇ ПИСЬМА В УМОВАХ ЕКОЛОГІЧНОГО ПОВОРОТУ

Останні десятиліття, у зв'язку з екологічною кризою та проблемою глобального потепління, у філософському та соціально-політичному середовищі посилались позиції екологічного активізму та нової критичної теорії, що намагається

переосмислити звичну опозицію людини і природи. Узагальнення такої тенденції отримало назву «екологічного повороту» (ecological turn). Для нового розуміння того, що ми називаємо «природою», або того, що об'єктно орієнтована онтологія називає «не-людськими сутностями» (non-human beings) виникає потреба не лише у пошуках можливостей деантропоцентризаци свідомості, пошуку нових способів чуттєвості, досвіду та комунікації з навколишніми, відмінними від людського, виявами життя. Поміж цим виникає необхідність винайдення мови для опису такої реальності, яка б враховувала ту мітку антропоцентричної традиції письма, що позначає її приналежність до своєрідного семіотичного гетто в стосунку до не-людських форм знакової комунікації. З іншого боку, письмо в нових для нього умовах екологічної катастрофи має переосмислити свій медіальний характер в стосунку до живого: чи може воно бути ще одним організмом в матеріальних та темпоральних конфігураціях життя на планеті, і що означає письмо катастрофи? Яким має бути письмо, аби його інтенціональність щодо не-людського, так само, як і його фактуальність, мала потенціал соціально-політичної та ментальної зміни?

Перш за все, треба поставити питання про стосунок дійсності і письма онтологічно. Останнє класично трактується або з точки зору репрезентації – письмо фіксує та описує наше знання про реальність – або з точки зору текстуальності, що розгортає власну автономну реальність, через яку і може бути прочитане. В обох випадках письмо постає зовнішнім по відношенню до того, що ним не є. Воно не виходить за межі романтичного захоплення невловимою містичністю сутності «природи», так само як і не звільняється з пастки кореляціоністського кола, як його трактує К. Мейясу [1, с. 11–17], між об'єктом, що описується, та самих можливостей письма.

На противагу цьому можна висунути тезу Т. Мортон про матеріальність, відсутність суто людського авторства тексту, а також його здатність формувати та змінювати простір, який він

описує [2]. Але письмо відмінне від тексту, і будь-яка інтервенція письма як дії в середовище не-людського, за умови його тотальної – в сенсі планетарної – відкритості мусить мати необхідним наслідком зміни в іманенції самого письма. Зв'язок між організмом тексту та навколишнім середовищем – не просто один зі способів взаємодії внутрішніх та зовнішніх факторів, але діалектичний рух організму та середовища як реакції одне на одного. Реакція письма на зовнішні подразники необхідно робить його екологічним, *обіймає* його. Це свого роду і є *описування* – створення нового життєвого простору, або місця. Завдання письма – через розгортання простору мови як життєвої знакової системи – створювати такі середовища, місця, події в межах самої «природи» та побудувати нову *етику місця*, що, в свою чергу, політизує природу через естетику [художнього] тексту. Необхідно ще раз помислити письмо в його трансформації з іншим живим, його темпоральністю та катастрофою.

Письмо не може слугувати притулком в тій чи іншій формі ескапізму. Воно обіймає ситуацію й одночасно стає подією (*writing takes place*) [3, с. 370], що може стати причиною як екологічного дисбалансу, так і створення/реорганізації місцевості, в якій би зустрілась думка та те, що можна було б назвати «диким». Перефразовуючи Гайдеггера, здійснення відкритості «природи» в письмі залежить від того, наскільки дають їй слово в своєму *написанні*, тим самим зберігаючи її в письмі [4, с. 196]. Письмо мусить дати можливість «природі» охопити себе, аби зсередини неї бути здатним її описати. З іншого боку, теорія екописьма неможлива без практик безпосереднього досвіду екологічного співжиття людського та не-людського, що лише посилює важливість досліджень сучасної антропології в цій сфері. Побудова нового способу екологічного висловлювання, здатного змінювати способи соціальної уяви, по-новому поставити питання про активність природи в політичному дискурсі, а також створити нову етику, яка б переформатувала діяльнішу мапу взаємозв'язків людського

та не-людського в локально екологічному та планетарному масштабі, є головним завданням філософії письма в умовах планетарної кризи.

Література:

1. Мейясу К. После конечности. Эссе о необходимости контингентности / пер. Л. Медведевой. Екатеринбург-Москва: Кабинетный ученый, 2015. 196 с.
2. Мортон Т. Искусство в эпоху асимметрии: Гегель, объекты, эстетика [Электронный ресурс]. URL: <https://syg.ma/@vladimir-malinin/iskusstvo-v-epokhie-asimmetrii-gieghiel-obiekty-estietika>.
3. Marilyn M. Cooper. The ecology of writing. *College English* 48, 1996. с. 364–375.
4. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме / пер. с нем. *Время и бытие* (статьи и выступления). М.: Республика, 1993. 447 с.

ПРАКТИЧНА ФІЛОСОФІЯ

Dobrovolska Anastasiia
The University of Vienna

LET THE ROBOTS DECIDE, OR ON THE PROBLEM OF LETTING MACHINES MAKE AUTONOMOUS DECISIONS

In the era of self-driving cars and robots doing more and more jobs for us, we cannot avoid the question of the autonomy of machines. At some point, we need to give robots the freedom to be able to perform certain tasks and make important decisions that have ethical consequences. However, could a machine ever be able to reach a full autonomy regarding the decision-making assigned to it? And how would we distinguish whether a robot has reached this level of autonomy? To answer this question, we must find out what «autonomy» means in the context of machines. And first of all, we need to define «autonomy» itself. In this report, we are going to start from Daniel C. Dennett's position, who acknowledges the major role of free will in our everyday lives despite a strong deterministic point of view [3].

Humans have some degree of autonomy that allows us to make authentic un-coerced choices, shutting ourselves off from external constraints that «always have their origin in a foreign will» [8, p. 324]. Thus, we can avoid external manipulation by implying our own free will. The free will as self-determined capacity for decision-making should not only be seen as a necessary accompaniment, but as a constitutive feature of autonomy. An autonomous consciousness does not exist without this phenomenon. Aristoteles says, free will is nothing other than being able to decide between alternatives and how to act: «For where it is in our power to act it is also in our power not to act, and vice versa» [1, p. 40f]. A free individual is able to determine his own future. However, can there be room for decision making if all processes are programmed and thus causally determined, like that is the case with robots? Together with Michael Pauen, we

can say that willing has to be done independently of external intentional restraints [4]. Even in a deterministic world, free will is possible as long as one sees freedom as self-determination.

Thus, the only feature that would allow us to recognize that a machine has developed autonomous consciousness is critical confrontation with our orders and its opposition to them. If a machine would begin to think about the validity of the orders of those who control it, and possibly evade these commands, then we would be able to speak of free will and the achievement of an autonomous, human-like consciousness.

It should be noted that the limited ability to act does not play a major role in this discussion. Freedom of will does not necessarily result in freedom of action [7, p. 260]. But if we want to build an autonomous artificial system, then we have to leave it with the same possibility of decision-making that a human being has. Thus, a robot would have to be consciously able to form the idea that all of its actions are predictable and controllable, and nevertheless have certain autonomy for self-determination.

Some thinkers are convinced that free will as well as consciousness are, if not specifically human, then at least phenomena that can only arise on the purely natural basis of organic substances, and thus in principle inaccessible for robot industry that works with synthetic materials [5, 6, p. 834]. However, we can eliminate this question if we presume that our consciousness is based upon material neurobiological processes in a brain [2, p. 150ff, 181ff] and is thus comparable to one of a programmed machine, even if a machine complex enough to compete with a human brain is yet to be invented.

Литература

1. Aristoteles. (2015). *Nichomachean Ethics* / transl. by W. D. Ross. Batoche Books. Kitchener, 182 p.
2. Dennett, Daniel C. (1994). *Philosophie des menschlichen Bewusstseins*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 635 p.
3. Hickey, Greg. (2018). Daniel Dennett, Free Will and the Nefarious Neurosurgeon. URL: <https://www.greghickeywrites.com/daniel-dennett-free-will/>.

4. Pauen, Michael. (2004). Illusion Freiheit? Mögliche oder unmögliche Konsequenzen der Hirnforschung. Frankfurt am Main: S. Fischer, 240 p.

5. "Roger Penrose", in: Information Philosopher. URL: <http://www.informationphilosopher.com/solutions/scientists/penrose/>.

6. Russell, Stuart J., and Norvig, Peter. (1995). Artificial Intelligence. A Modern Approach. New Jersey: Prentice Hall, 932 p.

7. Tiedemann, Paul. (2012). Menschenwürde als Rechtsbegriff. Eine philosophische Klärung. Berlin: Berliner Wissenschaftsverlag, 692 p.

8. Von Hartmann, Eduard. (2015): Das sittliche Bewusstsein. Paderborn: Salzwasser Verlag GmbH, 702 p.

*Щербакова Анастасія
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна*

ДЕСТРУКТИВНІСТЬ ТА ВІДЧАЙ: ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНІ МОТИВИ ПСИХОАНАЛІТИЧНОГО ТЯЖІННЯ ДО СМЕРТІ

Витоки головних концептів філософії екзистенціалізму, одним з яких справедливо вважають відчай, часто вбачають в філософії данського мислителя Серена К'єркегора, який присвячує саме тематиці відчаю свою відому роботу «Хвороба до смерті». У свою чергу мотив тяжіння до смерті (або «інстинкту смерті», як цей концепт часто перекладають у англomовній психоаналітичній літературі) та роль деструктивності в психічному житті відіграють вагомую роль в психоаналітичній теорії, зокрема у концепції задрості Мелані Кляйн.

У концепціях обох мислителів маємо певну бінарну топіку щодо розгляду зазначених концептів (тобто відчаю та задрості): у К'єркегора відчай протиставляється вірі, а в Кляйн задрість стоїть в опозиції до вдячності. Специфікою проблемного поля в обох випадках маємо ту обставину, що йдеться про певні, так би мовити, «модуси» внутрішнього життя людини: про такі характеристики цього життя, які навіть при рефлексивному розгляданні тією людиною, що саме вона переживає стан відчаю або задрості, можуть лишатися прихованими. Проте в обох випадках ці характеристики, тобто

віднесеність індивідуального життя до певного модусу, визначають можливість фундаментальних для обох авторів категорій: для кляйнівського психоаналізу це – здатність любити, а для К'еркегора – можливість віри.

Деструктивність, за думкою Кляйн, є проявом тяжіння до смерті, яке, з одного боку, є невід'ємним компонентом психічного апарату, а з іншого (у якості модусу світосприйняття) – постає тим, що руйнує індивіда із середини. Одним з базових проявів деструктивності є заздрість, яка передбачає не саме лише бажання отримати те, що належить іншому, а й знищити те, що індивід вбачає хорошим. Одночасно із цим таке бажання руйнує спроможність бачити самого себе хорошим та гідним чогось хорошого, тож заздрість руйнує й надію на те, що у світі є щось хороше, що можна любити.

У свою чергу, відчай, як його розуміє К'еркегор, ставить індивіда в таку топіку, в якій він не бачить для себе жодного майбутнього, в якому він мав би бажані можливості, – та одночасно із цим він відмовляється бути собою. Відчай передбачає декілька рівнів: відчай у наявному та відчай у вічному – і саме останній має принципове значення не лише для можливості віри у суто релігійному сенсі, а й для можливості людини визначати для себе будь-які значущі орієнтири в житті. Відчай у наявному характеризує ту ситуацію, в якій людина відмовляється від певних претензій досягти чогось у світі – вона відмовляється одночасно із тим від того, щоб бути людиною, яка змогла б цього досягти. У випадку ж із відчаєм у вічному людина відмовляється бути особистістю і приймати значущі рішення – у певному сенсі вона тим самим відмовляється від значущості власного життя як власного, вона відкидає власну самість.

Така ж відмова, хоча й здебільшого несвідома, відбувається, коли йдеться про заздрість в розумінні Кляйн: індивід, сприймаючий щось хороше (а це щось постає перед ним саме таким, оскільки первинно він цього саме бажає), не маючи змоги цим заволодіти, відчуває деструктивний потяг до знищення цього хорошого. Відчуття цього деструктивного

прагнення викликає в ньому почуття провини, через яке він розчарується у власній спроможності бути хорошим, у власній здатності любити. Вдячність існує «по той бік» задрості у тому сенсі, що вона, навпаки, передбачає постійне прагнення до виразу любові, тим самим стверджуючи одночасно й «цілісне» існування хорошого, і власну здатність бути до нього причетним через вдячність як діяльну любов. Кляйн поширює здатність любити не лише на власне людські стосунки: вона каже про те, що спроможність формувати сталі ціннісні установки та втілювати їх у власному житті мають свій базис саме у вдячності.

У свою чергу, розчарованість у собі через відчуття провини як «усвідомлення» власної причетності до тяжіння смерті, крізь призму якого існує потяг до знищення чогось хорошого, ставить індивіда сам на сам із небуттям, перед обличчям якого в нього немає ані особистості, ані майбутнього. Це «сам на сам із небуттям» є самосприйняттям людини у відчаї, коли вона відкидає можливість віри, відвертається від Бога та починає «вглядатися у безодню», аж доки безодня «не почне вглядатися в неї» [3, с. 32].

Література:

1. Кьеркегор С. Болезнь к смерти / пер. Н. Исаева, С. Исаев. М.: Акад. проект, 2012. 157 с. (Философские технологии).
2. Кляйн М. «Зависть и благодарность» и другие работы 1955–1963 гг. / пер. с англ. Т. VI. Ижевск: ERGO, 2012.
3. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. Прелюдия к философии будущего / пер. Н. Полилова / Ницше Ф. Сочинения: в 2-х т.; т. 2. М.: Мысль, 1990.

*Пикало Андрій
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна*

ЕТИЧНІ УЯВЛЕННЯ ТОТАЛІТАРИЗМУ В ПОЛІТИЧНІЙ ФІЛОСОФІЇ ХАННИ АРЕНДТ

Проблематика тоталітаризму, особливо в контексті осмислення трагедій Другої світової війни та Голокосту, набула

поширення в перші десятиліття по завершенню війни передусім в колах лівої інтелігенції в західноєвропейських країнах. Х. Арендт була однією з перших в обґрунтуванні безпрецедентності тоталітаризму як явища в першій половині ХХ ст., а саме його нацистського різновиду. Арендт звертається до дослідження феномену тоталітаризму в декількох своїх працях, розкриває політичні, філософсько-антропологічні, етичні аспекти тоталітарного. У доповіді представлені етичні уявлення тоталітаризму в розглянутих Х. Арендт проблемах людяності, людської моделі життя, банальності зла, провини і відповідальності за злочин [4, с. 121–127].

Термін «тоталітаризм» увійшов в науковий дискурс у 1920-х рр., коли К. Шмітт представив ідею тотальної держави, в якій ототожнювалися б держава і суспільство [5, с. 44]. На думку Х. Арендт, тоталітаризм являє собою систему масового терору, яка формується в умовах руйнування політичного простору людського взаємодії при забезпеченні пропаганди та ідеологічної обробки мас, відчужених індивідів [2, с. 109–116].

Таким чином, можна підкреслити, що сутністю тоталітаризму є терор – застосування насильства інколи без очевидної мети і системи, навіть всупереч економічній вигоді. Для встановлення тоталітарного режиму терор використовувався як інструмент ідеології. А вже на останній стадії розвитку тоталітаризму він стає формою правління. Особливість правління за допомогою терору полягає в тому, що ніхто, навіть кат, ніколи не вільний від страху і приходиться до усвідомлення своєї непотрібності. Терор робить людину зайвою в самій системі. Тоталітаризм, таким чином, є системою, що залежить від застосування репресивних практик [2, с. 127–134].

Арендт стверджує, що в сфері моралі успіх тоталітаризму можливий в результаті підпорядкування суспільства чи індивідів вимогам домінуючих сил, які претендують зайняти позицію єдиної моралі та норми. Просте підпорядкування та відповідальне виконання цих вимог-наказів, створює умови для здійснення великих злочинів, які найчастіше не є помітними

саме для нижньої ланки – виконавцям злочинних наказів. Одним з таких «виконавців» був на думку Х. Арендт нацистський злочинець А. Ейхман – «Архітектор Голокосту» [1, с. 18–24].

Сприймаючи злочинні розпорядження як менше зло, кожна людина робить зло прийнятним, що дає підстави для моральної легітимації тоталітарної системи. Поклавши відповідальність на вождя і систему, зло у повсякденному житті робили «не злочинці, не чудовиська або бездушні садисти, а найповажніші члени суспільства» [2, с.154–158].

Ось ця буденність зла в його здійсненні «добропорядним суспільством» дають підстави Арендт вважати банальність зла колосальним злочином [2, с. 164].

Варто зазначити, що людина здатна робити зло прийнятним і непомітно для себе ставати співучасником масштабних злочинів. Арендт вважає, що позитивні людські якості найбільш повно проявляються в публічній сфері, де людина у взаємодії з іншими людьми облаштовує світ дією для себе і майбутніх поколінь. Діючи вільно, творчо, активно в публічному просторі, людина може розвивати здатність судження. Важливим чинником, на думку Х. Арендт, є набуття актуалізації питання моральності, і саме це може запобігти повторенню тоталітаризму у майбутньому [3, с. 84–89].

Література:

1. Арендт Х. Банальность зла. Эйхман в Иерусалиме. / пер. С. Кастальского и Н. Рудницкой. М.: Европа, 2008. 423 с.
2. Арендт Х. Истоки тоталитаризма / пер. И. В. Борисовой, Ю. А. Кимелева, А. Д. Ковалева, Ю. Б. Мишкенене, Л. А. Седова. М.: ЦентрКом, 1998. 672 с.
3. Арендт Х. Ответственность и суждение / пер. с англ. Д. Аронсона, С. Бардиной, Р. Гуляева. М., 2013. 204 с.
4. Трубина Е. Идентичность в мире множественности: прозрения Ханны Арендт. *Вопросы философии*. 1998. № 11. С. 116–130.
5. Шмитт К. Понятие политического. *Вопросы социологии*. 1996. № 1. С. 37–60.

ПАЛІАТИВНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ В ІНДІЇ: СУЧАСНИЙ ПРОГРЕС І ПОТРЕБИ В МАЙБУТНЬОМУ

Паліативна допомога існує в Індії близько 25 років. Перешкод у зростанні паліативної допомоги в Індії занадто багато. Вони включають, зокрема, такі фактори, як щільність населення, бідність, географічне розмаїття, обмежувальна політика щодо призначення опіоїдів. Останні два десятиліття спостерігаються відчутні зміни у мисленні медичних працівників та політиків щодо потреб паліативної допомоги.

Паліативна допомога – це спеціалізація охорони здоров'я, яка є одночасно і філософією догляду, і організованою, високо структурованою системою надання допомоги особам із смертельним або небезпечним для життя захворюванням: від діагностики до смерті та догляду за сім'єю. Паліативна допомога покращує охорону здоров'я в трьох сферах: полегшення фізичних та емоційних страждань; удосконалення і посилення процесу спілкування «пацієнт-лікар» та прийняття рішень, а також забезпечення узгодженої безперервності надання медичної допомоги у багатьох лікувально-профілактичних закладах – лікарнях, хоспісах, вдома та при тривалому лікуванні. ВООЗ визначила паліативну допомогу як «підхід, який покращує якість життя пацієнтів та їхніх сімей, які стикаються з проблемами, пов'язаними з небезпечною для життя хворобою, шляхом запобігання та полегшення страждань шляхом ранньої ідентифікації та бездоганної оцінки і лікування болю та інших проблем: фізичних, психосоціальних та духовних». Метою паліативної допомоги є, таким чином, поліпшення якості життя як пацієнтів, так і їх сімей.

Сьогодні низка тенденцій у сфері охорони здоров'я призводить до зменшення змін у хворих на рак, які мають доступ до паліативної допомоги. Це варіюється від обмеженої доступності послуг паліативної допомоги до філософії догляду

за хворими, яка домінує в нашій системі охорони здоров'я. Більшість систем догляду за хворими орієнтована на хворобу. Паліативна допомога може використовуватися при переході від підходу, орієнтованого на хворобу, до філософії, орієнтованої на пацієнта, де потреби пацієнтів та системи «пацієнт-сім'я» є важливими для планування догляду. Догляд, орієнтований на пацієнтів, розширює фокус і вимагає чіткої координації між спеціальностями та дисциплінами, а також доступу до лікарів та медсестер з паліативної допомоги. Паліативна допомога має зосереджуватися на полегшенні страждань та поліпшенні якості життя пацієнтів із прогресивними захворюваннями.

Інші питання, які необхідно вирішити, полягають у тому, що згода на паліативну допомогу має отримуватися від дієздатних пацієнтів і не повинна бути підробною. Повне розкриття є необхідним для того, щоб пацієнт зрозумів, що він чи вона буде доглянутий командою різних за профілем фахівців і медичне страхування не відіграє значної ролі в наданні хоспісу та паліативного догляду в Індії.

Навчання фахівців вимагає від них пристрасності та відданості. Клініцистам пропонується більше дізнатися про паліативну допомогу, щоб подолати деякі з бар'єрів вузької спеціалізації. Тому відвідування місцевих та національних презентацій паліативної допомоги з метою розширення бази знань є важливим першим кроком. Це може відбуватися через місцеві презентації, національні зустрічі, онлайн-курси та індивідуальні читання та дослідження.

Рух паліативної допомоги є одним з прикладів того, як медичні послуги можуть вийти за межі біомедичної моделі здоров'я і з гідністю розглядатися як позитивний акт життя, навіть припускаючи, що смерть є неминучою частиною життя. Потрібні подальші, зокрема філософські, зусилля для подолання бар'єрів для успішного впровадження паліативної допомоги.

МОБІЛЬНІСТЬ І КОМУНІКАЦІЯ В ЕПОХУ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

Початок доби постмодерну проводить чітку межу між сучасністю і всіма попередніми історичними епохами. Глобалізаційні процеси, що захоплюють нашу планету, створюють умови для розвитку нових форм існування культури, соціуму, моральних норм, комунікації. Наомі Кляйн стверджує, що глобалізація є поглинаючим процесом для сучасної планети [4]. Оскільки одним із дієвих чинників сучасності є рух, то одним із аспектів глобалізації виступає процес мобільності. Саме вона відображає прискорений темп життя, активні переміщення, значний розвиток технічного прогресу тощо. І рух, що знаходиться в основі мобільності, набуває технологічного формату, стає основною причиною глобальних змін на планеті [3, с. 67].

Ми маємо адаптуватися до активного ритму життя реальності, що нас оточує – це зазначає ще Елвін Тоффлер. Мануель Кастельс, продовжуючи цю ж думку в своїй праці «Галактика Інтернет: розмірковування про Інтернет, бізнес і суспільство» стверджує, що ми схильні відчувати страх до змін, які нас оточують, але ці зміни є «історичною константою людського досвіду» [2, с. 317]. На думку автора, хвилювання у нас викликає те, що ми все менше контролюємо процес власного життя і більше не здатні впливати на нього в повній мірі. І в цьому є значний вплив технічного прогресу на життя людини – формат взаємодії «людина-машина» відтепер є одним із провідних в епоху інформаційного суспільства.

Отже, що ж собою нині являє таке поняття, як мобільність? Мобільність є загальносвітовою сучасною схемою руху та видозмін. Поняття є доволі широким і включає в себе різні компоненти: від фізичного переміщення до сучасних технологічних комунікацій. Мобільність – як загальна схема руху,

переміщень, змін. Даний процес впливає на різні сфери життя, в тому числі і на процес комунікації. Якщо в попередні епохи, коли мобільність не мала таких обертів, як зараз, комунікація виступала однією з цілей мобільності, то наразі вона розглядається і як її засіб. Джон Уррі зазначає, що в сучасному світі існує чітка кореляція між комунікаціями та мобільністю [3].

Мобільність є таким же широким поняттям, як і глобалізація: мобільність включає в себе багато різних аспектів і є більш абстрактним, теоретичним відображенням уже практично втілених аспектів. Д. Уррі загалом виокремлює 5 основних видів мобільностей: фізичні переміщення людей (починаючи із піших прогулянок і закінчуючи процесом еміграції); фізичні переміщення предметів (пошта, відправлення товарів); уявні переміщення людей та об'єктів (наприклад, 3D-мапи Google); віртуальні подорожі (прямий ефір); комунікаційні засоби для обміну інформацією (смс, дзвінки, відеозв'язок). Відбувається так званий «мобільний поворот», який створює умови для подальшого розвитку майбутнього простору для формування і адаптації нового формату життя.

Технічний прогрес створює нове поле для форм комунікації. Завдяки Інтернету ми здатні бути на зв'язку в будь-який час, в будь-якій точці планети. Сам формат комунікації розширюється і змінює свою стратегію. Комунікативний процес відтепер не є лише передачею інформації: Інтернет дозволяє створити ціле віртуальне поле для повноцінного спілкування, навіть якщо суб'єкти знаходяться за тисячі кілометрів один від одного. Це призводить до того, що реальна комунікація «обличчям до обличчя» отримує нове значення – вона має відтепер більш елітарний характер. Зараз банальна «жива» зустріч – це розкіш, дозволити собі яку може не кожен.

Мобільність виступає як засіб глобалізації і, водночас, – як її наслідок. Адже, з одного боку, мобільність є одним із факторів, який діє паралельно, а з іншого, – глобалізація породжує цей процес. І мобільність призводить до тотальної, цілісної трансформації світових процесів. Мобільність у технічному

контексті впливає на створення нових засобів комунікації, які мають властивість пристосовуватися до реалій сучасності. Наприклад, сучасні засоби зв'язку орієнтовані на те, щоб спілкуватися можна було б під час процесу руху. І не лише під час руху в більш загальному плані (наприклад, рух в поїзді чи автомобілі), а під час конкретного людського фізичного переміщення (процес ходіння, їзди на велосипеді, тощо). Завдяки технічним досягненням комунікація може супроводжувати рух (аудіо- та відеодзвінки в месенджерах, розмова через навушники тощо). Відповідно, вона отримує новий вимір для власного вираження. Л. Вандеркам наголошує, що в нашу епоху важливу роль відіграє економія часу [1]. Саме тому комунікація і рух стають ще більш пов'язаними процесами.

Отже, комунікативний процес трансформується завдяки мобільному повороту. І в майбутньому комунікація матиме можливість розширити власні межі саме завдяки технічному прогресу, який пов'язаний із глобальною системою мобільностей.

Література:

1. Вандеркам Л. Книга о потеряном времени. М.: «Альпина Паблишер», 2015. 350 с.
2. Кастельс М. Галактика Интернет: Размышления об Интернете, бизнесе и обществе. Екатеринбург: У-Фактория, 2004. 328 с.
3. Урри Дж. Мобильности. М.: Праксис, 2012. С. 1–250, 394–399.
4. Naomi Klein. No Logo: Taking Aim at the Brand Bullies. London: Picador, 1999. 490 p.

Теня Олексій

Український університет залізничного транспорту

РОЛЬ «СЕРЕДНЬОГО КЛАСУ» В ПОЛІТІІ АРИСТОТЕЛЯ

У своїй книзі «Політика» Аристотель пише, що держава є продуктом природного розвитку і, одночасно, – вищою формою спілкування, яка виникає заради забезпечення

справедливості, загального блага та щасливого життя для всіх її громадян. Також філософ зауважує, що людина є істотою політичною і поза державою не може існувати. Тому головним завданням для Аристотеля став пошук найкращого державного устрою. Розрізняючи три правильні форми правління (монархія, аристократія, політія) і три неправильні (тиранія, олігархія, демократія), Аристотель вважав найкращою політію, яку тлумачив як конституційну помірною-демократичну республіку, де правителі турбуються не про власний добробут, а про суспільне благо.

Політія є серединою між олігархією та демократією, а тому «середній» елемент в ній домінує в усьому: в моралі – поміркованість, у майні – середній достаток, у владі – середній клас. В її основі лежить приватна власність громадян, яка відіграє не останню роль у їхньому щасливому житті, адже «лише думка про власність викликає невимовне задоволення». Опонуючи Платону в цьому питанні, Аристотель зауважує, що скасування приватної власності не дасть нічого, тому що тоді «спільну справу всі будуть звалювати одне на одного». Щоправда, для стабільного розвитку держави, її добробуту не повинно бути надмірного скупчення власності в одних руках. Власність має бути поміркованою, нею мають володіти більшість громадян. Тобто у Аристотеля мова йде про «середній клас», який повинен бути основою державного устрою. Окрім середнього класу філософ виділяв ще «вищий» та «нижчий».

Тут потрібно зазначити, що уявлення філософа про соціальну стратифікацію афінського полісу ґрунтувалися на його власному досвіді. Отже, слід мати на увазі, що основою полісу Аристотель вважав лише вільних чоловіків, які володіли майном. Жінки, діти, раби, особи з обмеженою свободою або без жодної власності не посідали навіть найнижчого прошарку полісу. На основі такого досвіду Аристотель зробив висновок: «джерелом неспокою в суспільстві та різних державних негараздів є саме крайні класи – «вищий» та «нижчий», а гарантом стабільного соціального та державного розвитку є «середній клас» [1, с. 70].

Ідея Аристотеля про провідну роль «середнього класу» та про те, що свої соціальні функції середній клас може виконувати лише в тому випадку, коли він матеріально забезпечений не втрачає своєї актуальності і сьогодні. Тобто, якщо представникам сучасного середнього класу будуть притаманні висока матеріальна забезпеченість, освіченість, громадянська активність, тоді вони будуть виконувати функцію агента технологічного та соціально-економічного прогресу, утримувати суспільство від різних економічних та політичних потрясінь, а також будуть провідниками і рушійною силою реформ, ініційованих правлячою елітою, та опорою місцевої влади у вирішенні соціальних проблем.

Література:

1. Петрушов В. М., Толстов І. В. Філософія: нормативний курс: Навч. посібник. Х.: УкрДАЗТ, 2013. 341 с.

2. Толстов І. В. Соціально-утопічні ідеї Платона і «Політика» Аристотеля / *Матеріали XXIV Харківських міжнародних сквородинівських читань «Античні витоки європейської раціональності: до 2400-річчя Аристотеля»* (23–24 вересня 2016 р.). с. Сквородинівка – Харків, 2016. С. 217–223.

*Москвін Ярослав
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна*

МАКІНТАЙР І АНТРОПОЛОГІЯ ЛІТЕРАТУРИ У КОНТЕКСТІ ЕТИКИ

У роботі «Після чесноти» А. Макінтайр доводить, що сучасна мова етики знаходиться у незрозумілому становищі. Значна кількість етичних понять взагалі вийшли із ужитку, у тому числі й таке, як «чеснота». А. Макінтайр пропонує переглянути наше сучасне бачення моральних дискусій. Сучасні моральні дискусії неефективні тому, що аргументи, які використовуються в них, належать до різних систем. Самі ж ці етичні системи ґрунтуються на різних аксіомах та використовують різні типи доведень. Коли ці системи намагаються використовувати одразу або одну проти іншої,

виявляється, що аргументи, немов шаблі, проносяться близько, але не зустрічаються клинками, тому навіть неможливо оцінити, яка теза виявилася більш вірогідною, бо для цього має бути єдиний критерій. У етиці І. Канта це буде один критерій, у етиці С. К'єркегора – зовсім інший. Сам же Макінтайр вирішує цю проблему через систематику Аристотеля, яка трансформувалася протягом тривалого часу та може бути ефективною й сьогодні. Її сутність полягає у комплексному підході до моральності. Якщо чеснота не є просто формальним вчинком, то вона представляє собою комплексну антропологічну практику, яка не тільки працює у ієрархії особистості, а й у влаштуванні соціуму [3].

Дуже показовим для дослідження етики постає розбір творів художньої літератури. Яскравим прикладом парадоксальності морального відчуття може слугувати новела О. Вайльда «Злочин лорда Артура Севайла» [1]. Твір має підзаголовок «Роздуми з приводу почуттів обов'язку». О. Вайльд хоче піддати критиці почуття обов'язку як головну чесноту тогочасної Британії. Головний герой отримує пророцтво про те, що його доля буде включати скоєне ним убивство. Замість того, щоб протівитися цьому пророцтву, яке виглядає досить безглуздо (бо сам хіромант, схоже, – простий шарлатан), замість критичного ставлення до цього Артур починає шукати того, кого можна вбити. Отже відбувається «телеологія навпаки»: те, що повинно бути наслідком, – стає причиною. При цьому Севайл опиняється у ситуації, коли всі його спроби вбивств закінчуються невдало, бо якийсь випадок рятує жертв.

Юридично та морально таке зазіхання на життя вже є підступним та осудним, але героя ніхто не викриває. Насамкінець Артур вже у відчаї і він просто ходить по місту, думаючи, що йому вже не буде спокою ніколи. У цей момент він бачить того самого хіроманта, який зробив його життя жахливим, як здається Севайлу. У пориві ненависті він кидається на нього і скидає із мосту у річку – так вмирає хіромант. Після цього Артуру стає значно краще, і він може насолоджуватися своїм життям. Він не засмутився вбивством, тому що причиною вбивства стало не

його особисте бажання, а щось чуже, зовнішнє, як механічна машина, у якої є все своє. Є свої правила, свої обов'язки, які жодним чином не можуть вийти за обмеження свого автономного механізму. Закритість породжує моральну самотність, але індивідуалістичний суб'єкт цього не помічає, бо він впевнений, що діє не для себе, а виконує свій обов'язок. Це і виявляється саме його обов'язок, тому що він насправді не має жодного відношення до інших. Суб'єкт сам творить цей обов'язок герметично, хоч і не здогадується про це. Практичний розум І. Канта допомагає віднайти ключ до розуміння плутанини, яка утворилася у голові Артура Севайла [2].

Новела хоча й є спрощенням, але показує безвихідь певної моральної позиції, яка ґрунтується тільки на правилах обов'язку. Якщо провести паралель із дослідженнями А. Макінтайра, то у цьому художньому тексті піддається критиці саме кантівський моральний закон. Артур виконує свій обов'язок та робить це самовіддано і без тіні сумніву. Він діє не для себе, а для того, щоб максима його дій стала законом для інших. Він вважає, що кожна людина має імконувати свій обов'язок (у розумінні тогочасних англійців, що теж важливо, бо А. Макінтайр завжди підкреслює, що моральні норми пов'язані із часом та оточенням). Моральний обов'язок самозаперечується у такий спосіб, і аристотелевий тип етики, як відмічає А. Макінтайр, може бути виходом із такої помилки [3].

Проблема лорда Артура стає актуальною при протиставленні почуття і розуму. Це протиставлення дійсно є, але тільки якщо протилежно розуміти почуття та розум. Якщо відірвати розум від людини та розуміти його як голу логіку. І якщо роз'єднати почуття із чеснотами, якщо протиставити та зіштовхнути різні чесноти, наприклад, сміливість та смиренність. Але для цього потрібно, щоб почуття були відірвані у абстрактний спосіб і щоб щастя людини протистояло суспільній гармонії. Насправді так відбувається не так вже й часто: іноді щастя окремої людини також є позитивом для соціуму.

У цьому контексті протилежним твором до вайлдівського є «Чотири праведних злочинця» Г. Честертон, де людина, дотримуючись законів етичних, порушує закони формальні, так само як у вступі до твору Г. Честертон зовнішньо найбільший гедоніст насправді виявляється великим аскетом. Важливо відзначити те, що зовнішня сторона чесноти насправді не є чеснотою, як це може здатися. Насправді чеснота навряд чи належить до сучасної емотивістської моралі. У понятті А. Макінтайра чеснота – це автономна комплексна частина доброчесності як суми засобів для того, щоб стати доброчесною людиною. За Г. Честертоном та А. Макінтайром чеснота не є протилежністю недоброчесності – вона є фундаментальною та первинною у антропології.

Література:

1. Вайльд О. Злочин лорда Артура Севайла та інші оповідання / пер. з англ. І. Корунця та О. Вергелес. К.: Знання, 2017. 223 с.
2. Кант І. Критика практичного розуму / пер. з нім. І. Бурковського. К.: Юніверс 2004. 240 с.
3. Макінтайр А. После добродетели: исследования теории морали / пер. с англ. В. Целищева. М.: Академический проект, 2000. 384 с.

Борисенко Єлизавета

Національний університет «Києво-Могилянська академія»

СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНІ ВЧЕННЯ В УКРАЇНІ ХІХ – ПОЧ. ХХ СТ.:

АНАЛІЗ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ЕТИКИ ДИСКУРСУ

Доробок українських соціо-політичних теоретиків – те, на що необхідно звернути увагу, аналізуючи українську філософію крізь призму етики дискурсу. Звичайно, починаючи з ХІХ століття переважна більшість праць, що належать до даної проблематики, має виразне націоналістичне забарвлення. З одного боку, це відповідало духові того часу, адже саме тоді починається становлення національних держав, а з іншого – у тогочасному українському контексті воно набувало ще більшої

ваги, адже Україна повинна була не лише створити свою державу, а перш за все, відстояти своє відокремлення від Російської та Австро-Угорської імперій. Проте національні теоретики зуміли підмітити такі риси, притаманні, зокрема, українському народові, які служили б не лише розбудові держави як національної, але й демократичної та ліберальної, що, зрештою, могло б стати умовою розбудови деліберативної політики.

Одним з перших таких теоретиків є історик та діяч Кирило-Мефодієвського братства М. Костомаров. Уже за часів Київської Русі і далі він відзначає одну характерну особливість, притаманну надалі українському народові, а саме: надання переваги народній волі над князівською. Згідно з його викладом народне віче є прямим засобом народовладдя, де у широкій дискусії приймаються важливі рішення. Князівська влада також легітимується спільною згодою народу. Це є суголосним з тим, як Ю. Габермас тлумачить принципи деліберативної політики, а саме: вищість народного консенсусу над адміністративною владою. Варто також зазначити, що до віча допускалися усі мешканці, незалежно від культури, віросповідання тощо. Отже, важливо рисою українського народу Костомаров вважає здатність створити між собою «добровільні товариства» у політичній сфері, «... зв'язані не більш, як того вимагала щоденна потреба, й міцні настільки, наскільки існування їх не шкодило незмінному праву особистої волі» [5]. Таким чином подібна спільність, з одного боку, забезпечувала ефективність у прийнятті важливих громадських рішень, а з іншого – не поглинала індивіда, лишаячи йому особистий простір. Відтак така громада є також добровільним об'єднанням вільних і рівних, адже кожен її член розуміє, незалежність та самостійність іншого. Таким чином, уже Костомаров виділив такі риси українського народу, що є важливими для етики дискурсу: розуміння власної свободи та повага до свободи іншого, перевага комунікативної складової у вирішенні громадсько-політичних проблем (віче, козацька рада, громадські зібрання).

Звертаючись до прикладу устрою як об'єднання у громади, будував свою концепцію й М. Драгоманов – діяч, що був прихильним до руху «громадівців» та справив великий вплив зокрема на українських соціал-демократів (зокрема, на Лесю Українку). Драгоманов передбачає утворення по всій Україні сітки товариств, що зрештою утворювали б загальну українську громаду в ряду з іншими світовими утвореннями. До створення таких громад народ має дійти сам, тому для цього необхідною є просвітительська діяльність громадівців. Відтак, усвідомивши свої права на вільне життя, люди самі прагнутимуть до об'єднання як вільних і рівних між собою, чим і є громада. Народ «...більш налягатиме на те, щоб збільшити власне волю кожної особи, щоб скільки мога, вменшити силу державного начальства ... перед силою особи, громади і щоб дати їм більше способу для того, щоб заложити живі початки порядків безначальних...» [3, с. 301].

Драгоманов розуміє людську свободу, перш за все, як свободу члена громади, який, проте, вільний сам вирішувати, до якої з них належати. Зрештою, якщо метою громади є «безначальство», то кожен вільний індивід здатен діяти на власний розсуд, лише обмежуючись волею іншого індивіда та волею громади. Іншою важливою думкою є те, що поступ народу можливий лише через пізнання своїх прав та державних порядків, – відповідно, у громаді діятимуть вільні свідомі люди.

Говорячи про соціально-політичну філософію, неможливо оминати постать М. Грушевського, президента Української Народної Республіки. На його плечі лягло не лише важке завдання обстоювання автономії, а пізніше – й необхідності незалежності України. Як діючий політик, очільник молодой держави, Грушевський мав створити її проект, показати, якою ж саме він бачить цю молоду самостійну державу. Його погляди лягли в основу більшості законодавчих та установчих актів Центральної Ради, зокрема і в Універсалах.

Державний проект М. Грушевського мав на меті створення вільного демократичного суспільства, продовжував

акцент на освіті та морально-соціальному вихованню, що мало сприяти просуванню народу до наступної конвенційної та постконвенційної моральних стадій розвитку (за Кольбергом), які, як нагадаємо, передбачають оведінку особистості згідно з нормами і правами, а також оцінку власних дій у світлі цих норм.

Наостанок варто звернутися до філософського доробку Б. Кістяківського, який побудував свій проект правової держави, акцентуючи свою увагу, відповідно, на юридичній проблематиці. Філософія права Б. Кістяківського полягає у тому, що основоположним принципом береться верховенство закону, що передбачає привілейований статус природних прав людини. Свобода особистості – головний принцип правової держави, мета якої – єднання влади та народу.

Такою маємо загальну картину соціополітичних вчень українських філософів ХІХ –поч. ХХ ст. та науковців. Як бачимо, загалом вони характеризується підвищеною увагою до свободи та рівності кожного індивіда, незалежно від соціального стану, етнічного походження, віросповідання тощо. Також наголошується на доступі до народної влади, спільному віднайденню рішень у громадському обговоренні. Для функціонування такого ладу необхідний певний рівень освіченості як інтелектуальної, так і, перш за все, моральної, тому більшість теоретиків передбачала і розвиток освіти, як необхідний елемент розвитку суспільства.

Література:

1. Габермас Ю. Залучення іншого: Студії з політичної теорії / пер. з нім. А. Дахній; наук. ред. Б. Полярш. Львів: Астролябія, 2006. 416 с.
2. Грушевський М.С. Твори: У 50 т. / редкол.: Г. І. Сохань, Я. Дашкевич, І. Гирич та ін.; голов. ред. П. Сохань. Львів: Світ, 2002 Т. 4. Кн. І: Серія “Суспільно-політичні твори (доба Української Центральної Ради березень 1917 – квітень 1918)”. 2007. 432 с.
3. Драгоманов М. П. Вибране. К.: Либідь, 1991. 684 с. (Пам’ятки історичної думки України).
4. Кістяковский Б. А. Философия и социология права / сост., примеч., указ. В. В. Сапова. СПб.: РХГИ, 1999. 800 с. (Русская социология XX века).

5. Костомаров М. Дві руські народності [Електронний ресурс]. URL: <http://ukrclassic.com.ua/katalog/k/kostomarov-mikola/1656-mikola-kostomarov-dvi-ruski-narodnosti>.

Доценко Яна
Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

ЖЕНСКОЕ – (НЕ) ТЕЛЕСНОЕ

Исторически женское начало всегда ассоциировалось с чувственным, бессознательным, пассивным, нерациональным и телесным; мужское же – с духовным, сознательным, активным, рациональным и разумным. Эссенциализм такого рода представляется нам ненаучным и основанным на вековых патриархальных предрассудках, которым нет места в современном обществе, науке и философии. Все вышеуказанные характеристики и их связи с конкретным полом не имеют никакого отношения к так называемой природе. Они – предмет социального анализа. Особый интерес представляет проблема сведения женщины к ее телу, которое при этом отчуждается от нее, не принадлежит ей.

Тело – это искусственно созданная система между плотью и культурным полем, его знаками. Оно включает в себя плоть (природное «тело» индивида) и коллективное тело (социокультурную целостность, что представляет собой нормативный и регулирующий текст в сознании, а также образ образцового индивидуального тела) [1, с. 17].

Согласно представлениям некоторых философов, человек отчужден от своего тела и телесности. «Быть отчужденным, – пишет М. Мамардашвили, – это находиться под законом другого, и возвращаться к себе в качестве другого, чтобы командовать собой» [2, с. 171]. Согласно М. Фуко, процесс отчужденности начинается происходить с Нового времени, когда возникает дисциплинарная власть: тело становится поверхностью, на которой прописаны социальные нормы и регулятивы. Женское же тело истеризуется и медикализируется,

появляются такие фигуры как «невротичная женщина, фригидная супруга, мать, безразличная или же не находящая себе покоя из-за ужасных навязчивостей, «нервная» женщина, женщина, страдающая «истерическими припадками», женщина-эротоманка» [3, с. 212–213]. Появляется фиксация на телесности.

Теперь тело – это не тюрьма для души, не только игра физиологических соков: тело – это место пересечения и пребывания культурных знаков и воспроизводимой власти. Женское тело – это место пересечения власти государственной, экономической, культурной, религиозной, насквозь пропитанных патриархальностью, которая являет собой фактически отдельный модус. Тело женщины всегда выступало объектом для индивидов извне, и её сущностью – внутри, и «в отличие от мужчин женщины не просто обладают телами, но ассоциируются с ними» [4, с. 250].

Несмотря на то, что женщина, – это тело женщины, оно ей не принадлежит, ей не принадлежит собственная субъективность. Она – это демографический ресурс и сосредоточение сексуальности, предназначенной исключительно для мужчин. Современный «миф о красоте», о котором пишет Наоми Вульф, пытается контролировать не столько внешность, сколько поведение, действия, движения женщин. Он сковывает их физически и отнимает женскую сексуальность.

Женщины отчуждаются от собственных тел посредством обретения «мужского взгляда» (male gaze), которым они впоследствии оценивают себя и поступают сообразно ему [2]. Женское (собственное; при наличии такого) оказывается на периферии: центром является мужское, которое требует удовлетворения и жертвенности. Тело становится сосредоточием множества мужских взглядов и желаний, требований и предписаний, императивов и законов. Категория красоты для женщин приобретает почти онтологический статус.

Женское должно быть освобождено. Необходимо прекратить отождествлять его с телесным. Это все еще

представляется мало возможным в широкой социальной, политической и, тем более, – экономической, жизни, но это можно делать на индивидуальном уровне. К чему мы вас и призываем.

Литература:

1. Макаров А. И., Торопова А. А. Отчужденные тела: трактовка концепта телесности в постмодернизме. *Вестник Волгоградского государственного университета*. Серия 7. Философия. Социология и социальные технологии. 2016. № 4 (34). С.16–26.

2. Мамардашвили, М. К. Категория социального бытия и метод его анализа в экзистенциализме Сартра. *Современный экзистенциализм: критические очерки*. М.: Мысль, 1966. С. 149–204.

3. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / пер. с франц., комм. и послесл. С. Табачниковой. М.: Касталь, 1996. 448 с.

4. Bordo S. Anorexia Nervosa: Psychopathy as the Crystallization of Culture. C. Counihan, P. Van Esterik (eds.). *Food and Culture: A Reader*. New York: Routledge, 1997. P. 226–250.

Nebrub Tamara
University of Warsaw

#GIGILME

“You’re so cute I could eat you up!” – how many times have you heard people screaming this, while gazing at a cute puppy or a newborn? Sometimes, when we see something adorable, we feel an overabundance of feelings and want to squeeze or bite it. Is this desire just a result of a lack of control or a symptom of psychopathy? Is it psychically or culturally determined?

In this assignment I seek to investigate a connection between violence and intimacy in loving relationships. Firstly, I would examine such phenomena as cute or playful aggression from psychological point of view. Secondly, I would focus on psychoanalysis and on the issue of cannibalism as sexual fetishism and psychosis.

Phenomenon in question occurs in various displays, from children's fun to mating games. Initially, people were using the word *gigir* or *gigil* from Philippines. It means an uncontrollable feeling when one is overwhelmed by an emotion, such as eagerness, pleasure, thrill, anger, or fondness [1]. It is typically used in reference to something cute, such as a baby or a puppy. This phenomenon was perceived as childishness and a sign of immaturity. Thus, intelligent persons has to control themselves and not allow *gigil* to get the upper hand.

However, psychologists Oriana Aragon and Rebecca Dyer conducted a few studies at the Yale University in 2015, and shown it is completely normal to feel these aggressive urges [2]. They introduced into the scientific discourse new terms, such as *playful aggression*, *cute aggression*, and *dimorphous expression*.

Dimorphous expression were defined as: “Extremely positive experiences often generate both positive expressions (smiles) and expressions normatively reserved for negative emotions (anger, sadness, and fear). Dimorphous emotional expression – is the expression of negativity when one feels overwhelming positivity” [2, p. 259]. *Cute aggression*, as a one of possible forms of dimorphous expression, arises on things that we like and which cause positive emotions. The features of cuteness have been known as *kindenschema*, *baby schema*, or *kawaii* (a Japanese version), described by ethologist Konrad Lorenz in 1949 [3]. It included a set of infantile physical features, such as a big head in relation to body size, larger forehead, large eyes, round cheeks, small chin and nose. In turn, *playful aggression* is close to *gigil*. It is just a way of expressing *cute aggression*.

These studies have shown that human brain wants to give cute things extra attention and we unconsciously express this inner desire in playful growling, squeezing, biting, and pinching. These responses are not generated from aggression or intention to harm. Our brains make us enjoy looking at cute things by rewarding us with dopamine and encourage us to care about baby more and more. By finding things cute we are more likely to want to take care and protect them. Its source is a strong emotional attachment, affection, liking. Phenomenon in question arises in loving relationships due to

powerful positive emotions: “Dimorphous expressions of emotion may help regulate emotions, possibly through balancing one emotion with the expression of another” [2, p. 260]. We could get addicted to the smell of a loved person the same way as a mother is addicted to the smell of her child.

Cute aggression means that you are filling two ambivalent tenses: to harm a loved one, and to love him/her. It means possessing two opposing attitudes to one and the same person. However, these modes do not have to be mutually isolated. They are co-dependent upon each other: “Ambivalence should be considered as a unitary complex of two opposite emotions, which could not be reduced to one of them, nor could they be simply separated” [4, p. 17].

An example of co-existence of mutually opposed modes could be a narrative about the Little Red Riding Hood that gained popularity in terms of classic Freudian analysis. Psychoanalysis interprets it as a warning about a dangers of seduction, forbidden sexuality, rape or abduction [5], [6, pp. 27–28]. It is a story about achievement of the girl’s puberty and manifestation of two impulses – *libido* and *mortido* – the desire for creation and the desire for destruction; or *Eros* and *Thanatos*, *Dionysian* and *Apollonian* concepts, etc. *Libido* (lat. lust) bring together: care, kindness, tenderness, intimacy, and, in the end – sexual intercourse and conception of a child. *Mortido* (lat. mors – death) is a force opposite to *libido*, directed on returning to the initial static state of non-life – death. Aggression, sadism, competition – all these actions are driven by *mortido*. *Libido* is the energy of the will to life, and *mortido* is the energy of the will to death. A superior limit of *libido*’s and *mortido*’s manifestations are a coitus and a murder.

All of the above points out ambivalent character of gigil and cute aggression. Extreme examples of such behavior could be erotic practices of BDSM, ritual cannibalism, anthropophagy, vorarephilia, and paraphilia. It was a widely known case of Rotenburg Cannibal or *The Master Butcher* from 2001. However, both – psychologists and psychoanalysis – would agree that the mental development of a

person depends on his/her ability to direct these internal forces towards the most productive goals. The lack of balance between these two tensions is perceived as a psychosis and a psychopath's indicator.

Literature:

1. Rubino, C. R. G., Llenado, M. G. T. Tagalog-English, English-Tagalog dictionary, New York: Hippocrene. 2002.
2. Aragón O. R., Clark M.S., Dyer R. L., Bargh J. A. Dimorphous Expressions of Positive Emotion: Displays of Both Care and Aggression in Response to Cute Stimuli. *Psychological Science* 2015, Vol. 26(3), pp. 259–273.
3. Lorenz K. Die angeborenen formen möglichen erfahrung. *Zeitschrift für Tierpsychologie*, 5, 1943, 245–409.
4. Razinsky Hili. *Ambivalence: A Philosophical Exploration*, London & New York: Rowman & Littlefield International, 2016. 296 p.
5. Bettelheim Bruno. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: A. Knopf, 1976.
6. Dundes A., Ed. *Little Red Riding Hood: A Casebook*. Madison Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1989. 251 p.

Дзекун Евгения
Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

ЖЕРТВА КАК РЕАЛИЗАЦИЯ СВОБОДЫ ВЫБОРА

Актуальность исследования состоит в том, что «жертва» является обязательным результатом любого выбора. При этом в основе решения осуществления жертвы лежат культурные устои и ценности, ведь именно они формируют нас и наше мировосприятие. Кажется, ни одно решение в пользу того или иного варианта действий не обходится без жертвы. Это утверждение бесспорно, однако, осуществляя выбор, мы решаем вопрос о жертвенном измерении нашего последующего решения.

Так возникают вариации измерения, такие как «вынужденная жертва», «выгодная жертва», «необходимая жертва»

и прочие. Однако одной из существеннейших является проблема самопожертвования. Особенно в условиях неэффективной результативности самопожертвования. И тем не менее, мы все еще сталкиваемся с культурными требованиями, которые предполагают самопожертвование, хотя на данный момент и являются пережитками прошлого.

Объектом данного исследования является жертвенное измерение культурных практик. Предметом выступает самопожертвование как проявление свободного выбора.

Проблема состоит главным образом в наличии культурных и традиционных императивов, которые предопределяют жертвование духовных и физических качеств человека без осмысления сущности акта самопожертвования. А также затрагивается проблематика неосознанного выбора самопожертвования как ограничения возможности реализации потенций и стремлений человека. Мы так же предлагаем рассмотреть рефлексивное осмысление как возможность реализации потенций.

Специфика постановки проблемы заключается в том, что жертва зачастую не мыслится как осуществление насилия в отношении человека. В более широком понимании, жертва, всегда коррелирует с выгодой, которую, впоследствии, она должна принести. Выгода, в свою очередь, является тем, что общество, моделируемое традицией и культурой, возводит в приоритет. Таким образом, выбор жертвовать, заданный культурными и традиционными императивами, заставляет индивида отказаться от части своего Я.

При рассмотрении проблемы самопожертвования мы опираемся на понимание жертвы в концепции Карла Ясперса, согласно которой жертва – это рабство, обезличивание человека, растворение его в массе. Жертва, с одной стороны, является утратой, а с другой, – сотворением нового [1].

При исследовании «свободы выбора» стоит обратиться к одной из последних работ Жан-Поля Сартра «Экзистенциализм – это гуманизм», в которой он признает

социальную обусловленность свободы человека как проблему необходимости, которая мешает свободной деятельности человека, сковывает его инициативу и не дает возможности проявить свои духовные и физические потенции [2, с. 15].

Поскольку осуществление традиционных культурных практик утверждает человека не в качестве субъекта, а в качестве объективно существующей единицы, исполняющей предписанные культурные императивы, мы имеем возможность проследить акт неосознанного выбора самопожертвования как ограничения к реализации потенций и стремлений человека – в пользу традиций, но в ущерб себе.

Естественно, каждый индивид, хотя и находится в обществе, которое непосредственно или опосредованно на него влияет, все же обладает свободой. А свобода, в свою очередь, подразумевая выбор – заставляет действовать. И вот, исходя из действия самопожертвования, человек реализует свою свободу выбора. Обращаясь же к К. Ясперсу, мы выходим на мысль о том, что в рамках современного общества существует угроза потери человеком индивидуальности и свободы. Однако, существовала ли она прежде, если человек всегда находился в рамках традиции, культуры, которая фактически диктовала ему свободу выбора?

По нашему мнению, важнейший тезис заключается как раз в том, что человек, из-за непрерывного общественного, научного прогресса напротив обретет свою индивидуальность, экзистенциальную свободу от прежних императивов архаичных рамок повседневности. Ведь, в сущности, человек продолжает жертвовать собой во имя символизма традиционных практик, которые в реалиях современности утратили свою актуальность, результативность, выгоду.

Литература:

1. Ясперс К. Духовная ситуация времени [Электронный ресурс] / пер. М. Левиной. *Смысл и назначение истории*. М.: Политиздат, 1991. URL: <http://psylib.org.ua/books/yaspk01/txt02.htm>

2. Сартр Ж.-П. Екзистенціалізм – это гуманізм / пер. с франц. М. Грецького. М.: Изд-во иностр. лит., 1953.

*Северин-Мрачковська Людмила, Почапський Олександр
ДВНЗ «Київський національний економічний університет імені
Вадима Гетьмана»*

ВПЛИВ ФІЛОСОФІЇ ЦІННОСТІ НА МАРЖИНАЛЬНІСТЬ ПРОДАЖІВ

Основою нашого буття є можливість отримувати бажане. Ми хочемо мати смачну їжу, комфортну квартиру, щастя собі та дітям, цікаву книжку, веселий фільм, хороші дороги, якісних забудовників тощо. Чи може одна людина змінити світ на шляху досягнення цих та багатьох інших життєвих благ? Це питання турбувало філософів упродовж багатьох століть, але тепер воно має чітку відповідь. Використовуючи основні засади і концепції цінності, можна видозмінювати матерію і мати доступ до будь-якого рівня рішень. Ця концепція дозволяє досягнути так званої «нірвани» XXI століття.

Вивченню людських цінностей присвячений окремий розділ філософії – аксіологія. Виділення та конституювання предметної проблематики аксіології як самостійної галузі філософської рефлексії було пов'язане з переглядом обґрунтування етики Кантом, розщепленням поняття буття в післягегелівській філософії, а пізніше було розвинуто Ф. Ніцше, А. Шопенгауером, С. К'єркегором, В. Дільтеєм та істотно переосмислене К. Марксом в «Капіталі» й покладене потім в засади марксистської аксіології. Сучасні емпіричні дослідження людських цінностей охоплює теорія цінності.

Проблема отримання благ набувала актуальності доволі часто, а питання нерівномірного забезпечення ресурсами турбувало і турбує найрозумніших людей планети й сьогодні.

Важливим є не просто розробити концепцію справедливого й якісного управління суспільством, а створити

механізм, який стимулював би людей до якісного розвитку та інноваційного мислення.

Цінність – це поняття, яке вказує на людську, соціальну і культурну значущість певних явищ і предметів діяльності. Цінність є особливим типом світоглядної орієнтації людини, уявленнями, які склалися в тій чи іншій культурі про ідеал, моральність, добро, красу. Будь-які події та явища в природі, суспільстві, житті індивіда сприймаються ним не лише за допомогою науково обґрунтованих теорій, а й пропускаються через призму власного ставлення до них [3].

Найбільш аргументованим, поширеним і прийнятним є твердження, згідно з яким цінності є предметом потреб та інтересів людини. Цими предметами виступають речі, явища чи ідеї, думки.

Цінність суб'єктивна і змінюється залежно від контексту. Саме тут і з'являється поле для підприємницького мислення. Вода в різних регіонах і різних умовах буде мати різну цінність – відповідно і ціна також буде відрізнятись. Тут є поле для створення доданої вартості.

Додаткова вартість – це вартість, створена працівниками понад вартість робочої сили і безкоштовно привласнена власником засобів виробництва. Тут важливе слово саме безкоштовна, бо тільки в такому разі підприємець може отримати «маржу», що у свою чергу є фактично прибутком підприємства.

Cirque du Soleil (в перекладі «Цирк Сонця») – яскравий представник сучасного жанру циркового мистецтва. В основі створення цього успішного підприємства лежить вивчення цінностей споживачів. Ось що було зроблено на основі дослідження: повністю відсутня участь зірок у виставах, відсутні номери з тваринами, не орендуються майданчики, відсутня велика кількість арен, але натомість було додано: багато гумору, високий рівень безпеки, унікальні місця, тематичні виступи, музика, танці і, звісно ж, – ціна: вона була збільшена у 2,5 рази.

Цей приклад демонструє, що цінність цієї вистави стала значно більшою, оскільки люди з величезним задоволенням платили ціну в 2,5 рази більшу, ніж у звичайному цирку, хоча собівартість вистави зменшилася, бо від неціннісних критеріїв вдалось відмовитися, а коштували вони досить дорого [2].

Собівартість продукції Apple значно менша, ніж її ціна, але ми з великим задоволенням купуємо продукцію цього бренду, про що свідчить статистика прибутку компанії. Основна цінність продукції Apple полягає у тому, що вони роблять зручні та інтуїтивно зрозумілі гаджети, що не потребують специфічних технічних знань в експлуатації і мають чудовий дизайн. Компанія продає почуття успішної і вартісної людини, що звісно в рази цінніше за кілька сотень доларів.

Мережа магазинів «Сільпо» провела дуже просту акцію, що полягала у роздаванні маленьких гумових іграшок за певну суму покупки, з цих іграшок можна було зібрати колекцію. Саме ця чудова акція допомогла компанії створити додаткову цінність для дітей, батьки яких ходять в цей супермаркет: оскільки діти хотіли нову іграшку в колекцію, то батькам було вигідніше купувати продукти саме в «Сільпо», бо отримання іграшки дозволяло отримати додаткову цінність.

Аксіологія корисна тим, що дає нам просту і логічну картину світу. Філософія цінності має неабияку перспективу для створення цілої плеяди успішних підприємців майбутнього. Сьогоднішній світ нам дозволяє отримати майже будь-який рівень життя і реалізувати різноманітні бажання в рамках чинного законодавства, але для впливу на матерію і реальність нам потрібні гроші, бо у речей і послуг є своя ціна. Гроші ми можемо отримати, обмінюючи цінність: щоб отримати будь-які наші забаганки, нам достатньо лише зрозуміти, яка цінність потрібна людям, і задовільнити її найкращим чином.

Література:

1. Розов М. З. Цінності в проблемному світі: філософські основи, а соціальні докладання Конструктивною аксіології. Новосибірськ: Вид-во Новосибірського університету, 1998. 292 с.

2. Kim, W.C.; Mauborgne, R. Blue Ocean Strategy: How to Create Uncontested Market Space and Make the Competition Irrelevant. Boston: Harvard Business School Press, 2005.

3. Філософія. URL:
https://pidruchniki.com/13731120/filosofiya/problema_tsinnostey_filosofiyi.

*Гурковський Дмитро
Львівський державний університет внутрішніх справ*

ПОВАГА ДО ГІДНОСТІ ЛЮДИНИ ЯК ФУНДАМЕНТАЛЬНА ЦІННІСТЬ ЄВРОПЕЙСЬКОГО РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА

Кожне суспільство протягом свого розвитку проходить певні етапи трансформації (занепаду, застою, піднесення), результат яких залежить, в першу чергу, не стільки від благополуччя кожного окремого громадянина даного суспільства, скільки від відчуття та розуміння ним значущості власної громадянської позиції, усвідомлення впливу на процеси які відбуваються в сім'ї, на роботі, в державі тощо.

Якісна оцінка та розуміння власної значущості залежить від цінностей, якими володіє людина. Під цінностями слід розуміти оптимальні умови для досягнення людиною поставлених нею життєвих цілей, способи досягнення цих цілей та їх наслідки для інших людей, які ми можемо оцінити крізь призму моральних категорій добра та зла.

У житті людини моральні цінності відіграють дуже важливу роль. Це пояснюється тим, що повноцінний моральний вибір, твердість моральних позицій особистості, здатність «вийти» за межі безпосередньої необхідності передбачають наявність загальної основи для самоствердження людини як творчої особистості. Такою основою виступають цінності, що виражають моральну орієнтованість і ціннісний сенс поведінки людини.

На індивідуальному, особистісному рівні сім'ї, родичів, сусідів під цінностями як правило розуміють любов, дружбу, повагу, довіру, на колективному – легітимність влади, верховенство закону, успіх у сфері діяльності тощо. Утверджені традиціями, релігійними канонами та правовими нормами, цінності виступають своєрідною системою координат, кодексом правил поведінки людей у суспільстві, порушення яких призводить до застосування правових чи моральних санкцій.

Поставимо питання: чи є відмінність? Якщо так, то в чому вона полягає між цінностями, які регламентують життя європейців, та цінностями українців.

Вочевидь європейські цінності базуються на трьох фундаментальних принципах. Перше – це відповідальна свобода. Свобода для європейця це не ласощі, свобода – це умова його існування, тому що поза свободою він не може самореалізуватися. Свобода – це можливість вибору в будь яких життєвих ситуаціях. Проте європейці уміють реалізовувати її так, щоб не завдати шкоди іншим. Власне здатність та вміння обмежувати свою свободу заради іншого називається відповідальною свободою [1, с. 340–355]. Далі починає діяти держава, котра карає тих, хто заважає вияву власної свободи іншої особи. Втім закон починає діяти лише тоді, коли більшість з ним погоджується. Однак якщо закон не відповідає уявленням про справедливість більшості, то він ніколи не буде працювати.

На жаль в нашій державі значна частина населення сприймає корупцію як гріх, проте допустимий. Саме тому у нас і не працює антикорупційне законодавство. В основі ж європейських цінностей стоїть відповідальна свобода (за державу, традиції, землю, майбутні покоління тощо).

Другим фундаментальним принципом виступає відповідальна співпраця [2, с. 176]. Це, перш за все, означає те, що ви маєте схильність до співпраці, ви активні та готові до компромісів та розвитку. Коли ви досягаєте якоїсь угоди, то ставлення до неї є максимально відповідальним.

Нарешті третім фундаментальним принципом виступає повага до гідності людини. Вона виражає ставлення до будь-якої людини як особи, яка має цінність для себе, своєї сім'ї, суспільства тощо. Гідність виступає одним із ключових понять багатьох нормативно-правових документів України. Водночас тут слід додати й те, що ці три принципи можна об'єднати в один, а саме – в принцип довіри.

Питання про свободу вибору неминуче підводить до проблеми відповідальності. Відповідальність – зворотна сторона свободи, яка нерозривно з нею пов'язана та завжди її супроводжує [4, с. 46]. Той, хто діє вільно, має повністю відповідати за свої дії. Моральна відповідальність означає здатність передбачити наслідки кожного свого вчинку і прагнення запобігти можливому негативному ходу подій, що є особливо важливим у правоохоронній діяльності.

Е. Фромм у своїй книзі «Человек для себя» підкреслює необхідність відповідальності за власне існування [3, с. 42]. За Е. Фроммом, відповідальність співвідноситься з такими гуманістичними цінностями, як турбота, любов, повага, свобода. Він розрізняє поняття «відповідальність» і «обов'язок», проводячи паралель з авторитарною та гуманістичною совістю. Таким чином, відповідальність має позитивний відтінок і є категорією свободи, а обов'язок – категорією несвободи [3, с. 376].

Довіра, толерантність, повага всіх до закону – це той перелік цінностей, яких так не вистачає українцям. І зважаючи на нашу довгу історію формування державності та ментальну схожість з європейцями, ми маємо змінитись та перейняти всі європейські цінності. А самі цінності піднімуть нашу колективну відповідальність на вищий щабель, а з цим зросте рівень щастя і життя громадян.

Література:

1. Г'юм Девід. Трактат про людську природу: Спроба запровадження експериментального методу міркувань про об'єкти моралі / пер. с англ. П. Насада. К.: Вид. Дім «Весвіт», 2003. 552 с.

2. Йонас Г. Принципи відповідальності. У пошуках етики для технологічної цивілізації / пер. з нім. К.: Лібра, 2001. 400 с.

3. Фромм Э. Человек для себя / пер. А. Александрова. Москва: АСТ-ЛТД, 2018. 320 с.

4. Энциклопедия мысли: Сборник мыслей, изречений, афоризмов, парадоксов, эпиграмм. Х.: Прапор, 2001. 544 с.

*Северин-Мрачковська Людмила, Мюллер Анна
ДВНЗ «Київський національний економічний університет імені Вадима
Гетьмана»*

ПРОБЛЕМА ЕКОНОМІЧНОЇ СВОБОДИ У ФІЛОСОФІЇ ЕКОНОМІКИ

Для останніх двох десятиліть у розвитку вітчизняної наукової думки є характерним посилення уваги до філософських проблем економіки. Філософія економіки – окремий напрямок сучасного філософського знання про економічне буття людини та суспільства [1]. Важливою категорією філософії економіки є «економічна свобода».

Поняття економічної свободи логічно розглядати через взаємозв'язок з поняттям економіки, оскільки саме у системі економіки може проявлятися, реалізовуватися економічна свобода індивіда. На сьогодні поняття «економіка» вживається щонайменше у двох значеннях: по-перше, – як сукупне господарство і суспільні відносини, що складаються в процесі його відтворення; по-друге, – як наука про суспільне господарство, що розвивалася упродовж усієї історії суспільства [1].

Питання економічної свободи доцільно розглядати з позицій інтересів двох суб'єктів ринку, а саме: виробника (продавця) та споживача (покупця).

Економічна свобода виробника (продавця) проявляється у його вільному виборі організувати певний вид діяльності, випускати певний вид продукції в такій кількості, що забезпечить

йому визначений ним його економічний інтерес, тобто доходи, соціальний статус тощо.

Економічна свобода споживача (покупця) реалізується у вільному виборі місця роботи, набуття професії і підвищення рівня кваліфікації, у тому, на що витратити свої доходи, який товар і на якому ринку йому купувати, скільки і чого споживати, як використовувати свій вільний час тощо [3].

Зауважимо, що економічна свобода як феномен економічного життя людини з'являється лише в умовах ринкової (капіталістичної, буржуазної) економіки, коли відбувається бурхливий розвиток матеріального виробництва, торгівлі, конкурентних відносин між суб'єктами господарювання. Економічна свобода не могла розвиватися в умовах родоплемінного ладу, тому що господарська діяльність людей була обмеженою доступними на той час технологіями, кліматичними та географічними умовами, традиціями та іншими чинниками. В умовах рабовласницького та феодального устроїв, оскільки про свободу годі було й говорити, люди не мали права навіть обирати собі місце проживання, не кажучи вже про те, щоб самостійно щось виготовляти або купувати.

Отже, економічна свобода є продуктом ринкових (буржуазних) економічних відносин, де люди мають рівні права як на продаж, так і на купівлю та володіння.

Ринкова та авторитарна економічні системи вочевидь найбільш повно ілюструють протилежне бачення та тлумачення феномену економічної свободи.

Існують два види планової (адміністративно-командної) економіки: демократична планова економіка та командна планова економіка. Демократична планова економіка передбачає як суспільну, так і приватну власність на економічні ресурси. Планування має загальний, а не детальний характер. Для більшості учасників економіки плани мають рекомендаційний характер, виконання планів обов'язкове лише для державних підприємств. Елементи демократичної планової економіки є як у

розвинених країнах (Франція, Німеччина), так і в тих, що розвиваються (Індія).

Командна планова економіка є більш жорсткою моделлю, характерною для колишнього СРСР, а також для низки країн Східної Європи та Азії. В її умовах підприємець абсолютно не має права економічного вибору, власне, як і споживач. Обидва суб'єкти опиняються у ситуації диктату наявних речей [4, с. 99–103]. Такій системі притаманний дефіцит, який підприємці можуть заповнити. Але у СРСР тих людей, що намагалися хоч якось реалізувати себе у підприємницькій діяльності, називали «баригами», «спекулянтами» та «фарцовщиками» й доволі жорстко карали.

В авторитарній економічній системі вся влада на ринку належить державі, жодного руху не можна зробити без дозволу влади. Закономірним підсумком цих недоліків став загальновідомий брежневський «застій».

Отже, авторитарна планова система є яскравим прикладом обмеження економічної свободи людини. За її умов формування інституту підприємництва унеможлиблюється.

На протизагу авторитарній плановій економічній системі існує ринкова система, у функціонування якої держава фактично не втручається.

Ринкова економіка – соціально-економічна система, що розвивається на основі приватної власності і товарно-грошових відносин. Вона сформувалася в XVIII століття і є найгнучкішою економічною системою, яка під впливом внутрішніх і зовнішніх чинників має здатність трансформуватись і видозмінюватись [4, с. 105–107]. І в цьому полягає її сила, могутність та життєздатність.

Однак трапляються випадки, коли за відсутності контролю з боку державних та суспільних інституцій підприємці починають діяти нечесно, керуючись своїми егоїстичними амбіціями та фінансовими «апетитами». У такому випадку виникає ситуація нечесної конкуренції, в якій, зазвичай, перемагають майбутні монополісти. У таких ситуаціях

надзвичайно важлива роль відводиться чітко прописаним законам та моральним нормам, оскільки саме вони є найбільш ефективними «обмежувачами», «шорами», регуляторами подібних явищ та процесів у економічному житті індивіда та суспільства.

Важливо усвідомити, що аби підприємці мали можливість реалізувати себе як суб'єкти господарювання, їм необхідна економічна свобода, суть якої полягає у відсутності тотального контролю з боку держави. Свобода економічна є необхідною частиною свободи загалом, що виступає однією з найвищих моральних цінностей. Забезпечення економічної свободи у суспільстві постає у вигляді формування змішаної економічної системи, де держава втручається господарське життя країни настільки, наскільки це необхідно, економічно виправдано. Обмеження економічної свободи підприємців може здійснюватися виключно на законодавчому рівні з метою викорінення монополій та нечесної конкуренції, а також на рівні суспільної та індивідуальної моралі.

Саме у ліберальній державі, у якій існують повага до інституту приватної власності, довіра до уряду, повага до прав і свобод людини створюються найкращі умови для розвитку економічно вільної особистості.

Література:

1. Дєдєєва І. П., Северин-Мрачковська Л. В. Філософія економіки. *Філософія: навчальний посібник* / Ю. М. Вільчинський, Л. В. Северин-Мрачковська, В. Л. Деркач та ін. К.: КНЕУ, 2018. (Рекомендовано до друку Науково-методичною радою КНЕУ; протокол № 9 від 22.06.2017 р.) Без режиму доступу.

2. Філософія. Шпаргалки КНЕУ [Електронний ресурс]. URL: http://pidruchniki.com/1221060562320/filosofiya/filosofiya_ekonomiki_predmet_doslidzhennya_metodi_zavdannya

3. Економічна свобода і її основи [Електронний ресурс]. URL: <https://we.org.ua/ekonomika/ekonomichna-svoboda-i-yiyi-osnovy/>.

4. Основи економічної науки : курс лекцій / В. С. Савчук, О. О. Бєляєв, К. Т. Кривенко та ін.; за заг. ред. д-ра екон. наук, проф., чл.-кор. НАНУ В. С. Савчука. К.: КНЕУ, 2011. 442, [6] с.

ТОЛКОВАНИЕ ХАДИСОВ В БОГОСЛОВИИ АБДУЛЛАГА ГАРАРИЙ

Наряду с растущим экстремизмом и терроризмом, которые совершаются под лозунгами ислама, существует потребность разграничить настоящий ислам и сектантские течения.

Как же появляются течения и секты? Как правило, это происходит из-за неправильного понимания религиозных текстов, который взяты в основу Шариата (исламского законодательства), – Куран и Хадисы. Почему же возникли проблемы и расхождения в понимании религиозных мусульманских основ? Все дело в сложности арабского языка, на котором эти источники изложены, а конкретнее – арабском языке в том виде, в котором он существовал 15 веков назад. Ведь это не тот арабский, на котором общаются современные египтяне, палестинцы или ливанцы, – при том, что диалекты арабского, на котором общаются эти народы, тоже очень отличаются друг от друга. Кроме того, что сам язык претерпел изменения, другой особенностью арабского полтора тысячелетия назад было то, что арабы говорили между собой в стихотворной форме. Соответственно, их лексический запас был намного больше, чем у современного араба. И третьим немаловажным фактором является огромное количество стихотворных приемов (метафоры, олицетворения, эпитеты, оксюмороны и другие, аналогов которых в других языках не существует). Соответственно, современный араб без религиозного образования не может правильно понять Куран и Хадисы. К сожалению, именно из-за религиозной и языковой неграмотности возникают ошибки в толковании мусульманских религиозных текстов. Но это происходит не случайно, напротив, существует ряд течений и сект, которые пропагандируют

непосредственно дословный построчный перевод Курана и Хадисов, что ведет к противоречиям и заблуждениям в понимании религии.

Объектом нашего исследования являются Хадисы, то есть высказывания Пророка Мухаммада. Это вторая информационная религиозная основа для мусульман после Курана. Нужно отметить, что язык и форма изложения обоих источников идентичны.

Другой проблемой, из-за которой появились искажения в исламе, являются выдуманные Хадисы. Куран – это незыблемая основа, любой экземпляр разрешено печатать лишь с оригинала, и это строго контролируется. Но с Хадисами дело обстоит по-другому. Достоверность Хадиса необходимо проверять. Это делают исламские теологи, «мухаддисы», то есть ученые, работающие в направлении Хадисов. Чтоб выявить ложный и недостоверный Хадис, они исследуют «иснад» и «матн». «Матн» – сам текст Хадиса, то есть высказывание пророка Мухаммада. «Иснад» – цепь людей, через которых Хадис дошел от пророка Мухаммада до наших времен. Исследуя матн, мухаддисы проверяют идентичность текста на всех этапах передачи Хадиса. Изучая иснад, проверяется достоверность передатчиков текста, непрерывность цепочки, а также соответствие передатчика, как достойного передавать текст от Пророка Мухаммада.

Нашим современником, который обратил внимание на эти проблемы, трубя об опасности и причины появления течений, был великий исламский теолог, мухаддис шейх Абдуллаг аль-Гарарий.

Литература:

1. Azmi M.M. Studies in Early Hadith Literature with a Critical Edition of Some Early Texts. Beirut, 1968. 542 p.
2. Juynboll G.H. The Authenticity of the Tradition Literature: Discussions in Modern Egypt. E. J. Brill, Leiden, 1969.

ФІЛОСОФІЯ І ТЕОРІЯ КУЛЬТУРИ, КУЛЬТУРОЛОГІЯ, ЕТНОКУЛЬТУРОЛОГІЯ

Кучанський Олексій

Національний університет «Кієво-Могилянська академія»

СУБ'ЄКТИВНІСТЬ ТА ЇЇ ЕМОЦІЙНІ ТОНАЛЬНОСТІ ЯК ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДНИЦЬКОГО ПРОЕКТУ ПАОЛО ВІРНО

Дослідницький проект Паоло Вірно, викладений ним у монографії «Граматика множинності» («Grammatica della moltitudine») [1], – це спроба створити ґрунтовну характеристику поточного стану сучасної культури Заходу, а саме тих змін, яких вона набула у зв'язку із трансформацією та розмиттям межі опозицій приватного та публічного, індивідуального та колективного. Дослідник аналізує предмет одночасно у кількох реєстрах: політичному, антропологічному та ідеологічному (хоча й ідеологію Вірно розуміє специфічно).

Особливий інтерес викликають переосмислення італійським культурологом та політичним теоретиком тісно пов'язаних між собою проблем культурної агентності (власне суб'єктивності як культурного феномену) та її недискурсивного модусу, однак останні вимагають коментаря та співставлення з подібними поняттями, які є актуальними у сучасному гуманітарному знанні, позаяк доречним буде і їх критичний огляд.

Одним із магістральних – але не центральних – понять дослідження є «суб'єктивність», яка необхідна автору як альтернатива «суб'єкту» класичної філософії. Вірно є одним із представників постопераїстської школи (Антоніо Негрі, Маріо Тронті, Мауріціо Лаццарато, Франко Берарді), яка зазнала сильного впливу філософії Бенедикта Спінози, тож такий пошук альтернативи виглядає цілком доцільним.

Специфічність підходу Вірно постає особливо виразною у співставленні з представниками (пост)картезіанської

філософії / теорії суб'єкта (зокрема, у випадку Алена Бадью, який розробляє онтологічне підґрунтя суб'єкта). Натомість теорія суб'єктивності Паоло Вірно є своєрідною компіляцією концептуального спадку Спінози, Маркса та Фуко саме у історико-культурному, виробничому та антропологічному, а не онтологічному вимірах. Для дослідника сингулярність суб'єктивності виникає внаслідок індивідуації доіндивідуального: дискурсів, виробництва, антропологічного спадку та мови взагалі. Отже, аналогія із Фуко та окреслення меж цієї аналогії, щонайменше, необхідні.

Основна відмінність із подібним поняттям у Фуко полягає у специфікації предмету: тоді як Фуко цікавлять історичні генези суб'єктивності [4, с. 351–352.], Вірно діагностує саме сучасний стан речей. Мішелью Фуко, на думку італійського дослідника, так і не вдається пояснити, чому саме індивід стає об'єктом, у якому розгортаються владні стратегії, позаяк Паоло Вірно стверджує, що інтерес влади до індивідуума пов'язаний із центральним для капіталістичного виробництва явищем робочої сили, одиницею якої є саме індивідуум.

Також ідеї Вірно надзвичайним чином резонують із концептуальними розробками Фелікса Гваттарі. Межі аналогії – у проблемно-тематичному фокусі, який у дослідників досить відмінний. У роботах Гваттарі явища, які стали проблемою «Граматики множинностей», часто знаходять адекватніші концептуально-понятійні вираження. Окрім цього, Гваттарі розробляє детальну аналітику афективного модусу суб'єктивності [3, с. 1–32], тоді як Вірно редукує останню до «емоційних тональностей».

Попри те, що аналітика афективного, подібна до розробленої Гваттарі, не є обов'язковою для розробки ключового поняття книги Вірно – «множинності» (*moltitudine*), її відсутність помітна у часто сумнівних оцінках деяких із згаданих емоційних тональностей, а саме феномену «балаканини», яка, на думку Паоло Вірно, сприяє створенню нових вільних моделей комунікації, тож заслуговує на «реабілітацію» у теоретичній

думці. Натомість, як переконливо показує колега Вірно Мауріціо Лазцарато, самі по собі ці моделі комунікації зовсім не обов'язково є емансипативними: навпаки, деякі з них, зокрема телевізійна модель ток-шоу, можуть відігравати роль афективного підґрунтя політичного домінування та бути ефективними каналами популізму [2].

Таким чином, культурологічна та політико-філософська ініціатива Паоло Вірно є актуальним оглядом та альтернативною наявним широко цитованим концепціям культурної агентності та містить низку важливих уточнень до останніх, однак деякі висновки, зроблені дослідником, потребують критичного перегляду.

Література:

1. Вірно П. Грамматика множества: к анализу форм современной жизни. М.: Ad Marginem, 2015. 141 с.

2. Лазцарато М. Машина [Електронний ресурс] / пер. с англ. А. Скидана. European Institute For Progressive Cultural Policies. URL: <http://eipcp.net/transversal/1106/lazzarato/ru>.

3. Guattari F. Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm. Indianapolis: Indiana University Press, 1995. 135 p.

4. On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress. Foucault Reader. (Ed. Rabinow P.). New York: Pantheon books, 1984. 390 p.

Скубіна Наталія

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ У ВІДЕОІГРАХ

Друга світова війна мала настільки великий вплив на весь світ, що відображення цієї події тісно вплелися в тій чи іншій мірі в усі прояви культури, в тому числі й відеоігри.

Розвиток жанру історичних комп'ютерних ігор за мотивом Другої світової війни починається з 1981 року, коли компанія «Muse Software» випустила гру в жанрі пригодницький бойовик «Castle Wolfenstein». Саме розробка цієї гри стала

початком для ігрової серії, яка й досі поповнюється частинами. Проте комп'ютерні ігри на історичні теми оформилися як самостійні ігрові проекти лише в середині 1990-х рр. і утримують стійкі позиції на ігровому ринку аж до сьогодні.

Відеоігри, побудовані навколо Другої світової війни, переважають над усіма іншими мотивами в ігровій сфері. Тільки у 2006 році в середньому дві нові гри про Другу світову війну з'явилися кожного місяця [1]. Що є основою такої популярності? Це не може бути пов'язано лише з геймплейними особливостями, адже ті самі методи можна використовувати і в іграх, що не стосуються історичної тематики. Швидше за все рупійною силою привабливості ігор про Другу світову війну є важливість, актуальність і всеосяжний характер самої війни.

Комп'ютерна історична гра ніколи не апелювала до достовірності історичної інформації. Переважна більшість подій, відображених в відеоіграх, спрямована на відтворення історичних стереотипів і міфів, широко відомих загальній масі.

Найбільше уваги завжди приділяється побутовим деталям. Відтворення солдатського одягу, зброї, бойової техніки – навіть продуктів харчування, як правило, домінує над висвітленням певної історичної події. Мотив Другої світової війни служив цифровим майданчиком для експериментів в ігровому дизайні, зокрема в іграх від першої особи.

З початку існування історичних ігор за мотивами Другої світової війни і до тепер, можна відзначити наявність значних змін щодо відтворення героїв і подій війни. До недавнього часу головний герой військового історичного шутеру мав типову зовнішність європейського чоловіка. Зараз через потужні соціальні зміни стосовно статусу меншин, що відбуваються в країнах Європи та Америки, розробники комп'ютерних ігор на історичну тематику залучають персонажів різної раси, додають чималий відсоток жінок, які займаються не лише лікувальною справою на полі бою, а стають активними учасниками саме воєнних дій.

Репрезентація воєнних подій у більшості випадків відбувається з точки зору країн-переможців. Виняток складають лише деякі представники стратегій та он-лайнвідеоігри («Battle Field 1942» тощо).

Окремої популярності набули ігри з поєднанням історичної тематики Другої світової війни з фентезійними елементами, а також альтернативні версії розвитку подій. Такий жанр дає розробникам більше вільного простору для інтерпретації, і, відповідно, – для додавання нових геймплейних можливостей.

Окрім відображення історичних міфів та стереотипів, відеоігри несуть в собі потужні морально-етичні міркування стосовно військових подій, расизму, нацизму. Такі представники ігор про Другу світову війну, як «Call of Duty», «Medal of Honor», «Airborne and Brothers in Arms», «Hell's» не тільки надають гравцеві фактичні історичні і подробиці (автентична зброя, танки, літаки, тактика), але також сприяють особливому розумінню, що може означати бути «героєм» під час воєнних дій. Гравця за допомогою різних методів (заохочення/покарання, емоційна прив'язка, візуальні особливості) підштовхують до «правильних» з моральної точки зору рішень та вчинків в ігровому просторі.

Література:

1. Kabling M. 4. World War II in popular american visual culture: film and video games after 9/11. Washington: Georgetown University, 2010. 103 p.

2. Guanio-Uluru L. War, Games, and the Ethics of Fiction [Електронний ресурс]. *Game Studies*. 2016. URL: <http://gamestudies.org/1602/articles/guanio>.

Величко Надія

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ЗАСОБІВ ВІЗУАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Протягом своєї історії людство мало справу з різними варіантами візуалізації інформації. Розвиток комунікативно-

візуальних систем має два компоненти. Перший – це удосконалення технічної складової, форми носія під впливом розвитку техніки й технологій. Другий – спрямований безпосередньо на поліпшення візуального компонента, прискорення й спрощення зчитування знаків і символів [1, 2].

У сучасному світі відбуваючись зміни у візуально-комунікативному середовищу, обумовлені впливом засобів електронної інформації й глибокого проникнення в повсякденність електронних інтерактивних пристроїв. Постійна взаємодія споживача з таким обладнаннями призводить до змін у паттернах сприйняття інформації.

По-перше, це звична легкодоступність практично будь-якої інформації, накопиченої людством. По-друге, виникає звичка користувача до інтерактивного відгуку. Це одна з найважливіших змін у принципах передачі й сприйняття інформації, яка втягує користувача в процес сприйняття й робить його співавтором [1]. Ця тенденція переходить з електронних засобів комунікації до класичних паперових носіїв: у книжках активно використовують рухомі елементи, на зовнішній рекламі додаються елементи нестандартного освітлення, класичні білборди поступаються великим телевізійним та проєкційним екранам.

Поширена нині взаємодія із соціальними мережами так само впливає на звичні моделі сприйняття інформації. Величезні масиви незв'язаного, різного за змістом, але одноманітного за оформленням тексту (записів різних користувачів) призводять до того, що зростає роль візуальних акцентів. На протигагу до цього на тлі загальної перевантаженості інформаційного поля виникає можливість – і навіть необхідність – залучення уваги через лаконічність, мінімалізм, чистоту й простоту візуалізації інформації.

Таким чином, взаємовплив електронних і паперових носіїв інформації призводить до формування нових принципів побудови візуальної комунікації. Цей процес усе ще триває, але вже зараз можна констатувати кілька тенденцій:

- Дроблення інформації на невеликі, прості для сприйняття блоки із установленням чіткої ієрархії між ними.
- Впровадження у традиційні інформаційні носії елементів інтерактивності та анімації.
- Використання великих зображень, інфографіки та піктограм для структурування тексту й розміщення акцентів.
- Мінімалізм, який на протигагу вищезазначеному, контрастно виділяє повідомлення із графічного ряду.
- Розвиток методів передачі інформації триває й можливе виникнення нових її форм, що може стати темою для подальших досліджень.

Література:

1. Золотарев Д. А. Дизайн печатных изданий в интерактивной среде: дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.06. Тольятти, 2012. 193 с.
2. Макарук Л. Л. Візуалізація як характерна ознака сучасного англomовного газетного дискурсу. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки*. 2012. № 6 (231). С. 49–50.

Зубенко Лев
Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

ЗООРИЕНТАЛИЗМ КАК НОВАЯ СЕМАНТИКА ЗООМОРФОНОГО ОБРАЗА ВОСТОКА В КУЛЬТУРНОМ СОЗНАНИИ ЕВРОПЫ XIX ВЕКА

Термин «ориентализм» принято связывать с одноименной работой Эдварда Вади Саида, который вводит понятие «Ориент» в качестве образа, который создали европейцы. В этот образ входит, помимо всех культурных и колониальных констант, противопоставление культуры Востока и Запада, а также образ Другого [4].

Считается, что данный образ соответствует исключительно человеку, однако в данном тезисе образ ориентального Другого будет рассмотрен в качестве животного, по крайней мере косвенно, в плоскости эмблематики. Ориентальные мотивы, которые были проявлением стремления

романтизма к переосмыслению роли человека, а также интересу к таким понятиям, как «этнос», часто были репрезентированы в живописи. Художники, писавшие свои картины в данном направлении, выбирали, помимо экзотических пейзажей, в том числе и такие сюжеты, который были призваны показать Европе совершенно иные, порой весьма запретные стороны восточной жизни, такие, как гаремы, восточные рынки, караваны и т. д. Все это демонстрировало инаковость Востока, его отдаленность от культурной парадигмы европейской цивилизации [3]. В статье «Восток и женственность в работах русских и французских ориенталистов: инверсии взгляда» В. А. Суковатая и Е. Г. Фисун указывают, что женскую наготу было принято изображать в двух случаях: либо если речь шла об античности, либо если речь шла о Востоке – только тогда она считалась нормативной [5, с. 155].

Помимо этого, в ориентальной живописи формируется уникальная семантика образа животных – животное как субъект: на полотнах, помимо ориентальных пейзажей, изображены и экзотические для европейцев животные, которые символически представляют образ изображенных экзотических стран – прежде всего это дикость, непредсказуемость и страстность. В качестве примера можно привести работы англичанина Джорджа Стаббса (1727-1806) «Леопард», «Павиан и макака-альбинос», «Гепард, два слуги индуса и олень». Интересно, что два его полотна посвящены лошади и льву – «Лошадь, испугавшаяся льва» и «Лев, напавший на лошадь» [2].

Имел сходные образы на своих полотнах и швейцарский художник Жак-Лоран Агас (1767-1849) («Нубийский жираф», «Два леопарда», «Два тигра»), так же были традиционные для того времени изображения лошади, однако это были «Арабские скакуны» («Серого арабского скакуна Уэлесли ведут через пустыню»), как правило, белого цвета. Французский художник Эжен Делакруа, создавший множество полотен в духе ориентализма («Алжирские женщины», «Вид на Танжер и два сидящих араба»), тоже не обошел стороной экзотических животных: он написал картины «Молодой тигр, играющий со

своей матерью», «Охота на львов в Марокко», «Лев, преследующий свою добычу» и т.д. У него также, как и у Джорджа Стаббса, есть картина «Лошадь, атакуемая львом» [1].

Здесь стоит обратить внимание, что в обоих случаях лошадь белого цвета. Возможно, что это можно интерпретировать как страх традиционной европейской культуры перед тенденциями ориентализма, хотя более правдоподобный вариант: белая лошадь – это именно тот самый арабский скакун. Помимо стремления показать экзотических животных европейской публике как часть экзотики, стояла еще одна задача – продемонстрировать экзотическое животное в научных целях. Эта тенденция была достаточно характерной во второй половине XIX века. Тут уже картины были полностью лишены каких-то символических смыслов. Рисунки, на которых изображены животные, были призваны стать иллюстрациями для книг.

Подводя итог, можно сказать, что XIX век создает новую семантику образа животных – «Животные как ориентальный образ», которую можно обозначить термином «Зооориентализм» – характерный образ для живописи XIX века. Экзотические животные могли определяться как символы и жители других стран, которые воспринимались как некая экзотика. Под ориентальными образами в данном случае стоит понимать неевропейских животных, населяющих южные страны. Изначально они носили более символический, чем описательный характер, поскольку большая часть изображений не всегда соответствовала действительности. В последующем же данная категория в живописи перенеслась в плоскость иллюстративного материала, а достоверность этих изображений стала более точной.

Литература:

1. Агас Жак Лоран (1767–1849 г.) – швейцарский живописец
[Электронный ресурс]. URL:
<http://www.apus.ru/site.xp/049052056054056.html>.

2. Джордж Стаббс [Электронный ресурс]. URL: https://artchive.ru/artists/610~Dzhordzh_Stabbs.

3. Ориентализм. *Большая Российская Энциклопедия*. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/C/said-edvard-vadi/orientalizm>

4. Саид Э. В. Ориентализм [Электронный ресурс]. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/C/said-edvard-vadi/orientalizm>

5. Суковатая В. А., Фисун Е. Г. Восток и женственность в работах русских и французских ориенталистов: инверсии взгляда [Электронный ресурс]. *Nota bene*. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/C/said-edvard-vadi/orientalizm>

6. Эжен Делакруа – французский романтик [Электронный ресурс]. *Музеи мира*. URL: <https://www.pravda.ru/culture/painting/forcountries/26-04-2013/1153945-delakrya-0/>.

Оленич Константин

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

АНТИЭСТЕТИЧЕСКИЕ НАЧАЛА ИСКУССТВА

Каждой эпохе свойственна эстетическая рефлексия, позволяющая переосмыслить собственное наследие. В современном эстетическом дискурсе всё чаще фигурирует термин «антиэстетика».

Проблемы с термином заключаются в том, что сама категория антиэстетического весьма шаткая и субъективная. Поэтому в некоторой степени термин может являться излишеством, так как не указывает на нечто определённое. Также оно может указывать на некоторую культурную переменную, но это понимание лежит вне искусства – это мораль. Для нас антиэстетическое – невозможно и возможно одновременно. Это основа искусства и творчества, и то за счёт чего оно обретает жизнь и приоткрывает бытие. Далее мы попытаемся подтвердить это положение.

В работе мы опирались на труды Мориса Бланшо, Мартина Хайдеггера, Вальтера Беньямина, Аристотеля и Фридриха Шеллинга. Мы посчитали удобным предоставить работу в такой форме, поскольку подобная краткость способствует более полному разворачиванию мысли автора.

1. Искусство – это постоянный процесс, творчество.
- 1.1. Искусство не имеет конца и начала.
- 1.2. Истинное искусство не может быть подражанием природе.
- 1.3. Искусство всегда отделено от мира.
2. Искусство имеет цель.
- 2.1. Цель не следует понимать практически. Она является сутью искусства.
- 2.2. Цель истинного искусства – приоткрытие бытия, обнажение ничто.
- 2.3. Искусство способно создать необходимое напряжение, благодаря которому обнажается ничто.
- 2.4. Это важно, так как благодаря обнажению ничто человек осознаёт себя в моменте бесконечности – своё бытие (бытие здесь).
- 2.5. Эту цель нельзя рассматривать как атрибутивную, поскольку ничто входит в искусство.
- 2.6. Всё, что ведёт к ничто, в ничто и заканчивается.
- 2.7. Истинное искусство – это искусство, лишённое своего атрибута, обнажённое бытие – ничто.
- 2.8. Ничто является истоком искусства.
3. Эстетика атрибутивна. Это внешняя форма искусства, при помощи которой человек может его воспринимать.
- 3.1. Атрибуты – всегда внешнее проявление искусства.
- 3.2. Язык искусства изменчив. Само искусство остаётся прежним.
- 3.3. Язык также атрибутивен. Это форма коммуникации человека с искусством и наоборот.
4. Искусство отделено от своих атрибутов.
- 4.1. Именно поэтому понятия «эстетика», «красивое», «некрасивое» существуют только вне искусства.
- 4.2. Они отводят от того разрыва, в котором искусство является здесь, – бытием.

5. Такие функции искусства, как осмысление мира как внешнего, так и внутреннего, эстетизация мира и т.д. – атрибутивны. Они привнесены человеком.

6. Термин «антиэстетика» следует рассматривать сугубо внутри самого искусства.

6.1. Это внутреннее состояние искусства. Искусство само в себе антиэстетично.

Любой диалог об искусстве – бессмыслен.

Литература:

1. Аристотель. Риторика / пер. с древнегреч. и прим. О. П. Цыбенко под ред. О. А. Сычева и И. В. Пешкова. Поэтика / пер. В. Г. Ашпельрота под ред. Ф. А. Петровского, сопр. ст. В. Н. Марова. М.: Лабиринт, 2000. 224 с.

2. Беньямин. В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. Сб. статей / пер. с нем. И. Болдырева, А. Белобратова, А. Глазовой, Е. Павлова, А. Пензина, С. Ромашко, А. Рябовой, Б. Скуратова, И. Чубарова. М.: РГГУ, 2012. 288 с. (Серия: «Современные гуманитарные исследования», Кн. I)

3. Бланшо М.: Пространство литературы / пер. с франц. Б. В. Дубин, С. Н. Зенкин, Д. Кротова, В. П. Большаков, Ст. Офертас, Б. М. Скуратов. М.: «Логос», 2002. 288 с.

4. Хайдеггер М.: Лекции о метафизике. Мартин Хайдеггер / пер. с нем. и комм. С. Жигалкин. М.: Языки славянских культур, 2010. 160 с. (Studia philosophica. Series minor).

5. Шеллинг Ф. В. Й.: Сочинения в 2 т. / пер. с нем. сост., ред. А. В. Гулыга. М.: Мысль, 1989. 636 с. Т. 2. (Филос. наследие).

Москвіна Олена

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

КОНЦЕПЦІЯ МОНОМІФУ ДЖОЗЕФА КЕМПБЕЛЛА

Режисери багатьох кінострічок у світі використовували концепти й ідеї американського дослідника Джозефа Кемпбелла, коли створювали кіношедеври. Джордж Лукас був натхнений роботами Кемпбелла при створенні «Зоряних війн».

Міфи про героя з'явилися ще з дуже давніх часів. Коли саме – невідомо, але певна загальність сюжету проглядається у багатьох країнах світу як у відокремлених культурах, так і у класичних. Тут з'являється питання: з чим пов'язані ті чи інші сюжетні лінії шляху героя? Як це можливо, що зовсім різні і непересічні культури мають схожу міфологію? Кемпбелл посилається на психоаналіз З. Фрейда і філософію К. Г. Юнга, внаслідок чого робить висновок, що у всіх людей існують первісні архетипічні уявлення, які створюють подібні універсальні міфологічні історії. Таких героїв ми можемо бачити і в сучасних фентезі, і в науковій фантастиці, і в різноманітних легендах, які перетворюють сьогодні на сучасні мотиви.

Раніше міфи були для того, щоб пояснювати давнім людям, як розвивається навколишній світ. Міфи слугували допомогою для первісних суспільств, вони спрощували світорозуміння. Бути «обраним» в структурі мономіфу – це значить перестати бути дитиною і вступити в сутичку з дорослим життям. Герой здобуває новий моральний рівень і змінюється упродовж всієї історії. Сучасні режисери і письменники жанру, наприклад, фентезі, переповідають класичний міф в новій інтерпретації.

Етап перший в структурі мономіфу – вихід. Герой відчуває покликання до мандрів. Тому що певні події в його житті раптово відбуваються. І це, звичайно, є знаком. Герой скептично ставиться до незнайомця і до його пропозиції, але покликання тільки наростає. Найчастіше герой погоджується і збирається мандрувати. Йому дають магичний предмет і вчителя. Часто герою буває важко вийти з повсякденного життя у новий світ. І буває, що це трапляється з певною часткою болю і страждань.

Потім настає другий етап – ініціація. Герой перероджується. Далі настає боротьба персонажа зі своїм альтер-его – з темною стороною. Також кульмінаційним моментом виступає примирення героя з батьком або матір'ю. В кінці герой отримує винагороду і шукає шлях додому.

Дана схема не завжди буде працювати в своїй повній версії. Деякі пункти можуть використовуватися, а деякі зникнуть за непотрібністю. В цілому зазначимо, що дана теорія працює в сучасних творах мистецтва і актуальна до сьогодні. Знання мономіфу є невід'ємною частиною сприйняття твору мистецтва культурологом і людиною взагалі. Дж. Кемпбелл актуалізував цю проблему і зробив її важливою саме сьогодні.

Література:

1. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой / пер. с англ. О. Чекчуркиной. СПб.: Изд. Питер, 2018. 352 с.
2. Муллагалеев В. Тысячеликий герой и мономиф: суть книги Джозефа Кэмпбелла [Электронный ресурс]. «Мир фантастики». URL: <https://www.mirf.ru/book/tysyachelikij-geroj-campbell>.
3. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме / пер. з нім. К. Котюк. Львів: Астролябія, 2013. 588 с.

Баранник Василина

Комунальний заклад «Харківський вищий коледж мистецтв»

БАЛЕТ ЯК ІМПУЛЬС ІЗ ФІЛОСОФСЬКИМ ЗМІСТОМ

У XXI ст. балет залишається важливою складовою культурного життя суспільства. Із кожним роком він стає ще актуальнішим для виконавців з різних країн світу. В цьому дуже допомагає основа, закладена у XVII ст., з якої можна вибрати цікаві елементи і знаходити нові рішення заданих раніше питань.

Філософським осмисленням танцю, в тому числі класичного, займалися і займаються сучасні дослідники, зокрема Д. Д. Базела, І. О. Герасимова, О. К. Лугова, І. П. Печеранський, Д. І. Шариков та інші.

Мета даного дослідження – розглянути важливість руху в сучасному житті, а також зрозуміти колосальну користь балету як

для фізичного розвитку, так і для душевного виплеску емоцій та почуттів.

У нашому чудовому світі все починається з руху. Навіть дитина, захована у лоні матері від багатобарвного світу, постійно змінює положення свого тіла, ще не розуміючи навіщо. Потім малюк народжується, робить перші, невпевнені кроки і падає... Але не зупиняється на досягнутому результаті, намагається довести собі, що зможе. Починає повторювати ще і ще, а через деякий час отримує гарний результат – кроки стають впевненими і досконалими.

Ми, дорослі, також не зупиняємось: ми йдемо в якийсь потрібне нам місце і навіть не замислюємося над користю, окрім того, що ми дійдемо до пункту призначення. І, все ж таки, користі більше, ніж ми очікуємо. Якщо замислитися, то будь-який рух – це можливість організму додати собі сил, щоб помножилися роки життя. Уявімо годинник з маятником: він постійно рухається, і це дозволяє йому працювати без перерв і вихідних. А тепер повернемося до людини, у якій природою закладено під час пересування розмахувати руками вздовж тіла. Тобто в нашому організмі, як і у годиннику, є маятник, який подовжує наші життєві сили.

У цьому сенсі танець ще краще поширює накопичену енергію у життєво важливі органи людини, допомагає відволіктися від душевних страждань або перипетій життя, а також підіймає настрій і не дає осідати негативним емоціям у нашому організмі. Я вважаю, що рухи йдуть від серця, а значить ними можна розповісти будь-яку інформацію іншим людям. Аби розповідь була цікава в танці є декілька важливих аспектів:

- По-перше, – музика. Це те, що надає думкам свободу, а тілу – зосередження, концентрацію, єднання з емоційним станом душі. У більшості випадків це легка поверхнева мелодія з невеликими акцентами, які все-таки нагадують про те, що хореографія – це більше, ніж медитація;

- По-друге, – рухи, а точніше імпульси, які і дають свободу вираження емоцій у танці. Це відчуття ритму музики і

взаємодія з фантазією виконавця. Іноді рухи говорять про будь-яку проблему голосніше, ніж слова. Для цього потрібна увага і, звісно, еластичність м'язів, яка приходить до виконавця із кількістю виконаних елементів;

- По-третє, – сюжет. Ота тонка лінія постановки, у якій викладено біль, або радість, або прояв інших внутрішніх почуттів. Тому артистам простіше танцювати, пропустивши через себе емоційний стан свого героя.

Останнє є найважливішим, бо без сенсу кожен танець стає звичайним набором механічних рухів. Зараз все швидше набирає обертів нова течія – модерн. Класичний танець все частіше осучаснюється, щоб максимально точно передати різкими або плавними рухами те, що в них заклав хореограф. У цьому дуже сильно допомагає така наука, як філософія, яка підіймає з глибини людської свідомості дуже важливі проблеми людства. Таким чином, у хореографії є постійні теми для роздумів, а коли є про що розповісти іншим, то танець летить сам по собі.

Як висновок, можна сказати, що заглиблюючись у танець, ми пірнаємо у безодню з великим сховищем невирішених проблем. Ми бачимо танець і починаємо замислюватися над сенсом кожного руху і розуміємо поведінку людей. Зазвичай танці описують якесь явище детально, не оминаючи дрібних деталей. Такі дії допомагають зрозуміти ситуацію, яка трапляється, щоб дати глядачу винести з цього якийсь урок. Додивившись номер або постановку до кінця, людина починає замислюватися над майбутнім і тим, що можна змінити в собі, щоб покращити цей світ та подальше перебування у ньому.

Отже танець – це різноманітні рухи, які йдуть від серця, і поєднані між собою філософським підтекстом та внутрішнім спонуканням до дій.

МОДЕЛЬ ЕСТЕТИКО-РЕЛІГІЙНОЇ ЄДНОСТІ В БУДДІЙСЬКИХ ХУДОЖНІХ ТРАДИЦІЯХ

У сучасному світі Схід і його культура мають неабияку значущість. Актуалізують цю значущість трансформації економіко-ресурсної і політичної ситуації сьогодення, але, звісно, не тільки вони. Смисловиті запити сучасної, зокрема, й західної людини, співзвучні внутрішньому духові цілої низки інтенцій традиційної культури Сходу. Як вважає Л. Васильєв, «сама релігія, і санкціонована нею традиція багато в чому визначає виразність тієї чи іншої цивілізації. У житті суспільства, в історії й культурі народу (йдеться здебільшого про докапіталістичні суспільства), вона відігравала вагомий роль: і християнство, і іслам, і індо-буддизм, і (якщо торкнутися Далекого Сходу) конфуціанство – всі ці доктрини разом з місцевими релігіями на кшталт даосизму, синтоїзму, джайнізму такою мірою чітко визначили обличчя певної цивілізації, що можуть вважатися її «візитівкою» [3, ст. 19]. І з огляду на невідворотну технологізацію світу (зокрема, західного) цивілізації Сходу стоять перед питанням: як краще впровадити нове, не втративши давнього? І, шукаючи відповіді на це питання, Схід апелює до смислових резонансів національних традицій, сформованих саме в релігійному горнілі.

Тому й мистецтво Сходу, хай навіть і створюване сьогодні, але при цьому укорінене у традиції, – архетипічно дуже близьке до того мистецтва, яке виникало в давнину. Маємо на увазі його глибинну спорідненість із давнім мистецтвом, невіддільним від міфологічного сприймання та із середини пронизаним прагненням до сакрального. Адже, як доводив славетний релігієзнавець, філософ та етнолог Мірча Еліаде, будь-яка діяльність людини в давнину була священною і безпосередньо узгоджувалася з ієрархією сакральних смислів. «У давнину взагалі не було власне профанної діяльності» [2, с. 30].

Тож якщо нерідко мета сучасного мистецтва – це лише розважати, то мистецтво давнє корелювалося в усіма життєвими настановами людини й вибудовувалося в єдину систему духовних цінностей, маючи особливі соціально-сакральні функції. Чимало прикладів такої естетико-онтологічної злитності виявляємо в мистецтві буддизму. Унікальність і глибина естетичної культури цілого ряду країн своєю цивілізаційною дієвістю завдячує саме буддизмові. Тож спинімо увагу на деяких характерних для буддійського художнього мислення структурах.

Оскільки кінцева мета буддизму – вихід за межі суетного світу речовинної прив'язаності, досягнення нирвани, то це вимагає створення піднесених образів, більш витончених, ніж реальні. Танка – це «іконографічне» зображення, яке використовується в буддійських практиках для візуальної опори. Виконується на різних видах тканини: лляній, бавовняній, шовковій. Застосовувалися мінеральні фарби, або ж фарби з рослинної сировини: листочків, корінців. Зображена на танці сакральна Істота має бути промальована золотом. Відтак танка освячується ламою під час спеціального релігійного обряду.

Прикметою будь-якої буддійської споруди є навіноване її структурою враження гармонії з природою, злиття з нею, налаштування на медитацію та спокій. Першими архітектурними спорудами буддизму виявилися ступи. Ступа, в перекладі з санскриту, означає «вершина» [6]. Частини ступи означають різні елементи: основа – земля; сходи – вода, півкулі – вогонь; шпиль – повітря, вершина – простір. Ступа є вертикальною моделлю світобудови. І будівництво ступи, про що пише у своєму трактаті Цзонхава, є могутнім духовним вчинком: «Гой, хто, вмивши тіло, своїми руками збудував ступу, то, навіть якщо він вчинив 5 смертних гріхів, досягає ідеалу» [7, с. 176]. Коли буддійська ойкумена стала розростатися монастирями, саме ступа посідала центральне місце комплексу й була об'єктом поклонінням в ньому.

Щодо скульптури, то зазвичай у головному залі храму на уввишній розташовували статую Будди або одного з бодхісатв. У

стінах залу розташовані ніші, де стоять статуї буддійських божеств. На стінах – танка. Розміри скульптур у буддизмі різні – від двох сантиметрів до п'ятдесяти метрів.

Ще одна унікальність буддизму – це манера читання молитов. Вона може розглядатися як окремий напрямок мистецтва – горловий спів ченців. Витоки цієї традиції – в тибетських монастирях, звідки вона поширилася серед інших народів монгольського і тюркського походження. Ченці використовували такий спів, щоб закликати гнівних божеств-покровителів. Буддисти вважають, що горловий спів, схожий на рик, прийшов від бога смерті Ями [1]. Таким звуком монахи ніби жахають злих духів, тож вважають, що він сприяє очищенню та зціленню.

І хоч нині практично неможливо знайти буддійське мистецтво, повністю вільне від елементів мистецтва інших релігій, з якими буддизм синергіював, однак незаперечним є й те, що і власне буддійське світобачення беззаперечно позначилося на художній культурі всіх тих країн, де поширювався буддизм. До того ж буддизм каталізував внутрішні енергії низки давніх релігій, які єдналися з буддійськими смислами і формами (маємо на увазі й індуїзм, і конфуціанство та даосизм, і, звісно ж, синтоїзм).

Величезна роль мистецької культури в буддійській традиції свідчить про особливу емоційну життєвість, притаманну цій релігії. І це вочевидь заперечує упереджену тезу про те, ніби буддизм – це «вибір небуття». Навпаки – це вибір Життя, але життя переформатованого, звільненого від намулу буденності, суєтності і поданого у формі чистого та прозорого переживання гармонії й радості. І в цій ідейній домінанті буддизму та його естетики – одна з потужних можливостей запобігання загрозам тотальної десакралізації життя.

Література:

1. Bhikkhu Khantipalo “Lay Buddhist Practice. The Shrine Room, Uposatha Day”. Sidney, 1995 [Електронний ресурс]. URL: <https://www.accesstoinsight.org/lib/authors/khantipalo/wheel206.html>

2. Eliade M. *Cosmos and History. The Myth of Eternal Return*. N.-Y.: Harper Torchbooks, 1959. 191 p.

3. Васильев А. С. История религий Востока (религиозно-культурные традиции и общество): Учеб. пособие для вузов по спец. «История». М.: Высш. шк. 1983. 368 с.

4. Вторые Торчиновские чтения. Религиоведение и востоковедение: Материалы научной конференции. С.-Петербург, 17–19 февраля 2005 г. / сост. и отв. ред. С. В. Пахомов. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2005. С. 151–157.

5. Зубко Г. В. Искусство Востока: курс лекций. Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова, Фак. искусств. М.: Восточная книга, 2012. 427 с.

6. Иконографический обзор буддизма. Ступа – символ мироздания и Пути от Неведения к Пробуждению [Электронный ресурс]. URL: <http://probud.narod.ru/symbol/stupa.html>.

7. Цзонхава. «Ясное восприятие тридцати пяти Будд» и «Мера тел Богов» / пер. Е. Д. Огневой. *Тибетский средневековый трактат по теории изобразительного искусства*. М., 1979. 224 с.

ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО І МЕНЕДЖМЕНТ КУЛЬТУРИ

Кутенко Александра

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА: ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЙ СТАТУС И ПОНЯТИЙНАЯ КАТЕГОРИЯ

За последние полвека практически во всех странах появились музеи современного искусства. С момента появления первого такого музея (МоМА в Нью-Йорке в 1929 году) прошло уже 90 лет. За это время стало очевидным, что каждая развитая европейская страна должна иметь свой музей современного искусства. Таким образом, наличие данного музея говорит об активном развитии культуры страны в целом и современного искусства в частности, о его изменениях, трансформациях и соответствии новым технологиям и проблемам общества. Однако само понятие и функции такого феномена, как музей современного искусства, как никогда активно становится предметом споров и бурных дискуссий.

В своей статье «О музее современного искусства» Борис Гройс приводит в качестве критики такой музейной институции две позиции: аргументацию «авангардистского» и «анти-авангардистского» толка. Сам же он выступает в поддержку музея современного искусства. Рассмотрим подробнее три эти позиции.

Авангардистская аргументация против музея современного искусства состоит в том, что «музеи – это могильники живого искусства» [2, с. 31]. То есть актуальное искусство должно осуществляться в жизни, реагировать на окружающую действительность, репрезентировать социальную реальность своего времени и соответствовать ей. Изъять современное искусство из мира и дополнить им коллекцию музея – значит дистанцировать его от реальности, лишив

контекста и потенциала общественного воздействия, «передать его сфере художественной индустрии» [2, с. 31]. Таким образом, музеефикация современного искусства превращает его из динамичного, воздействующего искусства в статичное художественное изображение, что является потерей его основного свойства и функции.

В свою очередь, анти-авангардистская аргументация строится на идее, что современный музей репрезентирует историю искусства, то есть он демонстрирует то, что «в определенный исторический период воплощало собой новое, оригинальное и потому характерное» [2, с. 31]. Так как в настоящее время создание чего-либо нового уже не представляется возможным – значит, история искусства завершилась. Это говорит о том, что современное искусство не способно создать свой исторический стиль, который мог бы занять своё место в музейной экспозиции, репрезентирующей историю искусства. Исходя из этого, согласно анти-авангардистской аргументации, «музей современного искусства – это бессмыслица, это всего лишь факт коммерческой художественной индустрии, которая сверхпроизводительностью хочет скрыть исторически обусловленный дефицит нового» [2, с. 31].

Чтобы разобраться, «может ли быть современное искусство в музее?», Борис Гройс в своей статье рассматривает саму систему современного искусства, где он вспоминает и концепцию «смерти автора» Ролана Барта, из которой исходит, что художник более не является творцом, но от этого он не перестаёт быть автором. Художник уже не создаёт вещи, но, по мнению Гройса, он демонстрирует их оригинальное потребление. Таким образом, грань между произведением искусства и профанной вещью со временем почти стёрлась, поэтому современное искусство начало испытывать потребность в музейной контекстуализации и в музейной защите. Исходя из этого, Гройс делает вывод, что: «Из места, в котором выставляется искусство прошлого, музей превратился, таким

образом, в машину, которая производит новое искусство, помещая уже давно существующие вещи и образы в другой, альтернативный повседневной и медальной действительности контекст. Как правило, только в музее обыкновенная вещь или технически произведенное изображение может быть как-то иначе использовано или интерпретировано» [2, с. 33].

С аргументацией Гройса касательно музеефикации как способа защиты и превращения обыденной вещи в искусство можно согласиться. Однако хотелось бы обратить внимание на последнее предложение из приведенной выше цитаты: «... только в музее обыкновенная вещь или технически произведенное изображение может быть как-то иначе использовано или интерпретировано». С этим предположением в наше время уже можно немного поспорить, учитывая, что с момента публикации статьи Гройса (1999 год) прошло уже 20 лет.

Хотелось бы обратить внимание на то, что в наше время не только музей способен различить искусство и не искусство и предоставить ему «защиту». Этой же цели служат такие институции, как галереи современного искусства, большинство из которых уже обустроили хранилища и, также, как и музеи, собирают свои коллекции. Разница этих институций в том, что галерея демонстрирует временные выставки, а музей собирает более постоянную экспозицию. В таком случае можно выдвинуть гипотезу, что современное искусство выставляется и живёт в галереях современного искусства, а после того, как оно проживает свою жизнь и становится не таким острым, оно уже отправляется в музей.

Конечно, к середине XX века у галерей не было возможности определять повседневные вещи как искусство, поэтому появились такие важные институции, как музеи современного искусства, которые обратили свой взгляд на современных им художников (которые сейчас уже стали классическими). Однако тенденция называть подобные современные институции всё ещё «Музеем» вызывает вопрос. В

2005 году в Киеве появился Музей современного искусства Украины, а в 1999 году появился Московский музей современного искусства, аббревиатура которого на английском звучит как ММОМА, которая очень напоминает аббревиатуру другого известного музея.

Исходя из этого, напрашивается следующий вопрос: «Современные институции, называя себя «Музеем современного искусства» перенимают на себя полностью функции, идеи, цели данной существующей институции, которая уже не живёт музейной жизнью в классическом понимании слова «музей», или же они просто копируют напумевшее название, а, может, отдают дань традиции музея, как мощной институции?» На наш взгляд, это актуальная проблема для культурологии. Необходимо пересмотреть понятие «музея» современного искусства и, возможно, разделить его на две части: галерея современного искусства и музей XX–XXI века, а лучше найти то слово, которое не будет отсылать к привычным старым ассоциациям со словом музей, а будет вмещать в себя все новые функции, смыслы и всю жизнь, которая протекает сейчас в этих институциях.

Литература:

1. Барт Р. Смерть автора / Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 384–392.
2. Гройс Б. О музее современного искусства / *Художественный журнал*. 1998. № 23. С. 31–35.

Богданова Юлия
Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

ГОРОД В FILM NOIR КАК ОСНОВОПОЛАГАЮЩАЯ ИДЕЯ КИБЕРПАНКОВСКОГО ГОРОДА

Киберпанк как жанр кино был популяризован в 80-е годы после выхода фильма «Бегущий по лезвию» режиссера Ридли Скота (снятым по мотивам романа Филипа Дика «Снятся ли

андроидам электроовцы?»), и достиг пика популярности в 90-е. После этого интерес к данному жанру упал.

Однако в 2010-е мы снова можем наблюдать, как в прокаты все чаще выходят фильмы в жанре киберпанк. Правда уже в рамках ретро-ностальгии. Регулярно снимаются ремейки или продолжения культовых киберпанк-фильмов прошлого: «Призрак в доспехах», «Робокоп», «Бегущий по лезвию 2049» (только последний удостоился похвалы критиков). Данным явлением обоснован и наш интерес к названной теме.

Первая часть слова киберпанк была взята из слова кибернетика, которое указывает нам на то, что авторы рассказывают нам о будущем, где высокие технологии являются неотъемлемой частью социальной жизни людей [3].

Вторая же часть – «панк», отсылает нас к панк-року и дает понять, что эти технологии тесно связаны с жизнью людей из социального «дна»: криминальные лица, нищие, маргиналы и другие элементы люмпенизированного общества [3]. Для визуального изображения мира, такого же грязного и пессимистичного, как и персонажи, живущие в нем, отличным костяком для режиссеров послужил мир нуар.

Стилистические особенности нуар-фильмов идеально подходили для передачи чувства отчуждения, безнадежности и фатализма. Стоит добавить, что нуар – отличный пример урбанистической эстетики. Ему свойственно изображение ночного города, большое количество фонарей и вывесок, улицы практически всегда светятся от непрекращающегося вечернего дождя, либо же все окутано туманом [2, С. 245–246].

Нуар – это мир, где на улицах правят гангстеры, а детективы с отвращением покидают службу в полиции. Как выразился Рэймонд Чандлер: «Это не самый восхитительный мир, но это мир, в котором ты живёшь, и те писатели, которые обладают сильным умом и холодным беспристрастным взглядом, могут извлечь из него весьма интересные сюжеты» [1].

Эти же стилистические особенности мы можем проследить и в киберпанк фильмах, например, в «Бегущий по

лезвию» и «Призрак в доспехах». Просмотрев дополнения 1-4, мы наблюдаем все тот же ночной город, обилие световой рекламы и дождливые улицы. И эти примеры не ограничиваются двумя фильмами. Такие же элементы мы сможем найти и в других фильмах жанра киберпанк.

Из вышесказанного, можем прийти к заключению, что киберпанковский город – это город классического нуара с футуристическим слоем. Так же, можно сделать вывод, что нуар 40-х/50-х годов смог адаптироваться к новому времени, преобразовавшись в неонуар, где эстетика тоски, горечи и распада продолжает жить рядом с новыми жанрами.

Литература:

1. Пол Шредер. Заметки о фильме нуар [Электронной ресурс] / *Мастерская «Сеанс»*. URL: <https://seance.ru/blog/noir-notes/>.

2. И. С. Кудряшов. Нуар после 50-х: смерть, развитие или постмодернистское цитирование? [Электронной ресурс] / *Критика и семиотика*. 2016. № 1. С. 236–252. URL: http://www.philology.nsc.ru/journals/kis/pdf/CS_2016_1/16.pdf

3. Киберпанк как зеркало позднего капитализма [Электронной ресурс] / *Стильне: журнал соціальної критики*. URL: <https://commons.com.ua/uk/kiberpank-kak-zerkalo-pozdneho-kapit/>.

Чумаченко Олена

Криворізький коледж Національного авіаційного університету

ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО «АНИМЕ» У СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ

У сучасній культурі відбувається закономірний процес понятійного оновлення, завдяки чому виникає і оновлення концептуальне. «Цьому сприятиме активний процес діалогізації, що реалізується на рівні міждисциплінарного зв'язку (гуманітарне знання), в інформаційно-технічному вимірі (мережа Інтернет) й у сфері принципів методологічних і методичних трансформацій (досвід природничих наук)» [3, с 22].

На думку сучасного українського культуролога Є. Більченко, «відмінність неklasичного дискурсу творчості, що асоціюється з філософським постмодерном та тим, що йде за ним, виражена у радикалізації емансипації творчого суб'єкта, який через вивільнення із соціального і художнього цілого, через зростання індивідуалізації, доходить до свого самозаперечення і відмовляється від самості, розчиняючись у досвіді та бажаннях Іншого» [1, с. 5].

Безперечним є те, що у сучасній культурі визначаються тенденції тяжіння митців до активних експериментів, пов'язаних із актуалізацією зв'язків «теорія – практика мистецтва», які сприяли відкриттю несподіваних можливостей оновлення мови та мовних засобів вираження змісту. Одним з таких цікавих експериментів є жанр «аніме».

Специфіка цього жанру пов'язана з ігровою основою, дискретністю, символічністю. Концепція «аніме» має культурологічне підґрунтя. В концепції «аніме» головну роль відіграє принцип додатковості, який забезпечив плюралізм інтерпретацій художньої творчості. Мова «аніме» дискретна, вона складається з декількох пластів. Феномен «подвійного кодування» сприяє розподілу інформації на окремі фрагменти, які окреслюють буття народу, зберігаючи традиції, і при цьому подають інформацію у стилі розвитку найсучасніших інформаційних технологій.

«Подвійне кодування елітарного та егалітарного, внаслідок якого формується популярна культура», сприяє «розкриттю творчого потенціалу особистості, в тому числі – в ігрових формах» [1, с. 4]. Мова «аніме» розглядається у контексті можливості відродження сюжету на підставі цитування інших сюжетів, їх іронічного переосмислення. У відповідному сенсі це – засіб самовираження особистості у сучасній культурі. Мовою «аніме» користується велика аудиторія. Це не лише сприйняття інформації у формі перегляду мультимедійного матеріалу, а й ще створення власного культурного продукту. Останнім часом у зв'язку з швидким розвитком мобільних

додатків і графічних програм на мобільних пристроях проявляється тенденція до створення «аніме» особою власноруч. За допомогою графічної програми «Нарис» можна створити безліч цікавих варіантів «аніме», які відображають почуття людини і дають їй можливість виразити себе за допомогою такого цікавого засобу. Тобто особа виступає у якості автономного суб'єкта творчої діяльності, який створює культурний продукт завдяки феномену випадковості. Мова «аніме» найкращим чином проявляє себе в аспекті віртуалізації. Віртуальний простір дає людині можливість активізувати власну фантазію, вигадати щось оригінальне.

Мова «аніме» виконує семіотичну і аксіологічну функції. За допомогою цієї мови транслюються цінності і символи з минулого і передаються у майбутнє. У відповідній інтерпретації об'єкт мови «аніме», тобто образ, передає і несвідоме бажання суб'єкта до самореалізації. Образ, який ми отримуємо за допомогою мови «аніме», характеризується визначенням несвідомого у раціональному контексті і має взаємозв'язки між емпіричним і теоретичним рівнем несвідомого. Творча функція мови «аніме» тлумачиться як функція символічного, первинного по відношенню до буття і свідомості.

Філософським підґрунтям мови «аніме» у відповідній інтерпретації можна вважати і концепцію симулякрів Ж. Бодріяра.

Концепція симулякру, створена Ж. Бодріаром з метою відображення нових тенденцій, які виникли у сучасному мистецтві, безпосередньо віддзеркалює відповідні аспекти самореалізації творчої особистості. Термін «симулякр» філософ безпосередньо почав використовувати у 1980 р. Саме в цей період, як зазначає Н. Маньковська, і почався постмодерністський період його творчості. Пропонуючи семіологічну інтерпретацію структури повсякденного буття, Ж. Бодрійяр пропонує теоретичний розподіл речей на функціональні та нефункціональні і наголошує на існуванні метафункціональних речей (іграшки, роботи), при цьому

підкреслюючи, що останній тип речей користується надзвичайним попитом. Мова «аніме» також виступає у якості симулякра. Споживання починає випереджати, виробництво речей через розвиток техніки стає все більш ілюзорними – покоління речей змінюється швидше за покоління людей. Принцип реальності речей втрачається дуже швидко, його заміником стає фетиш, реклама, мультиплікація, мультимедійність, інформаційні технології.

Література:

1. Більченко Є. В. «Привід» і «зомбі»: класичний та неklasичний дискурс мистецтва як міфу, діалогу та гри / *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. К.: Міленіум, 2013. № 1. С. 3–10.
2. Лакан Ж. Стадня зеркала [Електронний ресурс] / пер. з франц. А. К. Черноглазова. URL: http://lacan.narod.ru/ind_lak/lac_r6.htm.
3. Онiщенко О. І. Художня творчість: проект неklasичної естетики: монографія. К.: Ін-т культурології АМУ, 2008. 232 с.

Фуйор Поліна

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ ЯК КОНЦЕПТ ІНКЛЮЗИВНОЇ АРТ-ВИСТАВКИ

Однією з найбільш значущих тенденцій сучасного мистецтва є створення художніх проєктів на перетині різних медіа: візуальних, текстуальних, аудіальних, тактильних [3]. Це подолання специфічності медіа, яке варто розуміти не тільки як засіб комунікації, а й як саме повідомлення (М. Маклюєн) в сучасному культурологічному і мистецтвознавчому дискурсі досить часто позначають концептом «інтермедіальність». Твори інтермедіального мистецтва, що можуть поєднувати живопис, музику, театр і такі напрямки сучасного мистецтва, як touch-art, подібні до того, що німецький композитор Ріхард Вагнер (1813-1883) називав *Gesameltkunstwerk* – тотальним твором мистецтва [2]. Саме він першим спробував пояснити необхідність

з'єднання музики з поезією, вказуючи на її подальшу неможливість бути відокремленою. Він розподілив мистецтва на дві групи. У першій групі були музика, поезія й танець, які створюються зусиллям творчого генія; у другій – живопис, скульптура і архітектура, коли митець лише створює форму з матеріального носія. Вагнер хотів знайти формат, який дозволив би кожному виду мистецтва розкрити свій власний потенціал до максимуму при взаємодії з іншими [5]. Ця теорія з'явилась не без впливу філософа Артура Шопенгауера (1788-1860), який вважав, що тільки мистецтво дарує нам знання про істину сутність речей. А найвищою формою мистецтва Шопенгауер вважав музику.

Подібне розуміння мистецтва притаманне багатьом представникам історичного авангарду – роботи Василя Кандинського є продовженням традиції Вагнера, проте під іншим кутом. На шляху до повної абстракції Кандинського супроводжує музика, і у 1909 році він пише серію робіт «Імпровізація» з очевидним музичним підтекстом. Його картини – це концерти та симфонії кольору. Слід згадати і появу програмної музики: у 1874 році Модест Мусоргський (1839-1881) пише сюїту з 9 фортепіанних п'єс, кожна з яких відображає зміст однієї з картин художника Віктора Олександровича Гартмана – «Картинки з виставки». Автор допомагає слухачеві відчувати себе відвідувачем виставки Гартмана. Музичні картини змінюються одна за одною, об'єднуючи весь цикл «Прогулянка», – саме її «крокова» тема буде наскрізною для всієї сюїти, ніби «переводячи» глядача від однієї картини до іншої.

Ідею тотального мистецтва втілює і перформанс, який відкриває нові можливості інтермедіальності. Сама суть перформансу не допускає точних дефініцій, окрім того, що це – живе мистецтво у виконанні художників. Перформанс робить запозичення з усіх дисциплін та медіумів: літератури, поезії, театру, музики, танцю, живопису, архітектури, відео, фотографії, кіно, використовуючи їх у найрізноманітніших комбінаціях [4].

Дадаїсти стирають межі між предметами масового виробництва і твором мистецтва. Спираючись на тенденції

розвитку мистецтва, можна стерти різницю між класичною виставкою та виставкою, орієнтованою на людей з особливими потребами, адже ідея тотального мистецтва робить мистецтво доступним кожному.

На початку ХХІ сторіччя все частіше в центрі осмислення стає питання про інклюзивні виставки мистецтва. Як приклад – знайомство людей з порушеннями зору з візуальним мистецтвом за допомогою спеціальних 3D-моделей картин, скульптур, пам'яток архітектури. Тактильні відчуття та розповідь музейного працівника є провідниками у світ візуального мистецтва для незрячого. Проте це опис, намагання відтворити картину, все одно вибудовує ієрархію між органами сприйняття. Сенсорне відчуття стає перекладачем, а не оповідачем історії. Я пропоную звернутись до педагогіки та фізіології. Саме там підкреслена максимальна важливість сенсорного розвитку дітей. Педагог і лікар Марія Монтессорі (1970-1952) вважала сенсорний розвиток одним з найважливіших у вихованні дітей віком до 3-х років. Проте потреба у сенсорному досвіді не зникає у дорослих.

Я хочу запропонувати такий музейний простір і таке мистецтво, де три органи сприйняття (зір, слух та дотик) мають рівноправну роль. І якщо у відвідувача є порушення слуху або зору – в нього є не «перекладач», а унікальний власний досвід діалогу з мистецтвом, тому що залишається ще два канали, по яким він з першоджерела бере інформацію. Метою такого мистецтва є пробудження емоцій, занурення у особистий простір переживань, рефлексія.

Питання інклюзії зараз є актуальним для нашої країни. Існують програми з інклюзивної освіти, але вони не рідко поширені у країні. Найголовніше – відсутні у достатній кількості спеціалісти та соціальна освіта українців щодо теми інклюзивності. Музейні простори тільки починають адаптуватися до всіх верств населення. Інтермедіальність має потенціал інклюзивності, бо дозволяє самостійно здобути цей досвід діалогу з мистецтвом кожному. Інклюзивна виставка інтермедіального мистецтва утворює нові можливості для

сприйняття, що будується на перетині аудіальності, візуальності і тактильності, а це - можливості для кожного з нас.

Література:

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе / под. ред. Ю. А. Здороваго. М.: Медум, 1996. 240 с.
2. Вагнер Р. Произведение искусства будущего / пер. с нем. С. П. Гиждеу М.: Либроком, 2010. 128 с.
3. Галеев Б. М. Содружество чувств и синтез искусств. М.: Знание, 1982. 60 с.
4. Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней / пер. с англ. А. Асланян. М.: Ad Marginem, 2017. 320 с.
5. Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. М.: Ad Marginem, 2013. 168 с.
6. Гумбрехт Х.-У. Производство присутствия: Чего не может передать значение / пер. с англ. С. Зенкина. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 184 с.

Штирбул Валентин

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

ПРАВДА ЖИТТЯ В «МИСТЕЦТВІ ПОМИАКИ»

Характерні для сучасної епохи технології, які відрізняються високим рівнем точності, впливають також і на розвиток культури суспільства. Це знайшло вираження у використанні збою технічної програми в якості основного об'єкта нового виду мистецтва. Життя сучасного людства у всіх своїх різноманітних проявах не можна уявити без використання цифрових технологій, які є сьогодні необхідними і ключовими цінностями. Але яким би високим не був рівень розвитку техніки, вона залишається залежною від свого творця – людини, істоти, що прагне до досконалості, багато в чому далекої від неї. Тому як сама людина, так і її дітище, не забезпечені від помилок.

Спотворення цифрового сигналу, що випадково виникло в результаті збою програми або неправильної експлуатації технічного пристрою, яке відбулося в кінці 70-х років минулого століття, було використано в експериментальному фільмі «Digital

TV Dinner» [5]. Подальші експерименти зі спеціально створеними спотвореннями дали життя новому напрямку мистецтва – глітч-арту, назва якого походить від англійського слова «glitch» (буквально – «глюк»), тобто «збій», «перешкода», «помилка», що в поєднанні з арт'ом утворює в перекладі «мистецтво помилки». Як засоби художньої виразності в глітч-арті виступають «'биті» пікселі, викривлені лінії, подвоєні зображення, строкаті кольори, миготливі яскраві картинки і т.д.» [4].

Взявши на озброєння програмний збій в якості основного формотворного об'єкту, творці глітч-арту не тільки показали можливість сучасного художнього висловлювання з допомогою технічного пристрою, а й зробили машину випадковим або запланованим співавтором людини в процесі створення твору мистецтва і вираження творчої думки. Подібне співавторство стало свідченням взаємозалежності людини і машини як необхідної реалії сучасного життя.

Глітч-арт заявив про себе як про нову художню форму відображення світу на початку 90-х років минулого століття, але передумови для його виникнення з'явилися значно раніше. Вони простежуються в одному з найбільш правдивих з точки зору відображення реального життя видів мистецтва – мистецтві фотографії.

Думку про реалістичність фотографії неодноразово підтверджували її численні дослідники. Так, наприклад, французький філософ і семіотик Ролан Барт у своєму класичному аналізі фотографії пише, що вона «містить в собі щось від тавтології», тому що в точності копіює предмети і явища дійсності, що робить її надійним, але скороминущим свідченням [1, с. 2, 38]. Але при всій своїй документальності і правдивості якість фотографії знаходилося в прямій залежності від фотоапаратури, яка часто давала збій і спотворювала зображення. Збереглися фотографії кінця ХІХ – початку ХХ ст., на яких відображені результати випадкових технічних помилок [2].

Однак в історії фотографії відомі факти навмисного створення збою в роботі звичайних фотоапаратів для отримання знімків, що відображають реальність в зміненому вигляді. Так американський аналітик сучасного мистецтва Р. Краусс, роблячи аналіз особливостей робіт фотографів-сюрреалістів, вживає слова «пробіл», «розірваність», «розщеплення», «подвійність», а також наводить в якості ілюстрацій старі знімки з різного роду спотвореннями, які виникли в результаті збоїв роботи фотоапаратури і стали причиною появи несподіваних ефектів [3, с. 96, 112, 115].

Сьогодні відхід від традиційного способу фотографування, який раніше являв собою точну копію зображуваного, для багатьох наших сучасників є дуже привабливим, тому що дає поживу для уяви, змушуючи його додумувати і подумки домальовувати спотворені частини, здавалося б, несумісного цілого. Розглядаючи творіння глітч-арту, мислячий глядач починає задумуватися про особливу матеріальність цифрового мистецтва, що відображає свій світ, який одночасно поєднує в собі риси звичного для нас навколишнього світу і світу зі зміненою реальністю.

Оформившись в самостійний вид мистецтва, глітч-арт вивів з тіні своїх найцікавіших авторів, роботи яких виконані на високому професійному рівні. До них можна віднести німецького фотографа Томаса Руффа, італійського фотохудожника Сабато Вісконті, блогера-фотографа Стаса Кулеша, американську художницю Калліопу Аморфус, американського медіа-художника Пола Херца, голландську візуальну художницю Розу Менкман [2].

При уявній абсолютній новизні засобів виразності все ж відчувається цілком очевидний зв'язок глітч-арту з найбільш близькими йому за змістом різними течіями авангардного живопису початку ХХ століття, які в пошуках нових форм відображення реального світу створювали наповнені особливим символічним змістом твори, що різюче відрізнялися від класичних зразків образотворчого мистецтва. Так само, як

колись футуристи, сюрреалісти і абстракціоністи боролися проти надмірної, на їх погляд, правдивості реалізму, художники глітч-арту заперечують документальну фотографію, яка, на їхню думку, не відповідає сучасним тенденціям як в житті, так і в мистецтві.

Ще однією спорідненою рисою авангарду і глітч-арту є підкреслена декларативність у викладі своїх поглядів на сучасне мистецтво. Сьогодні абсолютно в душі авангарду звучать слова Пола Херца: «Глітч – більше, ніж помилка. Це – розрив в нашому колективному техноіпнозі, вісник справжньої реальності» [2]. А Роза Менкман, яка є не тільки художником глітч-арту, а й його теоретиком, також, як і авангардисти, називає свою роботу, присвячену новому напрямку мистецтва, маніфестом, але з префіксом «глітч-». Про те, що фотохудожниця вважає глітч-арт видом мистецтва, який заслуговує в наш час на особливо пильну увагу не тільки мистецтвознавців, а й філософів, свідчить той факт, що в своїй магістерській дисертації вона глибоко досліджує виражальні можливості і технічно обумовлену специфіку засобів даного мистецького спрямування [6].

Явище глітч-арту як «мистецтва помилки» представляє нам ще одну точку зору на дослідження процесів, що відбуваються в соціумі, в результаті яких спостерігається все більше злиття реального світу зі світом віртуальним. Такою, незалежно від нашого бажання, є сьогоднішня правда життя і відображення її в сучасних видах мистецтва.

Література:

1. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / пер. с франц., послесл. и комм. М. Рыклина. М.: Ad Marginem, 1997. 223 с.
2. Конфедерат О. Глитч-фотография [Электронный ресурс] / URL: <http://fiskusstvo.blogspot.com/2015/10/>.
3. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. 318 с.
4. Савчук В. Медиафилософия XII. Игра или реальность? Опыт исследования компьютерных игр [Электронный ресурс] / URL: <http://artguide.com/posts/1251>.

5. Digital TV Dinner [Електронний ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Ad9zdlaRvdM>.

6. Interview with Rosa Menkman, Dutch Visualist [Електронний ресурс] / URL: <http://dinca.org/interview-with-rosa-menkman-dutch-visualist/>.

*Костін Павло, Яригіна Анастасія
Національний університет «Києво-Могилянська академія»*

ВАЛЬТЕР БЕНЬЯМІН: ПОЛІТИКА В КАДРІ

Вальтер Беньямін – одна з тих постатей філософії двадцятого сторіччя, які, розпорошившись у різноманітних сферах знання, залишили по собі недоведені таємниці. Ідеальне поле для міфологізації, з одного боку, з іншого ж – автор, який у своїй творчості уречевив основні інтуїції епохи.

Беньямін постає не лише філософом, не лише теоретиком мистецтва чи архітектури – він уособлює рису буття сучасної думки, яка, як і сам Беньямін, існує в сфері фрагментарного теоретизування.

Ми спробуємо зосередитися на беньямінових розвідках в області мистецтва, зокрема фотографії та театрі, а також вихопити основні інтуїції «позиціонування» автора та глядача – у творі мистецтва та політиці.

Концепція автора у Вальтера Беньяміна є центральною для розуміння того, яким чином утворюються відносини всередині твору мистецтва. Театральна сцена, кіноекран чи фотографія, міський простір – усе це є простором не тільки творчим, а й політичним.

Автор перетворюється на відповідальну політичну фігуру, що конструює мікрополітичні системи всередині твору мистецтва. Особливо нас цікавить кінематограф – мистецтво-сучасник Беньяміна, яке він не дуже любив. Здійснено буде намагання проаналізувати кінематограф сучасників Беньяміна із «лівих» позицій, а також проблематизувати можливості «лівого» кінематографу як такого. Зокрема, предметно ми зосередимось на фільмах Жермени Дюлак, Дудова / Брехта та інших.

Наступний крок полягатиме у зверненні до символіко-семіотичних зв'язків у кінематографічному тілі, різноманітних аспектів значення, сприйняття та «читання» творів у загальному контексті, визначеному беньяміновим ставленням до процесу творчості та мови.

Беньямін вважав, що глядач має стати співробітником автора. Автор, у свою чергу, залучає глядача нелінійністю наративу: переривання дії в душі брехтіанського театру має на меті спонукати до дешифрування, а не простого схоплення образу і оформлення його в думку. Це один із зразків мистецької інженерії, про яку, здається, і говорив Беньямін: форма витвору мистецтва сама може бути виразником тієї чи іншої тенденції, що, у свою чергу, переходить в якість мистецтва.

Якщо додатково звернутись до фотографії як мистецтва, що ним щиро цікавився Вальтер Беньямін, порівнюючи аналіз фотографічних та кінематографічних образів, можна спробувати дати відповідь щодо можливості існування альтернатив “буржуазному” мистецтву.

Отже, застосування термінологічного та методологічного інструментарію Вальтера Беньяміна до митців-сучасників дозволяє дослідити еволюцію сприйняття смислу та пізнавальної функціональності виміру лівого мистецтва.

*Март'янова Тетяна, Сердюк Ксенія
Харківська гуманітарно-педагогічна академія*

ВІД КОРОТКОМЕТРАЖКИ ДО ДВОГОДИННОГО СЕАНСУ: ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ ПЕРШИХ УКРАЇНСЬКИХ КІНОФІЛЬМІВ

Що ми робимо коли нам сумно? Згадайте себе: граємо в ігри на телефоні, «сидимо» в онлайні, читасмо журнали або книги, дивимося фільми, проте, ми ніколи не замислюємося над тим, звідки виникло кіно, навіщо люди почали його знімати, звідки брали сценарії та сюжети.

Історія кіно розпочинається із 1860 років, і, як не дивно, це дата не створення першої стрічки, а дата розробки техніки для знімання. Прадідом сучасної камери був зоотроп, котрий швидко прокручував фото, і це було схоже на сучасну анімацію. Його наступником був плівковий кінопроектор, котрий у 1880-х роках створив справжню революцію – почали виходити фільми у справжньому русі, а не швидко прокручені фотографії. Складно уявити, що ще через якихось 8 років у 1888 році Луї ле Пренс зняв «плівковий» фільм «Сцена в саду Роундгей» [2, с. 62]. Звичайно, конкурувати із сучасними фільмами він би не міг, оскільки тривав декілька хвилин і не мав озвучки – був німий.

Ще одні відомі імена перших творців кіно – це брати із Франції Огюст та Луї Люм'єр. До становлення себе як режисерів вони працювали у Ліоні у студії свого батька. Дебют двох братів відбувся 28 грудня 1895 року у Парижі на бульварі Капуцинів. Що ж саме зняли брати? Огюст та Луї Люм'єр показали глядачам справжні дива того часу: сеанс тривав 20 хвилин і складався із десяти фільмів. Серед них були: «Вихід робітників з фабрики братів Люм'єрів у Ліоні» «Прибуття поїзду» та «Политий поливальник».

В українському кінематографі також наступають зрушення: у 1893 році, ще на декілька років раніше за французьких братів, український інженер Йосип Тимченко розробив апарат «кінескоп», спеціально створений для знімання кіно, і одразу розпочав зйомки фільму – зняв вершників і металників списа. Найчастіше в минулі часи знімалися спектаклі, вистави театрів. Так у 1911 р. кінооператор Данило Сахненко знімає низку театральних вистав: п'єси «Наталка Полтавка», «Мати-наймичка», «Богдан Хмельницький» [1, с. 8]. У 1911 році Д. Сахненко знімає повнометражний український німий фільм «Запорізька Січ», який став першим в Україні ігровим фільмом.

У революційні 1920-і роки українське кіно намагається поєднати мелодраму із пригодницьким жанром – так створюються «Укразія» Петра Чардиніна, «Сумка дишкур'єра»,

«Ягідка кохання» Олександра Довженка. У цей час в Україні з'явилися також екранізації класичних творів національної літератури – «Гарас Трясило», «Микола Джеря», «Борислав сміється».

Особливу роль в історії розвитку українського кінематографа посідає Олександр Довженко із низкою фільмів: «Земля», «Звенигора», «Арсенал». Його фільми піднесли українську фільмографію до світового визнання, започаткували новий стилістичний напрям – «українське поетичне кіно».

Дивлячись сучасне кіно із багатьма спецефектами, важко повірити, що все розпочалося із двохвилинного «Политого поливальника», проте, саме цим першим фільмам, а саме їхнім авторам, інженерам, ми зобов'язані нашим сьогоденним кінематографом.

Література:

1. Шимон О. О. Хто ж був першим? *Сторінки з історії кіно на Україні*. К., 1964. 7–15 с.
2. Цесевич В. П., Корпун Я. Ю. *Механік-винахідник Й. А. Тимченко*. К.: Державне видавництво технічної літератури, 1961. 62 с.

УРБАНІСТИЧНІ СТУДІЇ

Свідунів Ігор
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

ОБРАЗ ТОКІО В ОБ'ЄКТИВІ СУЧАСНИХ ФОТОГРАФІВ

Колекціонувати фотографії – це колекціонувати світ
Сьюзен Зонтаг

Образ міста сьогодні формується з неймовірної кількості індивідуальних і колективних уявлень про нього. Фотографії міста – це також його численні уявлення й інтерпретації. «Ось уже чимало століть людина позбавлена можливості сприймати образ навіть незнайомого міста «як воно є», безпосередньо. Інакше й не може бути, адже образ – продукт нашої свідомості, що реагує на видиму реальність, а тому він завжди більшою чи меншою мірою і «образ пам'яті» [1].

На думку С. Зонтаг, фотографія – це псевдоприсутність і водночас символ відсутності. Подібно до каміна в кімнаті, фотографії — особливо людей, чужих пейзажів, далеких міст, зниклого минулого – спонукають мріяти [2, с. 29]. Когось ваблять живописні вулички, неймовірна архітектура, хтось вибирає для зйомки маргінальні елементи вулиць, периферійні квартали і гори сміття. Місто – жива тканина, простір, що складається з контрастів і залюднений контрастами.

Мета нашої роботи – аналіз образу Токіо в об'єктиві сучасних фотокамер. Отже, основне завдання вивчити, що саме перебуває у фокусі зйомки і як представлене це місто на фото окремих японських фотографів.

Фантастичні пейзажі нічного Токіо. Фотограф Такаші Кітаяма

Використовуючи різні точки зйомки, вибрані іноді підкреслено високо або, навпаки, низько, Такаші Кітаяма

трансформує види блискотливих нічних вулиць в абстрактні зображення, представляючи міські пейзажі в новому баченні. Фокус на одному об'єкті й перетворення тла на вихор яскравих плям – основний прийом його фото. Те, що не здатне побачити людське око, стало можливим за допомогою певних технічних прийомів зйомки. Небачене раніше за допомогою фотографії стає побаченим і сприймається як прекрасне [3].

Чорно-білі фото. Ясухіро Огава

Проект «Токійська тиша» Ясухіро Огава почав знімати протягом 2003–2006 років. На відміну від Шанхая, Токіо постав для Огава тихим містом. Попри шум машин, звук мелодій, реклам, музику з барів, жителі Токіо не гомінливі. Схоплені миті рідного міста розповідають про переживання фотографа на той час. Сам Огава наголошує, що в серії немає постановочних сцен [4]. Це настрої, внутрішній імпульс, на фото передана внутрішня динаміка образів, яку підкреслює діагональна композиція та чорно-біле кольорове рішення. Роботи Ясухіро Огава наочно демонструють, що «фотографії можуть краще запам'ятовуватися, ніж рухомі образи, тому що вони – тонкі зрізи часу, а не потік» [2, с. 31].

Портрети жителів Токіо. Фотограф Тацуо Сузукі

У фокусі камери Сузукі переважно люди. Це схоплені образи токійців у чорно-білому кольоровому рішенні. У колекції фотографа на сайті є окремий розділ «Токуо Street», у якому вміщено миті токійських вулиць – люди у просторі міста [5]. Звісно, ототожнення фотокамери й зброї – це метафора, та все ж в акті фотографування є щось хижакське. Сфотографувати людину – значить здійснити певне насилля: побачити її такою, якою вона себе ніколи не бачить, дізнатися про неї те, що вона не знала, тобто перетворити її на об'єкт, яким можна символічно володіти [2, с. 27]. Токіо постає не картинкою з будинками й вулицями, а місцем буття людей – різних, неповторних, у русі життя. Такого, як воно є.

Кожен фотограф представив у роботах свій образ Токіо. Це і вихоплені миті токійського життя, і обличчя й фігури

людей, і гра світла й кольорів, і навіть рух голубів чи краплі дощу на склі. «Фотографії, можливо, найзагадковіші з усіх предметів, що створюють та ущільнюють простір, який ми оцінюємо як сучасний» [2, с. 13], тож не випадково так багато митців вибирають сьогодні жанр фотографії для роботи з містом.

Література:

1. А. Э. Гутнов, В. А. Глазычев. *Мир архитектуры: Лицо города*. М.: Молодая гвардия, 1990. 352 с. [Электронный ресурс]. URL: http://www.glazychev.ru/books/mir_architecture/glava_7/glava_07-02.htm
2. Сонтаг С. О фотографии / пер. с англ. В. Голышева. М.: Ад Маргинем-Пресс, 2013. 272 с.
3. Фантастические пейзажи ночного Токио. Фотограф Такаши Китаяма [Электронный ресурс]. URL: <https://photar.ru/fantasticheskie-pejzazhi-nochnogo-tokio-fotograf-takashi-kitayama/>.
4. Володина Наталья. Ясухиро Огава – фотограф, который снимает тишину [Электронный ресурс]. URL: <https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/fotoproect/20180206-tokijskaya-tishina.html>.
5. Тацуо Сузуки. Галерея фото [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tatsuosuzuki.com/gallery>.

Мишаткин Антон

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

УНИВЕРСИТЕТ КАК «ГОРОД» ВНУТРИ ГОРОДА

Называя университет «городом», мы сразу называем студентов его «жителями», корпуса и кампусы – «домами», благоустройство территории – «экологией», удобность университета и связь внутри него – «пешеходно-транспортной и телекоммуникационной инфраструктурой» соответственно. Но можем ли мы говорить так о нашем, а далее – и о других, университете? На примере Харьковского национального университета мы ответим на этот вопрос.

Э. Колин отмечает, что «все мы предпочитаем гибкие линии», «воспринимаем изгибы как нечто мягкое, манящее и

красивое, в то время как острые края кажутся нам жёсткими, отталкивающими и могут сигнализировать о риске» [2]. Что же мы видим? Прекрасное наследие советского конструктивизма, но которое совсем к себе не располагает, оставляя неоднозначные ощущения. Мы можем это объяснить названием проекта – «Догнать и обогнать». О том, насколько это удобно, практично и полезно, – речь не идёт.

Изначально здание планировалось для размещения в нём Народного комиссариата – правительства УССР. Однако перенос столицы Украинской Республики закрепил за сооружением название Дома проектов. Во время боевых действий в 1942 году здание сильно пострадало, после войны его ждала реконструкция. Однако в жизнь здания внесла изменения смерть Иосифа Виссарионовича Сталина. Мы можем заметить, что вскоре после этого было принято постановление ЦК КПСС №1871 «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве», в котором сказано, что «...в работах многих архитекторов и проектных организаций получила широкое распространение внешне показная сторона архитектуры, изобилующая большими излишествами, что не соответствует политике Партии и Правительства в архитектурно-строительном деле» [4]. То, какие это повлекло последствия, мы можем видеть, выезжая за пределы центра города и находясь рядом со зданиями, построенными после издания постановления. Серость, грубость, безжизненность и непрактичность.

Вместе с тем, читаем у британского теоретика 19 века Джона Генри Ньюмена: «... уряд має надати Оксфордві велику ділянку землі. Просторий круг діаметром, скажімо, чотири милі, слід перетворити на ліс з галявинами; з усіх боків Університет мав би оточувати розкішний парк з острівцями вишуканих дерев, гайками та алеями, де на шляху подорожнього лежатимуть галявини, луки, звідки відкриватиметься красвид заможного міста. Без сумніву, в цій ідеї не було ані йоти абсурду, щоправда, її реалізація коштувала б кругленьку суму. Але ж чи має хтось більше прав на найпрекрасніші, незаймані володіння природи,

ниж осередок мудрости?» [5]. Слова Ньюмена приводят нас в недоразумение. Ведь за окном мы видим брусчатку, монолитные здания, парк, если его можно так назвать, за окном – внутренние дворы, – которые были в своё время плацами для курсантов военного училища. Однако представьте, как такой оазис среди города мог бы пригодиться властям, а в первую очередь, – жителям города.

С другой стороны, немецкий ученый Герман Гельмгольц замечает: «...английские университеты, равно как и школы, весьма заботятся о физическом благосостоянии своих воспитанников. Последние живут в светлых, просторных комнатах, в зданиях, окружённых лугами и парками, и находят главное своё удовольствие в играх, которые возбуждают в них страстное соревнование к развитию физической силы и ловкости и, в этом отношении, гораздо полезнее наших упражнений в фехтовании и гимнастике. Не нужно забывать, что чем меньше молодые люди пользуются чистым воздухом и возможностью совершать движение, тем сильнее бывает у них потребность находить кажущееся освежение в неумеренном курении табаку и употреблении опьяняющих напитков» [6]. Ничто, из вышеописанного Гельмгольцем, не соблюдается ни в малейшей степени. Студенчество прозябает в монолитных аудиториях, живёт в однотипных бараках, «муравейниках», которые называются общежитиями. Ни одна проверка не найдёт хоть толику радости в молодых людях, которые находятся в данных обстоятельствах. Их с каждым годом настигает «отчуждение», которое мы позаимствуем у Карла Маркса. Ни о каких позитивных высказываниях со стороны управляющей стороны не может идти и речи, пока сами студенты, «жители», не будут говорить об этом. Пока не будет виден подъём духа и воли, в конце концов – не будет пробуждения от серой спячки, – всё будет пустым понятием.

Подводя итоги вышесказанному, недалёковидность и скупость управляющих лишает всякого стремления к действиям жителей обоих городов. Университет, как «город» в городе – это

не средневековая мечта, а современная необходимость. Мобильность каждого здания в городе – относится и к «храму науки». Задача архитекторов и властей состоит в том, чтобы создавать город, как город, университет – как «город» и для города. Это не безосновательная жалоба студента и жителя города, – это принцип, по которому живёт цивилизованный мир в начале XXI-го века, который опирается на законы урбанистики.

Литература:

1. Рыбчинский В. Городской конструктор. Идеи и города. Институт медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка», 2014. 250 с.

2. Коллин Э. Среда обитания: Как архитектура влияет на наше поведение и самочувствие / пер. с англ. М.: Альпина Паблишер, 2016.

3. История и архитектура Харькова. URL: <http://www.kharkov.ua/culture/2b.html>

4. Постановление Центрального Комитета КПСС и Совета Министров СССР от 4 ноября 1955 года №1871 «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве». URL: <http://www.sovarch.ru/postanovlenie55/>

5. Джон Генри Ньюмен. Идея Университету. URL: <http://abuss.narod.ru/study/su/newman.htm>.

6. Герман Гельмгольц. Об академической свободе германских университетов [Электронный ресурс]. Отечественные записки 2003, 6. URL: http://abuss.narod.ru/study/su/helmholz_university.htm.

Ягодка Юлія

Національний університет водного господарства та природокористування

GENIUS LOCI КРЕМЕНЦЯ НА ВОЛИНІ: ТРАНСФОРМАЦІЇ ОБРАЗУ В МІЖВОЄННИЙ ПЕРІОД

Архітектурний образ міста формується, послідовно «вбираючи» стилеві тенденції того чи іншого періоду. Багатомістова історія Волині, яка щоразу опинялася на околицях імперій та держав (Велике Князівство Литовське, Російська імперія, Друга Річ Посполита), відображає різнопланові стратегії влади щодо розвитку територій. Буремні події Першої світової

війни, її хід і результати, як відомо, не лише змінили значну частину політичної карти світу, а й спонукали до переосмислення значущості історії [3, с. 31]. 1920-30-ті рр. XX ст. для Західної Волині, що за Ризьким мирним договором 1921 р. увійшла до складу Другої Речі Посполитої, стали періодом кардинальних політичних, суспільно-культурних трансформацій. Унікальним зразком втілення сформованої у Польщі на початку 1920-х рр. «кресової ідеї Оплоту і Місії», модернізації усіх сторін суспільного і культурного життя, розвитку міського середовища у досліджуваний період є забудова історичного середмістя Кременця [3].

Ключова роль у реалізації здійснюваних перетворень відводилась архітектурно-містобудівній діяльності, насамперед – урбаністичним трансформаціям. [4]. Розуміння архітектури як «мистецтва організації простору» окреслило чітку позицію польських зодчих у подальшій розбудові міського середовища Кременця.

Вирішальний вплив на розвиток практики і містобудування Другої Речі Посполитої мали урбаністичні та філософсько-естетичні теорії кінця XIX-поч. XX ст. [3, с. 63]. Архітектура міжвоєнного двадцятиліття насамперед ґрунтується на інноваційних рішеннях, спрямованих на поєднання естетики з максимальною функціональністю. Романтичний традиціоналізм, активно пропагований теоретиками містобудування на поч. XX ст., як основа польського урбанізму базувався на частковому оновленні міського середовища, його відбудові з наголосом на рисах національно-культурної самобутності [3].

Формування архітектурного образу та планувальної структури міжвоєнного Кременця відбувалося на основі аналізу фактичного стану забудови, архітектурного образу, стилів та розробки містобудівної стратегії в поєднанні з охороною історичного середовища. Потреба повоєнної відбудови, підняття якості міського життя, модернізація забудови та інфраструктури, потужний мотив реалізації доктрин польського урбанізму для

існуючих і нових кварталів активізували розвиток генерального плану міста Кременця [1, 2].

Потреба підкреслення зв'язку між національною самоідентифікацією та прагненням втілення нових ідей європейських модерністів зумовило появу на поч. 1920-х рр. національного традиціоналізму в архітектурному образі житлових та громадських будівель міста Кременця [3]. Візуалізація історико-архітектурної традиції в архітектурі Волині окреслює винятковість явища історизму у застосуванні відповідної стилістики та морфології.

Стилістична прив'язка нових об'єктів до традиційної польської архітектури відобразилася у т. з. «дворковому стилі», сформованому на основі синтезу форм неокласицизму та національних мотивів. Історична, естетична, архітектурно-містобудівна значущість міського середовища та окремих пам'яток різних епох визначили контекстуальний підхід до архітектурі Кременця – особливе ставлення до існуючої забудови та специфічний підхід до нового будівництва. Образ нових будівель увібрив риси сільських садиб шляхти та типових для Кременця житлових будинків міщанства [3, с. 146].

Архітектура забудови Кременця у міжвоєнний період відображала риси регіональної народної традиції будівництва і трактувалась як різновид національного стилю в польській міжвоєнній архітектурі.

Література:

1. ДАТО, ф. 134, оп. 1, спр. 733.
2. ДАТО, ф. 134, оп. 1, спр. 1328.
3. Михайлишин О. Архітектура і містобудування Західної Волині 1921-1939 років: моногр. Рівне, 2013. 352 с.
4. Шебек Н. Genius loci в контексті архітектурного середовища [Електронний ресурс]. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. Вип. 23, 2010 С. 3–17. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Spam_2010_23_3.

ЗМІНА АРХІТЕКТУРНИХ ДОМІНАНТ У ПРОСТОРИ МІСТ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ 1940-Х ТА 1950-Х РР.

Провідну роль у формуванні образу міста та його культурного ландшафту відіграють архітектурні домінанти. Часто вони стають своєрідною візитівкою міста, формують його «бренд». Як відомо, більшість українських міст зазнали, особливо у своїх центральних частинах, значних руйнувань під час Другої світової війни, і у другій половині 1940-х – 1950-х рр. потребували масштабної відбудови.

У безпосередньо повоєнний період архітектурні трансформації насамперед стосувалися формування нових загальноміських центрів та ансамблів центральних площ. Відповідно, відбувалася зміна архітектурних домінант у силуеті міста. Ці архітектурно-просторові перетворення не лише реорганізували структуру міста, а й втілювали певні соціалістичні ідеологеми, несучи підкреслено символічне значення. Отже, виникає необхідність у дослідженні архітектурної спадщини другої половини 1940-х–1950-х років як об'єктів формування нового «обличчя» міст Західної України. Для аналізу специфіки зміни архітектурних домінант було обрано міста Рівне, Луцьк та Тернопіль, у зв'язку з їх географічною близькістю та певними спільними рисами в контексті історичного розвитку.

У довоєнний період в силуеті м. Рівне домінували неоготичний костел та православний собор, зведені наприкінці ХІХ ст. на головній міській магістралі, а решта забудови центральної частини в основному являла собою одно- та двоповерхові будівлі [1, с. 99]. Згідно зі схемою генерального плану 1945 р., за якою відбувався розвиток повоєнного міста, в ряді першочергових заходів передбачалося будівництво ансамблю Театральної площі [2, с. 10], до складу якого увійшли

театр, готель та чотириповерхові житлові будинки із закладами торгівлі на перших поверхах. Головна магістраль міста, вздовж якої зосередилась нова забудова, була перетворена на своєрідний парадний проспект, а Театральна площа стала його основним архітектурним осередком [3, с. 29].

У м. Луцьк роль архітектурних домінант протягом століть виконували замок Любарта та костел святих апостолів Петра і Павла. У повоєнні роки новий загальноміський центр сформувався на деякій відстані від історичного ядра міста. Основним осередком проспекту, зведеного вздовж колишньої транзитної магістралі на високому березі долини річки Стир, стала центральна площа [3, с.26]. До її ансамблю увійшли адміністративна будівля (нині – головний корпус СНУ ім. Лесі Українки) та житлові будинки.

Як відомо, висотною архітектурною домінантою м. Тернопіль у довоєнні роки слугував неоготичний костел, збудований на початку ХХ ст. Під час Другої світової війни будівля була частково пошкоджена, а в 1950-х роках зруйнована [4]. На її місці було зведено універмаг, який разом з іншими громадськими та житловими будівлями увійшов до ансамблю нової центральної площі. Вздовж площі висаджено бульвар, а композиційним центром ансамблю стала будівля театру [3, с.24].

Отже, у другій половині 1940-х – 1950-х рр. значення історичних висотних архітектурних домінант було знівельовано за рахунок збільшення висотності сусідньої забудови (м. Рівне), винесення нових архітектурних акцентів на віддалені від історичних домінант території (м. Луцьк), або руйнуванням старих домінант (м. Тернопіль) зі створенням на їх місці ансамблів та парадних площ, на які покладалася роль нових просторових домінант у містобудівній структурі. Таким чином, храми втрачають свою провідну роль в міському силуеті, і їх змінюють будівлі іншого функціонального призначення (адміністративні та житлові будівлі, театри, заклади торгівлі), що являє собою відображення в архітектурному середовищі ідеологічних принципів радянської доби.

Література:

1. О. Прищепа. Вулицями Рівного: погляд у минуле. Рівне, 2006. 223 с.
2. ДАРО, ф. Р-1934, оп. 3, спр. 122, 35 арк. Схема генерального плану м. Рівне. 1945. Пояснювальна записка.
3. Рудницький А. М. Розвиток міст західних областей УРСР та їх соціалістична реконструкція. Львів, 1971. 55 с.
4. Jurij Smirnow. Witraże kościoła parafialnego p.w. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy w Tarnopolu [Електронний ресурс]. URL: <http://barwyszkl.pl/witraze-kosciola-parafialnego-p-w-matki-boskiej-nieustajacej-pomocy-w-tarnopolu/>.

Азарова Катерина

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

ОСНОВНІ УРБАНІСТИЧНІ СЮЖЕТИ ДОРЕВОЛЮЦІЙНИХ ПОШТІВОК

Видова листівка із зображенням міст була найбільш поширеним типом ілюстрованих поштових карток (вітальних, пізнавальних, рекламних). На випуску таких листівок спеціалізувалися столичні видавництва, книжкові магазини в деяких провінційних містах, іноземні фірми в Парижі, Стокгольмі, Берліні, Санкт-Петербурзі, Відні.

Міська серія вмщала зображення центральних вулиць, площ, монастирських, палацових і садабних ансамблів, головного собору, та інших храмів міста, державних закладів, пам'яток, красивих будинків, театрів, готелів, ресторанів, магазинів, навчальних та благодійних закладів, заводських чи фабричних комплексів, вокзалів, мостів, веж і навіть в'язниць.

Будучи одним із джерел з історії міста, видова листівка сама належить до явищ культури. Не випадково листівка, в тому числі й видова, є предметом колекціонування. Збережені в колекціях філокартистів листівки дають змогу стверджувати, що це джерело дозволяє уявити вигляд тисячі різних міст на рубежі XIX-XX століть.

Видання з видами міст переважали серед усіх типів ілюстрованих листівок. При приблизному підрахунку можна назвати до тисячі географічних пунктів (великих і малих міст, селищ, залізничних станцій, видів місцевостей). Кількість сюжетів залежала від значущості міста, а також, звичайно, від можливостей і бажання замовників.

Основою візуального образу міста слугує архітектурне середовище, яке є носієм інформації на функціонально-морфологічному і естетичному рівнях. При цьому на естетичному рівні відбувається не просто передача інформації, але і продукування нової. Архітектура так само може бути формою відображення соціальних процесів. Крім того, вона є носієм соціальної пам'яті. Візуальні об'єкти можуть зображати соціальні проблеми містян: соціально-економічна нерівність, особливості взаємодії представників різних соціальних груп, маргіналізація певних груп містян. Також візуальний образ міста можна розглядати як скульптурне зображення станів свідомості і культури.

Листівки дають наочне уявлення про те, наскільки різноманітними були в той час українські міста: стародавні, з тисячолітньою історією і зовсім ще молоді, великі та малі; галасливі торгові, портові і тихі сонні провінційні; кам'яні та дерев'яні північні; міста-трудівники і міста-купці; багатомовні і ті, що говорять тільки їм притаманною говіркою.

Ми розглянемо лише кілька найбільш поширених у «міських» листівках сюжетних ліній, хоча, звичайно, вони не охоплюють весь широкий спектр ілюстративного матеріалу. Умовно ці зображення можна розділити на кілька груп. Це, в першу чергу, об'єкти, що належать до шляхів сполучення (залізничні вокзали та мости), навчальні заклади, культурно-розважальні будівлі (театри, цирки), культові споруди (храми різних релігійних конфесій) та загальні пейзажні композиції з видами міста (вулиці, набережні тощо).

Література:

1. Вдовина Н. История в открытках. М.: АСТ, 2017. 110 с.
2. Джумук С. Ф. Одесская открытка. *Журнал любителей открыток*. 2010. № 2(25). С. 84–88.
3. Дроздовский А. А. Одесса на старых открытках. Одесса: Эвен, 2006. 416 с.
4. Дроздовский, А. А. Краснова Е.А. Филокартисты начала XX века. *Журнал любителей открыток*. 2011. №2 (27). С. 69–73.
5. Забочень М. С. Русский город на почтовой открытке конца XIX – начала XX век. М.: Русская книга, 1997. 224 с.
6. Забочень М. На споминрідного краю: Україна у старійлистівці. К.: Криниця, 2000. 505 с.
7. Ковтун В. Українське мистецтво у старійлистівці. Коломия: Вік, 2003. Вип. 1. 114 с.
8. Файнштейн Э. Б. В мире открытки. М.: Планета, 1976. 140 с.

Загурская Мария
Одесский национальный университет имени П. П. Мечникова

ГОРОД КАК «МЕСТО» В РАБОТЕ Т. РИЧАРДСОН «КАЛЕЙДОСКОПИЧЕСКАЯ ОДЕССА: ИСТОРИЯ И МЕСТО В СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНЕ»

Антрополог Тания Ричардсон (Канада) изучает регион Юга Украины. В 2008 году опубликовано исследование Тани Ричардсон о городских практиках в Одессе – «Калейдоскопическая Одесса: История и место в современной Украине» [1]. В работе Т. Ричардсон описывает пешеходные экскурсии-прогулки клуба «Моя Одесса» в 2002 году, проводимые гидом-одесситом для жителей Одессы. По мнению исследовательницы, «прогулки клуба «Моя Одесса»... позволяют ощутить Одессу как место» [1] [*тут и далее перевод Любови Марголиной*] и в процессе прогулок «ощущение Одессы как места... переплетается с ощущением истории и опытом общения» [1]. Город предстаёт как «место», то есть то пространство, что наполнено «размышлениями и осознанием» [1]. Горожане наполняют это пространство,

получая информацию от гида и перенося информацию на собственные опыты переживания различных частей города. И хотя эти части города отличны между собой, горожане понимают город как единое место, а не множество мест.

В экскурсии-прогулке участвуют гид и люди, живущие в Одессе, но не обязательно родившиеся тут. «Оживить» то или иное место им помогают путеводители, карты, газеты, фотографии, фильмы, книги, песни, мемуары, юмористические рассказы и т.д., а также сами городские районы, улицы, дворы, дома. Все названные «помощники» трансформируют пространство в место и имеют целью проиллюстрировать и историю города, и неповторимость города: «В промежутках между историями [гид] или кто-то из участников... подчеркивают, как какая-то черта города иллюстрирует уникальность Одессы и ее превосходство над [иными городами]» [1].

Сами прогулки проходят не по новым районам Одессы, а по тем городским частям, которые имеют историю ещё до революции 1917-го года, т.е. по Одессе «из прошлого» – по Одессе культурнее, чем сейчас. В ходе изучения горожане ностальгируют по городу, или точнее, по тому городу, которого уже нет в наши дни. Скорее, именно по причине ностальгии Т. Ричардсон приравнивает гида-рассказчика к Сталкеру из фильма А. Тарковского, чьё умение показать город, которого уже нет, помогает исполнить мечты гуляющих.

Участники клуба не гуляют по городу, не имея цели, они, наоборот, осознанно избирают путь с целью изучения части города, и в ходе изучения «реконструируют» «чувство собственного “Я”» [1] посредством контакта с историей и местами города.

Литература:

Richardson T. Kaleidoscopic Odessa: History and Place in Contemporary Ukraine [Электронный ресурс]. University of Toronto Press, 2008. URL: https://books.google.com.ua/books/about/Kaleidoscopic_Odessa.html?id=BmXmyel_q6EC&redir_esc=y.

ІСТОРІЯ МІСТА В ХУДОЖНІЙ УЯВІ: ОБРАЗИ ЖОВКВИ В ЛІТЕРАТУРІ ТА МИСТЕЦТВІ ХХ – ХХІ СТОЛІТТЯ

У дослідженні проаналізовано літературно-мистецькі образи Жовкви ХХ-ХХІ століття в художній уяві митців та містян, які тісно пов'язані з її історією. Містечко розташоване у Львівській області на українсько-польському прикордонні і свого часу вийшло за межі маленького провінційного містечка завдяки розташуванню в ньому резиденції короля Речі Посполитої Яна III Собеського. Місто ніби насичене історією, яка відчутна в кожному закутку, неначе тут зупинився час: жителі не поспішають, старовинна архітектура заспокоює.

Для висвітлення історії міста в художній уяві було проаналізовано літературні [5, с. 4] та візуальні джерела, місцевий інформаційний простір та публіцистику [8, с. 5]. В творчості митців місто постає як найконкретніший культурно-історичний організм, який сприймається в цілості, хоча образ Жовкви висвітлено фрагментарно і не повно.

У ряді художніх творів Жовква розглядається як місто, наповнене духом історії, де оспівують її історико-архітектурні пам'ятки, котрі й до сьогодні слугують індикатором самоідентифікації містян зі своїм минулим: «На Жовкву опустився вечір / За ратушу давно сховалось сонце, / Гора Гарай вгорнулась у темінь / На тлі горів вогнями замок. / Панів великосвітських і панянок / Розпочинався ренесансний бал. / А жовківський годинник незупинний біг чеканив / У плині часу повертаються додому містяни / Через Вічеву площу, вулицю Львівську вертаються додому» [6, с. 84].

Для місцевих митців Жовква виступає як рідне місто, котре не скорилось часу, і залишилось історичною перлиною Львівщини: «По сторінках історії пожовклих / Я прагну дух пізнати праотців, / По храмів стінах й мурах замків, Жовкво – /

Майстерність будівничих і митців. / ...Нескорена, під небосині шовком, / Долаючи віків недолю й гніт, – / Ти зриш у світі» [4, с. 258].

У деяких творах Жовква згадується побіжно, не як основне місце дії, але й тоді її образ не втрачає величі славного історичного міста в роздумах головних героїв [1, с.236]. У творі Василя Вовкуна «Виїзд» (1991) згадується про щорічні напади татар на місто, та його захист – будівничим, королем Яном III Собеським: «За Гараєм мерехтіло районне містечко Жовква, від Мачушина до нього рукою подати – кілометри три... Поважне місто, воно багато бачило на своєму віку, а будувалось... після руйнівного нападу татар на території знищеного села Винники... Твердиня, обгороджена муром. Згодом місто стало улюбленою резиденцією польського короля Яна Собеського, переможця турків у битві під Віднем в 1683 році» [1, с. 236].

Деякі художні твори про Жовкву відображають події середини ХХ ст. У більшості з них йде мова про період другого приходу радянської влади на територію міста та регіону. У період репресій радянської влади Жовква була одним із пунктів збору перед етапуванням людей на Схід: «Привезених вивантажували на подвір'ї парафіяльного костюлу біля Глинської брами. Мовляв дивіться на цей порожній храм, пам'ятник архітектури, збудований вашими предками ще в сімнадцятому столітті, який... тепер послужить дахом над головою вам і для інших репатріантів з Магерівського, Жовківського районів» [7, с. 42]. Міські краєвиди ніби підсилюють опис трагедії людських доль на тлі затирання міської історії.

Мистецький простір міста тісно пов'язаний з музеєм «Жовківський Замок», в якому проводять щосезонні виставки українських художників, скульпторів на запропоновану тему. Виставки носять локальний характер, мають на меті популяризацію історичної, архітектурної, культурної спадщини Жовкви, фіксацію сучасного стану архітектурного середовища міста та відображення міського життя, серед яких «Genius loci

Жовкви» [3], «Цивілізація» [2]. Картини для виставки були створені за допомогою міжнародного художнього пленеру та об'єднані темою «Дух місця Жовкви».

Архітектурні пам'ятки на картинах художників характеризуються нечіткістю ліній та форм, пастельними та жовтогарячими кольорами. Споруди ніби оживають на папері, вражаючи глядача своєю величиною, яка збереглась крізь віки. У музеї також проводяться виставки, пов'язані з подіями всесвітньої історії, серед яких «Цивілізація», присвячена 100-річчю від початку Першої світової війни у світі та Жовкви. Серед робіт не лише картини, а й графічні роботи, в яких кожний художник трактує цивілізацію і війну по-своєму: для одних це релігія, філософія, відображена фотоколажами із зображення міста періоду війни; для інших – індустріальний розвиток міського простору.

Отже, літературно-мистецькі образи Жовкви в художній уяві тісно пов'язані з історією та традиціями міста. У літературних наративах місто постає як самотній герой із власною історією, який тою чи іншою мірою пов'язаний з персонажами твору. Мистецький простір міста тісно поєднаний з локальною тематикою, котра репрезентується через картинну галерею, і формує культурне обличчя Жовкви.

Література:

1. Вовкун В. Виїзд. *Історія Жовківського краю в художньому слові*. Львів, 2013. 236 с.
2. Думки озвучені. [Електронний ресурс]. URL: <http://prostir.museum.ua/post/34149>.
3. Ідеальність задуму – відкритий простір мистецтва. [Електронний ресурс]. URL: <http://prostir.museum.ua/post/33228>.
4. Камінецький Я. Жовква. *Історія Жовківського краю в художньому слові*. Львів, 2013. С. 258–260.
5. Ковальчук С. *Історія Жовківського краю в художньому слові*. Львів, 2013. 275 с.
6. Ковальчук С. *Набруньковано веснами*. Львів, 2008. 84 с.
7. Лупій Г. Коріння. *Історія Жовківського краю в художньому слові*. Львів, 2013. С. 41–45.

8. Фесюк Г. Свічадо Жовківського краю. Історична, літературно-мистецька Жовківщина в іменах. Львів, 2004. 225 с.

Сагун Светлана
Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

ОБРАЗ ГОРОДА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ФУТУРИЗМА (ФОТОГРАФИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ НА МАТЕРИАЛАХ ТВОРЧЕСТВА ВЕЛЕМИРА ХЛЕБНИКОВА)

Начало XX века стало временем активизации жизни в Харькове, в том числе и культурной. Однако культура эта ставила перед собой новые задачи и цели: осмысление социальных и нравственных проблем. Творчество В. В. Хлебникова выбрано не случайно, ведь несмотря на довольно сложную форму футуристической речи, ему легко удаётся вплетать в текст острые отнологические и антропологические вопросы, что в некой мере делает его произведения философскими.

В данном контексте стоит рассматривать творчество В. В. Хлебникова как синтез его автобиографических переживаний, футуристических видений и философских изысканий. В. В. Хлебников провёл свою жизнь в дорогах, в городах. Он сам нередко говорил, что у него «пространственное голодание» – срывался с места, уезжал, впитывая в себя все происходящее вокруг, что выливалось в бунтарском характере произведений.

Рядом с этим опытом стоит рассматривать и образ того города, что он создаёт в своих произведениях. Чаще всего писатели прибегают к изображению города как существа, что находится в сообществе себе подобных, коммуницирующее с ними и пытающееся выставить себя в определенном свете в ходе этой коммуникации – «представление себя, но не в случае отдельного человека, а в случае мегаполиса. В случае с В. В. Хлебниковым, как поэтом-эпиком, образ города чаще всего абстрагирован от всего мира, запятан, что после создаёт

ощущение неожиданного «появления» города в произведении. Достаточно смелым было заявление, представленное в статье Е. Ф. Ковтуна и А. В. Повелихиной: «Хлебников не уничтожает понятие города, он урбанист». Цикл «Кол из будущего» являет нам образ города, где поднимаются такие вопросы:

– Восприятие архитектуры, причём у В. В. Хлебникова отношения к этому было довольно скептическое, что прослеживается в рассказе «Мы и дома», кроме того, поэту действительно удалось предугадать многие современные тенденции (речь идёт о небоскребах и постройке застекленных зданий).

– Виденье города радости и свободы в пореволюционное время и города-чудовища в дальнейшем. Исследователи выделяют, что в разное время своего творчества В. В. Хлебников рассматривал образ Мегалополиса довольно «карнавально»: то с одной, то с другой его стороны.

– Раскрытие мотивов краха цивилизации и непримиримого столкновения классов.

При этом город у В. В. Хлебникова особенно прекрасен в любви к таким совершенно урбанистическим деталям, как трубы, очертания абсолютно новых застраиваемых улиц. Этот цикл – утопическое описание идей и практик современного градостроительства, что применимо ко многим крупным городам того времени. А сочетание культурного и философского пласта в творчестве поэта даёт нам удивительно близкое описание города: «Только немногие заметили, что вверить улицы союзу алчности и глупости домовладельцев и дать им право строить дома – значит без вины вести жизнь одиночного заключения; мрачный быт внутри доходных домов очень мало отличается от быта одиночного заключения; это жизнь гребца на дне ладьи, под палубой».

Литература:

1. Хлебников В. Творения. М.: Советский писатель, 1986. 598 с.
2. Поляков М. Велимир Хлебников. Мироззрение и поэтика. Хлебников. Творения. М.: Советский писатель, 1986. 598 с.

З. Ковтун Е. Ф., Повелихина А. В. «Утес из будущего» (Архитектурные идеи Велимира Хлебникова). Техническая эстетика. 1976. – № 5–6.

Лебедь Микита
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

ОБРАЗ ПАРИЖА У ЖИВОПИСІ

Місто як складний організм завжди приваблювало до себе людей. Воно ставало не лише середовищем буття, способом організації існування, але й місцем продукування смислів, образів і символів. «Місто – це не лише й не так географічний простір. Місто завжди дещо більше, ніж населений пункт. Місту притаманні семантична насиченість, смислова згущеність, емоційне напруження, раціональна впорядкованість. Місто – це місце, яке завжди насичене смислами, власною історією, знаками й цінностями» [1]. Образ міста формується в уяві людей, оскільки образ – це продукт свідомості. Твори мистецтва відбивають авторське бачення міста, відчуття його «духу», служать образним уявленням про нього. Метою нашої роботи є аналіз того, яким постає образ Парижа у творах живопису Клода Моне й Огюста Ренуара.

Окремі періоди життя і творчості Клода Моне пов'язані з Парижем. На картині «Бульвар Капуцинок у Парижі» (1873) наче зупинилась мить бурхливого паризького життя. Немає постановочних кадрів, головне – відчуття світла. Важливість вихопити момент зумовлює відсутність деталей. Таке бачення схоже на погляд з вікна, фіксація гри світлотіні в конкретну мить, яка більше може ніколи не повторитися.

Насправді не випадково трохи згодом у Моне з'являється перша серія картин у його творчості – «Вокзал Сен-Лазар» (фр. La Gare Saint-Lazare) (сім картин одного й того самого вокзалу були представлені на виставці 1877 року, а разом їх вийшло 12). Здавалося б, індустріальний район – тема не дуже типова для імпресіоніста. Проте художник зумів на серії картин

передати по-різному вокзал. Різні ракурси й різна погода зумовили унікальність кожної картини в серії. Сам Клод Моне зазначав: «Я гадаю, що зображення одного й того самого сюжету в різний час не буде банальним, беручи до уваги те, як різне освітлення у дивний спосіб щомиті змінює образ і колорит будівель» [2].

Різні фокуси сприйняття притаманні навіть художникам одного напрямку. Зокрема, по-різному зображений так званий Жабник – популярне місце відпочинку парижан на річці Сена на картинах Клода Моне («Жабник», 1869) й Огюста Ренуара («Жабник», 1869). Жабник одержав свою назву через «жаб» – дівчат, готових дати вільне кохання. Слід зазначити, що це було не просто кафе, а фактично свосередній комплекс на воді з можливістю катання на човнах. Ці полотна написані в один час, майже точно зображують одну локацію, проте зіставлення дає можливість побачити неоднаковий погляд на Жабник. Ракурси трохи зміщені, світло й кольори зовсім відмінні, відмінні й фігури.

Цікаво, що зображення міста на картинах художників, зокрема й Ренуара, – це зовсім не обов'язково міський пейзаж. «Париж у кінці XIX ст. стрімко мінявся. Саме тоді, у 1860-ті, померло старе місто й народилося нове. Відбулася індустріалізація, демократизація, урбанізація й інші «-ації», які ми сьогодні називаємо прогресом» [3]. Атмосфера розваг запанувала в Парижі. Вихоплені силуети, окремі рухи, напівобернені обличчя, гру світла й тіні бачимо на відомій картині Ренуара «Бал в Мулен де ла Галетт» (1876, фр. *Bal du moulin de la Galette*). Поетичну назву Мулен де ла Галетт можна розібрати за частинами, і тоді все стає зрозуміло. *Moulin de la Galette* – це вітряк і однойменний ресторан у верхній частині Монмартра. *Bal* – це, по суті, танці. А *galette* початково означає галети, або млинці. Тобто парижани тоді пили, танцювали й їли [3]. Художнику подобалася така атмосфера, і Ренуар блискуче передав її на картині. Моделями Ренуара стали його друзі.

Отже, образ Парижа в живописі є результатом складного синтезу особистих уявлень художників, їхнього відчуття й бачення міста за різних особистих переживань, історичних обставин чи навіть погодних умов.

Література:

1. Бауман З. Глобалізація. Последствия для человека и общества / пер. с англ. М. А. Коробочкина. М.: Изд-во «Весь Мир». 2004. 188 с.
2. Еллаюль Ж. Техніка, або виклик століття. *Сучасна зарубіжна соціальна філософія: Хрестоматія*. К.: Либідь. 1996. С. 25—57.
3. Мельник В. П. Філософія. Наука. Техніка: Методолого-світоглядний аналіз. Л.: Вид. центр ЛНУ імені Івана Франка. 2010. 592 с.
4. Назаретян А. П. Антропология насилия и культура самоорганизации: Очерки по эволюционно-исторической психологии. М.: Изд-во АКИ. 2007. 256 с.
5. Нейсбит Дж. Высокая технология, глубокая гуманность. Технологии и наши поиски смысла / пер. с англ. М.: Изд-во: АСТ, Транзиткнига. 2005. 381 с.
6. Терешкун О. Ф. Гуманітарно-наукові парадигми техніки. Івано-Франківськ: Видавець Кушнір Г. М. 2016. 354 с.

Грушевський Микита
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

«МЕДІЙНЕ МІСТО»: КОМФОРТНИЙ ПРОСТІР МІСТЯНИНА

Початок ХХ ст. позначений докорінною зміною підходів до поняття простору та інфраструктури міста. В зарубіжній урбаністиці набуває самостійного статусу дослідження сучасного міста як простору медійного, такого, у якому співіснують різноманітні цифрові мережі й дротовий телефон, електронні ЗМІ та бібліотеки стародруків. Теоретичному осягненню концепта «медійне місто» в українській літературі не приділено уваги. Тому ставимо завдання дослідити його складові та визначити конструктивні і деструктивні риси поширення інформаційних технологій на функціонування і майбутнє міст.

Усе частіше з вуст захисників культурної спадщини звучать перестороги, спричинені страхом не стільки повної втрати надбань автентичних культур, скільки «спотворення змісту й значення» останніх. Таким чином формується упереджене потрактування «медійного міста» як феномену шкідливого й небезпечного через загрозу як людській комунікації, так і функціонуванню міста як єдиного організму.

Поза сумнівом, сьогодні мешканцям міста цифрові мережі й електронні медіа диктують спосіб життя та уявлення про час і простір, упливають на міське планування й архітектурні пріоритети в міській забудові. Попри те, зрозуміло, що сучасна людина вже не здатна відмовитися від медійного забезпечення своїх потреб – у тому числі й естетичного.

Вільям Дж. Мітчелл у книзі «Я++: Людина, місто, мережі» пояснює, як бездротові з'єднання, глобальні комунікації, мініатюризація і пов'язані з усім цим системи й практики разом впливають на наші тіла, одяг, архітектуру міста, способи і системи пересування, а також на те, як ми використовуємо простір і час [2]. Особливу увагу він звертає на ключовий наслідок цих технологічних трансформацій – перехід від світу, заснованого на кордонах і поділі, до світу, структура якого на будь-якому рівні організації все більше визначається зв'язками і мережами. «Це світ усе менше кісткових, усе більше гнучких взаємовідносин між знанням і дією, між формою і матеріалом, між людьми і населеними ними просторами», – зауважує автор [2, с. 22].

Сучасний мешканець міста неunikно поєднує у своїй свідомості межі простору, які, за словами В. Глазичева, необхідно розділяти і які неможливо поєднати, не розділяючи [1]. Межі й кордони навколо людини ХХІ століття пронизані дорогами, трубами, кабелями та іншими каналами просторової концентрації вхідних і вихідних потоків людей, інших живих істот, окремих предметів, газів, рідин, енергії, інформації і грошей. Містяни обплутані мережами, якими до них або від них

ідуть повітря, вода, сміття, транспорт, енергія і цифрова інформація.

З поширенням мереж і зростанням нашої від них залежності в «медійному місті» відбувається поступова «інверсія співвідношення між рамками і зв'язками» [1]. Те, що в давнину символом міста була округність мурів, демонструє, що обмежувальні, відокремлювальні й іноді захисні рамки колись були вирішальним механізмом політичної географії. Однак до середини ХХ століття, наголошує Мітчелл, «найбільш знаковим символом Лондона стала схема його метрополітену, а Лос-Анджелеса – карта його автострад. Саме використання цих мереж, а не перебування всередині стін, робило людину жителем Лондона чи Лос-Анджелеса» [2, с. 29].

Бачимо, що сьогодні бездротові з'єднання і портативні пристрої доступу створюють безперервне поле присутності, яке може охоплювати будівлі, вулиці, публічні та приватні простори. Це спричиняє у межах міста істотний вплив на розташування і просторовий розподіл всіх видів людської діяльності, бодай якимось чином пов'язаних з доступом до інформації [1; 3]. Вибірково пом'якшивши вимоги до фізичної близькості одних місць до інших, провідні мережі запустили процес фрагментації і перекомпонування звичних архітектурних просторів і моделей організації міста [4; 5].

Показовим є такий приклад: одними з перших від початку розвитку цифрових технологій зазнали змін банківські мережі. Сьогодні зведено до мінімуму наявність у міському просторі місцевих відділень банків. Їх змінили більш децентралізовані точки доступу, розосереджені по всьому місту: банкомати і сайти банківських інтернет-послуг на персональних комп'ютерах.

Схожим чином, шляхом вибіркового пом'якшення вимог до фізичної близькості людей і місць, бездротові мережі і портативні пристрої створили додатковий рівень просторової невизначеності: банківські розрахунки тепер можна здійснювати з бездротового ноутбука, а якщо є кредитні та дебетові карти або

інша форма електронної готівки, не потрібен і банкомат. З точки зору клієнта, банк втратив конкретне місце розташування в місті. Попри те, він існує у мегавеликому вимірі, але – не матеріальному. Те ж стосується й інтернет-магазинів, і послуг, що дозволяють відшукати в місті місце для паркування: раніше це були стаціонарні будівлі, зараз – офіси, що одночасно обслуговують незліченну кількість клієнтів чи покупців.

Зрозуміло, що в «медійному місті» цифрові мережі та електронні ЗМІ забезпечуть лише одну чи кілька ланок інфраструктури міського простору, сприяючи тим самим налагодженню комфортного життя містян. Водночас слід пам'ятати, що, попри всі переваги, бездротове поле присутності означає в нашому сьогоденні й безліч негативних ознак: неможливість повноцінного контролю (наприклад, при дистанційному навчанні), помилки при віддаленому діагностуванні хвороб чи при наданні дистанційно медичних послуг і т. ін.

Література:

1. Глазычев В.Л. Урбанистика. М.: Изд-во Европа, 2008. 220 с.
2. Митчелл У. Дж. Я++: человек, город, сети / пер. с англ. Д. Симановского. М.: Strelka Press, 2012. 328 с.
3. Прямая речь: Бывший мэр Боготы Энрике Пеньялоса о городе для людей. URL: <http://www.the-village.ru/village/city/infrastructure/112681-lectsiya-enrike-penyalosa>
4. Рыбчинский Витольд. Городской конструктор. Идеи и города. Strelka Press, 2014. 220 с.
5. Трубина Е.Г. Город в теории: опыты осмысления пространства. М.: Новое лит. обозрение, 2011. 520 с.

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

XV Харківські студентські філософські читання

Матеріали міжнародної наукової конференції студентів та
аспірантів

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

Підписано до друку 22.04.2019. Формат 60x84/16.

Папір офсетний. Друк ризографічний.

Умов.друк.арк. 5,8. Обл.вид.арк. 6,8

Наклад 100 прим. Зам. №

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

Видавництво ХНУ імені В.Н. Каразіна
Тел. 705-22-32