

Міністерство освіти і науки України

ВІСНИК

ХАРКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
імені В. Н. Каразіна

Серія «Теорія культури і філософія науки»



Випуск 69

Заснована 1991 року

Харків 2024

УДК 130+111

Засновник: Харківський національний університет імені В. Н.Каразіна

Рік заснування: 1991

Періодичність видання: два рази на рік.

Збірник наукових праць присвячений актуальним проблемам філософії культури, філософської антропології, теорії пізнання і філософії науки.

Вісник є фаховим виданням України категорії «Б» у галузі філософських наук зі спеціальності 033 – «Філософія» (наказ МОН України № 627 від 14.05.2020).

Індексується DOAJ: <https://doaj.org/toc/2306-6687?source>

Затверджено до друку рішенням Вченої ради Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна (протокол № 11 від 21.06.2024 р.)

Редакційна колегія

Тиханов Галін – доктор філософських наук, професор Університету королеви Марії (м. Лондон, Великобританія) – **головний редактор**.

Петренко Дмитрій Володимирович – доктор філософських наук, завідувач кафедри теорії культури і філософії науки Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна (м. Харків, Україна) – **заступник головного редактора**.

Білецький Ігор Павлович – кандидат філософських наук, доцент кафедри теорії культури і філософії науки Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна (м. Харків, Україна) – **відповідальний секретар**.

Грау Олівер – доктор філософських наук, професор Дунайського університету (м. Кремс, Австрія).

Гріндт Хельмут – доктор філософських наук, професор Університету Дюссельдорфу (м. Дюссельдорф, Німеччина).

Ептштейн Міхаїл – доктор філософських наук, професор Університету Еморі (м. Атланта, США).

Карпенко Іван Васильович – доктор філософських наук, професор, декан філософського факультету Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна (м. Харків, Україна).

Клемме Гайнер – доктор філософських наук, професор Університету імені Мартіна Лютера Галле (м. Віттенберг, Німеччина).

Ключинський Рішард – доктор філософських наук, професор Лодзинського університету (м.Лодзь, Польща).

Пугач Борис Якович – доктор філософських наук, професор кафедри теорії культури і філософії науки Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна (м. Харків, Україна).

Стародубцева Лідія Володимирівна – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри медіакомунікацій Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна (м. Харків, Україна).

Титар Олена Володимирівна – доктор філософських наук, професор кафедри теорії культури і філософії науки Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна (м. Харків, Україна).

Фесенко Галина Григорівна – доктор філософських наук, професор кафедри філософії і політології Харківського національного університету міського господарства імені О. Бекетова (м. Харків, Україна).

Філіппова Ольга Аркадіївна – кандидат соціологічних наук, доцент кафедри соціології Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна (м. Харків, Україна).

Адреса редакції:

майдан Свободи, 4, Харків, 61022, ХНУ імені В. Н. Каразіна, кафедра теорії культури і філософії науки, (057) 707-55-72 E-mail: culture_science@karazin.ua

Сайт: <https://periodicals.karazin.ua/thcphs/index>

Статті пройшли внутрішнє та зовнішнє рецензування

Ідентифікатор медіа у Реєстрі суб'єктів у сфері медіа: R30-04471 (Рішення № 1538 від 09.05.2024 р. Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення. Протокол № 15)

© Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, оформлення, 2024

ISSN 2306-6687

Ministry of Education and Science of Ukraine

THE JOURNAL

OF V. N. KARAZIN KHARKIV NATIONAL
UNIVERSITY

**Series Theory of Culture and
Philosophy of Science**



Issue 69

Established in 1991

Kharkiv 2024

UDC 130+111

Founder: V. N. Karazin Kharkiv National University

Year of foundation: 1991

Frequency: twice a year

The given scientific articles are dedicated to actual problems of philosophy of culture, philosophical anthropology, theory of knowledge and philosophy of science.

The Journal is a professional edition of Ukraine of the "B" category in the field of philosophical science in the specialty 033 - "Philosophy" (The Decree of MES of Ukraine No. 627 from 14.05.2020)

Indexed: DOAJ: <https://doaj.org/toc/2306-6687?source>

Approved for publication by the decision of the Academic Council of V. N. Karazin Kharkiv National University (protocol № 11 dated 21.06.2024).

Editorial Board

Tihanov Galin – D. Sc. (Philosophy), Professor of the Queen Mary University (London, Great Britain) (**Editor-in-Chief**).

Petrenko Dmitry – D. Sc. (Philosophy), Head of the Department of Theory of Culture and Philosophy of Science, V. N. Karazin Kharkiv National University (Kharkiv, Ukraine) (**Deputy Chief Editor**).

Biletsky Igor – Ph.D. (Philosophy), Associate Professor of the Department of Theory of Culture and Philosophy of Science, V. N. Karazin Kharkiv National University (Kharkiv, Ukraine) (**Executive Secretary**).

Epshtein Mikhail – D. Sc. (Philosophy), Professor of the Emory University (Atlanta, USA).

Fesenko Galina – D. Sc. (Philosophy), Professor of the Department of Philosophy and Political Science, O. M. Beketov Kharkiv National University of Urban Economy (Kharkiv, Ukraine).

Filippova Olga – Ph.D. (Sociology), Associate Professor of the Department of Sociology, V. N. Karazin Kharkiv National University (Kharkiv, Ukraine).

Grau Oliver – D. Sc. (Philosophy), Professor of the Danube University (Krems, Austria).

Grindt Helmut – D. Sc. (Philosophy), Professor of the Dusseldorf University (Dusseldorf, Germany).

Karpenko Ivan – D. Sc. (Philosophy), Professor, Dean of the Faculty of Philosophy, V. N. Karazin Kharkiv National University (Kharkiv, Ukraine)

Klemme Heiner – D. Sc. (Philosophy), Professor of the Martin Luter University Halle (Wittenberg, Germany).

Kluszynski Ryszard – D. Sc. (Philosophy), Professor of the University of Lodz (Lodz, Poland).

Pugach Boris – D. Sc. (Philosophy), Professor of the Department of Theory of Culture and Philosophy of Science, V. N. Karazin Kharkiv National University (Kharkiv, Ukraine).

Starodubtseva Lydia – D. Sc. (Philosophy), Head of the Department of Media and Communication, V. N. Karazin Kharkiv National University (Kharkiv, Ukraine).

Tytar Olena – D. Sc. (Philosophy), Professor of the Department of Theory of Culture and Philosophy of Science, V. N. Karazin Kharkiv National University (Kharkiv, Ukraine).

The address of editorial board: Svobody sq. 4, Kharkiv, 61022,
V. N. Karazin Kharkiv National University,
Department of Theory of Culture and Philosophy of Science,
(057) 707-55-72
E-mail: culture_science@karazin.ua
Web-site: <https://periodicals.karazin.ua/thcphs/index>

The articles were reviewed internally and externally

Media identifier in the Register of the field of Media Entities: R30-04471 (Decision № 1538 dated May 9, 2024 of the National Council of Television and Radio Broadcasting of Ukraine, Protocol № 15)

ЗМІСТ

Петренко Дмитрій, Стародубцева Лідія. Мистецтво аугментованої реальності в сучасній візуальній культурі 6

Коновалов Дмитро, Мархайчук Наталія, Кулик Ганна. Документальний фільм у сфері національної ідентичності (український та зарубіжний досвід осмислення)..... 16

Титар Олена, Дронов Нікіта. Філософія цифрового мистецтва: синергія художності та технології....26

Компанієць Лілія. Концептуальна матриця ідеї вічного Всесвіту Оригена: філософські інтерпретації..... 32

Попова Наталія, Макаров Олександр. Герменевтичний вимір риторики 40

Абашиник Ульяна. Гендерний аспект жахливого у швейцарському кіно 1980-х рр 48

Черняк Артур. Гальмівний процес пам'яті та його вплив на збереження соціо-культурних елементів 57

CONTENT

Petrenko Dmitry, Starodubtseva Lydia. Augmented Reality Art In Contemporary Visual Culture 6

Konovalov Dmytro, Markhaichuk Nataliia, Kulyk Anna. A documentary film in realm of national identity (ukrainian and foreign experience of comprehension) 16

Tytar Olena, Dronov Nikita. Philosophy of Digital art: Synergy of art and technology 26

Kompaniiets Liliia. Conceptual matrix of Origen's eternal Universe concept: philosophical exegesis 32

Popova Nataliia, Makarov Oleksandr. The hermeneutical aspect of rhetoric 40

Abashnik Uliana. The gender aspect of the horror in swiss cinema of the 1980s.....48

Tchernyak Artur. The inhibitory process of memory and its influence on the preservation of socio-cultural elements 57

Дмитрій Володимирович Петренко

доктор філософських наук,
завідувач кафедри теорії культури і філософії науки
Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна,
майдан Свободи 4, м. Харків, 61022, Україна
<https://orcid.org/0000-0001-6771-2916>

Лідія Володимирівна Стародубцева

доктор філософських наук,
в. о. завідувача кафедри медіакомунікацій
Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна,
майдан Свободи 4, м. Харків, 61022, Україна
<https://orcid.org/0000-0002-8259-4775>

МИСТЕЦТВО АУГМЕНТОВАНОЇ РЕАЛЬНОСТІ В СУЧАСНІЙ ВІЗУАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ

У статті розглядаються художні стратегії мистецтва аугментованої реальності (AR) у контексті філософії культури теоретиків «просторового повороту». Мистецтво аугментованої реальності пропонується розглянути окремо від теорій культури, що склалися навколо феномена віртуальної реальності. Обґрунтовується теза про те, що мистецтво віртуальної реальності рефлексувалося в межах постмодерністських теорій, що виходили з розуміння культури крізь теорію симулякру. Натомість мистецтво аугментованої реальності необхідно осмислювати через новітні теорії культури, що спираються на позадискурсивні фактори культури і матеріальну присутність культурних об'єктів. Мистецтво аугментованої реальності пропонується розглянути через феномен просторової присутності, що є головною особливістю AR-технологій – локалізація і прив'язка AR-проектів до конкретних просторових позицій. AR-арт аналізується в контексті просторового повороту в сучасних гуманітарних і соціальних дослідженнях, що на перший план виводять проблему простору.

Звернення до текстів AR-художників, творчих маніфестів і програмних статей дозволяє зробити висновок, що AR-художники розуміють свою творчість через категорії своєрідного повернення мистецтва до реальності і протистоять постмодерністському розумінню мистецтва як суто симуляції. Для AR-мистецтва важливим є поєднання цифрового образу і матеріальної присутності у просторі. У статті проводиться дослідження AR-проектів художників Т. Тіль, Д.-А. Роудса, Д. К. Фрімена, В. Паппенгеймера і описуються основні художні стратегії, що притаманні AR-мистецтву. Зокрема виділяються три основні стратегії: інвазія – несподівана поява цифрових об'єктів в публічному просторі, імерсія – занурення в аугментований урбаністичний простір, репрезентація – критичне осмислення простору в контексті історичних, екологічних чи політичних наративів. Визначено, що AR-мистецтво несе емансипаторний потенціал і може втілювати контркультурні стратегії протистояння офіційним дискурсам влади, що вписують простір в наративи легітимації існуючих владних відносин. AR-мистецтво втілює новітні стратегії метамодерністських культурних практик XXI сторіччя і шукає нові шляхи розуміння людини, суспільства і світу.

Ключові слова: візуальна культура, віртуальна реальність, влада, імерсія, метамодернізм, мистецтво аугментованої реальності, постмодернізм, простір, просторовий поворот, цифрова культура.

Як цитувати: Петренко, Д. Стародубцева, Л., (2024). Мистецтво аугментованої реальності в сучасній візуальній культурі. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н.Каразіна, серія «Теорія культури і філософія науки»*, (69), 6-15. <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2024-69-01>

In cites: Petrenko, D., Starodubtseva, L., (2024). Augmented Reality Art In Contemporary Visual Culture. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University, Series Theory of Culture and Philosophy of Science*, (69), 6-15. <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2024-69-01> [In Ukrainian]

Сучасна візуальна культура радикально трансформується завдяки новим технологічним можливостям, що були відкриті цифровою революцією кінця XX – початку XXI століть. Тотальна експансія цифрової культури у всі сфери життя докорінно змінює обрис сучасності і призводить до виникнення нових культурних феноменів. Одним із таких інноваційних явищ є AR-мистецтво, що ґрунтується на використанні технологій Augmented Reality (доповненої реальності), що активно розвиваються на початку XXI століття. Попри те, що AR-мистецтво протягом останніх десятиліть вже не раз ставало предметом серії блискучих концептуальних розвідок і арт-критичних рефлексій (і тут не можна не згадати перший в історії присвячений цій темі фундаментальний компендіум 2014 року «Мистецтво доповненої реальності: від емерджінг-технології до нового творчого медіуму», що витримав вже три перевидання, за авторством віртуальної команди з 33-х дослідників і художників з 11-ти країн, які є піонерами у галузі захоплюючої сфери мистецтва доповненої реальності, а також серію спеціалізованих праць, таких як «Поетики аугментованого простору» Льва Мановича [Manovich, 2006], «Просторова доповнена реальність» Донато Манієлло [Maniello, 2020], «Гіперреальність: Мистецтво проєктування неможливих досвідів» Кертиса Гікмена [Hickman, 2023], «Медіареальність: доповнена та віртуальна реальність» Джея Девіда Болтера [Bolter, 2021], «Застосування доповненої реальності: сучасний стан мистецтва» П'єра Буланже [Boulanger, 2024] та ін.), ця проблематика досі залишається інтригуючою terra incognita для пошуків нових дослідницьких ракурсів. Метою нашого дослідження є окреслення стратегій мистецтва аугментованої реальності в сучасній візуальній культурі на основі філософсько-культурологічного аналізу AR-проєктів художників Т. Тіль, Д.-А. Роудса, Д. К. Фрімена та В. Паппенгеймера.

AR-арт здійснює художнє осмислення новітньої технології і чудово демонструє, яким чином мистецтво може відкривати і презентувати ті аспекти новітніх технологій, які не є зрозумілими для більшості, що вбачає в них виключно функціональні можливості. Інтелектуальна рефлексія AR-технологій з самого початку відбувалася в контексті осмислення передуючої їй технології VR (віртуальної реальності), що призводило до нерозуміння головних особливостей AR. Наукові і художні дослідження VR активно розвивалися з кінця XX століття: від фундаментальних розвідок на кшталт робіт Семюеля Грінгарда [Greengard, 2019] або Марі-Лаури Раян [Ryan, 2003] до антиутопічних фантазій мистецтва кіберпанку. З появою AR перші дослідники намагалися інтегрувати цю технологію до вже складеної парадигми розуміння і використання VR. Сприйняття феномена VR у культурі кінця XX століття тісно зв'язувалося з постмодерністською філософією, що розглядала будь-які культурні феномени крізь призму теорій культури, які надихались так називаним «лінгвістичним поворотом» у гуманітарних науках. VR-технологія для постмодерністів стала гарним кейсом, що демонстрував симуляційну природу сучасної культури. Так, теоретик постмодерну Жан Бодріяр вбачав у віртуальній реальності радикальне втілення його концепції симулякру. Як пише філософ, «поняття віртуального співпадає з поняттям гіперреальності, тобто реальності віртуальної, реальності, яка, судячи з усього, є абсолютно гомогенізована, «цифрова», «операціональна», завдяки своїй досконалості, своїй підконтрольності і своїй несуперечності замінює усе інше» [Baudrillard, 2000, р. 67]. Відповідно до постмодерністських теорій, культура є набором знаків, що кодифікують і структурують наше сприйняття навколишнього світу, завжди вже занурене в дискурси, тексти або, за визначенням Жака Лакана, порядок символічного.

Однак звертаючись до культурних теорій початку XXI століття, ми можемо відзначити, що важливою тенденцією в них є повернення до осмислення культурних феноменів через їхню матеріальну присутність. Одним із проявлень цієї тенденції є особливе значення простору для сучасних теорій культури. Інколи таке звернення до просторових рефлексій при рефлексії над культурними феноменами називають «просторовим поворотом» (spatial turn), який спирається на твердження про те, що кожен культурний феномен має місце і просторово локалізований [Bagnows, 2016, р. 2], [Warf, Arias, 2009, р. 1–10; Crouch, 2017, р. 4]. За визначенням Едварда Соджа, просторовий поворот долає домінування часу в соціальних і гуманітарних науках: «адже ми є внутрішньо просторовими, а не тільки часовими істотами, активними учасниками продукування та відтворення людських географій, в яких живемо» [Soja, 2009, р. 12]. У контексті «просторового повороту» надзвичайно важливо відзначити радикальну відмінність AR-технологій від суто VR, адже AR поєднує віртуальний образ і феномени зовнішнього світу, що завжди виявляються в певному матеріальному просторі. Це і

є фундаментальною основою AR-мистецтва – через геолокацію або QR-код воно завжди прив'язано до певного простору і може відбутися тільки в певному місці, себто воно завжди має місце і є локалізованим, на відміну від мистецтва VR, яке занурює в цифровий світ незалежно від місця перебування глядача.

Цю важливу особливість AR-технологій блискуче відзначив Лев Манович у своїй інноваційній статті «Поетики аугментованого простору». Проаналізувавши AR-технології, дослідник приходять до радикального висновку, що AR-технології створюють новий вид фізичного простору, в якому неймовірним чином поєднується віртуальне і реальне [Manovich, 2006, p. 220]. Цей новий поворот до простору не є абсолютизацією матеріальності феноменів культури, а скоріше акцентує увагу на важливості з'єднання як дискурсивних, так і позадискурсивних факторів, віртуального образу і просторової присутності.

AR-мистецтво також може бути розглянуто в контексті метамодерністського розуміння сучасності, що на думку Робіна ван дер Аккера і Тімотеуса Вермюлена, поєднує гіперкритичні настанови постмодерну, що абсолютизував інтерпретацію культури як переплетення дискурсивних практик із пошуками нових стратегій розуміння світу, людини і культури на початку XXI століття [Akker, Vermeulen, 2017, p. 1–20]. AR-мистецтво, на відміну від постмодерністської тотальності симуляції, повертає нас до присутності в матеріальному просторі, парадоксальним чином трансформуючи його через призму цифрових аугментованих образів. Ця особливість AR-мистецтва стала основою для маніфесту, опублікованого в мережі Інтернет у 2011 році міжнародною групою AR-художників. Як було проголошено в маніфесті, «у XXI столітті екрани більше не є кордонами. З AR віртуальне збільшує і підсилює Реальне, стверджуючи матеріальний світ у діалозі з простором і часом» [The AR Art Manifesto, 2011]. У цій тезі маніфесту важливий акцент зроблено на тому, що AR – це не нова форма захоплення чи підміни реальності цифровими образами-симулякрами, а навпаки, технологія, що повертає значення матеріального світу. Як зазначив AR-художник і теоретик медіа Джеффрі Алан Роудс, «сучасне захоплення доповненою реальністю, в якому згенерований комп'ютером віртуальний об'єкт накладається на реальне середовище, створює нові думки, зв'язки і світи» [Rhodes, «Broadway Augmented», 2014]. Варта уваги також програмна стаття Роудса [Rhodes, Augmented Reality in Art: Aesthetics and Material for Expression, 2014, p. 127–138], у якій автор у пошуках відповіді на питання, що можна вважати авангардним мистецтвом доповненої реальності та як ми можемо туди потрапити, апелює до того, що він іменує «The Objection», розуміючи під цим поняттям жанр високотехнологічних мистецьких творів, що не просто використовують доповнену реальність, але й, кидаючи виклик фізичній реальності, здатні звільнити мислення: розірвати технічні та ідеологічні структури, в яких ми живемо.

Екстраполюючи методологію «апаратної кінотеорії» Жана-Луї Бодрі на розуміння природи AR-мистецтва і розвиваючи аналітичну модель Роберта Т. Азума щодо аналізу творів медіаарту, Джеффрі Алан Роудс пропонує власну концепцію мистецтва аугментованої реальності. Її структурно-логічну візуалізацію представлено на рис. 1.

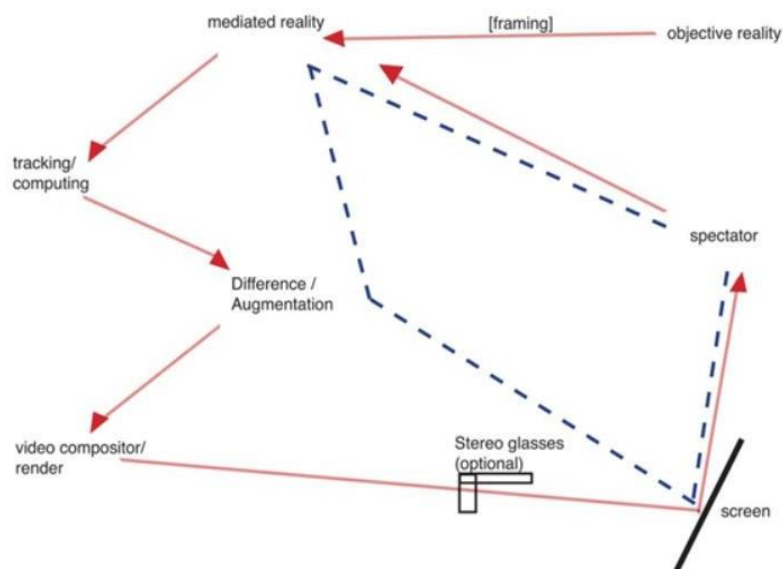


Рис. 1. Джеффрі Алан Роудс. Апарат доповненої реальності (екстраполяція на сферу аналізу творів AR мистецтва структурно-логічної діаграми Роберта Т. Азума, уточненої та розширеної ним слідом за Жаном-Луї Бодрі) [Rhodes, 2022]

Fig. 1. Jeffrey Alan Rhodes. Augmented Reality Apparatus (extrapolation onto the sphere of AR art analysis of Robert T. Azuma's structural-logical diagram, refined and expanded by him following Jean-Louis Baudry) [Rhodes, 2022]

Як бачимо, за концепцією Роудса, так звана «об'єктивна реальність» шляхом фреймінгу перетворюється на медіатизовану реальність, що, в свою чергу, трансформується у процесі трекінгу і комп'ютингу, диференціюється та аугментується, підлягає процесам рендерингу і – завдяки відеомонтажу – рекомпозиції, після чого проходить крізь стереоокуляри (опціонально) і тільки після цього, у такому багатократно «доповненому» серією модифікацій форматі потрапляє на екран, з якого сліди її присутності і зчитує глядач. Таким чином, екранна дійсність, віддзеркалюючи серію метаморфоз так званої «фізичної реальності», здатна створювати ефект подвійного палімпсесту: такого взаємного накладання об'єктивної та аугментованої реальності, коли обидві ніби просвічують одна крізь одну. Такий своєрідний «оверлепінг» і складає крихке онтологічне підґрунтя AR мистецтва.

Спробуємо проаналізувати художні стратегії цього нового мистецтва, що втілювалось у творах художників протягом останніх 15-ти років. Перша, і мабуть найбільш розповсюджена, стратегія AR-мистецтва, яку варто виділити, – це *стратегія інвазії*. Ця стратегія презентує найбільш спрощений підхід до AR-мистецтва, який виявляється в появі несподіваних цифрових об'єктів, що актуалізуються завдяки гаджету через геолокацію або QR-код у різних публічних просторах. У цілому, цю лінію AR-мистецтва можна розглядати в контексті паблік-арту, що в даному випадку доповнюється можливостями цифрових технологій. Така лінія AR-арту продовжує традиції мистецьких інсталяцій в публічному просторі: від поп-артистських робіт Класа Олденбурга до хуліганських проєктів Бенксі. Для деяких художників старшого покоління таке використання AR-технологій є продовженням їхніх попередніх інсталяційних проєктів. Наприклад, AR-інсталяція Джеффа Кунса в Центральному парку Нью-Йорка, презентована в 2017 році, є продовженням його відомої серії скульптур, що зображують цуценя, ніби зроблене з повітряних кульок. Подібною стратегією керуються і деякі AR-проєкти молодшого покоління художників. Наприклад, проєкт Вілла Паппенгеймера «CarPark-X» 2019 року являє собою цифрові образи автомобілів, що падають з неба в певному публічному просторі: «The Greenway» у центрі Бостона. На думку AR-митців Ненсі Бейкер Кехіл, Джона Крейга Фрімена та Вілла Паппенгеймера, AR-проєкти дозволяють користувачам переглядати та досліджувати світові масштабні віртуальні репрезентації «уламків ери оптимізму», коли фізичне середовище доповнюється віртуальними світами, створеними за допомогою «процесів моделювання, модифікації та медіаколажу», що змінюють звичні функціональні режими [Cahill, Freeman, Will Pappeneimer, 2019]. Джон Крейг Фрімен у 2019 році створив для «The Greenway» два публічних мистецьких проєкти доповненої реальності, зокрема «Fossil Fueled», химерне відображення історії споживання викопного палива, і «Roadside Detritus», поетичне споглядання американського «маршруту 1», який колись проходив по тій самій дорозі через Бостон, що сьогодні становить Грінвей Роуз Кеннеді [там само]. Ніби «у пошуках втраченого часу» художник мандрував історичною дорогою, скануючи залишки свідчень утопічної автомобільної культури середини XX століття, і завдяки мистецтву аугментованої реальності запропонував цифровий естетичний жест (не)повернення, в якому сучасне ностальгічно просякнуто минулим. Мистецтво AR, створене виключно за допомогою стратегії інвазії, часто не несе в собі якихось додаткових сенсів, окрім сюрреалістичного принципу поєднання непок'єднуваного, – у певному публічному просторі з'являється несподіваний дивний цифровий об'єкт:

Другу стратегію AR-мистецтва можемо назвати *імерсією*. Поняття імерсії раніше застосовувалося в теоріях цифрового мистецтва, зокрема в дослідженнях медіамистецтва Олівера Грау [Grau, 2004]. Але на відміну від розуміння імерсії як тотального занурення в альтернативний досвід, створений за допомогою цифрових або аналогових медіа, в AR-проєктах важливим є те, що імерсія тут позначає занурення завжди прив'язане до певних просторів і таким чином поєднує матеріальну присутність і сприйняття локалізованих цифрових образів. Такого роду AR-проєкти тісно пов'язані з традиціями урбаністичного мистецтва, зокрема, розробленого ще ситуаціоністами в 1960-х роках концепціями дрейфу (*dérive*) і детурнементу (*détournement*, що у перекладі з французької мови означає звільнення, але також і відхилення, викривлення). Дрейф поєднує координацію і розсіювання, цілеспрямовані практики реорганізації магістральних міських маршрутів і спонтанне блукання по пригородам. Детурнемент – це ситуаціоністська партизанська стратегія боротьби з авторитетами «суспільства вистави», за визначенням теоретика ситуаціонізму Гі Дебора [Debord, 2021]. Детурнемент позначав вторгнення в міський простір, реалізоване в створенні

графіті, знятті табличок із назвами вулиць, зміні написів на пам'ятниках і інших діях, що підривали міську топологію влади. Як писав Геральд Рауніг, ситуационісти «активно формують навколишнє середовище, починають вільну гру з простором міста в ролі поля для гри» [Raunig, 2007, p. 165]. Цікаве втілення ситуационістського підходу можна побачити в AR-проекті Джона Крейга Фрімена «Усюди, але ніде» 2017 року, створеного художником на вулицях Лос-Анджелесу. Переміщаючись або «дрейфуючи» просторами лос-анджелеських вулиць, глядач за допомогою гаджету міг бачити альтернативний вигляд знайомих вулиць, де реальний урбаністичний простір поєднувався з детурнементом – багатошаровими цифровими колажами образів і написів, що відсилають до чисельних міських субкультур. Мистецтво Фрімена блискуче втілює той процес, який Жиль Дельоз називав детериторизацією, завдяки якому простір втрачає свої організовані риси і стає відкритим до художніх трансформацій. Подібним чином зроблено колективний проєкт цифрових художників «Broadway Augmented» 2014 року, в якому найдовша вулиця Нью-Йорку Бродвей заповнилася цифровими об'єктами, які відсилали до різних періодів історії мистецтва. AR-арт став художньою складовою акції громадських протестів «Захопи Волл-стріт» (Occupy Wall Street, скорочено OWS) 2011 року у фінансовому центрі Нью-Йорку. У межах проєкту художника Марка Скварека «ПротестAR» глядачі могли бачити цифрові образи протестуючих на Волл-стріт і після завершення протестів (детальніше про можливості AR у протестному мистецтві див. статтю Скварека «Активізм аугментованої реальності» [Skwarek, 2014]). Таким чином, цифрові трансформації міста за допомогою технологій AR відкривають альтернативні можливості організації урбаністичного простору, заповнюваного AR-художнім експериментом і контркультурним бунтом.

Інший аспект імерсивної стратегії AR-мистецтва оригінально втілює художниця Таміко Тіль. Як пише мисткиня, «мої роботи відтворюють чисельні шари пам'яті, історії, міфів, фантазій і бажань, які можуть бути викликані унікальним об'єктом» [Thiel, 2022]. Цей унікальний об'єкт, з яким працює Тіль завжди повинен бути розміщеним у певному просторі. Один із найбільш цікавих проєктів Тіль «Фрактальні бачення: дифузії» створений навколо ряду лондонських архітектурних споруд: найвищої будівлі у Великобританії «The Shard», а також сусідніх будівель Королівського коледжу. Завдяки AR-технології архітектурні деталі лондонських будівель накладаються та повторюються поверх реальних споруд, що викликає у глядача дезорієнтацію, адже в проєкті Тіль реальні просторові об'єкти змішуються з віртуальними. Твір Тіль змушує глядача буквально подивитися по-іншому на відомі лондонські простори і пережити специфічний досвід візуальної дисемінації. У творі Тіль і подібних проєктах AR-мистецтва ми можемо побачити новітні тенденції візуальної культури, пов'язані з сучасним розвитком технологій бачення. Джонатан Крері в роботі «Техніки спостерігача» описав дуже важливу подію у візуальній культурі XIX століття – народження суб'єктивного бачення. На думку науковця, з розвитком оптичних технологій протягом Нового часу домінувало об'єктивне бачення, що втілювалося в камері-обскурі як оптичний технології, що дозволяла «об'єктивно» сприймати світ незалежно від позиції спостерігача. Водночас оптичні технології початку XIX сторіччя створюють нову ситуацію. У своєму дослідженні Крері стверджує, що у перші десятиріччя XIX століття ключовим стало суб'єктивне бачення, що було виїняте з матеріальних відносин камери-обскури і перенесено в людське тіло [Crary, 1992, p. 67–96]. Цей новий тип бачення вже не претендує на об'єктивне сприйняття світу, а занурює нас у суб'єктивний світ, в якому немає універсальної точки зору, що на рівні оптичних медіа втілюється в ряді інноваційних технологій бачення: від стереоскопу XIX століття до 3D кінематографа XXI століття. Інноваційність мистецької рефлексії AR-технології у проєктах, подібних до твору Тіль «Фрактальні бачення: дифузії», дозволяє припустити народження в XXI столітті нового типу бачення, що можна назвати паралаксом. Цифрова візуальна культура XXI століття не задовольняється суб'єктивним баченням, а пропонує ускладнене паралаксне бачення, в якому просторовий об'єкт може бути презентованим одночасно з різних візуальних позицій і конфігурацій.

Важливою стратегією AR-мистецтва є третя – *репрезентаційна*. Ця стратегія метафорично описана в маніфесті AR-мистецтва таким чином: «Захисне скло дисплея розбито, а фізичне і віртуальне об'єднані в новому проміжному Просторі. У цьому новому просторі ми і будемо творити» [The AR Art Manifesto, 2011]. Цей «проміжний простір», що відкриває AR-мистецтво, дозволяє побачити фізичний простір, з яким працює AR-художник, у багатьох додаткових вимірах, неочевидних для звичайного глядача. Адже простір ніколи не є голою матеріальною присутністю, простір завжди вписаний в різні контексти: історичні,

політичні, екологічні тощо. Отже, AR-мистецтво може виявляти ці приховані просторові аспекти і демонструвати їх, деконструючи ті офіційні наративи, що обволікають простір і позначають його мітками і знаками дискурсів влади. Так побудовані екологічні AR-проекти Ненсі Бейкер Кехіл «Обертання» та Таміко Тіль «Сади антропоцену», які розповідають про нищення природного стану технологічним виробництвом і нагадують про рослинні види, що зникають. Так, у спільному проекті Таміко Тіль і Вілла Паппенгеймера «Біосвіт Склтерс Ліверпуль» відтворено AR-образи зниклих видів рослин, що притаманні місцевості південно-західної Англії. Глядач може рухатися вздовж вулиць Ліверпуля і на гаджеті спостерігати повернення цих рослин у міський простір. З історичним контекстом простору цікаво працює Вілл Паппенгеймер. В AR-проекті 2017 року «Реконструкція каперів», створеного на узбережжі Бостонської бухти, завдяки геолокації можна побачити на екрані гаджету дивну цифрову інсталяцію, яка складається з щогл різних кораблів, з'єднаних у динамічну сферу, що парить у небі. У цьому проекті Паппенгеймер відсилає до подій, що відбувалися на узбережжі під час війни США за незалежність. Цифровий образ щогл і деталей кораблів нагадують про захоплення і пограбування каперами іноземних кораблів для фінансування війни за незалежність. Таким чином Паппенгеймер репрезентує історичний пласт простору, що не вписується в класичний історичний наратив утворення США, а сам простір узбережжя презентує як «місце пам'яті». Якщо Паппенгеймер працює з історичним виміром існування простору, деконструючи наративи, що легітимують історію США, то Джон Крейг Фрімен в своїх проектах досліджує сприйняття світу в епоху глобалізації. Ще Вальтер Беньямін колись відзначав однією з головних інновацій, уведених відкриттям фотографічних образів, зміну уявлень про простір: втрату «унікального відчуття далечини». Замість відчуття далечини світ стає близьким: ви можете не побачити наживо твори мистецтва чи різні куточки світу, але фото робить їх близькими до вашого просторового досвіду. Подібним чином влаштований проєкт Фрімена «Аугментований ландшафт», втілений в Салемі в 2017 році. AR-проект Фрімена спирається на цифрове відтворення фрагментів простору китайського провінційного містечка, що завдяки AR-технологіям з'являється в місті Салем. Глядач може бачити традиційні китайські будинки та їх мешканців, які ніби привиди з'являються в американському місті. У цій роботі Фрімен розмірковує про природу культурної взаємодії в епоху глобалізаційних процесів, економічної інтеграції і новітніх цифрових технологій, що змінюють сьогодні уявлення про простір і, як писав ще Маршалл Маклуен, перетворюють світ на глобальне село.

Для багатьох AR-художників у визначенні AR-мистецтва важливою є можливість взаємодії з реальністю, яку можна краще зрозуміти саме завдяки цифровим образам. Як пишуть AR-художники у маніфесті, «твердо перебуваючи в Реальному, ми розширюємо вплив віртуального, інтегруючи і проектуючи його на Світ навколо нас. Об'єкти, примарні образи і радикальні події будуть співіснувати в наших будинках і в наших суспільних місцях» [The AR Art Manifesto, 2011]. У певному сенсі, якщо почитати інтерв'ю цих художників, то можна дійти висновку, що вони розуміють своє мистецтво як специфічне повернення реалізму, але, звичайно, не наївного реалізму в дусі XIX чи початку XX століть, а такого, що враховує радикальну постмодерністську критику. Наприклад, Джон Крейг Фрімен у подкаст-інтерв'ю для відеопроєкту «Art + Technology» так визначає своє мистецтво: «Мене не цікавить симуляція просторів і об'єктів. Мене цікавлять реальні люди і реальні місця. Моє мистецтво – політичне» (Interview. Alters the Real with Augmented Reality, 2019). У цій тезі Фрімен відсилає до уведеного ще Жаном-Люком Годаром розрізнення між мистецтвом про політику і політично зробленим мистецтвом, тобто мистецтвом, що демонструє владні відносини та умови утворення їхньої репрезентації.

У своїй творчості Фрімен часто звертається до теми свідості: його AR-проекти будуються на відсилці до трагічних подій, що відбулися в певному просторі, але з політичних причин приховуються офіційними дискурсами публічних просторів і робляться невидимими в повсякденному житті. Так, Фрімен багато років працює над створенням різноманітних AR-меморіалів, присвячених різним подіям: від розстрілу школярів до загибелі нелегальних мігрантів із Мексики на кордоні зі США. Перебуваючи в місті трагічної загибелі групи людей, через геолокацію можна побачити віртуальний меморіал, що свідчить: тут відбулася трагедія. У проекті «School shootings eMorial» – це цифрові образи рюкзаків дітей, що були розстріляні в школі, – подія, про яку адміністрація згадувати не хоче, щоб не псувати імідж. У серії проєктів на кордоні США з Мексикою на місцях загибелі мігрантів завдяки введенню

геолокації на гаджеті можна побачити динамічний цифровий образ, який нагадує героя традиційного мексиканського карнавалу, що піднімається в небо. За допомогою AR-образів Фрімен ніби повертає пам'ять про людей, які стали, за визначенням Джорджо Агамбена, «homo sacer». Будучи виключеними з будь-яких соціальних і правових порядків, перетвореними на «голе життя», вони ніби ніколи не існували: їхні життя і смерті стерті зі суспільної пам'яті.

Мистецтво Фрімена демонструє, що кожний простір може бути осмисленим у вимірі того, що Мішель Фуко називав гетеротопією, простором символічним, що водночас завжди є простором боротьби між пам'яттю і забуттям, присутністю і відсутністю, репрезентацією і стиранням. Як писав Фуко, «ми живемо в час, коли світ, як мені здається, відчувається не тільки як велике життя, що розвивається, проходячи крізь час, скільки як мережа, що зв'язує між собою точки і нитки свого клубка. Можливо, можна сказати, що багато з ідеологічних конфліктів, що надихають сучасну полеміку, розгортаються між благочесними нащадками часу і пригніченими мешканцями простору» [Foucault, 1986]. AR-мистецтво, подібне до творчості Фрімена, презентує пригнічених мешканців простору, забутих і виключених із Великої Історії. У цьому напрямку надзвичайно цікавим є AR-проект під назвою «Богиня демократії», що створила анонімна група китайських художників «4Gentleman». Цей проект відсилає до подій на площі Тяньаньмень в Пекіні у 1989 році, коли велика група китайців оголосила протест проти комуністичної влади. Протест був придушений, і пам'ять про нього стерта з офіційної китайської історії. Але залишилися фотографії, які свідчать, що ці події відбувалися. «Богиня демократії» – це назва десятиметрової статуї, яку створила група студентів Академії мистецтв Пекіна. На думку молодих скульпторів, «Богиня демократії» повинна була стати аналогом статуї Свободи у США – китайським символом спротиву комуністичній диктатурі. «4Gentleman» створили AR-версію цієї скульптури, що з'являється на гаджеті на площі Тяньаньмень через геолокацію. Інше відоме фото з цих пекінських протестів 1989 року: самотній чоловік, який перегороджує дорогу танкам, що китайський уряд спрямував на придушення протесту, – неймовірний образ спротиву, сила духу і свободи проти бездушної військової державної машини. «4Gentleman» у межах AR-проекту на площі Тяньаньмень відтворили і цей образ спротиву диктатурі. Так режимний об'єкт, велика площа столиці комуністичного Китаю, завдяки AR-технологіям перетворюється на місце пам'яті про тих сміливих китайців, які кинули виклик комуністичному режиму. AR-мистецтво стає потужним інструментом пам'яті, зв'язаної з простором: воно ніби повертає привиди минулого, інколи бунтівні, інколи трагічні, але завжди такі, що підривають домінуючі ідеологічні моделі соціального простору.

Підсумовуючи, зазначимо, що мистецтво аугментованої реальності є надзвичайно ємною з евристичної точки зору концептуальною територією, відкритою для філософсько-культурологічних, політологічних, соціопсихологічних і мистецтвознавчих рефлексій. Звичайно, у цьому коротенькому дослідженні нами розкрито лише частину тих художніх і концептуальних можливостей, що відкривають AR-технології для сучасної візуальної культури. Розглянувши AR-мистецтво крізь призму просторового повороту в теорії культури і мистецьких текстів, наразі ми можемо виділити три основні стратегії AR-мистецтва: інвазія, імерсія і репрезентація. Ці стратегії часто поєднуються в межах одного арт-проекту, що може одночасно порушувати просторову організацію, відкривати несподіваний імерсивний досвід і провокувати критичне осмислення прихованих за просторовою присутністю контекстів. Отже, AR-мистецтво презентує все нові й нові культурні настанови початку XXI століття, які ще потребують подальшого осмислення і контекстуалізації в межах метамодерністських теорій сучасної візуальної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Akker R. v. d., Vermeulen T. (2017) Periodizing the 2000s, or, the Emergence of Metamodernism // *Metamodernism. Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism* / ed. by. Akker R. v. d., Gibbons A., Vermeulen T. London ; New York : Rowman and Littlefield. P. 1–20.
2. Barrows A. (2016) *Time, Literature, and Cartography after the Spatial Turn*. London : Palgrave Macmillan. 178 p.
3. Baudrillard J. (2000) *Mots de Passe*. Paris : Fayard/Pauvert. 107 p.
4. Bolter J. D., Engberg M., MacIntyre B. (2021) *Reality Media: Augmented and Virtual Reality*. London ; New York : The MIT Press. 248 p.

5. Boulanger P. (2024) Applications of Augmented Reality – Current State of the Art. Croatia : IntechOpen. 240 p.
6. Cahill N. B., Freeman J. C., Pappenheimer W. (2019) Augmented Reality Art / The Greenway : Public Art. URL : <https://www.rosekennedygreenway.org/augmentedrealityart/> (дата звернення: 21.02.2025).
7. Crary J. (1992) Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century. Cambridge, London : MIT Press. 171 p.
8. Crouch D. (2017) Space, Living, Atmospheres, Affectivities // The Question of Space. Interrogating the Spatial Turn between Disciplines. London ; New York : Rowman, Littlefield. P. 1–22.
9. Debord G. (2021) The Society of the Spectacle / transl. from French by K. Knabb. New York : Critical Editions. 128 p.
10. Foucault M. Of Other Space / transl. from French by J. Miskowiec // Diacritics, 1986. No. 16/1. P. 22–27.
11. Freeman J. C. (2019) Alters the Real with Augmented Reality – Brought to you by Hyundai // Art and Technology. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=xbiIGZWnwBU> (дата звернення: 21.02.2025).
12. Grau O. (2004) Virtual Art: From Illusion to Immersion. London ; New York : The MIT Press. 430 p.
13. Greengard S. Virtual Reality. Cambridge, London : The MIT Press, 2019. 264 p.
14. Hackemann R. (2023) 3D Experimental VR and Art Practices: Untangling Another Dimension. Bristol, UK : Intellect Ltd. 154 p.
15. Hickman C. (2023) Hyper-Reality: The Art of Designing Impossible Experiences. Provo, UT : Independently published. 408 p.
16. Kastel T. Live Performances and Broadcast Productions with Augmented Reality.
17. Lichty P. (2014) The Aesthetics of Liminality: Augmentation as an Art Form // Augmented Reality Art. From an Emerging Technology to a Novel Creative Medium / ed. by Geroimenko V. New York ; London : Springer. P. 99–126.
18. Maniello D. (2020) Spatial Augmented Reality. The Development of Edutainment for Augmented Digital Spaces. Brienza : Le Pensur Edizioni. 296 p. (New Technologies for the Arts : Nuove tecnologie per l'arte. Vol. 3).
19. Manovich L. (2006) The Poetics of Augmented Space // Visual Communication, No. 5 (2). P. 219–224.
20. Raunig G. (2007) Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century / transl. from German by A. Derieg. Los Angeles : Semiotext(e). 320 p.
21. Rhodes G. A. (2014) Augmented Reality in Art: Aesthetics and Material for Expression // Augmented Reality Art. From an Emerging Technology to a Novel Creative Medium / ed. by V. Geroimenko. New York ; London : Springer. P. 127–138.
22. Rhodes G. A. (2014) «Broadway Augmented» – Augmented Reality as Virtual Public Art in Sacramento // Journal of the New Media Caucus : Broadway Augmented official website. URL : https://www.garhodes.com/Rhodes_BroadwayAugmentedReport.pdf (дата звернення: 21.02.2025).
23. Ryan M.-L. (2003) Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media. Baltimore : John Hopkins University Press. 416 p.
24. Skwarek M. (2022) Augmented Reality Activism // Augmented Reality Art. From an Emerging Technology to a Novel Creative Medium / ed. by V. Geroimenko. 3rd ed. New York ; London : Springer. P. 3–30.
25. Soja E.W. (2009) Taking Space Personally // The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives / ed. by B. Warf, S. Arias. London ; New York : Routledge. P. 11–35.
26. The AR Art Manifesto(2014) // Whitney Museum – Shared Spaces: Social Media And Museum Structures. URL : <https://manifest-ar.art> (дата звернення: 21.02.2025).
27. Thiel T. (2022) Selected works 1986–2022 // Tamiko Thiel. URL : https://tamikothiel.com/PR/TamikoThiel_SelectedArtworks_1986-2022.pdf (дата звернення: 21.02.2025).
28. Virtual and Augmented Reality for Architecture and Design (2022) / ed. by E. Vilar, E. Filgueiras, and F. Rebelo. Boca Raton, FL : RC Press. 234 p.
29. Warf B. Arias S. (2009) Introduction: the Reinsertion of Space into the Social and Humanities // The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives / ed. by B. Warf, S. Arias. London ; New York : Routledge. P. 1–10.

Внесок авторів: всі автори зробили рівний внесок у цю роботу

Конфлікт інтересів: автори повідомляють про відсутність конфлікту інтересів

Стаття надійшла до редакції 01.03.2024

Стаття рекомендована до друку 05.05.2024

Dmitry V. Petrenko, DSc. In Philosophy, Head of the of the Department of Theory of Culture and Philosophy of Science, V. N. Karazin Kharkiv National University, Svobody sq. 4, Kharkiv, 61022, Ukraine, <https://orcid.org/0000-0001-6771-2916>

Lydia V. Starodubtseva, DSc. In Philosophy, Acting Head of the of the Department of Media Communications, V. N. Karazin Kharkiv National University, Svobody sq. 4, Kharkiv, 61022, Ukraine, <https://orcid.org/0000-0002-8259-4775>

AUGMENTED REALITY ART IN CONTEMPORARY VISUAL CULTURE

The article considers the artistic strategies of augmented reality (AR) art in the context of the «spatial turn». It is proposed to consider augmented reality art separately from the theories of culture that have developed around the phenomenon of virtual reality. The thesis is substantiated that the art of virtual reality was reflected within the framework of postmodernist theories that proceeded from the understanding of culture through the theory of the simulacrum. Instead, the art of augmented reality must be understood through the latest theories of culture that rely on post-discursive factors of culture and the material presence of cultural objects. It is proposed to consider the art of augmented reality through the phenomenon of spatial presence, which is the main feature of AR technologies – localization and binding of AR projects to specific spatial positions. AR-art is analyzed in the context of the spatial turn in modern humanitarian and social studies, which bring the problem of space to the forefront.

An appeal to the texts of AR-artists, creative manifestos and program articles allows us to conclude that AR-artists understand their work through the categories of a kind of return of art to reality and oppose the postmodernist understanding of art as a pure simulation. For AR-art, the combination of digital image and material presence in space is important. The article studies AR-projects of artists T. Thiel, G. A. Rhodes, J. K. Freeman, V. Pappenheimer and highlights the main artistic strategies inherent in AR-art. In particular, three main strategies are distinguished: invasion - the unexpected appearance of digital objects in public space, immersion - immersion in an augmented urban space, representation - a critical understanding of space in the context of historical, ecological or political narratives. It is determined that AR-art carries an emancipatory potential and can embody countercultural strategies of opposition to official discourses of power, which inscribe space into narratives of legitimization of existing power relations. AR-art embodies the latest strategies of metamodernist cultural practices of the 21st century and seeks new ways to understand man, society and the world.

Keywords: augmented reality art, digital culture, immersion, metamodernism, power, postmodernism, space, spatial turn, virtual reality, visual culture

REFERENCES

1. Akker R. v. d., Vermeulen T. (2017) Periodizing the 2000s, or, the Emergence of Metamodernism // *Metamodernism. Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism* / ed. by. Akker R. v. d., Gibbons A., Vermeulen T. London ; New York : Rowman and Littlefield. P. 1–20.
2. Barrows A. (2016) *Time, Literature, and Cartography after the Spatial Turn*. London : Palgrave Macmillan. 178 p.
3. Baudrillard J. (2000) *Mots de Passe*. Paris : Fayard/Pauvert. 107 p.
4. Bolter J. D., Engberg M., MacIntyre B. (2021) *Reality Media: Augmented and Virtual Reality*. London ; New York : The MIT Press. 248 p.
5. Boulanger P. (2024) *Applications of Augmented Reality – Current State of the Art*. Croatia : IntechOpen. 240 p.
6. Cahill N. B., Freeman J. C., Pappenheimer W. (2019) *Augmented Reality Art / The Greenway : Public Art*. URL : <https://www.rosekennedygreenway.org/augmentedrealityart/> (Accessed: 21.02.2025).
7. Crary J. (1992) *Techniques of the Observer. On Vision ana Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, London : MIT Press. 171 p.

8. Crouch D. (2017) *Space, Living, Atmospheres, Affectivities* // *The Question of Space. Interrogating the Spatial Turn between Disciplines*. London ; New York : Rowman, Littlefield. P. 1–22.
9. Debord G. (2021) *The Society of the Spectacle* / transl. from French by K. Knabb. New York : Critical Editions. 128 p.
10. Foucault M. *Of Other Space* / transl. from French by J. Miskowiec // *Diacritics*, 1986. No. 16/1. P. 22–27.
11. Freeman J. C. (2019) *Alters the Real with Augmented Reality – Brought to you by Hyundai* // *Art and Technology*. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=xbiIGZWnwBU> (Accessed: 21.02.2025).
12. Grau O. (2004) *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. London ; New York : The MIT Press. 430 p.
13. Greengard S. *Virtual Reality*. Cambridge, London : The MIT Press, 2019. 264 p.
14. Hackemann R. (2023) *3D Experimental VR and Art Practices: Untangling Another Dimension*. Bristol, UK : Intellect Ltd. 154 p.
15. Hickman C. (2023) *Hyper-Reality: The Art of Designing Impossible Experiences*. Provo, UT : Independently published. 408 p.
16. Kastel T. *Live Performances and Broadcast Productions with Augmented Reality*.
17. Lichty P. (2014) *The Aesthetics of Liminality: Augmentation as an Art Form* // *Augmented Reality Art. From an Emerging Technology to a Novel Creative Medium* / ed. by Geroimenko V. New York ; London : Springer. P. 99–126.
18. Maniello D. (2020) *Spatial Augmented Reality. The Development of Edutainment for Augmented Digital Spaces*. Brienza : Le Penseur Edizioni. 296 p. (New Technologies for the Arts : Nuove tecnologie per l'arte. Vol. 3).
19. Manovich L. (2006) *The Poetics of Augmented Space* // *Visual Communication*, No. 5 (2). P. 219–224.
20. Raunig G. (2007) *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century* / transl. from German by A. Derieg. Los Angeles : Semiotext(e). 320 p.
21. Rhodes G. A. (2014) *Augmented Reality in Art: Aesthetics and Material for Expression* // *Augmented Reality Art. From an Emerging Technology to a Novel Creative Medium* / ed. by V. Geroimenko. New York ; London : Springer. P. 127–138.
22. Rhodes G. A. (2014) «Broadway Augmented» – *Augmented Reality as Virtual Public Art in Sacramento* // *Journal of the New Media Caucus : Broadway Augmented official website*. URL : https://www.garhodes.com/Rhodes_BroadwayAugmentedReport.pdf (Accessed: 21.02.2025).
23. Ryan M.-L. (2003) *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore : John Hopkins University Press. 416 p.
24. Skwarek M. (2022) *Augmented Reality Activism* // *Augmented Reality Art. From an Emerging Technology to a Novel Creative Medium* / ed. by V. Geroimenko. 3rd ed. New York ; London : Springer. P. 3–30.
25. Soja E.W. (2009) *Taking Space Personally* // *The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives* / ed. by B. Warf, S. Arias. London ; New York : Routledge. P. 11–35.
26. *The AR Art Manifesto* (2014) // Whitney Museum – *Shared Spaces: Social Media And Museum Structures*. URL : <https://manifest-ar.art> (Accessed: 21.02.2025).
27. Thiel T. (2022) *Selected works 1986–2022* // Tamiko Thiel. URL : https://tamikothiel.com/PR/TamikoThiel_SelectedArtworks_1986-2022.pdf (Accessed: 21.02.2025).
28. *Virtual and Augmented Reality for Architecture and Design* (2022) / ed. by E. Vilar, E. Filgueiras, and F. Rebelo. Boca Raton, FL : RC Press. 234 p.
29. Warf B. Arias S. (2009) *Introduction: the Reinsertion of Space into the Social and Humanities* // *The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives* / ed. by B. Warf, S. Arias. London ; New York : Routledge. P. 1–10.

Authors Contribution: All authors have contributed equally to this work

Conflict of Interest: The authors declare no conflict of interest

The article was received by the editors 01.03.2024

The article is recommended for printing 05.05.2024

Dmytro Olexandrovich Konovalov

PhD of Philosophical Sciences,
Head of the Department of Photography and Cinematography
Kharkiv State Academy of Culture,
Bursatskiy Str. 4, Kharkiv, 61057, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0001-7951-9718>

Nataliia Vitaliivna Markhaichuk

PhD in Art History,
Associate Professor of the Department of Theory of Culture and Philosophy of Science
V. N. Karazin Kharkiv National University,
Svobody sq. 4, Kharkiv, 61022, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-2321-9107>

Anna Valeriivna Kulyk

MA in Audiovisual Arts and Production
Kharkiv State Academy of Culture
Bursatskiy Str. 4, Kharkiv, 61057, Ukraine
<https://orcid.org/0009-0001-7370-8232>

A DOCUMENTARY FILM IN REALM OF NATIONAL IDENTITY (UKRAINIAN AND FOREIGN EXPERIENCE OF COMPREHENSION)

The article examines the main approaches of Ukrainian and foreign researchers to the analysis of such a complex cinematic practice as the documentary film. In particular, the study focuses on key discussions about the genres of documentary films, their ability to construct "historical memory" as one of the key components of national identity constructing, and the notion of "truth" in relation to the analysis of the ability of a documentary to articulate "truth". The article explores the function of Ukrainian documentary films in the process of deconstructing Soviet myths of Ukrainian identity, and more generally, the ability of documentary films to serve as a tool in the construction of Ukraine's national identity. The research applies a range of analytical methods, including a comparative analysis, a thematic analysis, and a case study approach, to identify the key characteristics of the documentary film in the context of cinematic interpretation of reality. The results of research demonstrate that a documentary film does not merely reflect reality, but rather serves as an effective interpretive tool. The results of the research can be used in the analysis of the structure of a documentary film and its capacity to construct national identity. An analysis of national and foreign theories on documentary filmmaking reveals significant differences in the approaches to the subject of a documentary film. Ukrainian scholars focuses on the classification of types and genres of a documentary film. Foreign researches is mainly interested in the analyses of the dialogue between a documentary film and society, its abilities to respond to current social problems. A similar divergence is observed in approaches to the issue of identity. Western theorists certainly discuss these problems, but primarily within the framework of philosophy and cultural sociology. For Ukrainian researchers, these questions remain crucial, and consequently, an analyses of a documentary film is often focused on its capacities to explore and represent the topics of identity.

Keywords: **audiovisual culture, film and television arts, documentary film, genre specificity of documentary film, concept of "truth", construction of national identity, interpretation of reality.**

In cites: Konovalov, O., Markhaichuk, N., Kulyk, A., (2024). A documentary film in realm of national identity (ukrainian and foreign experience of comprehension). *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University, Series Theory of Culture and Philosophy of Science*, (69), 16-25.
<https://doi.org/10.26565/2306-6687-2024-69-02>

The success of Ukrainian documentaries at international film forums, including the Cannes Film Festival, the Berlinale, and the Oscars proves the achievements of Ukrainian filmmakers and highlights the importance of examining the evolution of Ukrainian documentaries over the past decades. To develop a comprehensive analysis, it is essential to consider a range of analytical issues relevant to various aspects of a documentary film as a holistic phenomenon. The method of comparative analysis allows to identify both the differences and the similarities in the genre characteristics of a documentary film and will contribute to a more profound understanding of the specifics of contemporary documentary filmmaking in Ukraine.

The purpose of the article: to analyse key discussions on the problems of the genre specificity of a documentary film; to reveal the differences and similarities in Ukrainian and foreign researchers' analytical approaches to the genre specificity of a documentary film.

The study of the challenges faced by documentary filmmakers has consistently captured the interest of researchers since Ukraine gained independence. In the early 1990s, documentary filmmakers tried to interpret the historical, cultural, and political aspects of the nation's development, offering an alternative to the prevailing Soviet ideological clichés. In this context, documentary films were regarded as a truthful representative form of reality, provoking interest to the very notion of "truth" in visual representation of history. To a certain extent, the attempts of Ukrainian documentary filmmakers contributed to a process of deconstructing the myth of Soviet Ukraine and attempts to shape the space of identity: the ability of a community to explain itself, its place in the world, and its own mental boundaries.

Researchers O. Polishchuk and R. Hutsal emphasise that in the early years of independence, "national films presented viewers a more accurate in terms of historical justice approach of representation historical events,— something that was entirely forbidden during the Soviet era" [Поліщук&Гуцал, 2019, p. 175]. Consequently, the nation's awareness of events and documents concerning the Holodomor, the Holocaust, World War II, the UPA struggle for freedom, and repression was enhanced through documentaries. However, this new historical reality obscured a critical perspective, resulting in an imbalance in identification: "Instead of developing a forward-looking model, national cinema took the path of total rejection of the values of the past era" [Поліщук&Гуцал, 2019, p. 175].

The process of defining the distinctive features of documentaries is ongoing, thereby emphasizing the relevance and significance of the issue. As an artistic practice located at the intersection of media journalism and cinematography, documentary cinema must continually defend its right to be regarded as a unique artistic phenomenon with specific abilities for creative representation.

Contemporary studies of documentary filmmaking offer two main types of definition. The first type are formal definitions, when scholars attempt to establish the principles of artistic thinking. The second type concerns the uncertainty and dynamism of cinematic narration of a documentary film.

The distinguished documentary film researcher, K. Shershnova, offers a definition of a documentary film as "a material object containing specific information that reflects real facts." [Шершньова, 2014, p. 119]. She underlines the principle of "factual purity" and the avoidance of any fiction narratives.

A. Drobotenko highlights that different definitions of a documentary film have one thing in common: the use of documentary material presented as visual fact. The researcher states that this 'reduces all definitions to the idea that a documentary film is based on real events, real-life footage and supported by documents' [Дроботенко, 2017, p. 5]. The practice of documentary filmmaking is inextricably linked to the domain of the media sphere and is a "product of journalistic activity." The distinguishing characteristic of this "product" is its artistic orientation, which means that a documentary film adheres to the "rules of artistic and analytical genres" [Дроботенко, 2017, p. 7]. Ukrainian researchers agree that the development of genres of documentary films commenced in the mid-1990s [Лущик, 2024, p. 144]. These genres were centered on historical reminiscences, with a focus on the search for historical truth and the restoration of the essential meaning of events.

According to I. Havran and M. Botvyn, the capacities of a documentary film as an artistic and social phenomenon, "have not yet been the subject of sufficient study and systematic research" [Гавран&Ботвин, 2020, p. 12]. As E. Shershnova emphasizes, "a documentary film is the oldest form of screen art, capturing life in the midst of events, in its dynamic aspect and continuous transformations" [Шершньова, 2014, p. 115].

To summaries, in Ukrainian academic discourse, the question of defining the essence of a documentary film remains highly contested. Broadly speaking, the core dilemma can be formulated

as follows: is documentary cinema primarily cinema (with all the inherent features of this art form), or is it rather a document (that uses cinematography for its own purpose)?

In the context of this debate, it is important to consider the point of M. Mishchenko, who regards the documentary principle as fundamental. M. Mishchenko asserts that "the specificity of a documentary film is primarily in the facts, which are carefully selected, deeply analysed, and thoroughly supported by materials that are not always accessible to viewers (such as archival data)" [Міщенко, 2014, с. 47]. However, it is important to note that a document itself does not equate to a screen product; it must acquire a specific form of expression and become a narrative with a structured storyline [Mishchenko, 2014, p. 48]. Therefore, despite its direct association with the notion of a "document," documentary filmmaking is always considered an "authors" space, even the chronicles or scientific-popular genres [Mishchenko, 2014, p. 48].

It is important to underline that such generalisations can also be considered in a reverse direction, because documentary filmmaking demands artistic interpretation. For instance, M. Hertz brings as an example the film *Буyna* (1990) as a case study. It is formally a feature film, that uses elements of documentary material in its visual structure. Furthermore, the lead actress (R. Nedashkivska) acts so convincing that at times it seems to be a documentary film [Герц, 2012, p. 41]. O. Levchenko characterises this issue as the "conditionality of narrativity" of a documentary film, which manifests the need for "stories about real people, true events, and documents" [Левченко, 1998, p. 195]. A similar perspective is shared by Kharkiv-based documentary film researcher D. Konovalov [Коновалов, 2021].

The concept of identity has been defined in a number of ways, but a classic definition was proposed by the established American scholar Anthony Smith. He considers this category to be "the ability of a (self-)defined community to identify itself (primarily mentally, intellectually, and emotionally) with its 'own' local group". This identification is reinforced through shared symbols and value-based approaches, the desire to construct collective histories, as well as formal societal attributes such as territory, culture, state and legal institutions [Сміт, 1994, p. 26]. Another significant contribution to the interpretation of this concept is the work of Benedict Anderson, who considers mental constructions of communities as the "material" for self-identification, defining the nation as an "imagined community" [Anderson, 2001]. While this category is not new to Ukrainian documentaries, it continues to generate diverse perspectives. For instance, in the article "*The construction of national identity in visual culture*", Y. Pavlichenko considers the primary function of national identity to 'ensure social unity' (Павліченко, 2023, p. 81).

Summarizing the positions of various authors, we conclude that identity in the realm of a documentary film manifests two key aspects:

1. There is the comprehension of one's cultural code through a broad spectrum of facts, events, and phenomena (K. Shershnova, Z. Alfeyorova);
2. There is the interpretation of historical events and the past (O. Kuzmenko, O. Levchenko);

For instance, O. Kuzmenko emphasises that "the issue of interpreting historical events is one of the most relevant in the context of a nation's existence and the formation of national identity" [Кузьменко, 2012, p. 70]. This aspect forms the basis of her analysis of the Ukrainian context in a documentary film.

Meanwhile, M. Mishchenko does not focus solely on identity as a problem of cinematic reflection but rather explores ways to represent the "self" within the collective "we." He conceptualises cinematography as a medium for the articulation of the "need to present oneself within the spiritual culture of the contemporary world" through "finding a place for the Ukrainian context in world cinema, defining the characteristics our cinema is recognised, analysing how Ukrainians perceive their own films and how Ukrainian cinema is recognized abroad" [Міщенко, 2014, p. 48]. Within this theoretical framework, documentary cinema functions not only as a "tool for socialization" but also plays a crucial role in shaping "national identity and uniqueness, which can be described as the search for a 'national face'" [Міщенко, 2014, p. 48].

The process of reconstructing forms of identity contains inherent destructive aspects that a documentary film cannot ignore. For example, V. Antonov's analysis of the thematic repertoire of documentary films highlights the focus on historical trauma. His explanation is worth quoting in full: "Why is this so? The answer, is that we make films about things that pains us, we make films about things we want to warn against, we make films about mistakes we deem unacceptable to repeat" [Antonov, 2019, p. 90].

On the other hand, a documentary film, as a reflection of societal moods, has a distinctive tendency to process "experiences of pain and trauma" as a foundation for expressing identity through documentation, recording, and interpretation [Smith, 2014]. These documentaries serve as a unique

"voice of the document" [Jones, 2019]. The following Ukrainian films have this "voice": *Witness Testimony* (1989), *Pieta* (1993), *Time of Darkness* (2003), *The Great Hunger* (2005), *The Technology of Genocide* (2005), *Zhytjiv* (2008), *Krasjina popered masovoi smerti* (2009), and *Pobratovana zemljja* (2012). O. Kuzmenko emphasises that "soviet identity was artificially constructed through mass media, propaganda and cinema that played the crucial role. Consequently, it is important to acknowledge the major role of a documentary film in the processes of rethinking identity" [Кузьменко, 2012, p. 67]. Therefore, it is crucial to emphasize the role of a documentary film, associated with both demythologization and the formation of a new image of Ukrainian society, defining itself through its own culture and history.

L. Novikova examines the role of Ukrainian documentary filmmaking in shaping national identity in the early 2010s. "Modern national documentary film is primarily focused on transforming the canon and the iconostasis of national culture. Leading film studios in the country create specific audiovisual information flows aimed at forming the sociocultural matrix necessary for modelling national identity in the era of Ukraine's independence" [Новікова, 2012, p. 148]. She describes documentary films of this period as fragmented and unsystematic, yet she recognises in Ukrainian documentary cinema a manifestation of a broader European trend. In contrast to national non-fiction cinema, which continues to focus on reflections on the past, Western documentaries, in her view, "focus more on the inner world of contemporary individuals, their emotions, and unique traits" [Новікова, 2012, p. 150].

Nazaryuk offers an intriguing perspective on the interplay between media and cinematic documentary. The scholar positions documentary cinema within a "media niche," analysing audience perceptions of documentary filmmaking [Назарук, 2012, p. 124]. This approach facilitates an exploration of identity and self-identification as markers of socially relevant themes, functioning simultaneously in both media and artistic spaces.

In his review of the *5th Odesa International Film Festival* (2014), O. Voloshenyuk conceptualises documentary cinema as a "school of thought" and integrates identity issues with thematic, visual, and narrative aspects of documentary filmmaking [Волошенюк, 2014, pp. 86–97]. D. Dziuba examines the reimagining of T. Shevchenko's image in Y. Makarov's documentary cycle from an archaic sufferer to a modern harbinger of change and social progress. Her research focuses on Shevchenko's representations in Soviet and contemporary Ukrainian documentary filmmaking [Дзюба, 2013, pp. 122–125].

In opinion O. Moskalenko-Visotska and R. Shirman after the Revolution of Dignity Ukraine witnessed a new demand for documentaries, subsequently the mid-2010s became a crucial era of Ukrainian documentary filmmaking [Moskalenko-Visotska&Shirman, 2024, p. 52]. These films contain a certain "shift in reality", when the "truth of the document" corresponds with the "truth of the street", when "the reality not only corresponds to the author's vision, but also reflects aspects that the author might not have noticed". This demonstrates the interconnectedness of visual language and documentary content as a specific "expression of events" [Москаленко-Висоцька&Ширман, 2024, p. 55].

Foreign researches on documentary cinema are widely represented in contemporary film studies. Scholars from the United States and Western Europe agree that the concepts of a documentary film were formed in the 1930s on the wave of the relevance of the generic function of cinema: to shape, present and explain facts and events [Arda, 2020, p. 2944]. Authors of the article "Contextual Analysis of Documentary Cinema as a Product and Tool for Academic Exercises" (2023) underline that documentary filmmaking is not a neutral or objectively presented form of reality, but rather a constructed vision shaped by the director's subjective perspective [Gbambu, Dramani, & Adekunle, 2023, pp. 25-26]. In the early 1980s Christian Metz stated that first and foremost every film is an artistic film. Twenty years later Bill Nichols suggested the opposite assumption — the core of every film is documentary. According to A. Lebow, the only valid conclusion in the face of such contrasting viewpoints is to acknowledge the "expansion and deepening of the range of contemporary documentary filmmaking" [Lebow, 2012, p. 2].

Scholars assume that technological innovations, particularly in the media, significantly shape our understanding of a documentary film. It can be seen in the emergence of new documentary filmmaking formats initiated by state or public television in the 1990s [Rosenthal & Corner, 2005] or the profound impact of the Internet industry, which has led to significant redefined aspects of documentary filmmaking, resulted in new audience engagement strategies. In this regard, the research of Anthony Guneratne, an expert in the field of "new realism" in visual practices, is of particular interest. Guneratne positions cinema within a conceptual "triangle" alongside with

photography and painting, thus establishing a framework for exploring both artistic and factual documentary filmmaking. He asserts that this approach is essential for comprehending documentary cinema within its proper context. He contends that documentary filmmaking constitutes a more global phenomenon than to be a merely screen product, as it perpetually assimilates alternative models of engaging with reality [Guneratne, 1998, pp. 165-187].

Dirk Eitzen challenges the conventional definition of the category "documentary film" and states that a documentary film might be characterised as a mode of perception rather than a form of representation [Eitzen, 1995, pp. 81-82].

Bill Nichols' investigation of a documentary film is based on Eitzen's premise "a flagship of social engagement" [Nichols, 1991, p. 24]. According to Nichols, this definition encloses the fundamental essence of documentary filmmaking in contemporary cinema and media, characterised by its social orientation and reflection on societal issues.

Brian Winston shares this position and in his retrospective analysis of documentary filmmaking, demonstrates how the concept of a community that produces itself through the assertion of facts and events as a "space of inevitability". [Winston, 2019, pp. 11-12].

There are several influential typologies of a documentary film. Bill Nichols suggests original "documentary mode scheme," containing four components that collectively form a cinematic sphere of reality documentation: Direct/expository; Verité/observational; Interactive; Reflexive/self-reflective [Nichols, 1983, pp. 19-21].

Nichols summarised the multiplicity of characteristics of a documentary film as "a distinct cinematic form" may not necessarily require a rigid conceptual definition but does demand an ongoing discussion on its evolution, transformations, and renewal practices [Nichols, 1991]. Nichols' ideas provoke discussions among researchers. Carl Plantinga noted that "a documentary film should be a structured rhetorical discourse" [Plantinga, 2005, p. 108]. Jay Ruby suggested a new concept based on Nichols' theory. In the work *"Reflexivity and Documentary Film"* she focused on self-reflexivity—proposing that factual and artistic qualities in cinema should be interpreted through this perspective. Since cinema operates with "illusions" and "reality," the presence of documentary elements has inevitably made the issue of "self-representation" highly relevant [Ruby, 2005, pp. 34-47]. This work is particularly important for discussions on identity in a documentary film.

The notion of "truth" has been in focus of film studies, beginning from Dziga Vertov's *"kino-pravda"* (cinema about life [Myslavskiy, 2020]) to Jean Rouch and Edgar Morin cinema vérité (*"truthful cinema"*) [Bradbury & Guadagno, 2020, pp. 339-352]. The issue of "truth" in documentary filmmaking has been a subject of discussion since the late 1970s. Richard Blumenberg's *"Documentary Films and the Problem of 'Truth'"* shaped the frames for future discussions on the topic [Blumenberg, 1977, pp. 19-22]. The relationship between cinematic artistic approaches and "factual" reality remains a contentious issue. A researcher of totalitarian cinema Joshua Hirsch explores the structure of Leni Riefenstahl's films and reveal the following categories: "between facts, near-truth and manipulation with the truth. The author comes to conclusion that there is no "truth", there is only artistic interpretation of "truth". The concept of "truth" in a documentary film is linked with the systems of images, particularly the so-called artifacts of reality, such as photographs, documents, and epistolary testimonies. Roger Hallas refers to methodology of the "other side" through a still image, positing that it looks at the viewer "from within the film itself" [Hallas, 2023]. This evident discrepancy between the on-screen and real-life imagery frequently results in the categorisation of a documentary film within stylistic contexts.

Özlem Arda asserts that a contemporary documentary film may not comprise factual material, but rather constitutes 'docudrama', a genre that combines elements of a documentary film with fictional storytelling [Arda, 2020, p. 2940]. She developed the concept of the "media document"—a fact that has emerged in the digital domain and does not inherently possess the traditional qualities of documentary authenticity [Arda, 2020, p. 2946].

In this context Patricia Zimmerman introduces the concepts of the "ethics of caution" or "documentary ecology," emphasising that they encompass the full spectrum of documentary filmmaking. Zimmerman proposes to replace the traditional definition of a documentary film, that consists of opposite categories that contrast each other. Zimmerman delineates the conventional paradigm of documentary filmmaking in terms of four dichotomous types: mainstream versus author; commercial versus independent; documentary versus experimental; documenting versus docufiction. She proposes an alternative perspective based on the "dynamic interaction between nature, social relations, and the anthropogenic environment," which can assist audiences in transcending the impasse of a documentary film's truthfulness debate [Zimmerman, 2019].

Geoffrey Geiger's book *"American Documentary Film: Projecting the Nation"* is devoted to American nation-building strategies through the lens of documentary discourses. G. Geiger argues that there is a strong interconnection between "American documentary cinema and the very idea of national cinema," when both are shaping one another. For the scholar, U.S. documentaries contribute to national cinematic discourse that always exists beyond the boundaries of the document, factual truth, or the pursuit of "historical truth" [Geiger, 2011, p. 28]. An essential aspect of documentary filmmaking is highlighted by V. Rosas and R. Dittus in their recent study on autobiographical documentary filmmaking. It is important to note that shooting "from oneself" (in the first person) is one of the most characteristic features of a documentary film [Geiger, 2011, p. 28]. In his opinion, a "personal" film is "a type of collage—a construction that provides a common foundation for the emergence of identity and subjectivity" [Rosas & Dittus, 2021, pp. 216-217].

Narrating of personal stories results in a reinterpretation of history, which actively reconstructs the past, delving much deeper than simply consuming memories and recalling individual stories around a photo album.

Conclusions: An analysis of national and foreign theories on documentary filmmaking reveals significant differences in the approaches to the subject of a documentary film. Ukrainian scholars focuses on the classification of types and genres of a documentary film. Foreign researches is mainly interested in the analyses of the dialogue between a documentary film and society, its abilities to respond to current social problems. A similar divergence is observed in approaches to the issue of identity. Western theorists certainly discuss these problems, but primarily within the framework of philosophy and cultural sociology. For Ukrainian researchers, these questions remain crucial, and consequently, an analyses of a documentary film is often focused on its capacities to explore and represent the topics of identity.

REFERENCES

1. Voloshenyuk, O. (2014). Ukrainian identity in the mirror of Ukrainian cinema: notes from the V Odesa International Film Festival. *Art Studies*, (3), 86-97. <http://jnas.nbuv.gov.ua/article/UJRN-0000455156> (in Ukrainian)
2. Havran I., Botvin M., (2020). Documentary cinema in contemporary screen discourse. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts*, 3 (1), 11-19. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202649> (in Ukrainian)
3. Hertz, M. (2012). Creative portrait of R. Nedashkivska. *Current problems of artistic education in Ukraine: collection of scientific works*, (7), 40-46. (in Ukrainian)
4. Dziuba, D. (2013). Television documentary series "My Shevchenko": an attempt to analyze contemporary reception. *Ukrainian Art Studies: materials, research, reviews*, (13), 122-125. <http://jnas.nbuv.gov.ua/article/UJRN-0000316009> (in Ukrainian)
5. Drobotenko, A. (2017). Documentary cinema and journalism: interconnection of concepts. *Bulletin of V.N. Karazin Kharkiv National University. Series "Social Communications"*, (11), 4-7. <https://periodicals.karazin.ua/sc/article/view/11650> (in Ukrainian)
6. Konovalov, D. (2021). Types of space in contemporary authorial documentary film. *Culture and Information Society of the 21st Century: materials of the all-Ukrainian scientific-theoretical conference of young scientists*. Kharkiv: HDAK, 206–208. (in Ukrainian)
7. Kuzmenko, O. (2012). Cinema as a tool for forming national identity. Ukrainian context. *Eastern Slavic Cultures – Faces and Dialogue*, II: 2012, 66-75. <https://eprints.oa.edu.ua/id/eprint/2377/1/Kuzmenko%20kino1.pdf> (in Ukrainian)
8. Levchenko O. Mythology in documentary cinema. *Spirit and Letter*. 1998. No. 3-4. P. 195-205. <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/5075> (in Ukrainian)
9. Lushchyk, M. (2024). Genre-thematic palette of contemporary Ukrainian cinema. *World of Scientific Research. Issue 29: materials of the International Multidisciplinary Scientific Internet Conference / eds.: O. Patryak et al. Ternopil: 2024. P. 143-146.* (in Ukrainian)
10. Mishchenko, M. (2014). Ukrainian documentary cinematography: between historical reconstruction and philosophical reflection. *Bulletin of V. Karazin Kharkiv National University. Series "Philosophy. Philosophical Adventures"*, (50). P. 47-51. (in Ukrainian)
11. Moskalenko-Vysotska, O., & Shyman, R. (2024). Russian-Ukrainian war as a thematic dominant in Ukrainian documentary cinema of the last decade. *Bulletin of KNUKiM. Series "Art Studies"*, (50), 50-58. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306757> (in Ukrainian)
12. Nazaruk, V. (2012). Ukrainian documentary: consumer's view. *New information situation and tendencies of alternative development of media in Ukraine: Materials of the Second All-Ukrainian*

13. Novikova, L. (2012). Role of contemporary Ukrainian documentary cinematography in modeling national identity. *Art Studies of Ukraine*, (12), 147-155. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2012_12_23 (in Ukrainian)

14. Pavlichenko, Ye. (2023) Features of Constructed National Identity in Modern Visual Culture of Ukraine. *Ukrainian Culture : The Past, Modern, Ways Of Development Scientific journals Branch: Culturology*, (47), 79-84. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v47i.726> (in Ukrainian)

15. Polishchuk O., Hutsal R. (2019). Ukrainian Cinema Formation and Development. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, 2 (2), 173-180. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2.2019.185697> (in Ukrainian)

16. Smit E. National identity: monograph. Kyiv: Basics, 1994. (in Ukrainian)

17. Shershneva, K. (2014). Development features of Ukrainian documentary cinema in the context of genre specificity of art. *Scientific Bulletin of the Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television named after I. K. Karpenko-Karyi*, (15), 112-121. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2014_15_17 (in Ukrainian)

18. Antonov, V. (2019). Documentaries are Ukrainian chronicles. (18), 88-93. DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/trj.2019.18.2251> (in Ukrainian)

19. Arda, Özlem (2020). An assessment of the new media documentary. *OPUS International Journal of Society Researches*, 15(24), 2937-2956. <https://doi.org/10.26466/opus.678458>

20. Blumenberg, Richard M. (1977). Documentary Films and the Problem of " Truth". *Journal of the University Film Association*, 29(4), 19-22. <https://www.jstor.org/stable/20687386>

21. Bradbury, Judd D., & Guadagno, Rosanna E. (2020). Documentary narrative visualization: Features and modes of documentary film in narrative visualization. *Information Visualization (The University of Texas at Dallas)*, 19(4), 339-352. <https://sci-hub.se/downloads/2020-07-23/d9/bradbury2020.pdf>

22. Eitzen, D. (1995). When is a Documentary?: Documentary as a Mode of Reception. *Cinema Journal*, 35(1), 81-102.

23. Gbambu, Abdul R., Dramani, Jemilatu S., & Adekunle, Morolake O. (2023). A Contextual Analysis of Documentary Film as a Product and Tool for Academic Exercise. *European Journal of Communication and Media Studies*, 2 (4), 25-35. <https://www.ej-media.org/index.php/media/article/view/22/19>

24. Geiger, Jeffrey (2011). American documentary film: Projecting the nation. *Edinburgh University Press* : <https://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt1r28f9>

25. Guneratne, Anthony R. (1998). The Birth of a New Realism: Photography, Painting and the Advent of Documentary Cinema. *Film History : Indiana University Press*. 10(2), 165-187. <https://www.jstor.org/stable/3815280>

26. Hallas, R. (2023). *A Medium Seen Otherwise: Photography in Documentary Film*. Oxford University Press. 2023.

27. Hirsch, J. (2002). Posttraumatic Cinema and the Holocaust Documentary. *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, 32(1), 9-21. DOI:10.1353/flm.2002.0037

28. Lebow, Alisa (2012). *The cinema of me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. Columbia University Press : Wallflower Press, 2012.

29. Myslavskiy, V., Chmil, G., Bezruchko, O., & Cherkasova, N. (2020). From " the Eleventh Year" to " the Man with a Movie Camera": conceptual search of Dziga Vertov. *Media Education*, 60(3), 507-514.

30. Nichols, B. (1983) The Voice of documentary, *Film Quarterly* 36(3): <https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft5h4nb36j&chunk.id=d0e5582&toc.depth=1&brand=ucpress>

31. Nichols, B. (1991). Representing reality: Issues and concepts in documentary. <https://search.worldcat.org/title/1022746074>

32. Nichols, B. (2024). *Introduction to documentary*. Indiana University Press, 2024.

33. Plantinga, C. (2005). What a documentary is, after all. *The Journal of aesthetics and art criticism*, 63(2), 105-117. <https://doi.org/10.1111/j.0021-8529.2005.00188.x>

34. Rosas, V., & Dittus, R. (2021). The autobiographical documentary: archive and montage to represent the self. *Studies in Documentary Film*, 15(3), 203-219. <https://doi.org/10.1080/17503280.2020.1815123>

35. Rosenthal, A., & Corner, J. (2005). *New challenges for documentary*. Manchester University Press, 2005.
36. Ruby, J. (2005). *The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film*. *New challenges for documentary*, 2, 34-47.
37. Sinnerbrink, R. (2020). *Truths in Documentary*. *The European Legacy*, 25(7-8), 852-858. <https://doi.org/10.1080/10848770.2019.1708060>
38. Winston, B. (2019). *Claiming the Real: Documentary: Grierson and Beyond*. Bloomsbury Publishing, 2019.
39. Zimmerman, Patricia (2019). *Documentary across Platforms: Reverse Engineering Media, Place, and Politics*. Bloomington: Indiana University Press, 2019.

Authors Contribution: All authors have contributed equally to this work

Conflict of Interest: The authors declare no conflict of interest

The article was received by the editors 10.02.2024

The article is recommended for printing 05.05.2024

Дмитро Олександрович Коновалов, кандидат філософських наук, завідувач кафедри фотомистецтва та операторської майстерності Харківської державної академії культури, Бурсацький узвіз 4, м. Харків, 61057, Україна, <https://orcid.org/0000-0001-7951-9718>

Наталія Віталіївна Мархайчук, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії культури і філософії науки Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна, майдан Свободи 4, м. Харків, 61022, Україна, <https://orcid.org/0000-0002-2321-9107>

Ганна Валеріївна Кулик, магістр аудіовізуального мистецтва та виробництва Харківської державної академії культури, Бурсацький узвіз 4, м. Харків, 61057, Україна, <https://orcid.org/0009-0001-7370-8232>

ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ ФІЛЬМ У СФЕРІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ (УКРАЇНСЬКИЙ ТА ЗАРУБІЖНИЙ ДОСВІД ОСМИСЛЕННЯ)

У статті розглядаються основні підходи українських та зарубіжних дослідників до аналізу такої складної кінематографічної практики, як документальний фільм. Зокрема, дослідження фокусується на ключових дискусіях щодо жанрів документального фільму, його можливостей конструювати «історичну пам'ять», як один із ключових компонентів творення національної ідентичності. У статті проблематизується поняття «правди» та розглядаються основні підходи до аналізу можливості документального фільму артикулювати «правду». Розглянуто функцію українського документального фільму в процесах деконструювання радянських міфів української ідентичності та загалом спроможність документального фільму бути одним з інструментів для конструювання національної ідентичності України. Використовуючи компаративний метод аналізу, проблемно-тематичний метод та метод кейс-стаді, дослідження ідентифікує основні характерологічні характеристики документального фільму в контексті дискусії про кінематографічну інтерпретацію реальності. Доведено, що документальний фільм не є відображенням реальності, але ефективним інструментом інтерпретації реальності. Результати дослідження можуть бути використані в аналізі структури документального фільму та його можливостей для конструювання національної ідентичності. Аналіз дослідницької вітчизняної та зарубіжної літератури показав, що підходи і погляди на документалістику різняться саме у розгляданні документального кіно як окремого жанру. Для української науки питання видів і жанрів залишається першочерговим, на подібній аналітиці і класифікації стоїть база кінознавчих досліджень. У зарубіжному кінознавстві проблеми жанрів також обговорюються але не є першочерговими, оскільки і на практиці відсутні принципові бар'єри між ігровим і неігровим кіно. На перший план виходять питання діалогу документального кіно з соціумом, його оперативність у висвітленні гострих і актуальних громадських запитів, важливим є і комерційні економічні питання. Так саме відбувається і з підходами до проблеми ідентичності. Західні теоретики, звісно, обговорюють ці питання але на рівні філософії і соціології культури. Для українських дослідників ці питання залишаються першочерговими і, відповідно, на їх думку, цінність документального кіно також залежить від того, як документалістика висвітлює тему ідентичності.

Ключові слова: аудіовізуальна культура, кінотелемистецтво, документальний фільм, жанрова специфіка документального фільму, поняття «правди», конструювання національної ідентичності, інтерпретація реальності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Волошенюк О. (2014) Українська ідентичність у дзеркалі українського кіно: замітки з V Одеського міжнародного кінофестивалю. Студії мистецтвознавчі. Число 3. С. 86-97. URL: <http://jnas.nbu.gov.ua/article/UJRN-0000455156>
2. Гавран, І., Ботвин, М. (2020). Документальне кіно в сучасному екранному дискурсі. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, 3(1), 11–19. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202649>
3. Герц, М. (2012). Творчий портрет Р. Недашківської. Актуальні проблеми художньої освіти в Україні: збірник наукових праць, (7), 40-46.
4. Дзюба Д. (2013) Телевізійний документальний серіал "Мій Шевченко": спроба аналізу сучасної рецепції. Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Вип. 13. С. 122-125. URL: <http://jnas.nbu.gov.ua/article/UJRN-0000316009>
5. Дроботенко, А. Е. (2018). Документальне кіно і журналістика: взаємозв'язок понять. Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Соціальні комунікації», (11), 4-7. <https://periodicals.karazin.ua/sc/article/view/11650>
6. Коновалов, Д. (2021). Види простору в сучасному авторському документальному фільмі. Культура та інформаційне суспільство XXI ст.: матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених : Харків: ХДАК, 206–208.
7. Кузьменко, О. (2012). Кіно як інструмент формування національної ідентичності. Український контекст. *Kultury Wschodniosłowiańskie – Oblicza i Dialog*, II: 2012, 66-75. <https://eprints.oa.edu.ua/id/eprint/2377/1/Kuzmenko%20kino1.pdf>
8. Левченко О. Міфологія в документальному кіно. Дух і літера. 1998. № 3-4. С. 195-205. <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/5075>
9. Лушик, М. (2024). Жанрово-тематична палітра сучасного українського кіно. Світ наукових досліджень. Випуск 29: матеріали Міжнародної мультидисциплінарної наукової інтернет-конференції /за ред.: О. Патряк та ін. Тернопіль: 2024. С. 143-146.
10. Міщенко, М. (2014). Документальний кінематограф України: між історичною реконструкцією та філософським осмисленням. Вісник Харківського Національного університету імені В. Каразіна. Серія «Філософія. Філософські перипетії», (50). С. 47-51.
11. Москаленко-Висоцька, О., & Ширман, Р. (2024). Російсько-українська війна як тематична домінанта в українському документальному кіно останнього десятиліття. Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство», (50), 50-58. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306757>
12. Назарук, В. (2012). Українська документалістика: погляд споживача. Нова інформаційна ситуація та тенденції альтернативного розвитку ЗМК в Україні: Матеріали Другої всеукраїнської конференції студентів та молодих учених (26 січня 2012 р. м. Острог), 121-128.
13. Новікова, Л. (2012). Роль сучасної української кінодокументалістики в моделюванні національної ідентичності. Мистецтвознавство України, (12), 147-155. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2012_12_23
14. Павліченко, Є. (2023). Особливості конструюванні національної ідентичності в сучасній візуальній культурі України. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок: Культурологія, (47), 79-84. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v47i.726>
15. Поліщук О., Гуцал Р. (2019). Формування та розвиток українського кінематографа. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, 2 (2), 173-180. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2.2019.185697>
16. Сміт Е. Національна ідентичність : монографія. К.: Основи, 1994.
17. Шершньова, К. (2014). Особливості розвитку документального кіно України у контексті жанрової специфіки мистецтва. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, (15), 112-121. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2014_15_17
18. Antonov, V. (2019). Documentaries are Ukrainian chronicles (Документальне кіно – літопис України). Теле- та радіожурналістика. (18), 88-93. DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/trj.2019.18.2251>
19. Arda, Özlem (2020). An assessment of the new media documentary. OPUS International Journal of Society Researches, 15(24), 2937-2956. <https://doi.org/10.26466/opus.678458>
20. Blumenberg, Richard M. (1977). Documentary Films and the Problem of " Truth". Journal of the University Film Association, 29(4), 19-22. <https://www.jstor.org/stable/20687386>

21. Bradbury, Judd D., & Guadagno, Rosanna E. (2020). Documentary narrative visualization: Features and modes of documentary film in narrative visualization. *Information Visualization* (The University of Texas at Dallas), 19(4), 339-352. <https://sci-hub.se/downloads/2020-07-23/d9/bradbury2020.pdf>
22. Eitzen, D. (1995). When is a Documentary?: Documentary as a Mode of Reception. *Cinema Journal*, 35(1), 81-102.
23. Gbambu, Abdul R., Dramani, Jemilatu S., & Adekunle, Morolake O. (2023). A Contextual Analysis of Documentary Film as a Product and Tool for Academic Exercise. *European Journal of Communication and Media Studies*, 2 (4), 25-35. <https://www.ej-media.org/index.php/media/article/view/22/19>
24. Geiger, Jeffrey (2011). *American documentary film: Projecting the nation*. Edinburgh University Press : <https://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt1r28f9>
25. Guneratne, Anthony R. (1998). *The Birth of a New Realism: Photography, Painting and the Advent of Documentary Cinema*. *Film History* : Indiana University Press. 10(2), 165-187. <https://www.jstor.org/stable/3815280>
26. Hallas, R. (2023). *A Medium Seen Otherwise: Photography in Documentary Film*. Oxford University Press. 2023.
27. Hirsch, J. (2002). Posttraumatic Cinema and the Holocaust Documentary. *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, 32(1), 9-21. DOI:[10.1353/flm.2002.0037](https://doi.org/10.1353/flm.2002.0037)
28. Lebow, Alisa (2012). *The cinema of me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. Columbia University Press : Wallflower Press, 2012.
29. Myslavskiy, V., Chmil, G., Bezruchko, O., & Cherkasova, N. (2020). From "the Eleventh Year" to "the Man with a Movie Camera": conceptual search of Dziga Vertov. *Media Education*, 60(3), 507-514.
30. Nichols, B. (1983) *The Voice of documentary*, *Film Quarterly* 36(3): <https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft5h4nb36j&chunk.id=d0e5582&toc.depth=1&brand=ucpress>
31. Nichols, B. (1991). *Representing reality: Issues and concepts in documentary*. <https://search.worldcat.org/title/1022746074>
32. Nichols, B. (2024). *Introduction to documentary*. Indiana University Press, 2024.
33. Plantinga, C. (2005). What a documentary is, after all. *The Journal of aesthetics and art criticism*, 63(2), 105-117. <https://doi.org/10.1111/j.0021-8529.2005.00188.x>
34. Rosas, V., & Dittus, R. (2021). The autobiographical documentary: archive and montage to represent the self. *Studies in Documentary Film*, 15(3), 203-219. <https://doi.org/10.1080/17503280.2020.1815123>
35. Rosenthal, A., & Corner, J. (2005). *New challenges for documentary*. Manchester University Press. 2005.
36. Ruby, J. (2005). *The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film*. *New challenges for documentary*, 2, 34-47.
37. Sinnerbrink, R. (2020). Truths in Documentary. *The European Legacy*, 25(7-8), 852-858. <https://doi.org/10.1080/10848770.2019.1708060>
38. Winston, B. (2019). *Claiming the Real: Documentary: Grierson and Beyond*. Bloomsbury Publishing, 2019.
39. Zimmerman, Patricia (2019). *Documentary across Platforms: Reverse Engineering Media, Place, and Politics*. Bloomington: Indiana University Press, 2019.

Внесок авторів: всі автори зробили рівний внесок у цю роботу

Конфлікт інтересів: автори повідомляють про відсутність конфлікту інтересів

Стаття надійшла до редакції 10.02.2024

Стаття рекомендована до друку 05.05.2024

Олена Володимирівна Титар

доктор філософських наук,
професор кафедри теорії культури і філософії науки
Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна
майдан Свободи 4, м. Харків, 61022, Україна

<https://orcid.org/0000-0002-1951-7830>

Нікіта Романович Дронов

аспірант кафедри теорії культури і філософії науки
Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна
майдан Свободи 4, м. Харків, 61022, Україна

<https://orcid.org/0009-0008-1215-218X>

ФІЛОСОФІЯ ЦИФРОВОГО МИСТЕЦТВА: СИНЕРГІЯ ХУДОЖНОСТІ ТА ТЕХНОЛОГІЙ

Мета – дослідження філософсько-антропологічного виміру комп'ютеризації та диджиталізації людства та їх вплив на сучасне мистецтво. Методи дослідження — історично-філософський, філософія мистецтва, аналітичний метод, синергетика. Наукова новизна. Розгляд еволюції цифрового мистецтва, що виростає з технологій – від цифрової фотографії і комп'ютерної графіки до використання штучного інтелекту при створенні нових художніх образів. Колишня відтворюваність технічного образу доповнюється новим розумінням творчості та інноваційності в цифровому мистецтві, де проблема авторства та співавторства максимально загострюється. Пропонується нова синергія художності та технології, що потребує філософської рефлексії. Висновки. Революція конвергенції технологій (Converging Technology) або революція НБІК (NBIC) як поєднання нано-, біотехнологій та кіберінформаційних технологій є новим етапом науково-технічного прогресу, впливає дуже сильно на сучасну культуру та мистецтво. Синергія художності та технології виявляється у тому, що навіть новий спосіб технологічної представленості образу надає нову небачену естетику, емерджентність цього образу є симулятивною та повторюваною, водночас інновативною. Так мистецтво, створене штучним інтелектом, здатно створювати нові неповторювані комбінації, фактично безкінечно може варіюватись. Мистецтво дозволяє артикулювати та представляти незвідані ідеї, концепції та явища, сприяючи дискусії, змінам естетичного ідеалу та соціальному прогресу. Важлива здатність цифрового мистецтва трансформувати фізичні або тілесні способи сприйняття, надаючи нові антропологічні можливості для художнього вираження і громадського співрозуміння. Крім того, сучасне мистецтво має важливий естетичний та етичний вплив на соціокультурну трансформацію в контексті сучасних соціальних змін.

Ключові слова: **цифрове мистецтво, диджиталізація, філософія мистецтва, філософія культури, філософська антропологія, науково-технічна революція, естетика.**

Як цитувати: Титар, О., Дронов, Н., (2024). Філософія цифрового мистецтва: синергія художності та технології. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н.Каразіна, серія «Теорія культури і філософія науки»*, (69), 26-31. <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2024-69-03>

In cites: Tytar, O., Dronov, N., (2024). Philosophy of Digital art: Synergy of art and technology. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University, Series Theory of Culture and Philosophy of Science*, (69), 26-31. <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2024-69-03> [In Ukrainian]

Постановка проблеми. В наш час, комп'ютеризація та диджиталізація людства стають все більш помітними та впливовими тенденціями, що призводять до глибоких трансформацій у різних сферах життя. Технологічні досягнення, такі як штучний інтелект, інтернет речей, віртуальна реальність, автоматизація та багато інших, мають величезний вплив на людську культуру, спосіб життя та взаємодію людей з навколишнім світом. Однак ці зміни також піднімають низку філософських та антропологічних питань, що потребують ретельного аналізу та розуміння.

© Титар О.В., Дронов Н.Р., 2024



This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0.

Розвиток технологій та їх впровадження у повсякденне життя людей змінює спосіб сприйняття навколишнього світу та взаємодії з ним. Ця еволюція вимагає вивчення впливу технологій на людину та назад – як людина впливає на розвиток та формування технологій.

Ступінь дослідження, аналіз останніх публікацій. Нами проаналізовані як традиційні Г.Хакен [Haken H., 2011], так і нові праці з синергетики - І. Скакун «Філософсько-методологічні перспективи майбутнього синергетики в науковій картині світу» [Skakun I., 2022]. Низка праць про появу цифрового мистецтва та зміну світогляду з орієнтацією на цифрове мистецтва стала основою нашого дослідження (наприклад, П.Кроутер «Поява цифрового мистецтва» [Crowther P., 2019], У. Мараєва «Про формування нового інформаційного світогляду майбутнього» [Maraieva U., 2020], О. Грау «Зображення у XXI ст.» [Grau O., 2011], «Змінна естетика, або як визначити та відобразити цифрову естетику» [Grau O., 2013],). В.Ернст [Ernst W., 2013] пише про «цифрову революцію» в графічному мистецтві, Т. Джанніні, Дж. Боуен [Giannini T., Bowen J., 2022] про революційну цифровізацію в музейній справі в добу ковід -19, Д. Мутибва [Mutibwa D., 2021] про протестний потенціал сучасного цифрового мистецтва. Г. Шіума [Schiuma G., 2017] в цифровому мистецтві бачить каталізатор творчих процесів в сучасну добу четвертої індустріальної революції. Г. Лугі [Lughi G., 2014], Е. Шенкен [Shanken E., 2016], Ю. Сонг [Song Y., 2021], Ж. Спартин [Spartin L., Desnoyers-Stewart J., 2022] розглядають зв'язок медіа та сучасного цифрового мистецтва. Ці дослідники відмічають не достатній ступінь осмислення розвитку цифровізації та його впливу на естетику сучасного твору мистецтва.

Мета роботи є дослідження філософсько-антропологічного виміру комп'ютеризації та диджиталізації людства та їх вплив на сучасне мистецтво.

Виклад основних матеріалу та результатів дослідження.

Нові технологічні зміни часто характеризуються як Індустріальна революція 4.0 (концепція 4 промислової революції Клауса Шваба як революція кіберфізичної системи), Інформаційна революція, Революція ГНР (GNR – Genetics, Nanotechnology, Robototechnology) або Революція НБІК (NBIC - Nanotechnology, Biotechnology, Information technology, Cognitive Science), все це взаємодоповнюючі зміни, тому часто говорять про революцію через конвергенцію технологій – Революція конвергенції технологій (Converging Technology). Революція НБІК (NBIC) є новим етапом наукового-технічного прогресу, впливає дуже сильно на сучасну культуру та мистецтво. При розвитку НБІК (NBIC) дослідники відзначають значний синергетичний ефект, ми можемо говорити про нову соціосинеретику або культурну синергетику, яка продовжує синергетичні принципи Г. Хакена на зовсім новому рівні технологічного розвитку [Haken H., 2011].

Четверта промислова революція Клауса Шваба розглядається як революція кіберфізичної системи. В умовах четвертої промислової революції відбувається як загальна цифровізація, так і тиск технології на людину. Водночас pojawiaються значні ризики у кібербезпеці. Концепція четвертої революції включає автоматизацію багатьох процесів, аналітику великих даних і роботу в хмарах, тривимірний друк та інтернет речей, а також побудову віртуального всесвіту. За прогнозами Всесвітнього Економічного Форуму до кінця 2020-х років більшість технологій Індустрії 4.0 (від розумного будинку до 3D друку) будуть широкоживаними.

Зокрема йдеться про розумні міста, кишенькові суперкомп'ютери, кіберфізичні системи, безпілотні автомобілі, штучний інтелект в офісі, повну автоматизацію виробництва і більшості аграрної сфери, тобто більшості сфер, де людина грала велику роль, тепер не потребуватимуть людини або її присутність буде мінімальною. Водночас будь-яке виробництво стає процесуальним та проєктним, не цікавий повний робочий день та соціальні гарантії, в тому числі соціальне забезпечення, а цікавий отриманий результат. Це зокрема концепція безперервного поліпшення (BPI), де людина може стати як гвинтиком, так і центральним важелем нової системи виробничих відносин.

Щоб стати справді сучасною людиною потрібна індивідуальна поведінкова самостійність окремого індивіда та наявність демократичного улаштування, тоталітарні держави ведуть до того, що всі технологічні досягнення можуть обернутись проти людини.

Тож першочергові інтереси сучасної людини полягають у можливості самостійного вибору себе та свого життя, в тому числі і способів технологічного розвитку, звідси нове розуміння суспільства та мистецтва.

Наступ цифрової ери суттєво змінив наше сприйняття мистецтва, зробивши його доступнішим. Сьогодні ми маємо можливість дивитися мистецтво з усього світу в місцях,

куди ми, можливо, ніколи не поїдемо. Така доступність полегшує мистецьку освіту, особливо для академічної аудиторії, зацікавленої у вивченні менш доступних творів мистецтва.

Ще на початку двадцятого століття Вальтер Беньямін визнав, що «собор покидає своє місце... хорівий твір, який колись виконувався в залі або просто неба, тепер можна почути в будь-якій кімнаті» [Tvrdišić S., 2022, с. 89-90]. Це передбачення стало ще більш актуальним у зв'язку з впровадженням методів запису та тиражування, які набули ще більшого значення в сучасному світі. Цифрова трансформація аналогового мистецтва – лише перший крок у цьому напрямку. Сучасне мистецтво виникає безпосередньо з цифрових програм [Song Y., 2021; Mutibwa D., 2021]. Зокрема, цифрова фотографія та фільми з використанням візуальних ефектів (VFX) або комп'ютерної графіки (CGI) є очевидними прикладами.

У цифрових гуманітарних науках (DH) з інтелектуальним аналізом даних та інструментами візуалізації більшість аналітичних методів наразі зосереджувалися на зусиллях із шифрування тексту та оцифрування в таких галузях, як археологія, історія мистецтва, лінгвістика, історія та нумізматики. Візуально народжені цифрові об'єкти часто залишаються на межі дослідження, навіть якщо вони позначають величезну кількість онлайн-даних.

Крім того, вони досі не включені в канон історії мистецтва або існують лише як нішеве явище, а не як основна течія сучасного мистецтва. Від кодування тексту до методів віртуалізації та інтерактивного оповідання — цифрові митці роблять внесок у цифрову культуру за допомогою досліджень, заснованих на мистецтві, і нових підходів до цифрових технологій через художні процеси.

Як справедливо стверджує Олівер Грау [Grau O., 2013], є різноманітні способи поєднання мистецтва та цифрової реальності. Наприклад, використовуючи програму доповненої реальності Лаяр Т. Тіль в 2009 році зобразила «приховані» історичні та тематичні шари громадських місць — інструмент, який тепер використовується в музеях для інтерактивних досліджень, нібито «оживляючи об'єкти». Ця технологія стала широко популярною завдяки ігровому додатку Покемон у 2016 році. Проте цей зв'язок між мистецько-науково-технологічними проектами, цифровими технологіями та їх комерціалізацією рідко відображається в дослідженнях, які могли б підтримувати обчислювальний аналіз цієї форми сучасного мистецтва та, у ширшому розумінні, цифрові культури. З огляду на їхній вплив на цифрову епоху та її технології, ми можемо розглядати цифрове мистецтво як «мистецтво нашого часу» з точки зору соціально-політичної та культурної актуальності [Grau O., 2013].

Тож ми можемо говорити про розвиток пост-людських тіл, глобалізацію світу та кліматичні зміни, а також медіа-революцію [Borries F., 2011], все це викликано вибухом комунікації та віртуалізацією світу – від економічного до мистецького [Vesna V., 2007].

Також варто відзначити сучасні віртуальні тури галереями чи музеями, які використовують доповнену реальність. Звичайно, існують віртуальні тури галереями чи музеями, створеними віртуально для імітації реального простору. Ігри зі створеними комп'ютерними зображеннями (CGI) часто не вважаються мистецтвом, але робота створювача персонажів або дизайнера середовища також може бути включена до продукту цифрового мистецтва [Tvrdišić S., 2022]. Цікаво, що Едвард Шенкен [Shanken E., 2016] стверджує, що веб-сайти чи інші онлайн-медіа є не лише сховищем різноманітних форм мультимедійного контенту, але й власними творами мистецтва, спеціально розробленими з динамічними та мінливими презентаціями.

Усі вищезазначені роботи, створені на оригінальному цифровому носії, існують лише у вигляді двійкового коду. Це означає, що, наприклад, фотографії, які колись були зроблені на 35-міліметровому кольоровому негативі, тепер є просто двійковим текстом, який можна легко відтворити в необхідній кількості копій, кожна з яких ідентична першій. Таким чином, сучасне мистецтво, мабуть, порівняно з іншими формами мистецтва, повністю занурене в цифрові технології [Crowther P., 2019; Maraieva U., 2020]. Сучасні дослідники стверджують, що воно пронизує виробництво виготовлення та обігу. Культурні артефакти минулого розвиваються і переформовуються, органічно вписуючись у нову орієнтацію. Цифрові технології виступають каталізатором для створення не тільки нових форм і концепцій мистецтва, а й для збереження можливості використання традиційних технік.

Висновки. Революція конвергенції технологій (Converging Technology) або революція НБІК (NBIC) як поєднання нанобіо та кіберінформаційних технологій є новим етапом науково-технічного прогресу, впливає дуже сильно на сучасну культуру та мистецтво. Синергія художності та технології виявляється у тому, що навіть новий спосіб технологічної представленості образу надає нову небачену естетику, емерджентність цього образу є

симулятивною та повторюваною, водночас інновативною. Так мистецтво, створене штучним інтелектом, здатно створювати нові неповторювані комбінації, фактично безкінечно може варіюватись. Мистецтво дозволяє артикулювати та представляти незвідані ідеї, концепції та явища, сприяючи дискусії та соціальному прогресу. Важлива здатність цифрового мистецтва трансформувати фізичні або тілесні способи сприйняття, надаючи нові можливості для вираження і розуміння. Крім того, сучасне мистецтво має важливий вплив на соціокультурну трансформацію в контексті сучасних соціальних змін. Своїми віртуальними інсталяціями деякі художники підкреслюють зв'язок між мистецтвом і природою, пропонуючи нові роздуми про стосунки між людьми і навколишнім середовищем. Загалом мистецтво у всіх його формах визнається динамічним і впливовим інструментом, що сприяє створенню нових наративів, емпатії та позитивних соціальних змін. Від вуличного мистецтва до віртуального простору, важливий внесок митців у каталізування транскордонних міжжанрових змін і надиханні колективних співдій у відповідь на складні виклики нашого часу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Borries F. von. (2011). *Klim a Kunst Forschung*. Berlin: Merve.
2. Crowther P. (2019). *The Emergence of Digital Art. Digital Art, Aesthetic Creation*. New York: Routledge, pp. 36-63. <<https://doi.org/10.4324/9780429467943-4>>.
3. Dekker A. (2018). *Collecting and Conserving Net Art. Moving Beyond Conventional Methods*. Routledge: London. <<https://www.routledge.com/Collecting-and-Conserving-Net-Art-Moving-beyond-Conventional-Methods/Dekker/p/book/9780367491420>>
4. Diodato R. (2022). *Virtual Reality and Aesthetic Experience*. *Philosophies*, V. 7, n. 2, pp.29-30. <<https://doi.org/10.3390/philosophies7020029>>.
5. Ernst W. (2013). *Underway to the Dual System: Classical Archives and Digital Memory*. *Digital Memory and the Archive*, Univ. Minnesota: Minnesota Press, pp. 81-94.
6. Giannini T., Bowen J. (2022). *Museums and Digital Culture: From Reality to Digitality in the Age of COVID-19*. *Heritage*, V. 5, n. 1. pp. 192-214. <<https://doi.org/10.3390/heritage5010011>>.
7. Grau O. (2011). *Imagery in the 21st Century*. Cambridge/ Mass.: MIT Press.
8. Grau O. (2013). *A Changing Aesthetics, or: How To Define and Reflect on Digital Aesthetics. An Interview with Christiane Paul*. Dekker A.(ed.) *Speculative Scenarios*, Eindhoven: Baltan Laboratories, pp. 16-24.
9. Haken H. (2011). *Grey Information: Theory and Practical Application*. *Grey Systems: Theory and Application*, n.1, pp.105-106. <<https://doi.org/10.1108/gs.2011.1.1.105>>.
10. Lughì G. (2014). *Digital Media and Contemporary Art*. *Mimesis Journal*, V.3, n.2, pp.43-52 <<https://doi.org/10.4000/mimesis.686>>.
11. Maraieva U. (2022). *On the formation of a new information worldview of the future (literature review)*. *Futurity Philosophy*, V. 1, n. 1. pp. 18–29. <<https://doi.org/10.57125/FP.2022.03.30.02>>.
12. Mutibwa D. (2021). *Contemporary expressions of arts and culture as protest: consonance, dissonance, paradox and opportunities for community development?* *Arts, Culture and Community Development*. [N. d.]: Policy Press, 2021. pp.89-110. <<https://doi.org/10.1332/policypress/9781447340508.003.0006>>.
13. Schiuma G. (2017). *Arts catalyst of creative organisations for the fourth industrial revolution*. *Journal of Open Innovation: Technology, Market, and Complexity*, v. 3, n. 1. <<https://doi.org/10.1186/s40852-017-0072-1>>.
14. Shanken E. (2016). *Contemporary Art and New Media*. Shanken E. *A Companion to Digital Art*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, Inc. pp. 461-481. <<https://doi.org/10.1002/9781118475249.ch21>>.
15. Skakun I. (2022). *Philosophical and methodological prospects for the future of synergetics in the scientific picture of the world*. *Futurity Philosophy*, V. 1, n. 4, pp. 42–53. <<https://doi.org/10.57125/FP.2022.12.30.04>>.
16. Song Y. (2021). *Modelling and analysis of aesthetic characteristics using digital technology in artworks*. *International Journal of Modelling, Identification and Control*, V. 38, n. 3/4, p. 320. <<https://doi.org/10.1504/ijmic.2021.123371>>.
17. Spartin L., Desnoyers-Stewart J. (2022). *Digital Relationality: relational aesthetics in contemporary interactive art*. *Proceedings of EVA* [N. d.]: BCS Learning & Development. <<https://doi.org/10.14236/ewic/eva2022.29>>.
18. Tiziana C. (2013). *Media Art Installations Preservation and Presentation: Materializing the*

Ephemeral. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.

19. Tvrdišić S. (2022). The Impacts of Digitalization on Traditional Forms of Art. *ArtMedia. Journal of Art and Media Studies*, V. 27, pp. 87-101. <<https://doi.org/10.25038/am.v0i28.502>>.

20. Vesna V. (2007). *Database Aesthetics: Art in the age of information overflow*. Minneapolis: University of Minnesota Press. <https://www.upress.umn.edu/book-division/books/database-aesthetics>

Внесок авторів: всі автори зробили рівний внесок у цю роботу

Конфлікт інтересів: автори повідомляють про відсутність конфлікту інтересів

Стаття надійшла до редакції 13.01.2024

Стаття рекомендована до друку 05.05.2024

Olena V. Tytar, DSc. In Philosophy, Professor of the Department of Theory of Culture and Philosophy of Science, V. N. Karazin Kharkiv National University, Svobody sq. 4, Kharkiv, 61022, Ukraine, <https://orcid.org/0000-0002-1951-7830>

Nikita R. Dronov, PhD student of Philosophy of the Department of Theory of Culture and Philosophy of Science, V. N. Karazin Kharkiv National University, Svobody sq. 4, Kharkiv, 61022, Ukraine, <https://orcid.org/0009-0008-1215-218X>

PHILOSOPHY OF DIGITAL ART: SYNERGY OF ART AND TECHNOLOGY

The goal is to study the philosophical and anthropological dimension of computerization and digitalization of humanity and their influence on modern art. Research methods — historical and philosophical, philosophy of art, analytical method, synergetics. Scientific novelty. An examination of the evolution of digital art growing out of technology - from digital photography and computer graphics to the use of artificial intelligence in the creation of new artistic images. The former reproducibility of the technical image is complemented by a new understanding of creativity and innovation in digital art, where the problem of authorship and co-authorship is exacerbated as much as possible. A new synergy of art and technology is proposed, which requires philosophical reflection. Conclusions. The revolution of convergence of technologies (Converging Technology) or the revolution of NBIC (NBIC) as a combination of nano-, biotechnologies and cyber-information technologies is a new stage of scientific and technical progress, it has a strong influence on modern culture and art. The synergy of art and technology is revealed in the fact that even a new way of technological representation of the image provides a new unseen aesthetic, the emergent nature of this image is simulative and repetitive, and at the same time innovative. Thus, art created by artificial intelligence can create new unique combinations, in fact it can vary endlessly. Art allows us to articulate and present unexplored ideas, concepts, and phenomena, contributing to debate, changes in aesthetic ideals and social progress. The ability of digital art to transform physical or bodily modes of perception is important, providing new anthropological opportunities for artistic expression and public understanding. In addition, contemporary art has an important aesthetic and ethical impact on sociocultural transformation in the context of contemporary social changes.

Keywords: digital art, digitization, philosophy of art, philosophy of culture, philosophical anthropology, scientific and technical revolution, aesthetics.

REFERENCES

1. Borries F. von. (2011). *Klim a Kunst Forschung*. Berlin: Merve. (in German)
2. Crowther P. (2019). *The Emergence of Digital Art. Digital Art, Aesthetic Creation*. New York: Routledge, pp. 36-63. <<https://doi.org/10.4324/9780429467943-4>>.
3. Dekker A. (2018). *Collecting and Conserving Net Art. Moving Beyond Conventional Methods*. Routledge: London. <https://www.routledge.com/Collecting-and-Conserving-Net-Art-Moving-beyond-Conventional-Methods/Dekker/p/book/9780367491420>
4. Diodato R. (2022). Virtual Reality and Aesthetic Experience. *Philosophies*, V. 7, n. 2, pp.29-30. <<https://doi.org/10.3390/philosophies7020029>>.
5. Ernst W. (2013). *Underway to the Dual System: Classical Archives and Digital Memory*. Digital Memory and the Archive, Univ. Minnesota: Minnesota Press, pp. 81-94.
6. Giannini T., Bowen J. (2022). Museums and Digital Culture: From Reality to Digitality in the Age of COVID-19. *Heritage*, V. 5, n. 1. pp. 192-214. <<https://doi.org/10.3390/heritage5010011>>.
7. Grau O. (2011). *Imagery in the 21st Century*. Cambridge/ Mass.: MIT Press.
8. Grau O. (2013). *A Changing Aesthetics, or: How To Define and Reflect on Digital Aesthetics*. An Interview with Christiane Paul. Dekker A.(ed.) *Speculative Scenarios*, Eindhoven: Baltan

Laboratories, pp. 16-24.

9. Haken H. (2011). Grey Information: Theory and Practical Application. Grey Systems: Theory and Application, n.1, pp.105-106. <<https://doi.org/10.1108/gs.2011.1.1.105>>.
10. Lughì G. (2014). Digital Media and Contemporary Art. Mimesis Journal, V.3, n.2, pp.43-52 <<https://doi.org/10.4000/mimesis.686>>.
11. Maraieva U. (2022). On the formation of a new information worldview of the future (literature review). Futurity Philosophy, V. 1, n. 1. pp. 18–29. <<https://doi.org/10.57125/FP.2022.03.30.02>>.
12. Mutibwa D. (2021). Contemporary expressions of arts and culture as protest: consonance, dissonance, paradox and opportunities for community development? Arts, Culture and Community Development. [N. d.]: Policy Press, 2021. pp.89-110. <<https://doi.org/10.1332/policypress/9781447340508.003.0006>>.
13. Schiuma G. (2017). Arts catalyst of creative organisations for the fourth industrial revolution. Journal of Open Innovation: Technology, Market, and Complexity, v. 3, n. 1. <<https://doi.org/10.1186/s40852-017-0072-1>>.
14. Shanken E. (2016). Contemporary Art and New Media. Shanken E. A Companion to Digital Art. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, Inc. pp. 461-481. <<https://doi.org/10.1002/9781118475249.ch21>>.
15. Skakun I. (2022). Philosophical and methodological prospects for the future of synergetics in the scientific picture of the world. Futurity Philosophy, V. 1, n. 4, pp. 42–53. <<https://doi.org/10.57125/FP.2022.12.30.04>>.
16. Song Y. (2021). Modelling and analysis of aesthetic characteristics using digital technology in artworks. International Journal of Modelling, Identification and Control, V. 38, n. 3/4, p. 320. <<https://doi.org/10.1504/ijmic.2021.123371>>.
17. Spartin L., Desnoyers-Stewart J. (2022). Digital Relationality: relational aesthetics in contemporary interactive art. Proceedings of EVA [N. d.]: BCS Learning & Development. <<https://doi.org/10.14236/ewic/eva2022.29>>.
18. Tiziana C. (2013). Media Art Installations Preservation and Presentation: Materializing the Ephemeral. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
19. Tvrdišić S. (2022). The Impacts of Digitalization on Traditional Forms of Art. ArtMedia. Journal of Art and Media Studies, V. 27, pp. 87-101. <<https://doi.org/10.25038/am.v0i28.502>>.
20. Vesna V. (2007). Database Aesthetics: Art in the age of information overflow. Minneapolis: University of Minnesota Press. <https://www.upress.umn.edu/book-division/books/database-aesthetics>

Authors Contribution: All authors have contributed equally to this work

Conflict of Interest: The authors declare no conflict of interest

The article was received by the editors 13.01.2024

The article is recommended for printing 05.05.2024

Лілія Вікторівна Компанієць

доктор філософських наук,

доцент кафедри теорії культури та філософії науки

Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна,

майдан Свободи 4, м. Харків, 61022, Україна

<https://orcid.org/0000-0001-8516-890X>

КОНЦЕПТУАЛЬНА МАТРИЦЯ ІДЕЇ ВІЧНОГО ВСЕСВІТУ ОРІГЕНА: ФІЛОСОФСЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Стаття присвячена переосмисленню базових ідей духовної культури людства, виокремленню їх аксіологічного навантаження, світоглядного потенціалу та значення для сучасних і майбутніх поколінь. Встановлюється їх універсальність на прикладі інтерпретації текстів богословів II-III ст. н.е. (Орігена та Лактанція). Виявлено, що ідея вічного Всесвіту розкривається через «коло» притаманних їй ідей (передіснування, коловертання душ та Всесвіту, вічного життя, еволюції та ін.). Фундатор філософії християн Оріген презентував модель вічного Всесвіту, яка ґрунтується на божественних принципах та законах. Останні розгортаються через ідей трансміграції душ, їх передіснування, вічного коловертання у мікро-(людських) та макромасштабах (інкарнації представників духовного світу). Акцентується увага, що в текстах Орігена ідея вічного життя (трансміграції) стає ключем для розуміння, переосмислення смислового навантаження Святого Письма, єдиним засобом, шляхом до еволюції душ, їх повернення до Бога. Перша презентується в статті як атрибут богословської свідомості.

Розкриття та інтерпретації в роботі сутності концепцій воскресіння (Орігена та Лактанція) дозволило охопити модуси існування ключових тем та ідей у просторі християнської картини світу, окреслити універсальну метатериторію їх смислів, відстежити та встановити наступність релігійних ідей (від стародавніх часів епохи єгиптян, античних філософів до богословської свідомості II-III ст. н.е.), перетікання тотожних смислів, які з рухом часу одягаються у різномовні оболонки, словоформи, концепти.

Презентовані інтерпретації сприяють глибшому розумінню базових ідей духовної культури людства у просторі західноєвропейської цивілізації. Їх подальше переосмислення надає аргументи на користь можливості подолання конфлікту міжкультурного, міжрелігійного та міжконфесійного рівнів, відкриває вектор інтелектуального діалогу, взаємодії релігійного, філософського, наукового дискурсів, прокладає шлях до толерантності, цілісного світорозуміння. У перспективі це орієнтує на духовну єдність людських спільнот.

Ключові слова: **вічне життя, інтерпретації, духовна культура, передіснування, вічний Всесвіт, еволюція.**

Як цитувати: Компанієць, Л., (2024). Концептуальна матриця ідей вічного Всесвіту Орігена: філософські інтерпретації. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н.Каразіна, серія «Теорія культури і філософія науки»,* (69), 32-39. <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2024-69-04>

In cites: Kompaniets, L., (2024). Conceptual matrix of Origen's eternal Universe concept: philosophical exegesis. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University, Series Theory of Culture and Philosophy of Science,*(69), 32-39. <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2024-69-04> [In Ukrainian]

Актуальність. Проблема нівелювання цивілізованими спільнотами фундаментальних духовно-світоглядних орієнтирів, на яких історично вибудовувались, розквітали культури, актуалізує необхідність філософського переосмислення базових ідей аксіологічного навантаження, презентації їх як «вічних» універсалій у розумінні Всесвітнього буття, що перевідкривають мету та сенс людського існування. Ідея вічного життя має невичерпний потенціал, глибинні коріння свого походження та еволюції, виступає ідеальною моделлю свідомості культур. Їй під силу реанімувати духовні цінності, заповнити світоглядні лакуни

сучасних спільнот, їх норми та ідеали, подолати міжконфесійні, міжетнічні конфлікти. Залучення філософського інструментарію (комплексного підходу та ін..) для її переусвідомлення дозволить розкрити потенціал духовних (релігійних, містичних, езотеричних) ідей, які складають її матрицю. Вислів Сократа (проявлений устами Платона) про те, що сучасну культуру від краху та бездуховності врятують лише дві ідеї – це ідея вічного Всесвіту та перевтілення душ, на наш погляд, зберігає свою актуальність і до тепер [Компанієць, 2023]. Фахівцям, науковим спільнотам, мислячим особистостям настає час «бачити» сенс, ідею за різноманітними словоформами, концептами, які панують в просторі різних релігійних, духовних спільнот. Розкриття універсальних ідей долає стереотипи культур, руйнує усталені ідеології, відкриває шлях до світоглядного партнерства та духовного єднання людства.

Загострюють проблему духовно-світоглядної кризи, заангажованості також ситуація в сучасній системі освіти. Сьогодні превалює звужений принцип введення молоді в духовні знання. Він полягає у викладі певної інформації, яка десятиліттями рухається «по колу». Мається на увазі певний фактаж про релігійні, історичні постаті, історію релігій та ін.. Але світова інтелектуальна спільнота (Європи та Заходу) ще з початку ХХ ст. випередила такий звужений підхід та погляд на духовні вчення, тобто на духовні надбання історії. Вони не обмежуються виключно релігіями, які культивуються на «поверхні» езотеричних (тобто «зовнішніх», масових і. т. ін.) культур [Апологети, 2010, 13-19 с.]. Вони набагато ширші, інтелектуально навантажені, руйнують кордони конфліктності, закритості та ін.. В них завжди є що висвічувати та перевідкривати. Завдяки принципам об'єктивності, поліметодичності, залученню філософського інструментарію відкривається можливість реконструкції базових ідей, трансляції неупереджених знань, презентації духовно-інтелектуальної скарбниці людства, яка рухає інтелектуальну думку до істини, культивує її еволюцію.

В форматі «застиглих» ідеологій базові ідеї духовного змісту зазнали забуття, трансформації, втрату смислових значень. Це породило їх заперечення (на рівні повсякденної свідомості), негативістські настрої щодо них, занижену оцінку їх «внутрішнього» потенціалу, і, як наслідок, звужений погляд людини на світ, універсум, Всесвіт, його принципи і закони.

Метою статті є реконструкція базових ідей (універсального рівня), які складають матрицю ідеї вічного життя, виявлення смислових траєкторій їх історичного розгортання (на прикладі інтерпретації філософських поглядів Орігена та Лактанція) та виокремлення їх світоглядного потенціалу.

Ступінь розробленості проблеми. Інтерес до теми вічного життя існував у всі часи. Окремі ідеї, які входять до її складу, пронизували думки яскравих представників різних епох, філософів, істориків релігії, теософів, християнських богословів (Тертуліана, Іринія, Орігена, Лактанція, Ф. Аквінського, Гр. Богослова, Гр. Ніського, та ін.). Яскравий представник ранньої патристики (Оріген), засновник філософії християнства продовжує лінію спадкоємного зв'язку трансляції ідеї вічного життя. Остання виникла в глибинах стародавньої свідомості перших шаманів, містиків, пронизувала погляди давньоєгипетських жерців. Золотою епохою її розквіту була епоха Античності в особі яскравих її представників (перших філософів, Піфагора, Сократа, Платона та ін.) [Апологети, 2010, 8-12 с.].

Але цікавим виміром її здійснення стали роздуми Орігена про Всесвіт, духовну ієрархію, яка панує у ньому, світоустрій. На думку Орігена все у світі змінюється, згортається у кільце, тобто рухається по колу. Він писав, що кінець завжди подібний до початку, а початок народжується із кінця. Ідея вічного коловороту, повернення коловортається лабіринтами богословської думки та торкається ідеї повернення душ у колишній стан. Коловертання душ мислиться філософом як таке, що здійснюється через рід людський. Ідея вічного коловороту Всесвіту розкривається через сходження різних проявів духовного світу у фізичний [Апологети, 2010; Origen, 2023; Origen, 2018].

У доктрині теолога ідея вічного життя набуває безліч відтінків та інтонацій, вибудовується в розгалужену мережу уявлень про світ духовний та фізичний, життя душі, божественні втілення, перевтілення духовних істот створених Творцем. Перед нашим поглядом розгортається картина безмежного Всесвіту. Філософ розповідає про душі, які вкинуті в нескінченний ланцюг переходів (виходів з потойбічного світу і повернень, сходжень і падінь).

Мислитель оповідає про вищі істоти, пояснює принципи Всесвіту у відповідності до яких існує божественна ієрархія. Світсистема філософа розгортається в межах останньої. В

духовному світі кожен її представник займає відповідну посаду служіння. Це обумовлено, на думку автора, ступенем духовного розвитку кожної істоти у Всесвіті. В свій час про якості душ (необхідність їх культивування) говорив Сократ, писав Платон [Компанієць, 2023; Компанієць, 2013].

Ідею еволюції душі в завуальованому вигляді проводить і Оріген. Вона тісно пов'язана з божественним законом справедливості. Останній керує та упорядковує світ речей, володарює над усіма істотами відповідно до їхніх заслуг. Оріген пояснює так: все, що відбувається з душами, підпорядковується закону причини та наслідку. Всі умови існування душ не є випадковими, а формуються відповідно до попередніх причин. Саме через них душа стає ненавистною або люб'язною Богу [Origen 2023; Origen 2018]. Інакше кажучи в своїх сюжетах-роздумах автор проводить ідею передіснування, потім і перевтілення душ. Саме через трансміграцію (у словниках термін тлумачиться як перевтілення душ, духів у різні тіла) душі отримують певне життя, матеріальні або духовні блага [Словник біблійного богослов'я, 1996; Сучасний словник іншомовних слів, 2006; Тлумачний словник української мови, 2005; Філософський енциклопедичний словник, 2002; Шевченко, 2004.].

Існуючу різноманітність у світі, форм життя Оріген пояснює також попередніми заслугами душ. В цьому сенсі ідеї мислителя нагадують фрагменти Платона [Cerioni, 2024; Компанієць, 2023; Компанієць, 2013, Компанієць, 2014]. На думку богослова духовні істоти втілюються у різні тіла. Так, він пише, що з людей походять усі розумні створіння (представники флори та фауни) не один раз і миттєво, але неодноразово. У вічному Всесвіті всі духовні сили перебувають у безперервному русі. Одні скидаються з вищих сфер добровільно (в тому числі і для служіння), інші ж спадають в земний світ, втілюються насильно [Origen, 2018]. Інакше кажучи, душі кружляють лабіринтами вселенського буття, виходять і повертаються до Єдиного початку.

Уявлення про вічний Всесвіт розгортаються у міркуваннях автора через тему передіснування всього існуючого буття. Оріген оповідає про небесні світила, які ним мисляться як одухотворені розумні істоти. У свій час, на початку творіння, вони отримали заповіді від Бога. Бог надав заповіді всім зіркам. Останнім притаманні падіння та процвітання. Оріген підкреслює, що спочатку були створені тіла зірок, потім Бог вклав у світила душі. Фактично філософ розкриває принцип Всесвіту (духовний світ оживлює фізичний). У відповідності до нього і людська душа не створена разом із тілом, але зведена до нього. В окреслених думках автора складно не помітити спадкоємний зв'язок ідей що іскряться та тягнуться від платонівських текстів до богословських умоспоглядань Орігена. Через призму такого світобачення (ідею передіснування) Оріген і тлумачить Святе Письмо християн. На думку філософа, не можна припустити, що разом з тілом утворена була і душа, наприклад, того, хто в лоні матері штовхав свого брата: «Сини в утробі її стали битися» [Бут. 25:22]. В іншому фрагменті він говорить про душу Іоанна, яка зраділа в утробі, коли почула привітання Марії. Останнє досягло вух Єлизавети [Лк. 1: 41]. Тема передіснування лунає через слово Господнє до Єремії: «Перш ніж Я утворив тебе в утробі, Я пізнав тебе» [Єр.1: 5]. Оріген визнає, що не без заслуг колишніх втілень Бог проявляє своє відношення до обраних людей. В цілому видно, що під кутом зору ідей передіснування, перевтілення, Всесвітніх законів (справедливості та відплати), автор тлумачить Святе Письмо. Ці ж ідеї він бачить у міркуваннях апостола Павла про Якова та Ісава. Автор акцентує, що перший був обраний Богом, перевага братові була віддана за його заслуги у попередньому житті: «Якова Я полюбив, а Ісава зненавидів», Отже, більший буде у поневоленні у меншого [Рим. 9.11-13]. В іншому фрагменті Оріген звертає нашу увагу на слова апостола: той, хто очистить себе в цьому житті, буде доброю судиною в майбутньому столітті, тобто кожен за ступенем своєї нечистоти буде судиною гідною або низькою у наступному житті. Цим він пояснює існуючу у світі ієрархію: «А у великому домі є судини не тільки золоті та срібні, а й дерев'яні та глиняні; і одні в почесному, інші в низькому вживанні» [2Тим. 2.20]. «Отже, хто буде чистий від цього, той буде посудиною в честі, освяченою та потрібною Господарю, придатною на всяку добру справу» [2Тим. 2.21]. За Орігеном, кожен відповідно до закону відплати отримує форму життя у цьому світі (місце, умови народження, сферу діяльності та ін.). Так, відповідно до діянь, тобто попередніх причин, одну людину Творець робить для почесного «вживання», іншу для низького. Все отримується за заслуги. Той, хто призначений Богом бути ізраїльтянином, благородним за походженням у цьому столітті, але проводив життя негідне, гріховне, з почесної посудини обернеться в посуд безчестя. І навпаки, ті, хто були в судинах менш почесних, але прийняли віру, наступного разу стануть почесними судинами (Божими) [Origen, 2018]. У свідомості Орігена ланцюг

перевтілень – це невидимі зв'язки, що пов'язують душі грішних, тих, хто відпадає від святості, Божества. У такому разі останні «падають», щоб отримати відплату. Коли вони виправилися (у земному житті) під впливом рятівних вчень, то можуть повернутися в стан блаженства. Але існують такі істоти, які впали в прірву зла настільки, що виявилися негідними настанов, які отримує рід людський у тілесному його стані. Ті духовні істоти, які не гідні повернутися до колишнього стану, робляться знову людьми. Якщо будуть жити недбало, то отримають грубе тіло [Origen, 2018].

Окреслений раніше принцип Всесвіту панує і над представниками духовного світу. Останні коловортаються в межах духовно-фізичного універсуму, змінюють своє становище. Так, Оріген зазначає: хто тепер у світі людина, той у світі духовному може стати демоном. Люди, так само як і ангели, можуть стати демонами, а демони за своїм бажанням можуть досягти ангельського стану [Origen, 2018; Компанієць, 2014].

Інакше висловлюючись, душі безсмертні та вічні. Протягом довгого шляху численних життів кожна душа може як спадати до зла, так і здійматися, повертатися до найвищого добра. Ангельської гідності та відповідного чину всі душі досягають лише через покарання та муки, страждання в земному світі, в тілах людей. В такий спосіб душі удосконалюються, повертаються до колишнього небесного початку. Богослов підкреслює, що згідно з заслугами кожній душі надається допомога та турбота від Бога. Гріхи та заслуги кожної істоти відомі лише Богові.

З викладеного слідує, що у моделі світу Орігена ідея вічного Всесвіту, вічного життя розгортається через ідеї (відповідні концепти) передіснування душ, перевтілення, коловертання. Трансміграція презентується як принцип життя всіх духовних істот Всесвіту, який рухає Всесвіт та його представників до духовного розвитку, вдосконалення [Origen].

Ідея вічного життя розкривається у текстах Орігена, у його роздумах про воскресіння мертвих наприкінці часів. Оріген дотримувався думки, що воскресіння здійсниться виключно духовним шляхом, у духовних тілах. Але стосовно цього питання роздумам автора притаманна певна дуальність. Філософ писав про воскреслі тіла. На думку богослова тілесність зникне, її замінить тонке тіло ефірного, небесного змісту. Відповідно, воскресіння буде духовним. У кінцевому стані буття вся тілесна субстанція буде очищеною та неушкодженою на зразок ефіру [Origen, 2018]. З іншого боку, водночас воскресіння Орігеном не мислиться власне і поза відновленням субстанції тіла, яке, обернувшись на порошок, знову повстане із землі, а потім перетвориться на духовний стан. При воскресінні мертвих тілесна матерія одягнеться в нетління, коли нею володітиме досконала душа. З викладеного очевидно, що оживлення колишніх тіл мислиться як нездійсненне поза етапом повторного втілення в них колишніх душ. Мається на увазі, що тільки після відновлення союзу душі та тіла настає час перетворення останнього, його одухотворення.

У концепцію воскресіння мертвих Орігена входить (раніше нами згадана) ідея еволюції душ. Так, автор пише, що очищення світу відбуватиметься поступово протягом багатьох століть, шляхом еволюції кожної істоти окремо. Тільки таким шляхом розумні душі будуть відновлені, стануть славою духовного тіла, зможуть возз'єднатися з Богом. Духовне воскресіння відбудеться, коли все буде відновлено в первісну єдність і Бог буде як все в усьому. Тоді смерть поглинеться, припиниться користування тілами [Origen, 2018].

Цікаво і те, що в текстах автора пульсує ідея згортання та розгортання світобудови. Коловертання життя у вічному Всесвіті наприкінці часів не зупиняється. Тут богослов робить застереження, що якщо обурення в душах відновляться, то знову настане різноманіття тіл, наповниться світ. Природу тіла буде відновлено при повторному падінні (втінненні) розумних істот. Щодо божественної інкарнації Христа, філософ писав, що Ісус народжений від Отця, служив Йому при створенні всього. Потім, підкоривши себе, втілювався, став людиною, прийняв тіло, подібне до нашого [Origen, 2018]. Інакше кажучи, іскри ідеї трансміграції розсіпані по глибинах теологічної свідомості Орігена, говорять про єдину божественну істину, що містить телеологічно-спрямований вектор існування людини у світі «вперед і вгору», еволюцію душі, її повернення до Бога.

Таким чином, мотиви притаманних філософським текстам Орігена ідей (вічного життя, коловертання, передіснування, трансміграції, відновлення Всесвіту, еволюції), «стягування» їх смислових контекстів у єдине ціле дозволяє побачити їх метаморфози, зафіксувати трансформації та слововиди їх існування у християнській свідомості. Це дозволяє простежити їх подальші модули існування у свідомості різних спільнот та культур. В подальших перспективах обґрунтувати їх універсальність, значущість для майбутніх поколінь

під кутом зору культивування ідеї світоглядного єднання, партнерства між представниками різних культур.

Іншим виміром розгортання ідей нашої теми є звернення до інтерпретації легенди про Фенікса (Лактанція) [Компанієць, 2014]. В її межах ідеї вічного життя, Всесвіту, трансміграції вдягаються у поетичні покрови, ритмічно прориваються на поверхню богословської думки у вигляді мотиву вічного повернення. В «Легенді про Фенікса» йдеться про прекрасного птаха. Там, де він живе води чисті та солодкі на смак. Тихе та прозоре джерело води живої в яку занурюється Фенікс. Здіймаючись вгору, дивовижний птах починає співати, вітає схід сонця. Тисячу років живе Фенікс у чудовій країні. Але приходить час для оновлення старого. Підкоряючись долі, він залишає рідну домівку, прямує до пустелі. Знайшовши найвищу пальму, він в'є собі гніздо, яке стане йому могилою, бо не втративши життя, не збережеш його. Якщо не помреш, то й не воскреснеш. Зібравши ароматне листя, олії та пахощі, в оточенні похоронних трав він розлучається з життям. Сонячні промені, нагріваючи тіло, породжують полум'я, у язиках якого зникає тіло птаха. Останки трансформуються, перетворюються на насіння, оформлюються в округле яйце. У ньому формуються знову всі члени тіла. З зоряних світів спадає їжа богів, якою харчується Фенікс. Так, виростаючи, він набуває прекрасного вигляду, а зміцнивши сили, знову прямує у небо, до рідного дому. Ретельно зібравши останки від свого колишнього тіла, несе Фенікс їх із собою у священний храм. Недовго перебуваючи в почестях та славі, він повертається у свою небесну домівку. Таку долю він отримав від Бога. Тільки померши, він може знайти життя знову, повстати живим. Померлим, але відродженим, колишнім і водночас іншим, схожим на себе, але іншим. Фенікс не боїться дару Творця. Він через смерть знаходить життя вічне [Zachhuber, 2020; Компанієць, 2014].

У свідомості автора легенди межі між вимірами універсуму (духовно-фізичного) нестійкі та хиткі. Одна реальність перетікає до іншої. В такий спосіб демонструється ідея коловертання, взаємопереходів та повернення. Взаємоперехід між світами невловимий. Його не можливо «схопити». Він уявляє собою мить одночасного занурення у сон і пробудження. У легенді відбувається «зняття» кордонів між буттям «по цей» і «по той» бік дійсності. Ідея трансміграції предстає як закон існування, дарований Богом, як шлях та шанс на удосконалення, духовного оновлення та розвитку, як воскресіння, що веде в життя вічне. Отже, нескінченні відходи та повернення становлять основу легенди про Фенікса, оповідають про потік вічного становлення людського духу, спрямованого в нескінченну спіраль еволюції, де кожен новий виток більш досконалий і прекрасний.

Виходячи з викладених раніше інтерпретацій текстів богословів можливо зробити деякі висновки. Видатний мислитель свого часу, фундатор філософії християнства Оріген презентував модель вічного Всесвіту, універсуму. Вся структура останнього ґрунтується на божественних принципах та законах, які розгортаються через ідеї трансміграції душ, їх передіснування, вічного коловертання у мікро-(людських) та макромасштабах (інкарнації представників духовного світу).

В текстах Орігена ідея вічного життя, трансміграції стає ключем для розуміння, переосмислення смислового навантаження Святого Письма, єдиним засобом, шляхом еволюції душ, їх повернення до Бога, атрибутом богословської свідомості.

Встановлено, що тексти філософів оповідають про нескінченні коловороти душ у Всесвіті, про вселенську спіраль еволюції по якій рухається людський дух. В її межах кожен новий виток зводить його на нову сходинку духовного буття.

Розкриття сутності концепцій воскресіння (Орігена та Лактанція) дозволило охопити модуси існування ключових тем та ідей у просторі християнської картини світу, окреслити універсальну метатериторію їх смислів, відстежити та встановити наступність релігійних ідей (від стародавніх часів епохи єгиптян, античних філософів до богословської свідомості II-III ст. н.е.), перетікання тотожних смислів, які з рухом часу одягаються у різномовні оболонки, словформи, концепти.

Окресленні інтерпретації сприяють глибшому розумінню базових ідей духовної культури людства у просторі західноєвропейської цивілізації. Їх подальше переосмислення надає аргументи на користь можливості подолання конфлікту міжкультурного, міжрелігійного та міжконфесійного рівнів, відкриває вектор інтелектуального діалогу, взаємодії релігійного, філософського, наукового дискурсів, прокладає шлях до толерантності, цілісного світорозуміння. У перспективі це орієнтує на духовну єдність людських спільнот.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апологети: збірка писань древніх християнських апологетів у перекладі українською мовою / під ред. Святійшого Патріарха Київського і всієї Руси-України Філарета. (2010) Київ: Видавничий відділ УПЦ Київського Патріархату. 590 с.
2. Біблія. Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. / Із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена. (1991) Українське біблійне товариство. Київ. 1255 с.
3. Компанієць Л. В. (2023) Реконструкція релігійних ідей: античність. *Вісник Львівського університету. Серія філос.-політолог. студії*. Вип. 50. с. 45–51. <https://doi.org/10.30970/PPS.2023.50.6>
4. Компанієць Л.В. (2013) «Колообіги» ідеї реінкарнації у вимірах Платонівських умоспоглядань. *Бюлетень Української Асоціації релігієзнавців і Відділення релігієзнавства Інституту філософії імені Г.С. Сковороди НАН України. Українське релігієзнавство*. №68. С. 29–42.
5. Компанієць Л. (2024) Ідея вічного життя античності, або у просторі філософських інтерпретацій. *Вісник Львівського університету. Серія філос.-політолог. студії*. Вип. 55. С.123-130. <https://doi.org/10.30970/PPS.2024.55.14>
6. Компанієць Л. (2014) Ідея реінкарнації в світовій культурі. Київ: НАН України імені Г.С. Сковороди, УАР. 312 с.
7. Компанієць Л. В. (2013) Етимологічна реконструкція поняття «реінкарнація». *Бюлетень Української Асоціації релігієзнавців і Відділення релігієзнавства Інституту філософії імені Г.С. Сковороди НАН України. Українське релігієзнавство*. № 67. С. 105–114.
8. Словник біблійного богослов'я / За ред. Ксав'є Леон-Дюфура, Жана Люпласі та ін. (1996) Львів: Вид-во Отців Василян «Місіонер». 934 с.
9. Сучасний словник іншомовних слів / ук. О.І. Скопненко, Т.В. Цимбалюк. (2006) К.: Довіра. 789 с.
10. Тлумачний словник української мови / За ред. В.С. Калашника. (2005) Х.: Прапор. 992 с.
11. Філософський енциклопедичний словник / укл. Є.К. Бистрицький, М.О. Булатов, А.Т. Ішмураєв, П.Ф. Йолон, Г.П. Ковадло, А.М. Колодний та ін. (2002) К.: Абрис. 742 с.
12. Шевченко В.М. (2004.) Словник-дослідник з релігієзнавства / В.М. Шевченко. – К.: Наукова думка. 560 с.
13. Ajani Y.A., Enakrire R.T., Oladokun B.D., Bashorun M.T. (2023) Reincarnation of libraries via metaverse: A pathway for a sustainable knowledge system in the digital age. *Business Information Review*. Vol.40(4). pp. 191-197. <https://doi.org/10.1177/02663821231208044>.
14. Cerioni L. (2024) Feminine Metaphorical Language: Platonic Resonances in Origen of Alexandria. *Open Theology*. vol. 10. no. 1. pp. 1-8. <https://doi.org/10.1515/opth-2024-0008>.
15. Zachhuber J. (2020) The Rise of Christian Theology and the End of Ancient Metaphysics: Patristic Philosophy from the Cappadocian Fathers to John of Damascus. London: Oxford University Press. p. 32. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198859956.001.0001>.
16. Origen. The Writings. (2023) London: Hamilton & Co., Dublin: John Robertson & Co. P. 478. Web site. URL: <https://www.gutenberg.org/files/70693/70693-h/70693-h.htm>.
17. Origen: On First Principles, Reader's Edition (Oxford Early Christian Texts). (2018) Oxford University Press Publication date. P 784.
18. MacGregor G. (1990) Reincarnation in Christianity: A New Vision of the Role of rebirth in Christian Thought. Quest Books. 200 p.
19. Patru A. G. (2022) Reincarnation or eternal life? A reassessment of the dilemma from a cultural studies perspective and by resorting to the plurality of Christian eschatologies. *HTS Teologiese Studies*. vol.78. n.1 pp. 1-9. <https://doi.org/10.4102/hts.v78i1.7857>.
20. Raymond A. (2001) Moody Life After Life: The Investigation of a Phenomenon-Survival of Bodily Death. Rider. P 175.
21. Rosen S. (1997) The Reincarnation Controversy: Uncovering the Truth in the World Religions Published by Torchlight Publishing. P.144.
22. Stevenson I. (1983) American children who claim to remember previous lives. *Journal of Nervous and Mental Disease*. 17(1). P.742–748.
23. Stevenson I. (1990) Phobias in children who claim to remember previous lives. *Journal of Scientific Exploration*. 4(2). P. 243–254.
24. Stevenson I. (1992) A new look at maternal impressions: An analysis of 50 published cases and reports of two recent examples lives. *Journal of Scientific Exploration*. 6(4). P. 353–373.

25. Hermanin de Reichenfeld G. (2024) The Doctrine of Memory in Origen of Alexandria: Intersecting the Theory of Divine Names, Platonic Recollection, and Feminine Perspectives. *Open Theology*. Vol. 10. no. 1. pp. 25. <https://doi.org/10.1515/opth-2024-0025>.

26. Edwards M. (2022) Origen, Celsus, and the Philosophers. In *The Oxford Handbook of Origen*, edited by Ronald Heine and Karen Jo Torjesen. Oxford: Oxford University Press. P. 278–292. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199684038.013.19>

Стаття надійшла до редакції 11.03.2024

Стаття рекомендована до друку 05.05.2024

Liliia V. Kompaniets, DSc. In Philosophy, Associate Professor of the Department of Theory of Culture and Philosophy of Science, V. N. Karazin Kharkiv National University, Svobody sq. 4, Kharkiv, 61022, Ukraine, <https://orcid.org/0000-0001-8516-890X>

CONCEPTUAL MATRIX OF ORIGEN'S ETERNAL UNIVERSE CONCEPT: PHILOSOPHICAL EXEGESIS

This article engages in a critical re-examination of foundational concepts within the spiritual culture of humanity, emphasizing their axiological implications, epistemological frameworks, and relevance for contemporary and future generations. The universality of these concepts is illustrated through an analysis of the theological discourses of second-century figures such as Origen and Lactantius. Central to this discourse is the notion of the eternal universe, articulated through a cyclical paradigm encompassing ideas such as pre-existence, the cyclical nature of souls and the cosmos, eternal life, and evolution. Origen, recognized as a seminal figure in Christian philosophy, posits a model of an eternal universe governed by divine principles and laws. These principles are manifested in the concepts of soul transmigration, pre-existence, and the cyclical reincarnation of both micro (individual human) and macro (divine or cosmic) entities. The texts of Origen further elucidate that the idea of eternal life and transmigration serves as a pivotal framework for reinterpreting the semantic depth of Scripture. This framework is posited as essential for the evolution of souls, facilitating their return to the divine source, thereby representing a fundamental aspect of theological consciousness.

The examination and elucidation of the core concepts of resurrection, as articulated by Origen and Lactantius, facilitated an exploration of the existential modes of significant themes within the Christian framework. This analysis enabled us to delineate a universal meta-territory of their meanings, tracing the continuity of religious thought from ancient Egyptian traditions and classical philosophy through to the theological developments of the 2nd century AD. We observed a flow of analogous significances, which, over time, manifest in varied linguistic expressions, terminological frameworks, and conceptualizations.

The interpretations presented enhance the comprehension of the foundational concepts of spiritual culture within the context of Western European civilization. Further reinterpretation offers compelling arguments for transcending conflicts at intercultural, interreligious, and interfaith levels. This approach fosters a framework for intellectual dialogue and the synergy of religious, philosophical, and scientific discourses, ultimately promoting tolerance and a comprehensive worldview. In the long term, this focus aims to facilitate the spiritual cohesion of diverse human communities.

Keywords: eternal life, interpretations, spiritual culture, pre-existence, eternal universe, evolution.

REFERENCES

1. Apologists: a collection of writings by ancient Christian apologists translated into Ukrainian / ed. by His Holiness Patriarch of Kyiv and All Rus-Ukraine Filaret. (2010) Kyiv: Publishing Department of the UOC-KP. 590 p. (in Ukrainian)
2. Bible. Books of Holy Scripture of the Old and New Testaments. / Newly translated from ancient Hebrew and Greek into Ukrainian. (1991) Ukrainian Bible Society. Kyiv. 1255. (in Ukrainian)
3. Kompaniets L.V. (2023) Reconstruction of Religious Ideas: Antiquity. *Lviv University Herald. Series Philos.-Political Studies*. Issue 50. pp. 45–51. <https://doi.org/10.30970/PPS.2023.50.6> (in Ukrainian)
4. Kompaniets L.V. (2013) "Cycles" of Reincarnation Ideas in the Dimensions of Platonic Philosophies. *Bulletin of the Ukrainian Association of Religious Studies and Department of Religious Studies of the H.S. Skovoroda Institute of Philosophy, NAS of Ukraine. Ukrainian Religious Studies*. No. 68. pp. 29–42. (in Ukrainian)
5. Kompaniets L. (2024) Idea of Eternal Life in Antiquity, or in the Space of Philosophical

- Interpretations. Lviv University Herald. Series Philos.-Political Studies. Issue 55. pp. 123-130. <https://doi.org/10.30970/PPS.2024.55.14> (in Ukrainian)
6. Kompaniets L. (2014) Idea of Reincarnation in World Culture. Kyiv: NAS of Ukraine named after H.S. Skovoroda, Ukrainian Academy of Religion. 312 p. (in Ukrainian)
7. Kompaniets L.V. (2013) Etymological Reconstruction of the Concept of "Reincarnation". Bulletin of the Ukrainian Association of Religious Studies and Department of Religious Studies of the H.S. Skovoroda Institute of Philosophy, NAS of Ukraine. Ukrainian Religious Studies. No. 67. pp. 105–114. (in Ukrainian)
8. Dictionary of Biblical Theology / ed. by Xavier Léon-Dufour, Jean Duplacy et al. (1996) Lviv: Basilian Fathers "Missioner". 934 p. (in Ukrainian)
9. Modern Dictionary of Foreign Words / Ukr. O.I. Skopnenko, T.V. Tsimbalyuk. (2006) Kyiv: Dovira. 789 p. (in Ukrainian)
10. Explanatory Dictionary of the Ukrainian Language / ed. by V.S. Kalashnik. (2005) Kharkiv: Prapor. 992 p. (in Ukrainian)
11. Philosophical Encyclopedic Dictionary / comp. by Ye.K. Bystrytskyi, M.O. Bulatov, A.T. Ishmuratov, P.F. Yolon, H.P. Kovadlo, A.M. Kolodny et al. (2002) Kyiv: Abris. 742 p. (in Ukrainian)
12. Shevchenko V.M. (2004.) Research Dictionary of Religious Studies / V.M. Shevchenko. – Kyiv: Naukova Dumka. 560 p. (in Ukrainian)
13. Ajani Y.A., Enakrire R.T., Oladokun B.D., Bashorun M.T. (2023) Reincarnation of libraries via metaverse: A pathway for a sustainable knowledge system in the digital age. Business Information Review. Vol.40(4). pp. 191-197. <https://doi.org/10.1177/02663821231208044>.
14. Cerioni L. (2024) Feminine Metaphorical Language: Platonic Resonances in Origen of Alexandria. Open Theology. vol. 10. no. 1. pp. 1-8. <https://doi.org/10.1515/opth-2024-0008>.
15. Zachhuber J. (2020) The Rise of Christian Theology and the End of Ancient Metaphysics: Patristic Philosophy from the Cappadocian Fathers to John of Damascus. London: Oxford University Press. p. 32. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198859956.001.0001>.
16. Origen. The Writings. (2023) London: Hamilton & Co., Dublin: John Robertson & Co. P. 478. Web site. URL: <https://www.gutenberg.org/files/70693/70693-h/70693-h.htm>.
17. Origen: On First Principles, Reader's Edition (Oxford Early Christian Texts). (2018) Oxford University Press Publication date. P 784.
18. MacGregor G. (1990) Reincarnation in Christianity: A New Vision of the Role of rebirth in Christian Thought. Quest Books. 200 p.
19. Patru A. G. (2022) Reincarnation or eternal life? A reassessment of the dilemma from a cultural studies perspective and by resorting to the plurality of Christian eschatologies. HTS Teologiese Studies. vol.78. n.1 pp. 1-9. <https://doi.org/10.4102/hts.v78i1.7857>.)
20. Raymond A. (2001) Moody Life After Life: The Investigation of a Phenomenon-Survival of Bodily Death. Rider. P 175.
21. Rosen S. (1997) The Reincarnation Controversy: Uncovering the Truth in the World Religions Published by Torchlight Publishing. P.144.
22. Stevenson I. (1983) American children who claim to remember previous lives. Journal of Nervous and Mental Disease. 17(1). P.742–748.
23. Stevenson I. (1990) Phobias in children who claim to remember previous lives. Journal of Scientific Exploration. 4(2). P. 243–254.
24. Stevenson I. (1992) A new look at maternal impressions: An analysis of 50 published cases and reports of two recent examples lives. Journal of Scientific Exploration. 6(4). P. 353–373.
25. Hermanin de Reichenfeld G. (2024) The Doctrine of Memory in Origen of Alexandria: Intersecting the Theory of Divine Names, Platonic Recollection, and Feminine Perspectives. Open Theology. Vol. 10. no. 1. pp. 25. <https://doi.org/10.1515/opth-2024-0025>.
26. Edwards M. (2022) Origen, Celsus, and the Philosophers. In The Oxford Handbook of Origen, edited by Ronald Heine and Karen Jo Torjesen. Oxford: Oxford University Press. P. 278–292. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199684038.013.19>

The article was received by the editors 11.03.2024

The article is recommended for printing 05.05.2024

Наталія Валеріївна Попова

кандидат філософських наук,

доцент кафедри теоретичної і практичної філософії професора Й. Б. Шада

Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна,

майдан Свободи 4, м. Харків, 61022, Україна

<https://orcid.org/0000-0002-8168-1017>

Олександр Олександрович Макаров

аспірант кафедри теоретичної і практичної філософії професора Й. Б. Шада

Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна,

майдан Свободи 4, м. Харків, 61022, Україна

<https://orcid.org/0009-0002-0014-7531>

ГЕРМЕНЕВТИЧНИЙ ВИМІР РИТОРИКИ

У статті здійснюється комплексний теоретико-методологічний аналіз еволюції та трансформації статусу риторики в сучасному соціокультурному дискурсі. Автори зосереджують увагу на переосмисленні традиційного розуміння риторики як суто ораторського мистецтва та її концептуалізації як багатовимірного феномену, що відіграє фундаментальну роль у формуванні особистості та здійсненні ефективної комунікативної взаємодії в сучасному суспільстві. Дослідження ґрунтується на історико-філософському аналізі етимології та еволюції поняття «риторика» через призму протиставлення трьох ключових античних підходів: софістичного, сократівсько-платонівського та аристотелівського. Така методологічна тріангуляція дозволяє виявити глибинні онтологічні герменевтичні та епістемологічні засади риторики як соціокультурного феномену. Особливу увагу в дослідженні приділено проблемі концептуалізації сучасного статусу риторики в умовах її зростаючої комерціалізації. Автори критично аналізують традиційні обмеження щодо застосування риторики виключно літературною мовою та обґрунтовують необхідність розширення її функціонального поля на інші форми природної мови та комунікації. Принципово важливим аспектом дослідження є розкриття герменевтичного виміру риторики, який виходить далеко за межі класичної дихотомії реального та уявного. Автори демонструють, як риторичні практики беруть участь у конструюванні соціальної реальності через формування дискурсивних структур та впливають на продукування знання та істини в контексті владних відносин. У роботі обґрунтовується положення про те, що сучасна риторика постає як комплексний соціокультурний механізм, який не лише забезпечує ефективну комунікацію, але й бере активну участь у процесах соціального конструювання реальності, формування світоглядних установок та ціннісних орієнтацій особистості. Це дає змогу розглядати риторичу як важливий інструмент соціальної інженерії та культурної трансформації. Дослідження також розкриває важливість риторики у формуванні критичного мислення та розвитку комунікативної компетентності особистості в умовах сучасного інформаційного суспільства. Особливий акцент у статті зроблено на герменевтичній функції риторики, яка полягає в здатності тлумачити та інтерпретувати тексти, розкриваючи їх глибинний зміст та значення. Автори стверджують, що герменевтична риторика є не лише інструментом розуміння чужих думок, а й засобом самопізнання та формування власного світогляду. Вона дозволяє особистості критично осмислювати культурні традиції, соціальні норми та ідеологічні конструкції, що сприяє розвитку автономного мислення та незалежності суджень. Герменевтична риторика також відіграє важливу роль у міжкультурній комунікації, забезпечуючи порозуміння між представниками різних культур та сприяючи подоланню культурних бар'єрів. Представлена робота робить вагомий внесок у розуміння сучасного статусу риторики як багатовимірного соціокультурного феномену, що виходить далеко за межі традиційного розуміння ораторського мистецтва та постає як фундаментальний механізм конструювання соціальної реальності та формування особистості в сучасному комунікативному просторі..

Ключові слова: **риторика, герменевтика, епістемологія, конструювання реальності, софістика, Платон, Аристотель.**

Як цитувати: Попова, Н. Макаров, О., (2024). Герменевтичний вимір риторики. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н.Каразіна, серія «Теорія культури і філософія науки»*, (69), 40-47. <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2024-69-05>

In cites: Popova, N., Makarov, O., (2024). The hermeneutical aspect of rhetoric. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University, Series Theory of Culture and Philosophy of Science*, (69), 40-47. <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2024-69-05> [In Ukrainian]

Актуальність проблеми. Сучасний соціокультурний контекст характеризується безпрецедентним інтересом до риторики, що, однак, зазнає кардинальних змін порівняно з її класичним розумінням. Сьогодні риторика трансформувалася в багатогранний інструмент формування особистості, що реалізує себе в процесі комунікативної взаємодії [Albrecht-Crane 2015; Hodgson, Barnett 2016; Walker 2011]. Ця еволюція зумовлена глибинними трансформаціями комунікативної структури сучасного суспільства, де здатність чітко й аргументовано формулювати думки, обстоювати власну позицію та протидіяти маніпулятивним практикам набуває не лише значення важливої навички, але й необхідної умови повноцінного соціального функціонування. Оволодіння риторичними стратегіями та техніками дозволяє не тільки ідентифікувати приховані інтенції комуніканта, але й критично оцінювати обґрунтованість його аргументів, що є essential prerequisite для формування автономної позиції та ефективного впливу на соціокультурне середовище.

Мета дослідження полягає у здійсненні комплексного теоретико-методологічного аналізу трансформації статусу риторики в контексті еволюції філософського дискурсу та соціокультурних змін. Для реалізації поставленої мети визначено такі *дослідницькі завдання*: а) здійснити концептуальний аналіз еволюції поняття риторики в діахронічній перспективі: від античної епістеми до сучасних теоретико-методологічних підходів, з особливим акцентом на виявленні фундаментальних методологічних суперечностей у її концептуалізації; б) експлікувати епістемологічні та герменевтичні виміри риторики через дослідження її ролі у процесах конструювання знання та інтерпретації соціальної реальності; с) провести критичний аналіз платонівської деконструкції софістичної традиції та дослідити її вплив на формування базових методологічних моделей риторики в західноєвропейській інтелектуальній традиції; d) концептуалізувати роль герменевтичної риторики як інструменту формування критичного мислення та механізму конституювання міжкультурної комунікації в контексті сучасних соціальних трансформацій.

Ступінь розробленості проблеми. Етимологічно термін «риторика» походить від давньогрецького *ῥητορ* (сказаний, обумовлений, дозволений), що вказує на її тісний зв'язок зі сферою мовленнєвої діяльності та соціонормативними контекстами. Як лінгвістична дисципліна, риторика зосереджується тільки на виявленні та класифікації мовленнєвих прийомів, що, з одного боку, сприяє їх систематизації та кодифікації, але, з іншого боку, може призводити до певної редукції естетичного виміру тексту та нівелювання його глибинної семантичної структури. Усі існуючі риторики в галузі філологічних з античної доби поділяються на дві категорії: нормативні риторики, які ставлять за мету навчити прийомам ефективного та гарного мовлення, і дескриптивні риторики, завдання яких полягає в описі цих прийомів. Щоразу, коли публічне мовлення відходить на периферію, зростає питома вага дескриптивних риторик, які, у свою чергу, все більше зводяться до опису та систематизації репертуару мовних фігур. При цьому значно важливіша проблема залишається в тіні □ створення герменевтичної риторики, тобто такої, яка має на меті пояснити, чому можливе породження ефективного мовлення?

Як філософська дисципліна (якою вона стає з набуттям статусу герменевтичної дисципліни, що вийшла за межі догматики), риторика виходить за межі суто технічного аналізу, артикулюючи фундаментальні питання щодо природи розуміння, інтерпретації, свободи мовленнєвого акту та відповідальності за його наслідки. «Використання терміну «риторика» для позначення будь-якого явища, а особливо того, що могло б бути справді названо «риторикою», є проблематичним з погляду її власної ефективності. Відповідальність за це можна покласти як на її прихильників, так і на противників. Прихильники риторики нерідко перебільшують її здатність об'єднувати спільноти через майстерно підібрану мову у суспільствах, де панує повна згода, потенціал для навчання та розвитку через діалог значно обмежений... Противники риторики, своєю чергою, наголошують на її демістифікаційній, роз'єднувальній і навіть маніпулятивній природі. Водночас вони нерідко вдаються до перебільшених, а подекуди й параноїдальних уявлень про її всепроникний і деструктивний

вплив. Але чи справді всі талановиті риторичні є зловісними сиренами, що прагнуть маніпулювати та вводити в оману? Обидві позиції мають свої слабкі місця... Очевидно, що істина лежить посередині. Риторика, як мистецтво переконання, може слугувати різним цілям, і її вплив на суспільство залежить від етичних принципів і намірів тих, хто її використовує» [Fuller, Collier, 2004, p.14]

У цьому контексті риторика постає як складний міждисциплінарний феномен, що інтегрує герменевтичні, епістемологічні, етичні та соціальні аспекти комунікації, конституюючи складну систему взаємозв'язків між мовою, мисленням та дією.

Концептуалізація риторики в контексті платонівського дискурсу. Питання щодо статусу риторики, яке знову загострилося наприкінці XX століття [Schiappa, 1990a; 1990b; Poulakos, 1990], висвітлює фундаментальну методологічну суперечність: концептуалізація терміну «риторика» в платонівському діалозі «Горгій» [Plato, 1989] становить не лише акт термінологічної детермінації, але й спробу філософської субординації риторичного дискурсу. Відсутність термінологічної фіксації риторики в доплатонівський період породжує своєрідну колізію: проблематичність визначення співвідношення філософського та риторичного дискурсів за умови, коли сама їх диференціація є результатом філософської концептуалізації. Ця проблематика транспонується з площини лінгвістичного аналізу в сферу фундаментального переосмислення статусу риторики як схеми розуміння та промовляння з власним методологічним апаратом та технічними засобами: «статус і сутність не можуть бути відокремлені одне від одного... прописування статусу пов'язане з владою; підвищити чийсь статус означає дати цій особі місце в центрі суспільства» [Bengtson, 2024, p. 184-185]. Історіографічна традиція асоціює генезу риторичної думки з софістичним рухом, представники якого фігурують у сократичних діалогах як опоненти філософського дискурсу. Втім, методологічна рефлексія демонструє, що концептуалізація софістів як когерентної школи значною мірою детермінована їхньою опозиційністю щодо сократівської методології. Окрім теоретико-методологічних розбіжностей, суттєвим аспектом платонівської критики софістичного руху постає проблема комерціалізації епістемічних практик. Софістична модель трансляції знання, що базувалася на принципі комерційної доступності без урахування етико-соціальних імплікацій, становила антитезу до платонівської концепції філософського розуміння. Темпоральна обмеженість риторичних компетенцій, що потребували постійного оновлення, суперечила аристотелівській концепції економічного обміну як механізму балансування ресурсів у межах соціально-економічної системи. Методологічний аналіз цієї проблематики дозволяє експлікувати фундаментальну суперечність між філософським та риторичним підходами до конституювання розуміння, що зберігає свою актуальність у контексті сучасних дискусій про статус риторики.

Епістемологічна дихотомія та проблема дистрибуції знання. Фундаментальна критика софістичної практики у сократівсько-платонівській традиції ґрунтується на епістемологічній дихотомії між універсальністю знання та партикулярністю його комерційної трансляції. Сократівська позиція не заперечує легітимність матеріальної компенсації за педагогічну діяльність *per se*, визнаючи потенційну епістемічну цінність софістичного інструментарію. Однак принципова критика спрямована на відсутність селективних механізмів у дистрибуції знання, що призводить до девальвації риторичних практик. Сократівська критика експлікує фундаментальну опозицію до принципів нерегульованої циркуляції знання. У цьому контексті проявляється антагонізм між сократівською концепцією селективної дистрибуції знання та сучасною парадигмою вільного ринку герменевтичних практик. Сократівська критика писемності в «Федрі» [Plato, 1997] артикулює не загальну опозицію до письма як медіуму, а специфічну проблематику його індивідуалізованого застосування. Письмо як технологія уможливорює автономну законотворчість індивіда, що генерує персональні наративи та поведінкові патерни. Імплікації такої епістемічної автономізації створюють методологічні виклики для реалізації платонівської концепції філософського правління, оскільки медіатизація когнітивних процесів редукує їх транспарентність та, відповідно, потенціал зовнішнього впливу.

Герменевтична риторика платонівської «алегорії печери». У контексті герменевтичної стратегії, ключовим елементом платонівської «алегорії печери» (із сьомої книги «Держави») [Plato, 2016] є радикальна зміна перспективи — перехід від онтології «світла» до онтології «темряви». Цей перехід не лише розкриває ієрархію пізнавальних режимів, але й виконує функцію риторичного інструменту, спрямованого на трансформацію свідомості. Платон, через механізм зміни точки зору, пропонує не просто опис, але й методологію виходу з

епістемологічної ув'язненості, де «світло» символізує доступ до істини, а «темрява» стан ілюзорного сприйняття. Ця стратегія, по суті, є діалектичним навиком, який софісти використовували для дестабілізації усталених ієрархій знання. Проте, на відміну від софістів, Платон інтегрує цей навик у структуру філософського дискурсу, перетворюючи його на інструмент не просто критики, але й конструювання нової герменевтичної реальності: «читаючи «Державу» у цьому ключі, розуміємо, що можливість критичної рефлексії стає її центральною темою. Текст не надає системи риторики, як це робить Аристотель, але його можна трактувати як створення нового образу риторика – риторика-героя, чемпіона автономії» [Bengtson, 2024, p. 237] Масове освоєння риторично-діалектичної навички, що стало можливим через комерціалізацію софістами, призвело до ерозії монополії на освіту та владу.

Деконструкція платонівської опозиції «філософія – риторика» через герменевтичну стратегію. Розрізнення між Платоном і софістами виявляється через призму їхніх онтологічних та політичних уявлень. Обидві сторони розглядали політику як поле гри, де поєднуються елементи випадковості та майстерності. Однак, якщо софісти акцентували на азартному характері цієї гри, де випадковість максимізувалася для створення нових можливостей, то Платон інтерпретував політику як гру майстерності, де філософ-цар використовував діалектичні навички для мінімізації випадковості та утвердження онтологічного порядку. Таким чином, софістична стратегія полягала в експлуатації хаосу, тоді як платонівська його подоланні через утвердження раціонального контролю. Риторика після Платона обмежила сферу свого застосування виключно літературною мовою (стандартом), відкинувши за межі уваги всі виступи, що продукуються на діалектах або в простонародному мовленні. Мова простонароддя заздалегідь виключалася з поля риторичного. Фактично, літературна мова уподібнювалася космосу, який є впорядкованим і піддається раціональному вивченню та опису, і протиставлялася іншим формам природної мови як хаосу, який заздалегідь не може бути досліджений з риторичної точки зору. У середині літературної мови, у свою чергу, виділялося ядро, яке і ставало сферою дії риторики – культивовані, свідомо оброблені тексти, які можна було контролювати. Звідси також традиція філологічної, юридичної та теологічної герменевтичних догматичних практик, де корпус текстів був обмеженим, а риторика сталою [Gadamer, 1993].

Через бажання контролю над дійсністю Платон, наприклад, із глибокою підозрою ставився до драматургів та акторів, які, через свою здатність до мімесису, розмивали онтологічну межу між реальним і можливим. Для Платона театр був політичною загрозою, яка підривала онтологічну стабільність. Тоді як для Аристотеля він залишався естетичним феноменом, який міг бути інтегрованим у соціальний порядок за умови його нормативного обмеження. Ця різниця, можливо, сказала і в тлумаченні риторики: головним критерієм оцінки дискурсу для Платона вважався пошук істини, який об'єднував учасників діалогу спільною метою під керівництвом найрозумнішого. А за задумом Аристотеля [Aristotle, 1991], завдання риторика полягало в тому, щоб моральні принципи, на яких має ґрунтуватися суспільне життя, стали більш переконливими, ніж егоїстичні та матеріально-практичні міркування. Інакше кажучи, метафізична складова суспільного дискурсу не повинна була поступатися комерційній. У сфері текстотворення після Аристотеля розрізнялися два модуси: граматичний та риторичний. Граматичний текст, що відповідає нормам мови, характеризується категоріями *plane* (простота) та *recte* (правильність). *Plane* вказує на відсутність стилістичної обробки та культивування тексту, тоді як *recte* передбачає дотримання мовленнєвих законів. Квінтіліан, визначаючи риторичну як *scientia bene dicendi* (знання того, як добре говорити), фактично отожднює поняття *bene* та *recte*. Він стверджує, що найбільш відповідним сутності риторика буде таке тлумачення: риторика є знанням того, як добре говорити (*scientia bene dicendi*), а вже добре говорити може лише добродісна людина [Quintilian, p. 367].

Класична п'ятичастинна риторика була побудована після Аристотеля та Квінтіліана за моделлю лінійного алгоритму: *inventio* – *dispositio* – *elocutio* – *memoria* – *actio*. Алгоритмізація процесу створення риторичного тексту нібито не передбачає, що за певних умов може знадобитися повернення до попереднього пункту або перестрибування через один або кілька пунктів назад. Це означає одну просту й очевидну річ: античні теоретики риторика після Платона за замовчуванням вважали, що *dispositio* плану тексту може без перешкод бути перетворений на власне текст плюс *elocutio*. Тобто в алгоритмі п'ятичастинної риторика за кроком *dispositio* лінійно слідує крок *elocutio*, і повернення до *dispositio* (тим більше до *inventio*) за будь-яких умов не є необхідним. Проте риторична герменевтична практика майже

неминуче демонструє протилежне. З будь-якого пункту алгоритму може знадобитися повернення до будь-якого віддаленого пункту ліворуч: «...риторична проблема Гермеса подвоюється сама по собі, коли ми розглядаємо багаторівневу конвергенцію риторики та герменевтики» [Kunitz, Levy, 1997, р. 293], бо риторичний текст □ це зв'язне мовлення, а не послідовне представлення аргументів. Взагалі тут важливо згадати, що аргумент □ це одиниця метамови, за допомогою якої описується, але не здійснюється процес міркування. Якщо на етапі інвенції ми підібрали чудові аргументи, а на етапі диспозиції бездоганно їх розташували, це аж ніяк не означає, що всі вони легко й вдало вбудуються в текст, який належить створити на етапі елокуції, а потім запам'ятати □ меморія та відтворити □ актіо. Усередині живого мовлення аргументи можуть суттєво змінити свої початкові характеристики за параметром сили/слабкості. Якщо це так, ми маємо справу не просто з поверненням з пункту елокуції до пунктів *dispositio* і *inventio*, але й з очевидним руйнуванням самого алгоритму, оскільки етапи *inventio*, *dispositio*, елокуції починають здійснюватися одночасно. Це руйнування відбувається через вторгнення у процес підготовки риторичного тексту того самого фактору спонтанності та хаосу, який так послідовно й наполегливо виганявся з риторики. Також антична теорія риторики, збігаючи від хаосу, виділяла три «джерела красномовства»: природний дар (*natura*), навчання (*ars*) та вправу (*exercitatio*). *Natura* передбачала здатність конкретної людини, а не частину мовленнєвої здатності, притаманної кожному. При цьому ієрархія виглядала наступним чином: головне □ *ars*, потім □ *exercitatio*, і лише потім уже *natura*. Ані в класичній греко-римській риториці, ні в некласичній риториці сьогодні не ставилося питання не лише про те, чому можлива риторика за межами навчання, але й чому можливе саме навчання риториці? Таким чином, було випущено з поля зору найважливішу теоретичну проблему, розв'язання якої значно просунуло б вперед не лише теорію риторики, але й філософію мови. Аристотель у своїй «Риториці» [Aristotle, 1991] робить спробу продемонструвати механізм мовленнєвого впливу, не обмежуючи сферу риторичного лише ораторським мистецтвом, а поширюючи її на всю область мовленнєвої діяльності, стверджуючи, що риторика є мистецтвом, аналогічним діалектиці, оскільки обидва вони стосуються таких предметів, знання про які може вважатися певною мірою спільним надбанням усіх і кожного і які не належать до жодної окремої науки. Тобто у рамках традиції теорії техне риторика тоді бачила своє завдання у тому, щоб зрозуміти, як функціонує ефективне мовлення, та передати це знання учневі, повністю залишаючи поза увагою питання про те, чому воно працює? Сьогодні ж це питання все ще є відкритим. Платон не бачив сенсу шукати відповіді на це питання, тому, що бачив проблему у хаосі, у вільному просторі. У термінах модальної влади різниця між фактом і вимислом театральної драми найсильніша тоді, коли різним станам світу можна приписати різні ступені невизначеності – від необхідного (модальний еквівалент «безумовно істинного») до неможливого (модальний еквівалент «безумовно хибного»). У повсякденному житті цю функцію виконує здоровий глузд, що оцінює «ризикованість» різних дій та планів. Однак коли все видається однаково (не)визначеним, відмінність між фактом і вимислом стирається, і драматург здобуває перемогу над філософом-царем, адже в герменевтиці та риториці теорія є вторинною щодо того, з чого вона абстрагована. А ми ж пам'ятаємо про спільне походження слів «теорія» та «театр» від грецького *theos*. У цій етимології приховано концепцію божества, чия сила ґрунтується на здатності бачити як у межах власної системи координат, так і поза нею – бути подвійним глядачем, або «*theoros*». Це називається усвідомленістю другого порядку: можливість не лише грати в певну мовну гру, а й усвідомлювати, що ця гра – лише одна з багатьох можливих. Життєвий досвід людини також є мовним, а мова належить до онтологічного або первісного способу буття людини. Театр і мовна гра виступають інструментами, які трансформують випадкові істини, встановлені законодавцем або статус-кво, у майже повну хибність, конструюючи правдоподібні альтернативні реальності, що входять у конкуренцію з існуючими поза межами сцени. У такому контексті і знамениті діалоги Платона, присвячені природі справедливості, набувають нового прочитання, оскільки риторика та герменевтика знаходять точку перетину в практиці, що свідчить про їхню онтологічну взаємозв'язаність.

Однак онтологічний вимір риторики не зводиться лише до дихотомії реального та уявного, а проникає у глибші процеси семіозису, через які мова не просто відображає, а конструє реальність. Дискурсивні структури не лише артикулюють межі пізнаваного, але й формують самі когнітивні матриці, крізь які осмислюється буття. У цьому контексті риторика постає не просто як техніка переконання, а як фундаментальний механізм герменевтичного опосередкування реальності.

Висновки. Здійснений теоретико-методологічний аналіз демонструє фундаментальну

трансформацію онтологічного статусу риторики: від техне ефективного мовлення до комплексного епістемологічного феномену, що інтегрує філософські, соціологічні та когнітивні модуси комунікативної практики. Герменевтична реконцептуалізація риторики експлікує її роль не лише як інструменту аргументації, але й як механізму конституювання смислових структур соціальної реальності та продукування знання. Деконструкція платонівської критики риторики виявляє іманентну епістемологічну антиномію між філософським та риторичним дискурсами, яка набуває нової актуалізації в умовах інформаційного суспільства. Простежується діалектична траєкторія еволюції риторики: від початкової опозиції до філософії через інтеграцію в герменевтичний простір до формування власної методологічної парадигми. Особливої значущості набуває проблематика дистрибуції епістемічних конструктів у контексті протистояння селективних та егалітарних моделей розповсюдження знання. Цей аспект актуалізується в умовах діджиталізації комунікативних процесів, де риторика постає як амбівалентний феномен: одночасно інструмент маніпулятивного впливу та механізм демократизації знання.

Герменевтична риторика трансцендує класичну бінарну опозицію реального/уявного, виступаючи не лише як інтерпретативна практика, але й як онтологічний механізм конструювання соціальної реальності, що відіграє конститутивну роль у міжкультурній комунікації та подоланні епістемологічних бар'єрів.

Результати дослідження верифікують гіпотезу про трансформацію риторики в динамічний інтелектуальний простір, що не лише адаптується до викликів постінформаційного суспільства, але й генерує нові методологічні патерни соціальної взаємодії. Це відкриває перспективи для подальших експлікацій у сфері конвергенції риторики, філософії мови та когнітивних наук.

Подальша траєкторія досліджень має бути спрямована на поглиблену експлікацію онтологічних аспектів риторики, її кореляції з феноменологією.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Albrecht-Crane, C. (2015) *Understanding Rhetoric: A Graphic Guide to Writing* by Elizabeth Losh et al. (review). *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, 69, 104-107.
2. Aristotle. (1991) *On Rhetoric: A Theory of Civic Discourse* / Aristotle, G. Kennedy // Oxford University Press.
3. Bengtson, Erik. (2024) *The Epistemology of Rhetoric: Plato, Doxa and Post-Truth*. Windsor, ON: Windsor Studies in Argumentation. 254 s.
4. Boyle, C. (2018) *The Digital: Rhetoric Behind and Beyond the Screen* / Boyle Casey, Brown James J., Ceraso Steph. *Rhetoric Society Quarterly*, 48, 251-259.
5. Eyman D. (2015) *Digital Rhetoric: Theory, Method, Practice*. Ann Arbor: University of Michigan Press. pp. 52–60.
6. Fuller, Steve, and James H. Collier. (2004) *Philosophy, Rhetoric, and the End of Knowledge: A New Beginning for Science and Technology Studies*. 2nd ed. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.
7. Gadamer, Hans-Georg. *Rhetorik und Hermeneutik*. (1993) In: Gadamer, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Band 2: *Hermeneutik II*. Tübingen: Mohr Siebeck. S. 248-261.
8. Hodgson, J., Barnett, S. (2016) *Introduction: What is Rhetorical about Digital Rhetoric? Perspectives and Definitions of Digital Rhetoric*. *Enculturation*, November, 22, 2016. URL: <https://enculturation.net/what-is-rhetorical-about-digital-rhetoric>.
9. Jenkins, E. S. (2021). *Rhetoric is dead? The fear of stasis behind post-truth rhetoric*. *Philosophy & Rhetoric*, 57(2), 166–189. <https://doi.org/10.5325/philrh.57.2.0166>
10. Kunitz, Stephen J., and Jerrold E. Levy. (1997) *Rhetoric and Hermeneutics in Our Time*. New Haven: Yale University Press.
11. Plato. *Gorgias*. Translated by B. Jowett. Chicago: (1989) University of Chicago Press.
12. Plato. *Phaedrus*. Translated by B. Jowett. (1997) New York: Dover Publications.
13. Plato. *The Republic*. Translated by G. M. A. Grube, revised by C. D. C. Reeve. (2016) Indianapolis: Hackett Publishing Company.
14. Poulakos J. (1990) *Interpreting Sophistical Rhetoric: A Response to Schiappa* // *Philosophy and Rhetoric*. No. 23. P. 218–228.
15. Quintilian. (2002) *The Orator's Education*. Translated by W. M. Smail. Loeb Classical Library. https://www.loebclassics.com/view/quintilian-orators_education/2002/pb_LCL124.367.xml.

16. Schiappa E. (1990) Did Plato Coin Rhetorike? // *American Journal of Philology*, No. 111. P. 457–470.
17. Schiappa E. (1990) Neo-Sophistic Rhetorical Criticism or the Historical Reconstruction of Sophistic Doctrines? // *Philosophy and Rhetoric*, No. 23. P. 192–217.
18. Walker, Jeffrey. (2011) *The Genuine Teachers of this Art: Rhetorical Education in Antiquity*. Columbia: University of South Carolina Press. Print.
19. Wallace, J. (2019). Rhetorical hesitancy. *Philosophy & Rhetoric*, 55(1), 119–142. <https://doi.org/10.5325/phlrrhet.55.1.0119>
20. Walzer, B. (2020). A rhetoric of everyday violence: Embodied slow violence. *Philosophy & Rhetoric*, 56(3-4), 37–60. <https://doi.org/10.5325/phlrrhet.56.3-4.037>.

Внесок авторів: всі автори зробили рівний внесок у цю роботу

Конфлікт інтересів: автори повідомляють про відсутність конфлікту інтересів

Стаття надійшла до редакції 20.02.2024

Стаття рекомендована до друку 05.05.2024

Nataliia V. Popova, PhD In Philosophy, Associate Professor of the Department of Theoretical and Practical Philosophy named after Professor Y. B. Shad, V. N. Karazin Kharkiv National University, Svobody sq. 4, Kharkiv, 61022, Ukraine, <https://orcid.org/0000-0002-8168-1017>

Oleksandr O. Makarov, PhD Student of the Department of Theoretical and Practical Philosophy named after Professor Y. B. Shad, V. N. Karazin Kharkiv National University, Svobody sq. 4, Kharkiv, 61022, Ukraine, <https://orcid.org/0009-0002-0014-7531>

THE HERMENEUTICAL ASPECT OF RHETORIC

The article provides a comprehensive theoretical and methodological analysis of the evolution and transformation of rhetoric's status in contemporary sociocultural discourse. The authors focus on rethinking the traditional understanding of rhetoric as purely the art of oratory and conceptualizing it as a multidimensional phenomenon that plays a fundamental role in personality formation and effective communicative interaction in modern society. The research is based on a historical-philosophical analysis of the etymology and evolution of the concept of "rhetoric" through the lens of the opposition of three key ancient approaches: the Sophistic, the Socratic-Platonic, and the Aristotelian. This methodological triangulation allows for the identification of the deep ontological, hermeneutic, and epistemological foundations of rhetoric as a sociocultural phenomenon. Particular attention in the study is given to the issue of conceptualizing the modern status of rhetoric in the context of its growing commercialization. The authors critically analyze traditional limitations regarding the application of rhetoric exclusively to literary language and justify the necessity of expanding its functional scope to other forms of natural language and communication. A fundamentally important aspect of the study is the exploration of the hermeneutic dimension of rhetoric, which extends far beyond the classical dichotomy of the real and the imaginary. The authors demonstrate how rhetorical practices participate in constructing social reality through the formation of discursive structures and influence the production of knowledge and truth within the context of power relations. The study substantiates the thesis that modern rhetoric emerges as a complex sociocultural mechanism that not only ensures effective communication but also actively participates in the processes of social reality construction, the formation of worldviews, and the development of personal value orientations. This enables rhetoric to be considered an essential instrument of social engineering and cultural transformation. The research also highlights the significance of rhetoric in the development of critical thinking and communicative competence in the context of the modern information society. A special emphasis in the article is placed on the hermeneutic function of rhetoric, which lies in its ability to interpret and analyze texts, revealing their deep meaning and significance. The authors argue that hermeneutic rhetoric is not only a tool for understanding others' thoughts but also a means of self-knowledge and the formation of one's own worldview. It enables individuals to critically rethink cultural traditions, social norms, and ideological constructs, fostering the development of autonomous thinking and independent judgment. Hermeneutic rhetoric also plays a crucial role in intercultural communication, facilitating understanding between representatives of different cultures and helping to overcome cultural barriers. This study makes a significant contribution to understanding the contemporary status of rhetoric as a multidimensional sociocultural phenomenon that goes far beyond the traditional understanding of oratory and emerges as a fundamental mechanism for constructing social reality and shaping personality within the modern communicative space.

Keywords: rhetoric, hermeneutics, epistemology, social reality construction, sophistry, Plato, Aristotle.

REFERENCES

1. Albrecht-Crane, C. (2015) Understanding Rhetoric: A Graphic Guide to Writing by Elizabeth Losh et al. (review). *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, 69, 104-107.
2. Aristotle. (1991) *On Rhetoric: A Theory of Civic Discourse* / Aristotle, G. Kennedy // Oxford University Press.
3. Bengtson, Erik. (2024) *The Epistemology of Rhetoric: Plato, Doxa and Post-Truth*. Windsor, ON: Windsor Studies in Argumentation. 254 s.
4. Boyle, C. (2018) *The Digital: Rhetoric Behind and Beyond the Screen* / Boyle Casey, Brown James J., Ceraso Steph. *Rhetoric Society Quarterly*, 48, 251-259.
5. Eyman D. (2015) *Digital Rhetoric: Theory, Method, Practice*. Ann Arbor: University of Michigan Press. pp. 52–60.
6. Fuller, Steve, and James H. Collier. (2004) *Philosophy, Rhetoric, and the End of Knowledge: A New Beginning for Science and Technology Studies*. 2nd ed. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.
7. Gadamer, Hans-Georg. *Rhetorik und Hermeneutik*. (1993) In: Gadamer, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Band 2: Hermeneutik II. Tübingen: Mohr Siebeck. S. 248-261.
8. Hodgson, J., Barnett, S. (2016) Introduction: What is Rhetorical about Digital Rhetoric? Perspectives and Definitions of Digital Rhetoric. *Enculturation*, November, 22, 2016. URL: <https://enculturation.net/what-is-rhetorical-about-digital-rhetoric>.
9. Jenkins, E. S. (2021). Rhetoric is dead? The fear of stasis behind post-truth rhetoric. *Philosophy & Rhetoric*, 57(2), 166–189. <https://doi.org/10.5325/philrhet.57.2.0166>
10. Kunitz, Stephen J., and Jerrold E. Levy. (1997) *Rhetoric and Hermeneutics in Our Time*. New Haven: Yale University Press.
11. Plato. *Gorgias*. Translated by B. Jowett. Chicago: (1989) University of Chicago Press.
12. Plato. *Phaedrus*. Translated by B. Jowett. (1997) New York: Dover Publications.
13. Plato. *The Republic*. Translated by G. M. A. Grube, revised by C. D. C. Reeve. (2016) Indianapolis: Hackett Publishing Company.
14. Poulakos J. (1990) Interpreting Sophistical Rhetoric: A Response to Schiappa // *Philosophy and Rhetoric*. No. 23. P. 218–228.
15. Quintilian. (2002) *The Orator's Education*. Translated by W. M. Smail. Loeb Classical Library. https://www.loebclassics.com/view/quintilian-orators_education/2002/pb_LCL124.367.xml.
16. Schiappa E. (1990) Did Plato Coin Rhetorike? // *American Journal of Philology*, No. 111. P. 457–470.
17. Schiappa E. (1990) Neo-Sophistic Rhetorical Criticism or the Historical Reconstruction of Sophistic Doctrines? // *Philosophy and Rhetoric*, No. 23. P. 192–217.
18. Walker, Jeffrey. (2011) *The Genuine Teachers of this Art: Rhetorical Education in Antiquity*. Columbia: University of South Carolina Press. Print.
19. Wallace, J. (2019). Rhetorical hesitancy. *Philosophy & Rhetoric*, 55(1), 119–142. <https://doi.org/10.5325/philrhet.55.1.0119>
20. Walzer, B. (2020). A rhetoric of everyday violence: Embodied slow violence. *Philosophy & Rhetoric*, 56(3-4), 37–60. <https://doi.org/10.5325/philrhet.56.3-4.037>

Authors Contribution: All authors have contributed equally to this work

Conflict of Interest: The authors declare no conflict of interest

The article was received by the editors 20.02.2024

The article is recommended for printing 05.05.2024

Ульяна Володимирівна Абашнік

аспірант кафедри теорії культури і філософії науки
Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна,
майдан Свободи 4, м. Харків, 61022, Україна
<https://orcid.org/0009-0005-0990-5855>

ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ ЖАХЛИВОГО У ШВЕЙЦАРСЬКОМУ КІНО 1980-Х РР.

В центрі уваги цієї статті феномен жахливого, зокрема гендерний аспект у швейцарських фільмах жахів початку 1980-х рр. Спочатку тут вказано на важливу роль досліджень феномену жахливого у філософії та психології (Аристотель, Зигмунд Фройд, Мартін Гайдеггер, Жорж Батай, Ноель Керролл), а також зображення жахливого у світовій літературі (Микола Гоголь, Едгар Алан По, Говард Філіпс Лавкрафт, Стівен Кінг) для візуального мистецтва та людської культури взагалі. Окремо акцентовано увагу на працях щодо гендеру і жахливого у творчості таких видатних мислителів, як Сімона де Бовуар, Юлія Крістева, Джудіт Батлер. Далі згадані новітні праці щодо досліджень гендеру та кіно у світовому контексті, зокрема публікації Барі Кіта Гранта, Адама Ловенштайна, Катеріни Шелтон, Юліана Зіттеля та ін.

Основна частина цієї статті присвячена швейцарському кіно, зокрема гендерному аспекту у фільмах жахів Швейцарії початку 1980-х рр. На початку тут надано критичний огляд головних рис розвитку кінематографу у Швейцарії взагалі, також вказано на відповідні дослідження з його історії, зокрема на праці Ерме Дюмона, Мартіна Шлаппнера, Мартіна Шауба, Андреа Зайлера, Томаса Шерера та ін. Далі коротко проаналізовано особливості фільмів жахів в історії швейцарського кіно, зокрема розглянуто фільм жахів «Страсек, вампір» (1982). Однак в центрі уваги перебуває швейцарський фільм жахів «Чорний павук» (1983), котрий складається з умовних двох частин, дія яких відповідно відбувається в теперішньому часі (початок 1980-х рр.) та в епоху Середньовіччя. Причому друга частина цього фільму створена за мотивами однойменної новели «Чорний павук» (1842) відомого швейцарського письменника Єремії Готтгельфа (1797–1854). Як показав аналіз, автори цього фільму, швейцарські режисер Марк М. Піссі та сценарист Вальтер Кауер, а також музиканти групи «Елло» майстерно показали прояви феномену жахливого в об'єктивній реальності та у історично-фантастичних ситуаціях. На цьому фоні у фільмі було тематизовано як проблеми швейцарської молодіжної субкультури (наркотична залежність, гендерне насильство, проституція школярів), так і суспільно-важлива екологічна проблематика (загроза навколишньому середовищу). В даному контексті важливу роль відіграють прояви гендерних аспектів жахливого, які у фільмі продемонстровані на прикладі чудової гри головних героїнь (Меше, Шозі, Христина та ін.).

Ключові слова: **антропологія, візуальна культура, жахливе, гендер, тілесність, кіно Швейцарії 1980-х рр.**

Як цитувати: Абашнік, У., (2024). Гендерний аспект жахливого у швейцарському кіно 1980-х рр. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н.Каразіна, серія «Теорія культури і філософія науки»*, (69), 48-56. <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2024-69-06>

In cites: Abashnik, U., (2024). The gender aspect of the horror in swiss cinema of the 1980s. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University, Series The Theory of Culture and Philosophy of Science*, (69), 48-56. <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2024-69-06> [In Ukrainian]

Постановка проблеми. Феномен жахливого був і залишається предметом зображення у світовій літературі та досліджень у психології та філософії (від Аристотеля до Миколи Гоголя, Едгара Алана По, Зигмунда Фрейда, Говарда Філіпса Лавкрафта, Мартіна Гайдеггера, Жоржа Батай, Стівена Кінга, Ноеля Керролла та ін.). Щодо прояву жахливого у кіно, то цей феномен віднайшов відображення, перш за все, у горор-фільмах (англ. Horror film), або фільмах жахів. У даному відношенні можна навести відповідне визначення відомої сучасної німецької дослідниці Урсули Фоссен: «В широкому, ефективно-естетичному розумінні фільм жахів має на увазі все, що в кіно та на екрані повинно цілеспрямовано викликати у глядача – страх, паніку, жахіття, тремтіння, дрижання, гидоту, огиду – негативні відчуття у всіх їх

відтінках» [Vossen, 2004, S. 10]. Однак жахливе може мати місце і в інших жанрах кіно – у триллері, детективі, пригодницькому фільмі і навіть у комедії (в цьому випадку мова йде про під-жанр «комедія жахів»).

Ступінь розробки. Важливою складовою феномену жахливого в культурі взагалі, й зокрема у візуальній культурі, є гендерний аспект. У цьому відношенні можна вказати на важливі праці, котрі стали вже класичними на початку 21-го століття. Так, відома французька мислителька Сімона де Бовуар у своєму знаменитому творі «Друга стаття» (1949) тематизує жахливе та його прояви (страх, тривожність, жорстокість, вбивство, огида) та пише: «Уся християнська література намагається викликати в чоловікові почуття огиди до жінки» [Бовуар, 1994, с. 180]. У третій частині цієї праці під назвою «Міфи», де Сімона де Бовуар критично аналізує міфологію про відносини чоловіка та жінки, вона зокрема підкреслює: «Хвора, незугарна літня жінка – жахлива. Про неї кажуть, що вона змарніла, зів'яла, як сказали б про квітку» [Бовуар, 1994, с. 170].

Також відома болгарсько-французька мислителька Юлія Крістева торкалася гендерних аспектів жахливого у своїх творах, зокрема у праці «Влада жаху» (1980), а деякі її публікації на цю тематику є в українському перекладі, наприклад, «Сили жаху. Есей про відразу» [Крістева, 2005]. У цьому контексті можна назвати також і сучасну американську філософію Джудіт Батлер, котра у своїх численних публікаціях та виступах тематизує широкі спектри гендерних питань, зокрема також гендерні аспекти жахливого, наприклад, у збірці есе в українському перекладі «Фрейми війни. Чий життя оплакують?» [Батлер, 2016]. Феномен жахливого в різних його проявах та роль тілесності в його сприйнятті є також предметом досліджень вітчизняних науковців, зокрема Х. Ф. Баталіної, О. В. Вовк, Л. М. Газнюк, Н. В. Загурської, Д. В. Петренка, О. М. Перепелиці, А. О. Раті, Я. Ю. Сазонової, Х. Ф. Січної, Л. В. Стародубцевої, В. А. Суковатої та ін.

В загальному контексті щодо досліджень фільмів жахів можна назвати сучасного канадсько-американського фахівця з горор-фільмів та професора Барі Кіта Гранта, який випустив книги «100 американських горор-фільмів» [Grant, 2022] та «Страх відмінностей. Гендер та горор-фільм», остання книга спочатку вийшла в 1996 р., а потім у другому виданні в 2015 р. [Grant, 2015]. Також важливою стала книга «Фільм жахів та інакшість» (2022) Адама Ловенштайна, професора Піттсбурзького університету та американського фахівця з кіномистецтва [Lowenstein, 2022]. Із новітніх публікацій на цю тематику можна вказати на книгу «Переживання страху у фільмах жахів: шляхи програмного аналізу та інтерпретації змістів напруги» (2024) німецького дослідника Юліана Зіттеля [Sittel, 2024].

В контексті тілесності та її прояву у фільмах жахів слід згадати роботу «Моторошні написи. Дослідження образів тіла в посткласичних фільмах жахів» (2008) сучасної німецької авторки Катеріни Шелтон. Зокрема у вступі тут вона наголошує: «У фільмі жахів йдеться про розрізнені топоси: вмирання, хвороба і смерть, жахливе і фантастичне, сформульоване як радикальне інше, насильство і жах. Однак особливо яскравим і виразним є посткласичний фільм жахів, у якому йдеться про тілесність. Відповідно до перерахованого тут топосу, він в першу чергу робить видимими пошкоджене, розчленоване, розкладене або жахливо мутоване тіло» [Shelton, 2008, S. 9]. Ці характеристики, як буде продемонстровано нижче, також будуть актуальними і для швейцарського фільму жахів початку 1980-х рр., тобто посткласичного фільму жахів згідно з класифікацією цієї авторки [Shelton, 2008, S. 120].

Таким чином, дослідження феномену жахливого та його різних проявів має певну *актуальність*, оскільки жахливе займає важливе місце у візуальній культурі, в т. ч. в кіно, та у житті людини взагалі. До цих питань авторка вже зверталася у своїх попередніх статтях [Абашнік, 2022], зокрема й у гендерному та феміністичному контекстах [Абашнік, 2019]. У даному відношенні метою цієї статті є критичний аналіз особливостей гендерного аспекту жахливого у швейцарському кіно 1980-х рр. В цьому сенсі головними завданнями статті будуть: 1) короткий огляд особливостей швейцарського кінематографу, 2) загальна характеристика швейцарських фільмів жахів у вказаний період та 3) наглядний аналіз феномену жахливого на прикладі швейцарського фільму жахів «Чорний павук» (1983). Таким чином, вперше у вітчизняних дослідженнях буде акцентовано увагу на цих важливих питаннях, в чому й буде полягати новизна даної статті.

У вказаному сенсі спочатку слід коротко зауважити, що Швейцарія має цікаву історію свого кінематографу, хоча на фоні інших європейських країн не таку вже й загальновідому. Лише в 1945 р. швейцарський кінематограф вийшов на міжнародну арену, коли фільм «Останній шанс» (1945) режисера Леопольда Ліндтберга про драматичну долю біженців із

фашистської Північної Італії (Сало) до нейтральної Швейцарії, отримав різні нагороди, зокрема й гран-прі 1-го Канського міжнародного кінофестивалю. Після цього, починаючи з 1950-х рр. серед швейцарських фільмів домінували переважно мелодрами, детективи, пригодницькі фільми, «фільми про батьківщину» (нім. Heimatfilm) тощо. В останні десятиріччя вийшли відповідні дослідження щодо розвитку швейцарського кіно, серед яких: «Історія швейцарського кіно. Ігрові фільми 1896–1965 рр.» (1987) кінознавця Ерме Дюмона, оглядова стаття «Сто років швейцарського фільму. Перетворення швейцарського самосприйняття у швейцарському кіно з 1895 р. по 1995 р.» (1995) кінокритика Мартіна Шлаппнера [Schlappner, 1995], «Кіно в Швейцарії» (1997) Мартіна Шауба, «Швейцарські кінорежисери з близького плану» (2011) Андреа Зайлер, «Між Готтгельфом і Годаром: згадана історія швейцарського кіно в 1958–1979 рр.» (2014) Томаса Шерера.

Як відомо Швейцарія має свої традиційні мовні особливості (чотири офіційні мови), тому й фільми там знімалися і знімаються різними мовами, але здебільшого німецькою та французькою мовами. Наприклад, у майбутньому знаменитий, а тоді лише 24-річний Жан-Люк Годар свій перший, хоча і короткометражний фільм під назвою «Операція бетон» (1954) зняв саме в Швейцарії. В історії швейцарського кіно були також фільми жахів, причому – як маловідомі широкій світовій спільноті, так і дещо більше відомі, зокрема серед фахівців кіномистецтва та дослідників швейцарської культури. Тут можна згадати німецькомовну комедію жахів «Будинок привидів» (1942) Франца Шнідера, одного із найвпливовіших швейцарських кінорежисерів 20-го сторіччя [Абашнік, 2023].

На початку 1980-х рр. виходить німецькомовний фільм жахів «Страсек, вампір» (Strasek, der Vampir, 70 хвилин, 1982) відомого швейцарського режисера та сценариста Теодора Бодера (нар. в 1952 р.). Дія цього фільму відбувається перед самим початком Першої світової війни, у 1910 році у одному із сіл Сербії, яка тоді була частиною Австро-угорської імперії. Тут в центрі уваги фільму історія головної героїні Мілени Страсек, яка сама виховує 12-річного сина Стефана та раптово помирає, залишаючи хлопчика у пустому помешканні. Наступної ночі до Стефана (який любить читати різні пригодницькі книги, зокрема й про жахи) приходять давно зниклий батько та бажає забрати хлопчика з собою, однак той відмовляється, після чого розгортаються події з жахами у класичному під-жанрі з вампірами [Podrez, 2020].

Далі зупинімося на особливостях гендерного аспекту феномену жахливого у швейцарському фільмі жахів «Чорний павук» (Die schwarze Spinne, 100 хвилин, 1983). Цей фільм складається із двох частин, дії яких відбуваються відповідно у теперішньому часі (початок 1980-х рр.) та у давньому минулому (епоха Середньовіччя). Оригінальна мова фільму німецька, однак окремо слід наголосити, що герої фільму говорять на своєрідному швейцарському діалекті, а це не завжди дозволяє зрозуміти їх окремі фрази навіть носіям німецької мови, наприклад, з Північної чи Східної Німеччини, не кажучи вже про іноземців. У першій частині (приблизно 34 хвилини), де дія відбувається в теперішньому часі, фільм тематизує різні аспекти суспільного життя Швейцарії в 1980-х рр., зокрема: особливості навчання старшокласників в школах та гімназіях і відповідної молодіжної субкультури, але також проблему проституції старшокласниць, наркотичної залежності молоді, гендерного насильства, загрози навколишньому середовищу тощо. Тому феномен жахливого в цій частині фільму проявляється переважно у реальному контексті, на що буде вказано далі.

Натомість друга частина цього фільму (близько 62 хвилин) побудована на сюжеті відомої новели «Чорний павук» (1842) швейцарського письменника Єремії Готтгельфа (Jeremias Gotthelf, 1797–1854), в центрі якої середньовічна легенда про те, як чорт насилає нашествия чорних павуків на мешканців одного гірського села в Швейцарії внаслідок їхньої відмови віддати йому нехрещену новонароджену дитину. Саме така домовленість була між чортом та одруженою жінкою Христиною із цього села як платня за те, що чорт «перенесе» 100 дерев з навколишнього лісу та «посадить» їх біля замку місцевого лицаря фон Штоффельна, який в свою чергу зажадав цього від селян. І хоча тут також домінує специфічна реальність епохи Середньовіччя, зокрема й лицарської культури [Абашнік, 2017], але, на відміну від першої частини фільму, феномен жахливого у другій частині фільму здебільшого проявляється у фантастичному контексті, зокрема й у сенсі боротьби зла та добра [Aydin, 2022].

Тепер коротко зупинімося на авторах та акторах цього фільму, в т. ч. й у гендерному відношенні. Автором сценарію фільму був швейцарський письменник та сценарист Вальтер Кауер (1935–1987), який до цього написав декілька книг, зокрема: «Зелена ріка і чорна земля» (1968), «Ти не повинен...» (1969), «Герой» (1969). Режисером фільму став швейцарський фахівець Марк М. Піссі (нар. в 1946 р.), який до цього зняв декілька фільмів на злободенну

проблематику у Швейцарії, зокрема фільм «Хліб і камені» (1979) про боротьбу за виживання маленьких селянських господарств з великими харчовими концернами тощо. Пізніше Марк М. Ріссі став відомим переважно завдяки своїм документальним фільмам, присвяченим боротьбі за чистоту навколишнього середовища та за права тварин. Серед цих фільмів були: «Тварини у дослідженнях» (1992), «Жінки з собаками у Києві» (1994), «Веселе хутро? Виробництво хутра у Китаї» (2005), «Ведмежі бої у Пакистані» (2006), «Брудні танці. Танцювальні ведмеді у Стамбулі» (2008) та ін. Завдяки цим та іншим фільмам Марка М. Ріссі було привернуто увагу спільноти до згаданих проблем та виникли суспільні рухи за боротьбу за права тварин у Швейцарії та різних країнах.

У музичному оформленні другої, середньовічної частини цього фільму домінують твори Франца Ліста, які дуже добре передають атмосферу у епізодах з проявом жажливого (страх, огиду, тремтіння, смерть) [Hentschel, 2011]. Натомість в першій, сучасній частині фільму використана музика відомого швейцарського тріо «Єлло» (Yello) у складі Дітера Маєра, Бориса Бланка та Карлоса Перона, котрі спочатку грали у стилі електропоп, а пізніше дещо розширили свій репертуар. До речі, після зйомок фільму «Чорний павук» Карлос Перон в 1984 р. вийшов із цієї групи, тому «Єлло» залишився дуетом. Досить ритмічні мелодії цього дуету пізніше були використані у відомому телесеріалі «Поліція Маямі» (США, 1984–1989), в анімаційному серіалі «Сімпсони» (США, з 1987 р.), а також в різних комедіях, зокрема: «Секрет мого успіху» (США, 1987), «К-9» (США, 1989), «Черниці-втікачки» (ВБ, 1990), «Манга, Манга» (також «Ризиковані перегони», ФРН, 1991) та ін. У гендерному сенсі слід згадати, що окремі музичні супроводи до обох частин фільму «Чорний павук» написала Вероніка Мюллер (нар. в 1948 р.), відома також як швейцарська виконавиця пісень та учасниця конкурсу «Євробачення» в 1972 р., де посіла 8-ме місце.

Фільм розпочинається уроком з літератури, під час якого вчитель зачитує старшокласникам уривки із новели «Чорний павук» Еремії Готтгельфа та пояснює окремі епізоди із цього твору, зокрема й про перетворення чорного павука. Як зазвичай буває під час уроку, деякі школярі уважно слухають, інші займаються своїми справами, а дві школярки за останньою партою – Меше (акторка Христина Віпф) та Шозі (акторка Ганні Шойрінг) – жваво про щось розмовляють між собою. Після декількох зауважень та закликів до уважності вчитель просить цих двох школярок покинути класне приміщення (3 хвилина фільму). Потім у наступному епізоді одна із старшокласниць (Шозі) стоїть на вулиці, де зазвичай стоять жінки-проститутки. До неї підходить чоловік у старшому віці та намагається поговорити, однак дівчина досить агресивно проганяє його. Дія наступного епізоду відбувається у клубі-кафе, де на сцені виступає група «Єлло», голосно лунає англійська пісня в ритмічному стилі електропоп «I love you» (4 хвилина), а за одним із столиків сидять обидві старшокласниці з двома хлопцями та про щось сперечаються, виголошуючи час від часу слово «речовина» (нім. *der Stoff*).

Як стає зрозумілим в наступному епізоді вже на вулиці, де до чотирьох голосно розмовляючих героїв приєднується ще один хлопець, вони дали гроші на «речовину», тобто на наркотики, але дилер обдурив їх і на гроші, і на наркотики. Тоді ці п'ятеро, як виявляється, наркозалежних молодих людей, задумують проникнути в одну з лабораторій сусіднього хімічного заводу та віднайти й украсти там «речовину». Їм це вдається, також вони викрадають декілька темних маленьких пляшечок з якоюсь рідиною, але в цей час хтось із них зачіпає колби, й випадково розливається інша рідина (14 хвилина), що призводить потім до поступового задимлення, пожежі та розповсюдження отруйних газів, спочатку в цій лабораторії, а потім на заводі. До наступних подій підключається поліція, пожежна охорона, люди в захисних костюмах, відбувається евакуація, на цьому фоні голосно виє сирена. На екрані виникають картини жахливої екологічної катастрофи, яка поступово охоплює місто та околиці. Завдяки тілесній свідомості глядачі не просто дивляться та слухають музичний супровід подій, що відбуваються на екрані, але й тілесно відчують весь драматизм цього жахіття.

П'ятьом грабіжникам вдається втекти з заводу, але на околиці міста вони вирішують скористатися викраденою на заводі речовиною, для цього вдираються до якогось старовинного будинку, де мешкає чоловік похилого віку. Однак тут відбувається трагедія – дівчина Меше під впливом наркотичної «ломки» спочатку куштує рідину на смак, а потім вколює собі ін'єкцію з однієї із викрадених пляшечок, внаслідок чого помирає у жахливих конвульсіях. Після безрезультатних спроб врятувати її шляхом штучного дихання, один із хлопців пропонує збігати в місто та купити «речовину» на викрадені у цьому будинку гроші.

У відповідь на це дівчина Шюзі дістає якісь купюри із свого карману та передає йому, говорячи, що це вона заробила «на панелі» (23 хвилина). Очевидно, обурений її зрадою, він грубо обзиває її («Ти, брудна свиня!»), однак гроші забирає. В цей час інший хлопець зі злості відламує дерев'яну балку на дверях кімнати й хоче витягти з цієї балки невеликий кляп, який зроблений також із дерева. Однак старий господар з переляку кричить та намагається зупинити хлопця, говорячи, що згідно з сімейною легендою дідів та прадідів під кляпом заховане прокляття – чорний павук (26 хвилина). Натомість в азарті хлопець відкриває ножом дерев'яний кляп, а звідти випадає великий чорний павук та лізе по руці померлої дівчини Меше, після чого всі присутні завмирають від жаху (34 хвилина).

У мареві та жажливих криках відбувається візуальний перехід до наступних подій другої частини цього фільму в епоху Середньовіччя. Тут сюжетна лінія фільму відбувається у вільній інтерпретації змісту новели «Чорний павук» Єремії Готтгельфа. Під час трапези у замку лицаря фон Штоффельна (актор Петер Ерліх) виголошуються промови, за столом присутні лише чоловіки – лицарі, запрошений «піп» (Pfaff, саме так він названий у титрах), блазень. Натомість чотири молоді дівчини обслуговують це застілля, вони вимушені вислуховувати насмішки та терпіти безпардонні залицання, навіть від попа, котрий в рясі та всупереч церковним приписам намагається насильно обійняти дівчину, котра принесла йому яблука на підносі (35 хвилина).

Звичайно, для середньовічних часів та їх патріархального устрою таке гендерне насильство було майже загальноприйнятною нормою, але режисер фільму робить на цьому акцент, очевидно демонструючи для глядача середини 1980-х років великий прогрес у розвитку гендерного самоусвідомлення європейської цивілізації. До речі, на столі перед попом стоїть блюдо із свинячої голови, а на питання одного із гостей («Чи ти вже прочитав месо для бідної свині?») він навіть не в змозі піднятися з-за столу та відповісти, бо занадто багато випив алкогольного напою із невеликого кубка (37 хвилина). Тут також можна говорити про певний сарказм і авторів фільму, і особливо письменника Єремії Готтгельфа, який був деякий час вікарієм, а потім священником та знав життя служителів церкви із середини [Freund-Spork, 2008, S. 52].

Після застільних розповідей лицаря фон Штоффельна, зокрема й про цей, збудований всього за три роки новий замок, один з гостей, польський лицар (актор Вальтер Гессе) говорить, що навколо замка зовсім немає дерев (38 хвилина). У відповідь господар обіцяє, що селяни з сусіднього села на протязі 30 днів висадять сто дерев біля замку. Потім він викликає селян та віддає наказ, однак селяни в розпачі від такого наказу. Й тут дружина одного із селян, Христина (акторка Беатріс Кесслер), яка зустрічає у лісі самого Чорта (актор Генрік Рюн), вмовляє його «посадити» сто дерев біля замку (51 хвилина). В знак винагороди Чорт (у вигляді чоловіка-мисливця з невеликою акуратною бородою) вимагає від неї перше новонароджене нехрещене немовля у селі, а в якості закріплення цього договору палко цілує Христину в ліву щоку (54 хвилина). Чорт зробив свою справу, дерева з'явилися біля замку, але Христина хоче перехитрити його і при перших пологах у селі домовляється з жінкою-повитухою (акторка Греті Якоб-Гуггер), що вони покличуть сільського священника (він у моральному відношенні є протиставленням згаданому трапезному «попу»), який відразу після пологів повинен похрестити новонароджене дитя. Саме так і відбувається далі, й священник (актор Петер Шнайдер) відразу хрестить дитину на руках у Христини та рятує її від Чорта (68 хвилина).

Після цього, під час свята у родині новонародженого троє чоловіків насилують у сараї Христину, яка в якості помсти обіцяє відтепер віддавати Чортові всіх новонароджених дітей у селі. Перша така спроба стає невдалою, оскільки двоє чоловіків ввечері перешкоджають їй зайти в хату до наступної породіллі та викрасти новонародженого. Вони відштовхують її на землю, де з нею відбувається метаморфоза – на лівій щоці раптово з'являється чорна пляма, з якої спочатку витікає брудна та густа біла рідина, а потім із цього місця буквально продирається назовні чорний павук (75 хвилина). На прикладі цього епізоду фільму можна споглядати прояви характерних рис під-жанру боді-горору (англ. Body horror), або біологічного горору (англ. biological horror), тобто спотворення або метаморфози з людським тілом [Diffrient, 2023].

Після згаданого епізоду жахливі та огидні чорні павуки заповнюють все село й поступово починають вбивати одного мешканця за іншим. Чоловіки села викликають на загальну раду Христину та уточнюють, що треба зробити, щоб зупинити це лихо. Почувши історію з Чортом, вони вирішують, що Христина все ж таки отримає перше новонароджене дитя в селі та віддасть його Чорту. Вибір падає на вагітну Маргріт (акторка Христина Віпф, тобто котра грала у першій частині роль померлої дівчини Меше). Відчуваючи щось неладне,

Маргріт ховається на другому поверсі хати у кімнаті та підпирає зсередини двері меблями. Однак Христина все ж таки дістається кімнати та бере у знесиленої породіллі новонароджене дитя й біжить з ним на зустріч до Чорта, але священник перехоплює дитину на пагорбі перед самим носом у Чорта та хрестить її (89 хвилина). В цей час на Христині знову з'являється чорний павук, який потім приносить смерть ще декільком односельчанам й навіть проникає до замку лицаря фон Штоффельна та вбиває його (95 хвилина).

Відійшовши від пологів, Маргріт вирішує виколупати ножом невеликий отвір у дверній балці (92 хвилина). В цей час вона з острахом поглядає на свою новонароджену дитину, котра лежить поряд в ліжку та кричить. Після цього молода жінка кормить свою дитину, робить невелику паузу та починає стругати з дерева кляп для отвору у балці дверей. Тут з вікна кімнати повзе чорний павук та грізно наближається до дитини, але жінка сміливо хапає його, засовує у отвір дверної балки та забиває цей отвір кляпом (97 хвилина). Відлуння звуків від забивання кляпа звучить над селом та переходить в сучасність, коли на екрані з'являється картинка з першої частини фільму, де люди у захисній одежі з протигазами несуть на носилках померлу від наркотиків дівчину (98 хвилина), в цей час пожежники гасять пожежу на хімічному заводі на фоні палаючих залишків будівлі (99 хвилина).

У гендерному контексті слід сказати, що важливу роль у сенсі прояву жакливого у фільмі «Чорний павук» (1983) відіграють саме дівчата та жінки. Зокрема, в жакливих здриганнях з нелюдськими криками розпачу від вколотої дози невідомої хімічної речовини помирає дівчина-старшокласниця Меше (28 хвилина фільму), з лівої щокі Христини огидно вилазить страшний та гидотний павук (ця сцена є класичним проявом боді-горору), забарикадувавшись комодом та стільцем у кімнаті під час пологів (86 хвилина), сільська дівчина Маргріт кричить «Страх, жакливий страх!» (нім. Angst, furchbare Angst!) тощо. Навіть групу напівосліплених та покалічених внаслідок зараження чумою селян веде горами жінка з жакливими слідами хвороби на обличчі, як проявом боді-горору (91 хвилина). До речі, слово «павук» німецькою мовою (die Spinne) жіночого роду, тобто сама назва цього фільму несе в собі також певний сенс, який складно передати українською мовою.

Ще однією складовою, яка тут відіграє важливу роль у сприйнятті глядачем феномену жакливого, виступає тілесність. Як справедливо зауважує у своїй книзі «Мистецтва кіно» (2013) сучасний німецький професор філософії та фахівець з філософії кіно Мартін Зеель (нар. в 1954 р.): «В якості тілесних істот у просторі кіно ми чудовим чином поміщені в сферу естетичного процесу. Ситуація сприйняття тут кардинально відрізняється від споглядання інших модусів мистецької картини. Ми не стоїмо перед картиною, котра постає перед нами у своєму унікальному вигляді; ми затримуємося у візуальному потоці, який своїм звуком сягає в простір нашого реального перебування. Як і під час музичного концерту, але в той же час ще сильніше, аніж там, завдяки відданості зору живописним подіям, тіло глядачів в кіно виступає як резонуюче тіло для багатства зорових і слухових імпульсів, які також синестетично [synästhetisch, сприймаючи одночасно] пов'язані з іншими органами почуттів» [Seel, 2013, S. 205–206].

Сенс цієї тези франкфуртського науковця можна наочно продемонструвати на прикладі прояву феномену жакливого в одному із епізодів першої частини фільму «Чорний павук», коли п'ять молодих грабіжників, втікаючи з хімічного заводу, проникли до старовинного будинку. Наркозалежна старшокласниця Меше тут переживає «ломку», внаслідок чого в істеричі стукає кулаками по комоду та жакливо кричить, оскільки її організм терміново потребує чергової дози наркотиків (26 хвилина). Один із хлопців пропонує їй вкрадений у лабораторії невеликий темний флакончик з невідомою речовиною. Спочатку дівчина радіє цьому, відкриває швидко флакончик, пробує на смак рідину й істерично сміється (27 хвилина), а в наступному кадрі оператор під гучну музику електропопу вже показує жакливу картину з людьми в захисних костюмах та протигазах на задимленому заводі. Через декілька секунд знову на екрані з'являється картинка з дівчиною Меше на підлозі, яка щось нагріває запальничкою, тримає в руці шприц. Натомість в цей час інша дівчина (Шозі) схиляється та каже їй зупинитися («Хто знає, що то за речовина?»). Однак Меше не зважає на це уваги, швидко перев'язує шаллю ліве передпліччя своєї руки, тримає зубами другий край шалі та вколуює шприцом рідину, щоб вже в наступний момент в судах та з жакливо-перекошеним обличчям впасти назад на спину й покинути цей світ назавжди (28 хвилина).

Глядачі як «тілесні істоти» під час перегляду цього епізоду на екрані (кінотеатру, планшета, комп'ютера чи іншого пристрою) можуть приміряти на себе будь-яку роль героїв фільму, відповідно відчуючи або намагаючись відчути щось подібне, що відчують різні

учасники цього епізоду фільму. Звичайно, глядачі, які комфортно споглядають збоку всі події цього епізоду, можуть і не приміряти на себе ролі цих героїв. Але істерика героїні, «ломка» її тіла, введення шприца з невідомою речовиною в руку та інші дії героїні фільму активують тілесну свідомість глядача. Тому у глядача не просто може виникати питання, що би він (вона) відчували в цій чи подібній ситуації, а його (її) при перегляді цього епізоду охоплює жах та його складові (боязнь, тремтіння, нудота, огида). Ще тут можна прийняти до уваги, що цей епізод викличе більш загострені прояви тілесності у глядачів, які страждають на наркотичну залежність та під час перегляду фільму можуть враховувати ще й свій особистий досвід.

Звичайно можна спробувати порівнювати розглянуті тут швейцарські фільми жахів 1980-х рр., «Страсек, вампір» (1982), «Чорний павук» (1983) або інші, з європейськими та особливо американськими горор-фільмами згаданого десятиріччя, або навіть першої половини цього десятиріччя. Таке порівняння в цілому буде не на користь перших, адже прояви феномену жахливого тут мають набагато скромніший рівень, якщо взяти до уваги, наприклад, такі фільми жахів, як «Сяйво» (ВБ, США, 1980) Стенлі Кубріка, «П'ятниця, 13-те» (США, 1980) Шона Каннінгема, «Американський перевертень у Лондоні» (ВБ, 1981) Джона Лендіса, «Полтергейст» (США, 1982) Тоуба Гувера та Стівена Спілберга, «Голод» (ВБ, Франція, 1983) Тоні Скотта та ін.

Роблячи висновок щодо особливостей феномену жахливого у швейцарському кіно 1980-х рр., можна сказати, що на прикладі аналізу фільму «Чорний павук» (1983) було показано, що тут крім естетичної складової також була тематизована важлива антропологічна сторона прояву жахливого [Die schwarze Spinne, 1983]. Майстерно поєднуючи феномен жахливого в об'єктивній реальності (1 частина фільму) з його вираженням у історично-фантастичних ситуаціях (2 частина фільму), автори цього фільму чудово передали проблематику швейцарської молодіжної субкультури (наркотичної залежності, гендерного насильства, проституції), суспільно важливої тематики екології (загроза навколишньому середовищу), а також прояву гендерних аспектів жахливого взагалі в 1980-х рр.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абашнік У. В. (2022) «Анатомія» (1999): між фільмом жахів та вченням Гіппократа. Людина, суспільство, комунікативні технології. Матеріали Х Міжнародної науково-практичної конференції, м. Харків, 27–28 жовтня 2022 р. Харків. С. 11–15.
2. Абашнік У. В. (2023) «Будинок привидів» (1942): особливості швейцарської комедії жахів. Людина, суспільство, комунікативні технології. Матеріали XI Міжнародної науково-практичної конференції, м. Харків, 26–27 жовтня 2023 р. Харків: Мачулін. С. 9–11.
3. Абашнік У. В. (2017) Лицарська культура в епоху Середньовіччя. Наукові записки Харківського економіко-правового університету. №1 (19). С. 106–117.
4. Абашнік У. В. (2019) Феміністичний та гендерний образ серіалу «Твін Пікс». Наукові записки Харківського економіко-правового університету. №1 (22). С. 181–187.
5. Батлер Д. (2016) Фрейми війни. Чиї життя оплакують? / Переклад з англ. Юстини Кравчук. Київ: Медуза. 214 с.
6. Бовуар С. де. (1994) Друга стаття / Переклад з французької Н. Воробйової, П. Воробйова, Я. Собко. В 2 т. Київ: Основи. Т. 1. 390 с.
7. Крістева Ю. (2005) Сили жаху. Есей про відразу. Незалежний культурологічний часопис «Ї». 37. С. 38–53. URL: <https://www.ji.lviv.ua/n37/texts/kristeva.htm>.
8. Aydin Y. (2022) Die unwiderstehliche Anziehungskraft des Bösen: Zur Teufelsdarstellung in Jeremias Gotthelfs Die schwarze Spinne. Diyalog. Interkulturelle Zeitschrift für Germanistik. 10(1). S. 3–17. <https://doi.org/10.37583/diialog.1130443>
9. Die schwarze Spinne (1983). URL: <https://vimeo.com/216995208>
10. Diffrient D. S. (2023) Body Genre: Anatomy of the Horror Film. Jackson: University Press of Mississippi. 329 p.
11. Freund-Spork W. (2008) Jeremias Gotthelf. Die schwarze Spinne. Lektüreschlüssel für Schüler. Stuttgart: Philipp Reclam jun.. 78 S.
12. Grant B. K. (2022) 100 American Horror Films. London: British Film Institute, Bloomsbury. 224 p.
13. Grant B. K. (2015) The Dread of Difference: Gender and the Horror Film, 2nd edition. Austin: University of Texas Press. 558 p.
14. Hentschel F. (2011) Töne der Angst: die Musik im Horrorfilm. Berlin: Bertz + Fischer. 254 S.
15. Lowenstein A. (2022) Horror Film and Otherness. New York: Columbia University Press, 2022. 248 p.

16. Podrez P. (2020) Der Horrorfilm. Handbuch Filmgenre. Geschichte – Ästhetik – Theorie. Hg. von Marcus Stiglegger. Berlin u.a.: Springer. S. 539–556. https://doi.org/10.1007/978-3-658-09017-3_28
17. Schlappner M. (1995) Hundert Jahre Schweizer Film: Wandlungen des schweizerischen Selbstbildes im Schweizer Film 1895 bis 1995. Filmbulletin: Zeitschrift für Film und Kino. Nr. 3. S. 56–71.
18. Seel M. (2013) Die Künste des Kinos. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag. 256 S.
19. Shelton C. (2008) Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm. Bielefeld: transcript Verlag. 380 S.
20. Sittel J. (2024) Angsterleben im Horrorfilm: Wege zur softwarebasierten Analyse und Interpretation von Spannungsinhalten. Wiesbaden: Springer VS. VII, 286 S.
21. Vossen U. (2004) Filmgenres. Horrorfilm. Stuttgart: Reclam. 371 S.

Стаття надійшла до редакції 07.03.2024

Стаття рекомендована до друку 05.05.2024

Uliana V. Abashnik, PhD Student of the Department of Theory of Culture and Philosophy of Science, V. N. Karazin Kharkiv National University, Svobody sq. 4, Kharkiv, 61022, Ukraine, <https://orcid.org/0009-0005-0990-5855>

THE GENDER ASPECT OF THE HORROR IN SWISS CINEMA OF THE 1980S.

The focus of this article is on the phenomenon of the horror, in particular the gender aspect in Swiss horror films of the early 1980s. Initially, it points to the important role of research on the phenomenon of the horror in philosophy and psychology (Aristotle, Sigmund Freud, Martin Heidegger, Georges Bataille, Noel Carroll), as well as the depiction of the horror in world literature (Mykola Gogol, Edgar Allan Poe, Howard Phillips Lovecraft, Stephen King) for visual art and human culture in general. Special attention is paid to the works on gender and horror in the publications of such outstanding thinkers as Simone de Beauvoir, Julia Kristeva, Judith Butler. The following are the latest works on gender and film studies in the global context, including publications by Barry Keith Grant, Adam Lowenstein, Catherine Shelton, Julian Sittel and others.

The main part of this article is devoted to Swiss cinema, in particular the gender aspect in Swiss horror films of the early 1980s. At the beginning, it provides a critical review of the main features of the development of cinema in Switzerland in general, as well as relevant studies on its history, in particular the works of Hermé Dumont, Martin Schlappner, Martin Schaub, Andrea Sailer, Thomas Schärer, and others. Next, the features of horror films in the history of Swiss cinema are briefly analyzed, in particular, the horror film “Strasek, der Vampir” (1982) is considered. However, the focus is on the Swiss horror film “Die schwarze Spinne / The Black Spider” (1983), which consists of conditional two parts, the action of which takes place in the present (early 1980s) and in the Middle Ages, respectively. Moreover, the second part of this film is based on the novel of the same name “Die schwarze Spinne / The Black Spider” (1842) by the famous Swiss writer Jeremias Gotthelf (1797–1854). As the analysis has shown, the authors of this film, the Swiss director Mark M. Rissi and the screenwriter Walther Kauer, as well as the musicians of the electro pop band “Yello” skillfully showed the manifestations of the phenomenon of the horror in objective reality and in historical and fantastic situations. Against this background, the film perfectly thematized both the problems of the Swiss youth subculture (drug addiction, gender violence, prostitution of schoolgirls) and socially important environmental issues (threat to the environment). In this context, an important role is played by the manifestations of the gender aspects of the horror, which in the film are demonstrated by the example of the wonderful performance of the main characters (Mesche, Schosy, Christine, etc.).

Keywords: **anthropology, visual culture, horror, gender, corporality, cinema of Switzerland in the 1980s.**

REFERENCES

1. Abashnik, U. V. (2022). “Anatomy” (1999): between a horror film and the theory of Hippocrates. Human, Society, Communication Technologies. Proceedings of the X International Scientific and Practical Conference, Kharkiv, October 27–28, 2022. (pp. 11–15). (In Ukrainian).
2. Abashnik, U. V. (2023). “Das Gespensterhaus / The House of Ghosts” (1942): Features of the Swiss Horror Comedy. Human, Society, Communication Technologies. Proceedings of the XI International Scientific and Practical Conference, Kharkiv, October 26–27, 2023. (pp. 9–11). (In Ukrainian).
3. Abashnik, U. V. (2017). Knightly Culture in the Middle Ages. Scientific Notes of the Kharkiv

University of Economics and Law. (№1 (19), pp. 106–117). (In Ukrainian).

4. Abashnik, U. V. (2019). Feminist and gender image of the series “Twin Peaks”. Scientific Notes of the Kharkiv University of Economics and Law. (№1 (22). pp. 181–187). (In Ukrainian).
5. Aydin, Y. (2022). Die unwiderstehliche Anziehungskraft des Bösen: Zur Teufelsdarstellung in Jeremias Gotthelfs Die schwarze Spinne. In: Diyalog. Interkulturelle Zeitschrift für Germanistik. (10(1). S. 3–17). <https://doi.org/10.37583/diialog.1130443> (In German).
6. Beauvoir, S. de. (1994). The Second Sex / Translated from French by N. Vorobyova, P. Vorobyov, Y. Sobko. In 2 vols. Kyiv: Osnovy. Vol. 1. 390 p. (In Ukrainian).
7. Butler, J. (2016). Frames of War: When is Life Grievable? / Translated from English. Justyna Kravchuk. Kyiv: Meduza. 214 p. (In Ukrainian).
8. Die schwarze Spinne (1983). URL: <https://vimeo.com/216995208> (In German).
9. Diffrient, D. S. (2023). Body Genre: Anatomy of the Horror Film. Jackson: University Press of Mississippi. 329 p.
10. Freund-Spork, W. (2008). Jeremias Gotthelf. Die schwarze Spinne. Lektüreschlüssel für Schüler. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 78 S. (In German).
11. Grant, B. K. (2022). 100 American Horror Films. London: British Film Institute, Bloomsbury. 224 p.
12. Grant, B. K. (2015). The Dread of Difference: Gender and the Horror Film, 2nd edition. Austin: University of Texas Press. 558 p.
13. Hentschel, F. (2011). Töne der Angst: die Musik im Horrorfilm. Berlin: Bertz + Fischer. 254 S. (In German).
14. Kristeva, J. (2005). Powers of Horror: An Essay on Abjection. Independent Cultural Journal “İ”. (Nr. 37. pp. 38–53). URL: <https://www.ji.lviv.ua/n37/texts/kristeva.htm>. (In Ukrainian).
15. Lowenstein, A. (2022). Horror Film and Otherness. New York: Columbia University Press. 248 p. (In German).
16. Podrez, P. (2020). Der Horrorfilm. In: Handbuch Filmgenre. Geschichte – Ästhetik – Theorie. Hg. von Marcus Stiglegger. Berlin u.a.: Springer. S. 539–556. https://doi.org/10.1007/978-3-658-09017-3_28 (In German).
17. Schlappner, M. (1995). Hundert Jahre Schweizer Film: Wandlungen des schweizerischen Selbstbildes im Schweizer Film 1895 bis 1995. In: Filmbulletin: Zeitschrift für Film und Kino. Nr. 3. S. 56–71. (In German).
18. Seel, M. (2013). Die Künste des Kinos. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag. 256 S. (In German).
19. Shelton, C. (2008). Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm. Bielefeld: transcript Verlag. 380 S. (In German).
20. Sittel, J. (2024). Angsterleben im Horrorfilm: Wege zur softwarebasierten Analyse und Interpretation von Spannungsinhalten. Wiesbaden: Springer VS. VII, 286 S. (In German).
21. Vossen, U. (2004). Filmgenres. Horrorfilm. Stuttgart: Reclam. 371 S. (In German).

The article was received by the editors 07.03.2024

The article is recommended for printing 05.05.2024

Артур Анатолійович Черняк

аспірант кафедри філософії, соціології та релігієзнавства

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника,

вулиця Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, 76000, Україна

<https://orcid.org/0000-0003-3744-1785>

ГАЛЬМІВНИЙ ПРОЦЕС ПАМ'ЯТІ ТА ЙОГО ВПЛИВ НА ЗБЕРЕЖЕННЯ СОЦІО-КУЛЬТУРНИХ ЕЛЕМЕНТІВ.

В статті розглядається так званий гальмівний процес пам'яті як вид активного забування в контексті його використання для збереження вибраних соціо-культурних елементів. На першому етапі розкрито фізіологію пам'яті та процес забування. Проаналізована робота гальмівного процесу пам'яті як прикладу активного забування та пасивного забування, викликаного автоматичними процесами, наприклад через старіння мозку.

Далі, відзначається важливість суб'єктивної цінності інформації, що збільшує її міцність в структурі пам'яті, а також розглянуті причини, чому деяка інформація може бути важливішою за іншу. Для аналізу таких структур як пам'ять беруться нейрофізіологічні дослідження по мозок, а також психологічне розуміння пам'яті.

Врешті-решт, досліджуються приклади того, як домінантна культура посередництвом гальмівного процесу пам'яті «перекриває» собою пам'ять суб'єкта різними способами. За основу прикладів взяті такі значні історичні події як підписання Валувського циркуляру або Голодомор, де ворогом активно використовувались методи розповсюдження культури.

На сам кінець, розглянуто за яких умов відбувається пручання домінантній культурі. Це відбувається в моменти високого стресу, коли ідентичності суб'єкта щось загрожує, від чого активізується її пам'ять, яка складається, в першу чергу, з побутового життя, викликаного довгою лінією причинно-наслідкових зв'язків із традицій, обрядів, щоденного спілкування, тощо. Саме такого роду пам'ять, попри низьку інтенсивність, займає більшу частину «зашифрованої» в пам'ять інформації, і в періоди стресу, суб'єкт звертається саме до такої пам'яті, яка чинить супротив домінантній, штучно насаджений.

Ключові слова: **пам'ять, філософія культури, феноменологія, нейрофізіологія, психологія пам'яті.**

Як цитувати: Черняк, А., (2024). Гальмівний процес пам'яті та його вплив на збереження соціо-культурних елементів. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н.Каразіна, серія «Теорія культури і філософія науки»,* (69), 57-63. <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2024-69-07>

In cites: Tchernyak, A., (2024). The inhibitory process of memory and its influence on the preservation of socio-cultural elements. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University, Series The Theory of Culture and Philosophy of Science,* (69), 57-63. <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2024-69-07> [In Ukrainian]

Пам'ять відіграє важливу роль в зберіганні соціо-культурних елементів, таких як традиції, звичаї, обряди, звички, тощо. Це, в свою чергу, звільняє психологічні ресурси на виконання регулярних завдань без необхідності задіювати увагу. З іншої сторони, пам'ять може мати функцію соціальної ідентифікації, розтягнутої в часі, наприклад для того, щоб згуртовувати групи людей супроти інших, які в минулому показали себе як вороги, які заподіяли групі шкоду.

Феномен пам'яті включає процес запам'ятовування й забування інформації, які є активними функціями пам'яті й прямо впливають на формування згаданих вище соціо-культурних елементів. В даному випадку важливо визначити, які причини приводять до так званого гальмівного процесу пам'яті, направленого на забування.

М. Андерсон [Anderson, 2005] вказує на те, що процес пам'яті також можна припиняти, як і, наприклад, рефлексії нашого тіла. Це можна робити трьома способами: через доступ, обмеження та видалення. Таким чином можна врегульовувати зміст пам'яті щоб, наприклад, забути вже не актуальну інформацію, як ось не активований номер телефона, звільнивши ресурси пам'яті.

Однак, окрім гальмівного процесу не слід забувати про автоматичне забування, яке може відбуватися зі старінням [Chiappe, Penny, Siegel, Hasher, 2000], через психологічні травми або ж процесами насадження культури, яка несе в собі елементи пам'яті. Забування, пов'язане з насадженням культури, як зазначає М. Насіменту [Araújo, Nascimento, Sepulveda dos Santos, 2000] попри помітний зовнішній вплив на пам'ять окремого індивіда або ж соціальної групи, також включає керований гальмівний процес, який здійснюють об'єкти впливу пам'яті у впливовішій культурі.

Так як пам'ять — це в певній мірі результат обробки інформації в життєвому досвіді, зрозуміло, що, маючи змогу обмежити інформацію навколо соціальної групи до певного її вмісту й це спричинить поступове забування через доступ нової, більш легкодоступної інформації на заміну старої, яка вже здається неактуальною через відсутність відповідних їй джерел в звичайному середовищі групи.

Таким чином, підтверджується відомий вислів, що «історію пишуть переможці», тому що правом більш домінуючої культури, наратив, який знаходиться в ній, поступово обмежує поле сприйняття «сторони, яка програла» [Ожеван, 2014].

Однак, щоб розібратися в гальмівних процесах пам'яті, слід визначити фізіологію мозку людини, пов'язаного з пам'яттю. Перш за все, як вважає Л. Девіс та Ї. Чжун [Davis, Yi Zhong, 2017] людський мозок має надзвичайну здатність здобувати, зберігати та відтворювати інформацію протягом десятиліть. Отримання такої інформації впливає на фізіологічних стан певних нейронів таким чином, що вони «кодують пам'ять». Відповідно до цього, «закодована пам'ять» може змінюватись або стиратись при впливі на нейрони, які становлять її основу. Коли про пасивне забування було згадано й воно не грає важливої ролі для статті, на фізіологічному процесі активного забування слід зосередитись. Гальмівний процес здійснює прямий вплив на нейрони «закодованої пам'яті» завдяки згаданим способам: доступу, обмеженню, видаленню, на перших етапах частково «розтираючи» крайні нейрони «закодованої пам'яті», від чого вся група цих нейронів перестає функціонувати й спогади не з'являються, або ж можуть з'являтися в неправильній формі, з домішками інших спогадів.

В дослідженнях активного забування в пам'яті [Hardt, Oliver, Nader, Nadel, 2013] зазначається, що забування інформації в оперативній пам'яті може бути спричинене активною розумовою діяльністю, яка заповнить новою інформацією увагу, активізуючи зони префронтальної кори головного мозку, тим самим витісняючи й наче зменшуючи важливість інформації, яка не сформує надійний «код пам'яті» й зникне. Елементи ж довготривалої пам'яті можуть бути забуті через перешкоди до відновлення потрібної інформації, що також може бути виражено як наявністю більш доступної «конкуруючої» інформації, або ж іншими способами, згаданими в описі активного забування.

Таким чином, для формування надійних елементів пам'яті необхідно, щоб інформація була важливою для людини, як ось, наприклад, важливим для матері є перший сміх дитини, на відміну, скажемо, від звуку вентилятора [Shoemaker, Sydney, 1959].

Чому ж деякі елементи пам'яті важливіші за інші? Г. Франкфурт [Frankfurt, 1982] виділяє три основні причини того, чому людина надає певним аспектам свого життя більшої важливості: 1) епістемологічна причина, пов'язана з направленням людської уваги на більш цікавий об'єкт; 2) етична причина, пов'язана з моральними цінностями й 3) причина бажання турботи, яка проявляється зазвичай інтенсивніше за мораль й пов'язана з глибинними індивідуальними бажаннями людини. Відповідно до цього, можна припустити, що пам'ять формується: 1) через пізнавальну діяльність; 2) через діяльність, пов'язану з мораллю та 3) через діяльність, яка являється турботою про щось. Важливо також узгодити сферу діяльності турботи в житті людини. Так, Б. Хісун [Heesoon, 1999] вважає, що турбота є виявом заради благополуччя іншої людини й розуміє в контексті буддизму, де турбота не потребує очікування будь-якого задоволення для людини, яка цю турботу втілює; однак, також існує егоїзм [Shaver, 2002] який теж проявляється як турбота й навіть може включати дії, викликані принести благополуччя іншої людини, хоча серед цілей завжди є отримання власного благополуччя. Для розуміння важливості в пам'яті краще використовувати ширше поняття турботи як будь-яких дій, пов'язаних з отриманням благополуччя. І відповідно до цього, людина значний час надає

саме такій діяльності, через що, значна кількість пам'яті такої людини складається з інформації, отриманої посередництвом «турботи».

Як це пов'язано з соціо-культурними елементами? І. Сумченко [Сумченко, 2017] проаналізувала значення пам'яті й забування протягом історії людства. Вчена зазначила, що особливо важливою пам'ять була в період до створення писемності, що робило соціо-культурні елементи, такі як досвід чи традиції живими й динамічними, які потрібно було актуалізувати в пам'яті доволі часто, щоб воно не забулося й не зникло протягом поколінь. Забування таких соціо-культурних елементів в період до писемності міг мати дуже яскравий вплив на спільноту, особливо, коли це стосувалося б зіткнення двох різних соціальних груп і змішання їхніх культур. З іншої ж сторони, писемність дозволила зробити елементи пам'яті більш сталими, через створення символів-нагадувань у вигляді текстів. Це звільнило людину від необхідності постійно надавати важливого значення тим чи іншим соціо-культурним елементам й зробило саму людину менш відданою таким елементам, тому що коли раніше вони були чітко пов'язані з емоціями, як от наприклад страх через існування табу (заборони), через що вони були актуальними для тогочасної людини, звільнення соціо-культурного елементу від відчуттів людини, власне, дало самій людині більше свободи.

З цього випливає наступне: якщо ускладнити доступ до писемних джерел соціо-культурних елементів (по суті, будь якої національної писемності), або ж замінити такі джерела іншими, які включатимуть «чужі» соціо-культурні елементи, це виявиться ефективним інструментом для поступової зміни культури. Прикладом цього є Валуєвський циркуляр випущений 1863-го року, згідно з яким була введена заборона на випуск книг українською мовою [Колядич, Мазур, 2021]. Або ж заміна, власне, писемності на чужу через більший вплив, про що вже було згадано раніше, що помітно на прикладі писемної пропаганди, яку здійснює ворожа сторона в російсько-українській стороні, просуваючи новини, дописи в інтернеті та інше, які насаджують «чужу» культуру на український народ [Семен, 2019], врешті-решт, така писемна пропаганда випускається разом з активною усною пропагандою, які в купі працюють як активний інструмент заміни елементів пам'яті на нові, штучно насажені [Старовойт, 2021]. Таким чином зрозуміло, що вплинути на пам'ять можна різними способами й коли елементи пам'яті не сприймаються людиною як надзвичайно важливі, змінити її дуже легко, і як показують спогади про Голодомор [Боряк, 2013], радянська влада склала цілу програму для пом'якшення політичних наслідків скоєного геноциду й переконання «правильності» такого рішення. Це робилося в 5 різних способів: 1) звинувачення через «факт причетності українців до нацизму»; 2) використання світоглядної прірви між комунізмом та вільним світом для українців; 3) експлуатація тези «Переможців не судять» за фактом перемоги СРСР в Другій світовій війні; 4) нав'язування судових процесів проти критиків комунізму; 5) розповсюдження радянських, російських, слов'янських, східноєвропейських студій на території України, зокрема в українських університетах.

Серед перелічених способів чітко можна виділити усну маніпуляцію через створення культурного інформаційного простору посередництвом постійного повторювання пропагандистських тез; обмеження й використання доступу до джерел інформації; насадження домінантної культури; боротьба з джерелами конкурентної культури та заміна писемних джерел на ті, які включали насаджувану культуру.

Однак, коли вказані вище приклади можна приписати до гальмівного процесу пам'яті, тому що вони викликані активним сприйманням людиною інформації, хоч і із обмеженого доступу, сам гальмівний процес може виявитись чудовим інструментом супротиву «чужих» соціо-культурних елементів. Перш за все, слід зазначити, що за життя в людини утворюється величезна кількість пам'яті, актуальність якої постійно міняє свою «актуальність». І деякі такі елементи пам'яті тісно пов'язані з певними межовими станами людини, подібно до табу, пов'язані зі страхами, які вже згадувались в статті. А. Меггіл [Megill, 1998] вказує на один із таких станів, тісно пов'язаний з загрозою ідентичності людини. Він зазначає, що «коли ідентичність проблематизується — з'являється пам'ять» (авт. переклад), тобто, в певних станах, які, можна сказати, стосуються життя людини, або інших її фундаментальних засад, з'являється пам'ять, яка виконує захисну функцію. Ця пам'ять, можна сказати, не володіє вираженою актуальністю в «спокійні періоди» життя людини, та активізується в періоди певної загрози, вираженої високим стресом.

Як діє пам'ять у випадках загрози ідентичності людини? Ця тема недостатньо розкрита, але можна припустити, що будь які дії, свідками яких людина була, так чи інакше відкладаються в пам'яті в певних формах, але не мають ніякої актуальності, тому й можуть не

згадуватись значний час [Spiers, Bendor, 2014]. Однак, зазвичай, подібних фрагментів пам'яті протягом життя назбирається дуже багато, бо вони складають частину побутового життя людини. І коли якась домінантна культура зі своїм наративом обмежує доступ людини до інформації й це відбувається таким чином, де «проблематизується ідентичність», з'являється супротив. Цей супротив може бути вираженим як діяльність певної групи людей, як ось наприклад українські новинні телеканали, такі як «UA: перший», «Рада», «1+1» та інші, які проводили постійні трансляції, де висвітлювали новини, пов'язані з російсько-українською війною, ціллю чого був супротив російській пропаганді через інформування населення [Левченко, 2023]; або ж це може бути супротив особистий, як автоматична реакція, пов'язана з загрозою ідентичності, на прикладі тієї ж війни, що помітно в діяльності українських митців, які спосіб творення захищались від ворожої агресії й зміцнювали таким чином українську культуру [Ukrainer, 2024].

В таких випадках, гальмівний процес, викликаний певною загрозою особистості, знаходить прояв через кількісні фрагменти пам'яті, які вступають в конфронтацію з «чужою» культурою, як вже було проаналізовано. Людина активно відмовляється від інформації певного типу, замінюючи її вже вказаними в статті способами: через доступ, обмеження або видалення. І навіть при наявності сильного культурного обмеження разом зі штучним насадженням культури, як це, наприклад, помітно за тривалий час в Донбаському регіоні України [Проскуріна, 2007], це обмеження може швидко втратити свою актуальність, або ж знову набути статус «чужості» або ж «ворожості», як тільки така культура проявляється насильницькими методами, які «проблематизують ідентичність», і в такі періоди відроджується та пам'ять, що накопичувалася протягом життя «природним чином», і яка може штучно, через гальмівні процеси, вступати в суперечку з цією «чужою» культурою.

У висновку, формування соціо-культурних елементів відбувається через активну роботу пам'яті, особливо тих її фрагментів, які володіють більшою значущістю для людини. Однак, основне джерело таких соціо-культурних елементів — це не зовнішні джерела інформації, такі як книги, телебачення, інтернет, реклама, тощо, а безпосередньо соціальне життя індивіда й перебування його в певному культурному соціальному колі. Зовнішні джерела, до прикладу ЗМІ, можуть дуже ефективно обмежувати інформпростір людей, які сприймають цю інформацію, що має серйозний вплив на формування певної культури [Сухорукова, 2006], і відповідно, сприйняті таким чином соціо-культурні елементи можуть передаватися іншим людям, що забезпечує доволі швидке розповсюдження. Однак, в періоди загрози людині, активізується інша пам'ять, якраз та, що сформувалася за межами зовнішніх джерел впливу, наприклад, через діалекти, сімейні традиції, та навіть звичайне спілкування, які, зазвичай, формуються ще в період до активної маніпуляції інформацією. Саме гальмівний процес пам'яті дозволяє вибирати більш «актуальні» фрагменти пам'яті й коли два фрагменти суперечать один одному, то через функцію обмеження вибирати більш правильний, на думку людини фрагмент. І відповідно до цього, суперечливий починає втрачати свою важливість, а «закодована пам'ять» у вигляді нейронів починає слабшати, як тільки слабшає зв'язок нейронів. І хоч це, як вже згадувалось, часто використовується при наявності загрози людині, припустимий гальмівний процес пам'яті до небажаних фрагментів пам'яті як частина позиції людини щодо політики, релігії, суспільства, тощо.

Результати даного дослідження стосуються лише загального взаємозв'язку пам'яті з соціо-культурними елементами, однак, подальші дослідження можуть стосуватися конкретних прийомів збереження соціо-культурних елементів, або ж навпаки, забування «непотрібних» або «чужих» соціо-культурних елементів, що дасть можливість індивідуального підходу до формування культурного оточення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Боряк Т. (2023) Інформаційна війна СРСР (1945 – поч. 1980-х рр.): як пропаганда перетворила свідчення українців про репресії та голод 1932–1933 рр. на «Пригодницькі романи». Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Історичні науки». Острог. Вип. 34. С. 66–73. DOI: 10.25264/2409-6806-2023-34-66-73
2. Колядич, О. І., С. Д. Мазур. (2021). Валуєвський циркуляр 1863 як інструмент нищення української мови. Рекомендованого до друку Вченою радою ВНЗ «Університету економіки та права «КРОК»: 21 с.
3. Культура під час війни. Північ • Ukraïner. Ukraïner. URL: <https://www.ukraïner.net/kultura-i-viyna-pivnich/> (дата звернення: 03.02.2024).

4. Левченко, Юрій Іванович. (2023). Культурний спротив–складник сучасної війни: огляд 2022 року. Культурологічний альманах: С. 71-88.
5. Ожеван, Микола Андрійович. (2014) Національна пам'ять та історичні травми: дискурси переможців і переможених. Стратегічні пріоритети: С 24-31.
6. Проскуріна О. (2007) Політико-культурний вимір Донбаського регіону / О. Проскуріна // Політичний менеджмент. - № 1. - С. 127-135.
7. Старовойт С. В. (2021) Комуністична пропаганда в контексті суцільної колективізації та Голодомору 1932–1933 рр. Український селянин. Вип. 25. С. 102-110. doi:10.31651/2413-8142-2021-25-Starovoit
8. Семен, Наталія Федорівна. (2019) Російські інтернет-ресурси як чинник інформаційної війни проти України: монографія. Diss. Dniprovs'kuj nacional'nyj universytet im. O. Hončara.
9. Сумченко, Ірина. (2017) «Забування» та «забуття» як феномени культури. Докса 2 (28). С. 64-74.
10. Сухорукова А. В. (2006) Вплив ЗМІ на формування духовності особистості та суспільства. Культура народів Причорномор'я. № 84. С.78–82.
11. Anderson, Michael C. (2005) The role of inhibitory control in forgetting unwanted memories: A consideration of three methods. Dynamic cognitive processes. P. 159-189.
12. Araújo, Maria Paula Nascimento, Myrian Sepulveda dos Santos. (2009). History, memory and forgetting: Political implications. RCCS Annual Review. A selection from the Portuguese journal Revista Crítica de Ciências Sociais. P. 1-18.
13. Bai, Heesoon. (1999). Decentering the Ego-self and Releasing the Care-consciousness. Philosophical Inquiry in Education. P. 7-17
14. Chiappe, Penny, Linda S. Siegel, Lynn Hasher. (2000) Working memory, inhibitory control, and reading disability. Memory & cognition 28. P. 8-17.
15. Davis, Ronald L., Yi Zhong. (2017) The biology of forgetting—a perspective. Neuron 95.3. P. 490-503.
16. Frankfurt, Harry. (1982) The importance of what we care about. Synthese. P. 257-272.
17. Hardt, Oliver, Karim Nader, Lynn Nadel. (2013) Decay happens: the role of active forgetting in memory. Trends in cognitive sciences 17.3, P. 111-120.
18. Megill, Allan. (1998) History, memory, identity. History of the human sciences. P. 37-62.
19. Shaver, Robert. (2002). Egoism. The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2023 Edition), Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.), URL <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2023/entries/egoism/>>
20. Shoemaker, Sydney S. (1959) Personal identity and memory. The Journal of Philosophy. P. 868-882.
21. Spiers, Hugo J., Daniel Bendor. (2014) Enhance, delete, incept: Manipulating hippocampus-dependent memories. Brain research bulletin. P. 2-7.

Стаття надійшла до редакції 04.02.2024

Стаття рекомендована до друку 05.05.2024

Arthur A. Tchernyak, PhD Student of the Department of Philosophy, Sociology and Religious Studies, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Shevchenko str. 57, Ivano-Frankivsk, 76000, Ukraine, <https://orcid.org/0000-0003-3744-1785>

THE INHIBITORY PROCESS OF MEMORY AND ITS INFLUENCE ON THE PRESERVATION OF SOCIO-CULTURAL ELEMENTS

The article examines the so-called inhibitory process of memory as a type of active forgetting in the context of its use to preserve selected socio-cultural elements. At the first stage, the physiology of memory and the process of forgetting were revealed. The work of the inhibitory process of memory is analyzed as an example of active forgetting and passive forgetting caused by automatic processes, for example due to brain aging.

Next, the importance of the subjective value of information, which increases its strength in the memory structure, is noted, as well as the reasons why some information may be more important than others. To analyze such structures as memory, neurophysiological studies of the brain, as well as psychological understanding of memory, are taken.

Finally, examples of how the dominant culture "covers" the subject's memory in various ways through the inhibitory process of memory are explored. The examples are based on such significant historical events as the signing of the Valuev circular or the Holodomor, where the enemy actively used methods of spreading culture.

At the very end, it is considered under which conditions the dominant culture is resisted. This happens in moments of high stress, when the identity of the subject is threatened by something, which activates its memory, which consists, first of all, of everyday life, caused by a long line of cause-and-effect relationships from traditions, rituals, daily communications, etc. This kind of memory, despite its low intensity, occupies most of the information "encrypted" in the memory, and in times of stress, the subject turns to this kind of memory, which opposes the dominant, artificially implanted one.

Keywords: **memory, philosophy of culture, phenomenology, neurophysiology, psychology of memory.**

REFERENCES

1. Boryak T. (2023) Information Warfare of the USSR (1945 – early 1980s): How Propaganda Turned Ukrainian Testimonies of Repressions and the 1932–1933 Famine into "Adventure Novels". Scientific Notes of Ostroh Academy National University. Series "Historical Sciences". Ostroh. Issue 34. P. 66–73. DOI: 10.25264/2409-6806-2023-34-66-73 (in Ukrainian)
2. Kolyadych, O. I., S. D. Mazur. (2021). Valuyev Circular 1863 as a Tool for the Destruction of the Ukrainian Language. Recommended for Publication by the Academic Council of "KROK" University of Economics and Law: 21 p. (in Ukrainian)
3. Culture During War. North • Ukraïner. Ukraïner. URL: <https://www.ukraïner.net/kultura-i-viynapivnich/> (accessed: 03.02.2024). (in Ukrainian)
4. Levchenko, Yuri Ivanovich. (2023). Cultural Resistance – Component of Modern War: Overview of 2022. Cultural Almanac: P. 71-88. (in Ukrainian)
5. Ozhevan, Mykola Andriyovych. (2014) National Memory and Historical Traumas: Discourses of Winners and Losers. Strategic Priorities: P. 24-31. (in Ukrainian)
6. Proskurina O. (2007) Politico-Cultural Dimension of the Donbas Region / O. Proskurina // Political Management. - No. 1. - P. 127-135. (in Ukrainian)
7. Starovoyt S. V. (2021) Communist Propaganda in the Context of Total Collectivization and the Holodomor of 1932–1933. Ukrainian Peasant. Issue 25. P. 102-110. doi:10.31651/2413-8142-2021-25-Starovoyt. (in Ukrainian)
8. Semen, Nataliya Fedorivna. (2019) Russian Internet Resources as a Factor in the Information Warfare Against Ukraine: Monograph. Diss. Dniprovs'kyj nacional'nyj universytet im. O. Hončara. (in Ukrainian)
9. Sumchenko, Iryna. (2017) "Forgetting" and "Oblivion" as Phenomena of Culture. Doxa 2 (28). P. 64-74. (in Ukrainian)
10. Sukhorukova A. V. (2006) Influence of Mass Media on the Formation of Personality and Society's Spirituality. Culture of the Black Sea Peoples. No. 84. P. 78–82. (in Ukrainian)
11. Anderson, Michael C. (2005) The role of inhibitory control in forgetting unwanted memories: A consideration of three methods. Dynamic cognitive processes. P. 159-189.
12. Araújo, Maria Paula Nascimento, Myrian Sepulveda dos Santos. (2009). History, memory and forgetting: Political implications. RCCS Annual Review. A selection from the Portuguese journal Revista Crítica de Ciências Sociais. P. 1-18.
13. Bai, Heesoon. (1999). Decentering the Ego-self and Releasing the Care-consciousness. Philosophical Inquiry in Education. P. 7-17
14. Chiappe, Penny, Linda S. Siegel, Lynn Hasher. (2000) Working memory, inhibitory control, and reading disability. Memory & cognition 28. P. 8-17.
15. Davis, Ronald L., Yi Zhong. (2017) The biology of forgetting—a perspective. Neuron 95.3. P. 490-503.
16. Frankfurt, Harry. (1982) The importance of what we care about. Synthese. P. 257-272.
17. Hardt, Oliver, Karim Nader, Lynn Nadel. (2013) Decay happens: the role of active forgetting in memory. Trends in cognitive sciences 17.3, P. 111-120.
18. Megill, Allan. (1998) History, memory, identity. History of the human sciences. P. 37-62.
19. Shaver, Robert. (2002). Egoism. The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2023 Edition), Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.), URL <https://plato.stanford.edu/archives/spr2023/entries/egoism/>

20. Shoemaker, Sydney S. (1959) Personal identity and memory. The Journal of Philosophy. P. 868-882.
21. Spiers, Hugo J., Daniel Bendor. (2014) Enhance, delete, incept: Manipulating hippocampus-dependent memories. Brain research bulletin. P. 2-7.

The article was received by the editors 04.02.2024

The article is recommended for printing 05.05.2024

ВІСНИК
ХАРКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
імені В. Н. Каразіна

Серія «ТЕОРІЯ КУЛЬТУРИ І ФІЛОСОФІЯ НАУКИ»
Випуск 69, 2024

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ
українською, англійською мовами

На обкладинці представлено інсталяційний вид виставки
«Experimental Life Forms, Triennale»,
галереї Plimsoll, м.Тасманія, Австралія

Комп'ютерна верстка, коректура – *Скубіна Н.С.*

Підписано до друку 21.06.2024. Формат 60х84 /8 Папір офсетний.
Друк цифровий.
Ум. друк. арк. 4,5. Обл.-вид. арк. 5,6.
Зам. № 52/24

Видавець і виготовлювач

Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна
61022, Харків, майдан Свободи, 4

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3367 від 13.01.09