

ISSN 2306-6687 (Print)
ISSN 3083-5658 (Online)

Міністерство освіти і науки України

ВІСНИК

**ХАРКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
імені В. Н. Каразіна**

Серія «Теорія культури і філософія науки»



Випуск 73

Заснована 1991 року

Харків 2026

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 № 9 від 25.05.2026 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).

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

Карпенко Іван Васильович – доктор філософських наук, професор, директор навчально-наукового інституту філософії, культурології, політології 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, 2026

ISSN 2306-6687 (Print)
ISSN 3083-5658 (Online)

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 73

Established in 1991

Kharkiv 2026

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 № 9 dated 25.05.2026).

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, Director of the Educational and Research Institute of Philosophy, Cultural Studies, and Political Science, 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)

**Філософія Задзеркалля: рефлексії над
Алісою Льюїса Керрола**

**The Philosophy of Wonderland:
Reflections on Lewis Carroll's Alice**

Стародубцева Лідія, Петренко Дмитрій. Анаморфоз як ментальна оптика і наративна модель: від візуального мистецтва до «Аліси» Льюїса Керрола

~7~ *Starodubtseva Lidiya, Petrenko Dmytry.* Anamorphosis as Mental Optics and Narrative Model: From Visual Art to Lewis Carroll's Alice

Подольська Тетяна. «Down the Rabbit-Hole»: занурення у світ філософії до сучасних питань методики викладання

~19~ *Podolska Tetiana.* «Down the Rabbit-Hole»: Immersion into the World of Philosophy: On Contemporary Issues of Teaching Methodology

Попова Наталія. «Advice from a Caterpillar»: з обох боків грибів

~27~ *Popova Nataliia.* «Advice from a Caterpillar»: On Both Sides of the Mushroom

Панов Володимир, Макаров Олександр. «A Caucus-Race and a Long Tale»: Додо, софісти і суха промова у мокрому світі

~36~ *Panov Volodymyr, Makarov Oleksandr.* «A Caucus-Race and a Long Tale»: Dodo, the Sophists, and the Rhetoric of a Wet World

Лютій Володимир. «The Rabbit Sends in a Little Bill»: спів-буття в умовах втрати співмірності

~46~ *Liutyi Volodymyr.* «The Rabbit Sends in a Little Bill»: Being-with under the Conditions of the Loss of Commensurability

Гончаров Семен, Кузнецова Катерина. «The Pool of Tears»: метафізика розчинення

~54~ *Honcharov Semen, Kuznetsova Kateryna.* «The Pool of Tears»: The Metaphysics of Dissolution

Скубіна Наталія. Лімінальність ігрового досвіду: «Падіння у кролячу нору» як модель переходу до цифрового світу

~62~ *Skubina Nataliia.* The Liminality of Game Experience: «Down the Rabbit-Hole» as a Model for the Transition to the Digital World

Філософія культури

Philosophy of Culture

Лойко Олександр. «Кемп» (С. Зонтаг), «Intentio secunda» (У. Еко), «Манірність» (І. Кант) як споріднені модуси естетичного досвіду

~72~ *Loiko Oleksandr.* «Camp» (S. Sontag), «Intentio Secunda» (U. Eco), «Mannerism» (I. Kant) as Related Modes of Aesthetic Experience

Білик Ярослав. Феномен середньовічної міфології в контексті сучасної культури

~82~ *Bilyk Yaroslav.* The Phenomenon of Medieval Mythology in the Context of Contemporary Culture

Компанієць Лілія. Між воскресінням і перевтіленням: смислова архітектоніка Апокаліпсису Іоанна

~88~ *Kompaniiets Liliia.* Between Resurrection and Transformation: The Semantic Architectonics of the Apocalypse of Ioann

Білецький Ігор. Феноменологія і класифікація ідентичностей у контексті західних і східних парадигм філософування ~96~

Biletsky Igor. Phenomenology and Classification of Identities in the Context of the Western and Eastern Paradigms of Philosophizing

Тагліна Юлія, Сусніцин Костянтин. Культурні режими невизначеності: від ренесансної фортуни до екологічної свідомості антропоцену ~103~

Tahlina Yuliia, Suspitsyn Kostiantyn. Cultural Regimes of Uncertainty: From Renaissance Fortune to the Ecological Consciousness of the Anthropocene

Давидов Денис. Акустичний простір війни: холістичний вимір тиші ~113~

Davydov Denys. The Acoustic Space of War: The Holistic Dimension of Silence

Крючков Дмитро. Геополітичний міф в епоху алгоритмів: трансформація символічного під впливом цифрових платформ ~122~

Dmytro Kryuchkov. Geopolitical Myth in the Age of Algorithms: The Transformation of the Symbolic under the Influence of Digital Platforms

ФІЛОСОФІЯ ЗАДЗЕРКАЛЛЯ: РЕФЛЕКСІЇ НАД АЛІСОЮ ЛЬЮЇСА КЕРРОЛА

DOI: <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2026-73-01>

УДК 130.2:7.01:82.09

Лідія Володимирівна Стародубцева

доктор філософських наук, професор,
професор кафедри теорії культури і філософії науки
Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна,
майдан Свободи 4, м. Харків, 61022, Україна
<https://orcid.org/0000-0002-8259-4775>

Дмитрій Володимирович Петренко

доктор філософських наук, професор,
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>

АНАМОРФОЗ ЯК МЕНТАЛЬНА ОПТИКА І НАРАТИВНА МОДЕЛЬ: ВІД ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ДО «АЛІСИ» ЛЬЮЇСА КЕРРОЛА

Статтю присвячено культурфілософським рефлексіям над феноменом анаморфозу як багаторівневої моделі організації візуального, когнітивного та наративного досвіду на прикладі дилогії повістей-казок про Алісу Льюїса Керрола. Показано, що поняття анаморфозу, що традиційно використовується для позначення художнього прийому створення оптичних ілюзій, пов'язаних із перспективною деформацією зображення, у сучасній гуманітаристиці виходить за межі історії та теорії візуальних мистецтв, набуваючи статусу універсального епістемічного та культурного концепту. На основі перетину низки ідей аналітиків ідеї анаморфозу в межах мистецтвознавчого підходу Юргіса Балтрушайтіса та Ервіна Панофського, психоаналізу Жака Лакана і Славоя Жижека, медіатеорії Ламберта Візінга та Домініка Фінкельде простежено еволюцію концепту анаморфозу від оптичної ілюзії до моделі бачення, мислення та інтерпретації.

Метою статті є визначення особливостей феномена анаморфозу як способу конструювання ментальної оптики і наративної моделі дилогії філософських повістей-казок “Аліса в Країні Див” і “Аліса в Задзеркаллі” Льюїса Керрола. Доведено, що зміна перспективи виступає одним із фундаментальних принципів організації художнього світу дилогії. Проаналізовано її основні анаморфні структури і епізоди: падіння Аліси кролячою норою як інверсію звичної картини реальності, зміну розмірів героїні як модель релятивності сприйняття, образ Чеширського Кота як приклад руйнування усталених когнітивних схем, сцену Божевільного чаювання як зіткнення альтернативних логічних систем і перший вірш у книзі “Аліса у Задзеркаллі”, який можна прочитати лише за допомогою дзеркала.

Обґрунтовано, що анаморфоз у творчості Керрола функціонує не як сюжетний прийом, а як спосіб породження смислу через постійне зміщення інтерпретаційних координат. Показано, що запропонована модель дозволяє встановити зв'язок між класичними формами анаморфного мистецтва та сучасними культурфілософськими концепціями. Окреслено шляхи рецепції анаморфного принципу побудови наративу Льюїса Керрола в аналітичній філософії “лінгвістичних ігор” Людвіга Вітгенштайна і “Логіці смислу” Жилья Делеза. Зроблено висновок про те, що анаморфоз може розглядатися на трьох взаємопов'язаних рівнях: як візуальний прийом, як ментальна оптика та як наративна модель, у цілому слугуючи однією з ключових когнітивних метафор сучасної культури, де зміна точки зору стає фундаментальною умовою виникнення нових форм бачення, розуміння та сенсотворення.

Ключові слова: **анаморфоз, візуальна культура, дзеркало, лінза, ментальна оптика, мистецтво, наративна модель, нонсенс, оптична ілюзія, перспектива, сенс.**

© Стародубцева Л. В., Петренко Д. В. 2026



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

Як цитувати: Стародубцева, Л., Петренко, Д., (2026). Анаморфоз як ментальна оптика і наративна модель: від візуального мистецтва до «Аліси» Льюїса Керрола. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна, серія «Теорія культури і філософія науки»,* (73), 7-18. <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2026-73-01>

In cites: Starodubtseva, L., Petrenko, D., (2026). Anamorphosis as Mental Optics and Narrative Model: From Visual Art to Lewis Carroll's Alice. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University, Series Theory of Culture and Philosophy of Science,* (73), 7-18 <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2026-73-01> [In Ukrainian]

Будь-яка культура створює власні лінзи, крізь які людина навчається бачити світ. Йдеться водночас про візуальну і когнітивну оптику. Однією з таких культурних лінз є анаморфоз. Він належить до тих рідкісних культурних феноменів, що змінюють не лише спосіб сприйняття речей, а й саму архітектуру *imago mundi*. Іноді досить змінити точку зору, щоб реальність виявилася іншою. Подібно до берилу Кузанця чи лінзи Спінози, анаморфоз постає інструментом мислення, що відкриває приховані виміри образу, смислу та досвіду. Актуальність обраної теми дослідження зумовлена необхідністю культурфілософського переосмислення анаморфозу: від історичного художнього прийому до одного з універсальних принципів бачення, мислення та сенсотворення. Особливої гостроти ця тема набуває в умовах сучасної цифрової медіакультури, де зміна перспективи, нестабільність образу та множинність режимів бачення стають визначальними характеристиками віртуальної реальності, генеративних образів, алгоритмічної естетики та диджитал-арту.

Задамось питанням, чи випадково автори одного з фундаментальних досліджень у цій царині знань навіть у самій його назві “Цифрове мистецтво крізь Задзеркалля: нові стратегії архівування, колекціонування та збереження в цифрових гуманітарних науках” [Grau, Hoth, & Wandl-Vogt, 2019]) використовують відому метафору Льюїса Керрола? Вочевидь, ця літературна алюзія – не просто клікбейтний заголовок, декоративний троп чи риторичний жест. Дзеркальна метафора Керрола є дійсно прекрасною інтродукцією до роздумів про анаморфоз у сучасній культурі. Згідно з усталеними словниковими визначеннями анаморфозу як візуального прийому, пов’язаного з оптичними ілюзіями і дзеркалами, деформоване зображення демонструє фундаментальну залежність перцепції реальності від точки зору.

Між дзеркалом і анаморфозом – давні зв’язки, адже анаморфоз це завжди непряме бачення, бічний погляд і зміщена перспектива, а “Задзеркалля” буквально організоване навколо іншого боку бачення. Дзеркало робить майже те саме, що й анаморфоз: змінює простір, інвертує координати і робить звичне дивним. Чи не є медіатизована і “дереалізована” реальність доби диджитал химерним і крихким простором, що сприймається крізь дзеркальну оптику анаморфного світобачення? Після “кінця проєкту Істини” цей релятивізований мережевий простір постає не як єдиний об’єктивний світ, а як багатошаровий палімпсест конкуруючих версій, сформованих різними когнітивними, культурними та технологічними фільтрами.

З цієї точки зору анаморфоз можна розглядати як одну з концептуальних метафор сучасної культури, якими б дефініціями її не характеризували та якими б іменами її не намагались охрестити: модерна, пост-, альтер- чи метамодерна. Його логіка дозволяє знайти ключ (або, в дусі Керрола, хоча б “малесенький золотий ключик”, яким Аліса колись відчинила двірця до альтернативної реальності Країни Див) – особливий, “епістемологічний” ключ до розуміння механізмів циркуляції просторами цифрової медіакультури мерехтіючих образів, сенсів і наративів у ситуації постійного зміщення перспектив. Саме тому аналіз анаморфозу як ментальної оптики та наративної моделі конструювання керролівських текстів про Алісу здатний відкрити нові можливості для рецепції як класичних художніх творів, так і сучасних культурних практик.

Метою цієї статті є визначення особливостей феномена анаморфозу як способу конструювання ментальної оптики і наративної моделі діалогії філософських повістей-казок “Аліса в Країні Див” і “Аліса в Задзеркаллі” Льюїса Керрола.

Більш ніж полуторасотрічний шлейф інтерпретацій “Аліси” Чарльза Лутвіджа Доджсона, більш відомого як Льюїс Керрол, є надзвичайно широким і строкатим. У залежності від обраного дослідницького ракурсу дві легендарні філософські повісті-казки Керрола про Алісу (“Аліса в Країні Див” і “Аліса в Задзеркаллі”), що утворюють єдину художню діалогію, витлумачуються і як пророцький маніфест майбутніх “лінгвістичних ігор” Людвіга Вітгенштейна, і як надихаючий прообраз ідей лаканівського психоаналізу, і як пра-алгоритм

інтелектуального моделювання процесів семіозису, і як генеративний принцип конструювання логічних аберацій і нісенітниць, зокрема нового розуміння нонсенсу в “Логіці смислу” Жюльєн Дельоза.

Ймовірно, не перебільшенням було б стверджувати, що західна гуманітарна думка ХХ – початку ХХІ століть є розгорнутим компендіумом алюзій до цих двох керролівських текстів, якими вона була і залишається буквально зачарованою, замороженою і загипнотизованою. Для історії ідей “Аліса” давно перестала бути суто літературною героїнею дитячої казки і перетворилася на одного з найзагадковіших концептуальних персонажів світової культури.

“Аліса” як *personnage conceptuel* у делєзівській термінології є особливою інтелектуальною фігурою – концептуальним персонажем, здатним продукувати нові режими мислення [Deleuze, Guattari, 1991, р. 8–9, 60–81]. Подібно до делєзівського Ідіота чи ніцшевського Заратустри, Аліса виробляє власну оптику смислу. Може, це звучить як каламбур або екзерсис у стилі “мовних ігор”, але саме з цієї точки зору Аліса і відкриває ту неможливу точку зору, з якої стає видимою нескінченна множинність інших точок зору. У нашому дослідженні вона постає не стільки об’єктом інтерпретації, скільки самим інструментом мислення – своєрідним “берилом”. І тут ми навмисно повертаємось до цієї старовинної оптичної метафори, адже у трактаті *De beryllo* Микола Кузанський описав модель інтелектуальної оптики, що виявляється напрочуд близькою до логіки анаморфозу. Берил – це особливий оптичний камінь або лінза, що змінює мисленнєву перспективу і спосіб сприйняття речей, дозволяючи побачити те, що раніше було невидимим [Nicholas of Cusa, 2001, § 1–4, р. 791–838; Russo, 2018, р. 37–48]. Грайливі і семантично бездонні керролівські тексти про Алісу також стають таким берилом – інтелектуальною лінзою світобачення, що відкриває невинний рух смислів, ідей та інтерпретацій.

Що зближує парадоксальну логіку мультипарадигмальних перепрочитань “Аліси” з феноменом анаморфозу, який традиційно концептуалізується в контексті тих візуально-мистецьких практик, що поєднують витончену естетику дзеркальних трюків і технічну віртуозність у створенні оптичних ілюзій? Етимологічно анаморфоз відповідає сенсу “повернення до форми”, себто того спотвореного образу, що може бути “сформованим знову”. Йдеться про навмисно деформовані зображення, що відкриваються лише під певним ракурсом зору і з певної позиції спостерігача, що є евристично ємною візуальною паралеллю до розуміння керролівських способів конструювання сенсу і шляхів його прочитання. Саме тут виникають два взаємопов’язані питання, навколо яких і вибудовується проблемне поле нашого дослідження: якою мірою феномен анаморфозу може слугувати аналітичною рамкою для інтерпретації казкової діалогії про Алісу Льюїса Керрола і, навпаки, чи може наративна модель побудови цього твору відкрити нові ракурси розуміння феномена анаморфозу. Ці питання утворюють подвійну дзеркальну конструкцію, у якій анаморфоз читає Керрола, а Керрол – анаморфоз.

Для вибору саме такого дослідницького акценту є достатньо підстав: у 1960-х роках діалогія про Алісу зазнала радикального культурного переосмислення як своєрідної анаморфної матриці перцептивного досвіду змінених станів свідомості. Країна Див і Задзеркалля були реінтерпретовані як візіонерські описи досвіду переживання психоделічного трансу, конструювання альтернативних способів бачення та виходу за межі нормативної раціональності, внаслідок чого твори Керрола фактично набули статусу одного з культових текстів молодіжної контркультури. Як стверджує Антоніо Санна у дослідженні, присвяченому численним реінкарнаціям текстів Керролла, пісня *White Rabbit* групи *Jefferson Airplane* перетворили Алісу на один із головних символів психоделічного руху [Sanna, 2022]. Хіпі побачили в Алісі зміну масштабів, трансформацію свідомості, нестабільність простору, альтернативні режими часу, іншу логіку і множинність реальностей, а контркультурна рецепція Керрола як тексту зміщених перспектив стала одним із перших прикладів масового прочитання його творів як текстів когнітивного та перцептивного зсуву.

Подвійна дзеркальна конструкція нашого дослідження має й власну інтелектуальну праісторію. Якщо Керрол читає анаморфоз, то хто читав сам анаморфоз? Історія його дослідження нагадує своєрідну подорож між різними режимами бачення. Протягом ХХ – початку ХХІ століть анаморфоз неодноразово змінює свої теоретичні контексти і послідовно переходить від історії мистецтва до психоаналізу, від філософії образу до медіатеорії, щоразу утворюючи нові концептуальні конфігурації. Саме тому спроби дослідження анаморфозу утворюють не стільки єдину дисциплінарну традицію, скільки поле перетину різних оптик, кожна з яких відкриває власний ракурс і власну перспективу розуміння цього феномена

залежно від тієї перспективи, з якої на нього спрямовується погляд дослідника.

У якості художнього прийому анаморфоз став предметом класичних мистецтвознавчих досліджень, згідно з якими візуальна магія анаморфних образів як “спотворених зображень” (distortion images) сягає корінням до ренесансних експериментів із перспективою, зокрема до рисунків ока та дитячого обличчя у щоденниках Леонардо да Вінчі і знаменитого анаморфного черепа у картині “Амбасадори” Ганса Гольбейна Молодшого. Історія європейського візуального мистецтва протягом майже півтисячоліття рясніє анаморфними зображеннями, особливий сплеск яких приходить на XX століття, і тут не можна не згадати експерименти оп-арту та імп-арту, творчість Сальвадора Далі, Мауріца Ешера, Іштвана Ороса та багатьох інших майстрів візуального обману, чиї роботи поєднують класичні техніки образотворчого мистецтва з оптичними парадоксами.

Арт-маніфестом картин-обманок, або *trompe-l'œil*, у візуальному мистецтві стало саморефлексивне інтерв'ю Ороса “Кут нашого бачення: про анаморфоз (about i à propos)” [Orosz, 1999; Musorrafiti, 2024]. Тут навіть сама назва починає з читачем “гру в бісер” зміни точок зору і кружіння ракурсів. Анаморфні композиції у візуальному мистецтві часто містять подвійні образи: абстрактна деформація раптом перетворюється на портрет або архітектурну форму, коли глядач мимоволі змушений змінювати оптичний фокус і просторову позицію. Це демонструє, що анаморфоз – не лише техніка перспективної деформації, а й низка прийомів “подвійної експозиції”, “віддзеркалень”, “інверсійних композицій”, “редуплікації кодів” і “паралельних перспектив”, що формують “гібридне бачення” людини XX століття – спосіб її динамічного художнього мислення.

Залежність наморфного зображення від точки зору, що задана певним ракурсом і дистанцією сприйняття, робить рефлексії над феноменом анаморфозу важливими не лише для історії та теорії мистецтва, а й для метафізики образу. Якщо, слідом за Панофським, розглядати перспективу як “символічну форму”, що відображає певний культурний спосіб організації простору [Panofsky, 2020], то анаморфоз можна трактувати як граничний випадок перспективного бачення, де режим видимості образу навмисно порушується. У цьому контексті не можна оминати увагою блискучу концепцію Юргіса Балтрушайтіса, який тлумачив анаморфоз як особливу “оптичну метафізику ілюзії” у бароковій культурі, побудовану на грі між видимим і прихованим [Baltrušaitis, 1977; Žukauskienė, 2026]. У найпростішому визначенні анаморфоз зазвичай описують як “зображення, яке можна побачити лише під певним кутом зору”. Проте така дефініція, пояснюючи лише оптичний механізм бачення, протягом кількох десятиліть спокушає дослідників пов'язувати його і з більш глибокими, культурфілософськими питаннями про природу погляду: у цьому сенсі анаморфоз можна розглядати як метафору релятивності сприйняття – нагадування про те, що будь-яке бачення (і “світобачення”) неминуче пов'язане з позицією суб'єкта.

Як тонка мембрана відчуття фундаментальної нестабільності видимого, його залежності від інтерпретаційних рамок, концепт анаморфозу починає свою тріумфальну ходу в інтелектуальному просторі культури другої половини XX століття. Нове “відкриття” анаморфоз отримав у психоаналітичній теорії: у XI семінарі Жака Лакана, у його рефлексіях над відношенням ока і погляду (eye/gaze), саме гольбейнівський анаморфний череп стає прикладом структури погляду – тієї точки, де ми усвідомлюємо власну обмеженість у сприйнятті реального, що відкривається лише частково і завжди містить “сліпу пляму” суб'єкта [Lacan, 1998]. Елегантно розвиваючи цю ідею, Славою Жижек у своєму “Погляді навскіс” екстраполює її на ландшафти постмарксистського аналізу культури [Žižek, 1991]. Анаморфоз тут стає моделлю ідеології – реальність набуває сенсу лише в межах певної перспективи, тоді як інші можливі точки зору залишаються невидимими. Саме анаморфоз і є своєрідною художньою метафорою для пояснення Жижеком “паралаксної ситуації”, або “паралаксного бачення”, – такого зміщення орієнтації, коли один і той самий об'єкт виглядає інакше з різних позицій і їх не можна звести до єдиного бачення [Žižek, 2009]. Через призму деконструктивістської традиції Жака Дерріда з його роздумами над проблемами видимості, сліду, образу, сліпоти та погляду (згадаймо його збірку праць “Мислення поза полем зору: твори про мистецтво видимого”) анаморфоз можна інтерпретувати як метафору бачення/читання, що відкриває сенси лише через своєрідний “непрямий погляд”: те, що філософ іменує “мислити поза видимим / поза полем зору”, або зміщенням вихідної точки інтерпретації [Derrida, 2021]. У контексті ідей *trace/différance/ invisibility* те, що видно, приховує власну умову видимості, сенс виникає на межі видимого і невидимого, а читання є переміщенням погляду. У такій “анаморфній герменевтиці” і образ, і текст має (де)конструйований, (де)формований сенс: прямий погляд не

бачить структури, і саме інтерпретація зміщує перспективу.

Інший напрям розвідок анаморфозного бачення представлений сучасною філософією образу і медіафілософією: у цьому контексті достатньо згадати роботи Ламберта Візінга [Wiesing, 2016], який пов'язує видимість образу з позицією спостерігача, підкреслюючи залежність типу бачення від конкретних умов сприйняття, і Домініка Фінкельде [Finkelde, 2020], який досліджує моделі суб'єктивності, пов'язані зі змінами інтерпретаційної перспективи. Якщо для історика “оптичних медіа” Фрідріха Кіттлера [Kittler, 2010], який описує перспективу і технічне бачення, камеру-обскуру, лінзи і еволюцію оптичних апаратів, саме медіа визначають умови можливості бачення, то Візінг працює майже безпосередньо з образом, баченням, іконічною різницею і медіальністю образу, а для Фінкельде концептуальними фокусами стають розрив перспектив, негативність, паралакс і погляд, що наближається впритул до медіафілософії анаморфного образу.

Окремий розгалужений корпус досліджень присвячений анаморфозу в літературі [Boyle, 2017], кінематографі [Geal, 2019], цифровому мистецтві [Grau, Hoth, & Wandl-Vogt, 2019; Manovich, 2020; Paul, 2023], архітектурі і дизайні [Leong, 2026], 3D геометрії [Hansford & Collins, 2007; Lazzaro, Murra, & Vitelli, 2019], математиці [Bara, Darda, Ramsey, & Cross, 2026; Pagliano, 2024], інтерактивних медіа, алгоритмічній естетиці і технологіях генеративних зображень [Lambert, 2014; Hurter, Carbon, Martino & Rogowitz, 2026 та ін.].

Можливо, найважливіша інтелектуальна інтрига анаморфозу полягає в тому, що він поступово залишає власне поле візуального мистецтва. Спочатку він був лише технікою деформації зображення, потім – способом організації погляду, згодом – моделлю інтерпретації. Зрештою анаморфоз перетворюється на особливу ментальну оптику, що дозволяє мислити залежність будь-якого бачення від позиції суб'єкта. Саме у цьому контексті особливого значення і набуває творчість Льюїса Керрола. Якщо для Ганса Гольбейна Молодшого анаморфоз приховував череп, для Жака Лакана – структуру погляду, а для Славоя Жижека – ідеологічну перспективу, то для Керрола анаморфною стає сама логіка породження смислу. Його діалогія про Алісу не містить анаморфозу як окремого художнього прийому. Вона сама побудована за анаморфним принципом.

Сучасні витлумачення творів цієї діалогії дедалі все більше стають схожими на коментар Аліси щодо подій, які вона спостерігає: “Все дивасніше й дивасніше!” (curiouser and curiouser) [Керрол, 2022, розділ 2 Озеро сльоз, с. 17] – від пошуку “дорослих” філософських підтекстів дитячої казки [Албул, 2017; Sfetcu, 2026 та ін.], розмірковуваннями над її антропологічними експлікаціями і етичними викликами епохи постгуманізму [Peterson, 2026] до графічних прийомів візуальної побудови самого тексту, де навіть навмисний поділ слів на слоги, вибір шрифту, чергування прописних літер і курсивів, створення “образного вірша” стають прийомами побудови нелінійних “лінгвістичних картин” експресивного візуального сторітелінгу [Kozii, 2024].

У яких тільки сферах сучасної гуманітаристики не фігурують тексти казок Льюїса Керрола, які прочитуються то як інтелектуальний квест-ініціація у різноманітних феноменологічних розвідках “мандрів свідомості” між сном і божевіллям [Cabiati, 2026], то як глибока аналітика психічних розладів у контексті неврології та психіатрії, де існує стійкий вираз Alice in Wonderland syndrome (AIWS), що позначає викривлення сприйняття часу і простору, а також розмірів тіла на кшталт мікро- і макросії [див., наприклад, Blom, 2016; Іваніцька, Хархаліс, Лучишин, 2023], то як рафінована конструкція математичного моделювання перцептивного досвіду людини, де розрахунку підлягають керролівські шахові ходи та квадратичні залежності.

Згадаймо і дослідження інтертекстуальної екстраполяції ландшафту ідей керролівської Аліси на сфери літератури [див., наприклад: Peterson, 2026], кіно та інших медіа (зокрема на галузі комерції, музичних відео і гейміндустрії) [Sanna, 2022], доповнення до існуючої роботи над “Алісою в Країні Див” та “Алісою в Задзрекаллі”, її різноманітні продовження, адаптації та апропріації, трансмедійні проекти, що допомагають отримати більш повне уявлення про те, як значення оригінальних книг Керрола було переосмислено через їхні інтермедіальні переклади та наскільки світ історій про Алісу є величезним і постійно зростає.

Як бачимо, попри різноманіття підходів: від філософії, психоаналізу, структуралізму, філології і кінотеорії до математичних теорій і сучасних медіастудій – між дослідниками анаморфозу, з одного боку, і керролівської діалогії про Алісу, з іншого, є безумовні точки перетину як на рівні академічних конвенцій, так і на рівні методологічних стратегій. Більшість теоретиків анаморфозу зосереджуються на аналізі його оптичного, або символічного

механізму дії, у той час як більшість аналітиків керролівських текстів фокусують увагу на їхній структурній логіці, а також лінгвофілософських, психологічних, феноменологічних і герменевтичних аспектах “метавсесвіту” Аліси. Ми ж пропонуємо інший акцент – поєднати обидва дослідницькі вектори: по-перше, розглядати анаморфоз як форму ментальної оптики і наративну модель конструювання сенсів у творах про Алісу Льюїса Керрола, а по-друге, *vice versa*, перетворити діалогію про Алісу у інтерпретаційну матрицю феномена анаморфозу.

Падіння Аліси “кролячою корою” крізь землю є не просто початком казкової подорожі. Це радикальна зміна перспективи. Символічно героїня залишає не поверхню землі, а звичний порядок сенсів. Простір перевертається, масштаби змінюються, а разом із ними починає руйнуватися ідентичність самої Аліси. Показово, що вже на початку мандрівки вона ставить питання: “Хто ж я тепер?”. Подальші зміни розмірів героїні можна інтерпретувати як літературний анаморфоз. Велике і мале виявляються не властивостями речей, а функціями перспективи. Двері, кімната, сад, пляшка, гриб – усе змінює свої характеристики залежно від позиції спостерігача. Керрол фактично здійснює те саме, що Гольбейн у “Амбасадорах”: він демонструє релятивність будь-якої системи координат.

Чеширський Кіт, ймовірно, є найанаморфнішим персонажем усієї діалогії. Це справжня *figure paradoxale* – фігура парадоксу. Він зникає, залишаючи усмішку, і тим самим демонструє відокремлення знака від носія, руйнує стабільність образу, буквально ставить під сумнів співвідношення видимого й невидимого, існуючи одночасно як присутність і відсутність. Усміх, що залишається після зникнення самого кота, руйнує звичний порядок співвідношення частини і цілого. Уважно вчитуючись в опис анаморфних змін фрагментів Кота, які то зникають, то з’являються, – окремо усміх, окремо рот, очі, голова в цілому, – читач мимоволі занурюється в анаморфну гру, де видиме і невидиме підмінюють одне одне і взаємообертаються:

“Спершу Аліса вкрай розгубилася, але, придивившись пильніше, збагнула, що то - усміх.

- Чеширський Кіт! - зраділа вона. - Тепер хоч буде з ким порозмовляти!

- Як ся маєте? - запитав Кіт, тільки- но рот проступив йому так виразно, що вже було чим говорити.

Аліса зачекала, поки з’являться очі, й кивнула.

«Тепер до нього озиватися марно, - міркувала вона. - Почекаю, поки з’явиться бодай одне вухо».

За мить зринула ціла голова” [Керрол, 2022, розділ восьмий “Королевин крокет”].

Перед нами виникає своєрідний візуально-семантичний анаморфоз: те, що мало бути властивістю об’єкта, набуває автономного існування, саме тому Чеширський Кіт і стає провідником Аліси у світі нестабільних значень.

У сцені Божевільного чаювання анаморфоз уперше виходить за межі простору та речей і переноситься у сферу мови. Питання не передбачають відповіді, загадки залишаються нерозв’язаними, час перестає функціонувати в його лінійності і незворотності, причинно-наслідкові зв’язки рвуться, а простір пульсує у невизначених координатах, що постійно реконфігуруються:

“-Чому ти не п’єш більше чаю? - цілком серйозно мовив Шалений Заєць.

Більше? - образилася Аліса. - Я ще взагалі його не пила!

Більше чаю вона не хоче, - задумливо сказав Шалений Заєць.

Ти хочеш сказати, менше чаю вона не хоче,- втрутився Капелюшник, - адже випити більше, ніж нічого, дуже просто” [Керрол, 2022, розділ сьомий “Божевільне чаювання”].

Нонсенс виникає не внаслідок відсутності смислу, а через зіткнення різних мовних ігор та інтерпретаційних режимів. Анаморфоз у Керрола виникає і на рівні образів і перспектив, і на рівні мовних ігор, де зміна правил мовлення призводить до зміни самої картини світу, про що яскраво свідчать сцени Божевільного чаювання та діалоги Аліси з Чеширським Котом. Не випадково Тодд Вебб у вступі до одного із сучасних видань діалогії про Алісу проводить паралель між керролівським нонсенсом і вітгенштайнівськими мовними іграми. На його думку, Керрол задовго до Вітгенштейна показав, як усталені правила мови можуть породжувати нісенітницю [Carroll, 2021]. Не дивно, що Людвіг Вітгенштейн любив “Алісу”. Зв’язок “лінгвістичних ігор” Людвіга Вітгенштейна і Королівської Аліси став ледь не “загальним місцем” в історії аналітичної філософії [Wagner, 2012; Süner, 2019; Webb, 2023 та ін.]. І дійсно, багато епізодів у Керрола виглядають як художні демонстрації типово вітгенштайнівських сюжетів: залежність значення від контексту, нестабільність правил, зміна мовних практик, непорозуміння через різні “правила гри”, розрив між граматикою і здоровим глуздом.

У цьому сенсі надзвичайно важливою виявляється і філософська рецепція Керрола у працях Жюльєн Делеза. Саме Керрол стає для автора “Логіки смислу” одним із головних мислителів події, поверхні та становлення. Недарма в англійських дослідженнях прийнято вживати поняття Deleuze’s Alice: йдеться про “Алісу” Делеза як персонажа становлення, парадоксу, поверхні, події та смислу, про “Алісу” як фігуру мислення *per se* [Vignola, 2015 та ін.], що безперервно рухається між множинними ментальними перспективами.

Світ другої частини діалогії, “Аліса в Задзеркаллі”, уже не такий хаотичний, як у першій книзі. Він організований як шахова структура, але правила неочевидні і стають видимими лише поступово. Так, згідно з Червоною королевою, “треба бігти, щоб залишатися на місці”, – і це також анаморфна теза, однак якщо “Аліса в Країні Див” демонструє анаморфоз смислу, то “Аліса в Задзеркаллі” відкриває ще один вимір анаморфозу – мистецтво спотворення його інтерпретації. Перший вірш книги надруковано так, що його можна прочитати лише за допомогою дзеркала. Такий прийом майже буквально відтворює механізм класичного анаморфозу: зміна способу бачення відкриває прихований текст. У цьому випадку змінюється не лише перспектива, а й сама процедура читання. Дзеркало перетворюється на інструмент інтерпретації.

Перша частина діалогії апелює до образу нори, делезівської ідеї становлення, дивних змін масштабу, концептів потоку і хаосу. Друга книга фокусується на образі дзеркала, лаканівської репрезентації, замість зміни масштабу тут відбуваються інверсії, а потік і хаос поступають місцями структурі і шаховій грі. Якщо Країна Див деформує світ, то Задзеркалля деформує способи його прочитання. Адже Задзеркалля – не інший світ, не альтернативна реальність, а простір, у якому власний досвід повертається до нас у змінений перспективі. Кроляча нора сигніфікує зміщення позиції, дзеркало – повернення до себе через інше, то можна дещо ризиковано припустити, що Країна Див є анаморфозом світу, а Задзеркалля – анаморфозом суб’єкта. Подібно до того, як у класичному анаморфозі прихований образ відкривається лише після зміни позиції глядача, у Керрола смисл виникає лише після зміни позиції читача. Головний механізм анаморфозу діалогії Керрола полягає не у створенні оптичної ілюзії, а у постійному зміщенні інтерпретаційних координат.

Лакан показує анаморфоз погляду, Жижек – анаморфоз ідеології, Керрол – анаморфоз смислу. Анаморфоз як візуальний прийом пов’язаний з тріщиною між образами, “розщепом” між ними. Так, у Гольбейна анаморфоз – не в черепі, а в “топосі переходу” між фронтальним і боковим поглядами. Це рухливий простір “зсуву перцептивних меж”. Інакше кажучи, анаморфоз – це не само по собі деформоване зображення, а інтервал, простір переходу між двома режимами бачення. Так і в ментальній оптиці Керрола анаморфоз схожий на тріщину між двома мисленнєвими перспективами. Анаморфоз не в Країні Див, а між світом Аліси і світом читача, не в дзеркалі, а між різними способами бачення: по цей і по той бік дзеркальної поверхні. По-лаканівськи це могло б звучати так: об’єкт а існує саме як розрив погляду. Бо анаморфоз ніколи не показує те, що лежить на поверхні. Він виявляє непряме, периферійне, приховане, зміщене, і саме керролівська Аліса вчить нас правилам мандрів цими анаморфними світами зникаючих сенсів і значень.

Висновки. У статті феномен анаморфозу розглянуто на трьох взаємопов’язаних рівнях: як візуальний прийом, як ментальну оптику і як нарративну модель. Якщо в історії мистецтва анаморфоз пов’язувався передусім із деформацією зображення та залежністю образу від позиції спостерігача, то в культурфілософській перспективі цей феномен поступово перетворюється на принцип смислотворення та інтерпретації. Психоаналітичні рефлексії Жака Лакана, паралакса концепція Славоя Жижека, вітгенштайнівські мовні ігри, делезівська логіка смислу, філософія образу Ламберта Візінга та інші інтелектуальні проєкти гуманітаристики ХХ – початку ХХІ століть засвідчують, що зміщення перспективи є не випадковою особливістю окремих художніх практик, а фундаментальною умовою людського досвіду. Воно виявляє залежність будь-якого бачення від позиції суб’єкта і тим самим руйнує уявлення про існування єдиної привілейованої точки зору.

У діалогії Льюїса Керрола ця логіка набуває нових смислових вимірів. Якщо класичний анаморфоз приховує образ усередині деформації, то Керрол приховує смисл усередині дивини. “Аліса в Країні Див” демонструє ментальний анаморфоз, у якому зміна масштабу, логіки, мовних правил, ідентичності та самого статусу суб’єкта перетворює реальність на простір множинних перспектив. “Аліса в Задзеркаллі” здійснює ще один крок: текст починає читатися крізь дзеркало, час рухається у зворотному напрямку, причина і наслідок міняються місцями, простір інвертується, пам’ять (згадаймо Білу Королеву) спрямовується у майбутнє, а

нарратив підпорядковується логіці шахової партії. Перед нами винайдення нарративного анаморфозу – гри деформуючих лінз інтерпретації. Іншими словами, якщо класичний анаморфоз деформує образ, то “Країна Див” Керрола деформує смисл, а “Задзеркалля” – самі правила читання.

Таким чином, шлях від гольбейнівського черепа до керролівської Аліси виявляється історією поступового переміщення анаморфозу з площини деформованого образу до площини народження деформованого сенсу та його інтерпретації. Керрол переписує історію анаморфозу, переводячи її з оптики в герменевтику. Можливо, анаморфоз присутній не лише всередині обох книг, а й між ними. “Країна Див” – це погляд через нору, а “Задзеркалля” – через дзеркало. Нора і дзеркало – не що інше, як два способи переходу до іншої реальності. І тоді діалогія сама починає нагадувати анаморфоз: одна книга дозволяє побачити іншу під іншим кутом.

Саме тому діалогія про Алісу може розглядатися як один із найпосплідовніших прикладів ментальної оптики та нарративного анаморфозу в сучасній культурі. Із далекої вікторіанської епохи Керрол ніби вдивляється у світ майбутніх цифрових медіа, алгоритмічної персоналізації та множинних інформаційних середовищ, у якому залежність бачення і розуміння від позиції спостерігача перетворюється на один із найболючіших нервів часу, своєрідний *Zeitgeist*. Подібно до усмішки Чеширського Кота, анаморфний образ іноді продовжує існувати навіть після зникнення самого зображення. Те саме відбувається і з керролівськими текстами про Алісу: навіть після “смерті автора” (цього разу не в бартівському, а в буквальному сенсі) ментальна оптика і нарративна модель створеної ним діалогії не втрачають своєї евристичної сили, продовжуючи пояснювати сучасність крізь взаємовіддзеркалення двох історичних епох. Наша спроба побачити анаморфоз крізь лінзи Керрола, а Керрола – крізь лінзи анаморфозу є лише ментальним експериментом, першим начерком того анаморфного переходу, в якому обидві оптики починають взаємно читати одна одну. Можливо, саме тому Аліса й сьогодні продовжує функціонувати як одна з найвитонченіших “анаморфних машин” світобачення. І якщо усмішка вже з'явилася, то не варто змушувати кота повертатися.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Албул, Ю. Є. (2017). Філософський підтекст у творі Льюїса Керрола Аліса в Країні чудес (на матеріалі англійської, італійської та української мов). *Молодий вчений*. № 11. С. 174–177.
2. Іваніцька, Т. І., Хархаліс, Ю. Ю., Лучишин, Н. І. (2023). “Аліса в Країні Див” Льюїса Керрола: Які психічні розлади приховують герої відомої дитячої книги? 회의 절차: Theoretical and practical aspects of modern scientific research. *Collection of Scientific Papers “ΛΟΓΟΣ”* (November 24, 2023; Seoul, South Korea). P. 231–236. DOI: <https://doi.org/10.36074/logos-24.11.2023.69>.
3. Керрол, Л. (2022). Аліса в Задзеркаллі: повість / Аліса в Країні Див: повість / пер. з англ. Валентина Корнієнка за ред. Івана Малковича; передмова Оксани Забужко; художник Владислав Єрко. Вид 12-те. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛІА-МА-ГА. 264 с. (Книги, які здолали час).
4. Bara, I., Darda, K., Ramsey, R., & Cross, E. S. (2026). Algorithmic Aesthetics: Cognitive Perspectives on AI-Generated Visual Art. *iScience*. Vol. 28. No. 11. P. 1–11. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.isci.2026.113826>.
5. Baltrušaitis, J. (1977). *Anamorphic art*. New York, NY: Harry N. Abrams. 182 p.
6. Blom, J. D. (2016). Alice in Wonderland syndrome: a systematic review. *Neurology: Clinical Practice*. Vol. 6. No. 3. P. 259–270. DOI: <https://doi.org/10.1212/CPJ.0000000000000251>.
7. Boyle, J. E. (2010). *Anamorphosis in Early Modern Literature: Mediation and Affect*. New York, NY: Routledge. 176 p. (Literary and Scientific Cultures of Early Modernity).
8. Cabiati A. (2026). Dreaming (and) Insanity: Alice's Adventures in Wonderland through the Looking-Glass of Victorian Psychology. Vol. 3. Issue 4. P. 539–565. DOI: <https://doi.org/10.1017/S106015032510020X>.
9. Carroll, L. (2021). *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*. Montreal: Universitas Press, 2021. 270 p.
10. Deleuze, G., Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit, 1991. 206 p.
11. Derrida, J. (2021). *Thinking Out of Sight: Writings on the Arts of the Visible* (J. Masó, G. Michaud, J. Bassas (Eds.), L. Milesi & I. McLeod, Transl.) Chicago: University of Chicago Press. 328 p. (The France Chicago Collection).
12. Finkelde, D. (2020). Anamorphosis and subjectivity in the space of reasons: On the Diffraction Laws of Consciousness and Reality in Hegel and Lacan. *Philosophy Today*. Vol. 64. No. 1. P. 7–19. DOI: <https://doi.org/10.5840/philtoday202047323>.

13. Geal, R. (2019). *Anamorphic Authorship in Canonical Film Adaptation: A Case of Shakespearean Films*. London: Palgrave Macmillan. 259 p. (Palgrave Studies in Adaptation and Visual Culture).
14. Grau, O., Hoth, J., & Wandl-Vogt, E. (Eds.). (2019). *Digital Art Through the Looking Glass: New Strategies for Archiving, Collecting and Preserving in Digital Humanities*. Krems: Edition Donau-Universität Krems. 320 p.
15. Hansford, D. & Collins, D. (2007). Anamorphic 3D Geometry. *Computing*. Vol. 79. Issue 2–4. P. 211–223. DOI: <https://doi.org/10.1007/s00607-006-0199-6>.
16. Hurter, C., Carbon, C.-C., Martino, M., & Rogowitz, B. E. (2026). Art, Visual Illusions, and Data Visualization. (Dagstuhl Seminar 24301). In *Dagstuhl Reports*. Vol. 14. No. 7. P. 81–114. (Schloss Dagstuhl – Leibniz-Zentrum für Informatik). DOI: <https://doi.org/10.4230/DagRep.14.7.81>.
17. Kittler, F. (2010). *Optical Media*. Cambridge, UK: Polity, 332 p.
18. Kozii, O. (2024). Expressive Graphics as a Component of the Linguistic Picture of the World in Lewis Carroll's Fairy Tale "Alice's Adventures in Wonderland". *Astraea*. Vol. 5. No. 1. P. 53–70. DOI: <https://doi.org/10.34142/astraea.2024.5.1.03>.
19. Lambert, F. (2014). Images in Distortions: From Anamorphosis to Conformal Mappings. *International Journal of the Image*. Vol. 4. No. 4. P. 63–70.
20. Lacan, J. (1998). *The Seminar of Jacques Lacan: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis (Book XI)*. (Miller, J.-A., Ed., A. Sheridan, Trans.). Revised ed. New York, NY: W. W. Norton & Company. 304 p.
21. Lazzaro, P. D., Murra, D., & Vitelli, P. (2019). The Interdisciplinary Nature of Anamorphic Images in A Journey Through Art, History and Geometry. *Journal of Mathematics and The Arts*. Vol. 13. No. 4. P. 353–368. DOI: <https://doi.org/10.1080/17513472.2018.1506627>.
22. Leong, W. Y. (2026). AI-Driven Optical Illusions: Innovations in Perceptual Art and Design. *Innovation on Design and Culture*. Vol. 4. Issue 1. P. 1–14. <https://doi.org/10.35745/idc2026v04.01.0001>.
23. Manovich, L. (2020). *Cultural analytics*. Cambridge, MA: MIT Press. 336 p.
24. Musorrafiti, D. (2024). István Orosz on Impossible Objects & Anamorphosis. *Retrofuturista: Where Past and Future Collide in Music, Art, and Film*. Retrieved from <https://retrofuturista.com/istvan-orosz-on-impossible-objects-anamorphosis/>.
25. Nicholas of Cusa. (2001). *De Beryllo (On the Beryl / Eye-glass)*. In: *Complete Philosophical and Theological Treatises*. Vol. II. Transl. by J. Hopkins. Minneapolis, 2001. Publisher, A. J. Banning Press, P. 791–838.
26. Orosz, I. (1999). *The Angle of Our Vision: About and A Propos Anamorphosis*. Budapest: Balassi Kiadó, 143 p.
27. Pagliano, A. (2024). Dual View Anamorphosis. In *Geometries of Anamorphic Illusions*. New York, NY: Springer. P. 43–53. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-031-47246-6_5.
28. Panofsky, E. (1997). *Perspective as symbolic form*. (Reprinted). New York: Zone Books. 200 p.
29. Peterson, A. (2026). A New Humane Lesson in Lewis Carroll's Alice's Adventures in Wonderland (1865) and Through the Looking-Glass (1872). *Victorian Literature and Culture*. Vol. 53. Issue 3. P. 416–444. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1060150325000129>.
30. Russo, E. (2018). Methodologies used in the literature on De Beryllo. In: Russo, E. *The Philosophical-Theological Method of Nicholas of Cusa*. In *His De Beryllo*. Salerno: Anno Accademico, Università Degli Studi Di Salerno. P. 37–48.
31. Sanna, A. (Ed.) (2022). *Alice in Wonderland in Film and Popular Culture*. London: Palgrave Macmillan. 346 p.
32. Sfetcu, N. (2026). Alice's Adventures in Wonderland – Philosophical Perspectives. *Index Academic*. Vol. I. P. 1–11. DOI: <https://doi.org/10.58679/ia55823>.
33. Vignola, P. (2015). Alice Beyond the Selfie. To be worthy of what happens to her. *La Deleuziana*. No. 2. Alice And The Mirror. P. 1–9.
34. Wiesing, L. (2016). *The Visibility of the Image: History and Perspectives of Formal Aesthetics* (N. A. Roth, Trans.). London: Bloomsbury Academic. 280 p.
35. Žižek, S. (1991). *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge, MA: MIT Press. 200 p.
36. Žižek, S. (2009). *The Parallax View*. Reprint. (Short Circuits). Cambridge, MA: The MIT Press. 444 p.
37. Žukauskienė, O. (2026). The Rationality of the Irrational. Jurgis Baltrušaitis's Contribution to the History of Anamorphoses. (Anamorphoses and depraved perspectives). *Sovijus. Interdisciplinary studies of culture*. Vol. 13. No. 1. P. 144–161.

Внесок авторів: всі автори зробили рівний внесок у цю роботу

Конфлікт інтересів: автори засвідчують, що, незважаючи на те, що один із авторів статті є заступником головного редактора, а другий – член редакційної колегії цього журналу, процес рецензування, прийняття рішення щодо публікації та редагування проводилися незалежно, без їх участі чи впливу. Рецензування, остаточне рішення ухвалювалося іншими членами редакційної колегії, які не є співавторами. Будь-які потенційні конфлікти інтересів були повністю усунені шляхом зовнішнього контролю процесу.

Стаття надійшла до редакції 11.01.2026
Стаття рекомендована до друку 24.04.2026

Переглянуто 23.02.2026
Опубліковано 25.05.2026

Lidiya V. Starodubtseva, Doctor of Science (Philosophy), Full Professor, acting Head of Media Communications Department, V. N. Karazin Kharkiv National University, Svobody sq. 4, Kharkiv, 61022, Ukraine, <https://orcid.org/0000-0002-8259-4775>

Dmytry V. Petrenko, Doctor of Science (Philosophy), Full Professor, Head 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>

ANAMORPHOSIS AS MENTAL OPTICS AND NARRATIVE MODEL: FROM VISUAL ART TO LEWIS CARROLL'S ALICE

The article is devoted to cultural-philosophical reflections on the phenomenon of anamorphosis as a multilevel model for organizing visual, cognitive, and narrative experience, examined through the example of Lewis Carroll's Alice duology. It is demonstrated that the concept of anamorphosis, traditionally employed to designate an artistic technique of creating optical illusions associated with perspectival distortion, has transcended the boundaries of the history and theory of visual arts within contemporary humanities, acquiring the status of a universal epistemic and cultural concept. Drawing upon the intersection of several theoretical approaches to anamorphosis – including the art-historical perspectives of Jurgis Baltrušaitis and Erwin Panofsky, the psychoanalytic reflections of Jacques Lacan and Slavoj Žižek, and the media theories of Lambert Wiesing and Dominik Finkelde – the article traces the evolution of the concept of anamorphosis from an optical illusion to a model of vision, thought, and interpretation.

The aim of the study is to identify the specific features of anamorphosis as a mode of constructing the mental optics and narrative model of Lewis Carroll's philosophical fairy-tale duology Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass. It is argued that the shift of perspective constitutes one of the fundamental principles organizing the artistic universe of the two books. The article analyzes their principal anamorphic structures and episodes: Alice's fall down the rabbit hole as an inversion of the habitual image of reality; the heroine's changes in size as a model of perceptual relativity; the figure of the Cheshire Cat as an example of the disruption of established cognitive schemes; the Mad Tea Party as a collision of alternative logical systems; and the opening poem in Through the Looking-Glass, which can be read only with the aid of a mirror. It is argued that anamorphosis in Carroll's work functions not as a narrative device but rather as a mode of generating meaning through the constant displacement of interpretive coordinates. The proposed model makes it possible to establish connections between classical forms of anamorphic art and contemporary cultural-philosophical concepts. The article also outlines the reception of Carroll's anamorphic principle of narrative construction in Ludwig Wittgenstein's analytical philosophy of language games and in Gilles Deleuze's Logic of Sense. It is concluded that anamorphosis may be understood on three interconnected levels: as a visual device, as mental optics, and as a narrative model. Taken as a whole, it functions as one of the key cognitive metaphors of contemporary culture, in which the change of perspective becomes a fundamental condition for the emergence of new forms of vision, understanding, and meaning-making.

Keywords: anamorphosis, art, lens, meaning, mental optics, mirror, narrative model, nonsense, optical illusion, perspective, visual culture.

REFERENCES

1. Albul, Yu. Ye. (2017). Philosophical subtext in Lewis Carroll's Alice in Wonderland (based on English, Italian, and Ukrainian materials). *Young Scientist*. No. 11. P. 174–177. (In Ukrainian).
2. Ivanitska, T. I., Kharkhalis, Y. Y., Luchyshyn, N. I. (2023). "Alice in Wonderland" by Lewis Carroll: What mental disorders do the characters of the famous children's book hide? 회의 절차: Theoretical and practical aspects of modern scientific research. *Collection of Scientific Papers "ΛΟΓΟΣ"* (November 24, 2023; Seoul, South Korea). P. 231–236. DOI: <https://doi.org/10.36074/logos-24.11.2023.69>. (In Ukrainian).

3. Carroll, L. (2022). *Alice Through the Looking-Glass: A Story / Alice in Wonderland: A Story* / trans. from English by Valentin Kornienko, edited by Ivan Malkovich; foreword by Oksana Zabuzhko; artist Vladislav Yerko. 12th edition. Kyiv: A-BA-BA-GA-LA-MA-GA. 264 p. (Books that have overcome time). (In Ukrainian).
4. Bara, I., Darda, K., Ramsey, R., & Cross, E. S. (2026). Algorithmic Aesthetics: Cognitive Perspectives on AI-Generated Visual Art. *iScience*. Vol. 28. No. 11. P. 1–11. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.isci.2026.113826>.
5. Baltrušaitis, J. (1977). *Anamorphic art*. New York, NY: Harry N. Abrams. 182 p.
6. Blom, J. D. (2016). Alice in Wonderland syndrome: a systematic review. *Neurology: Clinical Practice*. Vol. 6. No. 3. P. 259–270. DOI: <https://doi.org/10.1212/CPJ.0000000000000251>.
7. Boyle, J. E. (2010). *Anamorphosis in Early Modern Literature: Mediation and Affect*. New York, NY: Routledge. 176 p. (Literary and Scientific Cultures of Early Modernity).
8. Cabiati A. (2026). Dreaming (and) Insanity: Alice's Adventures in Wonderland through the Looking-Glass of Victorian Psychology. Vol. 3. Issue 4. P. 539–565. <https://doi.org/10.1017/S106015032510020X>.
9. Carroll, L. (2021). *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*. Montreal: Universitas Press, 2021. 270 p.
10. Deleuze, G., Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit, 1991. 206 p.
11. Derrida, J. (2021). *Thinking Out of Sight: Writings on the Arts of the Visible* (J. Masó, G. Michaud, J. Bassas (Eds.), L. Milesi & I. McLeod, Transl.) Chicago: University of Chicago Press. 328 p. (The France Chicago Collection).
12. Finkelde, D. (2020). Anamorphosis and subjectivity in the space of reasons: On the Diffraction Laws of Consciousness and Reality in Hegel and Lacan. *Philosophy Today*. Vol. 64. No. 1. P. 7–19. DOI: <https://doi.org/10.5840/philtoday202047323>.
13. Geal, R. (2019). *Anamorphic Authorship in Canonical Film Adaptation: A Case of Shakespearean Films*. London: Palgrave Macmillan. 259 p. (Palgrave Studies in Adaptation and Visual Culture).
14. Grau, O., Hoth, J., & Wandl-Vogt, E. (Eds.). (2019). *Digital Art Through the Looking Glass: New Strategies for Archiving, Collecting and Preserving in Digital Humanities*. Krems: Edition Donau-Universität Krems. 320 p.
15. Hansford, D. & Collins, D. (2007). Anamorphic 3D Geometry. *Computing*. Vol. 79. Issue 2–4. P. 211–223. DOI: <https://doi.org/10.1007/s00607-006-0199-6>.
16. Hurter, C., Carbon, C.-C., Martino, M., & Rogowitz, B. E. (2026). Art, Visual Illusions, and Data Visualization. (Dagstuhl Seminar 24301). In *Dagstuhl Reports*. Vol. 14. No. 7. P. 81–114. (Schloss Dagstuhl – Leibniz-Zentrum für Informatik). DOI: <https://doi.org/10.4230/DagRep.14.7.81>.
17. Kittler, F. (2010). *Optical Media*. Cambridge, UK: Polity, 332 p.
18. Kozii, O. (2024). Expressive Graphics as a Component of the Linguistic Picture of the World in Lewis Carroll's Fairy Tale “Alice's Adventures in Wonderland”. *Astraea*. Vol. 5. No. 1. P. 53–70. DOI: <https://doi.org/10.34142/astraea.2024.5.1.03>.
19. Lambert, F. (2014). Images in Distortions: From Anamorphosis to Conformal Mappings. *International Journal of the Image*. Vol. 4. No. 4. P. 63–70.
20. Lacan, J. (1998). *The Seminar of Jacques Lacan: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (Book XI). (Miller, J.-A., Ed., A. Sheridan, Trans.). Revised ed. New York, NY: W. W. Norton & Company. 304 p.
21. Lazzaro, P. D., Murra, D., & Vitelli, P. (2019). The Interdisciplinary Nature of Anamorphic Images in A Journey Through Art, History and Geometry. *Journal of Mathematics and The Arts*. Vol. 13. No. 4. P. 353–368. DOI: <https://doi.org/10.1080/17513472.2018.1506627>.
22. Leong, W. Y. (2026). AI-Driven Optical Illusions: Innovations in Perceptual Art and Design. *Innovation on Design and Culture*. Vol. 4. Issue 1. P. 1–14. <https://doi.org/10.35745/idc2026v04.01.0001>.
23. Manovich, L. (2020). *Cultural analytics*. Cambridge, MA: MIT Press. 336 p.
24. Musorrafiti, D. (2024). István Orosz on Impossible Objects & Anamorphosis. *Retrofuturista: Where Past and Future Collide in Music, Art, and Film*. Retrieved from <https://retrofuturista.com/istvan-orosz-on-impossible-objects-anamorphosis/>.
25. Nicholas of Cusa. (2001). *De Beryllo* (On the Beryl / Eye-glass). In: *Complete Philosophical and Theological Treatises*. Vol. II. Transl. by J. Hopkins. Minneapolis, 2001. Publisher, A. J. Banning Press, P. 791–838.
26. Orosz, I. (1999). *The Angle of Our Vision: About and A Propos Anamorphosis*. Budapest: Balassi Kiadó, 143 p.

27. Pagliano, A. (2024). Dual View Anamorphosis. In *Geometries of Anamorphic Illusions*. New York, NY: Springer. P. 43–53. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-031-47246-6_5.
28. Panofsky, E. (1997). *Perspective as symbolic form*. (Reprinted). New York: Zone Books. 200 p.
29. Peterson, A. (2026). A New Humane Lesson in Lewis Carroll's Alice's Adventures in Wonderland (1865) and Through the Looking-Glass (1872). *Victorian Literature and Culture*. Vol. 53. Issue 3. P. 416–444. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1060150325000129>.
30. Russo, E. (2018). Methodologies used in the literature on De Beryllo. In: Russo, E. *The Philosophical-Theological Method of Nicholas of Cusa*. In *His De Beryllo*. Salerno: Anno Accademico, Università Degli Studi Di Salerno. P. 37–48.
31. Sanna, A. (Ed.) (2022). *Alice in Wonderland in Film and Popular Culture*. London: Palgrave Macmillan. 346 p.
32. Sfetcu, N. (2026). Alice's Adventures in Wonderland – Philosophical Perspectives. *Index Academic*. Vol. I. P. 1–11. DOI: <https://doi.org/10.58679/ia55823>.
33. Vignola, P. (2015). Alice Beyond the Selfie. To be worthy of what happens to her. *La Deleuziana*. No. 2. Alice And The Mirror. P. 1–9.
34. Wiesing, L. (2016). *The Visibility of the Image: History and Perspectives of Formal Aesthetics* (N. A. Roth, Trans.). London: Bloomsbury Academic. 280 p.
35. Žižek, S. (1991). *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge, MA: MIT Press. 200 p.
36. Žižek, S. (2009). *The Parallax View*. Reprint. (Short Circuits). Cambridge, MA: The MIT Press. 444 p.
37. Žukauskienė, O. (2026). The Rationality of the Irrational. Jurgis Baltrušaitis's Contribution to the History of Anamorphoses. (Anamorphoses and depraved perspectives). *Sovijus. Interdisciplinary studies of culture*. Vol. 13. No. 1. P. 144–161.

Authors Contribution: All authors have contributed equally to this work

Conflict of Interest: The authors certify that although one of the authors of the article is the deputy Editor-in-Chief and another is also a member of the editorial board of this journal, the peer-review process, the publication decision, and the editing process were conducted independently, without their participation or influence. The peer review and the final decision were carried out by other members of the editorial board who are not co-authors. Any potential conflicts of interest were fully mitigated through external oversight of the process.

The article was received by the editors 11.01.2026
The article is recommended for printing 24.04.2026

The article was revised 23.02.2026
This article published 25.05.2026

Тетяна Василівна Подольська

кандидат філософських наук, доцент,

завідувач кафедри теоретичної і практичної філософії імені професора Й. Б. Шада,

Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна,

майдан Свободи 4, м. Харків, 61022, Україна

<https://orcid.org/0000-0003-1159-7538>

**«DOWN THE RABBIT-HOLE»: ЗАНУРЕННЯ У СВІТ ФІЛОСОФІЇ.
ДО СУЧАСНИХ ПИТАНЬ МЕТОДИКИ ВИКЛАДАННЯ**

Стаття досліджує момент, у якому філософія ще не оформилася у систему понять, але вже почала руйнувати очевидність світу. Вихідним матеріалом стає перша глава «Пригоди Аліси в Дивокраї та в Задзеркаллі» Льюїса Керролла, прочитана не як вступ до дитячої пригоди, а як топографія входження у мислення. Білий Кролик не запрошує Алісу – він лише порушує звичний порядок речей настільки, що світ перестає повністю збігатися із собою. Саме ця тріщина і стає умовою філософського руху.

Центральним поняттям статті є дромос – простір переходу, який існує лише в русі між двома станами і не належить жодному з них остаточно. Дромос розглядається не як метафора шляху до філософії, а як форма самого мислення у момент втрати опори. У цьому просторі нудьга постає не психологічним станом, а онтологічною відкритістю; падіння – не сюжетом, а лімінальним режимом свідомості; мовна гра – не декоративним нонсенсом, а досвідом входження у мову раніше за її розуміння. Зміна масштабу Аліси інтерпретується як криза співмірності між суб'єктом і світом, а «Пригоди Аліси в Дивокраї та в Задзеркаллі» – як інший режим раціональності, що оголює умовність будь-якого порядку мислення.

Методологічно стаття поєднує герменевтичний, феноменологічний і проблематологічний підходи, залучаючи ідеї Ж. Дельоза, П. Адо, Г.-Г. Гадамера, М. Мейєра, М. Фуко, П. Рікера, В. Тернера та Л. Вітгенштайна. При цьому текст відмовляється від позиції зовнішнього спостереження: філософія розглядається не як об'єкт опису, а як досвід, у який читач уже втягнутий раніше, ніж встигає це усвідомити. У цьому сенсі «Пригоди Аліси в Дивокраї та в Задзеркаллі» прочитується не як текст, що потребує остаточного тлумачення, а як особливий риторичний механізм дестабілізації очевидності. Керролівський нонсенс функціонує як спосіб виявити межі, змусити мислення втратити автоматизм і пережити власну нестабільність як умову руху.

Стаття відкриває цикл досліджень, присвячених прочитанню Л. Керролла як простору філософської ініціації, де персонажі, мовні зсуви та топографія Wonderland функціонують не як літературні образи, а як механізми породження мислення.

Ключові слова: **методика викладання, дромос, філософія входження, лімінальність, суб'єктність, становлення, риторика, філософська ініціація, онтологічна відкритість, топографія мислення, філософія освіти.**

Як цитувати: Подольська, Т., (2026). «Down the Rabbit-Hole»: занурення у світ філософії до сучасних питань методики викладання. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна, серія «Теорія культури і філософія науки», (73), 19-26.* <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2026-73-02>

In cites: Podolska, T., (2026). «Down the Rabbit-Hole»: Immersion into the World of Philosophy: On Contemporary Issues of Teaching Methodology. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University, Series Theory of Culture and Philosophy of Science, (73), 19-26.* <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2026-73-02> [In Ukrainian]

Білий Кролик не запрошував Алісу. Він просто біг – надто швидко, надто схвильовано, з годинником у лапах посеред дня, – і цього виявилось достатньо, щоб у звичному порядку речей утворилася тріщина. Саме в неї Аліса й юркнула. Саме так починається філософія: не з оголошення про початок, а з моменту, коли щось у звичному світі раптом повелося не так – і людина вже всередині питання, ще не встигнувши його сформулювати [Heidegger, 1995; Meyer, 1986].

Кролича нора у Керролла – це не просто сюжетний хід. Це топографія переходу: людина ще не знає, куди летить, але вже не там, де була. Давні греки мали для таких просторів окреме слово – дромос (δρόμος): коридор між двома світами, що існує лише в момент руху крізь нього. Ні до, ні після – лише під час. І ось що цікаво: Л. Керролл – математик, логік – написав про цей момент точніше за більшість філософів. Не тому що спростив. А тому що не злякався зробити його видимим: з падінням, з розгубленістю, з годинником у лапах кролика, якого чомусь не можна не наздогнати [Deleuze, 1990]. Саме це й є предметом нашої розмови – не Дивокрай як пункт призначення, а нора як філософська структура. Те, що відбувається з людиною між «ще не питаю» і «вже всередині».

Актуальність цієї розмови визначається не модою на міждисциплінарність і не черговою реактуалізацією класичних текстів. Вона визначається простим і трохи незручним фактом: філософію все частіше намагаються пояснити – замість того, щоб у неї увійти. Університетський курс філософії дедалі частіше перетворюється на екскурсію вздовж зачинених дверей: ось Кант, ось Гегель, ось Гайдеггер – усе підписано, усе за склом. Студент дивиться. Але не юркає. Бо ніхто не показав, де нора. Саме тут виникає педагогічний вимір дромосу. Викладач філософії – це не той, хто знає Країну Див краще за інших. Це той, хто пам'ятає, як падав, і не злякався впасти ще раз – вже поруч зі студентом. Не попереду, не з указкою, а саме поруч: у тому самому коридорі переходу, де питання ще не сформульоване, але вже невідступне.

Ця стаття відкриває цикл колективних досліджень, що об'єднують авторів зі спільним досвідом – не лише академічним, а й практичним: досвідом введення людей у філософію через аудиторію, через педагогічну практику, через той щоденний момент, коли студент ще стоїть на краю нори і дивиться вниз. Цикл будуватиметься не як монографія з єдиним аргументом, а як дромос: кожна стаття – окремий коридор, окремий персонаж Л. Керролла, окрема філософська структура. Але всі вони – про одне: про те, як людина опиняється всередині мислення раніше, ніж встигає злякатися.

Попри те, що «Пригоди Аліси в Дивокраї та в Задзеркаллі» давно стала об'єктом філософської уваги, більшість досліджень розглядають текст Керролла або як логічну головоломку, або як психоаналітичний матеріал, або як культурний симптом [Faranda, 2022; Sfetcu, 2025]. Філософія входження – сама структура переходу між світами мислення – залишається значно менш дослідженою.

Найближче до нашої теми підходить Ж. Дельоз, який у «Логіці смислу» робить Керролла не ілюстрацією, а першоджерелом. Аліса – це фігура становлення, що існує у просторі, де нонсенс стає умовою породження смислу, де поверхневі події генерують смисловий ефект. Дельозівська Аліса не потрапляє у Дивокрай – вона є рухом між станами [Deleuze, 1990].

П'єр Адо повертає нас до античного розуміння філософії не як дисципліни, а як духовної справи – практики переходу від автоматизму до здивування, від звичного до питання. Його «Філософія як спосіб життя» дозволяє читати дромос не як метафору, а як структуру самої філософської практики [Hadot, 1995].

Ганс-Георг Гадамер показує, що входження у будь-який смисловий горизонт є подією, де змінюється сам горизонт розуміння – читач виходить за межі власного і зустрічає інший [Gadamer, 2004]. Це і є педагогічний вимір дромосу: простір, де зустріч із текстом – чи зі студентом – є завжди подією, а не передачею інформації.

Мішель Мейєр у своїй проблематології показує, що філософське мислення починається не з відповіді і навіть не з питання – а з моменту, коли звичне пояснення більше не працює. Саме цей момент переживає Аліса у перші хвилини падіння – і саме він, за Мейєром, є справжнім початком мислення [Meyer, 1986].

Мішель Фуко показує, що кожна система мислення формує власні правила того, що може бути сказаним, помисленим і визнаним істинним. Дивокрай має свою логіку. І ця логіка – не хаос, а інший порядок, що виявляє межі звичного режиму раціональності [Foucault, 1972; Foucault, 1977].

Поль Рікер з його герменевтикою наративної ідентичності дозволяє поставити питання

про те, ким стає людина в процесі переходу: ідентичність не передує дромосу – вона формується в ньому, через досвід і розповідь про пережите [Ricoeur, 1984-1988; Podolska&Skryl, 2017].

Віктор Тернер, досліджуючи ритуали ініціації, описує лімінальний стан – «між»: людина вже не там, де була, але ще не там, куди йде. Саме в цьому стані відбуваються найглибші трансформації суб'єкта. Кролича нора – лімінальний простір у чистому вигляді [Turner, 1969].

Нарешті, пізній Людвіг Вітгенштайн нагадує: значення слова не передує його вживанню. Алісі подобаються слова «широта» і «довгота» ще до того, як вона починає розуміти їхній зміст – і це не помилка, а точний опис того, як людина входить у мову філософії: спочатку через форму, через вагу терміну, через ритм аргументу. Розуміння приходить пізніше – але саме тому, що вхід уже відбувся [Wittgenstein, 2009].

Тож, мета статті – дослідити структуру філософського входження через поняття дромосу як одночасно метафори переходу і реальної топографії виникнення філософського мислення. Завдання статті полягають у тому, щоб: (а) осмислити нудьгу не як психологічний стан, а як онтологічну відкритість, що передує філософському здивуванню і робить його можливим; (б) простежити лімінальний характер падіння як простору підвішеності, де свідомість втрачає звичні опори й починає мислити – не тому, що готова, а тому, що більше нічого не залишається; (с) показати, що людина входить у мову філософії раніше, ніж починає її розуміти – через звучання термінів, вагу слів і ритм мислення; (d) дослідити зміну масштабу суб'єкта як досвід нестабільної співмірності між людиною і світом, до якого вона намагається увійти; (е) окреслити педагогічний вимір дромосу як особливий тип супроводу, де викладач іде поруч, а не веде за собою.

Усі ці питання сходяться в одному епізоді – першому падінні Аліси. Саме тут Л. Керролл описує не «потрапляння у фантастичний світ», а момент втрати очевидності, з якого починається мислення. Перша глава «Пригод Аліси в Дивокраї та в Задзеркаллі» є не прологом до пригод, а топографією переходу: від нудьги – до питальності, від стійкого світу – до світу, що більше не збігається із собою, від мови як звички – до мови як проблеми. Кроляча нора виявляється не входом у казку, а дромосом – простором, у якому людина вже залишила попередній порядок, але ще не набула нового.

«Йй набридли сидіти поруч із сестрою на березі річки». Філософія починається саме тут: не з великого питання, а з моменту, коли світ раптом перестає втримувати людину всередині власної очевидності. Ніщо ще не зруйновано. Річка тече, сестра читає. Книжка лежить відкрита. Але щось уже не працює. У книжці немає ні картинок, ні розмов – і цього раптом виявляється достатньо, щоб у звичному порядку речей утворилася тріщина.

Нудьга тут постає не як психологічна втома і не як проста нестача розваг. Це збій очевидності. Світ ще залишається тим самим, але перестає бути самоочевидним. М. Гайдеггер назвав би це *Stimmung*: не внутрішнім настроєм людини, а способом, у який сам світ раптом змінює власну тональність [Heidegger, 1995]. Повсякденність більше не замикається сама на собі. У ній виникає зазор. І саме в цей зазор вбігає Білий Кролик.

Спочатку свідомість ще чинить опір. Кролик – просто кролик. Аномалія поки що може бути поглинута звичкою. Але потім з'являється годинник. І цього виявляється достатньо. Не тому, що кролик із годинником «дивний», а тому, що після нього звичний світ уже не сходиться із собою до кінця. Між річчю і її значенням виникає люфт. Світ починає втрачати герметичність. Саме тут народжується те, що Мейер називав проблематизацією: не питання і не сумнів, а момент, коли пояснення більше не закриває реальність повністю [Meyer, 1986]. Кролик із годинником – це не символ. Це збій у механізмі очевидності. Тріщина, достатньо велика, щоб у неї можна було юркнути. І Аліса юркає.

Падіння починається одразу – але саме падіння тут важливіше за прибуття. Л. Керролл робить радикальну річ: він перетворює втрату опори на простір мислення. Аліса падає так повільно, що встигає думати. Роздивлятися полиці. Читати написи. Брати до рук порожню банку. Говорити сама з собою. Згадувати шкільні уроки. Гратися словами, яких не розуміє до кінця. Свідомість, позбавлена твердого ґрунту, починає гарячково виробляти нові способи орієнтації.

Саме це Тернер називав лімінальним станом: людина вже втратила попередню форму, але ще не набула нової [Turner, 1969]. Падіння Аліси відбувається між двома світами – але важливіше те, що воно відбувається між двома режимами мислення. Старий порядок уже не працює. Новий ще не склався. І саме в цій підвішеності виникає філософія: не як система, а як

спроба не втратити здатність мислити в момент, коли світ перестав бути очевидним.

Посередині падіння знання починає поводитися дивно. Воно ще говорить голосом школи, але вже не збігається із собою. «Лондон – столиця Парижа, а Париж – столиця Риму». Помилка тут не випадкова. Це момент, коли форма знання продовжує рухатися за інерцією навіть після того, як зміст випав із неї, мов дно зламаного ліфта. Свідомість ще відтворює порядок – але більше не живе всередині нього. Саме тому падіння Аліси таке довге. Керролл навмисно підвищує мислення між поверххами реальності, де жодна система вже не тримає повністю, але жодна ще остаточно не зникла. Шкільна географія змішується з дитячою грою слів, логіка – з маренням, точність – із ковзанням. І все це не руйнує мислення. Навпаки: лише тепер воно починає рухатися по-справжньому [Deleuze, 1990].

«Широта». «Довгота». Слова, які ще нічого не означають – але вже мають вагу. Аліса смакує їх, ніби пробує мову на дотик. Л. Вітгенштайн мав рацію: значення не чекає людину десь у глибині слова. Людина спочатку входить у ритм мовлення, у жести мислення, у саму матерію термінів – і тільки потім починає розуміти, що саме говорить [Wittgenstein, 2009]. Саме так філософія входить у людину. Не через визначення. Через інтонацію. Через дивне відчуття, що слово «онтологія» вже важить більше, ніж ти сам, хоча ще неможливо пояснити, чому.

Студент спочатку вимовляє філософські терміни так, ніби вони є частиною чужого ритуалу. І це нормально. Мова завжди приходить раніше за розуміння. А потім слово раптом зісковзує. «Антиподи» стають «антипатіями». І тут Л. Керролл робить майже карнавальний переворот: помилка більше не є провалом мислення. Вона стає його двигуном. Смісл починає рухатися не всупереч збою, а через нього. Ж. Дельоз побачив би тут чисту логіку нонсенсу – не відсутність порядку, а порядок, який сміється зі своєї власної стабільності [Deleuze, 1990]. У кролячій норі мова більше не служить людині. Вона веде її за собою, як Білий Кролик. І в якийсь момент стає незрозуміло, хто взагалі говорить: людина користується словами – чи слова вже користуються людиною.

Внизу нори – зала. У залі – двері. Дверей забагато. Майже всі зачинені. Це перше, що філософія робить із людиною: множить входи швидше, ніж з'являється здатність увійти хоча б в один. А потім з'являється ключ. Раніше, ніж стає зрозуміло, що саме він відкриває. І в цьому – майже вся структура філософського досвіду. Спочатку приходять фрагменти: слова без системи, терміни без ґрунту, тексти, які здаються одночасно абсолютно необхідними й абсолютно непроникними. Ключ уже лежить у руці – але двері не відчиняються. Або відчиняються не ті. Або за ними виявляються нові двері. Або двері нарешті підходять – але раптом з'ясовується, що проблема ніколи не була лише у дверях.

Проблема – у масштабі. Керролл робить майже жорстокий хід: суб'єкт у Дивокраї не має стабільного розміру. Аліса то розростається до стелі, і тоді світ стає занадто вузьким для неї; то стискається до мишачого стану – і тоді вже вона сама стає замалою для світу. Голова впирається у балки. Ключ залишається на столі далеко вгорі. Двері відчиняються саме тоді, коли тіло більше не здатне ними скористатися. Простір постійно вимагає іншої версії тебе.

Саме так працює філософія. Вона майже ніколи не питає: «Що ти знаєш?» Вона питає значно неприємніше: «Ким ти мусиш стати, щоб це мислити?». Тому становлення суб'єкта у філософії не схоже на накопичення знань. Воно радше нагадує безперервне перемасштабування. Думка то переростає людину і тисне зверху всією вагою понять, термінів, традицій і чужих голосів. То раптом сама людина переростає текст – і тоді старі концепти починають тріщати, мов занадто тісний одяг. Співмірність між людиною і мисленням не існує наперед. Її доводиться щоразу виробляти заново. Саме тому Ф. Ніцше так наполягав на фігурі дитини [Nietzsche, 1961]. Не як на символі невинності – це було б надто сентиментально для Ніцше, людини, яка навіть співчуття підозрювала у слабкості. Дитина у нього – це істота, здатна змінювати правила гри разом із власним масштабом. Єдина форма життя, яка не застигає остаточно в жодному розмірі. І тому пиріжок із написом «З'їж мене» у Керролла такий тривожний. Не тому, що він може отруїти. А тому, що він працює. Він змінює того, хто його куштує. Філософія теж ніколи не була безпечною дисципліною передачі знань. Вона завжди була технологією трансформації [Nadot, 1995]. Проблема лише в тому, що ніхто завчасно не знає, у який саме бік почне змінюватися форма.

У залі з дверима Аліса одна. Але дромос ніколи не означав самотності. Навпаки: саме в переході найгостріше відчувається присутність того, хто вже знає вагу падіння. Не того, хто знає, де дно. Таких у філософії, здається, взагалі не існує. І не того, хто колись остаточно завершив цей шлях. Дромос не має фінальної точки прибуття – лише тимчасові поверхи, на яких людина ненадовго вчиться дихати, перш ніж знову втратити опору.

Поруч з'являється інший тип фігури: той, хто пам'ятає саму структуру дезорієнтації. Хто знає, як поводитися мислення у момент, коли звичний світ перестає збігатися із собою. Саме тому педагогічний вимір філософії неможливо звести до передачі знань. Знання у кролячій норі взагалі поводитися ненадійно: слова ковзають, масштаби змінюються, двері відчиняються невчасно, а карти виявляються непридатними саме тоді, коли найбільше потрібні.

Викладач тут не стоїть над переходом як контролер смислу. Він теж усередині нього. Гадамер мав рацію: розуміння ніколи не є простим «засвоєнням» тексту. Горизонт змінюється в обох напрямках [Gadamer, 2004]. Але у філософії ця взаємність ще радикальніша, бо мислення взагалі не відбувається на безпечній дистанції. Студент входить у питання – і питання змінює його. Викладач входить у той самий простір знову – і теж змінюється, хоча вже інакше.

У цьому сенсі філософія є дивною формою спільного падіння – своєрідною *coincidentia* мислення, де різниця між тим, хто веде, і тим, кого ведуть, ніколи не буває абсолютною. Іноді вони просто падають поруч із різною швидкістю. До викладання філософських дисциплін найменш прийнятними є класичні методики та технології.

П. Адо називав філософію духовною вправою, але будь-яка вправа передбачає когось поруч [Hadot, 1995]. Не наглядача. Не носія істини. Радше того, хто вже навчився не панікувати всередині невизначеності. Того, хто знає: порожня банка з-під мармеладу – це не провал; слова можуть випереджати розуміння; помилка іноді відкриває мислення точніше, ніж правильна відповідь. Саме тому педагогічна практика у підготовці фахівців із філософії не є передачею готового змісту. Вона є спільним утримуванням лімінального простору достатньо довго, щоб інший не втік назад в очевидність. Щоб стало можливим витримати момент, коли старі пояснення вже не працюють, а нові ще не народилися.

Тернер описував ініціацію як стан тимчасової незавершеності, де соціальні ролі втрачають остаточну стабільність [Turner, 1969]. Дромос працює так само. Тут немає тих, хто «вже прибув». Є лише різні ступені здатності не боятися темряви між поверхами. Білий Кролик не озирається. Йому байдуже, хто юркнув слідом. Але філософія починається саме там, де хтось усе-таки озирається – не для того, щоб повернути назад, а щоб інший не залишився сам у момент, коли світ уперше перестав бути очевидним.

Після падіння найнебезпечніше тільки починається. Бо Дивокрай не є хаосом. Хаос був би простішим. У хаосі немає правил – а отже, немає і загрози мисленню. Але у Дивокраї правила є. Проблема лише в тому, що вони весь час зміщуються. Свідомість спирається на логіку – і підлога йде з-під ніг. Спірається на мову – і мова починає жити своїм життям. Спірається на час – і опиняється на Безумному Чаюванні, де час зупинився о шостій годині і більше не рухається, але чашки чомусь весь час міняються місцями.

Це не абсурд. Це інший режим раціональності.

Капельюшник і Березневий Засць не божевільні – вони живуть всередині системи, що має свою внутрішню логіку. Просто ця логіка відмовляється бути зручною. Час тут не лінійний інструмент – він персонаж, з яким посварились. Розмова не веде до висновку – вона повертається до себе, як стрілки годинника що застрягли. І будь-яка спроба Аліси до впорядкування нашттовхується не на спротив, а на щось гірше: на ввічливу незворушність людей, для яких цей порядок – єдиний можливий. М. Фуко сказав би: кожна система мислення формує власні правила того, що може бути сказаним, помисленим і визнаним істинним [Foucault, 1972]. Безумне Чаювання – це не пародія на раціональність. Це її дзеркало: той самий механізм, тільки без претензії на природність. Тут стає видимим те, що зазвичай приховане: будь-який порядок мислення є домовленістю. Правила гри не були вічними. Їх колись почали дотримуватися – і колись перестануть.

А потім з'являється Чеширський Кіт. Він єдиний у Дивокраї, хто не намагається переконати Алісу у власній слушності. Він просто вказує напрямки – і зникає. Залишається лише усмішка: слід присутності без самої присутності. Онтологія нестабільного існування у чистому вигляді. Кіт не має відповіді – він має позицію: будь-який напрямок веде кудись, якщо йти достатньо довго. Філософія так само: вона не обіцяє прибуття – вона обіцяє рух.

І нарешті – суд. Де вирок оголошується до початку розгляду справи. Де правила змінюються просто під час засідання. Де Королева кричить: «Спочатку вирок – потім докази!» – і це звучить як абсурд лише доти, доки не починаєш впізнавати цю логіку в інших місцях. М. Фуко назвав би це дисциплінарною раціональністю: системою, що приховує власне походження і видає себе за природний порядок речей [Foucault, 1977]. Аліса на суді робить

єдине можливе: вона перестає грати за правилами гри, яку не обирала. «Та ви ж просто колода карт!» – і все розсипається.

Це і є фінальний урок дромосу. Дивокрай не вчить правильно мислити. Він учить бачити, що правила мислення – не природні закони. Що вони були прийняті. Що їх можна поставити під питання. І що саме цей момент – коли людина вперше бачить умовність того, що здавалося очевидним – і є справжнім початком філософії. Не коли знайдена істина. А коли виявилось, що навіть підлога трималася лише на згоді вважати її твердою.

Підсумовуючи, варто сказати: дромос не завершується виходом. Він завершується лише в той момент, коли людина перестає помічати, що рухається всередині нього. Саме тому «Пригоди Аліси в Дивокраї та в Задзеркаллі» залишається не дитячою книгою про дивний світ, а одним із найточніших описів того, що відбувається з мисленням, коли воно вперше втрачає очевидність як опору.

Ця стаття не є аналізом «Пригод Аліси в Дивокраї та в Задзеркаллі». Аналіз передбачав би дистанцію – ніби текст можна розкласти на елементи й залишитися зовні. Але дромос не дозволяє зовнішньої позиції. Він затягує всередину. Саме тому ця робота є радше спробою відтворити те, що робить сам Л. Керролл: підвісити мислення між поверхами, забрати в нього звичні опори й подивитися, чи здатне воно рухатися далі. Філософія починається там, де мислення не зупиняється навіть після втрати опори.

П. Адо нагадував: антична філософія була не системою тверджень, а практикою перетворення себе. Не коментуванням істини, а способом існування поруч із нею – без остаточної гарантії володіння. Десь між античною школою і сучасною академічною аудиторією філософія поступово навчилася говорити про мислення замість того, щоб ризикувати самим мисленням. Вона стала описом чужих концептів, архівом термінів, музеєм правильно підписаних ідей. Л. Керролл – математик і логік, людина, яка знала ціну формальної точності, – зробив майже протилежне. Він не вибудовує систему мислення, а поміщає свідомість у ситуацію, де жодна система більше не гарантує стійкості. «Пригод Аліси в Дивокраї та в Задзеркаллі» починається раніше за філософську концепцію – у тому моменті, коли очевидність уже втратила герметичність, але мислення ще не знайшло нової форми. Нудьга відкриває тріщину у звичному світі. Падіння позбавляє ґрунту. Мова починає ковзати швидше, ніж свідомість встигає закріплювати значення. Правила виявляються не природою речей, а режимом гри, який можна побачити саме тому, що він починає хитатися.

У цьому полягає методологічний жест цієї статті. Ми не намагалися описати філософію з безпечної дистанції. Йшлося радше про інше: рухатися разом із самим процесом втрати очевидності – так, як Аліса не аналізує кролячу нору, а юркає всередину ще до того, як встигає зрозуміти наслідки. Дромос тут не є метафорою переходу. Він стає способом мислення: простором, де поняття виникають із руху, а не керують ним наперед. Тернер і Дельоз зустрічаються тут не як автори різних теорій, а як співрозмовники всередині однієї топології переходу. Адо впізнає у падінні структуру духовної вправи. Фуко – оголену форму раціональності, яка вже не може приховати власну умовність. Усі ці підходи сходяться в одній точці: мислення починається не там, де світ стає зрозумілим, а там, де він перестає бути самоочевидним.

Філософський текст, який лише повідомляє зміст, нагадує банку з написом «мarmелад», що виявляється порожньою. Етикетка правильна. Форма збережена. Але всередині немає нічого, здатного змінити того, хто відкрив банку.

Можливо, філософська стаття має бути не контейнером знань, а дромосом? Не поясненням мислення, а ситуацією, у якій мислення стає неминучим? Текстом, де читач рухається слідом за Алісою і десь посеред падіння раптом помічає: очевидність уже зникла, а отже, залишилося тільки одне – продовжувати думати.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ / REFERENCES

1. Alice in Wonderland: Experimental jurisprudence on the internal point of view / Roversi C. et al. Jurisprudence. An International Journal of Legal and Political Thought. 2023. Vol. 14, Issue 2. pp. 143–170. DOI: <https://doi.org/10.1080/20403313.2022.2109884>
2. Carroll, L. (2009). *Alice's adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*. Oxford University Press.
3. Deleuze, G. (1990). *The logic of sense* (M. Lester & C. Stivale, Trans.). Columbia University Press.
4. Faranda, A. (2022). *Alice's Adventures in Wonderland: A journey into the unconscious*, a

- shamanic journey. *Blue Gum*, *9*, 1–12.
https://www.ub.edu/dpfilsa/Blue_Gum/BlueGum_Vol9/9_Faranda%20Blue%20Gum%209%202022.pdf
5. Foucault, M. (1972). *The archaeology of knowledge* (A. M. Sheridan Smith, Trans.). Pantheon Books.
 6. Foucault, M. (1977). *Discipline and punish: The birth of the prison* (A. Sheridan, Trans.). Pantheon Books.
 7. Gadamer, H.-G. (2004). *Truth and method* (2nd rev. ed., J. Weinsheimer & D. G. Marshall, Trans.). Continuum.
 8. Hadot, P. (1995). *Philosophy as a way of life: Spiritual exercises from Socrates to Foucault* (A. I. Davidson, Ed.; M. Chase, Trans.). Blackwell.
 9. Hadot, P. (2002). *What is ancient philosophy?* (M. Chase, Trans.). Harvard University Press.
 10. Heidegger, M. (1995). *The fundamental concepts of metaphysics: World, finitude, solitude* (W. McNeill & N. Walker, Trans.). Indiana University Press.
 11. Lyotard, J.-F. (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge* (G. Bennington & B. Massumi, Trans.). University of Minnesota Press.
 12. Meyer, M. (1986). *Problématique: Philosophie, science et langage*. Presses Universitaires de France.
 13. Nietzsche, F. (1961). *Thus spoke Zarathustra* (R. J. Hollingdale, Trans.). Penguin Books.
 14. Podolska, T. V., Skryl, O. I. Voices-positions in discourses: how is identity possible? *Anthropological Measurements of Philosophical Research*, 2017, (11), 23–32. <https://doi.org/10.15802/ampr.v0i11.105474>
 15. Ricoeur, P. (1981). *Hermeneutics and the human sciences: Essays on language, action and interpretation* (J. B. Thompson, Ed. & Trans.). Cambridge University Press.
 16. Ricoeur, P. (1984–1988). *Time and narrative* (Vols. 1-3) (K. McLaughlin & D. Pellauer, Trans.). University of Chicago Press.
 17. Sfetcu N. *Alice's Adventures in Wonderland – Philosophical perspectives*. Index Academic. 2025. Vol. 1. pp. 1–11. DOI: <https://doi.org/10.58679/IA55823>
 18. Turner, V. (1969). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Aldine Publishing.
 19. Wittgenstein, L. (2009). *Philosophical investigations* (G. E. M. Anscombe, P. M. S. Hacker, & J. Schulte, Trans., Rev. 4th ed.). Wiley-Blackwell.

Стаття надійшла до редакції 01.02.2026
Стаття рекомендована до друку 23.04.2026

Переглянуто 20.03.2026
Опубліковано 25.05.2026

Tetiana V. Podolska, PhD in Philosophy, Docent, Associate Professor of the Professor J. B. Schad Theoretical and Practical Philosophy Department, V. N. Karazin Kharkiv National University, Svobody sq. 4, Kharkiv, 61022, Ukraine, <https://orcid.org/0000-0003-1159-7538>

«DOWN THE RABBIT-HOLE»: IMMERSION INTO THE WORLD OF PHILOSOPHY: ON CONTEMPORARY ISSUES OF TEACHING METHODOLOGY

The article explores the moment in which philosophy has not yet crystallized into a system of concepts but has already begun to fracture the self-evidence of the world. Taking the first chapter of “Alice’s Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass” as its point of departure, the study reads Carroll’s text not as an introduction to a children’s adventure, but as a topography of entry into thought. The White Rabbit does not invite Alice; he merely disrupts the habitual order of things to such an extent that the world ceases to coincide fully with itself. It is precisely this fracture that becomes the condition for philosophical movement.

The central concept of the article is the *dromos* – a space of transition that exists only in movement between two states and belongs definitively to neither. The *dromos* is approached not as a metaphor for the path toward philosophy, but as a form of thinking at the moment of the loss of grounding. Within this space, boredom appears not as a psychological condition, but as a mode of ontological openness; the fall emerges not as a plot device, but as a liminal structure of consciousness; language play functions not as decorative nonsense, but as an experience of entering language prior to understanding it. Alice’s continual changes of scale are interpreted as a crisis of commensurability between subject and world, while Wonderland itself appears as a distinct regime of rationality that exposes the contingency of every order of thought.

Methodologically, the article combines hermeneutic, phenomenological, and problematological,

approaches, drawing on the ideas of G. Deleuze, P. Hadot, H.-G. Gadamer, M. Meyer, M. Foucault, P. Ricoeur V. Turner, and L. Wittgenstein. At the same time, the text deliberately abandons the position of external observation: philosophy is treated not as an object of description, but as an experience into which the reader is already drawn before becoming fully aware of it. In this sense, “Alice’s Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass” is read not as a text requiring definitive interpretation, but as a rhetorical mechanism for destabilizing the self-evident. Carrollian nonsense functions not as the negation of rationality, but as a way of exposing its limits, disrupting the automatisms of thought and forcing consciousness to experience its own instability as a condition of movement.

The article opens a broader cycle of studies devoted to reading L. Carroll as a space of philosophical initiation, where characters, linguistic displacements, rhetorical loops, and the very topography of Wonderland function not as literary images, but as mechanisms for the production of thought.

Keywords: teaching methodology, dromos, philosophy of entry, liminality, subjectivity, becoming, rhetoric, philosophical initiation, ontological openness, topography of thought, philosophy of education.

The article was received by the editors 01.02.2026
The article is recommended for printing 23.04.2026

The article was revised 20.03.2026
This article published 25.05.2026

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>

«ADVICE FROM A CATERPILLAR»: З ОБОХ БОКІВ ГРИБА

Статтю присвячено дослідженню риторичних механізмів проблематизації особистісної тотожності. Вихідним припущенням роботи є теза про те, що питання про ідентичність не обов'язково функціонує як засіб отримання знання про суб'єкта. У певних дискурсивних ситуаціях воно може виконувати протилежну функцію: підважувати підстави самовизначення, переводити тотожність у режим безперервного перегляду та виробляти простір невизначеності, у межах якого будь-яка відповідь виявляється тимчасовою і принципово неповною.

У дослідженні розглядається взаємозв'язок між риторикою, скептицизмом і практиками самоопису. Особливу увагу приділено тому, як пам'ять, тілесність і мовлення, що традиційно розглядалися як підстави особистісної тотожності, можуть ставати джерелами її проблематизації. Показано, що самототожність постає не як завершений стан або прихована сутність, а як процес інтерпретації, що постійно відновлюється у ситуаціях комунікативної взаємодії.

Методологічною основою роботи виступає поєднання риторико-критичного аналізу, герменевтичного підходу та проблематології. Теоретичний контекст формують концепція наративної ідентичності, скептична традиція та сучасні дослідження риторичної природи самовизначення. Особливе значення надається аналізу питання як самостійної філософської події, здатної не лише відкривати можливості для відповіді, але й демонструвати межі будь-якого остаточного визначення.

Обґрунтовано, що невизначеність у питаннях ідентичності є не наслідком браку інформації, а структурною характеристикою самого процесу саморозуміння. У цьому контексті риторика постає не допоміжним засобом репрезентації філософських ідей, а способом їхнього безпосереднього виробництва. Такий підхід дозволяє розглядати ідентичність не як об'єкт пізнання, а як відкритий процес, що розгортається між спробою самовизначення та неможливістю його остаточного завершення.

Ключові слова: : **риторика, ідентичність, тотожність, скептицизм.**

Як цитувати: Попова, Н., (2026). «Advice from a Caterpillar»: з обох боків гри. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна, серія «Теорія культури і філософія науки»*, (73), 27-35. <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2026-73-03>

In cites: Popova, N., (2026). «Advice from a Caterpillar»: On Both Sides of the Mushroom. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University, Series Theory of Culture and Philosophy of Science*, (73), 27-35. <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2026-73-03> [In Ukrainian]

«Хто ти така?»

Синя Гусениця ставить це питання з тією рідкісною інтонацією, яка миттєво позбавляє співрозмовника ілюзії, ніби відповідь у нього взагалі була. Не як прохання представитися. Не як запрошення до розмови. І вже точно не як жест ввічливості. Радше як вимога пред'явити те, що людина зазвичай ретельно носить при собі, але майже ніколи не здатна показати: власне «я». Наче паспорт суб'єкта. Бажано чинний. До цього моменту Wonderland уже неодноразово демонстрував Алісі, наскільки крихкими є речі, які вважаються очевидними. Здоровий глузд поведився нестабільно, простір нехтував геометрією, тіло без попередження втрачало сталі пропорції, а мова зраджувала саме тоді, коли мала б рятувати. Проте саме тут під питання вперше потрапляє дещо фундаментальніше. Не те, що вона робить. Не те, як її називають інші. І навіть не те, як вона виглядає після чергового шматочка гриба. Під сумнів ставиться сама можливість відповісти на питання про те, ким вона є. І саме тут починається справжня проблема. Бо якщо придивитися уважніше, відповідь вислизає не лише від Аліси. Філософія

теж витратила на її пошуки чимало часу. Арістотель шукав субстанцію. Декарт – cogito. Локк – пам'ять. Юм шукав не менше за інших і мав незручність чесно повідомити, що на місці стійкого «я» виявив лише потік вражень. Гусениця, здається, одразу починала з того місця, на якому Юм закінчив. Синя Гусениця поводить так, ніби все їй давно відомо. Вона не допомагає. Не пояснює. Не пропонує жодних визначень і не поспішає рятувати співрозмовницю від інтелектуального дискомфорту. Що, слід визнати, дуже по-філософськи. Вона послідовно руйнує кожну відповідь, і розмова знову повертається до вихідної точки. Чим більше говорить Аліса, тим менш очевидним стає те, ким вона є. Класична метафізика в цей момент могла б нервово шукати примітки на полях.

П'ята глава *Alice's Adventures in Wonderland* постає герменевтичною лабораторією ідентичності. Керролл намалював ситуацію, у якій питання «хто я?» не отримує відповіді не тому, що відповідь ще не знайдена, а тому, що сама тотожність виявляється не результатом, а процесом; не об'єктом володіння, а режимом постійного перегляду [Ricoeur, 1981; Ricoeur, 1984–1988]. Це вже майже Піррон. Але до скептиків ми ще повернемося.

Актуальність цього дослідження починається саме там, де закінчується комфорт. Сучасний суб'єкт існує в режимі безперервного самоопису. Він складає автобіографії для резюме, конструює версії себе для соціальних мереж, адаптує власну історію під різні аудиторії та ролі. Людина дедалі частіше не просто має ідентичність. Вона змушена її виробляти. Щодня. Для різних ситуацій. Для різних аудиторій. І щоразу достатньо переконливо, аби в цю версію повірили і інші, і вона сама.

Історія філософії знає чимало спроб віднайти стійку підставу ідентичності. Проте жодна з них не зняла проблему. Сучасна гуманітаристика зробила інший хід: перестала шукати фундамент і звернула увагу на сам процес. Ідентичність дедалі частіше розуміється не як прихована сутність, яку потрібно відкрити, а як процес інтерпретації та переопису, що ніколи не завершується остаточно [Ricoeur, 1981; Ricoeur, 1984–1988]. Проблема лише в тому, що будь-яка розповідь має властивість змінюватися. А іноді ще й суперечити попередній версії автора. Тому п'ята глава *Wonderland* набуває несподіваної актуальності. Бо тут послідовно втрачають переконливість усі підстави, на які суб'єкт зазвичай спирається, коли намагається відповісти на питання про себе. Пам'ять відтворює не те. Тіло змінюється швидше, ніж ці зміни встигають увійти до розповіді про себе. Зовнішні визначення множаться й конфліктують між собою. Питання про ідентичність перетворюється на питання про межі самої можливості самоінтерпретації. І саме тут Синя Гусениця виявляється однією з найточніших фігур *Wonderland*. Вона не нав'язує Алісі готової категорії. Не вручає ярлик. Не поспішає стабілізувати кризу. Вона просто демонструє нестійкість будь-якої відповіді. І чекає.

Вона й досі курить.

І поки Аліса намагається зібрати себе до купи, є сенс уточнити, яким саме інструментарієм ми збираємося спостерігати за цим процесом.

Мета статті – дослідити п'яту главу *Alice's Adventures in Wonderland* як риторичну організацію невизначеності та показати, яким чином діалог Аліси й Синьої Гусениці послідовно підважує можливість остаточного самовизначення.

Завдання дослідження: простежити, яким чином питання «Хто ти така?» організовує проблемне поле діалогу та перетворює ідентичність на питання без очевидної відповіді; дослідити кризу метогодія як риторичного механізму підтримання самототожності та показати наслідки її порушення для самоопису суб'єкта; проаналізувати риторичні стратегії Синьої Гусениці, спрямовані на послідовне проблематизування будь-яких визначень, що претендують на остаточність; розглянути епізод із Горлицею як ситуацію конфлікту між самовизначенням і зовнішнім приписуванням ідентичності; окреслити функцію гриба як риторичної моделі неповного знання, у якій смисл виникає через необхідність самостійного добудовування відсутніх підстав.

Керролла досліджують давно і старанно. Настільки старанно, що іноді здається: ще трохи – і він буде повністю пояснений. Цього, на щастя, не сталося.

Риторична організація *Wonderland* описана з різних боків. Bulut і Almabrouk показали, що каламбури у Керролла є не декоративним елементом тексту, а одним із механізмів його смислотворення [Bulut, Almabrouk, 2020]. Kemp дослідив риторичні стратегії як спосіб одночасного виробництва і підважування порядку [Kemp, 2011]. Chadwick-Joshua вписала цикл про Алісу у меніппову традицію та риторичну культуру вікторіанської доби [Chadwick-Joshua, 1987]. Wollner проаналізувала феномен doubletalk – специфічної форми смислової нестабільності у *Wonderland* [Wollner, 2009]. Усі ці дослідження дозволяють побачити, як

функціонує мова Wonderland. Проте вони майже не ставлять питання про те, що ця мова робить із суб'єктом, який намагається за її допомогою визначити самого себе.

Одним із найвпливовіших філософських прочитань *Alice's Adventures in Wonderland* залишається інтерпретація Ж. Дельоза. Для нього Аліса постає фігурою становлення, а нонсенс виявляється особливим способом породження смислу через рух і зміщення поверхонь [Deleuze, 1990]. Це прочитання дозволяє побачити логіку змін, але майже не звертається до риторичних механізмів, за допомогою яких ці зміни переживаються і проговорюються.

Не менш важливими є герменевтичні підходи до проблеми ідентичності. П. Рікер розглядає особистість як результат постійного наративного конструювання та переосмислення власної історії [Ricoeur, 1981; Ricoeur, 1984-1988]. Проте суб'єкт Рікера вже має можливість розповідати про себе з певної дистанції. У п'ятій главі *Wonderland* така дистанція постійно вислизає. Аліса змушена інтерпретувати себе в момент, коли самі підстави цієї інтерпретації перебувають у стані безперервної зміни.

Скептична традиція – від Секста Емпірика до Юма – поставила під сумнів можливість остаточного самовизначення [Sextus Empiricus, 1933; Hume, 1978]. Проте у діалозі Аліси й Синьої Гусениці ця проблема постає не лише як предмет роздумів. Вона розгортається як риторична подія. Гусениця не описує неможливість остаточної відповіді. Вона послідовно виробляє її в самому процесі розмови.

Саме тут виявляється дослідницька лакуна. Питання про те, яким чином діалог у п'ятій главі функціонує як риторичний механізм проблематизації ідентичності, досі не ставало предметом спеціального аналізу. Недостатньо дослідженими залишаються роль питання «Хто ти така?», функціонування метогої в умовах нестабільності самототожності, а також значення пауз, повторів і мовних збоїв для виробництва невизначеності.

Риторика ідентичності у п'ятій главі залишається практично нерозробленою. Можливо, тому, що більшість дослідників приходили до Синьої Гусениці як до мудреця. Тоді як вона, цілком імовірно, є одним із найцікавіших риторів у всьому *Wonderland*.

Методологія. Ми читаємо п'яту главу *Alice's Adventures in Wonderland* як риторичний текст – не у сенсі «текст про риторику», а у сенсі «текст що сам є риторичною дією».

Основний інструмент – риторико-критичний аналіз діалогу. Це означає: не що говорить Гусениця – а як саме організоване її мовлення щоб унеможливити відповідь співрозмовниці. Питання, паузи, повтори, мовчання – все це розглядається як риторичні ходи а не просто сюжетні деталі.

Проблематологія Мейєра [Meyer, 1986] дозволяє побачити різницю між питанням що шукає відповідь і питанням що виробляє проблему. Гусениця працює виключно з другим типом.

Герменевтика Рікера [Ricoeur, 1981; Ricoeur, 1984-1988] входить туди де йдеться про метогої і наративну ідентичність – але не як рамка а як матеріал для зіткнення з риторичною практикою тексту.

Скептична традиція – Секст Емпірик [Sextus Empiricus, 1933] і Юм [Hume, 1978] – дає філософський контекст. Але не метод. Метод тут риторичний.

І нарешті – гриб. Інструкція Гусениці («з одного боку виростеш – з іншого зменшишся») аналізується як ентимема [Aristotle, 2010]: аргумент із прихованою передумовою і навмисно неповним висновком що змушує адресата добудовувати смисл самотійно. Це класична риторична фігура – але в контексті де сам смисл «правильного розміру» вже поставлений під сумнів.

Метод слідує за текстом. Не навпаки.

І. «Хто ти така?»: питання як риторична зброя

Гусениця не питає. Вона атакує. «Хто ти така?» – і Аліса вже прогнала. Не тому що не знає відповіді. А тому що питання влаштоване так що будь-яка відповідь буде неправильною ще до того як прозвучить. Це не запит на інформацію. Це риторична пастка – те що Мейєр назвав би проблематизацією у чистому вигляді: не питання про факти, а питання що робить сам факт відповіді підозрілим [Meyer, 1986].

Класична риторика вчила: знай аудиторію. Гусениця знає більше. Вона знає що аудиторія не знає себе. І будує на цій невизначеності весь діалог.

Аліса відповідає не на питання – вона відповідає на тиск питання. Починає розповідати про зміни. Про те якою була зранку. Це вже поразка: замість «я є» – «я була». Ідентичність переїхала у минулий час ще до того як розмова почалася. І тут Керролл робить те що сучасні алгоритми роблять щодня. Кожного разу коли ти заповнюєш анкету, оновлюєш профіль,

верифікуєш акаунт – система питає: «Хто ти?» І вимагає відповіді у форматі який вона сама визначила. Ти вписуєш ім'я – і вже не ти. Ти вписуєш роль – і вже функція. Питання не нейтральне. Питання завжди вже вирішило що ти маєш сказати. Гусениця винайшла цей механізм за сто п'ятдесят років до Google Forms. І якщо хтось думає, що це лише казка, варто згадати: бувають історичні моменти, коли питання «хто ти?» раптом приходить разом із документами, кордонами, реєстраціями, перевітками й необхідністю доводити власну тотожність у буквальному сенсі слова. У таких ситуаціях швидко з'ясовується, що жодна відповідь не є цілком достатньою. Бо питання влаштоване не лише для того, щоб отримати відповідь. Воно також виробляє нові питання, нові перевірки й нові сумніви.

Гусениця мовчить. Чекає. Аліса починає наступний раунд.

Саме так і працює риторична зброя: вона не вбиває. Вона змушує співрозмовника вбивати себе самотійно.

II. Меморія що зрадила: коли повторення стає різницею

Гусениця просить прочитати вірш. Здавалося б – проста перевірка. Але у Wonderland прості перевірки не існують.

Аліса пам'ятає вірш. Вона пам'ятає його структуру, ритм, логіку побудови. Але те що виходить – інше. Слова знайомі. Порядок приблизно той. Але зміст вислизнув кудись між пам'яттю і мовленням – і на його місці з'явилося щось нове. Щось чого вона не планувала говорити.

Це не амнезія. Амнезія була б простіше.

Це те що антична риторика називала кризою меморія – одного з п'яти канонів красномовства. Меморія мала забезпечувати не просто збереження тексту а його точне відтворення. Ритор який не може повторити – не ритор. Суб'єкт, який не може відтворити власну історію, ризикує втратити контроль над власною тотожністю [Aristotle, 2010].

Локк побудував на цьому цілу теорію особистісної тотожності [Locke, 1997]. Пам'ятаєш себе вчорашнього – ти той самий. Не пам'ятаєш – питання відкрите. Wonderland бере цю теорію і тихо ламає її об коліно. Аліса пам'ятає. Але пам'ять відтворює не те. Форма зберіглася – зміст мугував. Це майже Дерріда – але без Дерріда. Différance у дії: повторення що завжди вже є різницею.

І тут сучасність входить без стуку.

Ми живемо в епоху тотальної фіксації. Все записано. Все збережено. Фотографії дитинства у хмарі. Переписка за десять років у телефоні. Відео з будь-якого моменту. Здавалося б – ідеальна меморія. Локк був би задоволений. Але щось пішло не так. Бо виявилось що надлишок пам'яті не гарантує тотожності – він її розмиває. Людина дивиться на себе п'ятирічної давності і не впізнає. Перечитує власні пости і думає: хто це писав? Алгоритм підсовує спогади – і вони здаються чужими. Пам'ять є. Але continuity – ні.

А тепер додамо ще один шар. Війна – це теж криза меморія. Міста що існували – більше не існують. Вулиці, які існують одночасно у пам'яті й у втраті. Будинки, що залишилися лише у спогадах. Пам'ять продовжує відтворювати образи, але дедалі частіше відтворює те, що вже неможливо перевірити безпосередньою присутністю...

Аліса читає вірш і чує не те що хотіла сказати. Гусениця слухає. І каже: «Усе неправильно. Від початку й до кінця». Це не оцінка декламації. Це діагноз. Неправильним виявляється не вірш. Неправильною виявляється сама ідея що меморія може бути надійним свідком тотожності. Що достатньо пам'ятати – і ти залишишся собою. Wonderland каже: недостатньо.

І Гусениця навіть не здивована. Вона давно знала. Вона просто чекала поки Аліса перевірить це сама.

III. Гусениця як Піррон: демонтаж без будівництва

Сократ руйнував хибне знання заради істини. За будь-яким його діалогом маячить надія: десь попереду є правильна відповідь. Треба лише дійти.

Гусениця не має такої надії. І не робить вигляду що має.

Вона сидить. Курить. Розбирає кожну відповідь Аліси – і не пропонує нічого натомість. Не веде до знання. Не натякає на вихід. Не залишає навіть слідів у напрямку істини. Вона просто послідовно і без жодного роздратування демонструє: ця відповідь не працює. І ця. І ця теж.

Це не Сократ. Це Піррон [Sextus Empiricus, 1933]. Піррон вважав що про будь-яку річ можна сказати рівно протилежне – і обидва твердження будуть однаково обґрунтованими. Тому мудрець утримується від суджень. Епохе – підвішування. Не «я не знаю». А «питання не

має такого устрою щоб мати відповідь». Саме так поводить Гусениця. «Хто ти?» – не риторичне питання у сенсі «питання без відповіді». Це питання що демонструє неможливість відповіді через сам процес спроби відповісти. Кожен крок Аліси назустріч відповіді відкриває новий рівень невизначеності. Чим більше вона говорить – тим менш очевидним стає хто саме говорить.

Секст Емпірик [Sextus Empiricus, 1933] описував це як ізостенію – рівновагу аргументів. Два твердження рівної сили – і розум зупиняється. Не через слабкість. А через чесність. Аліса потрапляє саме в цю пастку. «Я знаю хто я була зранку» – але вже не та. «Я не змія» – але Горлиця каже інакше. «Я пам'ятаю вірш» – але відтворює щось інше. Кожна підстава для самовизначення виявляється рівно настільки ж вразливою як і її відсутність що дивним чином перегукується і з гумівським сумнівом щодо стійкого суб'єкта [Hume, 1978].

І Гусениця не зловтішається. Вона просто чекає. Бо Піррон теж не зловтішався. Діоген Лаертський розповідає: Піррон ходив вулицями не помічаючи возів і прірв – бо не мав підстав вважати одне небезпечнішим за інше. Учні ходили поруч і рятували його від падіння. Не тому що він був божевільним. А тому що послідовно відмовлявся від тих автоматичних суджень які більшість людей вважає очевидними. Гусениця теж послідовна. Три дюйми – прекрасний зріст. Аліса вважає це жахом – Гусениця не бачить підстав для такої оцінки. Не тому що вона жорстока. А тому що сама шкала «правильного розміру» здається їй підозрілою.

І тут – сучасність знову входить без стуку.

Ми живемо в епоху де питання «хто ти?» поставлене промислово. Соціальні мережі. Верифікації. Алгоритми що класифікують. ШІ що аналізує. Кожна система хоче знати хто ти – і пропонує власну форму для відповіді. Заповни профіль. Вибери категорію. Постав мітку. А тепер уяви Піррона з акаунтом в Instagram. Він би не заповнив біо. Не тому що лінився. А тому що будь-який опис себе у 150 символів – це вже насильство над складністю існування. Він би залишив поле порожнім. І алгоритм би запропонував йому рекламу медитаційних додатків.

Гусениця б зрозуміла.

Але є ще один вимір. Жорсткіший.

Війна теж ставить питання «хто ти?» – і вимагає відповіді негайно. І ця відповідь вирішує не що ти думаєш про себе – а що з тобою зроблять інші. Ідентичність тут перестає бути філософською проблемою і стає питанням виживання.

Гусениця може дозволити собі епохе. Може підвісити судження. Може курити і чекати. Не всі мають цю розкіш. І можливо саме тому філософія (як любив казати професор О.О. Мамалуй) така небезпечна? Вона правильна – але вона з позиції того хто сидить на грибі і нікуди не поспішає. Піррон теж міг дозволити собі не помічати возів – бо учні рятували його від падіння. Аліса рятує себе сама. Гусениця це знає. І все одно не допомагає.

Можливо – це і є найчесніша філософська позиція. Можливо – це жорстокість прикрита мудрістю. Wonderland не вирішує це питання. Він просто залишає його у повітрі – разом із димом люльки.

IV. Горлиця і довга шия: коли інший вирішує хто ти

Після Гусениці Аліса могла б видихнути. Криза ідентичності пройдена. Гриб отримано. Розмір більш-менш під контролем. Але Wonderland не дає видихнути. З'являється Горлиця – і все починається знову. Тільки тепер навпаки.

Гусениця підвішувала. Горлиця приколочує. Гусениця демонтувала будь-яку відповідь. Горлиця має готову відповідь – і вона тебе не питала. Довга шия що рухається між деревами. Інтерес до яєць. Поява у кронах. Висновок миттєвий і остаточний: змія. Аліса заперечує. Горлицю це не цікавить. Бо класифікація вже відбулася – і аргументи суб'єкта не мають доступу до процесу що його класифікує. Це закрыта система. Вхід лише для ознак. Не для пояснень. Тут Керролл робить щось філігранне. Він показує два полюси однієї проблеми. Гусениця – це криза ідентичності зсередини. Горлиця – це насильство ідентичності ззовні. Між ними – Аліса. Яка не може визначити себе сама. І не може прийняти визначення інших.

Рікер називав це конфліктом між *idem* і *ipse* – між тотожністю як незмінною субстанцією і тотожністю як самістю що розповідає себе [Ricoeur, 1992; Ricoeur, 1984–1988]. Горлиця працює виключно з *idem*: є ознаки – є категорія. Крапка. Що *ipse* думає про себе – нерелевантно.

І тут сучасність знову входить. Цього разу – з грюкотом.

Алгоритм теж працює як Горлиця. Він бачить твою поведінку – і класифікує. Ти дивишся певні відео – ти такий. Ти купуєш певні речі – ти отакий. Ти живеш у певному місці

– ти ось такий. Твоя суб'єктивна версія себе алгоритму недоступна. Він бачить лише довгу шию між деревами. І він вже вирішив.

Але є ще жорсткіший приклад.

Війна працює як Горлиця у промисловому масштабі. Прізвище – категорія. Мова – категорія. Місце народження – категорія. Зовнішність – категорія. І жодне пояснення не має доступу до системи що тебе класифікує. Ти кажеш «я не змія» – система каже «довга шия». Кінець дискусії.

Аліса на це відповідає майже відчайдушно: «Але я людина!» Горлиця не заперечує. Вона просто не вважає це релевантним аргументом у контексті довгої шиї і яєць. І тут – найбільшій місце глави. Аліса вперше намагається визначити себе не позитивно, а негативно. Не «я є» – а «я не є». Це мінімальна форма самовизначення. Останній притулок суб'єкта якого витіснили з усіх позитивних визначень. І навіть це не працює. Бо Горлиця не сперечається про те чим ти є. Вона просто продовжує бачити те що бачить [Wittgenstein, 2009]. А те що бачить – переконливіше за будь-який самоопис.

Скептична традиція казала: утримайся від судження. Піррон казав: зупинись. Горлиця – антипиррон. Вона ніколи не зупиняється. Вона вже знає. І ця впевненість страшніша за будь-який сумнів.

Між Гусеницею що руйнує відповіді і Горлицею що нав'язує свої – Аліса виявляє те що філософія ідентичності довго намагалася не помічати: суб'єкт не є господарем власного визначення. Він лише один із голосів у суперечці – і далеко не найгучніший [Ricoeur, 1981].

Гусениця це знала. Тому і не допомагала.

Горлиця це знає. Тому і не слухає.

А Аліса – стоїть між ними. З довгою шиєю. І намагається пояснити що вона людина.

Wonderland слухає. І мовчить.

V. «Риторика гриба»: знання через неповноту

Гусениця йде. Але перед тим робить останній хід. «З одного боку виростеш. З іншого зменшишся». І все. Більше нічого. Аліса стоїть з грибом у руках і намагається зрозуміти: якого боку? Гриб круглий. У круглого гриба немає боків у тому сенсі в якому є боки у прямокутника. Інструкція технічно правильна – і практично марна. Або ні? Бо виявляється що Аліса таки розбирається. Методом спроб. Методом помилок. Методом власного тіла що то впирається у стелю то майже зникає у траві. Гусениця дала неповне знання – і це було правильне рішення. У класичній риторикі це називається ентимема [Aristotle, 2010]. Силогізм з прихованою передумовою. Аргумент де одна частина навмисно не вимовляється – бо аудиторія має добудувати її сама. І в момент добудовування – присвоїти. Зробити своїм. Арістотель розглядав ентимему як найефективнішу форму риторичного доведення саме тому, що частина аргументу залишається невисловленою і має бути добудована самим слухачем [Aristotle, 2010]. Тому вона залучає. Слухач що добудував аргумент сам – переконаний вдвічі сильніше ніж той кому аргумент вручили готовим.

Гусениця це знала. Звісно. Вона могла сказати: «взьми лівий бік щоб вирости і правий щоб зменшитися». Але тоді Аліса отримала б інструкцію. Зовнішнє знання. Чуже. Натомість вона отримала задачу. І вирішила її тілом. І ось тут – парадокс! – що варто зупинитися. Гусениця що весь діалог демонтувала будь-яку відповідь – наприкінці дала інструмент. Неповний. Але справжній. Піррон що підвішував судження – раптом вчинив прагматично. Скептик що не вірив у можливість остаточного знання – передав знання через неповноту. Чому? Можливо тому що повне знання про ідентичність неможливе – а часткове необхідне для виживання. Не можна знати хто ти остаточно. Але треба вміти регулювати власний розмір у світі що постійно змінює масштаб.

І знову – сучасність.

Ми живемо в епоху інформаційного перевантаження. Даних більше ніж будь-коли. Відповідей більше ніж питань. Але цікаво: чим більше інформації – тим менше розуміння. Чим більше дзеркал – тим важче впізнати себе.

Ми щодня виробляємо тони тексту, пояснень і відповідей. Але найчесніше, що може зробити будь-який інтелект – штучний чи людський, – це іноді зупинитися і залишити простір для самостійного добудовування смислу. І дати неповну відповідь. Таку що змушує співрозмовника думати далі самостійно.

Гусениця це вміє. Ми намагаємося...

А війна – навпаки. Війна дає повні відповіді. Категоричні. Без прихованих передумов. Без простору для добудовування. Свій – чужий. Так – ні. Живий – мертвий. Ентимема тут

неможлива бо немає часу на те щоб аудиторія думала сама.

І саме тому мистецтво неповного знання – таке важливе. Саме тому Гусениця, що могла сказати все, каже менше. Бо знає: те що людина відкриває сама – залишається з нею. А те що їй вручають готовим – можна відібрати.

Ідентичність не вручають. Її добудовують. З того що є. З обох боків гриба. Методом власного тіла що помиляється і росте і зменшується і знову шукає правильний розмір.

Гусениця пішла.

Гриб залишився.

І це – найщедріший педагогічний жест у всьому Wonderland.

Висновки. Або: що залишається після гриба

П'ята глава Alice's Adventures in Wonderland не вирішує проблему ідентичності. Вона робить щось значно чесніше: показує що проблема влаштована так що вирішення принципово неможливе – і саме тому продуктивне.

Гусениця виявилася ритором. Не мудрецем що знає істину. Не педагогом що передає знання. А ритором що організовує простір невизначеності так точно і так методично що співрозмовник сам починає бачити те чого не бачив.

Питання «Хто ти?» – риторична зброя що унеможлиблює відповідь до її виголошення. Memoria що зраджує – не вада пам'яті а симптом того що тотожність не зберігається а постійно відтворюється. І щоразу трохи інакше. Гусениця як Піррон – не руйнує заради руйнування. Вона демонтує ілюзію остаточності. Бо лише після демонтажу людина може почати будувати щось справжнє – нехай тимчасове нехай хитке нехай потребує постійного перегляду. Горлиця повертає те що Гусениця відібрала – примусову категорію. І цим завершує коло: ідентичність існує між двома насильствами. Зовнішнім що нав'язує. І внутрішнім що не може остаточно визначити. І гриб – найщедріший жест тексту. Неповна інструкція що змушує діяти. Ентимема у чистому вигляді: добудуй сам – і це стане твоїм.

Може тому ми зупиняємо поки наш проєкт саме тут. Не тому, що тема вичерпана. А тому що хороший проєкт не дає відповіді. Він намічає питання – і залишає їх у голові читача як той гриб у руках Аліси. З обох боків. І кожен сам розбереться що де.

Попереду ще стільки всього! Чеширський Кіт що існує як посмішка без тіла – і що це означає для онтології присутності в епоху цифрових аватарів. Капелюшник і Засець на Безумному Чаюванні – де час зламався і всі застрягли в одному моменті – і хіба це не точний опис травматичної пам'яті? Королева що кричить «спочатку вирок потім докази» – і хто з нас не впізнає цю логіку з новин останніх років? Wonderland не закінчується. Він триває.

Ми продовжимо – бо ми з Харкова. А це означає, що кожен текст пишеться з усвідомленням того, що він може виявитися останнім. Або передостаннім. Це не скарга. Це просто умови задачі.

Харків – місто, де філософія не розкіш, а необхідність. Де абсурд Wonderland часом здається менш абсурдним за ранкові новини.

Але якщо не зможемо ми – продовжить ви. Беріть Керролла. Читайте його як філософський текст, а не як казку. Шукайте місця, де нонсенс виявляється точнішим за серйозність.

Гусениця все ще сидить на грибі.

Курий.

Чекає.

Питання залишається відкритим.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ / REFERENCES

1. Aristotle. (2010). *Rhetoric* (W. R. Roberts, Trans.). Cosimo Classics (Original work written c. 350 BCE)
2. Bulut, T., & Altabrouk, N. (2020). The functions of puns in “Alice’s Adventures in Wonderland”. *The Reading Matrix: An International Online Journal*, 20(1), 172–185. <https://www.readingmatrix.com/files/22-gb5e5b35.pdf>
3. Carroll, L. (2009). *Alice’s adventures in Wonderland and Through the looking-glass*. Oxford University Press.
4. Chadwick-Joshua, J. (1987). “Alice’s Adventures in Wonderland” and “Through the Looking-

- Glass”: A Menippean assessment and rhetorical analysis of Carroll’s Alice books [Doctoral dissertation, Texas Woman’s University]. Texas Woman’s University Repository. <https://twu-ir.tdl.org/items/cd077302-049b-4086-ba66-4f3fed9aa7ae>
5. Deleuze, G. (1990). *The logic of sense* (M. Lester & C. Stivale, Trans.). Columbia University Press.
6. Gadamer, H.-G. (2004). *Truth and method* (2nd rev. ed., J. Weinsheimer & D. G. Marshall, Trans.). Continuum.
7. Heidegger, M. (1995). *The fundamental concepts of metaphysics: World, finitude, solitude* (W. McNeill & N. Walker, Trans.). Indiana University Press.
8. Hume, D. (1778). *A treatise of human nature*. Oxford University Press. (Original work published 1739)
9. Kemp, M. F. (2011). *Carrollian language arts & rhetoric: Dodgson’s quest for order* [Master’s thesis, University of Tennessee at Chattanooga]. UTC Scholar. <https://scholar.utc.edu/theses/39/>
10. Locke, J. (1997). *An essay concerning human understanding*. Penguin Books. (Original work published 1689)
11. Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of perception* (C. Smith, Trans.). Routledge.
12. Meyer, M. (1986). *Problématique: Philosophie, science et langage*. Presses Universitaires de France.
13. Nietzsche, F. (1961). *Thus spoke Zarathustra* (R. J. Hollingdale, Trans.). Penguin Books.
14. Ricoeur, P. (1981). *Hermeneutics and the human sciences: Essays on language, action and interpretation* (J. B. Thompson, Ed. & Trans.). Cambridge University Press.
15. Ricoeur, P. (1984–1988). *Time and narrative* (Vols. 1–3, K. McLaughlin & D. Pellauer, Trans.). University of Chicago Press.
16. Roversi, C., Ubertone, M., Villani, C., d’Ascenzo, S., & Lugli, L. (2023). Alice in Wonderland: Experimental jurisprudence on the internal point of view. *Jurisprudence: An International Journal of Legal and Political Thought*, 14(2), 143–170. <https://doi.org/10.1080/20403313.2022.2109884>
17. Sextus Empiricus. (1933). *Outlines of pyrrhonism* (R. G. Bury, Trans.). Harvard University Press. (Original work published ca. 200 CE)
18. Sfetcu, N. (2025). Alice’s Adventures in Wonderland – Philosophical perspectives. *Index Academic*, 1, 1–11. <https://doi.org/10.58679/IA55823>
19. Wittgenstein, L. (2009). *Philosophical investigations* (Rev. 4th ed., G. E. M. Anscombe, P. M. S. Hacker, & J. Schulte, Trans.). Wiley-Blackwell.
20. Wollner, A. (2009). Doubletalk in Alice in Wonderland. *The Victorian Web*. <https://victorianweb.org/authors/carroll/woolner8.html> (Original work written 2004)

Стаття надійшла до редакції 20.01.2026
Стаття рекомендована до друку 18.04.2026

Переглянуто 22.02.2026
Опубліковано 25.05.2026

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>

«ADVICE FROM A CATERPILLAR»: ON BOTH SIDES OF THE MUSHROOM

The article is devoted to investigating the rhetorical mechanisms behind the problematization of personal identity. The underlying premise of the study is that the question of identity does not necessarily function as a means of acquiring knowledge about the subject. In certain discursive situations, it may perform the opposite function: subverting the foundations of self-determination, shifting identity into a mode of continuous revision, and generating a space of uncertainty within which any answer proves temporary and fundamentally incomplete.

The study examines the relationship between rhetoric, skepticism, and practices of self-description. Particular attention is paid to how memory, embodiment, and speech—traditionally regarded as the foundations of personal identity—can become sources of its problematization. It is shown that self-identity emerges not as a finished state or a hidden essence, but as a process of interpretation that is constantly renewed within situations of communicative interaction.

The methodological framework of the work is based on a combination of rhetorico-critical analysis, a hermeneutic approach, and problematology. The theoretical context is informed by the concept of narrative identity, the skeptical tradition, and contemporary research into the rhetorical nature of self-determination. Special emphasis is placed on analyzing the question as an independent philosophical event capable of not.

only opening up possibilities for a response but also demonstrating the limits of any definitive definition

It is argued that uncertainty in matters of identity is not a consequence of a lack of information, but a structural characteristic of the process of self-understanding itself. In this context, rhetoric appears not as an auxiliary means of representing philosophical ideas, but as a mode of their direct production. Such an approach allows identity to be viewed not as an object of cognition, but as an open process unfolding between the attempt at self-determination and the impossibility of its final completion.

Keywords: **rhetoric, identity, self-sameness, skepticism.**

The article was received by the editors 20.01.2026

The article is recommended for printing 18.04.2026

The article was revised 22.02.2026

This article published 25.05.2026

Володимир Ярославович Панов

доктор філософії,

викладач кафедри теоретичної і практичної філософії імені професора Й. Б. Шада

Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна,

майдан Свободи 4, м. Харків, 61022, Україна

<https://orcid.org/0000-0002-8401-915X>

Олександр Олександрович Макаров

аспірант кафедри теоретичної і практичної філософії імені 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>

**«A CAUCUS-RACE AND A LONG TALE»: ДОДО, СОФІСТИ І СУХА
ПРОМОВА У МОКРОМУ СВІТІ**

Стаття присвячена філософському аналізу третьої глави Alice's Adventures in Wonderland Л. Керролла як моделі риторичного виробництва соціальної реальності. Досліджується проблема співвідношення мови, колективного порядку та смислу в ситуації, коли комунікація перестає виконувати виключно репрезентативну функцію і набуває здатності безпосередньо організовувати соціальну взаємодію. Вихідною є теза про те, що у Wonderland риторика функціонує не як засіб передачі готового значення, а як самостійний механізм конструювання процедур, форм спільності та символічних режимів визнання.

Особливу увагу приділено аналізу тих епізодів глави, у яких мова демонструє власну продуктивну силу. Показано, що «суха» лекція Миші моделює специфічну форму дискурсивного впорядкування, де мовлення претендує на здатність організовувати не лише смисл, а й саму тілесну реальність. «Біг по колу» інтерпретується як ритуальна процедура, у якій правила не передують дії, а виникають у процесі її виконання. Увагу зосереджено на тому, як колективний порядок підтримується через повторення, участь та перформативне відтворення спільних практик навіть за відсутності чітких критеріїв істини чи успіху. Церемонія нагородження наперстком розглядається як модель символічного виробництва цінності, де статус предмета визначається не його внутрішніми властивостями, а ритуалом суспільного визнання. Увагу приділено сцені tale/tail, у якій мовна гра виходить за межі семантики та набуває просторово-візуальної форми. Показано, що в цьому епізоді нонсенс перестає функціонувати лише як мовне непорозуміння і виявляє матеріальний вимір мовлення, де значення виникає через взаємодію слова, образу та просторової організації тексту.

Обґрунтовується, що третя глава Alice's Adventures in Wonderland пропонує філософськи релевантну модель соціального порядку, який виникає через ритуал, повторення, символічне визнання та колективну участь. Зроблено висновок, що риторика у Керролла виступає не допоміжним інструментом комунікації, а однією з фундаментальних умов існування спільності. Запропоноване прочитання дозволяє розглядати Wonderland не лише як літературний текст нонсенсу, а як своєрідну лабораторію дослідження механізмів, за допомогою яких людські спільноти виробляють і підтримують власну соціальну реальність.

Ключові слова: риторика, нонсенс, Wonderland, перформативність, соціальна реальність, мовна гра, герменевтика.

Як цитувати: Панов, В., Макаров, О., (2026). «A Caucus-Race and a Long Tale»: Додо, софісти і суха промова у мокрому світі. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна, серія «Теорія культури і філософія науки», (73), 36-45.* <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2026-73-04>

In cites: Panov, V., Makarov, O., (2026). «A Caucus-Race and a Long Tale»: Dodo, the Sophists, and the Rhetoric of a Wet World. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University, Series Theory of Culture and Philosophy of Science, (73), 36-45.* <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2026-73-04> [In Ukrainian]

Після моря сліз Wonderland раптом починає говорити надто багато. Наче сама вода, що щойно затопила простір, тепер намагається висохнути у мові. Промоклі істоти сідають колом, запускають процедури, виголошують промови, сперечаються про правила, слухають історію, яка поступово згинається у хвіст, і біжать по колу так серйозно, ніби від правильно організованого нонсенсу справді залежить можливість не розпастися остаточно.

Десь тут, серед мокрих птахів, роздратованої Миші й урочистого Додо, мав би сидіти Платон. Без Академії. Без учнів. Можливо, теж трохи мокрий. І з дедалі більшим жахом спостерігати, як риторика робить саме те, у чому він її підозрював: створює порядок без жодної гарантії істини.

Але Wonderland іде ще далі. Тут риторика не приховує відсутність порядку – вона сама стає способом його тимчасового виробництва. Мова більше не потребує остаточної істини, щоб організовувати колектив, запускати процедури або змушувати учасників поводитися так, ніби сенс уже існує. Достатньо повторення, правильної інтонації, спільної участі й тієї дивної урочистості, з якою люди взагалі схильні ставитися до колективних ритуалів [Turner, 1969]. Навіть відверто безглуздох. Особливо відверто безглуздох.

Саме ця продуктивність риторики і становить головну проблему статті. У третій главі Alice's Adventures in Wonderland Керролл послідовно демонструє ситуації, у яких мова перестає бути засобом опису і починає функціонувати як окрема форма дії: «суха» лекція Миші повинна висушити тіла, «Біг по колу» створює перемогу без критерію перемоги, а церемонія з наперстком виробляє символічну цінність із предмета, який щойно належав самій Алісі [Carroll, 2009].

Нонсенс у Wonderland виникає не через відсутність логіки, а через надлишок риторичних траєкторій, у яких слово починає рухатися швидше за стабільне значення. Особливо виразно це проявляється у знаменитій сцені tale/tail. Миша говорить про «довгу і сумну історію» – але Аліса вже бачить хвіст. І в цю мить мова перестає бути прозорою. Смысл не зникає – він змінює топологію. Розповідь починає згинатися, звужуватися, набувати просторової форми. Інтерпретація більше не слідує за текстом – вона буквально перебудовує його поверхню. Така нестабільність смислу та його залежність від риторичної організації висловлювання перегукується з аналізом поверхні, події та мовних зсувів у Ж. Дельоза [Deleuze, 1990].

Саме тому «Біг по колу» і мишачий хвіст у Керролла виявляються значно ближчими одне до одного, ніж здається спочатку. Обидва є моделями риторичного режиму, у якому порядок виникає не через остаточної істини, а через повторення, процедуру і колективну готовність поводитися так, ніби все це вже має сенс [Meuer, 1986]. Софісти, треба думати, спостерігали б за цим із цілковитим розумінням. Платон – із дедалі менш прихованим роздратуванням. І, що найнеприємніше, обидва мали б рацію.

Актуальність такого прочитання майже не потребує окремих доказів – вона безперервно виробляє себе прямо на очах, у режимі реального часу.

Сучасний світ навчився функціонувати через риторичні механізми з такою ефективністю, що питання про відповідність мови реальності поступово починає звучати майже незручно. Політичні процедури працюють тому, що їх достатньо урочисто повторюють. Медійні наративи існують тому, що їх достатньо синхронно проговорюють [Lyotard, 1984]. Перемоги дедалі частіше оголошуються раніше за остаточної підрахунок. Цінності виникають швидше за аргументи на їхню користь. А спільності формуються не навколо істини, а навколо самої участі у спільному ритуалі [Turner, 1969] – байдуже, наскільки прозорими залишаються його правила.

Додо почувався б у цьому світі абсолютно впевнено. Можливо, навіть професійно.

Проте річ уже давно не лише у політиці. Цифрові середовища, соціальні мережі та алгоритмічні стрічки новин відтворюють логіку третьої глави Alice's Adventures in Wonderland із майже промисловою точністю: правила змінюються під час гри, колективні реакції виникають раніше за рефлексію, а участь у процедурі поступово стає важливішою за її зміст [Ahmed, 2004; Massumi, 2002]. «Біг по колу» тут перестає бути сатирою. Він починає виглядати як доволі точний опис механіки сучасної публічності.

Саме тому звернення до Керролла виявляється продуктивнішим, ніж може здатися спочатку. Він описав цей риторичний режим ще у 1865 році – не тому, що передбачав майбутнє, а тому, що надто уважно спостерігав теперішнє. Wonderland ніколи не була втечею від реальності. Вона лише виявила, наскільки реальність уже тоді залежала від процедур,

оголошень, повторень і колективної готовності поводитися так, ніби сенс існує наперед.

Риторичний вимір Wonderland має доволі парадоксальну долю у дослідницькій традиції: його майже завжди помічають – і майже завжди використовують для чогось іншого. Для Дельоза Wonderland постає простором, де смисл не закріплюється остаточно, а постійно вислизає, змінює траєкторію і народжується просто в процесі мовного руху [Deleuze, 1990]. Проте його передусім цікавить логіка нонсенсу як механізм породження смислу, тоді як сама риторична організація Wonderland та її роль у формуванні колективного порядку залишаються поза центром уваги. Пізній Вітгенштайн, запропонувавши концепцію language games, фактично відкрив можливість осмислення мовлення як форми соціальної практики [Wittgenstein, 2009]. Однак Wonderland і тут залишається радше фоновою можливістю, ніж безпосереднім предметом аналізу.

Спеціальні дослідження творчості Керролла підходять до цієї проблематики значно ближче. Chadwick-Joshua аналізує Alice books у контексті меніппової традиції та риторичної організації абсурду, показуючи, що нонсенс у Керролла руйнує стабільність жанрових ієрархій [Chadwick-Joshua, 1987]. Bulut демонструє, що каламбури у Wonderland виконують не декоративну, а структуротворчу функцію [Bulut, 2020]. Кемп розглядає риторику Керролла як механізм одночасного виробництва і дестабілізації порядку [Kemp, 2011], тоді як Wollner аналізує багатоплановість омонімічних конструкцій і механізми doubletalk у Wonderland [Wollner, 2004/2009].

Утім, попри значну увагу до мовної гри, нонсенсу та риторичних фігур, сама процедурна логіка Wonderland досі залишається недостатньо осмисленою. Практично не дослідженим залишається питання про те, що саме виробляє риторика у третій главі Alice's Adventures in Wonderland: яким чином нонсенс перетворюється на механізм організації спільності; як перформативний збій набуває форми колективного ритуалу; як із нестабільних правил і випадкових мовних актів виникає тимчасовий, але цілком дієвий соціальний порядок.

Саме третя глава Alice's Adventures in Wonderland – з її «сухою» лекцією Миші, бігом по колу без визначених правил і церемонією нагородження наперстком – виявляється однією з найточніших моделей риторичного виробництва реальності у всій творчості Керролла. Мова тут уже не описує світ, а організовує його функціонування.

Мета статті – осмислити третю главу Alice's Adventures in Wonderland як модель риторичного виробництва соціальної реальності, у якій мова перестає функціонувати як засіб опису світу і набуває перформативної сили організації колективного порядку. Особлива увага приділяється тому, як нонсенс, мовна гра, ритуалізовані процедури та нестабільність правил формують тимчасову, але дієву структуру спільності у Wonderland.

Для досягнення поставленої мети передбачено розв'язання таких завдань: (а) дослідити «суху» лекцію Миші як парадоксальну модель дисциплінарного та риторичного мовлення, у якому мова претендує на здатність упорядковувати не лише смисл, а й саму тілесну реальність; (b) проаналізувати «Біг по колу» як перформативний ритуал, де правила виникають уже в процесі їх виконання, а колективний порядок підтримується через сам факт участі; (c) осмислити омонімічну гру tale/tail як механізм візуалізації нонсенсу, у якому текст перестає бути прозорим носієм значення і набуває просторової та матеріальної форми; (d) показати, що риторика у Wonderland функціонує не як прикраса комунікації, а як спосіб виробництва символічної цінності, процедурної легітимності та тимчасових форм спільності; (e) окреслити зв'язок між нонсенсом, мовною грою та механізмами колективної синхронізації у просторі Wonderland.

Методологічно стаття ґрунтується на деконструкції риторичних режимів, що переростає у принцип «слідування за Білим Кроликом» – способі читання, у якому інтерпретація не нав'язує Wonderland зовнішню систему координат, а рухається за тими риторичними, логічними та смисловими зміщеннями, які текст породжує сам. Такий підхід поєднує герменевтичну увагу до процесу виникнення смислу [Gadamer, 2004; Ricoeur, 1981] з риторичною критикою мовних механізмів, що організовують простір взаємодії у Alice's Adventures in Wonderland. Творчість Керролла чинить постійний опір остаточній систематизації: щойно дослідник починає вірити, що вже зрозумів правила гри, Wonderland змінює масштаб, перетворює смисл на каламбур або замінює логіку процедурою. Саме тому текст розглядається не як пасивний об'єкт аналізу, а як активне середовище, що втручається у спосіб власного прочитання і змушує метод рухатися разом із ним.

Після моря сліз мешканці Wonderland намагаються одночасно вижити і «віджати» себе з

води. Лекція Миші звучить майже як обіцянка риторичного порятунку: якщо світ став надто текучим, його, можливо, ще можна впорядкувати мовою.

Сам вибір слова тут майже бездоганно кумедний. Але Wonderland поводить цілком серйозно. Мова справді повинна висушити мокрі тіла. Не метафорично. Буквально. Правильно організований текст має змінити фізичний стан реальності – і саме в цей момент риторика перестає бути просто засобом комунікації. Вона починає претендувати на владу над самим режимом існування колективу.

Текст, який обирає Миша, не випадковий. Це уривок із сухої історичної хроніки про Вільгельма Завойовника – перевантажений титулами, іменами та політичною серйозністю настільки, що сама форма мовлення починає нагадувати маленький дисциплінарний апарат. Фуко впізнав би цю інтонацію миттєво. Мова тут працює не як носій інформації, а як процедура впорядкування тіл: вона синхронізує увагу, організовує мовчання, змушує всіх сидіти колом і слухати щось достатньо офіційне, щоб хаос хоча б ненадовго став менш помітним [Foucault, 1977].

Саме тому лекція Миші так нагадує академічний і бюрократичний дискурс у його найчистішій формі: той тип мовлення, який щиро переконаний, що правильно організовані слова здатні самі по собі виробляти порядок [Foucault, 1972]. І що особливо важливо – Миша не маніпулює. Вона справді вірить у силу хроніки Вільгельма Завойовника. Саме це робить сцену одночасно смішною і моторошно впізнаваною.

Але Wonderland ніколи не дозволяє дисциплінарній риторичі почуватися комфортно надто довго. Щойно Миша починає говорити, Гусак чіпляється до слова «це» – і витягає його з речення, як нитку зі светра. Дискурс, який мав бути прозорим носієм смислу, раптом спотикається об власну матеріальність. Слово перестає слухатися речення. Воно вислизає з контексту і починає поводитися як самостійний об'єкт – майже як той Білий Кролик із годинником, за яким усе це колись і побігло.

І саме тут виявляється найцікавіше. Риторика у Wonderland не руйнується через нонсенс – вона існує завдяки йому. Каламбур, непорозуміння, буквальне прочитання фрази або зміщення значення тут не заважають комунікації. Вони створюють сам механізм колективної взаємодії. Спільність тримається не попри мовні збої, а через них. Миша ображається. Гусак не розуміє чому. Аліса намагається помирити. Папуга повторює останнє слово. І всі разом продовжують сидіти колом так, ніби сама процедура взаємного непорозуміння вже є достатньою формою порядку [Wittgenstein, 2009].

Фуко, ймовірно, сказав би, що дисциплінарний дискурс виробляє слухняні тіла через повторення, контроль і нагляд [Foucault, 1977]. Але у Миші немає ані інституції, ані нагляду, ані навіть особливого авторитету. У неї є лише хроніка Вільгельма Завойовника, мокра аудиторія і дивна впевненість, що цього повинно вистачити. Wonderland іронічно підказує: іноді цього справді достатньо. Не щоб висушити. Але щоб утримати колектив разом ще кілька хвилин.

«Суша» лекція Миші виявляється значно дивнішою, ніж здається спочатку. Вона не просто не працює – вона відтворює одну з найупізнаваніших людських ілюзій: переконання, що правильно організоване мовлення здатне повернути світові порядок. Миша говорить мовою хронік, титулів, політичної серйозності та історичної ваги – ніби сам тон офіційного дискурсу вже має дисциплінувати хаос. Wonderland тут майже безжально точна. Промова не висушує нікого. Вона лише виробляє процедуру слухання [Foucault, 1972; Foucault, 1977].

Але саме ця процедура і починає тимчасово утримувати колектив разом. Істоти перебивають одне одного, чіпляються до окремих слів, не розуміють контексту, відповідають невпопад – але не розходяться. Комунікація триває завдяки збоям, а не попри них. У Wonderland спільність виникає не через досягнення істини, а через сам факт участі у спільному мовному ритуалі [Turner, 1969]. Це майже моторошно нагадує політичну реальність людей, де дебати часто функціонують не для того, щоб щось остаточно з'ясувати, а для того, щоб безперервно відтворювати сам механізм колективної присутності [Lyotard, 1984].

Формально тут є все необхідне для серйозної політичної сцени: авторитетний промовець, аудиторія, урочистий тон, апеляція до історії. Але Wonderland постійно демонструє крихкість цієї конструкції. Достатньо одному слову вислизнути з речення – і вся поважна структура починає хитатися. Дискурс втрачає прозорість, а риторика раптом оголює власну дивну природу: вона тримається не стільки на істині, скільки на колективній

І все ж сцена не перетворюється на хаос. І це у Керролла особливо важливо. Нонсенс не руйнує політичну форму – він показує, наскільки сильно вона від самого початку залежить від повторення, ритуалу і синхронізованої участі. Навіть без повного порозуміння істоти продовжують сидіти колом, слухати, перебивати, реагувати і чекати своєї черги говорити. Сам процес колективного мовлення виявляється достатньою підставою для існування тимчасового порядку [Wittgenstein, 2009].

Саме тому пропозиція Додо – влаштувати «Біг по колу» – виглядає не випадковою забавкою, а майже ідеальною політичною процедурою Wonderland. Якщо Миша намагалася висунути спільність серйозним дискурсом, то Додо спробує організувати її через ритуал без правил. І в обох випадках Керролл ставить те саме незручне питання: скільки риторики потрібно, щоб колектив почав поводитися так, ніби порядок уже існує?

«Правильність форми несуттєва!» – урочисто проголошує Додо, малюючи коло, яке очевидно не є колом. І саме ця деталь виявляється принциповою. Wonderland тут демонструє одну з найнеприємніших істин будь-якого ритуального порядку: процедура здатна працювати навіть тоді, коли її власні правила виконуються лише приблизно. Іноді – особливо тоді [Turner, 1969].

Коло не повинно бути правильним. Старт не потребує сигналу. Ніхто точно не знає, коли починається забіг, за якими критеріями він має завершитися і чи існують ці критерії взагалі. Але учасники все одно починають бігти. Колективна дія виникає не завдяки чіткості правил, а завдяки спільній готовності поводитися так, ніби їхньої приблизності вже достатньо. Межа між правилом і поведінкою «ніби правило існує» тут практично зникає. І десь саме у цій зоні зникнення починається справжня політична кар'єра Додо [Wittgenstein, 2009].

Він створює процедуру майже з чистої перформативності. «Біг по колу» не має ані визначеної мети, ані стабільної форми простору, ані системи оцінювання. Проте ритуал запускається – і, що найнеприємніше, виявляється ефективним. Усі справді висихають.

Бодріяр, імовірно, дивився б на це з професійним захопленням. «Біг по колу» функціонує як симулякр у найточнішому сенсі: знак процедури починає замішати саму процедуру і водночас виробляє цілком реальний ефект. Додо не імітує справжнє змагання. Він створює реальність, у якій імітації вже достатньо, щоб колектив почав рухатися синхронно.

У цьому сенсі риторика остаточно перестає бути лише мовленням. Вона перетворюється на механізм координації тіл і дій. Додо нікого не переконує логічно. Він організовує саму можливість спільного руху. Порядок виникає не як наслідок істини, а як ефект узгодженого повторення, у якому сама участь стає важливішою за пояснення [Turner, 1969; Wittgenstein, 2009].

І в цьому Керролл виявляється майже моторошно точним. Бо значна частина людських інституцій функціонує приблизно так само: не завдяки остаточній прозорості правил, а завдяки колективній готовності продовжувати рух усередині процедур, чия умовність давно стала помітною для всіх [Lyotard, 1984].

Софісти, треба думати, спостерігали б за Додо із цілковитим розумінням. Платон – із дедалі менш прихованою втомою.

Найсмішніше у «Бігу по колу» навіть не те, що правила залишаються невизначеними. Найсмішніше – з якою серйозністю всі погоджуються брати участь у процедурі, сенс якої ніхто не здатен пояснити до кінця. Додо не дає чітких інструкцій, не визначає дистанцію, не окреслює критеріїв перемоги. І все ж ніхто не ставить під сумнів саму необхідність забігу. Wonderland тут виявляється майже лячно точною моделлю колективної поведінки: люди здатні надзвичайно довго підтримувати процедури, функцію яких уже ніхто повністю не розуміє – якщо процедура достатньо урочиста, колективна і супроводжується переконливим тоном.

Біг починається без сигналу і завершується без очевидної причини. Але саме ця розмитість робить його майже ідеальною риторичною формою. Учасники рухаються не до мети – вони підтримують сам процес руху. Спільність утримується не навколо істини, а навколо синхронізованої участі у повторюваній дії [Turner, 1969].

Питання «Хто переміг?» ставить Додо у майже неможливе становище. Воно раптом вимагає від процедури того, чого в неї ніколи не було: зовнішнього критерію істини. Додо довго думає – і зрештою проголошує геніально абсурдне: «Перемогли всі». Це смішно рівно настільки, наскільки впізнавано. Риторичний порядок дуже часто функціонує саме так: процедура завершується успішно не тому, що досягнуто об'єктивного результату, а тому, що

хтось уповноважений достатньо урочисто оголошує її успішною [Lyotard, 1984].

У цей момент «Біг по колу» перестає бути дитячою нісенітницею і перетворюється на майже бездоганну модель перформативної влади. Реальність тут не передусе висловлюванню – вона оформлюється через нього. Перемога існує тому, що її проголосили. Порядок утримується тому, що колектив продовжує поводитися так, ніби він уже існує [Foucault, 1972].

І найнеприємніше – Додо тут нічого не вигадав. Він лише зробив видимим механізм, яким людські спільноти користуються значно частіше, ніж готові визнавати. Намалювавши коло, яке навіть не намагалося бути достатньо круглим.

Але справжній шедевр Wonderland починається вже після оголошення переможців. Будь-який порядок потребує не лише процедури – а й символічного закріплення власної легітимності. Перемогу недостатньо проголосити. Її потрібно вручити.

Керролл робить тут один із найточніших риторичних жестів у всій книзі. Нагородою стає наперсток, який Аліса щойно сама дістала з власної кишені. Додо урочисто забирає його – і так само урочисто повертає назад як офіційний приз. Формально не змінюється нічого. Предмет залишається тим самим. Але церемонія вже встигла виробити навколо нього нову реальність [Turner, 1969].

Бодріяр, ймовірно, дивився б на цю сцену майже із професійним захопленням. Наперсток функціонує тут як чистий симулякр: знак нагороди, що не має жодного «оригіналу» поза ритуалом власного визнання. Він не символізує перемогу – він і є перемогою рівно настільки, наскільки колектив погодився поводитися так, ніби різниця між символом і реальністю вже втратила значення.

Wonderland демонструє майже скандальну річ: цінність виникає не із сутності предмета, а з колективно організованого акту визнання. Якщо спільнота достатньо синхронно поводить так, ніби перед нею нагорода – предмет починає функціонувати як нагорода. Навіть якщо йдеться про твій власний наперсток, який у тебе щойно забрали достатньо офіційним тоном.

І тут Керролл раптом перестає бути схожим на дитячого письменника. Корона є короною, диплом – дипломом, вирок – вироком лише доти, доки колектив продовжує підтримувати ритуал їх визнання [Turner, 1969]. Інституції тримаються не лише на законах чи істині, а на дивній здатності людей синхронно брати участь у символічних процедурах, умовність яких давно помітна всім учасникам [Lyotard, 1984].

І найнеприємніше – Wonderland зовсім не викриває цю логіку як «фальшиву». Наперсток справді починає функціонувати як нагорода всередині сцени. Аліса чемно вклоняється. Усі аплодують. Цінність виникає просто в процесі колективної гри у цінність. Питання про «справжність» тут поступово втрачає сенс – не тому, що реальність зникла, а тому, що сама процедура визнання починає виробляти її швидше за будь-який можливий оригінал [Foucault, 1972; Ricoeur, 1981].

Після наперстка у третій главі залишається лише один риторичний вибух – знаменита сцена з mouse tale/tail. І тут мова робить те, чого від неї вже майже не очікували: починає змінювати власну матеріальну форму.

Миша обіцяє розповісти «довгу і сумну історію» – a long and sad tale. Але Аліса чує tail – «хвіст». І Керролл робить геніально буквальну річ: текст на сторінці справді починає звужуватися, поступово перетворюючись на графічний силует мишачого хвоста. Нонсенс тут перестає бути лише семантичним. Він виходить за межі значення і починає організовувати сам простір висловлювання. Те, що мало залишатися словом, поступово перетворюється на зображення; те, що мало передавати смисл, починає виробляти форму.

Каламбур у Wonderland більше не є просто грою слів. Він втручається у саму топографію тексту. Значення перестає локалізуватися виключно у словах – воно розтікається у форму сторінки, ритм читання, візуальну конфігурацію мовлення. Смысл більше не приховується за текстом як його глибинний зміст. Він починає виникати на самій поверхні знаків, у способі їхнього розташування, згинання і взаємного ковзання [Deleuze, 1990]. Wollner слушно пише про doubletalk як механізм дестабілізації стабільного смислу [Wollner, 2004]. Але у сцені mouse tale/tail нестабільність уперше стає буквально видимою. І це вже принципово інший жест. Мова перестає функціонувати як прозорий канал передачі смислу і починає показувати власне тіло. Те, що зазвичай лишається непомітним посередником між свідомістю і світом, раптом стає предметом досвіду. Читач більше не дивиться крізь мову на значення – він натрапляє на саму матеріальність мовлення.

Аліса більше не слухає історію у звичному сенсі. Її увага зісковзує зі значення на форму. Вона дивиться на те, як текст поводить у просторі сторінки. Мова перестає функціонувати як прозорий канал передачі смислу і починає показувати власне тіло – майже так, ніби слова раптом захотіли нагадати, що вони теж є речами.

Мерло-Понті, ймовірно, впізнав би тут дивний момент взаємного обміну між тілом і мовою. Текст набуває тілесності саме тоді, коли тіло Аліси перестає знаходити у ньому стабільний смисл. Мовлення більше не є нейтральним інструментом свідомості. Воно починає поводитися як середовище, всередині якого суб'єкт змушений орієнтуватися майже навпамацки.

І тому репліка Миші – «Ти не слухаєш!» – звучить значно серйозніше за звичайну образу. Wonderland ставить майже нестерпну герменевтичну проблему: чи можливе взаєморозуміння взагалі, якщо текст безперервно породжує більше смислових траєкторій, ніж здатна утримати будь-яка інтерпретація? Герменевтична традиція зазвичай виходила з можливості поступового узгодження значення через контекст, діалог і спільний горизонт розуміння [Gadamer, 2004; Ricoeur, 1981]. У Керролла ж горизонти не зливаються – вони розгалужуються. Аліса справді слухає. Просто вона слухає вже не зовсім те, що намагалася сказати Миша. І найнеприємніше полягає в тому, що обидві мають рацію.

Аліса формально слухає історію. Більше того – вона уважно стежить за нею. Але увага поступово зміщується з наративного змісту на візуальну організацію тексту. Вона вже не чує історію – вона розглядає хвіст. І комунікація дає тут особливо дивний збій: проблема виникає не через відсутність уваги, а через надлишок інтерпретації. Аліса помиляється не тому, що читає недостатньо уважно. Навпаки – вона читає занадто добре. Настільки добре, що текст відкриває їй одну зі своїх можливих форм і водночас закриває іншу. Непорозуміння народжується не там, де інтерпретація зазнає поразки, а там, де вона виявляється надто успішною.

Герменевтична традиція зазвичай виходила з припущення, що непорозуміння можна подолати через уточнення контексту, наміру або горизонту значення. Гадамер вірив у можливість злиття горизонтів [Gadamer, 2004]. Але у Керролла сама структура мовлення безперервно продукує нові траєкторії смислу швидше, ніж співрозмовники встигають їх узгодити. Горизонти тут не зливаються – вони розбігаються. Значення не стабілізується – воно розгалужується просто в процесі взаємодії [Ricoeur, 1981].

Миша переходить від образи до втечі не тому, що її «неправильно зрозуміли» у звичайному сенсі. Wonderland демонструє значно неприємнішу можливість: мова здатна одночасно породжувати спільність і робити повне взаєморозуміння принципово недосяжним. І це виглядає не збоєм комунікації, а радше її базовою умовою – тією, яку люди зазвичай намагаються не помічати, поки розмова ще тримається.

Проте колектив не зникає. І це у Керролла, мабуть, найтривожніше. Нонсенс не руйнує комунікацію остаточно – він робить її нескінченно нестабільною. Істоти сперечаються, перебивають одна одну, буквально сприймають метафори, плутають значення, ображаються і тікають посеред розмови – але сама тканина взаємодії при цьому не розпадається. Мовна гра продовжується навіть тоді, коли її правила вже неможливо остаточно зафіксувати [Wittgenstein, 2009].

Wonderland припускає майже скандальну річ: людська спільність, можливо, ніколи не трималася на повному порозумінні так міцно, як людям хотілося вірити. Вона тримається на чомусь значно крихкішому – і водночас значно витривалішому. На готовності продовжувати взаємодію навіть тоді, коли значення вже почали рухатися у різні боки.

Ідесь у цей момент хвіст остаточно перемагає історію.

Висновки. Третя глава Alice's Adventures in Wonderland демонструє не просто кризу смислу, а значно тривожнішу річ: можливість існування колективного порядку без остаточно гарантованого порозуміння. Риторика у Керролла перестає бути прикрасою мовлення чи допоміжним інструментом комунікації. Вона починає функціонувати як механізм тимчасового виробництва самої соціальної реальності.

«Суха» лекція Миші, «Біг по колу», церемонія з наперстком і сцена tale/tail послідовно показують: Wonderland утримується не через стабільність значення, а через повторення процедур, синхронізацію участі й колективну готовність поводитися так, ніби порядок уже існує. Правила можуть залишатися розмитими. Переможці – визначатися постфактум. Символічна нагорода – виявлятися власним наперстком, урочисто повернутим назад. Але.

ритуал усе одно працює

У цьому сенсі нонсенс у Керролла не руйнує комунікацію. Він виявляє її реальну структуру – значно менш прозору, менш раціональну і значно залежнішу від риторичних механізмів, ніж класична філософія була готова визнавати. Wonderland показує, що спільність може підтримуватися навіть тоді, коли значення вже почали рухатися у різні боки.

І саме тому поява Діни виявляється настільки руйнівною. Крихкий порядок Wonderland тримався на мовчазному припущенні, що між учасниками все ще існує хоча б мінімальний спільний горизонт досвіду. Аліса руйнує цю ілюзію абсолютно невинно – просто починаючи говорити так, ніби її власний світ є універсально зрозумілим для всіх інших. І колектив розпадається майже миттєво.

Керролл виявляється напрочуд точним у діагностиці речі, яку гуманітарна думка значною мірою усвідомить лише пізніше: людська спільність тримається не на повному взаєморозумінні. Вона тримається на здатності достатньо довго підтримувати спільну участь у нестабільних риторичних процедурах – навіть тоді, коли смисл уже починає вислизати.

Люди продовжують бігти по колу не тому, що остаточно зрозуміли правила гри. А тому, що зупинка виглядала б значно тривожніше.

І десь у цей момент софісти, мабуть, остаточно перестають виправдовуватися. Платон – приречено спостерігає, як Додо знову відкриває засідання

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ / REFERENCES

1. Ahmed S. The cultural politics of emotion / S. Ahmed. – London : Routledge, 2004. – 256 p.
2. Alice in Wonderland: Experimental jurisprudence on the internal point of view / Roversi C. et al. Jurisprudence. An International Journal of Legal and Political Thought. 2023. Vol. 14, Issue 2. pp. 143–170. DOI: <https://doi.org/10.1080/20403313.2022.2109884>
3. Baudrillard J. Simulacra and simulation / transl. by S. F. Glaser. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1994. 164 p.
4. Bulut, T., & Almabrouk, N. (2020). The functions of puns in “Alice’s Adventures in Wonderland”. The Reading Matrix: An International Online Journal, 20(1), 172–185. <https://www.readingmatrix.com/files/22-gb5e5b35.pdf>
5. Carroll L. Alice’s adventures in Wonderland and Through the looking-glass. Oxford : Oxford University Press, 2009. 304 p.
6. Chadwick-Joshua, J. (1987). “Alice’s Adventures in Wonderland” and “Through the Looking-Glass”: A Menippean assessment and rhetorical analysis of Carroll’s Alice books [Doctoral dissertation, Texas Woman’s University]. Texas Woman’s University Repository. <https://twu-ir.tdl.org/items/cd077302-049b-4086-ba66-4f3fed9aa7ae>
7. Deleuze G. The logic of sense / transl. by M. Lester, C. Stivale. New York : Columbia University Press, 1990. 344 p.
8. Faranda A. Alice’s Adventures in Wonderland : A journey into the unconscious, a shamanic journey. Blue Gum. 2022. Vol. 9. pp. 42–45. Режим доступу: https://www.ub.edu/dpfilsa/Blue_Gum/BlueGum_Vol9/9_Faranda%20Blue%20Gum%209%202022.pdf (дата звернення: 23.05.2026).
9. Foucault M. Discipline and punish : The birth of the prison / transl. By A. Sheridan. New York : Pantheon Books, 1977. 333 p.
10. Foucault M. The archaeology of knowledge / transl. by A. M. Sheridan Smith. New York : Pantheon Books, 1972. 245 p.
11. Gadamer H.- G. Truth and method / transl. by J. Weinsheimer, D. G. Marshall ; 2nd rev. ed. London : Continuum, 2004. 601 p.
12. Hadot P. Philosophy as a way of life : Spiritual exercises from Socrates to Foucault / ed. by A. I. Davidson; transl. by M. Chase. Oxford : Blackwell, 1995. 320 p.
13. Hadot P. What is ancient philosophy? / transl. by M. Chase. Cambridge, MA : Harvard University Press, 2002. 384 p.
14. Heidegger M. The fundamental concepts of metaphysics : World, finitude, solitude / transl. by W. McNeill, N. Walker. Bloomington : Indiana University Press, 1995. 365 p.
15. Kemp, M. F. (2011). Carrollian language arts & rhetoric: Dodgson’s quest for order [Master’s thesis, University of Tennessee at Chattanooga]. UTC Scholar. <https://scholar.utc.edu/theses/39/>
16. Kristeva J. Powers of horror: An essay on abjection / trans. by L. S. Roudiez. New York : Columbia University Press, 1982. 219 p.

17. Lyotard J.- F. The postmodern condition : A report on knowledge / transl. By G. Bennington, B. Massumi. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984. 144 p.
18. Massumi B. Parables for the virtual: Movement, affect, sensation / B. Massumi. – Durham : Duke University Press, 2002. – 317 p.
19. Merleau-Ponty M. Phenomenology of perception / M. Merleau-Ponty ; trans. by C. Smith. – London : Routledge, 1962. – 466 p.
20. Meyer M. Problématique : Philosophie, science et langage. Paris : Presses Universitaires de France, 1986. 128 p.
21. Nietzsche F. Thus spoke Zarathustra / transl. by R. J. Hollingdale. London : Penguin Books, 1961. 352 p.
22. Ricoeur P. Hermeneutics and the human sciences : Essays on language, action and interpretation / ed. and transl. by J. B. Thompson. Cambridge : Cambridge University Press, 1981. 314 p.
23. Ricoeur P. Time and narrative : in 3 vols. / transl. by K. McLaughlin, D. Pellauer. Chicago : University of Chicago Press, 1984–1988.
24. Sfetcu N. Alice's Adventures in Wonderland – Philosophical perspectives. Index Academic. 2025. Vol. 1. pp. 1–11. DOI: <https://doi.org/10.58679/IA55823>
25. Turner V. The ritual process : Structure and anti-structure. Chicago : Aldine Publishing, 1969. 213 p.
26. Wittgenstein L. Philosophical investigations / transl. by G. E. M. Anscombe, P. M. S. Hacker, J. Schulte ; rev. 4th ed. Oxford : Wiley-Blackwell, 2009. 592 p.
27. Wollner, A. (2009). Doubletalk in Alice in Wonderland. The Victorian Web. <https://victorianweb.org/authors/carroll/woolner8.html> (Original work written 2004)

Внесок авторів: всі автори зробили рівний внесок у цю роботу

Конфлікт інтересів: автори повідомляють про відсутність конфлікту інтересів

Стаття надійшла до редакції 27.01.2026

Переглянуто 15.03.2026

Стаття рекомендована до друку 25.04.2026

Опубліковано 25.05.2026

Volodymyr Y. Panov, PhD In Philosophy, lecturer 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/0000-0002-8401-915X>

Makarov O. Oleksandr, 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>

«A CAUCUS-RACE AND A LONG TALE»: DODO, THE SOPHISTS, AND THE RHETORIC OF A WET WORLD

The article offers a philosophical analysis of Chapter Three of Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland* as a model of the rhetorical production of social reality. It explores the relationship between language, collective order, and meaning in a situation where communication ceases to function exclusively as a mode of representation and acquires the capacity to organize social interaction directly. The central thesis of the study is that, in *Wonderland*, rhetoric functions not as a vehicle for transmitting pre-given meaning but as an autonomous mechanism for producing procedures, forms of community, and symbolic regimes of recognition.

Particular attention is paid to those episodes in the chapter where language demonstrates its productive power. It is shown that the Mouse's "dry" lecture models a specific form of discursive ordering in which speech claims the ability to organize not only meaning but bodily reality itself. The Caucus-Race is interpreted as a ritual procedure in which rules do not precede action but emerge through the very process of enactment. Particular emphasis is placed on the ways collective order is sustained through repetition, participation, and the performative reproduction of shared practices, even in the absence of stable criteria of truth or success. The thimble-awarding ceremony is examined as a model of the symbolic production of value, where the status of an object is determined not by its intrinsic properties but by the ritual of public recognition. Attention is also given to the tale/tail episode, in which the language game moves beyond the level of semantics and assumes a spatial and visual form. It is demonstrated that nonsense here ceases to function merely as linguistic misunderstanding and instead reveals the material dimension of language, where meaning emerges through the interaction of word, image, and the spatial organization of the text.

It is argued that Chapter Three of *Alice's Adventures in Wonderland* offers a philosophically relevant

model of social order that emerges through ritual, repetition, symbolic recognition, and collective participation. The article concludes that rhetoric in Carroll's work functions not as an auxiliary instrument of communication but as one of the fundamental conditions of communal existence. This reading makes it possible to approach Wonderland not merely as a literary text of nonsense but as a unique laboratory for investigating the mechanisms through which human communities produce and sustain their own social reality.

Keywords: **rhetoric, nonsense, Wonderland, performativity, social reality, language game, hermeneutics.**

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 27.01.2026

The article is recommended for printing 25.04.2026

The article was revised 15.03.2026

This article published 25.05.2026

Володимир Лютий

аспірант кафедри теоретичної і практичної філософії імені професора Й. Б. Шада
Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна,
майдан Свободи 4, м. Харків, 61022, Україна
<https://orcid.org/0009-0007-9125-299X>

«THE RABBIT SENDS IN A LITTLE BILL»: СПІВ-БУТТЯ В УМОВАХ ВТРАТИ СПІВМІРНОСТІ

Стаття присвячена соціально-філософському осмисленню спів-буття як форми людського існування, що передбачає певну співмірність між суб'єктом, тілом, соціальним простором і структурами взаємодії. Автор досліджує умови, за яких стає можливим спільний світ, а також механізми, через які ця можливість втрачається в ситуаціях кризи. Вихідною тезою є положення про те, що спів-буття не зводиться до факту фізичної присутності чи комунікації, а ґрунтується на складній системі відповідностей між людиною та світом її соціального існування.

Матеріалом дослідження виступає четверта глава *Alice's Adventures in Wonderland* Льюїса Керролла, яка розглядається як філософська модель руйнування співмірності. Показано, що криза спів-буття виникає не лише внаслідок конфлікту чи розриву комунікації, але й через порушення звичних співвідношень між тілом і простором, соціальною роллю та особистістю, присутністю та взаєморозумінням. Особливу увагу приділено феномену соціального впізнавання, проблемі тілесності, функціонуванню ролей у кризових ситуаціях, а також специфіці взаємодії за умов відсутності безпосередньої спів-присутності.

Обґрунтовується, що соціальний порядок підтримується не лише нормами та інституціями, а й прихованими структурами співмірності, які зазвичай залишаються непомітними. Їх порушення робить видимими фундаментальні умови людського співіснування. Аналіз показує, що навіть доброзичливість, готовність до взаємодії та комунікативна відкритість не гарантують можливості спільного світу, якщо учасники взаємодії втрачають здатність залишатися співмірними одне одному.

Зроблено висновок, що карроллівський нонсенс постає не лише літературним прийомом, а й інструментом філософського аналізу соціальної реальності, що дозволяє розглядати кризу спів-буття не як винятковий стан, а як спосіб виявлення онтологічних і соціальних передумов повсякденного існування.

Ключові слова: **спів-буття, співмірність, соціальна ідентичність, тілесність, соціальна роль, присутність, соціальна криза.**

Як цитувати: Лютий, В., (2026). «The Rabbit Sends in a Little Bill»: спів-буття в умовах втрати співмірності. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна, серія «Теорія культури і філософія науки»*, (73), 46-53. <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2026-73-05>

In cites: Liutyi, V., (2026). «The Rabbit Sends in a Little Bill»: Being-with under the Conditions of the Loss of Commensurability. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University, Series Theory of Culture and Philosophy of Science*, (73), 46- 53. <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2026-73-05> [In Ukrainian]

Є речі, які соціальна філософія настільки давно вважає очевидними, що майже перестала їх помічати. Одна з них – співмірність. Ми входимо у двері тому, що вони нашого розміру. Впізнаємо одне одного тому, що існуємо у спільному масштабі сприйняття. Розподіляємо ролі, координуємо дії, підтримуємо спільне існування – і все це можливе лише тому, що між тілом, простором і соціальним порядком зберігається певна відповідність. Спів-буття мовчазно передбачає співмірність як одну зі своїх базових умов [Heidegger, 1995; Arendt, 1958]. Четверта глава *Alice's Adventures in Wonderland* руйнує цю умову з майже експериментальною послідовністю. Аліса більше не просто потрапляє у дивні ситуації. Вона сама стає проблемою

для ситуації. Її тіло переростає будинок – і будинок перетворюється на пастку. Білий Кролик звертається до неї чужим ім'ям – і соціальна ідентичність виявляється функцією чужого розпізнавання, а не власної присутності [Ricoeur, 1981]. Ящірка Білль нічого не порушує – але саме його відправляють у трубу, бо будь-яка система схильна шукати виконавця швидше, ніж причину. Щеня хоче гратися – але різниця масштабів перетворює гру на загрозу. Питання, яке ставить ця глава, стосується не лише того, ким є Аліса. Воно значно радикальніше: що відбувається зі спільністю тоді, коли співмірність між суб'єктом і світом зникає? Чи можливе спів-буття там, де тіло більше не відповідає простору, соціальна роль – особі, а звичні форми взаємодії раптом втрачають свою очевидність? [Heidegger, 1995; Levinas, 1969] Wonderland не пропонує готових відповідей. Натомість він проводить майже безжальний експеримент над самими умовами соціального існування. І ставить питання з точністю, якої іноді бракує навіть тим теоріям, що спеціально створювалися для їхнього пояснення.

Актуальність такого прочитання зумовлена тим, що проблема співмірності виявляється прихованим виміром більшості сучасних соціальних криз – таким, який рідко називають прямо, але який відчувається скрізь. Політичні інститути, створені для одного масштабу суспільства, стикаються з процесами, що давно перевищили межі їхньої ефективності. Соціальні ролі втрачають стабільність швидше, ніж формуються нові механізми самоідентифікації. Технологічні середовища змінюють правила швидше, ніж людина встигає їх осмислити. За всіма цими різними процесами – різними мовами, різними масштабами, різними дисциплінами – часто приховується спільна проблема: порушення відповідності між суб'єктом, соціальними структурами і простором спільного існування [Arendt, 1958; Heidegger, 1995]. Криза виявляється не руйнуванням порядку як такого, а втратою співмірності між явищами що змінюються з різною швидкістю.

Особливо виразно це проявляється у цифрових формах соціальності. Сучасна людина одночасно присутня у множинних просторах взаємодії, підтримує зв'язки з сотнями інших людей, бере участь у комунікації без спільного фізичного простору і без безпосередньої присутності іншого. Спів-буття поступово втрачає очевидний зв'язок зі спів-присутністю. Голос, повідомлення, профіль або цифровий образ заміщують живу зустріч – не скасовуючи при цьому необхідності координації. Аліса за дверима чутна, але не бачена. І це вже не лише Wonderland [Levinas, 1969].

У цьому контексті четверта глава *Alice's Adventures in Wonderland* набуває несподіваної філософської точності. Керролл моделює ситуацію, у якій порушення співмірності між тілом, простором і соціальною роллю поступово перетворюється на кризу спів-буття. Те, що в тексті постає як нонсенс, дозволяє побачити фундаментальні умови соціального існування саме тоді, коли вони перестають працювати. Wonderland виявляє те, що зазвичай приховується успішністю повсякденного спів-буття.

Ступінь наукової розробленості проблеми. Творчість Льюїса Керролла традиційно привертає увагу дослідників як простір мовної гри, нонсенсу та логічних парадоксів. Значна частина робіт зосереджується на риторичних механізмах тексту, особливостях каламбуру, структурі комунікативних збоїв та специфіці карроллівського нонсенсу. У цьому контексті важливими є дослідження Дж. Чедвік-Джошуа, М. Кемпа, Т. Булут і Н. Альмабрук, а також робота А. Воллнер, присвячена феномену *doubletalk* у *Alice's Adventures in Wonderland* [Chadwick-Joshua, 1987; Kemp, 2011; Wollner, 2004; Bulut, Almabrouk, 2020].

Філософські інтерпретації творчості Керролла пов'язані насамперед із працями Ж. Дельоза, який розглядав Wonderland як особливий простір продукування смислу, де значення виникає через постійне зміщення логічних і мовних поверхонь [Deleuze, 1990]. Водночас більшість досліджень зосереджується переважно на проблемах мови, суб'єктивності, логіки або психоаналітичних інтерпретаціях тексту.

Натомість соціально-філософський вимір четвертої глави *Alice's Adventures in Wonderland* залишається розробленим значно меншою мірою. Зокрема, недостатньо дослідженими залишаються питання спів-буття в умовах порушення співмірності між тілом, простором і соціальною роллю; проблема впізнавання Іншого в ситуації комунікативної дистанції; функціонування анонімних соціальних ролей у кризових формах взаємодії; а також механізми руйнування та відновлення соціальної координації в умовах втрати звичних структур повсякденності. Теоретичне підґрунтя для такого прочитання формують феноменологічні та соціально-філософські підходи до проблеми спів-буття, представлені у працях М. Гайдеггера, Г. Арендт, Е. Левінаса, П. Рікера та Г.-Г. Гадамера [Heidegger, 1995; Arendt, 1958; Levinas, 1969; Ricoeur, 1981; Gadamer, 2004]. Особливого значення для даного

дослідження набувають концепції тілесності, винятку та меж соціального порядку, розроблені Дж. Агамбеном [Agamben, 1998; Agamben, 2005].

Таким чином, попри значну кількість літературознавчих і філософських інтерпретацій творчості Керролла, четверта глава *Alice's Adventures in Wonderland* практично не розглядалася як модель кризи спів-буття, у якій порушення співмірності між суб'єктом і світом поступово виявляє приховані умови можливості самого соціального існування.

Метою статті є виявлення соціально-філософських механізмів спів-буття, які стають видимими у ситуації втрати співмірності між суб'єктом і світом, представлений у четвертій главі *Alice's Adventures in Wonderland*.

Завдання дослідження: (а) проаналізувати трансформацію тіла як чинник руйнування співмірності між суб'єктом і соціальним простором; (б) дослідити механізми формування соціальної ідентичності у сцені помилкового впізнавання; (с) дослідити голос як мінімальну форму присутності в умовах просторової та комунікативної дистанції – та визначити межі спів-буття що стають видимими саме тоді, коли безпосередній контакт між учасниками взаємодії виявляється неможливим; (д) розкрити функціонування анонімних соціальних ролей і механізмів делегування дії на прикладі образу Біллі та колективних практик реагування на кризову ситуацію; (е) виявити соціально-філософський потенціал карроллівського нонсенсу для осмислення сучасних кризових форм соціальної взаємодії.

Методологічну основу дослідження становлять феноменологічний та герменевтичний підходи. Феноменологічна перспектива дозволяє розглядати події четвертої глави *Alice's Adventures in Wonderland* як досвід порушення співмірності між тілом, простором і світом, унаслідок чого стають видимими ті умови спів-буття, які зазвичай залишаються прихованими власною очевидністю [Heidegger, 1995; Merleau-Ponty, 1962]. Герменевтичний підхід спрямований на аналіз процесів упізнавання, непорозуміння та зміни горизонтів взаємодії, через які конститууються соціальні зв'язки [Gadamer, 2004; Ricoeur, 1981].

Теоретичними співрозмовниками дослідження виступають М. Гайдеггер, Г. Арендт, Е. Левінас, Дж. Агамбен і П. Рікер. Їхні концепції використовуються не як готові пояснювальні схеми, а як інструменти осмислення різних вимірів спів-буття, представлених у тексті Керролла: взаємозв'язку тіла і світу, проблеми присутності Іншого, функціонування соціальних ролей, досвіду виключення та формування ідентичності в умовах кризи звичних структур взаємодії.

«Мері-Енн»: соціальна ідентичність як ефект упізнавання. Криза спів-буття у четвертій главі *Alice's Adventures in Wonderland* починається значно раніше, ніж тіло Аліси перестає вміщатися у будинок Білого Кролика. Перший збій виникає у сфері соціальної ідентичності. Білий Кролик бачить Алісу і миттєво називає її чужим ім'ям: «Мері-Енн». Примітно, що він навіть не намагається з'ясувати, хто стоїть перед ним. Упізнавання відбувається раніше за сприйняття. Соціальна роль виявляється важливішою за конкретну особу [Arendt, 1958]. Реакція Аліси не менш показова. Вона усвідомлює помилку, але не заперечує її. Навпаки, негайно починає виконувати отримане доручення. У цій короткій сцені Керролл демонструє дивну особливість соціальної взаємодії: людина далеко не завжди отримує свою роль через самовизначення. Значно частіше роль з'являється як результат чужого впізнавання, яке може бути помилковим, випадковим або поверховим. Саме тому епізод із Мері-Енн виходить далеко за межі комічного непорозуміння. Він ставить питання про те, наскільки стійкою є сама ідентичність. Якщо інші послідовно звертаються до мене як до когось іншого, що саме забезпечує неперервність мого «я»? Чи достатньо внутрішньої впевненості у власній тотожності, чи соціальна ідентичність завжди певною мірою залежить від визнання з боку інших?

У цьому сенсі ситуація Аліси нагадує описані П. Рікером напруження між самототожністю суб'єкта і тими способами, через які він постає у просторі соціальних взаємодій [Ricoeur, 1981]. Особистість не існує поза процесами впізнавання, але й не може бути повністю зведена до них. Саме ця нестійка рівновага у *Wonderland* раптом починає руйнуватися. Показово, що Кролик сприймає Алісу не як співрозмовницю, а як функцію. Для нього вона насамперед служниця, тобто елемент уже наявного порядку речей. Особистість зникає за роллю ще до того, як розпочинається будь-яка взаємодія. Соціальний світ Білого Кролика виявляється влаштованим настільки впорядковано, що в ньому вже заздалегідь підготовлені місця для тих, хто має виконувати певні дії. Іронія полягає в тому, що саме помилкове впізнавання запускає весь подальший ланцюг подій. Аліса потрапляє до будинку Кролика не тому, що приймає самостійне рішення, а тому, що на кілька хвилин погоджується

існувати всередині чужої ролі. Криза спів-буття починається в Wonderland не з конфлікту і не з насильства. Вона починається з того моменту, коли соціальний порядок перестає бачити того, хто стоїть перед ним [Levinas, 1969].

Від Мері-Енн до Аліси: як чужа роль починає працювати. Показово, що після помилкового впізнання Аліса майже не чинить опору нав'язаній їй ролі. Значно важливішим є інше: роль починає функціонувати раніше, ніж постає питання про її прийняття чи відмову від неї. Соціальна ідентичність виявляється не результатом внутрішнього вибору, а ефектом включення у вже наявну структуру очікувань [Arendt, 1958]. Саме тому помилка Білого Кролика не залишається суто когнітивною помилкою. Вона набуває практичних наслідків і починає організовувати поведінку учасників взаємодії. Роль виявляється не описом соціальної реальності, а одним із механізмів її виробництва. Кролик назвав Алісу Мері-Енн лише один раз. Але цього виявилось достатньо, щоб нова соціальна позиція почала організовувати її поведінку. Вона поспішає виконати наказ, турбується про успішність доручення і навіть вибудовує уявні сценарії підпорядкування. Помилка поступово починає функціонувати як соціальний факт. У цьому сенсі Wonderland демонструє одну з фундаментальних особливостей спів-буття. Соціальний порядок існує не лише зовні, у вигляді правил чи інституцій. Він постійно відтворюється через готовність людей діяти відповідно до запропонованих їм ролей. Часто ще до того, як вони встигають поставити під сумнів саму підставу такого розподілу.

Показово, що максимальна інтеграція у соціальний порядок збігається тут із початком його руйнування. Аліса входить до будинку Кролика як виконавиця нав'язаної ролі, повністю вписана у чужу систему очікувань. Проте саме ця слухняність приводить її до ситуації, у якій вона перестає бути співмірною простору, що мав би забезпечувати її включеність у світ. Соціальна впорядкованість раптом обертається власною протилежністю: чим точніше виконується роль, тим очевиднішою стає крихітність умов, на яких тримається сам порядок [Heidegger, 1995].

Будинок, який став замалим: криза співмірності як криза спів-буття. Після сцени з Мері-Енн четверта глава раптово змінює масштаб проблеми. Якщо раніше порушення стосувалося соціальної ідентичності, то тепер під сумнівом опиняється сама можливість співіснування тіла і світу. Аліса знаходить рукавички, знаходить віяло – і, як це регулярно трапляється у Wonderland, робить ще одну річ, наслідки якої виявляються значно серйознішими за сам вчинок. Вона випиває вміст незнайомого флакона. Подальше зростання зазвичай читають як чергову гру Керролла з мінливими розмірами. Але четверта глава робить акцент не на самому збільшенні. Важливими стають його наслідки. Аліса більше не просто змінює розмір. Вона перестає бути співмірною простору, в якому перебуває. Будинок Білого Кролика був створений для певного способу існування. Його двері, кімнати, сходи й вікна передбачають конкретне тіло, здатне вільно пересуватися, входити й виходити, користуватися речами за їхнім призначенням. Простір мовчазно розрахований на певну норму тілесності. Саме тому зростання Аліси виявляється не лише фізичною зміною. Воно руйнує приховану домовленість між тілом і світом. У феноменологічній перспективі ця домовленість зазвичай залишається непомітною саме тому, що працює. Людина не замислюється над розміром дверей, висотою стелі чи шириною проходу доти, доки її тіло залишається співмірним простору. Світ сприймається як доступний і придатний для дії. Лише збій робить видимою саму структуру цієї відповідності [Merleau-Ponty, 1962]. Саме такий збій і відбувається у будинку Кролика. Простір залишається тим самим, але більше не виконує своєї функції. Двері перестають бути виходом. Вікно перестає бути джерелом світла. Кімната перестає бути місцем перебування. Усе, що раніше забезпечувало можливість орієнтації у світі, поступово перетворюється на перешкоду [Heidegger, 1995]. І тут Керролл майже непристойно точний. Криза виникає не тому, що змінюється світ. Змінюється лише співвідношення між тілом і світом. Але цього виявляється достатньо, щоб звичний порядок взаємодії почав руйнуватися.

Тіло як політична проблема. Поки Аліса залишається сама у кімнаті, її становище виглядає майже приватною незручністю. Вона не може вийти, не може рухатися, не розуміє, що робити далі. Проте ситуація докорінно змінюється тієї миті, коли про її присутність дізнаються інші. Це принциповий момент. Тіло Аліси не стає проблемою через власні властивості. Воно стає проблемою тому, що порушує функціонування спільного простору. Двері більше не працюють як двері. Вікно більше не працює як вікно. Будинок перестає виконувати своє призначення. Із внутрішньої незручності ситуація поступово перетворюється на колективну кризу. У цьому сенсі четверта глава пропонує майже лабораторну модель того,

як соціальні системи реагують на порушення норми. Проблемою стає не саме тіло, а його невідповідність структурі простору. Світ Білого Кролика влаштований для тіл певного масштабу. Те, що виходить за ці межі, автоматично починає сприйматися як загроза порядку. Тут особливо доречно згадати Агамбена. Його аналіз винятку показує, що політична спільнота постійно визначає власні межі через розрізнення між тим, що може бути включене у порядок, і тим, що виявляється надлишковим щодо нього [Agamben, 1998; Agamben, 2005]. Аліса не порушує жодного правила навмисно. Не чинить насильства. Не висуває вимог. Її єдина провина полягає у тому, що вона більше не поміщається у світ, який намагається її оточити. Парадоксально, але що менш активною стає сама Аліса, то активнішими стають інші. Вона майже нерухома. Натомість навколо будинку починає формуватися колективна мобілізація. Криза співмірності поступово перетворюється на кризу управління.

Голос за дверима: мінімальна форма присутності. Показово, що після того як тіло Аліси перестає бути доступним для безпосередньої взаємодії, єдиним засобом зв'язку між нею та іншими персонажами залишається голос. Ніхто не може нормально побачити Алісу. Вона не може вийти назовні. Простір розірваний стінами, дверима, вікнами і димарем. Проте комунікація не припиняється. Персонажі продовжують звертатися одне до одного, віддавати накази, сперечатися, домовлятися і реагувати на почуте. Спів-буття виявляється зведеним до мінімуму [Heidegger, 1995]. У певному сенсі це майже експериментальна ситуація. Wonderland ніби перевіряє, що залишиться від соціального зв'язку, якщо прибрати майже всі звичні форми присутності. Залишається лише голос. Проте голос не розв'язує проблему впізнавання. Білий Кролик чує Алісу, але не розуміє її. Інші персонажі реагують на її репліки, але не здатні включити її назад у звичний порядок взаємодії. Комунікація зберігається, однак взаєморозуміння не виникає автоматично. Тут несподівано актуальним стає питання, яке ставив Левінас: що відбувається зі стосунком до Іншого тоді, коли безпосередня зустріч стає неможливою [Levinas, 1969; Levinas, 1985]? У четвертій главі *Alice's Adventures in Wonderland* інший постає не як обличчя, а як голос за стіною. Він присутній і водночас недосяжний. Його не можна проігнорувати, але його також неможливо повністю зрозуміти. У цьому контексті описана Керроллом ситуація набуває несподіваної актуальності. Значна частина сучасних форм соціальної взаємодії відбувається за умов відсутності безпосередньої спів-присутності учасників комунікації. Взаємодія дедалі частіше здійснюється через повідомлення, цифрові профілі, голосові та текстові посередники, що дозволяють підтримувати зв'язок без фізичної зустрічі. Це актуалізує питання про співвідношення комунікативної доступності та спів-буття, а також про межі взаєморозуміння в ситуаціях, коли присутність Іншого опосередкована технологічними формами взаємодії.

Білль у трубі: анонімність соціальної функції. Колективна реакція на появу Аліси розгортається напрочуд організовано. Білий Кролик збирає навколо будинку натовп помічників. З'являються драбини, мотузки, інструкції, накази і розподіл обов'язків. Криза співмірності поступово перетворюється на колективний проєкт її подолання. І саме в цей момент на сцені з'являється Білль. Примітно, що його поява майже позбавлена індивідуальності. Ми майже нічого не знаємо про нього самого. Натомість дуже швидко дізнаємося, що саме він має лізти у трубу. Питання про те, хто виконає небезпечну роботу, вирішується легко. Колектив не обговорює ризики. Не розподіляє відповідальність. Не проводить жеребкування. Усі просто погоджуються: лізти буде Білль. У цьому сенсі Білль є не стільки персонажем, скільки соціальною позицією. Він існує як виконавець функції, необхідної для відновлення порушеного порядку. Його індивідуальні якості не мають значення. Важливим є лише те, що система вже знає, кому належить виконувати подібні завдання. Саме тому фраза «Нехай лізе Білль» звучить значно серйозніше, ніж здається. Вона виявляє один із найстійкіших механізмів організації колективного життя: у кризовій ситуації спільнота прагне максимально швидко перетворити невизначеність на розподіл ролей. Хтось має наказувати. Хтось має спостерігати. Хтось має ризикувати.

У цьому легко впізнати ту логіку, яку аналізувала Г. Арендт, коли писала про небезпеку підміни політичної дії функціональним виконанням ролей [Arendt, 1958]. Що складнішою стає система, то легше людина починає сприйматися не як суб'єкт дії, а як носій певної функції. Білль потрапляє у трубу не тому, що він особливо хоробрий чи особливо винний. Він потрапляє туди тому, що у даній конфігурації соціального порядку саме його місце виявляється найближчим до труби. Особливо показово, що сам Білль намагається чинити опір. Він не демонструє ентузіазму. Його доводиться вмовляти, підштовхувати, фактично примушувати до виконання ролі. Але це нічого не змінює. Колектив уже визначив, ким він має бути у цій

ситуації. А потім з'ясовується що єдиним по-справжньому активним жестом Білля у всій сцені стає його політ. Бо коли Аліса б'є ногою у димар, Білль буквально вилітає у небо. Сцена подана як комічний епізод, але її соціальна логіка значно цікавіша за сам жарт. Білль стає першим персонажем, якого криза співмірності безпосередньо викидає за межі нормального порядку взаємодії. Він виконує функцію посередника між колективом і загрозою, але саме через це опиняється у найбільш уразливому становищі. Поки інші сперечаються, радяться і віддають накази, Білль летить. У певному сенсі він виконує роль своєрідної жертви соціального порядку. Не тому, що хтось прагне його покарати. А тому, що будь-яка система в кризі потребує тих, хто безпосередньо контактуватиме з проблемою. Соціальний ризик майже ніколи не розподіляється рівномірно. Він концентрується навколо конкретних фігур, які виконують необхідну, але небезпечну функцію. І тут Wonderland знов стає дивовижно схожим на реальний світ. Кожна складна система має своїх Біллів. Людей, яких відправляють туди, куди інші воліли б не лізти. Людей, про яких згадують переважно тоді, коли щось іде не так. Людей, чия присутність необхідна для підтримання порядку – і водночас майже непомітна доти, доки вони не вилетять із труби.

Гра, що стала загрозою: криза співмірності після кризи. Після втечі з будинку Білого Кролика може здатися, що криза завершилася. Аліса знову зменшується до прийнятного розміру, залишає позаду натовп, Білля і зруйнований порядок. Проте Wonderland не поспішає повертати рівновагу. Навпаки, саме тепер Керролл демонструє найрадикальніший наслідок втрати співмірності. Сцена зі щеням радикалізує проблему, яка поступово розгортається протягом усієї глави. Якщо попередні епізоди демонстрували кризу соціальної ідентичності, ролі або комунікації, то тут під питанням опиняється сама можливість спів-буття. Причиною виявляється не конфлікт, не боротьба за владу і навіть не взаємне нерозуміння. Перешкодою стає втрата співмірності. Керролл показує, що для спільного існування недостатньо ані доброї волі, ані відсутності ворожості. Спів-буття передбачає певну відповідність між учасниками взаємодії – спільний масштаб, у межах якого дія одного не перетворюється на загрозу для іншого. Коли ця відповідність зникає, навіть найбільш невинна форма взаємодії втрачає свою очевидність. У цьому сенсі фінальний епізод функціонує як дзеркальна інверсія сцени у будинку Білого Кролика. Там джерелом кризи була надмірність самої Аліси; тут – надмірність Іншого. Проте результат залишається незмінним. Порушення співмірності знову робить неможливим простір спільного світу.

Особливо показово, що Аліса відчуває до щеняти симпатію. Вона називає його милим, уявляє, як могла б навчити його різних трюків, і не демонструє жодного страху перед ним як перед істотою. Страх викликає не щеня саме по собі, а неможливість встановити з ним безпечну форму взаємодії. Керролл фактично розділяє етичне ставлення до Іншого і практичну можливість співіснування з ним. Можна визнавати Іншого, симпатизувати йому, прагнути контакту – і водночас залишатися неспроможним вибудувати спільний простір взаємодії. У цьому прихована одна з найнеприємніших інтуїцій четвертої глави. Соціальні кризи далеко не завжди виникають через ворожість, конкуренцію чи боротьбу інтересів. Іноді вони виникають тому, що учасники взаємодії перестають бути співмірними одне одному. Їхні масштаби досвіду, можливостей, ресурсів або способів існування починають настільки відрізнятися, що навіть доброзичливість уже не гарантує можливості спільного світу.

Втім, відновлення співмірності ще не означає відновлення визначеності. Покинувши будинок Білого Кролика, Аліса невдовзі зустріне Синю Гусинь, яка поставить запитання значно небезпечніше за всі попередні кризи: «Хто ти така?». Після руйнування звичних форм спів-буття Wonderland переходить до дослідження не менш нестійкої території – риторики ідентичності.

Висновки. Четверта глава Alice's Adventures in Wonderland пропонує соціальній філософії дещо незвичне: не теорію кризи, а її топографію. Керролл не пояснює, чому спів-буття руйнується. Натомість він послідовно показує ті умови, які зазвичай роблять його можливим і саме тому залишаються непомітними.

Wonderland виявляє, що соціальний світ утримується на значно крихітших підставах, ніж це часто припускають великі теорії. Не лише на інституціях, нормах чи комунікації, а й на більш елементарних речах: можливості впізнавати одне одного, співвідносити тіло з простором, підтримувати спільний масштаб взаємодії, розрізняти голос і присутність, роль і людину, гру і загрозу. Криза починається не тоді, коли руйнується порядок. Вона починається тоді, коли ці відповідності перестають працювати.

У цьому сенсі Керролл пропонує доволі радикальне розуміння спів-буття. Воно не є ані

стабільною структурою, ані гарантованою формою людського існування. Спів-буття постає як безперервна робота підтримання співмірності – між людьми, речами, простором, ролями і способами взаємного сприйняття. Саме тому його руйнування не обов'язково потребує конфлікту, насильства чи ворожості. Іноді достатньо того, що учасники взаємодії більше не перебувають в одному масштабі.

Можливо, саме тому четверта глава *Alice's Adventures in Wonderland* сьогодні звучить несподівано сучасно. Вона дозволяє побачити кризу не як виняткову подію, а як стан поступової втрати співмірності між суб'єктом і світом. І якщо *Wonderland* пропонує якийсь урок, то він полягає не у способі подолання цієї кризи. Лише у здатності її розпізнати. А розпізнати – означає побачити те, що зазвичай залишається прихованим власною очевидністю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ / REFERENCES

1. Agamben, G. (1998). *Homo sacer: Sovereign power and bare life* (D. Heller-Roazen, Trans.). Stanford University Press. (Original work published 1995)
2. Agamben, G. (2005). *State of exception* (K. Attell, Trans.). University of Chicago Press. (Original work published 2003)
3. Ahmed, S. (2004). *The cultural politics of emotion*. Routledge.
4. Arendt, H. (1958). *The human condition*. University of Chicago Press.
5. Bulut, T., & Almabrouk, N. (2020). The functions of puns in *Alice's Adventures in Wonderland*. *The Reading Matrix: An International Online Journal*, 20(1), 172–185. <https://www.readingmatrix.com/files/22-gb5e5b35.pdf>
6. Carroll, L. (2009). *Alice's adventures in Wonderland and Through the looking-glass*. Oxford University Press. (Original work published 1865/1871)
7. Chadwick-Joshua, J. (1987). *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass: A Menippean assessment and rhetorical analysis of Carroll's Alice books* [Doctoral dissertation, Texas Woman's University]. Texas Woman's University Repository. <https://twu-ir.tdl.org/items/cd077302-049b-4086-ba66-4f3fed9aa7ae>
8. Deleuze, G. (1990). *The logic of sense* (M. Lester & C. Stivale, Trans.). Columbia University Press. (Original work published 1969)
9. Foucault, M. (1977). *Discipline and punish: The birth of the prison* (A. Sheridan, Trans.). Pantheon Books. (Original work published 1975)
10. Gadamer, H.-G. (2004). *Truth and method* (2nd rev. ed., J. Weinsheimer & D. G. Marshall, Trans.). Continuum. (Original work published 1960)
11. Heidegger, M. (1995). *The fundamental concepts of metaphysics: World, finitude, solitude* (W. McNeill & N. Walker, Trans.). Indiana University Press. (Original work published 1929/1930)
12. Kemp, M. F. (2011). *Carrollian language arts & rhetoric: Dodgson's quest for order* [Master's thesis, University of Tennessee at Chattanooga]. UTC Scholar. <https://scholar.utc.edu/theses/39/>
13. Levinas, E. (1969). *Totality and infinity: An essay on exteriority* (A. Lingis, Trans.). Duquesne University Press. (Original work published 1961)
14. Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of perception* (C. Smith, Trans.). Routledge. (Original work published 1945)
15. Ricoeur, P. (1981). *Hermeneutics and the human sciences: Essays on language, action and interpretation* (J. B. Thompson, Ed. & Trans.). Cambridge University Press. (Original work published 1969–1975)
16. Wollner, A. (2009). *Doubletalk in Alice in Wonderland*. The Victorian Web. <https://victorianweb.org/authors/carroll/woolner8.html> (Original work published 2004)

Стаття надійшла до редакції 27.01.2026
Стаття рекомендована до друку 25.04.2026

Переглянуто 29.02.2026
Опубліковано 25.05.2026

Volodymyr Liutyi. 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/0009-0007-9125-299X>

«THE RABBIT SENDS IN A LITTLE BILL»:

BEING-WITH UNDER THE CONDITIONS OF THE LOSS OF COMMENSURABILITY

The article addresses the socio-philosophical examination of being-with as a form of human existence that presupposes a certain commensurability between the subject, the body, social space, and the structures of interaction. The author investigates the conditions under which a shared world becomes possible, as well as the mechanisms through which this possibility is lost in situations of crisis. The central thesis holds that being-with cannot be reduced to the mere fact of physical presence or communication, but is grounded in a complex system of correspondences between the human being and the world of their social existence.

The fourth chapter of Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland* serves as the primary material of the study, examined as a philosophical model of the breakdown of commensurability. It is shown that the crisis of being-with arises not only from conflict or communicative rupture, but also from the disruption of habitual correspondences between body and space, social role and person, presence and mutual understanding. Particular attention is given to the phenomenon of social recognition, the problem of embodiment, the functioning of roles in crisis situations, and the specific character of interaction under conditions of absent co-presence.

The article argues that social order is sustained not only by norms and institutions, but also by concealed structures of commensurability that ordinarily remain unnoticed. Their disruption renders visible the fundamental conditions of human coexistence. The analysis demonstrates that even goodwill, openness to interaction, and communicative receptiveness cannot guarantee the possibility of a shared world if the participants in interaction lose their capacity to remain commensurable with one another.

The conclusion is drawn that Carrollian nonsense functions not merely as a literary device, but as an instrument of philosophical analysis of social reality — one that allows the crisis of being-with to be understood not as an exceptional state, but as a mode of revealing the ontological and social preconditions of everyday existence.

Keywords: **being-with, commensurability, social identity, embodiment, social role, presence, social crisis.**

The article was received by the editors 27.01.2026

The article is recommended for printing 25.04.2026

The article was revised 29.02.2026

This article published 25.05.2026

Семен Олексійович Гончаров

PhD з філософії,

старший викладач кафедри теоретичної і практичної філософії імені професора Й. Б. Шада,
Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна,

майдан Свободи 4, м. Харків, 61022, Україна

<https://orcid.org/0000-0001-8116-0804>

Катерина Юріївна Кузнецова

PhD з філософії,

старша викладачка 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/0000-0002-4979-066X>

«THE POOL OF TEARS»: МЕТАФІЗИКА РОЗЧИНЕННЯ

Стаття присвячена філософському осмисленню другої глави Alice's Adventures in Wonderland Льюїса Керролла як моделі проникної суб'єктності, у якій межа між внутрішнім і зовнішнім виявляється онтологічно нестабільною. Розглядається досвід суб'єкта, що втрачає не тотожність як таку, а саму здатність утримувати стабільну межу між собою та власними станами. Особливу увагу приділено чотирьом вимірам цього процесу: трансформації афекту з психічного стану у середовище існування, кризі тілесної співмірності зі світом, дестабілізації мовної самототожності та виникненню текучої спільності після розчинення герметичного суб'єкта. Теоретико-методологічну основу дослідження становлять афектна теорія (С. Ахмед, Б. Масумі), феноменологія тіла (М. Мерло-Понті), філософія смислу (Ж. Дельоз), герменевтика суб'єкта (П. Рікер) та теорія аб'єкції (Ю. Крістева). Показано, що жодна з цих традицій не артикулює повною мірою момент радикальної проникності – ситуацію, у якій суб'єкт виявляє не власну зруйнованість, а вихідну нестабільність власних меж. Саме це і є центральним предметом дослідження, що досі залишається недостатньо осмисленим у межах як класичної, так і постструктуралістської традицій. Стаття доводить, що Wonderland функціонує не як простір руйнування готової тотожності, а як середовище, що виявляє її початкову негерметичність. Море сліз постає не метафорою емоційного надлишку, а особливою формою текучого світу, у якому афект перестає бути внутрішнім станом і набуває просторової та онтологічної форми. Текст Керролла формує філософськи релевантну модель суб'єктності, що передбачає проникність вихідною онтологічною умовою, а не наслідком кризи.

У підсумку доведено актуальність наведеної моделі для осмислення сучасного суб'єкта, який існує в умовах постійної афективної циркуляції, текучих мовних середовищ та розмитості меж між внутрішнім і зовнішнім.

Ключові слова: **проникна суб'єктність, метафізика розчинення, афект, текуча спільність, лімінальність, логіка нонсенсу, риторика нестабільності, філософія мови, тілесність, філософія літератури, авторство.**

Як цитувати: Гончаров, С., Кузнецова, К., (2026). «The Pool of Tears»: метафізика розчинення. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна, серія «Теорія культури і філософія науки»*, (73), 54-61 <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2026-73-06>

In cites: Honcharov, S., Kuznetsova, K., (2026). «The Pool of Tears»: The Metaphysics of Dissolution. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University, Series Theory of Culture and Philosophy of Science*, (73), 54-61. <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2026-73-06> [In Ukrainian]

Є моменти, які відбуваються раніше, ніж людина встигає зрозуміти, що саме з нею трапилось. Ще ніщо не зруйновано. Світ формально залишається на місці, проте звичний спосіб буття не працює належним чином. Людина вже не збігається сама з собою. Присутність і самоусвідомлення розділені серпанком невловимості. Долає відчуття, ніби

власні межі втратили колишню сталість. Саме тоді й починається «The Pool of Tears».

Після падіння Аліса перестає бути певною, де завершується її єство, а де починається щось геть інше. Тіло перестає бути надійною формою присутності: воно то розтягується до стелі, то стискається майже до цілковитого зникнення. Мова більше не гарантує тотожності: вірші промовляють самі себе, таблиця множення раптом починає вести кудись убік, географія розповзається в нісенітницю [Carroll, 2009]. Зрештою, сльози виходять за межі емоції та стають середовищем існування. Суб'єкт більше не переживає афект – він копірається в нього, дихає ним, намагається не потонути [Ahmed, 2004].

Саме тут постає проблема, до якої звернена ця стаття: що коїться з людиною, коли внутрішнє перестає бути внутрішнім? Коли психічне більше не локалізується «всередині» суб'єкта, а розтікається простором, ставши його водою, його повітрям, його архітектурою? І що означає мислити в світі, де сама межа між людиною та її станами втрачає стабільність [Ahmed, 2004; Massumi, 2002]?

Традиційна філософія суб'єкта припускала ядро тотожності – свідомість, пам'ять, раціональність або мовну самоприсутність, які забезпечують єдність «я» крізь будь-які зміни [Ricoeur, 1981]. Проте Керролл пропонує іншу модель: суб'єкт не передусє досвіду як його стабільний носій, а виникає й розпадається всередині постійного руху між масштабами, станами, мовними режимами та афектами [Deleuze, 1990]. Wonderland не руйнує готову тотожність, а виявляє її як немонолітну. У цьому сенсі «The Pool of Tears» постає своєрідною лабораторією метафізики розчинення, де людина вперше виявляє: вона не є замкненим контейнером для думок і почуттів, а сама є середовищем переходу – проникним, нестабільним, схильним до витікання за власні межі [Kristeva, 1982]. І, можливо, саме тут філософія вперше перестає бути лише любов'ю до мудрості й стає чимось значно менш комфортним: досвідом життя без остаточно гарантованої форми себе.

Класична традиція філософії суб'єкта мала справу з людиною, яка, принаймні теоретично, знала межі власної присутності в світі. Декартове *ego cogito* передбачало чіткий кордон між мислячим і тим, що мислиться; між внутрішнім простором свідомості та зовнішнім світом речей; між «моїм» переживанням і світом, у якому воно сталося. Ця межа здавалася настільки природною, що філософія століттями радше спиралась на неї, аніж ставила її під сумнів. Можливо, саме тому момент її розчинення виявився настільки складним для опису [Merleau-Ponty, 1962].

Сьогодні ця межа більше не виглядає непорушною. І сталося це не лише в філософії. Людина, занурена в безперервну циркуляцію цифрових середовищ, інформаційних потоків та афективних режимів, дедалі рідше переживає себе як замкнений центр свідомості. Вона радше існує як нестабільний вузол інтенсивностей – проникний, змінний, схильний постійно втрачати й заново збирати власний масштаб [Massumi, 2002]. Межа між «я мислю» і «через мене щось проходить» стає дедалі менш очевидною. Внутрішнє більше не гарантує внутрішності.

І саме тут виникає парадокс сучасної гуманітарної ситуації. У той момент, коли проблема текучої суб'єктності стає повсякденним досвідом, філософська увага дедалі частіше зміщується в сторону: чи можлива суб'єктність штучного інтелекту? Чи здатна машина до самосвідомості? Чи має нейромережа «внутрішній стан»? Подібні питання безумовно важливі, проте поки філософія вдивляється в можливість мислячої машини, людський суб'єкт непомітно втрачає власну онтологічну твердість [Lyotard, 1984].

Можливо, звернутися слід не до футурологічних моделей, а саме до Керролла. До тексту, написаного математиком у 1865 році, який виявився дивовижно точним у описі досвіду, де суб'єкт перестає бути герметичним контейнером свідомості. «The Pool of Tears» – це не епізод дитячої фантазії й не алегорія емоційної нестабільності. Це своєрідна лабораторія метафізики розчинення, де афект виходить за межі психічного й стає середовищем існування; де мова більше не функціонує як прозорий інструмент самототожності; де тіло втрачає співмірність зі світом; де саме «я» починає поводитися як щось аморфне [Ahmed, 2004; Kristeva, 1982].

Якщо ж сучасна філософія справді хоче мислити людину після втрати гарантованих меж, можливо, починати варто саме у морі сліз. У тому дивному просторі, де внутрішнє вперше стає водою під ногами.

Криза суб'єкта давно перестала бути для філософії винятком – радше її звичним середовищем. Філософія знає, як говорити про розпад, відчуження, децентрацію [Foucault, 1972; Lyotard, 1984], проте майже завжди уникає найделікатнішого і, можливо,

найнебезпечнішого моменту – коли суб'єкт уперше виявляє навіть не власну зруйнованість, а власну проникність – він більше не здатен утримувати чітку межу між собою й тим, що крізь нього проходить.

Дельоз, мабуть, найближче підійшов до розуміння філософської природи Wonderland. Для нього Керролл – картограф поверхонь, де смисл виникає саме через ковзання, зсуви й нестабільність знаків [Deleuze, 1990]. Його Аліса не є сталою субстанцією – вона існує як чисте становлення, що постійно уникає остаточного збігу з собою. Однак навіть у Дельоза текучість залишається переважно текучістю смислу. Те, що відбувається з тілом, афектом і самою структурою внутрішності, коли суб'єкт перестає бути контейнером переживань і стає проникним середовищем їх циркуляції, так і не стало окремою проблемою [Massumi, 2002].

Рікер створює потужну герменевтику наративної ідентичності, але його суб'єкт майже завжди встигає розповісти себе – відсторонити досвід, перетворити втрату на історію [Ricoeur, 1984–1988]. Тернер блискуче описує лімінальний стан, однак навіть його «між» усе ще населене відносно щільними тілами, що тимчасово скинули соціальні форми, але не втратили власної межі [Turner, 1969]. Гадамер говорить про злиття горизонтів, але горизонт у нього все ж залишається позицією – місцем, звідки ще можливо дивитися [Gadamer, 2004].

Жоден із них не доходить до горизонту, де тече сама точка зору.

«The Pool of Tears» у Керролла – не просто сцена дитячого плачу. Це, можливо, один із найрадикальніших образів у всій західній літературі, де афект уперше перестає бути внутрішнім станом і набуває форми світу [Ahmed, 2004]. Сльози тут нічого не «виражають», а створюють середовище. Вони затоплюють простір, збирають першу спільноту після розчинення стабільного «я», змушують тіло існувати всередині власного стану. У басейні сліз Аліса вперше перебуває не просто в світі – вона існує разом із ним, у режимі взаємної проникності, де внутрішнє вже неможливо остаточно відокремити від зовнішнього [Kristeva, 1982].

Мета статті – осмислити «The Pool of Tears» як своєрідну метафізику розчинення й водночас як своєрідну логіку проникності: досвід суб'єктності, у якому межа між внутрішнім і зовнішнім не долається та відновлюється, а від самого початку виявляється нестабільною, проникною й текучою. Для реалізації цієї мети поставлено такі завдання:

- розглянути слези не як психологічну реакцію, а як онтологічну силу – спосіб, у який афект організовує простір;
- проаналізувати кризу тілесної співмірності як втрату стабільної позиції «тут» і «я»;
- показати, як мовні зсуви, помилки й каламбури Керролла роз'їдають уявлення про прозору тотожність свідомості самій собі;
- дослідити басейн сліз як першу форму текучої спільності, що виникає після розчинення стабільного суб'єкта;
- окреслити проникність як ключову характеристику суб'єктності у Wonderland, де людина більше не володіє власними межами.

Першою істотою Wonderland, яка по-справжньому чинить опір Алісі, виявляється не Королева і не Капелюшник, а Миша, що раптом «блідне» від слова «кішка» – хоча миші, либонь, і нема чим бліднути. Така майже непомітна неможливість є симптоматичною.

Wonderland починає розчиняти стабільність світу не крізь великі катастрофи, а крізь дрібні логічні ковзання, після яких реальність уже не відповідає власним правилам. До цього моменту Wonderland функціонує як простір дестабілізації: зміни масштабів тіл, розчинення сталості мови, перетворення афекту на середовище існування, але саме море сліз уперше відкриває дещо по-справжньому тривожне – існування чужого внутрішнього світу, який не підпорядковується логіці самої Аліси й не пручається ставати частиною її досвіду.

Аліса ще цілком цього не усвідомлює. Вона говорить із Мишею так, ніби світ досі конструюється з речей, які можна означити, зробивши їх зрозумілими й безпечними. Саме тому вона звертається до неї послуговуючись граматиною. «О, Мишо!» – ніби правильний кличний відмінок здатен гарантувати порозуміння, наче форма звернення може подолати прірву між різними способами переживати світ.

Wonderland працює інакше. Миша не відповідає. Реакція тіла передую мовленню. Миша блідне. І ця блідість – красномовніша за будь-яку репліку. Керролл тут моторошно точний: травма виявляється не змістом пам'яті, а способом існування тіла в світі. Жодних пояснень, а жах уже огортає шерсть, м'язи, голос, саму присутність.

Саме Миша є першою межею на яку натрапляє Аліса після розчинення власних меж. До цього моменту текучість Wonderland видавалась майже визвольною: суб'єкт втрачає

стабільність, але світ залишався пластичним, відкритим до гри. Та зустріч Аліси з Мишею раптом викриває: проникність аж ніяк не гарантує прозорості. Межі втратили стабільність, та це не означає, що внутрішні світи стали доступнішими один одному [Kristeva, 1982].

Усі плавають у одному басейні – але не в одному й тому самому афекті. І тут «The Pool of Tears» робить ще один майже непомітний, але радикальний жест. Спільнота, що виникає у воді, постає не як гармонійне об'єднання суб'єктів і не як відновлення втраченої цілісності, це спільність істот, занурених у чуже переживання, яке вони не контролюють і не можуть до кінця розділити. Вони рухаються поруч, проте не зливаються. Пливають разом і одночасно залишаються взаємно неперекладними. Можливо, саме тут Керролл уперше показує те, до чого філософія підійде значно пізніше: після розчинення стабільного суб'єкта світ не стає єдиним. Він стає проникним – і саме тому радикально вразливим до чужої присутності [Ahmed, 2004; Kristeva, 1982].

Проблема Аліси не лише в тому, що її тіло змінює розмір. Значно важливіше, що разом із тілом руйнується сама можливість стабільно стверджувати «я тут». Простір перестає бути нейтральним контейнером для суб'єкта. Він більше не співмірний йому. Коли Аліса виростає настільки, що ноги зникають десь унизу, це виглядає майже комічно, але комізм у Wonderland завжди приховує метафізичний жах. Тіло раптом перестає бути доступним, воно більше не прозоре розширення свідомості в світ. Суб'єкт уперше переживає власне тіло не як «себе», а як проблему дистанції. Саме тут руйнується одна з найглибших ілюзій класичної суб'єктності – ілюзія стабільної співмірності між людиною та світом [Merleau-Ponty, 1962].

Філософія Нового часу майже завжди припускала, що суб'єкт має певний привілейований центр присутності: точку, з якої він дивиться, мислить, вимірює простір і самого себе. Аліса ж більше не знає, де закінчується її тіло і з якої саме позиції вона сприймає світ. Простір коливається разом із нею. Змінюється не лише масштаб тіла – змінюється сама онтологія «тут».

У досвіді повсякдення «тут» здається майже непомітним. Людина не думає про власну локалізованість доки та не порушена, а в «The Pool of Tears» суб'єкт втрачає стабільну географію себе. Велике тіло не вкладається в світ, маленьке – губиться в ньому. Простір то чинить опір присутності, то загрожує їй поглинанням. І вже невідомо чи проблема в тому, що світ неправильного розміру, чи в тому, що сам суб'єкт більше не має фіксованого масштабу. Керролл доводить цю кризу майже до абсурду, але саме тому вона постає такою точною. Суб'єкт більше не міра світу. Він сам перетворюється на змінну величину [Merleau-Ponty, 1962]. З цього погляду сльози Аліси важливі не лише як афект, а як наслідок втрати співмірності: тіло, що більше не здатне стабільно розташувати себе у просторі, починає виробляти текуче середовище навколо себе. Сльози – не реакція на кризу, вони її продовження.

Після тіла тече мова. Це відбувається майже непомітно. Спочатку таблиця множення перестає вести до правильного результату, потім географія несподівано розповзається в нісенітницю. «Лондон – столиця Парижа». Свідомість ще фіксує помилку та вже не спроможна її зупинити. Суб'єкт уперше виявляє, що мовленнєвий акт більше не гарантує збігу з самим собою. У класичній філософській традиції мовлення зазвичай мислилося вираженням внутрішнього стану свідомості. Навіть коли помиляється не мовлення, а сама мова, припускається, що десь за нею зберігається стабільний центр, який «насправді» знає правильну відповідь [Ricoeur, 1981]. Wonderland методично руйнує цю впевненість. Помилка не є випадковим збоєм у роботі мислення, вона стає самостійним режимом породження смислу [Deleuze, 1990].

Особливо моторошно це проявляється у вірші про крокодила. Аліса намагається відтворити знайомий текст і раптом виявляє, що слова вже їй не належать. Вірш промовляє сам себе. Мовлення більше не функціонує як прозорий інструмент пам'яті або волі. Воно тече, суб'єкт же проходить крізь нього лише частково. Саме тому каламбури Керролла не просто дотепна гра, вони демонструють принципову нестабільність межі між мовленням (а також мовою) і свідомістю.

«Антиподи» перетворюються на «антипатії» не через неухважність Аліси, а через те, що сам знак у Wonderland більше не гарантує стабільної прив'язки до значення [Deleuze, 1990; Wittgenstein, 2009]. Слово починає ковзати швидше, ніж свідомість встигає його зафіксувати. І в якийсь момент стає незрозуміло: людина говорить мовою – чи мова вже говорить людиною. І в якийсь момент море сліз перестає бути просто наслідком Алісиного плачу...

Море сліз починає поводитися як особлива форма світу – текучого, спільного й

водночас радикально неперекладного. Саме тут у Wonderland виникає перша справжня спільнота. І виникає вона не завдяки відданості спільній ідеї та навіть не завдяки мовній домовленості. Її створює спільна зануреність у чуже середовище афекту [Ahmed, 2004].

Мешканці моря сліз не обирали бути разом. Їх не об'єднує ані симпатія, ані спільна мета, ані взаєморозуміння. Вони просто опинилися всередині одного потоку, який ніхто з них не контролює. Спільність тут виникає не як гармонія, а як співіснування в чужій проникності. Саме тому басейн сліз є таким дивним політичним образом. Класична модель спільноти майже завжди передбачає певну форму стабільного суб'єкта: громадянина, дівця, носія свідомості, учасника діалогу, але у Wonderland спільність виникає вже після того, як стабільність «власного імені» починає розчинятися [Ricoeur, 1981].

У воду входять істоти, які не до кінця володіють собою, вони ще не знайшли спільну мову, втім вони плывуть поруч. Це «поруч» у Керролла не скасовує радикальної відмінності між істотами. Миша залишається травмованою Мишею, Додо – Додо, Аліса – нестабільною Алісою. Вони не зливаються у колективне «ми», навпаки – море сліз викристуалізовує дивну форму спільності, де кожен учасник несе власний афект, власну незрозумілість, проте вже не може існувати цілком ізольовано [Kristeva, 1982].

Саме тому вода у Wonderland така важлива. Вона руйнує тверді межі, але не усуває дистанцію остаточно. У воді тіла стають менш стійкими, рух – менш контрольованим, а простір – спільним. Та спільність ця не є ані прозорою, ані примиреною. Це радше середовище взаємного впливу, де кожен неминуче торкається іншого, навіть не розуміючи його до кінця [Massumi, 2002]. У цьому сенсі море сліз можна прочитати як першу модель текучої спільності у Wonderland – спільності після втрати герметичного суб'єкта. Не суспільства індивідів, а співіснування проникних істот, чий внутрішні стани вже неможливо остаточно відокремити від простору, в якому вони перебувають.

І саме тут Керролл робить ще один майже непомітний, але радикальний крок. Море сліз не лише збирає істот разом – воно змушує їх рухатися. Усі плывуть. Усі намагаються втриматися на поверхні. Спільність виникає не навколо істини й не навколо закону, а навколо спільної необхідності не потонути в середовищі, яке саме ж і було вироблене суб'єктивністю [Ahmed, 2004]. Тобто Wonderland пропонує непересічну думку: можливо, люди починають бути разом не тоді, коли знаходять спільну мову, а тоді, коли опиняються всередині спільної нестабільності?

Саме в ту мить, коли могло б здатися, що Wonderland усе ж подарує суб'єкту хоч якусь опору – бодай маленьку, бодай тимчасову, бодай складену з картону й нісенітниць, – Керролл робить те, що робить найкраще: знову змінює масштаб. Аліса ледве встигла звикнути до власної нестабільності – і тут віяло зменшує її майже до зникнення. Ключ залишається на столі. Двері знову недосяжні. Простір чорно, майже ввічливо, відсуває можливість остаточного «нарешті».

Щоразу, коли суб'єкт наближається до нової рівноваги, світ починає поводитися так, ніби стабільність є лише ще однією формою непорозуміння між людиною й реальністю. Тіло вже не збігається із простором. Мова – з думкою. Афект – із внутрішністю. І навіть саме «я» підозріло запізнюється щодо власних станів, ніби свідомість щоразу приходить на півсекунди пізніше за те, що з нею вже сталося. Це принципово. Wonderland не дозволяє кризі завершитися.

У класичному сюжеті трансформація зазвичай веде до нового порядку: герой проходить випробування, втрачає стару форму себе й поступово набуває нової. Але «The Pool of Tears» побудований інакше. Тут жодна форма не встигає стати остаточною. Суб'єкт не переходить від нестабільності до стабільності – він навчається існувати всередині постійної зміни масштабу [Turner, 1969]. І саме тому Керролл так наполегливо повертає тему зростання і зменшення.

Мова не про фізичний розмір як такий. Йдеться про неможливість остаточно співпасти з власною позицією в світі. Бути «надто великою» або «надто малою» означає не знайти правильного співвідношення між собою й реальністю. Простір постійно виявляється або замалим для суб'єкта, або надто великим для його присутності [Merleau-Ponty, 1962]. У цьому сенсі Wonderland функціонує як машина десинхронізації. Тіло, мова, афект і простір більше не рухаються в одному режимі. Слова не встигають за думкою. Простір не відповідає тілу. Афект переливається через межі внутрішнього. Сам суб'єкт запізнюється щодо власних станів. І саме ця невідповідність стає головною умовою існування у Wonderland [Deleuze, 1990]. Можливо, тому Аліса так часто намагається перевірити себе через знання. Таблиця множення, географія, вірші – усе це спроби відновити бодай мінімальну тотожність між «я» і тим, що «я знаю», але кожна така спроба лише поглиблює кризу. Знання більше не гарантує самототожності. Навпаки

– воно починає демонструвати, наскільки нестійкою ця тотожність була від самого початку [Wittgenstein, 2009].

«The Pool of Tears» постає моторошною моделлю сучасного суб'єкта – істоти, яка постійно змінює масштаб власної присутності, існує в надлишку чужих афектів, рухається крізь текучі мовні середовища й дедалі рідше може впевнено сказати, де саме закінчується вона сама [Ahmed, 2004; Massumi, 2002]. Саме тому Керролл виявляється настільки сучасним. Він одним із перших показує: криза суб'єкта починається не тоді, коли людина втрачає себе остаточно. Вона починається значно раніше – у момент, коли суб'єкт уперше помічає, що ніколи не був настільки герметичним, як йому здавалося [Deleuze, 1990].

«The Pool of Tears» завершується втечею до берега. Усі вибираються з води. Усі мокрі. Ніхто особливо не розуміє, що сталося.

Власне, це і є підсумок.

Суб'єкт, який увійшов у другу главу з певними уявленнями про власні межі, виходить із неї без жодних гарантій щодо тіла, мови, масштабу і навіть базової здатності збігатися з собою. Внутрішнє побувало зовні. Афект став середовищем. Спільність виникла не через тотожність, а через мокрість. І Wonderland не вважає це достатньою кризою.

Далі починаються нові епізоди, де кожен із них виявляється черговою лабораторією демонтажу суб'єкта: пам'ять без гарантованої тотожності, час без лінійності, закон без справедливості, гра з правилами, що змінюються посеред самої гри. Керролл узагалі не дає суб'єкту часу спокійно зібрати себе до купи. Тільки-но якась форма стабільності вимальовує власний контур, – Wonderland чомно відчиняє наступні двері. Можливо, саме тому «Alice's Adventures in Wonderland» неможливо «остаточно» пояснити. Не тому, що текст надто складний, а тому, що сама потреба остаточного пояснення тут починає виглядати наївною, як спроба акуратно скласти мокрий одяг просто посеред моря сліз.

Якщо «Down the Rabbit-Hole» було досвідом входження в нестабільність, то «The Pool of Tears» стає химерним відкриттям: нестабільність не є тимчасовим станом, вона від початку була умовою існування суб'єкта.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ / REFERENCES

1. Ahmed S. The cultural politics of emotion / S. Ahmed. – London : Routledge, 2004. 256 p.
2. Alice in Wonderland: Experimental jurisprudence on the internal point of view / Roversi C. et al. Jurisprudence. An International Journal of Legal and Political Thought. 2023. Vol. 14, Issue 2. pp. 143–170. <https://doi.org/10.1080/20403313.2022.2109884>
3. Carroll L. Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass. Oxford : Oxford University Press, 2009. 304 p.
4. Deleuze G. The logic of sense / transl. by M. Lester, C. Stivale. New York : Columbia University Press, 1990. 344 p.
5. Faranda A. Alice's Adventures in Wonderland : A journey into the unconscious, a shamanic journey. Blue Gum. 2022. Vol. 9. pp. 42–45. Режим доступу: https://www.ub.edu/dpfilsa/Blue_Gum/BlueGum_Vol9/9_Faranda%20Blue%20Gum%209%202022.pdf (дата звернення: 23.05.2026).
6. Foucault M. Discipline and punish : The birth of the prison / transl. By A. Sheridan. New York : Pantheon Books, 1977. 333 p.
7. Foucault M. The archaeology of knowledge / transl. by A. M. Sheridan Smith. New York : Pantheon Books, 1972. 245 p.
8. Gadamer H.- G. Truth and method / transl. by J. Weinsheimer, D. G. Marshall ; 2nd rev. ed. London : Continuum, 2004. 601 p.
9. Hadot P. Philosophy as a way of life : Spiritual exercises from Socrates to Foucault / ed. by A. I. Davidson; transl. by M. Chase. Oxford : Blackwell, 1995. 320 p.
10. Hadot P. What is ancient philosophy? / transl. by M. Chase. Cambridge, MA : Harvard University Press, 2002. 384 p.
11. Heidegger M. The fundamental concepts of metaphysics : World, finitude, solitude / transl. by W. McNeill, N. Walker. Bloomington : Indiana University Press, 1995. 365 p.
12. Kristeva J. Powers of horror: An essay on abjection / trans. by L. S. Roudiez. New York : Columbia University Press, 1982. 219 p.
13. Lyotard J.- F. The postmodern condition : A report on knowledge / transl. By G. Bennington, B. Massumi. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984. 144 p.
14. Massumi B. Parables for the virtual: Movement, affect, sensation / B. Massumi. – Durham : Duke

University Press, 2002. – 317 p.

15. Merleau-Ponty M. Phenomenology of perception / M. Merleau-Ponty ; trans. by C. Smith. – London : Routledge, 1962. – 466 p.

16. Meyer M. Problématique : Philosophie, science et langage. Paris : Presses Universitaires de France, 1986. 128 p.

17. Nietzsche F. Thus spoke Zarathustra / transl. by R. J. Hollingdale. London : Penguin Books, 1961. 352 p.

18. Ricoeur P. Hermeneutics and the human sciences : Essays on language, action and interpretation / ed. and transl. by J. B. Thompson. Cambridge : Cambridge University Press, 1981. 314 p.

19. Ricoeur P. Time and narrative : in 3 vols. / transl. by K. McLaughlin, D. Pellauer. Chicago : University of Chicago Press, 1984–1988.

20. Sfetcu N. Alice's Adventures in Wonderland – Philosophical perspectives. Index Academic. 2025. Vol. 1. pp. 1–11. DOI: <https://doi.org/10.58679/IA55823>

21. Turner V. The ritual process : Structure and anti-structure. Chicago : Aldine Publishing, 1969. 213 p.

22. Wittgenstein L. Philosophical investigations / transl. by G. E. M. Anscombe, P. M. S. Hacker, J. Schulte ; rev. 4th ed. Oxford : Wiley-Blackwell, 2009. 592 p.

Внесок авторів: всі автори зробили рівний внесок у цю роботу

Конфлікт інтересів: автори повідомляють про відсутність конфлікту інтересів

Стаття надійшла до редакції 05.02.2026

Переглянуто 20.03.2026

Стаття рекомендована до друку 25.04.2026

Опубліковано 25.05.2026

Semen O. Honcharov, PhD in philosophy, Senior Lecturer at the Department of Theoretical and Practical Philosophy named after Professor J. B. Schad, V. N. Karazin Kharkiv National University, Svobody sq. 4, Kharkiv, 61022, Ukraine, <https://orcid.org/0000-0001-8116-0804>

Kateryna Y. Kuznetsova, PhD in philosophy, Senior Lecturer at 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/0000-0002-4979-066X>

«THE POOL OF TEARS»: THE METAPHYSICS OF DISSOLUTION

The article is devoted to a philosophical interpretation of the second chapter of Alice's Adventures in Wonderland by Lewis Carroll as a model of permeable subjectivity in which the boundary between the internal and the external appears ontologically unstable. The study examines a form of subjectivity that loses not identity as such, but rather the very capacity to maintain a stable boundary between itself and its own states. Particular attention is paid to four dimensions of this process: the transformation of affect from a psychic state into an environment of existence, the crisis of bodily commensurability with the world, the destabilization of linguistic self-identity, and the emergence of a fluid community after the dissolution of the hermetic subject.

The theoretical and methodological framework of the study draws upon affect theory (S. Ahmed, B. Massumi), phenomenology of the body (M. Merleau-Ponty), philosophy of sense (G. Deleuze), hermeneutics of the subject (P. Ricoeur), and the theory of abjection (J. Kristeva). It is argued that none of these traditions fully articulates the moment of radical permeability – a situation in which the subject discovers not its own destruction, but the primordial instability of its boundaries. This very moment – philosophically underexamined within both classical and post-structuralist traditions – constitutes the central focus of the article.

The study demonstrates that Wonderland functions not as a space of the destruction of an already constituted identity, but as an environment that reveals its original non-hermetic nature. The pool of tears is interpreted not as a metaphor of emotional excess, but as a specific form of a fluid world in which affect ceases to be an internal state and acquires spatial and ontological dimensions. Carroll's text is thus considered a philosophically relevant model of subjectivity that presupposes permeability as an original ontological condition rather than as a consequence of crisis.

The article concludes by emphasizing the relevance of this model for understanding the contemporary subject, which exists within conditions of continuous affective circulation, fluid linguistic environments, and the erosion of boundaries between the internal and the external.

Keywords: permeable subjectivity, metaphysics of dissolution, affect, fluid community, liminality, logic of nonsense, rhetoric of instability, philosophy of language, embodiment.

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 05.02.2026

The article is recommended for printing 25.04.2026

The article was revised 20.03.2026

This article published 25.05.2026

Наталія Сергіївна Скубіна

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

<https://orcid.org/0000-0003-3799-2923>

ЛІМІНАЛЬНІСТЬ ІГРОВОГО ДОСВІДУ: «ПАДІННЯ У КРОЛЯЧУ НОРУ» ЯК МОДЕЛЬ ПЕРЕХОДУ ДО ЦИФРОВОГО СВІТУ

Статтю присвячено філософському аналізу лімінальності відеогрового досвіду як специфічного способу входження суб'єкта до цифрового світу. Дослідження ґрунтується на припущенні, що образ Аліси, створений Льюїсом Керроллом, та мотив «падіння у кролячу нору» придатний для використання як концептуальної моделі переходу між різними онтологічними режимами досвіду. Відтак подорож до Дивокраю видається структурою, що описує процес втрати усталених когнітивних координат, набуття нових способів орієнтації та поступового конституювання суб'єкта у віртуальному середовищі, правила якого відкриваються лише в процесі взаємодії з внутрішньоігровим світом.

Теоретичною основою дослідження є концепція лімінальності Арнольда ван Геннепа та Віктора Тернера, феноменологія досвіду Моріса Мерло-Понті, герменевтична концепція гри Ганса-Георга Гадамера, а також сучасні розробки *game studies*, присвячені феноменології відеогри, ергодичності цифрових текстів і проблемам занурення у віртуальні світи (Еспен Аарсет, Еспер Юул). Оскільки у процесі гри змінюється характер досвіду, спосіб орієнтації у світі та принципи побудови взаємодії з ним, розглянуті підходи дають підстави трактувати відеогру як таку, де гравець на певний час виходить за межі звичних способів сприйняття та взаємодії з реальністю.

У статті також розглядається феномен переходу до віртуального світу як онтологічна подія, що передбачає зміну режиму присутності, трансформацію суб'єктності та засвоєння нової нормативності цифрового середовища. Образ Аліси виконує евристичну функцію, оскільки репрезентує універсальну структуру входження до світу, організованого за іншими принципами просторовості, темпоральності, причинності та смислотворення. Відповідно, лімінальність інтерпретується як умова конституювання відеогрового досвіду, а не лише як характеристика переходу між двома станами.

Наукова новизна дослідження полягає у філософській концептуалізації образу Аліси як моделі цифрової лімінальності та в обґрунтуванні можливості застосування антропологічної теорії лімінальності до аналізу відеоігор.

Запропонований підхід розширює понятійний апарат філософії цифрової культури, відкриваючи перспективи осмислення відеогрового досвіду крізь категорії онтології, феноменології, суб'єктності та просторово-часової організації цифрових світів.

Ключові слова: **лімінальність, цифрова лімінальність, відеогровий досвід, філософія відеоігор, Game Studies, цифрова суб'єктність, ігровий світ, онтологія цифрового середовища, Льюїс Керролл, «Аліса у Дивокраї».**

Як цитувати: Скубіна, Н., (2026). Лімінальність ігрового досвіду: «Падіння у кролячу нору» як модель переходу до цифрового світу. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна, серія «Теорія культури і філософія науки», (73), 62-71.*
<https://doi.org/10.26565/2306-6687-2026-73-07>

In cites: Skubina, N., (2026). The Liminality of Game Experience: «Down the Rabbit-Hole» as a Model for the Transition to the Digital World. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University, Series Theory of Culture and Philosophy of Science, (73), 62-71.*
<https://doi.org/10.26565/2306-6687-2026-73-07> [In Ukrainian]

Метою статті є розробка філософської концепції лімінальності відеогрового досвіду через осмислення образу Аліси та мотиву падіння до «кролячої нори», створених Льюїсом

Керроллом, як евристичної моделі переходу суб'єкта до цифрового світу. Дослідження спрямоване на концептуалізацію процесу входження у відеогру як онтологічної події, під час якої відбувається тимчасова зміна режиму буття для гравця, трансформація перцептивних структур, переорганізація способів взаємодії з простором і часом, а також формування нових моделей суб'єктності. Початковою точкою дослідження є припущення, що сюжетна структура подорожі Аліси до Дивокраю буде використана як універсальна описова модель переходу до середовища, організованого за іншими нормативними, просторовими та смисловими принципами, тобто для означення переходу до цифрового ігрового простору – до віртуального арт-простору, правила якого часом аж надто сильно нагадують божевілля Дивокраю.

Та перш за все, необхідно звернутися до поняття лімінальності, що сформувалося в межах соціальної антропології. Арнольд ван Геннеп розглядав перехід як структурований процес, у якому суб'єкт залишає попередній статус, проходить проміжну фазу та входить до нової системи відносин [Van Gennep, 1960]. Віктор Тернер поглибив цю концепцію, визначивши лімінальність як стан перебування «між і поміж» усталеними соціальними позиціями, коли звичні ролі чи ієрархії, а також нормативні приписи втрачають свою очевидність [Turner, 1969]. Згодом поняття вийшло за межі антропології й поширилося на дослідження культури, мистецтва, цифрових медіа та, в результаті, віртуальних середовищ. Для філософського аналізу відеогри лімінальність важлива передусім як категорія, здатна описати зміну способу присутності у світі. Ігровий досвід передбачає входження до іншої системи просторових, часових, причинно-наслідкових і нормативних відношень, освоєння якої потребує перебудови звичних способів орієнтації та дії.

Філософія гри як така має тривалу теоретичну традицію. Йоган Гейзінга пов'язував гру зі створенням особливого просторово-часового порядку, тоді як Ганс-Георг Гадамер розглядав її як процес, у рух якого учасник виявляється безпосередньо втягнутим [Huizinga, 1960; Gadamer, 2004]. З появою цифрових ігор ця проблематика отримала новий вимір у межах game studies. Еспен Аарсет, Еспер Юул, Александр Гелловей, Ієн Богост і Мігель Сікарт досліджують ергодичність цифрових текстів, співвідношення правил і вигаданих світів, алгоритмічну структуру гри та форми агентності гравця [Aarseth, 1997; Juul, 2011; Galloway, 2006; Bogost, 2011; Sicart, 2017]. Подібно до Аліси, яка провалюється крізь кролячу нору й опиняється у незнайомій реальності, гравець входить у простір гри та поступово відкриває його логіку і саме звернення до взаємодії гравця в ігровим світом опиняються в центрі згаданих підходів.

Феноменологія дозволяє розглянути ігровий досвід з погляду безпосередньої присутності гравця у віртуальному середовищі. Згадаймо, що для Моріса Мерло-Понті сприйняття ґрунтується на тілесній залученості до світу [Merleau-Ponty, 2002]. Так само у відеогрі простір відкривається через рух, взаємодію з предметами, реакцію середовища та поступове освоєння його правил. Дослідження Тімоті Кріка, Роберта Фарроу, Іоанни Яковідес та Яна Вало акцентують на тілесності, втіленій суб'єктивності й активному характері ігрового досвіду [Crick, 2011; Farrow, Iacovides, 2012; Vahlo, 2017]. Лімінальність дає змогу поєднати ці аспекти, розглядаючи входження у відеогру як зміну способу сприйняття, орієнтації та дії. Керроллівська Аліса в такій інтерпретації постає концептуальною фігурою суб'єкта, який змушений щоразу заново вибудовувати відношення зі світом, що вислизає з усталених схем сприйняття та дії.

Окремі праці безпосередньо розглядають рецепцію Аліси у відеоіграх, зокрема вплив керроллівського світу на ігровий дизайн та особливості занурення в «Аліса Америкена МакГі» (англ. «American McGee's Alice», розроб. Rogue Entertainment, 1999 р.) і «Аліса: Божевілля Повертається» (англ. «Alice: Madness Returns», розроб. Spicy Horse, 2011 р.) [Picucci, 2014; Folléa, 2020]. Образ Аліси дає змогу розглядати перехід як досвід постійної перебудови координат існування: падіння в кролячу нору, проходження крізь дзеркало, зміна масштабу та зустріч із просторами, де звичні правила втрачають стабільність, утворюють своєрідну топологію переходу.

Актуальність дослідження. Відеоігри функціонують як особливі простори досвіду, у межах яких трансформуються способи сприйняття, взаємодії, суб'єктності та освоєння реальності. У фокусі сучасних game studies дедалі виразніше опиняються процеси, що супроводжують входження людини до цифрового світу: зміна режиму присутності, перебудова перцептивних структур, формування нових способів дії та освоєння правил середовища [Bakels, 2021; Crick, 2011; Vahlo, 2017].

Попри розвиток філософії цифрової культури й феноменології відеогри, перехід суб'єкта до ігрового середовища ще не отримав цілісної філософської концептуалізації. Теорія лімінальності відкриває для такого аналізу перспективу, оскільки дає змогу розглядати досвід переходу як тимчасову перебудову відношення суб'єкта до світу. Додатковий концептуальний ресурс містить образ Аліси Льюїса Керролла – культурна модель переходу до середовища, де звичні просторові, часові та нормативні координати зазнають радикальної трансформації. Використання наведених перспектив дозволяє поставити питання про те, яким чином суб'єкт входить до ігрового світу і як у процесі цього входження формується цифрова суб'єктність.

Наукова ж новизна дослідження полягає у філософській інтерпретації лімінальності відеогрового досвіду через концептуалізацію образу Аліси як моделі переходу до цифрового світу. Аліса розглядається як концептуальна фігура, що дає змогу описати структуру входження суб'єкта до середовища з іншими правилами простору, часу, причинності та агентності.

Теоретична модель дослідження поєднує антропологічну теорію лімінальності, феноменологію, герменевтику гри та сучасні game studies [Van Genneep, 1960; Turner, 1969; Merleau-Ponty, 2002; Gadamer, 2004; Aarseth, 1997; Juul, 2011].

Лімінальність належить до категорій, що поступово вийшли за межі соціальної антропології та стали інструментом аналізу широкого спектра культурних і соціальних процесів. Її евристична цінність пов'язана з можливістю описувати ситуації, у яких усталений порядок досвіду втрачає стабільність, відкриваючи простір для формування інших способів сприйняття та дії. У відеогрі така ситуація виникає вже на рівні входження до цифрового середовища: суб'єкт стикається з простором, організованим за відмінними принципами, і мусить поступово виробити відповідний спосіб орієнтації.

Першу концептуалізацію лімінальності запропонував Арнольд ван Геннеп у праці «The Rites of Passage». Аналізуючи обряди переходу, він виділив послідовність відокремлення від попереднього статусу, перебування у проміжній фазі та включення до нового порядку [Van Genneep, 1960]. Лімінальна фаза постає моментом розриву з попередньою системою координат: суб'єкт уже залишив один стан, але ще не набув нового статусу. Відтак виникає простір невизначеності, у якому попередні правила втрачають свою силу, а нові ще перебувають у процесі засвоєння. Віктор Тернер розширив цю модель, зосередившись на досвіді суб'єкта, який опинився «між і поміж» усталеними позиціями [Turner, 1969]. Лімінальний стан пов'язаний із послабленням попередньої нормативності, невизначеністю ідентичності та необхідністю освоєння нових форм взаємодії. У випадку відеогри подібна структура проявляється під час входження до світу, де просторові, темпоральні й каузальні закономірності потребують окремого освоєння. Гравець поступово відкриває межі власної агентності, вчиться розпізнавати значущі об'єкти, передбачати реакції середовища та співвідносити власні дії з системою правил [Juul, 2011; Vahlo, 2017]. Перехід набуває характеру практичного пізнання: світ стає зрозумілим у міру взаємодії з ним.

Для відеогрового досвіду важлива ще одна властивість лімінальності – її потенційна повторюваність. На відміну від класичної моделі обряду переходу, де лімінальна фаза веде до нового стабільного статусу, цифрова гра може багаторазово відтворювати ситуацію переходу. Зміна локації, відкриття нової механіки, зміна масштабу, поява іншої системи правил або трансформація простору знову ставлять гравця перед необхідністю перебудовувати власні способи орієнтації. Тож лімінальність можна розглядати як динамічний режим ігрового досвіду, у якому освоєння світу постійно межує з повторним виникненням невизначеності. Феноменологічні дослідження відеоігор також засвідчують, що взаємодія з цифровим світом пов'язана зі зміною модусу присутності. Праці Моріса Мерло-Понті, присвячені тілесному характеру досвіду, а також сучасні дослідження Тімоті Крика, Роберто Ді Летиції, Яна Вало та Фелікса Кюна демонструють, що ігровий світ поступово стає простором практичної орієнтації, у якому дії гравця визначаються вже не повсякденними схемами, а нормативністю цифрового середовища. Саме тому лімінальність можна розглядати як одну з фундаментальних характеристик відеогрового досвіду, що описує процес входження до ігрового світу, освоєння його онтології та конституювання нової форми суб'єктності.

Проте подорож Аліси до Дивокраю і Задзеркалля не зводиться до переміщення між двома просторами. Кроляча нора та дзеркало функціонують як межі, за якими змінюється сам спосіб перебування у світі. Після їх перетину звичні форми орієнтації втрачають надійність, причинно-наслідкові зв'язки набувають іншої логіки, часові відношення виявляються нестабільними, а мова втрачає однозначність.

Аліса змушена вибудовувати нові способи взаємодії з довкіллям без готової системи пояснень чи авторитету, здатного наперед визначити правила цього світу. Керроллівська подорож розгортається як низка зустрічей, кожна з яких ставить під сумнів попередні уявлення героїні про реальність. Засвоєння нової нормативності відбувається через досвід: помилки, непорозуміння, здивування та спроби інтерпретації стають способами пізнання середовища. У цьому процесі формується послідовність, яку можна описати як перетин межі, дезорієнтацію, освоєння нових правил, набуття здатності діяти відповідно до них і подальшу зміну способу взаємодії зі світом. Та сама ситуація очікує і на гравця, котрий на свій страх і ризик перетинає межі дзеркала-монітора і опиняється у цифровому світі.

У відеогрі аналогічна структура набуває практичного виміру. Початок гри означає входження до середовища, правила якого ще не засвоєні, а межі можливої дії залишаються невизначеними. Гравець відкриває просторову організацію, механіки та систему причинності через експериментування, спостереження й повторення [Aarseth, 1997; Juul, 2011]. Знання про ігровий світ формується в ході взаємодії з ним, тому перехід до цифрового середовища охоплює не лише сприйняття нового простору, але й поступову перебудову способу діяти в ньому.

У сучасних game studies початок гри та залучення до цифрового середовища найчастіше описуються через категорії immersion, agency, presence та ergodicity [Aarseth, 1997; Vahlo, 2017; Bakels, 2021; Michailidis, Balaguer-Ballester, He, 2018]. Кожна з них висвітлює окремий вимір ігрового досвіду: ступінь залученості, можливість впливати на події, переживання присутності або діяльнісне проходження цифрового тексту.

Початок відеогри часто зводять до запуску цифрової системи або першого контакту з інтерфейсом. Феноменологічний підхід зміщує увагу від технічної події до переживання переходу. Коли гравець уперше опиняється в ігровому просторі, його попередні способи орієнтації ще не забезпечують повного розуміння нового середовища. Він бачить простір, але ще не знає всіх його можливостей; може діяти, проте межі цієї дії залишаються непевними. Відтак виникає специфічний стан між невідомим і освоєним, у якому досвід поступово набуває структури через взаємодію [Merleau-Ponty, 2002; Crick, 2011; Vahlo, 2017]. Першою фазою такого процесу можна вважати перетин межі між повсякденним і цифровим середовищем. Проілюструймо це початком гри «Легенда про Зельду: Подих дикої природи» (англ. «The Legend of Zelda: Breath of the Wild», розроб. Nintendo EPD, 2013), коли після виходу зі Святилища Воскресіння гравець опиняється на Великому Плато: перед ним відкривається величезний простір, однак його логіка ще неочевидна, а можливості пересування, взаємодії та виживання відкриваються поступово. А у серії ігор «Темні душі» (англ. «Dark Souls», розроб. FromSoftware, 2011-2016 pp.) гравець взагалі майже не отримує прямих пояснень щодо механік гри, тому значна частина орієнтації формується через помилки, повторення та спостереження. Саме цей проміжний стан, у якому звичні координати досвіду вже не працюють повною мірою, а нові виникають безпосередньо під час гри.

Наступною фазою переходу стає дезорієнтація. У повсякденному досвіді вона зазвичай пов'язана з втратою орієнтирів, або недостатністю знання тощо. У відеогрі ж дезорієнтація може набувати продуктивного характеру, адже вона змушує гравця відмовитися від готових схем інтерпретації та виробити нові способи розуміння середовища. Початкова обмеженість інформації, поступове відкриття механік і простору, приховані можливості взаємодії формують умови, за яких знання виникає безпосередньо в процесі гри [Aarseth, 1997; Juul, 2011]. Гравець експериментує, перевіряє властивості середовища, зіставляє власні дії з реакціями системи, досліджує рівні й саме у такий спосіб поступово вибудовує практичну модель ігрового світу.

В результаті разом із освоєнням нормативності цифрового світу змінюється позиція самого суб'єкта, оскільки входження у відеогру передбачає специфічну конфігурацію фізичного тіла, цифрового персонажа, інтерфейсу та системи правил. Аватар у такій структурі виступає засобом практичної присутності, через який можливості тіла отримують цифрове продовження [Crick, 2011; Farrow, Iacovides, 2012]. Гравець сприймає простір через можливості руху аватара, оцінює відстань відповідно до доступних дій, а властивості предметів відкриває через взаємодію з ними. Відтак суб'єктність формується поступово та процесуально – у міру того, як гравець набуває компетентності в новому середовищі [Vahlo, 2017]. Наприклад, у «The Legend of Zelda: Breath of the Wild» гравець може випадково виявити, що металеві предмети притягуються магнітом, і відкрити новий спосіб взаємодії з навколишнім простором без прямого пояснення цієї можливості.

Лімінальність відеогрового досвіду не вичерпується початковим входженням у гру. Кожна нова локація, механіка, система правил або зміна просторової організації може знову породити невизначеність і вимагати перебудови вже сформованих способів орієнтації. Виникає динаміка між освоєнням і повторною втратою орієнтирів. У класичній моделі ван Геннепа й Тернера лімінальна фаза пов'язана з переходом до нового соціального стану [Van Gennep, 1960; Turner, 1969]. У цифровій грі цей процес здатний повторюватися багаторазово: кожне розширення ігрового світу може створювати нову порогову ситуацію. Цю властивість можна визначити як рекурсивну лімінальність – повторне входження суб'єкта в проміжний стан у міру освоєння цифрового середовища.

Перетин межі, дезорієнтація, відкриття правил і вироблення нових способів дії утворюють рухому структуру, яка може відтворюватися протягом усього проходження. Гравець освоює світ лише для того, щоб на наступному етапі зіткнутися з іншою конфігурацією можливостей. Зрештою, ігровий досвід постає як постійне балансування між уже набутим знанням і необхідністю знову вчитися бачити цифровий простір.

Керроллівська кроляча нора належить до культурних образів, у яких перехід стає майже чимось, що має матеріальну форму. Падіння Аліси змінює місце дії: тривалість падіння, відсутність стабільних орієнтирів і поступове руйнування звичних способів пояснення створюють проміжний простір між двома порядками реальності. Кроляча нора стає своєрідним коридором між онтологіями: попередній горизонт смислу вже втрачає свою силу, тоді як новий ще не сформувався як цілісна система. А у грі «Аліса Америкена МакГі» ця структура переходу отримує інтерактивну форму, адже лімінальність виходить за межі сюжетної події та стає характеристикою взаємодії з цифровим середовищем. Гравець, разом з Алісою, опиняється перед світом, внутрішня організація якого ще не прочитується. Невідомими залишаються межі простору, можливості персонажа, властивості предметів і наслідки окремих дій, а кожне рішення функціонує як гіпотеза, яку потрібно перевірити практикою.

Цифровий світ гри не пропонує готової системи орієнтації. Вона – сисема адаптації гравця до світу – формується поступово через повторювані акти взаємодії. Уже локація Долини сліз демонструє цю закономірність. Його просторову логіку неможливо повністю досягнути до початку дії, бо відстань, траєкторія стрибка, принцип функціонування платформ, поведінка персонажів – Карткових Вартових, властивості зброї тощо набувають практичного смислу лише у взаємодії з ними. Знання тут народжується з послідовності спроб, помилок і корекцій. Такий спосіб освоєння цифрового простору перегукується з феноменологією тілесності Мерло-Понті, для якого простір розкривається через можливості руху й дії [Merleau-Ponty, 2002]. І гравець так само пізнає Дивокрай не шляхом дистанційного споглядання, а через поступове вироблення способу діяти в ній.

Цей процес продовжується в наступних локаціях. Фортеця Дверей змінює просторову організацію, ритм пересування, характер навігації та набір викликів, тому вже сформованих навичок недостатньо для повного освоєння нового середовища. Подібна перебудова повторюється у Лісах Країни чудес, Квінсленді та Лігві Кота та інших просторах гри. Просування вперед супроводжується як накопиченням компетентності, так й періодичним переглядом уже сформованої моделі світу, а сама ігрова подорож отримує ніби циклічну структуру, де освоєння відкриває нові можливості, а нові можливості породжують чергову ситуацію невизначеності.

У грі «Мандрівка» (англ. «Journey», розроб. Thatgamecompany, 2012 р.) лімінальний перехід організований інакше. Гра майже не позначає моменту входження: гравець від самого початку опиняється всередині невідомого світу. Пустеля – головна локація гри – позбавлена розгорнутого історичного чи соціального контексту, який міг би одразу стабілізувати сприйняття простору. Орієнтація формується поступово через рельєф, світло, видимі орієнтири, архітектурні доміанти та власний рух. Невизначеність в пустелі не передуює подорожі як короткий вступний етап, а радше вона супроводжує сам процес перебування у світі. Архітектура «Мандрівки» підтримує такий тип досвіду через мінімізацію пояснювальної інформації, тож жодної карти, розгорнутого текстового інтерфейсу чи традиційної системи завдань у грі немає, як немає нічого подібного і у Аліси. Гравець читає простір тілесно: визначає напрямок руху за лінією горизонту, формою рельєфу, світловими акцентами та структурою архітектури. Цифрове середовище поступово перестає сприйматися як сукупність окремих об'єктів і перетворюється на цілісне поле можливих дій. Феноменологічна модель Мерло-Понті дає змогу описати цей процес через взаємозв'язок тілесності, руху та

просторовості [Merleau-Ponty, 2002]. Перебування в невизначеному середовищі гри стає способом самого ігрового існування, тож лімінальність стає майже екзистенційною.

Соціальний вимір лімінальності у цифрових віртуальних просторах проявляється у випадкових зустрічах між гравцями. Супутники взаємодіють без текстового чи голосового спілкування, не мають сталих ролей і можуть залишатися анонімними один для одного. Така форма спільної присутності перегукується з поняттям *communitas* Віктора Тернера – тимчасовою спільністю, що виникає поза усталеними соціальними ієрархіями [Turner, 1969]. Таж спільний рух через невідомий простір створює короточасну форму співіснування, де комунікація здійснюється через дію, жест і напрямок руху.

Якщо «Мандрівка» будує невизначеність навколо неповноти знання про світ, то у грі «Control» (розроб. Remedy Entertainment, 2019 р.) під сумнів ставиться сама стабільність просторового порядку. Федеральне бюро контролю (Federal Bureau of Control) – вигадана секретна урядова організація у «Control», що досліджує надприродні явища та аномальні об'єкти, а головне її штаб-квартира Старий дім (Oldest House), має змінну, майже живу архітектуру, що функціонує як середовище, у якому все постійно модифікується: коридори змінюють напрямок, приміщення відкривають нові конфігурації. Простір ніби чинить опір спробі остаточно його картографувати. Гравець мусить щоразу коригувати власну просторову модель, оскільки цифрове середовище постійно змінює умови, на яких ця модель ґрунтується.

Як приклад подібної нестабільності у «Control» згадаймо локацію Лабіринт попільнички (Ashtray Maze). Просування лабіринтом ґрунтується на здатності прийняти рухливу нормативність простору. Лабіринт не приховує наперед визначеного маршруту, який можна було б раз і назавжди відтворити. Його конфігурація змінюється в процесі проходження, змушуючи гравця постійно співвідносити власний рух із трансформаціями середовища. Простір лабіринту задає умови дії, змінює їх і водночас реагує на присутність суб'єкта, тобто гравця. Оскільки сам простір не закріплюється в остаточної конфігурації, запам'ятовування «мапи» локації позбавлене будь-якого сенсу і не може допомогти гравцеві. Структура середовища перебуває у постійному становленні, а межа між відомим і невідомим зміщується разом із кожною новою зміною простору. Суб'єкт змушений безперервно переглядати власну модель світу, пристосовуючи її до середовища, яке не дозволяє остаточно себе зафіксувати.

У грі «Control» межі між стабільним і нестабільним, внутрішнім і зовнішнім, знайомим і чужим залишаються проникними. Конфігурація простору відкривається до постійної трансформації, а взаємодія з ним щоразу породжує новий досвід просторової присутності. Лімінальність же в грі поступово втрачає функцію окремої фази переходу й характеризує сам режим існування цифрового світу, структура якого принципово залишається відкритою.

У грі «Портал» (англ. «Portal», розроб. Valve Corporation, 2007 р.) лімінальність зміщується в іншу площину – від онтології простору до способів його пізнання. Від початку гри суб'єкт стикається із середовищем, у якому звичні уявлення про причинність, напрямок руху та співвідношення тіла з простором виявляються недостатніми. Портальна механіка руйнує інтуїцію просторової безперервності, адже дві віддалені одна від одної точки можуть бути безпосередньо поєднані через портал, а напрямок руху після проходження крізь нього визначається вже іншою геометричною конфігурацією. Портал функціонує як локальний розрив у звичній просторовій логіці та водночас як інструмент вироблення нового способу мислення. Навчання в «Портал» розгортається через послідовність контрольованих ситуацій невизначеності. Кожна тестова камера вводить або комбінує правила, які змінюють попередній горизонт розуміння. Набуте знання не залишається незмінним, а постійно включається до нових конфігурацій, де знайомий принцип набуває іншої функції. Зростання складності завдань тому супроводжується зміною когнітивної перспективи для гравця і змушує його поступово вчитися бачити простір через систему потенційних зв'язків, які не збігаються з його безпосередньою фізичною організацією. У результаті цифровий світ «Портал» є нічим іншим, як простором постійного перегляду когнітивних моделей. Гравець відмовляється від одних способів інтерпретації, випробовує інші й поступово інтегрує їх у ширшу систему просторового мислення. Невизначеність у грі виникає в момент зіткнення між уже сформованим знанням і новою структурою можливого, межа між якими проходить між двома способами розуміння цифрового простору, а кожен новий рівень змушує її знову пересунути.

У «Портал» лімінальний перехід охоплює способи мислення, які забезпечують

можливість взаємодії з цифровим світом. Кожен успішно розв'язаний просторовий парадокс одночасно руйнує попередню систему когнітивних координат і створює нову, що залишається відкритою до подальшої трансформації.

Та повертаючись до ігрової інтерпретації Аліси зазначимо, що «Аліса Америкена МакГі» демонструє розходження з класичною антропологічною моделлю Арнольда ван Геннепа. Ритуал переходу передбачає відокремлення, перебування у лімінальній фазі та подальше включення до нової соціальної структури [Van Genner, 1960]. Після завершення цього процесу суб'єкт набуває нового статусу, а перехід приводить до відновлення структурної визначеності. У цифровому світі подібна стабілізація постійно відкладається. Кожна нова просторова конфігурація, механіка або зміна правил актуалізує необхідність повторного освоєння середовища. Інкorporація залишається незавершеним процесом, а перехід набуває рекурсивної форми: завершення одного циклу освоєння стає передумовою для наступного.

Керроллівська модель переходу при цьому зазнає трансформації. У «Аліса у Дивокраї» кроляча нора відкриває шлях до світу, який існує незалежно від присутності Аліси. У відеогрі взаємодія з Дивокраєм визначає міру його практичної доступності, де просторова організація, можливості дії та межі агентності розкриваються через поступове освоєння [Juul, 2011; Vahlo, 2017]. Кроляча нора тому може бути прочитана вже не як одиничний сюжетний поріг, а як принцип організації ігрового досвіду. Кожна нова механіка, локація чи система правил повторює вихідну ситуацію зустрічі з невідомим і запускає черговий цикл орієнтації, експериментування та освоєння.

Якщо «Аліса Америкена МакГі» реконструює керроллівську модель переходу до іншого світу, то «Аліса: Божевільня Повертається» викручує її на максимум, перетворюючи лімінальність на тривалий режим існування суб'єкта. Простір гри не розпадається на два автономні світи, між якими здійснюється одиничний перехід. Лондон і Дивокрай у грі утворюють взаємопов'язану систему, у якій межі між різними режимами реальності залишаються проникними. Перехід між двома світами працює як маятник, що постійного коливання а лімінальний стан перестає бути коротким проміжком між двома стабільними положеннями.

Змінюється й функція керроллівського мотиву кролячої нори. У романі вона відкриває доступ до Дивокраю, після чого оповідь розгортається переважно всередині нового світу. «Аліса: Божевільня Повертається» вибудовує іншу логіку: межа між Лондоном і Дивокраєм, як вже зазначалося раніше, постійно актуалізується, причому її локалізація не прив'язана до одного фізичного порогу. Перехід може бути пов'язаний із предметом, спогадом, звуком, зміною сприйняття або трансформацією простору. Унаслідок цього пороговість переміщується з конкретної точки на рівень самого досвіду. Лімінальним перетворюється практично на стан суб'єкта, який постійно переміщується між різними способами переживання реальності [Folléa, 2020]. Вступна частина гри, де прогулянка вулицями вікторіанського Лондона поступово переходить у простір аномального Дивокраю. Архітектура міста деформується, змінюється кольорова палітра, знайомі об'єкти втрачають усталену ідентичність. Просторова трансформація розгортається безперервно, тому момент входження до іншого світу неможливо локалізувати з абсолютною точністю. Онтологічна межа перестає бути лінією, що розділяє дві реальності, й набуває форми поступового взаємопроникнення різних режимів буття. Подальша організація гри підтримує таку саму логіку. Різні локації ігрового простору змінюють як художню стилістику, так і принципи взаємодії гравця з грою, тобто модифікуються механіки платформінгу, бою, навігації та використання здібностей Аліси. Освоєна модель поведінки тому постійно потребує корекції. Кожна нова локація повертає гравця до ситуації невизначеності, де нормативність середовища відкривається через взаємодію, експеримент і помилку [Folléa, 2020].

Здається, особливо цікавою є здатність ігрової Аліси зменшуватися, адже це перебудовує спосіб сприйняття простору. Декоративний об'єкт раптом може перетворитися на середовище, а знайомий маршрут відкрити інший рівень просторової організації. Просторовість втрачає абсолютність і стає залежною від позиції та масштабу суб'єкта. Тож трансформація тіла супроводжується трансформацією самого горизонту можливого досвіду.

Окремо слід розглянути систему пам'яті, навколо якої вибудовується наратив гри. Дивокрай не відокремлений від біографічного досвіду Аліси. Його локації в грі пов'язані з травматичною пам'яттю самої Аліси та матеріалізують різні її фрагменти [Folléa, 2020]. Через це межа між внутрішнім і зовнішнім простором залишається проникною.

«Аліса: Божевільня Повертається» дає змогу уточнити поняття цифрової лімінальності. Перехід уже складно описувати як рух між двома завершеними онтологічними структурами. Лімінальний досвід формується всередині середовища, яке постійно модифікує власну просторовість, нормативність і горизонт смислу. Відтак пороговість переміщується з межі між світами на рівень взаємодії суб'єкта зі світом, що перебуває у процесі становлення.

Розгляд відеоігор крізь призму теорії лімінальності змінює перспективу на взаємодію людини з цифровим середовищем. У ван Геннепа й Тернера лімінальність пов'язана з переходом між соціальними станами та подальшим включенням до нового порядку [Van Genner, 1960; Turner, 1969]. У відеогрі перехід не обов'язково завершується стабілізацією. Освоєння одного рівня правил може відкрити інший простір невизначеності, а набуття компетентності стати передумовою для нового випробування. Лімінальність у цифровій грі переважно має процесуальну форму й супроводжує взаємодію гравця з цифровим світом упродовж усього проходження.

Цифрову лімінальність у такому разі можна визначити як модус відеогрового досвіду, у якому суб'єкт постійно змінює способи орієнтації, освоює нову нормативність і перебудовує відношення з цифровим середовищем. Перехід відбувається не лише на початку гри. Кожна нова територія, механіка, система правил або форма взаємодії може актуалізувати черговий цикл дезорієнтації, адаптації та практичного освоєння. Зрештою, цифровий світ виявляється простором, де межа між освоєним і невідомим залишається рухомою, а суб'єктність формується в постійному русі через цю межу.

Повторюваність переходу становить одну з ключових відмінностей цифрової лімінальності від класичної моделі, запропонованої Арнольдом ван Геннепом і Віктором Тернером. У ритуалі переходу лімінальна фаза має визначену тривалість і завершується набуттям нового соціального статусу. У відеогрі завершення одного циклу переходу часто відкриває наступний. Освоєння нового простору змінює умови діяльності; опанування механіки відкриває нові способи взаємодії; зміна правил зумовлює чергову перебудову способів орієнтації. Цифрове середовище підтримує безперервну переорієнтацію суб'єкта, завдяки чому лімінальність набуває характеру структурної властивості ігрового досвіду. Рекурсивність у такому випадку означає, що вихід із одного стану невизначеності не приводить до остаточної стабілізації, а створює передумови для нового переходу.

Як вже зазначалося, така концепція дає змогу по-новому розглянути й питання суб'єктності у відеоіграх. Оскільки здатність діяти формується поступово, у процесі практичної взаємодії з ігровим середовищем, нормативність цифрового світу не подається суб'єктові як наперед завершена система; вона розкривається через рух, помилку, повторення, освоєння механік і встановлення зв'язків між власними діями та відповідями середовища. Відповідно, конституювання суб'єктності відбувається паралельно з конституюванням самого ігрового світу як осмисленого простору діяльності. Отож цифрова лімінальність характеризує не лише перехід між різними онтологічними режимами, але й спосіб, у який суб'єкт набуває здатності орієнтуватися, діяти та надавати значення власному досвіду. Суб'єкт входить до цифрового світу без повного знання його структури – буквально провалюється до «кролячої цифрової нори», чи йде за тонку грань цифрового дзеркала-монітора, й поступово набуває компетентності через взаємодію з тим, що спочатку постає як невідоме.

Звернення до образу Аліси Льюїса Керролла дає змогу концептуалізувати цю структуру поза межами окремих жанрів, механік чи типів ігрових світів. Кроляча нора і дзеркало функціонують як пороги, за якими змінюються просторові координати, правила причинності та умови суб'єктної дії. Дезорієнтація Аліси поступово переходить у практичне освоєння нового порядку, однак кожне набуте знання водночас відкриває нову межу невідомого. Ккерроллівський сюжет виявляє структуру, споріднену з відеогровим досвідом, адже як для Аліси, так і для граця перехід приводить до нового світу, але сам цей світ містить наступні пороги, зміни масштабу, правила та режими взаємодії. Образ Аліси відтак постає концептуальною фігурою цифрової лімінальності, через яку можна поєднати антропологічне розуміння переходу, феноменологію втіленого досвіду та філософію відеоігор.

Запропонований підхід не претендує на вичерпне пояснення всіх форм відеогрового досвіду. Його евристична цінність полягає в можливості описати відеогру як середовище, де перехід перестає бути одноразовою подією входження до іншого світу й перетворюється на тривалий процес становлення. Цифрова лімінальність скоріше грає роль процесуальної характеристики взаємодії людини з ігровим світом, де суб'єкт постійно переміщується між станами знання і невизначеності, освоєного та невідомого, нормальністю та цифровим

божевіллям. Зрештою, цифровий світ можна розглядати як простір, у якому суб'єктність формується не після завершення переходу, а в самому русі через численні пороги. Така перспектива відкриває подальші можливості для дослідження цифрової суб'єктності, онтології ігрових світів і феноменології взаємодії людини з інтерактивними часом геть божевільними, середовищами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ / REFERENCES

1. Bakels, J.-H. (2021). Steps towards a Phenomenology of Video Games—Some Thoughts on Analyzing Aesthetics and Experience. *Eludamos: Journal for Computer Game Culture*, 11(1), 71-97. <https://doi.org/10.7557/23.6354>
2. Van Gennep A. *The Rites of Passage*. Chicago : University of Chicago Press, 1960. 256 p.
3. Turner V. W. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. The Lew/s Hen/y Morgan Lectures | The University of Rochester, Rochester, New York, 1977. 213 p.
4. Merleau-Ponty M. *Phenomenology of Perception*. London : Routledge & Kegan Paul, 2002. 544 p.
5. Gadamer H.-G. *Truth and Method*. 2nd rev. ed. London : Continuum, 2004. 601 p.
6. Huizinga J. *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. Boston : Beacon Press, 1960. 214 p.
7. Aarseth E. J. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1997. 203 p.
8. Juul J. *Half-Real: Video Games between Real Rules and Fictional Worlds*. Cambridge, MA : MIT Press, 2011. 244 p.
9. Galloway A. R. *Gaming: Essays on Algorithmic Culture*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2006. 160 p.
10. Austin J. L. *How to Do Things with Words*. 2nd ed. Cambridge : Harvard University Press, 1975. 168 p.
11. Sicart M. *Play Matters*. Cambridge, The MIT Press, 2017. 176 p.
12. Gualeni S. *Virtual Worlds as Philosophical Tools: How to Philosophize with a Digital Hammer*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2015. 194 p.
13. Vahlo J. An Enactive Account of the Autonomy of Videogame Gameplay. *Game Studies*. 02.02.2017. URL: <https://gamestudies.org/1701/articles/vahlo> (Accessed: 11.03.2026).
14. Crick T. The Game Body: Toward a Phenomenology of Contemporary Video Gaming // *Games and Culture*. 2001. Vol. 6, No. 3. P. 259–269.
15. Farrow R., Iacovides I. “In the Game”? Embodied Subjectivity in Gaming Environments // *Proceedings of the 6th International Conference on the Philosophy of Computer Games: The Nature of Player Experience*. Madrid, 2012. 11 p.
16. tang S. “This Action Will Have Consequences”: Interactivity and Player Agency. *Game Studies*. 14.07.2026. URL: <https://gamestudies.org/1901/articles/stang> (Accessed: 11.03.2026)..
17. Michailidis L., Balaguer-Ballester E., He X. Flow and Immersion in Video Games: The Aftermath of a Conceptual Challenge // *Frontiers in Psychology*. 2018. Vol. 9. Article 1682. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.01682>
18. Farca G. *Playing Dystopia: Nightmarish Worlds in Video Games and the Player's Aesthetic Response*. Bielefeld : transcript Verlag, 2018. 434 p.
19. Picucci M. A. The Impact and Influence of Carroll's World of Alice on Video Game Design // *ATINER Conference Paper Series*. No. HUM2014-0895. Athens : Athens Institute for Education and Research, 2014. 14 p.
20. Folléa C. Videogames' Specific Forms of Immersion into the Past, Present, and Future: Experiencing Progress in American McGee's Alice (2000) and Alice: Madness Returns (2011) // *Polysèmes*. 2020. Vol. 23. <https://doi.org/10.4000/polysemes.6446>

Конфлікт інтересів: автор засвідчує, що, незважаючи на те, що автор статті є секретарем цього журналу, процес рецензування, прийняття рішення щодо публікації та редагування проводилися незалежно, без його участі чи впливу. Будь-які потенційні конфлікти інтересів були повністю усунені шляхом зовнішнього контролю процесу.

Стаття надійшла до редакції 07.02.2026
Стаття рекомендована до друку 25.04.2026

Переглянуто 21.03.2026
Опубліковано 25.05.2026

Nataliia S. Skubina, Lecturer at 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/0000-0003-3799-2923>

THE LIMINALITY OF GAME EXPERIENCE: «DOWN THE RABBIT-HOLE» AS A MODEL FOR THE TRANSITION TO THE DIGITAL WORLD

The article is devoted to a philosophical analysis of the liminality of video game experience as a distinctive mode through which the subject enters the digital world. The study is based on the premise that the figure of Alice, created by Lewis Carroll, together with the motif of "falling down the rabbit hole," can serve as a conceptual model for the transition between different ontological modes of experience. From this perspective, the journey into Wonderland represents a structure that describes the loss of established cognitive coordinates, the acquisition of new modes of orientation, and the gradual constitution of the subject within a virtual environment whose rules become intelligible only through interaction.

The theoretical framework of the study combines the concept of liminality developed by Arnold van Gennep and Victor Turner, Maurice Merleau-Ponty's phenomenology of experience, Hans-Georg Gadamer's hermeneutic conception of play, and contemporary contributions to game studies concerned with the phenomenology of video games, the ergodicity of digital texts, and immersion in virtual worlds (Espen Aarseth, Jesper Juul, Miguel Sicart, and Jan Valo). Since the gaming process transforms the nature of experience, the ways in which players orient themselves in the world, and the principles underlying their interaction with it, the approaches discussed above provide grounds for understanding video games as spaces in which players temporarily move beyond habitual modes of perceiving and engaging with reality.

The article further examines the transition into the virtual world as an ontological event involving a shift in the mode of presence, a transformation of subjectivity, and the appropriation of the normative structures that govern the digital environment. The figure of Alice performs a heuristic function by representing a universal structure of entering a world organized according to different principles of spatiality, temporality, causality, and meaning-making. Accordingly, liminality is interpreted as a constitutive condition of video game experience rather than merely as a characteristic of the transition between two states.

The scientific novelty of the study lies in its philosophical conceptualization of Alice as a model of digital liminality and in its justification of applying the anthropological theory of liminality to the analysis of video games. The proposed approach expands the conceptual framework of the philosophy of digital culture by opening new perspectives for understanding video game experience through the categories of ontology, phenomenology, subjectivity, and the spatiotemporal organization of digital worlds.

Keywords: **liminality, digital liminality, video game experience, philosophy of video games, Game Studies, digital subjectivity, game world, ontology of the digital environment, Lewis Carroll, Alice's Adventures in Wonderland.**

Conflict of Interest: The author certifies that, although the author of the article serves as the Secretary of this journal, the peer review, publication decision, and editorial processes were conducted independently, without their participation or influence. Any potential conflicts of interest were fully mitigated through external oversight of the process.

The article was received by the editors 07.02.2026
The article is recommended for printing 25.04.2026

The article was revised 21.03.2026
This article published 25.05.2026

PHILOSOPHY OF CULTURE

DOI: <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2026-73-08>

УДК 130.2

Олександр Вікторович Лойко

кандидат філософських наук,
доцент кафедри теоретичної і практичної філософії імені професора Й. Б. Шада
Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна,
майдан Свободи 4, м. Харків, 61022, Україна
<https://orcid.org/0009-0002-9933-0984>

«КЕМП» (С. ЗОНТАГ), «INTENTIO SECUNDA» (У. ЕКО), «МАНІРНІСТЬ» (І. КАНТ) ЯК СПОРІДНЕНІ МОДУСИ ЕСТЕТИЧНОГО ДОСВІДУ

У статті здійснюється зіставлення концепту «кемп» Сьюзен Зонтаг із поняттям *intentio secunda* Умберто Еко та категорією «манірності» Іммануїла Канта. Робота виходить із припущення, що ці інтелектуальні конструкції, попри належність до різних теоретичних традицій, описують споріднену естетичну логіку, засновану на дистанціюванні від змісту культурного об'єкта та фокусі на формах його репрезентації. Автор аналізує «кемп» як чутливість, що сприймає культурні явища в режимі цитатності і активує ігровий потенціал естетичного досвіду.

Важливе місце в роботі посідає аналіз *intentio secunda* в концепції Умберто Еко. Показується, що цей тип рефлексії спрямований не на пошук принципово нових художніх прийомів, а на способи сприйняття вже поширених культурних форм. Наголошується, що така зміна фокусу зближує *intentio secunda* з логікою «кемпу», однак між ними зберігається принципова відмінність. Якщо Еко закликає критично дистанціюватися від естетично примітивних чи профанованих занадто частим вживанням культурних форм, то «кемп» перетворює їх вторинність і штучність на джерело естетичної насолоди.

Окрему увагу приділено кантівському поняттю «манірності». Автор показує, що «манірність», подібно до «кемпу», займає проміжне становище між творчістю і наслідуванням, оригінальністю і копіюванням. Саме ця амбівалентність дозволяє бачити в «манірності» найбільш ранню концептуалізацію культурних практик, які пізніше будуть осмислені в межах естетики «кемпу».

Робиться висновок, що «кемп», *intentio secunda* та «манірність» репрезентують різні аспекти спільної культурної логіки, яка орієнтована на вторинність, стилізацію та естетичне дистанціювання. «Кемп» постає як форма творчості «другого порядку», спрямована не на створення нових культурних форм, а на переосмислення вже наявних через їх цитування, стилізацію та іронічну гру з їхньою умовністю.

Крім того, значна увага приділяється ідейним передумовам формування чутливості «кемп». У цьому контексті аналізуються естетичні погляди Оскара Вайлда, який запропонував «зворотну» теорію мімесису, згідно з якою саме реальність наслідує мистецтво. Також розглядаються ідеї Ролана Барта щодо дендизму як практики символічного самоконструювання. Звернення до теорії симулякра Жана Бодрієра дозволяє інтерпретувати «кемп» як культурну установку, орієнтовану на гру зі знаками, цитатами та формами, які втратили безпосередній зв'язок зі своїм первинним референтом. Така філософська контекстуалізація дає змогу уточнити місце «кемпу» в історії естетичної думки та виявити його зв'язок із ширшою проблематикою.

Ключові слова: кемп, Сьюзен Зонтаг, Умберто Еко, *intentio secunda*, Іммануїл Кант, манірність, символічні маркери культури.

Як цитувати: Лойко, О., (2026). «Кемп» (С. Зонтаг), «*Intentio secunda*» (У. Еко), «Манірність» (І. Кант) як споріднені модуси естетичного досвіду. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна, серія «Теорія культури і філософія науки», (73), 72-81.* <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2026-73-08>

In cites: Loiko, O., (2026). «Camp» (S. Sontag), «*Intentio Secunda*» (U. Eco), «Mannerism» (I. Kant) as Related Modes of Aesthetic Experience. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University, Series Theory of Culture and Philosophy of Science, (73), 72-81.* <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2026-73-08> [In Ukrainian]

Об'єкт дослідження – модули естетичного досвіду.

Предмет дослідження – співвідношення концепту «кемп» Сьюзен Зонтаг із поняттями *intentio secunda* Умберто Еко та «манірності» Іммануїла Канта.

Мета дослідження – шляхом зіставлення «кемпу», *intentio secunda* та «манірності» показати, що зазначені концепти описують споріднені модули естетичного досвіду.

Завдання дослідження

1. Проаналізувати основні характеристики чутливості «кемп», запропоновані Сьюзен Зонтаг.

2. Виявити філософські та культурно-естетичні передумови «кемпу», що висвітлені в текстах Оскара Вайлда, Ролана Барта та Жана Бодрієра.

3. Розглянути поняття *intentio secunda* в естетичній концепції Умберто Еко та визначити його зв'язок із проблемою естетичного відчуження.

4. Проаналізувати кантівське поняття «манірності» та його місце серед категорій творчості й наслідування.

У роботі використовуються методи компаративного аналізу та концептуальної реконструкції, герменевтичний підхід.

Ступінь розробленості проблеми дослідження. У зв'язку з порушеною проблематикою ми звернули увагу на низку сучасних праць, присвячених естетичному досвіду та трансформаціям культурної чуттєвості.

Насамперед слід відзначити статтю Шо Вана «Detouring between the Mass and Elite Culture: Research on Susan Sontag's Camp Sensibility» [Wang, 2024]. Автор аналізує концепцію «кемпу» Сьюзен Зонтаг як особливий спосіб естетичного сприйняття, що виникає на межі масової та елітарної культури. Ван показує, що «кемп» не зводиться до сукупності стилістичних ознак, а постає специфічною чутливістю, яка дозволяє переосмислювати культурні ієрархії та ціннісні опозиції. Дослідник робить висновок, що «кемп» функціонує як самостійний режим естетичного досвіду, у межах якого іронія, театральність і стилізація набувають принципового значення.

Не менш важливою видається стаття Крістен Драгос «Contesting Chaosmos: (Re)Viewing Medieval Aesthetics» [Drahos, 2024]. Авторка звертається до естетичних концепцій Умберто Еко в ширшому історико-філософському контексті та показує, що проблема множинності інтерпретацій не є винятково сучасною. Аналізуючи середньовічні уявлення про порядок, форму та красу, Драгос простежує ті інтелектуальні передумови, які згодом стали важливими для екоанської концепції «відкритого твору». Завдяки цьому стаття прояснює історичні витоки сучасних дискусій про межі інтерпретації.

Особливу увагу привертає праця Маркуса Віллашека «Kant on Aesthetic Judgment and the Normativity of Taste» [Willaschek, 2024]. Дослідник аналізує кантівське розуміння естетичного судження та проблему його нормативної сили. Автор показує, що претензія судження смаку на загальнозначущість не є логічним висновком, а ґрунтується на специфічній структурі самого естетичного досвіду. У цьому контексті кантівська теорія постає важливим підґрунтям для осмислення тих форм сприйняття, які виходять за межі суто раціонального пізнання, але водночас претендують на інтерсуб'єктивну значущість.

Якщо говорити про статтю Даміано Кантоне «Universal Beauty: An Intersection of Language, Aesthetics, and Neuroscience» [Cantone, 2025], то в ній здійснюється спроба поєднати класичні естетичні теорії з сучасними дослідженнями мови та когнітивних процесів. Автор розглядає естетичний досвід як результат взаємодії перцептивних, мовних і культурних механізмів, наголошуючи на складному характері формування естетичних оцінок. Особливий інтерес становить прагнення дослідника розширити традиційну проблематику естетики шляхом її інтеграції з новітніми міждисциплінарними підходами.

Актуальність та новизна дослідження. Сучасні дослідження демонструють стійкий інтерес до проблем естетичного досвіду. При цьому концепція Сьюзен Зонтаг, семіотична модель Умберто Еко та кантівська теорія естетичного судження здебільшого розглядаються окремо. Саме тому зіставлення «кемпу» (С. Зонтаг), *intentio secunda* (У. Еко) та кантівського розуміння «манірності» як споріднених модусів естетичного досвіду дозволяє окреслити нову перспективу аналізу.

Категорія «кемп» (англ. Camp) у тому вигляді, в якому вона представлена в есе американської критикинї Сьюзен Зонтаг «Нотатки про кемп» [Sontag, 1966], охоплює надзвичайно широке коло далеко не однорідних явищ. За певних умов, до неї можна віднести як твори «високого» мистецтва (літератури, опери, кінематографа, живопису, архітектури),

так і зразки жанрів «масової культури» (коміксу, мюзиклу, телесеріалу, поп-музики). Якими ж є ці умови?

По-перше, у зразках «кемпу», за словами Зонтаг, стиль витісняє зміст або, точніше, «пропонує нейтральне ставлення до змісту» [Sontag, 1966, p. 277]. Естетизм такого роду тяжіє до перебільшень, до речей, які видають себе за те, чим вони не є (things-being-what-they-are-not) [Sontag, 1966, p. 279]. Сповідувати «кемп» – означає бачити все в лапках цитування: «Це не лампа, а «лампа», не жінка, а «жінка»» [Sontag, 1966, p. 280]. Щодо об'єктивно існуючого світу, «кемп» – «це радше різниця між річчю, яка означає щось або будь-що, та річчю як чистою штучністю (pure artifice)» [Sontag, 1966, p. 281]. Цю культурну практику вирізняє дух екстравагантності, але водночас не слід плутати її із витонченістю, оскільки, як пише Зонтаг, з «серйозної» точки зору чутливість «кемпу» часто буде витлумачена як «кітч». З останніх рядків есе випливає, що граничним виявом «кемпу» буде: «це гарно, тому що це жахливо» [Sontag, 1966, p. 292].

Як розрізнені приклади «кемпу» Зонтаг наводить малюнки Обрі Бердслі, жіночий одяг двадцятих років (боа з пір'я, сукні з довгим шлейфом), старі комікси про Флеша Гордона, критичні списки на кшталт «10 найкращих поганих фільмів, які я бачив», споруди Антоніо Гауді, експерименти Енді Воргола і навіть «порнофільми, які дивилися без сексуального бажання» [Sontag, 1966, p. 278]. З одного боку, «кемп» означає крайню форму естетизму, перемогу стилю над змістом, естетики над мораллю, іронії над трагедією. З іншого боку, критерії такого смаку лежать по той бік опозицій «унікальне» / «посереднє», «оригінал» / «підробка», «глибоке» / «поверхнєве».

Вирішальним у нескінченному переліку прикладів і характеристик «кемпу», вочевидь, слід вважати визначення «чутливість» – саме до нього критикиня вдається щоразу, коли відчуває потребу бодай у якійсь подібності узагальнення. Це, своєю чергою, змушує згадати так звану «постмодерністську чутливість» (визначення також більш ніж умовне, проте міцно вкорінене у сучасному глосарії). У європейській культурі Зонтаг виокремлює три типи чутливості. Перший тип, на її думку, моралістичний у своїй основі й пов'язаний із «високою» культурою (він бере початок у юдейській моральній серйозності). Другий тип досягає ефекту шляхом посилення напруження між моральним та естетичним вимірами (у сучасній культурі його репрезентує авангард). І третій – власне «кемп» – є цілковито естетичним.

«Нотаткам про кемп» передують розлогі зауваження про те, що чутливість, на відміну від ідеї, залишається однією з найпроблематичніших тем для обговорення. Адже якщо вона піддається послідовному описові та чіткій систематизації, то вже перестає бути собою й вироджується в естетичну ідеологію. Особливо якщо йдеться про чутливість «кемпу», яка вирізняється підкресленою езотеричністю та нагадує «щось на кшталт приватного коду, навіть свідоцтво ідентичності у вузьких колах міських жителів» [Sontag, 1966, p. 275]. Усе це підводить Зонтаг до висновку, що «розмовляти про «кемп» – це зраджувати його» [Sontag, 1966, p. 275]. Саме цим авторка аргументує вибір форми тез або нотаток. «Нотатки про кемп» написані у доволі вільному стилі та рясніють численними прикладами, але позначені браком послідовних висновків і узагальнень.

Хоча «кемп» можна назвати способом «дивитися на світ як на естетичне явище» [Sontag, 1966, p. 277], таке бачення не припускає нічого природного й органічного та тяжіє до диференціації явищ не в термінах краси, а в термінах ступеня їхньої стилізації та штучності. Таким чином, «кемп» стає свідченням переосмислення платонівської теорії мімесису. Як відомо, поряд із «мімесисом» Платон виокремлює також «метексис» – причетність: немає «жодного іншого способу, в який кожна річ може виникати, окрім як через причетність до тієї особливої сутності, до якої вона причетна» (Федон, 101c) [Plato, 1981, p. 140]. Саме «причетністю» «наслідування» ремісника відрізняється від «наслідування» художника або поета, оскільки виготовлений об'єкт причетний до «ідеї», а його зображення – ні. Надалі Арістотель напише, що «справа поета – говорити не про те, що сталося, а про те, що могло б статися, тобто про те, що є можливим за ймовірністю або необхідністю» («Поетика», 1451a) [Aristotle, 1984, p. 234]. Тим самим, власне, буде закладено основи для розуміння мистецтва як автореференційного дискурсу, усередині якого виробляються критерії оцінювання того чи іншого зразка (згодом ці критерії називатимуться каноном, іконографією, манерою, стилем, кодом тощо). Однак вигляду програмної декларації ця точка зору набуде значно пізніше, у діалозі «Занепад брехні», написаному Оскаром Вайлдом. Останнього Зонтаг подає як своєрідного «ідеолога» кемпу і тому присвячує саме йому свої «Нотатки про кемп». Із згаданого діалогу Вайлда випливає, що мімесис, загалом, неможливий, оскільки «природа» й

«реальність» вже є репродукціями. Вів'єн, один із героїв діалогу, іронічно зауважує, що природа завжди виявляється «стилізованою» під полотна популярних у певний час художників. «Там, де колись вона дарувала нам Коро та Добіньї, тепер вона дарує нам вишуканих Моне та чарівливих Піссарро» [Wilde, 1907, p. 242]. «Ніхто насправді культурний, наприклад, нині вже не говорить про красу заходу сонця. Заходи сонця – річ цілком старомодна. Вони належать до

того часу, коли Тернер був останнім словом у мистецтві» (курсив мій – О. Л.) [Wilde, 1907, p. 242]. Втім, слід зауважити, що таким же чином платонівський підхід оспорювався і в «Нортенгерському абатстві» Джейн Остін [Austen, 1963, pp. 398-400]. За сюжетом, потрапивши до товариства освічених молодих людей, молода провінціалка переконується в наївності власних уявлень про прекрасне в природі. Наприкінці прогулянки героїня вже сама відкидає вид на місто, що відкрився перед нею, як можливий об'єкт для пейзажу (тобто, фактично, відмовляє йому в праві бути «природою» в розумінні «освіченої» людини). Причиною такої зміни стала нетривала «лекція» нових друзів, після якої дівчина керується у своїх оцінках вже не «ясним блакитним небом», а уявленнями про плани, перспективу та світлотінь.

Запропонована Вайлдом заміна міметичної вертикалі горизонтальною стилізацією зумовлює відмову від оперування категоріями «оригінал» – «копія» – «підробка» під час оцінювання об'єктів та проголошення характерної для «кемпу» «еквівалентності усіх предметів» [Sontag, 1966, p. 289]. У зв'язку з цим Зонтаг згадує твердження Вайлда про те, що дверна ручка може бути не менш захопливою, ніж картина. Тут «кемп» близький до «фатальної стратегії». У класифікації Жана Бодрієра «фатальна стратегія» є культурною стадією, на якій об'єкт переходить у категорію симулякра, автореференційної подоби, і не піддається навіть «символічному привласненню». Їй передують «іронічна стратегія», що являє собою символічну владу суб'єкта над об'єктом. «Іронічний», своєю чергою, передуює «банальна стратегія», яка знаменує етап реального володіння об'єктом. У «кемпі» об'єкт представлений вже не як «тінь» (Платон), а як «чиста видимість» (Бодрієр) або «чиста штучність» (Зонтаг). Як приклад творчості, що полягає у відтворенні об'єктів як «чистих означників», можна навести знамениті «ready-made» (англ. – букв. «вже зроблене», «готове») Марселя Дюшана та Андре Бретона, які були не чим іншим, як звичайними предметами (пісуар, зламаний стілець тощо), розміщеними у межах виставкового простору. Про специфіку таких художніх актів Моріс Бланшо зауважував: «У цьому випадку інструмент, більше не зникаючи у своєму використанні, постає. Ця поява об'єкта є появою подібності й відображення: якщо завгодно, його двійника. [...] Значення об'єкта не лише не є сенсом цього об'єкта, і воно не лише не допомагає зрозуміти об'єкт, воно радше віддаляє об'єкт від розуміння, утримуючи його в нерухомості подібності, якій нічого не відповідає» [Blanchot, 1982, pp. 258-260].

Саме тому, що «кемп» не розрізняє речей «унікальних» та «підроблених», на перший план виходить особлива манера поводження з об'єктом, яка й дозволяє Сьюзен Зонтаг назвати «кемп» «вирішенням проблеми, як бути денді в епоху масової культури» [Sontag, 1966, p. 288]. Як ми пам'ятаємо, на думку Ролана Барта, дендизм став реакцією на буржуазну реформу одягу, що скасувала так звану «граматику костюма». Остання полягала у тому, що до певного часу кожен вид одягу був соціальним кодом, тобто відсилав до певного статусу, соціальної ролі свого носія. Після Французької буржуазної революції, із появою одноманітного одягу, що став еквівалентом демократичного зрівнювання, костюм перестав позначати класову приналежність, що і спровокувало, на думку Барта, появу феномена «дендизму». «Оскільки вже неможливо було змінити основний тип чоловічого одягу, не посягаючи на дух демократії та праці, саме деталь («дрібничка», «щось невловиме», «манера» тощо) почала відігравати розрізнявальну роль в одязі» [Barthes, 2006, p. 66]. Такого роду знаки вже не утворювали загальновідомий індекс, що заявляв про соціальне становище, а були лише знаками співпричетності. Стратегія дендизму, таким чином, стала своєрідною «творчістю повсякденності», оскільки свідчила «про глибоко творче, а не просто селективне уявлення про те, що ефекти форми мають бути продуманими, що одяг є не просто об'єктом використання, а об'єктом опрацьованим» [Barthes, 2006, p. 67]. За словами Барта, денді, як Нарцис, створював костюм для власного прочитання, був відправником і адресатом власної своєрідності. Надалі індустрія моди підміняє свободу творчості свободою купівлі. Інстанцією смаку стає певний «модний дім», а на зміну колись винайденій деталі приходить «бренд» – торгова марка. Прикладом «кемпу» як сучасної модифікації дендизму в умовах моди може слугувати манера вдягатися в азійські підробки відомих марок одягу – бажано з помітними помилками в

написанні «бренду» – яку практикують деякі представники розвинених країн з естетських міркувань. Хоча Шарль Бодлер і вважав, що було б нерозумним зводити дендизм до надмірної уваги до костюма та зовнішнього вигляду, той факт, що дендизм звела нанівець мода, поклавши край періоду, коли «одяг був однаковим за типом і змінним у деталях» [Barthes, 2006, р. 69], свідчить про те, що головним об'єктом перетворення для цієї естетичної практики був саме одяг. Горизонт «кемпу» значно ширший.

Серед іншого, Оскар Вайлд створив передумови і для типового для «кемпу» редукування суб'єкта до персонажа. У діалозі «Занепад брехні» стверджується, що нігілісти вийшли на історичну сцену зі сторінок Достоевського, а Робесп'єра, наприклад, вигадав Руссо. Використовуючи філософію Арістотеля, Вайлд зводить життя до чистої можливості становлення, наділяючи мистецтво здатністю формотворення усього існуючого. До своїх улюблених героїв – стендалівського Жульєна Сореля та бальзаківського Люсьєна де Рюампре – Вайлд неодмінно долучав самого себе. Як приклад амбівалентності суб'єкта і персонажа в одній особі Зонтаг згадує гру Аніти Екберг, яка на вимогу Федеріко Фелліні пародіювала саму себе в «Солодкому житті», а також епіграми, написані на самого себе знову-таки Вайлдом. Також можна згадати вельми показовий випадок із «Patience»: так називалася сатирична опера-буфа, що пародіювала естетизм і пов'язану з ним культуру дендизму. Молодого і ще маловідомого Оскара Вайлда свого часу запросили як рекламу цієї п'єси-пародії у турне Америкою. Вайлд, який сидить у глядацькому залі та аплодує пародії на самого себе, – що може бути більш вражаючим інсценуванням «симулякра»? Бути рекламою власної пародії – чи не означає це стати пародією на власну пародію? Як писав Бодріяр: «Щоб зберегти чистоту, знак мусить стати власним двійником; це подвоєння знака фактично кладе край тому, що він позначав» (курсив мій – О. Л.) [Baudrillard, 2017, р. 90].

«Вловлювати Кемп у предметах і людях – означає розуміти буття як виконання ролі» (курсив мій – О. Л.) [Sontag, 1966, р. 280]. Як бачимо, «кемпівське» розуміння існування чимось подібне до екзистенціалістського погляду на існування як на послідовну реалізацію «проекту себе». Проте принципова відмінність полягає у ступені залученості. Попри те, що «кемп» означає «доведення метафори життя як театру до її крайньої межі на рівні чутливості» [Sontag, 1966, р. 280], не кожен «театралізацію досвіду» можна розцінювати як «кемп». Як пише Зонтаг, «кемп» далекий від трагедії (як переживання надзалученості) і близький до комедії (як переживання недостатньої залученості або навіть відстороненості). Саме цю недостатню залученість, вочевидь, мав на увазі Альбер Камю, коли адресував денді такий докір: «Він грає в життя, бо неспроможний жити ним» [Camus, 1957, р. 52]. Метафора трагедії – сліпота, тому її головним героєм залишається Едіп (знаряддя і жертва «сліпого року»). У «кемпі» ж ідеться радше про бачення «другого порядку», що вимагає «виконання ролі», але виключає захопленість тим, що відбувається. У «Портреті Доріана Грея» ця установка характеризується так: «Раптом ми виявляємо, що ми вже не актори, а глядачі цієї вистави. Або радше – і те, і те водночас. Ми дивимося на самих себе, і сама лише дивовижність цього видовища полонить нас» [Wilde, 1907, р. 103]. Прекрасною ілюстрацією такого ракурсу є нереалізований проєкт інсталяції відомого авангардиста Іллі Кабакова. На рисунку-проєкті була зображена затишна кімнатка з ліжком, столиком, газовою плитою та різними предметами домашнього вжитку, вікно якої виходить у приміщення кінотеатру. Вид, що відкривається з нього, охоплює як екран, так і глядацький зал. Водночас театральна умовність самої кімнати – глядацького залу в глядацькому залі – репрезентує її як ще одну «сцену». Глядачеві інсталяції, таким чином, надається можливість стати глядачем «другого порядку»: з одного боку – уявним мешканцем кімнати, який спостерігає за глядачами кінотеатру, з іншого – глядачем інсталяції, який спостерігає за спостерігачем. Цей нереалізований проєкт, що обіграє «тотальність сцени», резонує з відомим трагікомічним театральним анекдотом. Згідно з історією, одного разу глядач був настільки обурений безчинствами, які коїв на сцені Яго, що вискочив на підмостки й задушив актора. Після чого на могильній плиті загиблого лицедія написали: «Найкращому актору від найкращого глядача». Хоча, якщо розібратися, насправді єдиним глядачем (і водночас головною дійовою особою) цієї історії є анонімний Вуаєр – глядач «другого порядку», іронічний погляд якого поглиблює перспективу «театрального», перетворюючи трагічну подію на ще одну «сцену». У певному сенсі знаком присутності цього глядача стає епітафія на могильній плиті, яка може бути розцінена як його іронічна «репліка». Зрештою, «кемп» вимагає від кожного «бути витвором мистецтва» [Wilde, 1907, р. 143] і, отже, керуватися у своїх вчинках винятково міркуваннями стилістичної бездоганності.

Усупереч думці Сьюзен Зонтаг, нам все ж таки здається, що спроба класифікувати

«кемп» не є такою вже безнадійною. Видається цілком доречним розрізнити наївний, навмисний та ретроспективний «кемп».

У разі того, що можна назвати наївним «кемпом», йдеться про несвідому стилізацію, естетичну імітацію, яка не усвідомлює себе такою і тому продовжує претендувати на значущість. Для характеристики цього явища часто використовують поняття «кітч». Як пише Зонтаг, майстер ар-нуво, який виготовляє світильник у вигляді звивистої змії, цілком серйозно вірить в оригінальність свого творіння й немовби говорить: «Погляньте: Схід!»

Навмисний «кемп», навпаки, підкреслено самоіронічний, акцентує власну «штучність», формальну надмірність і нерідко іронічно кепкує з серйозності релігійних, політичних та етичних дискурсів, проблема вираження в яких традиційно мислиться вторинною щодо їхнього змісту. У результаті ідеологія часто прирівнюється навмисним «кемпом» до кумедної історії, захоплюючої оповіді, тоді як будь-яка дрібниця, навпаки, може бути тут піднесена до рангу «символу віри». Так, наприклад, в одному випадку Вайлд заявляє, що йому «щодня дедалі важче бути гідним своєї блакитної порцеляни» [Ellmann, 1988, p. 43]. В іншому ж випадку, на іспиті викладач зупинив Вайлда, коли він перекладав з грецької фрагменти з Євангелія, де розповідається про те, як Юда продав Христа. Вайлд відповів: «Тс-с, тс-с, продовжимо й подивимось, що сталося з цим нещасним чоловіком» [Ellmann, 1988, p. 62]. Тут, як ми розуміємо, він провокативно демонструє, що Новий Заповіт можна читати не лише як «Святе Письмо», а й як захопливу белетристику або навіть трилер. Схожий жест ми бачимо і в проєкті Сальвадора Далі, який є прикладом «кемпізації» вже не релігійного, а політичного дискурсу. На відомій фотографії Філіпа Гальсмана «Вуса Далі» знамениті каталонські «антени» були прикрашені маленькими паперовими кружечками-портретами. На кожному з них послідовно були зображені: Маркс, Енгельс, Ленін, Сталін, Маленков. У переході від густих борід Маркса й Енгельса до борідки Леніна, а потім до вусів Сталіна і, зрештою, до гладенького виголеного підборіддя Маленкова, Далі вбачає очевидну «деградацію» марксизму. Своїм іронічним жестом художник фактично перетворює політику на шарж, буквально зводячи ідеологію до зовнішності її носіїв. Цей арт-проєкт Далі перегукується з утопічною реформою того ж Вайлда, яка передбачала, що, в граничному випадку, мода мала б дозволяти судити про переконання людини за кольором та кроєм її костюма. У тексті самої Зонтаг аналог навмисного «кемпу» можна знайти у «порнофільмах, які дивилися без сексуального бажання» [Sontag, 1966, p. 278]. Ризикнемо припустити, що такий «погляд» означає для Зонтаг певною мірою межу естетичного сприйняття. Як ми пам'ятаємо, з огляду на аналіз Жана Бодріяра, порнографія є прикладом «гіперреалізму» – зображення, позбавленого свого референта. «Це все надто правдиве, надто близьке, щоб бути правдою. І саме це й захоплює – цей надлишок реальності, ця гіперреальність речей» [Baudrillard, 2001, pp. 28-29]. Таким чином, «кемп», як навмисна установка, полягає у звільненні знака від його референта, або, мовою Бодріяра, є «бароковим проєктом надмірного означування» [Baudrillard, 2001, p. 28].

Говорити про ретроспективний «кемп» дозволяє зауваження Зонтаг про те, що час передбачає дистанціювання, необхідне для того, щоб звільнити твір від вимог «моральної доречності», а також дає змогу переглянути межі «банальності», які завжди є категорією сучасною. З цієї причини багато «низькопробних» зразків літератури, кіно та музики з часом – коли з'ясовується, що їхнє значення вичерпується їхнім формальним боком, – можуть стати «культовими».

Таким чином, «кемп» передбачає насамперед не стільки здатність до творчості (як до створення «нового»), скільки смак до відтворення вже створеного (об'єкта, нарративу, зображення), вміння побачити і представити його в іншій, суто естетичній якості. «Створити» тут означає зробити естетично привабливим, «спокусливим» вже зроблене (ready-made) – подібно до того, як Марсель Дюшан робить «спокусливим» пісуар, розміщуючи його у межах виставкового простору, тим самим – позбавляючи не лише утилітарного використання (використання «за призначенням»), а й «утилітарного» значення. Таке розуміння творчості перегукується з думкою Жана Бодріяра, який саркастично зауважує: «Для нас мертві – лише ті, хто вже не може продукувати. Насправді мертві – лише ті, хто не хоче спокушати або бути спокушеними» [Baudrillard, 2001, p. 84].

Усе сказане вище дозволяє припустити, що «кемп» може бути названий творчістю «другого порядку». Вона виявляється в естетичному «відчуженні», «взятті у лапки» процесу, об'єкта, суб'єкта та його дій, у репрезентації й сприйнятті їх як автореферентійних копій. Але чи не буде суперечністю стверджувати, що «кемп» є водночас і прикладом естетичного «відчуження», і творчістю «другого порядку»? Для прояснення змісту вжитого звороту нам

необхідно звернутися до інтерпретації проблеми «відчуження», запропонованої свого часу Умберто Еко.

Свої міркування на цю тему італійський семіотик починає з порівняння «відчуження» у розумінні Гегеля та Маркса. У Гегеля «відчуження» постає як невід'ємна складова «об'єктивації», її залишок: суб'єкт відчужується через те, що об'єктивується у створеному ним об'єкті. Маркс критикує й уточнює гегелівську інтерпретацію. На його думку, «об'єктивація» обертається «відчуженням» лише тоді, коли суб'єкт більше не може розглядати об'єкт як власне творіння, і, тим самим, стає опосередкованим власним продуктом діяльності. Сама ж «об'єктивація», за Марксом, не тільки нездоланий, а й необхідний процес. Унаслідок «об'єктивації» у суб'єкта виникає потреба у поверненні «відчуженої» суб'єктивності шляхом формування нових суб'єкт-об'єктних відносин, шляхом зміни умов, за яких ці відносини постають деструктивними. Таким чином, «об'єктивація» стає необхідною умовою самопізнання, яке неминуче пов'язане з втратою та набуттям «Я», що пізнає і водночас є пізнаваним. Розглянуте у такому ракурсі, «відчуження» постійно вимагає подолання, але ніколи не може бути подолане остаточно – що, на думку Еко, слід розцінювати як «діалектичну ситуацію», а не як «абсурд», який є «не чим іншим, як діалектичною ситуацією, якою її бачить мазохіст» [Еко, 1997, р. 243].

Описаний процес, вважає Еко, існує і в мистецтві. Кожного разу, той чи інший тип формотворення є «об'єктивацією» певного особистого досвіду та соціально-історичної ситуації. У цьому випадку, йдеться не про вираження авторських суджень через твір, а про структуру твору, як певну комунікативну модель. Надалі, коли той чи інший тип формотворення починає сліпо відтворюватися, вироджується у ходовий «прийом» – він «відчужується», тобто вже не придатний слугувати комунікативною моделлю, й лише перешкоджає виникненню, вираженню, і, відтак, усвідомленню нового досвіду. Таким чином, коли ми говоримо, що «форма перестала щось виражати», ми використовуємо слово «виражати» не в розумінні щось «означати», а в тому розумінні, що ця структура унеможлиблює формування нового досвіду та нових стратегій пізнання. Звичне естетичне кліше змушує відгукуватися не суб'єкта, а те, що було у ньому сформоване протягом тривалого некритичного сприйняття цього кліше – тобто апелює не до смаку, а до звички. Справжній же естетичний вплив твору набуває вигляду «естетичного стимулу» – він не дозволяє просто відреагувати, вступаючи з твором у звичні комунікативні відносини, а своєрідністю своєї структурної організації спонукає суб'єкта побудувати нову комунікативну модель. Так, наприклад, звичні рими естрадних пісень не виступають «естетичним стимулом», оскільки відтворюють стереотипну реакцію, внаслідок якої навіть трагедія, парадоксальним чином, стає оптимістичною. Як іронізує Еко, якщо в пісеньці з фестивалю в Сан-Ремо «кохання» римується з «болем» або «кров'ю», сама звичність звороту присипляє увагу реципієнта, й лише підтверджує те, що він живе все в тому ж «найкращому світі». Отже, створюючи нову форму, авангардист відкидає звичні комунікативні відносини, а також мораль, соціальну етику та світосприйняття, які цими відносинами підтримуються. Однак і ця форма, щойно вона стає певною манерою або стилем, потребуватиме подолання. Неможливість остаточного подолання «відчуження» – естетичного зокрема – не означає, що його необхідно прийняти: «це означає жити, приймаючи низку відносин, які, проте, постійно потрапляють у фокус *intentio secunda*, що дає нам змогу бачити їх наскрізь і виявляти їхні паралізуючі можливості; це відносини, у яких слід діяти, безперервно демістифікуючи їх, але так, щоб демістифікація не означала їхнього скасування» [Еко, 1997, р. 256].

Як бачимо, поняття *intentio secunda* («другий рівень уваги») Умберто Еко в певному сенсі є спорідненим із «кемпом» Сьюзен Зонтаг, який ми вище охарактеризували як «бачення другого порядку». З тією лише різницею, що *intentio secunda* спрямоване на подолання «паралізуючого впливу» певних форм через усвідомлення, що ці форми «відчужують». «Кемп» же передбачає таке усвідомлення як первісну установку (звідси його самопародійність). Але наслідком цієї установки стає не відмова від цих форм, а навпаки – їх культивування та заохочення (звідси самозабутній нарцисизм «кемпу»).

Аналог чутливості «кемп» можна знайти і в естетичній теорії Іммануїла Канта. У «Критиці сили судження» йдеться про те, що, на відміну від ремісничих навичок і наукових методів, сфера мистецтва не передбачає знання, володіння яким веде до бажаного результату. У цьому сенсі творчості неможливо «навчити» – адже й сам автор не здатний описати умови створення свого твору. Водночас, у мистецтві існують певні правила. Художник, який «дає мистецтву правило», визначається як «геній». Геній не дотримується наперед установлених зразків, тому критерії оцінювання «геніального» твору закладені в ньому самому. Але оскільки

«оригінальною» може бути й нісенітниця, Кант звертає увагу на те, що визначальною рисою «геніального» твору має бути «зразковість», здатність виступати взірцем. Наслідування винайденого правила німецький філософ називає «шкільною» виучкою. Окрім встановлення нового правила та його подальшого відтворення, Кант виокремлює ще й естетичну практику, що перебуває по той бік як оригінальності, так і наслідування. Він називає її «манірністю» (нім. *Manier*). «Манірність є іншим різновидом мавпування – мавпуванням своєрідності (оригінальності) взагалі, задля того, щоб якомога далі відмежуватися від імітаторів, тоді як бракує таланту, необхідного для того, щоб водночас самому бути взірцевим» [Kant, 2007, р. 147]. Причини неприхованого роздратування Канта цим явищем, вочевидь, слід шукати у неможливості його класифікації, до якої, як відомо, німецький філософ мав патологічну схильність. Мовою Бодріяра, Кант прагне «заклясти» спокуси: віднести творчість або до ладу «природного» («геній» характеризується як «вроджена здатність розуму, через яку природа дає мистецтву правило» [Kant, 2007, р. 136]), або до ладу «культурного» («шкільна» виучка). «Манірність» же не може бути віднесена ні до першого, ні до другого.

Амбівалентність «справжнього» й «підробленого» репрезентує «манірність» як форму спокуси. Практика «кемп» (або «манірність») відсилає не до виробництва чогось принципово нового і не до простого відтворення вже існуючого, а до певного «третього виміру». Як писав Бодріяр, автор обманки не має на меті відтворення реальності – він виробляє симулякр, «свідомо створений за допомогою гри та штучності». «Імітуючи третій вимір, він піддає сумніву реальність цього виміру, а, імітуючи та перебільшуючи ефекти реального, радикально піддає сумніву сам принцип реальності» [Baudrillard, 2001, р. 63].

Парадокс полягає в тому, що Кант, з одного боку, визнає, що мистецтво «спокушає», тобто не піддається тлумаченню, але відразу ж розправляє з спокусою, заявляючи, що «оригінальне» повинне бути «зразковим». Художній взірець оцінюється Кантом у дусі формальної школи: як «остороження», відхилення від відомих правил, що обманює наші очікування і завдяки цьому приваблює. Але щойно «оголення прийому» відбулося – він уже не становить небезпеки, і тепер його вже ніщо не заважає «заклясти», помістивши до невеликого реєстру попередніх «прийомів» спокуси.

Творчість, зрозуміла як «встановлення правила», перетворює мистецтво на своєрідну колекцію «осторожень» – прийомів «оголених», а тому безпечних. У Бодріяра у «Спокусі» [Baudrillard, 2001] така установка іменується «страхом бути спокушеним» і розглядається на прикладі роману Джона Фаулза «Колекціонер». Подібно до того, як Кант перешкоджає спокусі мистецтва, вимагаючи від нього бути «зразковим» – тобто «оголити» прийом – герой «Колекціонера» викрадає дівчину, яка його зацікавила, і замикає її в підвалі. А коли вона зрештою намагається його спокусити – жорстоко б'є її, роздягає та фотографує, після чого поміщає серію порнографічних світлин до альбому, дещо подібного до вже наявної в нього колекції метеликів. Дозволимо собі зауважити, що аналогом такого «порноальбому» є будь-яка філософська система взагалі, але особливо – німецька. Кант-класифікатор, Кант-колекціонер прагне запобігти амбівалентності «манірності», яка не дозволяє класифікувати цю практику ні як оригінальну, ні як наслідувальну, але водночас репрезентує її і як оригінальну, і як наслідувальну. Такий ефект не піддається тлумаченню, а тому водночас зачаровує і відштовхує. Тому Зонтаг пише у своєму есе, що ««кемп» дуже приваблює і майже так само сильно обурює» [Sontag, 1966, р. 276].

Отже, зробимо певні висновки. Проведений аналіз дозволяє розглядати «кемп» не лише як специфічну естетичну чутливість, а й як особливу культурну тактику. Її сутність полягає у тому, що сприйняття культурного об'єкту здійснюється тут не через його зміст, а через його стиль та умовність. Саме тому «кемп» тягнє до форм, які усвідомлюють власну штучність і роблять її предметом естетичної гри. У цьому сенсі «кемп» виявляє спорідненість як з *intentio secunda* Умберто Еко, так і з кантівським поняттям «манірності». У всіх трьох випадках йдеться про такий тип ставлення до культурної форми, за якого акцент зміщується з питання про оригінальність культурного об'єкту на способи його репрезентації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ / REFERENCES

1. Aristotle. (1984). *Rhetoric and Poetics* / Trans. W. Rhys Roberts, I. Bywater; Introd. E. P. J. Corbett. New York: The Modern Library. 289 p.
2. Austen, J. (1963). *Northanger Abbey. The Castle of Otranto, The Mysteries of Udolpho* (abridged), and *Northanger Abbey* / Ed. with an Introd. A. Wright. New York; Chicago; San Francisco; Toronto; London: Holt, Rinehart and Winston, pp. 295-543.

3. Barthes, R. (2006). *The Language of Fashion* / Trans. A. Stafford; Ed. A. Stafford, M. Carter. Oxford; New York: Berg in association with Power Publications. 183 p.
4. Baudrillard, J. (2001). *Seduction* / Trans. B. Singer. CTheory Books. Electronic edition. (Originally published in Montreal: New World Perspectives, 1990). 181 p.
5. Baudrillard, J. (2017). *Symbolic Exchange and Death* / Trans. I. H. Grant. Los Angeles; London; New Delhi; Singapore; Washington DC; Melbourne: SAGE Publications. 267 p.
6. Blanchot, M. (1982). *The Space of Literature* / Trans. and Introd. A. Smock. Lincoln; London: University of Nebraska Press. 276 p.
7. Camus, A. (1957). *The Rebel: An Essay on Man in Revolt* / Trans. A. Bower; Foreword H. Read. New York: Alfred A. Knopf. 308 p.
8. Cantone, D. (2025). *Universal Beauty: An Intersection of Language, Aesthetics, and Neuroscience*. Foundations of Science. <https://doi.org/10.1007/s10699-025-09981-4>
9. Drahos, K. (2024). *Contesting Chaosmos: (Re)Viewing Medieval Aesthetics*. Irish Theological Quarterly, 89(2), pp. 99-114.
10. Eco, U. (1997). *Opera aperta*. 4a ed. Milano: Bompiani. (Originally published in 1962). 308 p.
11. Ellmann, R. (1988). *Oscar Wilde*. London: Penguin Books. 632 p.
12. Kant, I. (2007). *Critique of Judgement* / Trans. J. C. Meredith; Rev., Ed. and Introd. N. Walker. Oxford: Oxford University Press. 405 p.
13. Plato. (1981). *Phaedo* / Trans. G. M. A. Grube. Five Dialogues. Indianapolis: Hackett Publishing Company, pp. 93-155.
14. Sontag, S. (1966). *Notes on Camp. Against Interpretation and Other Essays*. 3rd printing. New York: Dell Publishing Co., Inc., pp. 275-292.
15. Wang, S. (2024). *Detouring between the Mass and Elite Culture: Research on Susan Sontag's Camp Sensibility*. SHS Web of Conferences, 190, Article 02028. https://www.shs-conferences.org/articles/shsconf/pdf/2024/10/shsconf_edss2024_02028.pdf
16. Wilde, O. (1907). *Epigrams, Phrases and Philosophies for the Use of the Young*. London; New York: A. R. Keller and Co., Inc. 237 p.
17. Wilde, O. (2005). *The Picture of Dorian Gray and The Decay of Lying*. Paris: Zulma. 250 p.
18. Willaschek, M. (2024). *Kant on Aesthetic Judgment and the Normativity of Taste*. Estetika: The Central European Journal of Aesthetics, 61(1), pp. 1-19.

Стаття надійшла до редакції 21.01.2026
Стаття рекомендована до друку 15.04.2026

Переглянуто 27.02.2026
Опубліковано 25.05.2026

Oleksandra V. Loiko, PhD in Philosophy, Associate Professor of the Department of Theoretical and Practical Philosophy named after Professor J. B. Schad, V. N. Karazin Kharkiv National University, Svobody sq. 4, Kharkiv, 61022, Ukraine, <https://orcid.org/0009-0002-9933-0984>

«CAMP» (S. SONTAG), «INTENTIO SECUNDA» (U. ECO), «MANNERISM» (I. KANT) AS RELATED MODES OF AESTHETIC EXPERIENCE

The article compares Susan Sontag's concept of Camp with Umberto Eco's notion of *intentio secunda* and Immanuel Kant's category of Mannerism. The study proceeds from the assumption that these intellectual constructs, despite belonging to different theoretical traditions, describe a related aesthetic logic based on distancing from the content of a cultural object and focusing on the forms of its representation. The author analyzes Camp as a sensibility that perceives cultural phenomena in the mode of citationality and activates the playful potential of aesthetic experience.

An important place in the article is occupied by the analysis of *intentio secunda* in Umberto Eco's conception. It is shown that this type of reflection is directed not toward the search for fundamentally new artistic devices, but toward ways of perceiving already widespread cultural forms. It is emphasized that such a shift of focus brings *intentio secunda* closer to the logic of Camp; however, a fundamental difference remains between them. Whereas Eco calls for a critical distancing from aesthetically primitive cultural forms or forms profaned through excessively frequent use, Camp transforms their derivative character and artificiality into a source of aesthetic pleasure.

Particular attention is devoted to Kant's concept of Mannerism. The author shows that Mannerism, like Camp, occupies an intermediate position between creativity and imitation, originality and copying. It is precisely this ambivalence that makes it possible to see in Mannerism the earliest conceptualization of cultural practices that would later be theorized within the framework of the aesthetics of Camp.

The article concludes that Camp, *intentio secunda*, and Mannerism represent different aspects of a common cultural logic oriented toward derivativeness, stylization, and aesthetic distancing. Camp appears as a form of «second-order» creativity aimed not at creating new cultural forms but at reinterpreting existing ones through citation, stylization, and an ironic play with their conventionality.

In addition, considerable attention is paid to the intellectual preconditions for the formation of Camp sensibility. In this context, the article analyzes the aesthetic views of Oscar Wilde, who proposed a «reversed» theory of mimesis according to which reality itself imitates art. It also examines Roland Barthes's ideas concerning dandyism as a practice of symbolic self-construction. Reference to Jean Baudrillard's theory of the simulacrum makes it possible to interpret Camp as a cultural orientation focused on the play of signs, quotations, and forms that have lost their direct connection with their original referent. Such a philosophical contextualization makes it possible to clarify the place of Camp in the history of aesthetic thought and to reveal its connection with broader theoretical issues.

Keywords: **camp, Susan Sontag, Umberto Eco, *intentio secunda*, Immanuel Kant, mannerism, symbolic markers of culture.**

The article was received by the editors 21.01.2026
The article is recommended for printing 15.04.2026

The article was revised 27.02.2026
This article published 25.05.2026

Ярослав Михайлович Білик

доктор філософських наук, професор,

професор кафедри теорії культури і філософії науки

Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна,

майдан Свободи 4, м. Харків, 61022, Україна

<https://orcid.org/0000-0002-9611-3733>

ФЕНОМЕН СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ МІФОЛОГІЇ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ

Феномен середньовічної міфології досліджується на прикладі уявлень про гномів (дворфів, краснолюдів). Міфологема карликів взагалі є досить універсальною і присутня в міфах багатьох народів, однак тільки в середньовічній міфології вона виходить на провідне місце. Уявлення про гномів (краснолюдів) постають важливою частиною культурного коду епохи Середньовіччя. Найбільш розробленими і деталізованими є уявлення щодо гномів у польських і кельтських міфах. Польський варіант гномів – з власною назвою «краснолюди» можна вважати доволі типовим для цієї доби. Важливим джерелом нашого дослідження також є середньовічні літературні збірники: різні варіанти *Фізіологу* та *Бестіарію*. Середньовічні міфи і світоглядна символіка стали важливим підґрунтям появи й розвитку в сучасній культурі літературного жанру фентезі (Дж. Толкін, в сучасній Польщі – А. Сапковський). Середньовічна міфологія суттєво відрізняється від класичної античної.

Гноми в середньовічних міфах, а дещо пізніше вже на сторінках літературних творів, постають дуже різноманітними за своїми характерами і звичками: серед них є мудреці, доблесні воїни, чудові ремісники, але також ледарі та шахраї. Спільноти гномів – це копія тогочасного суспільства, вони майже як люди. Гноми є важливою частиною культурного коду цієї епохи. Основні середньовічні персонажі (гноми, ельфи) показані в контексті аксіологічних параметрів через понятійну опозицію добра і зла. Ця опозиція не є простим поділом на «абсолютне добро» та «абсолютне зло», а вибудовується на відмінностях та подібностях у їхній природі, культурі та світогляді. Органічне «вплетіння» краснолюдів та інших подібних персонажів до буттєвих конструкцій дозволяло мислячій людині сприймати життєвий шлях індивіда не таким трагічним як в античності. Гра є основою сприйняття міфології Середньовіччя. Середньовічна міфологія дозволяла сприймати ряд життєвих ситуацій за аналогією до сценічних ігор і тому більш комфортно. Характерним для ментальності цієї доби було намагання особистості в кожній речі чи явищі, у кожній події, навіть, на перший погляд, незначній, обов'язково розгледіти їх як загальний, так і потаємний сенс та призначення; тому й для краснолюдів обов'язково визначалось їх місце в ієрархії буття. Екзистенційні та аксіологічні характеристики буття таких персонажів із необхідністю сприймалися як такі, що постають доповнюючими до власного буття людини.

Ключові слова: **міфологія, філософія, Середньовіччя, гноми, символіка, аксіологічні характеристики, культурний код.**

Як цитувати: Білик, Я., (2026). Феномен середньовічної міфології в контексті сучасної культури. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна, серія «Теорія культури і філософія науки», (73), 82-87.* <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2026-73-09>

In cites: Bilyk, Y., (2026). The Phenomenon of Medieval Mythology in the Context of Contemporary Culture. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University, Series Theory of Culture and Philosophy of Science, (73), 82-87.* <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2026-73-09> [In Ukrainian]

Постановка проблеми. Феномен середньовічної міфології у формі соціокультурних і художніх інтерпретацій постає доволі помітним фактором життя сучасної людини. Поява і успіх літературного жанру фентезі (найбільшою мірою завдяки Дж. Толкіну) зумовив появу своєрідного попиту на Середньовіччя в сучасній культурі. Основні персонажі середньовічної міфології – насамперед гноми та ельфи – стали також популярними героями сучасних комп'ютерних ігор і залишаються помітною частиною масової культури. Культурний код сучасної інтерпретації міфології Середньовіччя є важливим фактором впливу на формування

світогляду багатьох верств українського і західного суспільства, впливаючи зокрема на його аксіологічні параметри. Все це свідчить про актуальність нашого дослідження.

Ступінь наукової розробленості. Варто підкреслити, що вся доба Середньовіччя лише з середини XX століття стає предметом регулярних наукових і філософських досліджень. До того часу ні філософія, ні культура цієї епохи не викликали якогось послідовного інтересу переважної більшості наукової спільноти. Саме системні дослідження представників «школи Анналів» зумовили поступову руйнацію хибних просвітницьких інтерпретацій і пробудження інтересу до цієї історико-культурної доби. Роботи Ф. Броделя, Ж. Ле Гоффа, Ж. Дюбі тощо дозволили по-новому осмислити важливі характеристики цієї культури [Дюбі, 2003]. Роботи Х.-Г. Гадамера створили можливості більш адекватного сприйняття середньовічного мистецтва [Гадамер, 2000; 2001]. Історико-філософські дослідження Е. Жільсона зумовили початок процесів переоцінки середньовічної філософії [Gilson, 2019]. Середньовічні міфи стали важливим підґрунтям появи жанру фентезі в сучасній художній літературі (Дж. Толкін, пізніше А. Сапковський та інші). Проте власне феномен середньовічної міфології до теперішнього часу все ще залишається практично поза увагою дослідників.

Загальна філософська інтерпретація міфології у нашій статті ґрунтується на дослідженнях сутності міфології в монографії Олексія Білика [Білик О., 2010].

Наше дослідження міфології Середньовіччя ми свідомо обмежуємо осмисленням лише окремих сторін цього важливого і цікавого культурного феномену. Феномен середньовічної міфології першочергово досліджується в нашій статті на прикладі аналізу уявлень про гномів (дворфів).

Метою дослідження є філософський аналіз феномену середньовічної міфології та його соціокультурних інтерпретацій в контексті впливу на сучасність.

Завдання статті. Ми плануємо виявити місце і роль міфології в середньовічній культурі; дослідити її онтологічні та аксіологічні характеристики та зрозуміти причини успішної трансляції її основних елементів до сучасних культурних конструкцій.

Виклад основного матеріалу. Варто відмітити, що міфологема карликів взагалі постає досить універсальною і присутня в міфах багатьох народів, однак тільки в середньовічній міфології вона виходить на провідне місце. Найбільш розробленими і деталізованими є уявлення щодо гномів в кельтських міфах. Проте варто згадати також польські міфи: саме польський варіант назви таких істот – «краснолюди» – тривалий час був доволі типовим для Східної Європи. Важливим джерелом нашого дослідження також є середньовічні літературні збірники: різні варіанти Фізіологу [Schröder C., 2005] та Бестіарію. Традиція бестіарності в контексті культури Середньовіччя раніше була детально досліджена в нашій монографії, в даній статті ми спираємось на ці результати [Білик Я., 1998 с. 112-118].

Ми розрізняємо середньовічну міфологію і так зване «народне християнство». Останнє виникає як спрощення і вульгаризація християнської релігійної традиції, має попит як специфічна світоглядна позиція і зустрічається не лише в добу Середньовіччя. Міфологічні традиції європейських народів, у свою чергу, виникають аналогічно до античної міфології та постають окремим культурним феноменом. Звісно можна говорити про їх взаємний вплив, але саме класична середньовічна міфологія залишається важливим джерелом запозичень для сучасної культури.

На нашу думку, поява і розбудова уявлень про гномів (дворфів, краснолюдів), ельфів та інших подібних персонажів в системі середньовічної міфології першочергово визначались світоглядною символікою. Варто підкреслити, що у своїй основі система світоглядної символіки доби Середньовіччя виникла як результат поступової трансформації кількох важливих традицій середньовічної філософії і теології. Першочергово варто послатись на філософсько-теологічні здобутки Іоана Дамаскіна, які були творчо осмислені вже філософською думкою Високого Середньовіччя. Варто вказати також на роль філософських і теологічних розбудов Ісідора Севільського і Василя Великого, у формуванні ряду визначальних особливостей середньовічної світоглядної символіки. Саме вони багато в чому визначали світоглядні позиції як романіки, так і готики [Білик Я., 1998 с. 112-118].

Наступну з впливових традицій, які суттєво вплинули на формування середньовічного світогляду, ми пов'язуємо з феноменом існування в цей період надзвичайно важливої і цікавої бестіарної традиції у середньовічному мистецькому просторі. Так звані Бестіарії насамперед відомі як окремий жанр середньовічної літератури – це явище того ж понятійного ряду що й Фізіолог [Schröder C., 2005]. Структурна відмінність бестіарного мистецького жанру –

обов'язкова присутність художніх мініатюр як важливого і необхідного елементу таких творів. Власне жанр Бестіарію тим і відрізняється від Фізіологу, що пропонує обов'язкову візуалізацію присутнім наративам щодо реальних і вигаданих істот.

Не слід вважати бестіарну мистецьку традицію суто середньовічним культурним здобутком: джерела цієї традиції мають місце вже у пізньоантичному суспільстві. В цьому контексті варто згадати творчу традицію Клавдія Еліана на теренах греко-римської літератури. У відомих його творах («Стромати»; «Про тварин») вже можна віднайти всі основні традиції особливої інтерпретації образів тварин (етична, естетична, символічна), які в наступні століття стали важливою основою фундації і розбудови бестіарного світогляду. Дивовижна і незвична інтерпретація персонажів тваринного світу в роботах Клавдія Еліана поставала досить важливим фактором для формування всієї традиції середньовічної бестіарності [Еліан, 2020].

Варто зауважити, що твори бестіарного жанру часто постають доволі незвичними для адекватного сприйняття сучасним читачем. Художні портрети звичайних представників тваринного світу (лев, пантера, олені, лисиця, бобер, змія тощо) органічно доповнюються суто міфічними істотами, що запозичені з різних історико-культурних традицій (кентавр, василіск, єдиноріг, мантікора, сирени). Всі такого роду персонажі, як реальні природні істоти, так і вигадані персонажі зазвичай супроводжувалися незвичними (і подекуди навіть дивовижними для сучасного читача) описами, що містили постійні алюзії на добре відомі (принаймні для середньовічної мислячої людини) міфологічні чи біблійні сюжети. Також варто звернути увагу на характер і структуру текстів, що супроводжували візуальний бестіарний ряд. Такі текстуальні пояснення повинні були, на нашу думку, спрямовувати увагу читача на адекватне розуміння бестіарних образів, що були показані на сторінках цих творів. Варто відмітити наступну специфіку бестіарних текстів: зазвичай вони передбачають присутність кількох рівнів можливої інтерпретації, що дозволяло по-різному, в залежності від глибини знань читача, а також мети звертання до подібних джерел, прочитати і зрозуміти такі джерела [Білик Я., 1998, с. 112-118].

Стосовно сприйняття бестіарних творів (а також багатьох інших пам'яток середньовічного мистецтва) слід підкреслити, що сучасні соціокультурні уявлення неможливо і некоректно механічно накладати на тогочасні: методологія найбільш авторитетних дослідників цієї епохи (М. Блок, Ф. Бродель, Ж. Ле Гофф, Ж. Дюбі, Р. Перну) взагалі пропонує задля отримання адекватних результатів максимальне «занурення» в середньовічну ментальність. Справа ще й в тому, що такі твори як Бестіарій чи Фізіолог було виконано у контексті середньовічного символічного світогляду; без врахування такої обставини неможливо взагалі адекватно зрозуміти цей мистецький феномен. Звичайні повсякденні уявлення утворювали лише перший (найнижчий) ступінь ієрархії світоглядної символіки і тому практично не брались до уваги укладачами таких творів.

За нашим висновком, який постає результатом власних досліджень сутності середньовічної символіки [Білик Я., 1998, с. 98-120], Бестіарії можна вважати одним з найпоказовіших і найважливіших прикладів розбудови системи середньовічної символіки. Бестіарні твори передбачали існування у кожного об'єкта (тобто істоти, яка була тут зображена, адже крім власне реальних тварин персонажами Бестіаріїв поставали різноманітні міфічні істоти) крім звичайних природних якостей, також цілий ряд символічних значень. Але цей символічний ряд не є повним: як правило там відсутні деякі, часто навіть досить суттєві значення, оскільки частина символічних значень у тогочасній культурній спільноті сприймалась як загальновідома і тому не потрапила на сторінки цих творів, а частина була втрачена в пізніших редакціях з плином часу.

Жанр середньовічної бестіарності в своїй розвинутій формі передбачав дивовижне поєднання тексту в віршованій формі та кольорової мініатюри. Відзначимо, що й колір також відігравав помітну роль в структурі цієї символіки. Своєрідна композиція тексту і кольору була не тільки відображенням складної багатоступеневої системи символіки. Бестіарність постає результатом дещо механічного поєднання світоглядних систем романіки та готики. Відомо, що в основі світогляду романіки перебувала ідея щодо нерозривної єдності космосу і Творця. Весь космос (у всіх своїх частинах) мовою символів вказував на присутність Творця. Середньовічні богослови і філософи вважали за можливе опосередковане пізнання Автора (Творця) всесвіту через пізнання і осмислення системи символічних конструкцій у сприйнятті природного світу. Романіка сприймала бестіарні образи в якості важливих етапів символічної інтерпретації буттєвості, яка поставала важливою частиною життєвої реальності для тогочасного спостерігача-дослідника.

Світи романіки (а пізніше і готики) своєю системою зооморфних символів вказував на свого Творця. Сприймаючи цей дивовижний світ зі страхом і любов'ю, людина насамперед зустрічала там різноманітні втілення своєї душі, своїх мрій, сподівань, прагнень, ілюзій – під личиною тварин і вигаданих персонажів, які мусили відігравати ролі людей. Одвічні для людини проблеми осмислення колізій добра і зла, життя і смерті, що показані в бестіарному вигляді, підкреслювали драматизм її буття, але також навчали, попереджували, свідчили.

Формування і еволюція уявлень щодо гномів (краснолюрів, дворфів) були зумовлені не тільки особливостями світоглядної бестіарної символіки. Процеси міфологізації багато в чому визначались легендами і фольклорними джерелами. Також слід визнати деякий вплив «народного християнства» – насамперед через використання світоглядних конструкцій, що були притаманні цій традиції, для незвичної та дивовижної трансформації окремих християнських ідей через призму вже квазіміфологічних уявлень, поширених серед різних суспільних верств [Сліпушко, 2005].

Середньовічні міфи і світоглядна символіка стали важливим підґрунтям появи і розвитку в сучасній культурі доволі популярного літературного жанру фентезі – насамперед завдяки Дж. Толкіну. В останні десятиліття ця традиція плідно продовжується у творчості відомого польського письменника А. Сапковського [Сапковский, 2016]. Ґрунтовний аналіз американського дослідника Дугласа Андерсона теоретичного підґрунтя художньої творчості Дж. Толкіна свідчить про це [Tolkien, 2022, s.9-10]. Адже відомий засновник літературного жанру фентезі у іншій своїй іпостасі був професором Оксфордського університету і визнаним фахівцем саме на теренах середньовічної літератури та культури. Власні наукові дослідження Дж.Толкіна дали йому можливість не тільки з'ясувати важливі характеристики середньовічних уявлень про гномів (та інших міфологічних персонажів), але й виконати успішну трансляцію цих образів за межі академічної науки у своїх відомих художніх творах: у Дугласа Андерсона всі ці процеси детально проаналізовано у примітках і поясненнях до сторінок найбільш відомого художнього твору англійського дослідника [Tolkien, 2022].

В середньовічній культурі гноми (дворфи) описувались як людиноподібні істоти, що постійно мешкають поруч з людьми. Вони, власне, показані як дуже схожі на людей: їх власний спосіб життя, зовнішній вигляд, одяг, види діяльності і дозвілля постає дуже схожим на той, що був притаманний життю тогочасного суспільства. Гноми описуються як істоти, які є набагато меншими за людей – зазвичай до чверті середнього росту дорослої людини; тільки стародавні польські міфи описують краснолюрів більшими – до половини людського росту.

Середньовічна міфологія за багатьма своїми характеристиками відрізняється від свого історичного попередника – класичної античної міфології. Формування основ середньовічної міфології упродовж останніх віків попередньої епохи та всього періоду Ранняго Середньовіччя відбувалось паралельно з поширенням християнства і його вплив не можна ігнорувати [Pernoud, 2023; Gilson, 2019]. Можливо саме тому середньовічна міфологія замість традиційного для античності бінарного поділу основних образів на солярні і лунарні (хтонічні) пропонує інший підхід: на перший план виходять аксіологічні параметри, які й визначають особливості суспільної інтерпретації подібних персонажів. Підкреслимо, що власне хтонічні чи інфернальні образи та мотиви нікуди не зникають, але їх онтологічний статус постає похідним від визначальних християнських конотацій.

Онтологічний статус переважної більшості міфологічних персонажів прямо залежав від відповіді на одне, але надзвичайно важливе для цієї епохи питання: відповідно до існуючих світоглядних традицій Середньовіччя всі подібні істоти оцінювались щодо присутності у них душі. За таким критерієм гноми (а також ельфи) отримували екзистенційний статус дуже високого рівня – майже такий самий як у людей. Гноми, як і люди, мали постійно робити життєвий вибір – у кінцевому вимірі між добром і злом. Міфи описують гномів доволі різносторонніми персонажами: там є майстерні ремісники, мудрі правителі, доблесні воїни, але також злодії, жадібні торгівці чи безтурботні бешкетники. Можливість комунікативних відносин з гномами поставала результатом тривалих і складних пошуків теологічної і філософської думки – ситуація немислима, наприклад, у контексті античної міфології. Але показово, що буттєвість гномів сприймалась самоочевидною; важливим було побудувати з ними правильні відносини. Таким чином осмислена їх буттєвість дозволяла різні види комунікації з людьми. Наприклад, в давніх польських міфах можна віднайти історії про військову допомогу гномів-краснолюрів одному з перших польських князів чи розповіді про досконалу зброю краснолюрів. Подібні та інші сюжети стали основою відомих романів А. Сапковського, які закріпили і продовжили толкінівську традицію трансляції середньовічних

реалій до суспільності [Сапковський, 2016].

Дивовижний світ середньовічної міфології, її місце і роль в середньовічній культурі дуже не просто адекватно зрозуміти поза межами важливої характеристики всієї доби Середньовіччя. Важливим елементом суспільного життя, світогляду та повсякдення був лудологічний (ігровий) принцип (Х. Ортега-і-Гассет, Ж. Ле Гофф). Саме він дозволяв розбудову доволі комфортного життєвого світу середньовічної людини, де реальні і вигадані персонажі поставали важливими і необхідними знаками єдиного універсалу [Білик Я., 2020, с. 55–65].

Висновки. Середньовічна міфологія суттєво відрізняється від класичної античної. Основні середньовічні персонажі (гноми, ельфи) показані в контексті аксіологічних параметрів через понятійну опозицію добра і зла. Характерним для ментальності цієї доби було намагання особистості в кожній речі чи явищі, в кожній події, навіть, на перший погляд, незначній, обов'язково розгледіти їх як загальний, так і потаємний сенс та призначення; тому і для краснорядців обов'язково визначалось їх місце в ієрархії буття. Екзистенційні характеристики буття таких персонажів із необхідністю сприймалися як такі, що постають доповнюючими до власного буття людини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білик О.М. (2010) Міф і філософія. Харків: Тов. «Едена»,. 188 с.
2. Білик Я.М. (1998) Дослідження ігрового феномену в культурі. Харків: Константа. 144 с.
3. Білик Я. М. Ігровий феномен в середньовічній культурі. Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Теорія культури і філософія науки». 2020. Випуск 62. С. 55–65.
4. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. Київ: Юніверс, 2001. 288 с.
5. Гадамер Г.-Г. Істина і метод. Т.1: Герменевтика I: Основи філософської герменевтики. Київ: Юніверс, 2000. 464 с.
6. Дюбі Ж. Доба соборів. Київ: Юніверс, 2003. 316 с.
7. Еліан Клавдій. Строкати історії. Львів: Априорі, 2020. 320 с.
8. Сапковський А. Відьмак. Останнє бажання (Книга 1). Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2016. 288 с.
9. Сапковський А. Відьмак. Меч призначення (Книга 2). Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2016. 368 с.
10. Сапковський А. Відьмак. Кров Ельфів (Книга 3). Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2016. 320 с.
11. Сліпушко О.М. Давньоукраїнський бестіарій (звірослов). Київ: Дніпро, 2001. 144 с.
12. Толкін Дж.Р.Р. Володар Перснів. Частина перша: Братство Персня. Львів: Астролябія, 2020. 704 с.
13. Толкін Дж.Р.Р. Падіння Артура. Львів: Астролябія, 2016. 235 с.
14. Толкін Дж.Р.Р. Сильмариліон. Львів: Астролябія, 2014. 576 с.
15. Gilson E. Christian Philosophy in the Middle Ages. Washington: Catolic University of America Press, 2019. 850 p.
16. Pernoud R. Blask średniowiecza. Kraków: Andegavenum, 2023. 320 s.
17. Schröder C. Der Millstätter Physiologus. Text, Übersetzung, Kommentar. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
18. Tolkien J.R.R. Hobbit. Albo tam i z powrotem / Wstęp i objaśnienia Douglas A. Anderson /. Wrocław: Bukowy las, 2022. 456 s.

Стаття надійшла до редакції 21.01.2026
Стаття рекомендована до друку 17.04.2026

Переглянуто 22.02.2026
Опубліковано 25.05.2026

Yaroslav M. Bilyk, Doctor of Science (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/0000-0002-9611-3733>

THE PHENOMENON OF MEDIEVAL MYTHOLOGY IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY CULTURE

The phenomenon of medieval mythology is studied on the example of concepts of dwarves in this article. A mythologem of dwarves is quite universal and present in myths of different nations, but only in

medieval mythology it takes the leading place. Ideas about gnomes (dwarves) become an important part of the cultural code of the Middle Ages.

The most developed and detailed concepts of dwarves can be met in Polish and Celtic myths. A Polish version of dwarves - with its own name "krasnoludzie" - can be considered typical for this period. An important source of our research is medieval literature: different versions of Physiologus and Bestiaries. Medieval myths and worldview symbolics became an important basis where a literary genre of fantasy appeared and developed in contemporary culture (J. Tolkien, A. Sapkowski in contemporary Poland). Medieval mythology differs from the classical ancient one in many ways. Main medieval characters (dwarves, elves) are shown in the context of axiological parameters through conceptual opposition of good and evil.

This opposition is not a simple division into "absolute good" and "absolute evil", but is built on the differences and similarities in their nature, culture and worldview. The organic "weaving" of dwarves and other similar characters into existential constructs allowed a thinking person to perceive the life path of an individual as less tragic than in antiquity.

The game is the basis for the perception of the mythology of the Middle Ages. Medieval mythology allowed us to perceive a number of life situations by analogy with stage plays and therefore more comfortably.

Characteristic of the mentality of this era was the individual's attempt in every thing or phenomenon, in every event, even, at first glance, insignificant, to necessarily see both their general and secret meaning and purpose; therefore, for dwarfs, their place in the hierarchy of being was necessarily determined. The existential and axiological characteristics of the existence of such characters were necessarily perceived as complementary to a person's own existence.

Keywords: **mythology, philosophy, Middle Ages, dwarves ("krasnoludzie"), symbolics, axiological characteristics, cultural code.**

REFERENCES

1. Bilyk, O. (2010). *Mif i philosophy (Myth and philosophy)*. Kharkiv: Edena (in Ukrainian).
2. Bilyk, Y. M. (1998). *Doslidjennya igrovogo fenomena v kulturi (Research into the gaming phenomenon in culture)*. Kharkiv: Konstanta (in Ukrainian).
3. Bilyk, Ya. M. The Play Phenomenon in Medieval Culture. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series: Theory of Culture and Philosophy of Science*. 2020. Issue 62. P. 55–65.
4. Gadamer, H.-G. (2001). *Hermenevtyka i poetyka (Hermeneutics and poetics)*. Kyiv: Univers (in Ukrainian).
5. Gadamer, H.-G. (2000). *Istyna i metod (Truth and Method. Vol. 1: Hermeneutics I: Fundamentals of Philosophical Hermeneutics)*. Kyiv: Univers (in Ukrainian).
6. Duby, G. (2003). *Doba soboriv (Age of church)*. Kyiv: Univers (in Ukrainian).
7. Elian, K. (2020). *Strokati istorii (Stromates)*. Lviv: Apriori (in Ukrainian).
8. Sapkowski, A. (2016). *Vidmak. Knyga 1. (Witch)*. Kharkiv: Klub simeynogo dozvilla (in Ukrainian).
9. Sapkowski, A. (2016). *Vidmak. Knyga 2. (Witch)*. Kharkiv: Klub simeynogo dozvilla (in Ukrainian).
10. Sapkowski, A. (2016). *Vidmak. Knyga 3. (Witch)*. Kharkiv: Klub simeynogo dozvilla (in Ukrainian).
11. Slipusko, O. M. (2001). *Davnyoukrainskiy bestiariy (zviroslov) [Old ukrainian bestiaries]*. Kyiv: Dnipro (in Ukrainian).
12. Tolkien J.R.R. (2020). *Volodar perstniv (Lord of the Rings)*. Lviv: Astrolabiya (in Ukrainian).
13. Tolkien J.R.R. (2016). *Padinnya Artura (Death of Artoures)*. Lviv: Astrolabiya (in Ukrainian).
14. Tolkien J.R.R. (2014). *Sylmarilion (Sylmarilion)*. Lviv: Astrolabiya (in Ukrainian).
15. Gilson E. (2019). *Christian Philosophy in the Middle Ages*. Washington: Catholic University of America Press. 850 p.
16. Pernoud, R. (2023). *Blask średniowiecza (Shine of Middle Ages)*. Kraków: Andegavenum (in Polish).
17. Schröder C. (2005). *Der Millstätter Physiologus. Text, Übersetzung, Kommentar*. Würzburg: Königshausen & Neumann (in Deutsch).
18. Tolkien J.R.R. (2022). *Hobbit. Albo tam i z powrotem. (The Hobbit, or There and Back Again)*. Wrocław: Bukowy las (in Polish).

The article was received by the editors 21.01.2026
The article is recommended for printing 17.04.2026

The article was revised 22.02.2026
This article published 25.05.2026

Лілія Вікторівна Компанієць

доктор філософських наук,

доцент, професор 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>

**МІЖ ВОСКРЕСІННЯМ І ПЕРЕВТІЛЕННЯМ: СМИСЛОВА АРХІТЕКТОНІКА
АПОКАЛІПСИСУ ІОАННА**

У статті здійснено комплексний філософсько-релігійнознавчий аналіз феноменів містичного досвіду, пророкування та ідеї перевтілення як структуроутворювальних атрибутів релігійної свідомості доби раннього християнства та середньовіччя. Обґрунтовується теза, що ідея перевтілення в християнській традиції не постає у вигляді експлікованої доктрини, проте латентно присутня в образах воскресіння, духовного народження, нового імені, апокаліптичного суду. Виявлено, що мотиви перевтілення, відплати та спасіння формують єдину смислову матрицю, яка визначає логіку духовної еволюції особистості в межах християнського світорозуміння.

Методологічною основою роботи став міждисциплінарний підхід, що поєднує філософію релігії, релігійнознавство, культурну антропологію та історію ідей. Провідним став феноменологічний метод, який дозволив розглядати містичний досвід і пророкування як форми інтенційного переживання трансцендентного та екзистенційного виходу за межі емпіричної реальності.

В результаті інтелектуальних роздумів встановлено, що в християнській свідомості періодично актуалізувалися окремі смислові виміри ідеї перевтілення душ, яка постає в різноманітних смислових аспектах: як здатність духовної субстанції відокремлюватися від тілесної оболонки після смерті та вселятися у нове тіло; виявляється через можливість богів, духів і святих набувати тілесної форми; «функціонує» як процес переходу, переселення або руху душі крізь тілесні форми, що осмислюється як актуальний, завершений та потенційно зворотний процес — «повернення в тіло» та ін..

В ході дослідження встановлено, що ідея вічного життя (у контексті міграції душ у поцейбічний та потойбічний світ) виступає наскрізним та фундаментальним смислотворчим принципом, який організовує релігійну картину світу християн. Перевтілення в контексті християнської та релігійно-філософської традиції виступає глибинним механізмом структуризації духовного досвіду, забезпечуючи цілісність релігійного бачення світу та визначаючи логіку духовної еволюції особистості.

Ключові слова: містичний досвід, пророкування, перевтілення, апокаліптика, середньовічна культура, християнська есхатологія.

Як цитувати: Компанієць, Л., (2026). Між воскресінням і перевтіленням: смислова архітектоніка Апокаліпсису Іоанна. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна, серія «Теорія культури і філософія науки»*, (73), 88-95. <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2026-73-10>

In cites: Kompaniets, L., (2026). Between Resurrection and Transformation: The Semantic Architectonics of the Apocalypse of Ioann. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University, Series Theory of Culture and Philosophy of Science*, (73), 88-95. <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2026-73-10> [In Ukrainian]

Актуальність даного дослідження зумовлена потребою комплексного філософсько-релігійнознавчого переосмислення ролі містичного досвіду, пророкування та ідеї перевтілення у формуванні християнської релігійної свідомості доби раннього християнства та середньовіччя. У сучасному науковому дискурсі ці феномени часто розглядаються фрагментарно або маргіналізуються як другорядні щодо догматично закріплених положень християнського віровчення. Такий підхід призводить до звуження інтерпретаційного горизонту та редукції багатовимірної символічної структури християнської культури.

Водночас аналіз соціокультурної ситуації епохи становлення раннього християнства засвідчує, що саме в умовах глибокої історичної кризи, морального занепаду та екзистенційної напруженості містичний досвід і пророчі практики набували особливої значущості. Вони виконували не лише релігійну, а й культурно-антропологічну функцію, забезпечуючи смислове впорядкування історичного часу, формування есхатологічної надії та інтерпретацію страждання як етапу духовного перетворення. У цьому контексті апокаліптичний дискурс Одкровення Іоанна Богослова постає не як наратив остаточного кінця, а як символічна модель універсального переходу та онтологічного оновлення.

З метою розширення академічних знань особливої уваги (переосмислення) потребує ідея перевтілення, яка в християнській традиції не постає у формі експлікованої доктрини, проте латентно присутня в образах воскресіння, духовного народження, оновлення. Її ігнорування або редукція до зовнішніх запозичень зі східних релігійних систем суттєво збіднює розуміння християнської антропології, апокаліптики та містики. Саме тому актуальним є дослідження перевтілення як глибинного смислотворчого принципу, що структурує апокаліптичний наратив і визначає логіку духовної еволюції особистості в межах християнського світорозуміння.

Метою статті є філософсько-релігієзнавча реконструкція феномену містичного досвіду, пророкування та ідеї перевтілення як структурують елементів християнської апокаліптичної та середньовічної свідомості на матеріалі біблійного тексту Одкровення Іоанна Богослова та культурно-історичного контексту раннього християнства.

Методологічну основу статті становить міждисциплінарний підхід, що поєднує філософію релігії, релігієзнавство, культурну антропологію та історію ідей [15-20]. Провідним є феноменологічний метод, який дозволяє розглядати містичний досвід і пророкування як форми інтенційного переживання трансцендентного та екзистенційного виходу за межі емпіричної реальності.

Герменевтичний підхід використовується для інтерпретації біблійних текстів у межах історично змінних горизонтів розуміння, зокрема для аналізу символіки Одкровення Іоанна Богослова. Структуралістський аналіз дає змогу виявити перевтілення як елемент глибинної семіотичної матриці християнської культури, що поєднує мотиви воскресіння, відплати, суду та спасіння. Компаративний метод застосовується для зіставлення апокаліптичної свідомості з містичними практиками пізньої античності та середньовіччя. Застосування поліметодичного підходу забезпечує цілісне бачення перевтілення як фундаментального смислотворчого механізму християнської релігійної свідомості та духовної культури загалом.

Отже, звернемось до аналізу зазначеної теми, значущості містичного досвіду (як джерела містичних істин) через переосмислення соціокультурної ситуації доби становлення раннього християнства. Остання вирізнялася глибокою напруженістю, внутрішньою суперечливістю та конфліктністю. Римська імперія в релігійній свідомості християнських громад сприймалася не лише як політичний центр влади, а передусім як осередок страждання, символ зла та морального занепаду. Відповідно, очікування її падіння й перемоги над нею набували есхатологічного характеру, формуючи специфічний горизонт надії та спасіння. Водночас у джерелах цієї епохи фіксується відчуття глибокої етичної деградації людства, основною ознакою якої постає тотальна порочність і втрата духовних орієнтирів.

Вихід із кризового стану культури вбачався у відновленні й актуалізації містичних форм релігійного досвіду, насамперед — у феномені пророкування. Як зауважував Е. Ренан, ще до остаточного утвердження християнства на культурній авансцені інтелектуальну та релігійну свідомість доби охоплює ностальгія за «золотими часами», у яких вбачалася особлива повнота містичного життя. Минуле уявлялося епохою духовної цілісності, де, за думкою Е. Ренана сяяв промінь духу пророків, який надавав усім надію, натхнення і життя [18]. У цьому контексті пророки та харизматичні постаті поставали як носії трансцендентного знання, обрані посередники між божественним і людським, уособлення спасіння та надії, культиватори сакральних ідей.

Саме присутність таких «посвячених» осіб, наділених духовним баченням, надавала сенс історичному буттю та відкривала перспективу кращого життя як у земному, так і в потойбічному вимірах. Соціальні катастрофи, війни, моральне падіння й духовна розгубленість сприймалися не як ознаки остаточного занепаду, а як, за визначенням Е. Ренана, болі месійного народження, які мають вщухнути з приходом Спасителя [19]. Таким чином, пророкування набувало не лише релігійного, а й виразного культурно-історичного, світоглядного значення, виконуючи функцію інтерпретації кризової реальності.

Парадоксально, але на тлі морального занепаду епоха становлення раннього християнства вирізнялася особливо піднесеним духовним і «енергетичним» фоном. Культура цього періоду була пронизана відкритістю до містичного досвіду, загостреною чутливістю до внутрішнього, духовного виміру буття. Як зазначають історики релігії, саме на цю багатостраждальну, кризову, але водночас глибоко екзистенційну епоху припадає інтенсивний розквіт містичних явищ, що відповідали глибинному запиту суспільства на сенс життя, трансформацію та духовне оновлення. Середньовічна свідомість ніби «вловлювала» й «вбирала» ті релігійно-містичні імпульси, які, за відчуттям сучасників, буквально відчувались в повітрі [6-14].

У цьому контексті раннє середньовіччя характеризується періодичними «спалахами» містичних переживань і пророчих практик, інтерес до яких з боку «мовчазної більшості» не згасав. Е. Ренан, зокрема, відзначав, що в ті часи в Єрусалимі та віддалених регіонах Фригії виникали численні пророчі рухи; значного поширення набували різноманітні прояви духу та харизматичні феномени, про які автор розповідав з великим захопленням [20]. Усе це засвідчує, що пророкування в ранньохристиянській та середньовічній культурі було не маргінальним явищем, а органічною складовою релігійної свідомості, способом осмислення історичного часу та каналом комунікації між трансцендентним і людським світом.

У характеристиках середньовічної культури домінують вказівки на надзвичайну поширеність і соціальну значущість містичних явищ, які пронизували практично всі сфери культурного життя та були репрезентовані на всіх його рівнях — від повсякденної релігійності до філософсько-богословських спекуляцій. Містичний досвід не функціонував як периферійний або маргінальний елемент культурної системи, а поставав як її внутрішній смислотворчий центр, що визначав спосіб мислення, форми символізації реальності та моделі інтерпретації світу.

Е. Ренан зауважував, що соціокультурна ситуація цієї доби була вкрай нестабільною й еклектичною, радше нагадувала «гру жонглера», у руках якого всі елементи дійсності змішались, і, як наслідок, втратили чіткі межі. Рационально зорієнтована наука зазнала занепаду, а на зміну їй прийшла синкретична свідомість, що поєднала у собі різноманітні космогонічні, міфологічні та теологічні уявлення. Внаслідок такого злиття сформувалася своєрідна «гібридна» картина світу, у якій традиційні категорії мислення були зміщені, а усталені ієрархії — розмиті.

У свідомості середньовічної людини божественне й людське, трансцендентне й іманентне перебували у стані постійної взаємопроникності. Теологічні та антропологічні питання не лише співіснували, а й багаторазово «перегравалися» в різних інтерпретаційних реєстрах, часто стаючи об'єктом символічних маніпуляцій, риторичних конструкцій і гри словесних значень. Така ситуація сприяла зростанню ролі містичного мислення як альтернативи раціонально-дискурсивним формам пізнання, що втратили свій авторитет у культурному просторі епохи.

У цьому контексті особливої ваги набув платонізм, який вийшов на перший план інтелектуального життя завдяки наявності у своїй структурі потужного містичного ядра. Саме ця складова, за спостереженням Е.Ренана, значною мірою зумовила його культурний успіх і здатність адаптуватися до духовних потреб часу. Християнство, в свою чергу, не залишилося осторонь від цих містичних тенденцій, а органічно вписалося в них, трансформувавши їх у межах власного богословського дискурсу. Як зазначав дослідник, практично всі значущі на той час та впливові отці Церкви тією чи іншою мірою були платоніками, що визначило загальну спрямованість християнської думки на внутрішній, контемплативний вимір віри.

Філософські вчення пізньої античності та раннього середньовіччя були глибоко просякнуті елементами містики, містичного досвіду, які перестали сприйматися як щось екстраординарне чи виняткове. У творах Ямвліха та Порфирія обґрунтовувалась можливість безпосереднього спілкування людини з Богом через стан екстазу та споглядання, що розумілися як вищі форми пізнання, недоступні суто раціональному мисленню [16]. Така позиція засвідчує зсув епістемологічних пріоритетів епохи — від логосу до містичного досвіду як привілейованого способу осягнення істини.

Ці світоглядні установки безпосередньо відобразилися і в ранньосередньовічній літературі, у якій домінували жанри, орієнтовані на сакральний вимір буття. Найбільш популярними були життя святих, що репрезентують моделі містичного досвіду, аскетичної трансформації та духовного подвигу, а також героїчний епос, у якому сакральне й міфологічне переплітаються з історичними наративами. У такий спосіб містичний досвід не лише формував релігійну свідомість середньовічної людини, а й визначав символічну мову культури загалом,

закладаючи підвалини для подальшого розвитку європейської духовної традиції.

Містичний досвід став культиватором низки засадничих релігійних ідей (інколи парадоксальних для християнської свідомості), які набули свого подальшого розвитку, трансформацій, оформлення. В сакральних текстах християн актуалізуються смислові виміри та дефініції ідеї перевтілення, які зафіксовані в різноманітній науковій, енциклопедичній літературі. Так, наприклад, термін «перевтілення» тлумачиться в наукових джерелах так: як здатність духовної або метафізичної субстанції відокремлюватися від тілесної оболонки після смерті та вселятися у нове тіло; аналогічно — як властивість божественних істот, святих або духів набувати тілесної форми; як процес трансцендентного переходу душі у тілесну форму, що осмислюється як актуальний (включаючи еволюційний аспект) або завершений акт втілення, а також допускає можливість зворотного руху — «повернення у тілесну форму», що підкреслює циклічний і метаморфічний характер онтологічної трансформації [5, 7-8]. Окреслені дефініції поодинокі зустрічаються в просторі християнської свідомості, сакральних текстах. Звернемось до їх інтерпретації.

У Одкровенні Іоанна Богослова ідея вічного життя (як процес перевтілення душ) постає не у вигляді експлікованої доктрини, а як багатовимірна смислова матриця, що структурує есхатологічний наратив і визначає логіку переходів між різними модусами буття. Уже сам акт отримання одкровення фіксується як вихід за межі тілесно-просторової детермінації, як модус прояву містичного досвіду. В тексті зазначається: Іоанн «був у дусі» [Об'явл. 1:10], що в герменевтичному ключі може бути осмислено як форма метакзистенційного переходу, своєрідної метаміграції свідомості, духу. Аналогічний мотив повторюється у сцені, де ангел «повів його в дусі в пустелю» [Об'явл. 17:3], що вказує на системну присутність стану духовного переміщення як умови пізнання трансцендентної реальності.

Есхатологічний процес у Апокаліпсисі постає як універсальний космічний перехід, згорнутий у символічне кільце взаємопереходу фізичного та духовного буття. Світ «по цей бік» реальності розгортається і водночас згортається, переходячи у вимір «по той бік», де одне буття трансформується в інше. У цьому сенсі апокаліптичне бачення світу не є актом остаточного знищення, а радше тотальним актом його перетворення: «І побачив я нове небо і нову землю, бо перше небо і перша земля минули» [Об'явл. 21:1]. Космологічне оновлення тут мислиться за тією ж логікою, що й антропологічне перевтілення — як зміна форм існування при збереженні смислової тяглості.

На мікрорівні людського існування ідея перевтілення тісно переплітається з мотивом відплати та моральної відповідальності, які пронизують увесь апокаліптичний наратив. Заклик «згадай, звідки ти спав» [Об'явл. 2:5] апелює не лише до морального пробудження, а й до глибинної пам'яті душі, що передусє актуальному стану існування. Обіцянка влади над народами [Об'явл. 2:27], дарування «мани небесної» та «білого каменя з новим іменем» [Об'явл. 2:17] символізують не зовнішню винагороду, а онтологічну трансформацію особистості, перехід у новий екзистенційний статус. Нове ім'я постає знаком нової ідентичності, що утверджується внаслідок духовного перетворення.

Мотив божественного втілення та оновлення суб'єкта звучить і в словах: «Ось іду скоро... і ім'я Моє нове» [Об'явл. 3:11], де сама божественна присутність мислиться як динамічна, така, що входить у процес оновлення форм проявлення. Водночас тема відплати послідовно розгортається у сюжеті «кінця часів», де принцип справедливості реалізується як причинно-наслідкова відповідність вчинків і долі. Це фіксується у словах: «вони варті того» [Об'явл. 16:6]; «хто веде в полон, той сам піде в полон» [Об'явл. 13:10].

Фінальні акорди Одкровення утверджують ідею відкритості шляху спасіння через постійне перетворення: «нехай неправедний ще чинить неправду, а праведний ще творить правду» [Об'явл. 22:11]. Цей заклик засвідчує динамічний характер духовного становлення, у якому жоден стан не є остаточно зафіксованим. Таким чином, приготування до Страшного суду в апокаліптичному дискурсі постає не як разовий акт, а як тривалий процес внутрішнього перетворення, у межах якого спасіння мислиться як універсально відкрита можливість для кожної особистості.

У подальшому розгортанні апокаліптичного наративу принцип перевтілення постає як структуроутворювальний механізм сюжетної логіки Одкровення. Яскравим прикладом цього є образ двох свідків Господніх, чия місія, смерть і відновлення життя вибудовуються відповідно до моделі циклічного переходу між різними формами існування. Їхнє пророкування протягом визначеного часу, подальше вбивство звіром із безодні та радість мешканців землі з приводу їхньої загибелі символізують межу, стан духовної напруги між

сакральним і профанним вимірами історії. Однак вирішальним моментом стає їхнє відновлення життя: «увійшов у них дух життя від Бога, і вони стали на ноги» [Об'явл. 11:11]. Цей епізод репрезентує не лише тілесне воскресіння, а й акт повторного входження духовної субстанції в оновлену форму існування, що в герменевтичній перспективі може бути осмислено як особлива форма реінкарнаційного переходу, санкціонованого божественною волею.

Водночас тема воскресіння в Одкровенні послідовно балансує між тілесним і духовним полюсами, розкриваючи багатовимірність самого поняття життя після смерті. Образи «білих одяг» у Сардісі [Об'явл. 3:5] символізують не лише моральну чистоту, а й стан завершеної духовної трансформації. Той, хто «переможе», не лише одягається в білий одяг, але й «не вийде геть» [Об'явл. 3:12], що може бути інтерпретовано як завершення циклу перетворень, досягнення стабільного онтологічного статусу, за якого подальша інкарнація вже не є необхідною. У цьому сенсі перевтілення мислиться не як нескінченний механічний процес, а як телеологічно спрямований шлях духовного вдосконалення.

Мотиви втілення та «оживлення» простежуються і в образах антихристиянських сил, що посилює онтологічну амбівалентність апокаліптичного тексту. Звір, який отримує владу на обмежений час, діє в режимі квазіінкарнації, коли духовна сила (дракон) делегує свою енергію тілесно-політичній формі. Вкладення «духу» в образ звіра [Об'явл. 13] є інверсією сакрального акту втілення, своєрідною пародією на божественне перевтілення, що ще раз підтверджує фундаментальність самої ідеї інкарнації (втілення) як універсального релігійного архетипу.

Особливого значення у тексті набуває мотив «першого воскресіння», коли душі тих, хто загинув за Ісуса і не вклонився звірові, «оживають» і царюють із Христом тисячу років. Над ними «друга смерть не має влади», що дозволяє інтерпретувати цей стан як форму завершеної реінкарнації праведних — остаточного входження в оновлену модель буття, де цикл народження і смерті втрачає свою необхідність. Натомість «інші з померлих не оживають», що підкреслює диференційований характер апокаліптичного перевтілення, зумовлений моральною та духовною якістю людського життя.

Завершальна сцена суду над усіма померлими, які «вийшли з моря та пекла», утверджує універсальність принципу відповідальності, де кожен судиться «за своїми ділами». «Друга смерть» постає не як біологічне знищення, а як остаточне онтологічне відчуження від джерела життя. Таким чином, Апокаліпсис розгортається як складна смислова конструкція, в якій ідея перевтілення поєднується з мотивами відплати, воскресіння, божественного втілення та остаточного суду.

У підсумку можливо стверджувати, що апокаліптичний текст Іоанна Богослова не лише допускає, але й концептуально передбачає ідею перевтілення як атрибут релігійної свідомості та фундаментальний принцип християнського осмислення історії, антропології та есхатології. Перевтілення тут постає не як альтернативна догматична модель, а як глибинний смислотворчий механізм, що забезпечує внутрішню цілісність біблійного бачення спасіння, справедливості та духовної еволюції людини.

Вище зазначене підтверджує тезу про те, що релігійні вірування та традиції людства мають своє джерело в «містичному досвіді» посвячених представників різних епох — волхвів, духовидців, пророків. Історично цей досвід трансформувався в системні світоглядні матриці, релігійні вчення та ідеї, інтегруючись в структуру свідомості людей і поширюючись в культурних і соціальних спільнотах. Містичний досвід не обмежувався індивідуальною сферою переживання, а виступав як фундаментальний компонент культурного та духовного життя, стаючи невід'ємним атрибутом формування релігійної свідомості та культурних традицій.

В результаті інтелектуальних роздумів встановлено, що в християнській свідомості періодично актуалізувалися окремі смислові виміри ідеї перевтілення, яка (в тому числі і в сучасних словниках) постає: як здатність духовної субстанції відокремлюватися від тілесної оболонки після смерті та вселятися у нове тіло; виявляється через можливість богів, духів і святих набувати тілесної форми; функціонує як процес переходу, переселення або руху душі крізь тілесні форми, що осмислюється як актуальний, завершений та потенційно зворотний — «повернення в тіло» [3, 11–14, 4].

Таким чином, ідея вічного життя як повернення у поцейбічний та потойбічний світ виступає наскрізним та фундаментальним смислотворчим принципом, який організовує релігійну картину світу християн. Перевтілення в контексті християнської та релігійно-філософської традиції виступає глибинним механізмом структуризації духовного досвіду, забезпечуючи цілісність релігійного бачення світу та визначаючи логіку духовної еволюції особистості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Біблія. (1991). Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. / Із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена. Київ: Українське біблійне товариство. 1255 с.
2. Біблія. (2020). Сучасний переклад сучасною українською мовою / пер. Р. Турконяка. Київ: Українське Біблійне Товариство. 1198 с.
3. Болдирев, Р. В., Коломієць, В. Т., Критенко, А. П. та ін. (1982). Етимологічний словник української мови. В 7 томах. Київ: Наукова думка. Т. 1. А–Г. 631 с.
4. Колодний А. (2023). Філософія. Релігієзнавство. Українська релігієзнавча енциклопедія. Том другий. Київ: Інтерсервіс. 856 с.
5. Компанієць Л. (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.
6. Компанієць Л. (2014). Ідея реінкарнації в світовій культурі. Київ: НАН України імені Г. С. Сковороди, УАР. 312 с.
7. Компанієць Л. (2014). Історичні нитки ідеї реінкарнації. Бюлетень Української Асоціації релігієзнавців і Відділення релігієзнавства Інституту філософії імені Г. С. Сковороди НАН України. Українське релігієзнавство, № 71–72. С. 120–126.
8. Компанієць Л. (2025). Метаморфози ідеї реінкарнації: теософські парадигми та інтерпретації сучасності. Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Теорія культури і філософія науки», № 72. С. 22–27. <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2025-72-03>.
9. Компанієць Л. (2026). Воскресіння і перевтілення: феноменологія вічного життя у християнській культурі. Вісник Львівського університету. Філософсько-політологічні студії, № 64. С. 132–140. <https://doi.org/10.30970/PPS.2026.64.14>.
10. Компанієць Л., Бредун І. (2025). Генеалогія релігійних ідей: архаїчна свідомість. Вісник Львівського університету. Серія філософсько-політологічні студії, № 58. С. 104–110. <https://doi.org/10.30970/PPS.2025.58.12>.
11. Леон-Дюфура К., Люпласі Ж. та ін. (1996). Словник біблійного богослов'я. Львів: Видавництво Отців Василян «Місіонер». 934 с.
12. Скопненко О. І., Цимбалюк Т. В. (2006). Сучасний словник іншомовних слів. Київ: Довіра. 789 с.
13. Шевченко В. М. (2004). Словник-дослідник з релігієзнавства. Київ: Наукова думка. 560 с.
14. Шинкарук В. І., Бистрицький Є. К., Булатов М. О., Ішмуратов А. Т., Йолон П. Ф., Ковадло Г. П., Колодний А. М. та ін. (2002). Філософський енциклопедичний словник. Київ: Абрис. 742 с.
15. Laertius D. (1992). The Life and Teachings of Epicurus: Book X of the Lives and Opinions of the Famous Philosophers of Diogenes Laertius, to Which Are Appended the Vatican Sayings and Pertinent Selections from Plato and from Aristotle. Canada: Queen-Read, Incorporated Publications. 77 p.
16. Le Goff J. (1997). The Medieval World. GB: Parkgate Books. 372 p.
17. Eliade M. (2019). Historia de las creencias y las ideas religiosas. Spain: Ediciones Paidós. 664 p.
18. Renan E. (2015). The History of the Origins of Christianity, Vol. 2: Book II, the Apostles (Classic Reprint). USA: FB&C Limited. 252 p.
19. Renan E. (2017). The History of the Origins of Christianity, Vol. 2: Book II, the Apostles (Classic Reprint). USA: FB&C Limited. 250 p.
20. Renan E. (2023). The History of the Origins of Christianity: 4. (n.p.): Creative Media Partners, LLC. 318 p.

Стаття надійшла до редакції 23.01.2026
Стаття рекомендована до друку 30.04.2026

Переглянуто 20.03.2026
Опубліковано 25.05.2026

Liliia V. Kompaniiets, DSc. In Philosophy, Associate Professor, 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>

**BETWEEN RESURRECTION AND TRANSFORMATION: THE SEMANTIC ARCHITECTONICS
OF THE APOCALYPSE OF IOANN**

The article presents a comprehensive philosophical and religious studies analysis of the mystical phenomena of experience, prophecy, and the idea of souls transmigration as structure-forming attributes of religious consciousness in the early Christian and medieval periods. The thesis is advanced that the idea of transmigration within the Christian tradition does not appear as an explicit doctrine, yet is latently present in the imagery of resurrection, spiritual rebirth, the new name, and apocalyptic judgment. It is demonstrated that the motifs of transmigration, retribution, and salvation constitute a unified semantic matrix that governs the logic of the individual's spiritual evolution within the Christian worldview.

The methodological foundation of the study is an interdisciplinary approach integrating the philosophy of religion, religious studies, cultural anthropology, and the history of ideas. The phenomenological method serves as the principal analytical framework, enabling the examination of mystical experience and prophecy as forms of intentional engagement with the transcendent and as existential modes of surpassing empirical reality.

Through sustained intellectual inquiry, it is established that certain semantic dimensions of the metempsychosis idea were periodically reactivated within Christian consciousness. This idea manifests across a range of conceptual aspects: as the capacity of the spiritual substance to separate from the corporeal envelope after death and inhabit a new body; as the possibility of gods, spirits, and saints to assume bodily form; and as a process of transition, migration, or movement of the soul through corporeal forms — conceived as an actual, completed, and potentially reversible process, including the notion of “return to the body.”

The study further establishes that the idea of eternal life — understood in the context of the soul's migration between the immanent and transcendent realms — functions as a pervasive and foundational meaning-constituting principle that organizes the Christian religious worldview. Transmigration, within the Christian and religio-philosophical tradition, operates as a deep-structural mechanism for ordering spiritual experience, ensuring the coherence of the religious vision of the world and determining the logic of the individual's spiritual evolution.

Keywords: *mystical experience, prophecy, transmigration of souls, apocalypticism, medieval culture, Christian eschatology.*

REFERENCES

1. The Bible. (1991). Books of the Holy Scriptures of the Old and New Testaments. Translated anew from Hebrew and Greek into Ukrainian. Kyiv: Ukrainian Bible Society. 1255 p.
2. The Bible. (2020). Contemporary Translation in Modern Ukrainian / trans. by R. Turkoniak. Kyiv: Ukrainian Bible Society. 1198 p. (in Ukrainian)
3. Boldyriev, R. V., Kolomiiets, V. T., Krytenko, A. P., et al. (1982). Etymological Dictionary of the Ukrainian Language. In 7 vols. Kyiv: Naukova Dumka. Vol. 1. A–H. 631 p. (in Ukrainian)
4. Kolodnyi, A. (2023). Philosophy. Religious Studies. Ukrainian Encyclopedia of Religious Studies. Vol. 2. Kyiv: Interservis. 856 p. (in Ukrainian)
5. Kompaniets, L. (2013). Etymological Reconstruction of the Concept of “Reincarnation.” Bulletin of the Ukrainian Association of Religious Studies and the Department of Religious Studies of H. S. Skovoroda Institute of Philosophy of the National Academy of Sciences of Ukraine. Ukrainian Religious Studies, No. 67. P. 105–114. (in Ukrainian)
6. Kompaniets, L. (2014). The Idea of Reincarnation in World Culture. Kyiv: H. S. Skovoroda National Academy of Sciences of Ukraine, UAR. 312 p. (in Ukrainian)
7. Kompaniets, L. (2014). Historical Threads of the Idea of Reincarnation. Bulletin of the Ukrainian Association of Religious Studies and the Department of Religious Studies of H. S. Skovoroda Institute of Philosophy of the National Academy of Sciences of Ukraine. Ukrainian Religious Studies, No. 71–72. P. 120–126. (in Ukrainian)
8. Kompaniets, L. (2025). Metamorphoses of the Idea of Reincarnation: Theosophical Paradigms and Interpretations of Modernity. The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series: Theory of Culture and Philosophy of Science, No. 72. P. 22–27. <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2025-72-03> (in Ukrainian)
9. Kompaniets, L. (2026). Resurrection and Reincarnation: The Phenomenology of Eternal Life in Christian Culture. Visnyk of Lviv University. Philosophical and Political Studies, No. 64. P. 132–140. <https://doi.org/10.30970/PPS.2026.64.14> (in Ukrainian)
10. Kompaniets, L., & Bredun, I. (2025). Genealogy of Religious Ideas: Archaic Consciousness. Visnyk of Lviv University. Series: Philosophical and Political Studies, No. 58. P. 104–110. <https://doi.org/10.30970/PPS.2025.58.12> (in Ukrainian)

11. Léon-Dufour, X., Luppasi, J., et al. (1996). Dictionary of Biblical Theology. Lviv: Missionary Publishing House of the Basilian Fathers. 934 p. (in Ukrainian)
12. Skopnenko, O. I., & Tsymbaliuk, T. V. (2006). Modern Dictionary of Foreign Words. Kyiv: Dovira. 789 p. (in Ukrainian)
13. Shevchenko, V. M. (2004). Research Dictionary of Religious Studies. Kyiv: Naukova Dumka. 560 p. (in Ukrainian)
14. Shynkaruk, V. I., Bystrytskyi, Ye. K., Bulatov, M. O., Ishmuratov, A. T., Yolon, P. F., Kovadlo, H. P., Kolodnyi, A. M., et al. (2002). Philosophical Encyclopedic Dictionary. Kyiv: Abris. 742 p. (in Ukrainian)
15. Laertius, D. (1992). The Life and Teachings of Epicurus: Book X of the Lives and Opinions of the Famous Philosophers of Diogenes Laertius, to Which Are Appended the Vatican Sayings and Pertinent Selections from Plato and from Aristotle. Canada: Queen-Read, Incorporated Publications. 77 p.
16. Le Goff, J. (1997). The Medieval World. GB: Parkgate Books. 372 p.
17. Eliade, M. (2019). Historia de las creencias y las ideas religiosas. Spain: Ediciones Paidós. 664 p.
18. Renan, E. (2015). The History of the Origins of Christianity, Vol. 2: Book II, the Apostles (Classic Reprint). USA: FB&C Limited. 252 p.
19. Renan, E. (2017). The History of the Origins of Christianity, Vol. 2: Book II, the Apostles (Classic Reprint). USA: FB&C Limited. 250 p.
20. Renan, E. (2023). The History of the Origins of Christianity: 4. (n.p.): Creative Media Partners, LLC. 318 p.

The article was received by the editors 23.01.2026
The article is recommended for printing 30.04.2026

The article was revised 20.03.2026
This article published 25.05.2026

Ігор Павлович Білецький

кандидат філософських наук,

доцент кафедри теорії культури і філософії науки

Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна,

майдан Свободи 4, м. Харків, 61022, Україна

<https://orcid.org/0000-0003-4995-7842>

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ І КЛАСИФІКАЦІЯ ІДЕНТИЧНОСТЕЙ У КОНТЕКСТІ ЗАХІДНИХ І СХІДНИХ ПАРАДИГМ ФІЛОСОФУВАННЯ

Стаття присвячена питанням феноменології та класифікації ідентичностей. Відзначається, що запропонована сучасним дослідником Карлом Труменом теорія еволюції ідентичностей у західній культурі, яка виділяє шлях від політичної ідентичності через релігійну до психологічної, є неповною і, взагалі, поєднує різні рівні ідентичностей. Ми пропонуємо застосувати феноменологічний підхід задля аналізу феномену ідентичності і, виходячи з концепції Е. Гуссерля про ейдетичне та психофізичне его, пов'язуємо феномен ідентичності саме з останнім. Далі ми використовуємо концепцію М. Бубера про два різні типи інтенціональностей: Я – Ти та Я – Воно; і доповнюємо її нашою теорією розрізнення вже різних типів інтенціональності Я – Ти, а саме Я – Ти Свій, Я – Ти Інший, Я – Ти Чужий. Інтенціональність Я – Ти Свій проявляє себе у племінній ідентичності (розвивається в процесі безпосередніх інтеракцій між людьми), Я – Ти Інший у релігійній та національній (уявних ідентичностях), Я – Ти Чужий у цивілізаційній та загальнолюдській ідентичностях (абстрактних). Також ми пропонуємо розділяти на соціально-політичні (зовнішні і самодостатні) і соціально-психологічні (внутрішні, такі, які розвиваються всередині соціально-політичних). До соціально-політичних ми відносимо зазначені племінні, релігійні, національні, цивілізаційні; а до соціально-психологічних сімейні, гендерні, класові, професійні, субкультурні тощо.

Ключові слова: **феноменологія, ідентичність, інтенціональність, психофізичне его, Я – Ти Свій, Я – Ти Інший, Я – Ти Чужий, політична, племінна, національна, релігійна, цивілізаційна ідентичності, парадигма, західна, мусульманська, індійська, китайська цивілізації.**

Як цитувати: Білецький, І., (2026). Феноменологія і класифікація ідентичностей у контексті західних і східних парадигм філософування. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна, серія «Теорія культури і філософія науки», (73), 96-102.*
<https://doi.org/10.26565/2306-6687-2026-73-11>

In cites: Biletsky, I., (2026). Phenomenology and Classification of Identities in the Context of the Western and Eastern Paradigms of Philosophizing. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University, Series Theory of Culture and Philosophy of Science, (73), 96-102.*
<https://doi.org/10.26565/2306-6687-2026-73-11> [In Ukrainian]

Сучасний англійський дослідник Карл Трумен у своїй книзі «Еволюція сучасної ідентичності» виділяє три варіанти ідентичностей, через домінування яких пройшла західна культура в різні історичні періоди: політичну (в часи античності, коли людина ідентифікувала себе зі своїм містом, яке зазвичай виступало самодостатньою політією) [18, с. 66], релігійну (в часи середньовіччя, коли людина ототожнювала себе зі своєю релігією (конфесією)) [18, с. 67] та психологічну (XX – XXI ст, ідентифікація носить переважно індивідуальний характер і пов'язується з гендером, сексуальними вподобаннями, інтересами тощо) [18, с. 68]. Очевидно, що наведений перелік можна було б доповнити також національною (етнічною) ідентичністю, соціально-класовою тощо. . В сучасному гуманітарному дискурсі згадують також групову, соціокультурну, просторово-територіальні [20], професійну [21]. Однак, при цьому є очевидним, що зазначені ідентичності та психологічні типи (власне у Трумена йдеться радше про останні) не є співмірними, а також, що одні з них можуть поєднуватися з іншими

(наприклад гендерні з політичними, чи національні з релігійними), а отже наведена Труменом класифікація потребує певних уточнень. Власне це і є метою даної статті, тобто запропонувати уточнену й більш обґрунтовану систему класифікації існуючих (чи таких, які колись існували) ідентичностей. Пропонується зробити це за допомогою феноменологічного аналізу [17]. Тобто, завданнями статті будуть феноменологічний аналіз явища ідентичності як такої, виявлення базових аспектів формування різних типів ідентичності та укладання певної загальної схеми існуючих ідентичностей.

Едмунд Гуссерль, засновник феноменології як окремого напрямку у філософії, розрізняв ейдетичне і психофізичне его: ейдетичне є аподиктичним (тобто таким, без якого неможливо уявити потік феноменів свідомості), психофізичне ж є лише одним із феноменів у загальному потоці. Ейдетичне его є ніщо, свого роду нуль чи початок координатної системи, через яку проходить потік феноменів свідомості [12, с. 153]. Якщо ж це розглядати крізь призму суб'єкт-об'єктної дихотомії, то суб'єкт буде виступати активним, діючим началом, а об'єкт началом пасивним, тим, на що направлена активність суб'єкта; а процес рефлексії щодо себе як суб'єкта, тобто того, з чим ми себе ототожнюємо, буде являти собою процес об'єктивації, в ході якого наше психофізичне его буде ставати об'єктом, а не суб'єктом, тобто об'єктивуватися, відділятися від суб'єкта, тобто від себе самого. Тобто в процесі рефлексії, пізнання себе, я себе об'єктивую, подумки відділяючи себе від свого тіла, своїх характеру і темпераменту, своїх спогадів, смаків, уподобань etc.

Але мислити й уявляти можна лише щось, а не ніщо, як стверджували філософи, починаючи від Парменіда. Отже, я волю бути чимсь (кимсь), тобто ототожнювати себе з певним образом, відторгнутим від себе об'єктом чи психофізичним его, яке власне і є базою будь-якої ідентичності. Відповідно, питання про ідентичність – це питання про те, звідки береться і як формується психофізичне его. «Усі ми значною мірою складаємося з нашої пам'яті. А ця пам'ять значною мірою складається із забуття», - пише Хорхе Луїс Борхес [6, с. 63]. Людина є істотою соціальною, внутрішній світ людини чи її пам'ять, її психофізичне его як його відображення та розширення є результатом інтеріоризації зовнішніх соціально-смыслових інтеракцій, або, якщо цитувати Емілія Дюркгайма, людина в суспільстві – це суспільство всередині людини (цит. по [22]). Тобто, людина та її свідомість – це пам'ять, яка містить у собі відбитки зазначених інтеракцій. Інтеріоризація є лише частково усвідомленою і, відповідно, породжує відчуття ідентичності. Усвідомлені частини інтеріоризованого складають нашу пам'ять, неусвідомлені її приховану частину. Ми не відчуваємо цю останню, але вона нікуди не дівається й продовжує впливати на те, яким чином ми структуруємо усвідомлену частину.

Ідентичність передбачає (принаймні до певної міри) афективний характер, тобто ототожнення себе з чимось явним чи уявним включає певну прив'язаність до образу цього чогось [19]. Афекти, викликані відповідними подіями та переживаннями, інтеріоризуються й прив'язують особистість до цих образів. Іншими словами, саме афекти ставлять ейдетичне его в центр координатної системи середовища відповідних феноменів. Таким чином, політична ідентичність у часи античності породжується афектами суспільно-політичного життя античних полісів; а релігійна ідентичність часів середньовіччя, релігійними афектами. Коли ж у XX столітті ідеалом стає суспільство загального добробуту, то на зміну релігійній (християнській) ідентичності приходять афекти переважно особистого характеру, що власне породжує згадану раніше психологічну ідентичність, а також т.зв. людину психологічну [18, с. 181-196]. Аналогічно, ситуація секуляризації та загострення соціальних проблем та неможливість ефективного розв'язання класових конфліктів у XIX століття актуалізували класову ідентичність (звідки відповідні теорії класової боротьби та експлуатації в XIX столітті); і так само секуляризація та загострення національно-етнічних суперечностей актуалізували національно-етнічні ідентичності (та теорії націоналізму).

Є очевидним, що зазначені типи ідентичностей спираються на різні типи соціальних інтеракцій і, відповідно, різні види афектів. Первинні форми людської самоорганізації – це сім'я і плем'я. Сім'я є одиницею самоорганізації, яка спирається на певні базові інстинкти (певні форми сімейної організації спостерігаються уже у багатьох тварин), конкретна ж форма сімейної організації визначається значною мірою зовнішніми чинниками. Очевидно також, що сім'я не є самодостатньою формою людської організації, але потребує якоїсь ширшої форми організації суспільства. Історично першою такою формою було первісне плем'я. Його чисельність варіювалася від приблизно п'ятисот (мінімальна кількість, необхідна для забезпечення шлюбних відносин усередині своєї групи) до півтори тисячі осіб

(максимальна кількість, яка може підтримувати спільні форми життя без спеціальних інститутів). Якщо кількість первісного племені перевершувала півтори тисячі осіб, то частина людей відділялася йшла в інше місце. Таким чином люди заселили всі території земної кулі, придатні до проживання [2, с. 29]. Тобто, плем'я – це ті люди, з якими я постійно і безпосередньо взаємодію, маю спільні з ними пам'ять та смислові коди, які складають основу культури або того, за посередництва і в рамках чого функціонує моя свідомість; ці коди визначають конкретні форми інтеракцій з членами племені і, будучи інтеріорізованими, вони складають основу мого внутрішнього світу і, відповідно, моєї ідентичності. Саме вони стають основою того типу інтенціональності, яку М. Бубер чи Е. Левінас визначали як відносини Я – Ти (на протиставі відносинам Я – Воно чи відносинам з предметами) [7, с. 29-30]. Той, хто не є членом племені може сприйматися крізь призму Я – Воно, на нього не обов'язково розповсюджуються ті обмеження, які накладає інтенціональність Я – Ти. Або, якщо сформулювати це іншими словами, то ми маємо інтенціональність Я – Ти (Свій) (з ким ми маємо спільні смислові коди та ідентичність) та Я – Ти (Інший) (тобто подібний до мене, але відмінний, з іншими кодами та ідентичністю). Саме такий принцип розрізнення ми візьмемо за основу для подальшого аналізу різних типів ідентичності.

Політична ідентичність часів античності, про яку власне пише Трумен, діє так само, як і племенна ідентичність у первісному племені. Людина ідентифікувала себе зі своїм містом, населення якого часто не набагато перевищувала чисельність первісного племені. Збільшення чисельності населення на одиницю площі призводило до утворення різноманітних угруповань чи партій у місті, що породжувало інтенсивну боротьбу, яка забирала чи не всі вільні сили тогочасного міського суспільства і власне породжувала політичну ідентичність, згадану Труменом. У будь-якому разі йдеться про ідентичність, яка породжувалася самим щоденним життям, щоденними інтеракціями з тими людьми, які жили поруч і були більш менш особисто знайомими [10]. Тобто йдеться про феномени безпосереднього досвіду та їх інтеріорізацію.

Політична ідентичність часів античності не знала індивідуальності чи приватності: людина, яка не брала участі у суспільно-політичному житті, викликала нерозуміння. Приватність та індивідуальність з'являються пізніше, в часи Римської імперії. Імперія як глобальне утворення підноситься над окремою особою, яка втрачає можливість безпосереднього впливу на його діяльність. Це призводить до відчуття відділеності, відділеності від глобалізованого соціуму, чужого й далекого людині. Індивідуальність таким чином – це той самий внутрішній світ чи інтеріорізовані смислові коди, але світ і коди, абстраговані від свого джерела в лиці суспільства. Однак, при цьому я не обов'язково залишаюсь сам один, навколо мене може виникати певне коло близьких, друзів, товаришів, тобто щось, що являє собою певну подобу племені чи роду. Тобто, тут ми знову одержуємо два типи інтенціональності Я – Ти Свій (моє близьке коло) та Я – Ти Інший (мешканець імперії), і відчуття індивідуальності розвивається у відношенні до цього останнього. Ти Інший може ставати ближчим, аж до Ти Свій, а може ставати ще далшим, Ти Ворогом, варваром, чужинцем і т.п., в залежності від того, як і в якому напрямку йде інтеріорізація абстрагованих смислових кодів. Відповідно, імперії можуть розпадатися (феноменологічною передумовою такого розпаду виступає відчуження від Я Іншого), а можуть розвиватися в напрямку т.зв. національних держав (якщо Я Інший еволюціонує в напрямку Я Свого). Національні держави, з якої б точки зору ми їх не розглядали, чи то примордіаліської, чи то конструктивіської, передбачають зв'язку між державою та нацією як уявною спільнотою. Члени нації, будучи особисто незнайомими, тим не менш уявляють себе як членів єдиного близького кола Своїх. Тобто, тут ми маємо ідентичність, яка спирається на спільну уяву, а ця остання спирається на спільні інтеріорізовані смислові коди. Першими кодами такого типу, ще починаючи від часів пізньої античності, стали коди релігійні: юдейські, християнські, мусульманські; і відповідно релігійні ідентичності.

Релігійна ідентичність – це ідентифікація себе з певною глобальною ідеєю так само абстрактного характеру, але такою, яка ніби входить усередину внутрішнього світу й заповнює його через відчуття своєї причетності до неї. Перші політичні нації сучасного типу формувалися навколо релігійної ідентичності [9, с. 28-32]. Чи не першою такою нацією стали давні євреї, семітський народ, що вибудував свою національну ідентичність навколо своєї релігії [16, с. 268-270]; далі, після розпаду Західної Римської імперії починається довгий та звилистий процес формування християнських націй, що йшов від намагань вибудувати єдину християнську ідентичність у єдиній універсальній державі імперського типу. Остання щоправда так і не склалася: ані держава, ані релігійно-державницька ідентичність. Справа в

тому, що, якщо ми виходимо з того, що релігія – це система зв'язку між звичайним та іншим (трансцендентним, духовним) аспектами реальності, а також того, що в основі релігії лежить насамперед містичний досвід останнього, який носить індивідуальний характер і досягається за допомогою спеціальних технік і переважно в усамітненні, що є прямо протилежним до активних форм соціального та політичного життя, то в такому разі ми приходимо до того, що будь-яка масова релігійна ідентичність, навколо якої об'єднуються великі групи людей, є суто абстрактною, такою, що спирається на суто абстрактні для більшості з цих людей ідеї та уявлення [4]. Такий абстрактний характер сам по собі дає непогану основу для того, щоб створити імперію, але не спільну ідентичність, яка могла б надовго об'єднати великі групи людей. Така ідентичність включає всі три варіанти інтенціональності: Я – Ти Свій, Я – Ти Чужий і навіть Я – Ти Ворог. Відповідно, історичні процеси в Європі (частково також на інших континентах) породили не єдину християнську націю, а багато різних. Аналогічну ситуацію ми маємо з мусульманською ідентичністю та мусульманськими націями.

Як показує досвід, імперії або розпадаються, або перетворюються на яку таку форму національних держав (Індія, Китай), сучасний світ – це переважно світ національних держав та відповідно національних ідентичностей. Чим це можна пояснити? Як це пояснює Брюс Буено де Мескіта, національна держава (держава спільної політичної нації) є найоптимальнішим способом співжиття, оскільки в містах-державих суспільне життя є аж занадто активним і не може стабілізуватися, а в імперіях все керується згори і тому спільної ідентичності та цінностей просто не може виникнути [13, с. 239-242]. Таким чином, національна держава – це оптимальний варіант, золота середина між двома крайностями. Відповідно, якщо нація є уявленою спільнотою [1], то саме в таких державах формуються найбільш усталені ідентичності, які в подальшому, після розв'язання найбільш гострих суперечностей, дозволяють актуалізувати людину психологічну з її гендерними та іншими ідентичностями. Як показує досвід XIX – XX століть, особливо актуальними стають ідентичності, що виникають в результаті поєднання двох чи більше різновидів афектів, наприклад, соціально-економічних та національно-етнічних. Саме цим, зазвичай, пояснюють формування Європейської цивілізації у XX столітті у формі спільноти національних держав або перемогу українофільства над москвофільством у Східній Галичині на початку XX століття [11].

Глобальні ж чи т.зв. світові релігії (плюс індуїзм) стають у подальшому основою для цивілізаційних ідентичностей. Раніше ми згадували також про цивілізації та цивілізаційні ідентичності (в сучасному світі їх чотири – Західна, Мусульманська, Індійська і Китайська) [3]. Цивілізація намагається досягти певної єдності у формі чи то імперії, чи то просто вільної асоціації (як, наприклад, Євросоюз), у рамках яких просуваються у бік ідентичності національні.

Інтеціональність, починаючись від ейдетичного Я як початку координат, рухається в напрямку певного обрію, представленого зокрема людством у цілому. Мовляв, усі ми є людьми і всі ми є однаковими по-суті. Однак це «по-суті» є лише абстракцією, яку важко уявити в реальному житті, в якому ми сприймаємо один одного людьми не лише за суто зовнішніми ознаками, але також за діями, поведінкою. Існують національні чи етнічні ідентичності досить таки близькі за своїми репрезентаціями, які передбачають схожу культуру, і відповідно, ми можемо говорити також про певні наднаціональні чи цивілізаційні ідентичності. Тобто, існують окремі цивілізації як наднаціональні спільноти, які характеризуються власними цивілізаційними ідентичностями, що спираються на власні підходи, технології та системи цінностей та уявлень, що визначають їх геополітику [15], а також ресурсами (насамперед людськими), необхідними для реалізації останніх. Раніше ми висували тезу про те, що в сучасному світі можна говорити лише про чотири цивілізації: західну (європейська чи північноамериканська ідентичність, західні соціальні, гуманітарні та сциєнтиські технології, населення Європи, США, Австралії, Канади, Нової Зеландії як людський ресурс), мусульманську (мусульманська ідентичність, соціальні технології, що спираються на принципи шариату, населення мусульманських країн), індійську (ідентичність, що спирається на ведичну культуру, ведичні гуманітарно-соціальні технології, населення Індії і частково деяких інших сусідніх до Індії країн), китайську (китайська ідентичність, організмична система уявлень та технологій, також частково абсорбована китайськими комуністами, населення Китаю як ресурс) [3].

Висновки можна представити у виді невеликої таблиці, в якій ми розподілимо різновиди розглянутих ідентичностей за видами інтенціональностей

Табл. 1. Висновки

Інтенціональність	Соціально-політичні ідентичності	Соціально-психологічні ідентичності
Я – Ти Свій	Племінна ідентичність	Сімейні, гендерні, командні, субкультурні і т.п. ідентичності.
Я – Ти Інший, Я – Ти Свій уявний	Релігійна та національна ідентичність	Класові, гендерні, командні, субкультурні і т.п. ідентичності в сучасному суспільстві.
Я – Ти Інший, Чужий	Цивілізаційна та загальнолюдська ідентичності.	

Тут соціально-політичні ідентичності виступають як самодостатні форми, на основі яких об'єднуються суспільства; соціально-психологічні не є самодостатніми, але розвиваються як внутрішні варіації всередині соціально-політичних.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андерсон Бенедикт. Уявлені спільноти. Міркування щодо походження й поширення націоналізму / пер. з англ. Віктор Морозов. – Київ: Критика, 2001. – 272 с.
2. Башлер Жан. Нарис загальної історії / Пер. з французької Є. Марічева – Київ: Ніка-Центр, 2005. – 392 с.
3. Ігор Білецький. АНТРОПОЛОГІЧНІ ТА АКсіОЛОГІЧНІ ПІДВАЛИНИ ЦИВІЛІЗАЦІЙ У СУЧАСНОМУ СВІТІ // Матеріали міжвузівського міського науково-практичного семінару ФІЛОСОФІЯ В АКсіОСФЕРІ ГЛОБАЛІЗУЮЧОГО СОЦІУМУ, (PHILOSOPHY IN THE AXIOSPHERE OF THE GLOBALIZING SOCIETY) Присвяченого Всесвітньому Дню філософії 16 -17 листопада 2023 р. – с. 49-50.
4. Білецький І.П. Містика і політика в античній і китайській філософських парадигмах. Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія «Теорія культури і філософія науки». 2020. №61. С. 53-60. <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2020-61-06>
5. Борділовська Олена. Коротка історія Індії. Єдність у відмінностях / Олена Борділовська. – Київ: Віхола, 2026. – 312 с.
6. Борхес Хосе Луїс. Час / Борхес, неписаний. Есе / Переклад з іспанської Галини Грабовської. – Львів: Видавництво Анетти Антоненко, 2024. – 76 с.
7. Бубер Мартін. Я і Ти. Шлях людини за хасидським вченням /Пер. з німецької В. Терлецького та Н. Спринчан. – Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. – 272 с.
8. Верлока Володимир. ІДЕНТИЧНІСТЬ: від феноменології до етики / Філософська думка, 2015, № 6 URL: file:///C:/Users/Admin/Downloads/194-Article%20Text-379-1-10-20170511.pdf
9. Газоні Йорам. Чеснота націоналізму /пер. з англ. Олег Качала. – Київ: Наш формат, 2025. – 256 с.
10. Голоденко Олена. □Аналіз теоретичних підходів до вивчення феномену ідентичності в соціогуманітарних науках / Соціологічні студії, 2013, № 1 (2) URL: <http://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/9800> URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/b7f99b3d-4139-4b74-84c2-7a4bf7de3f4b/content>
11. Грицак Ярослав. Книга Пророк у своїй Вітчизні. Франко та його спільнота (1856—1886) / Грицак Я. – Харків: Фоліо, 2024. – 800 с.
12. Гуссерль Е. Картезіанські медитації. Вступ до феноменології / пер. з нім. Андрій Вахтель. – Київ: Темпора, 2021. – 304 с.
13. Буено де Мескіта Брюс. Винайдення влади. Королі, папи і розквіт Заходу / пер. з англ. Катерина Диса. – Київ: Лабораторія, 2025. – 368 с.

14. Кін Джон. Найкоротша історія демократії / пер. з англ. Олександр романюк. – Біла Церква: ВД «АТЕНА», 2026. – 256 с. 148
15. Крючков Дмитро Вікторович. ФІЛОСОФІЯ ГЕОПОЛІТИКИ: МІФИ ТА МАНІПУЛЯЦІЇ / Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна Серія «Теорія культури і філософія науки», 2025, випуск 72. – с. 69-74. <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2025-72-09> URL: <https://periodicals.karazin.ua/thcphs/article/view/28239/24752>
16. Рассел Бертран. Історія західної філософії / пер. з англ. Ю. Лісняка, П. Тарашука. – Київ: Основи, 1995. – 759 с.
17. Руденко Юлія Юріївна. Місце національної ідентичності в системі ідентичностей: теоретичний та практичний виміри / Теорія та історія політичної науки, Випуск 2. 2020. – с. 19-24. <https://doi.org/10.24195/2414-9616-2020-2-19-24> URL: https://politicus.od.ua/2_2020/3.pdf
18. Трумен Карл. Еволюція сучасної ідентичності: культурна амнезія, експресивний індивідуалізм і шлях до сексуальної революції / пер. з англ. В'ячеслав Дорошенко. – Київ: Наш Формат, 2025. – 400 с.
19. Шмиглюк О. Г. ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ТА СТРУКТУРА ЕТНІЧНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ОСОБИСТОСТІ В РАННЬОМУ ЮНАЦЬКОМУ ВІЦІ / Теорія і практика сучасної психології 2020 р., № 1, Т. 2. <https://doi.org/10.32840/2663-6026.2020.1-2.32>
20. ЯВІР ІСКРА Борис. Ідентичності / Збруч, 12.11.2014 URL: <https://zbruc.eu/node/29060>
21. Яцина Олена Федорівна. ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ІДЕНТИЧНОСТІ ТРАНСФЕСІОНАЛА / Журнал «Перспективи та інновації науки» (Серія «Педагогіка», Серія «Психологія», Серія «Медицина») No 1(6) 2022. [https://doi.org/10.52058/2786-4952-2022-1\(6\)-487-498](https://doi.org/10.52058/2786-4952-2022-1(6)-487-498) URL: <https://perspectives.pp.ua/index.php/pis/article/view/964/963>
22. Wilber Ken. The Spectrum of Consciousness // URL: <https://www.crisrieder.org/thejourney/storage/2024/06/The-Spectrum-of-Consciousness-Ken-Wilber.pdf>

Стаття надійшла до редакції 17.01.2026
Стаття рекомендована до друку 30.04.2026

Переглянуто 27.02.2026
Опубліковано 25.05.2026

Igor P. Biletsky, PhD 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/0000-0003-4995-7842>

PHENOMENOLOGY AND CLASSIFICATION OF IDENTITIES IN THE CONTEXT OF THE WESTERN AND EASTERN PARADIGMS OF PHILOSOPHIZING

The article is devoted to the issues of phenomenology and classification of identities. It is noted that the theory of the evolution of identities in Western culture, proposed by modern researcher Carl Trueman, which distinguishes the road from the political identity through the religious to the psychological, is incomplete and, in general, combines different levels of identities. We propose to apply a phenomenological approach to the analysis of the phenomenon of identity and, basing on E. Husserl's concept of the eidetic and psychophysical ego, we associate the phenomenon of identity with the latter. Next moment is that we use M. Buber's conception of two different types of intentionalities: I - You and I – It. We supplement this conception with our theory of distinguishing between different types of the I - You intentionality, namely I - You Our Own, I - You the Other, I - You the Alien. The intentionality I - You Our Own manifests itself in tribal identity (develops in the process of direct interactions between people), I - You the Other in religious and national (imaginary) identities, I - You the Alien in civilizational and universal (abstract) identities. We also propose to divide the identities into socio-political (external and self-sufficient) and socio-psychological (internal, those that develop within the socio-political). We include the aforementioned tribal, religious, national, and civilizational identities in the socio-political group; and the family, gender, class, professional, subcultural, etc. in socio-psychological identities.

Keywords: phenomenology, identity, intentionality, psychophysical ego, I – You Our Own, I – You the Other, I – You the Alien, political, tribal, national, religious, civilizational identities, paradigm, Western, Muslim, Indian, Chinese civilizations.

REFERENCES

1. Anderson Benedict. Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism / . – Kyiv: Kritika, 2001. – 272 p. (in Ukrainian)
2. Baechler Jean. An outline of general history / – Kyiv: Nika-Center, 2005. – 392 p. (in Ukrainian)

3. Igor Biletsky. ANTHROPOLOGICAL AND AXIOLOGICAL FOUNDATIONS OF CIVILIZATIONS IN THE MODERN WORLD // Materials of the interuniversity city scientific and practical seminar PHILOSOPHY IN THE AXIOSPHERE OF THE GLOBALIZING SOCIETY, Dedicated to World Philosophy Day, November 16-17, 2023 – p. 49-50. (in Ukrainian)
4. Biletsky I.P. Mysticism and politics in ancient and Chinese philosophical paradigms. Bulletin of the V.N. Karazin Kharkiv National University. Series "Theory of Culture and Philosophy of Science". 2020. No. 61. P. 53-60 <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2020-61-06> (in Ukrainian)
5. Bordilovskaya Olena. A Short History of India. Unity in Differences / Olena Bordilovskaya. Kyiv: Vikhola, 2026. – 312 p. (in Ukrainian)
6. Borges José Luis. Time / Borges, Unwritten. Essays – Lviv: Anetta Antonenko Publishing House, 2024. – 76 p. (in Ukrainian)
7. Buber Martin. I and You. The Path of Man According to Hasidic Teachings – Kyiv: SPIRIT AND LITERA, 2012. – 272 p. (in Ukrainian)
8. Verloka Volodymyr. IDENTITY: From Phenomenology to Ethics / Philosophical Thought, 2015, No. 6 URL: <file:///C:/Users/Admin/Downloads/194-Article%20Text-379-1-10-20170511.pdf> (in Ukrainian)
9. Gazoni Yoram. The Virtue of Nationalism. – Kyiv: Nash format, 2025. – 256 p. (in Ukrainian)
10. Golodenko Olena. Analysis of theoretical approaches to the study of the phenomenon of identity in the socio-humanitarian sciences / Sociological Studies, 2013, No. 1 (2) URL: <http://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/9800> (in Ukrainian)
11. Hrytsak Yaroslav. The Prophet in His Homeland. Franko and his community (1856-1886) / Hrytsak Ya. – Kharkiv: Folio, 2024. – 800 p. (in Ukrainian)
12. Husserl E. Cartesian Meditations. Introduction to Phenomenology / – Kyiv: Tempora, 2021. – 304 p. (in Ukrainian)
13. Bueno de Mesquita Bruce. The Invention of Power. Popes, Kings and the Birth of the West. – Kyiv: Laboratory, 2025. – 368 p. (in Ukrainian)
14. Keane John. The Shortest History of Democracy. – Bila Tserkva: ATHENA Publishing House, 2026. – 256 p. 148 (in Ukrainian)
15. Kryuchkov Dmitry Viktorovich. PHILOSOPHY OF GEOPOLITICS: MYTHS AND MANIPULATIONS / Bulletin of the V.N. Karazin Kharkiv National University Series "Theory of Culture and Philosophy of Science", 2025, issue 72. – pp. 69-74. <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2025-72-09> URL: <https://periodicals.karazin.ua/thcphs/article/view/28239/24752> (in Ukrainian)
16. Russell Bertrand. History of Western Philosophy. – Kyiv: Osnovy, 1995. – 759 p. (in Ukrainian)
17. Rudenko Yulia Yuriivna. The place of national identity in the system of identities: theoretical and practical dimensions / Theory and history of political science, Issue 2. 2020. – pp. 19-24. <https://doi.org/10.24195/2414-9616-2020-2-19-24> URL: <https://politicus.od.ua/2020/3.pdf> (in Ukrainian)
18. Trueman Karl. The Rise and Triumph of the Modern Self. Cultural Amnesia, Expressive Individualism and the Road to the Sexual Revolution. – Kyiv: Nash Format, 2025. – 400 p. (in Ukrainian)
19. Shmyglyuk O. G. PHENOMENOLOGY AND STRUCTURE OF ETHNIC IDENTITY OF THE PERSON IN EARLY ADOLESCENCE / Theory and Practice of Modern Psychology 2020, No. 1, Vol. 2. <https://doi.org/10.32840/2663-6026.2020.1-2.32> (in Ukrainian)
20. YAVIR ISKRA Borys. Identities / Zbruch, 12.11.2014 URL: <https://zbruc.eu/node/29060> (in Ukrainian)
21. Yatsyna Olena Fedorivna. PHENOMENOLOGY OF TRANSFERSIONAL IDENTITY / Journal "Perspectives and Innovations of Science" (Series "Pedagogy", Series "Psychology", Series "Medicine") No. 1(6) 2022. [https://doi.org/10.52058/2786-4952-2022-1\(6\)-487-498](https://doi.org/10.52058/2786-4952-2022-1(6)-487-498) URL: <https://perspectives.pp.ua/index.php/pis/article/view/964/963> (in Ukrainian)
22. Wilber Ken. The Spectrum of Consciousness // URL: <https://www.crisrieder.org/thejourney/storage/2024/06/The-Spectrum-of-Consciousness-Ken-Wilber.pdf>.

The article was received by the editors 17.01.2026
The article is recommended for printing 30.04.2026

The article was revised 27.02.2026
This article published 25.05.2026

Юлія Сергіївна Тагліна

кандидат філософських наук,
доцент кафедри теорії культури і філософії науки
Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна,
майдан Свободи 4, м. Харків, 61022, Україна
<http://orcid.org/0000-0002-4961-6282>

Костянтин Володимирович Суспіцин

аспірант кафедри теорії культури філософії науки
Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна,
майдан Свободи 4, м. Харків, 61022, Україна
<https://orcid.org/0009-0005-1773-4590>

**КУЛЬТУРНІ РЕЖИМИ НЕВИЗНАЧЕНОСТІ: ВІД РЕНЕСАНСНОЇ ФОРТУНИ ДО
ЕКОЛОГІЧНОЇ СВІДОМОСТІ АНТРОПОЦЕНУ**

У статті досліджується еволюція культурних режимів невизначеності як історично змінних способів культурного осмислення випадковості – від ренесансної концепції Фортуни до екологічної свідомості антропоцену. Запропоновано поняття «культурний режим невизначеності» як авторську категорію для позначення сукупності символічних практик, образів і способів інтерпретації майбутнього, за допомогою яких культура прагне зробити невизначений світ зрозумілим і придатним для дії. Ренесансна культура розглядається як режим, у якому випадковість осмислюється через образ Фортуни та опозицію fortuna/virtù, а невизначеність постає як простір людської активності і реалізації свободи. Досвід Великих географічних відкриттів розглядається як практичне втілення цієї логіки ризику та відкритості до невідомого. Натомість екологічна свідомість антропоцену формує режим, у якому невизначеність постає не як тимчасовий наслідок нестачі знання, а як фундаментальна характеристика взаємодії людини з планетарними екологічними системами. Особливу увагу приділено концепту гіпероб'єктів Тімоті Мортон, який описує надмасштабні екологічні феномени, що перевищують межі людського досвіду. Порівняльний аналіз показує перехід від персоніфікованого до планетарного розуміння випадковості та від логіки освоєння невизначеності до логіки співіснування з нею, що відображає одну з фундаментальних трансформацій культурної свідомості на шляху від Ренесансу до антропоцену.

Ключові слова: **культурні режими невизначеності, випадковість, невизначеність, Фортуна, virtù, Ренесанс, антропоцен, гіпероб'єкти, екологічна свідомість, ризик, майбутнє, екологічна етика.**

Як цитувати: Тагліна, Ю., Суспіцин, К., (2026). Культурні режими невизначеності: від ренесансної фортуни до екологічної свідомості антропоцену. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна, серія «Теорія культури і філософія науки»*, (73), 103-112. <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2026-73-12>

In cites: Tahlina, Y., Suspitsyn, K., (2026). Cultural regimes of uncertainty: from renaissance fortune to the ecological consciousness of the anthropocene. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University, Series Theory of Culture and Philosophy of Science*, (73), 103-112. <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2026-73-12> [In Ukrainian]

Постановка проблеми. Упродовж історії культура виробляла різноманітні способи осмислення невизначеності, прагнучи надати сенс подіям, які не піддаються повному передбаченню чи контролю. Водночас людський досвід незмінно стикається з випадковістю як чинником, що порушує усталені уявлення про порядок, причинність і можливість раціонального управління майбутнім. Саме тому проблема співвідношення культурних практик упорядкування світу та невизначеності як його невід'ємної характеристики залишається актуальною для різних історичних епох. Особливо показовими в цьому контексті є ренесансна

культура, у якій невизначеність осмислювалася через образ Фортуни та відкритість майбутнього для людської дії, і сучасна культура антропоцену, де вона дедалі частіше постає як наслідок складних екологічних процесів, що виходять за межі людського контролю.

Звернення до цієї проблематики набуває особливої актуальності в умовах сучасних глобальних трансформацій. Екологічні кризи, спричинені діяльністю людини, стрімкий розвиток цифрових технологій, поширення алгоритмічних систем управління та зростання масштабів глобальних ризиків ставлять під сумнів модерну віру в можливість повного контролю над майбутнім. Якщо модерна культура була зорієнтована на раціоналізацію та мінімізацію невизначеності, то сучасна ситуація дедалі частіше вимагає вироблення нових способів співіснування зі складністю, ризиком і непередбачуваністю. У зв'язку з цим особливого значення набуває дослідження історичних моделей культурного осмислення випадковості, що дозволяє простежити трансформацію уявлень про взаємодію людини з невизначеним світом від Ренесансу до антропоцену.

Ступінь дослідження та аналіз останніх публікацій. Стан розробленості проблематики культурних режимів невизначеності є фрагментованим: окремі елементи добре досліджені в межах різних традицій, однак їх концептуальна інтеграція як єдиного історичного процесу невизначеності залишається недостатньо розвинутою. Ренесансний вимір проблеми опрацьований насамперед в англо-американській інтелектуальній історії. Квентін Скіннер показує формування політичної агентності як дії в умовах контингентності [Skinner Q., 1978]. Джон Покок інтерпретує опозицію *virtù/fortuna* як модель осмислення історичної випадковості як структурної умови політики [Росock J. G. A., 2016]. У цьому ж контексті Макіавеллі розглядається як автор, що концептуалізує ризик як внутрішню характеристику політичної дії. Культурно-історичні інтерпретації Ренесансу акцентують становлення індивідуальної агентності в умовах руйнування середньовічних структур стабільності [Burckhardt J., 1955]. Дослідження Великих географічних відкриттів у постколоніальній перспективі додатково підкреслюють досвід радикальної невідомості як чинник трансформації європейських уявлень про світ і майбутнє. Антропоценний вимір проблеми формує іншу конфігурацію невизначеності. Діпеш Чакрабарті вводить поняття кліматичної історії, фіксуючи розрив між людською та планетарною масштабністю процесів [Chakrabarty D., 2009; Simon Z. B., 2023]. Тімоті Мортон через концепт гіпероб'єктів описує надмасштабні екологічні феномени, що перевищують межі людського досвіду [Morton T., 2013]. Донна Гаревей акцентує мережеві форми співіснування в умовах екологічної кризи [Haraway D., 2015; Haraway D., 2016].

У сучасній дослідницькій літературі також активно розвиваються студії ризику та невизначеності (екологічна філософія, ризик-соціологія), однак вони переважно зосереджені або на ранньомодерному, або на сучасному етапі, без достатньо системного порівняльного аналізу між Ренесансом і антропоценом. Як показує огляд літератури з кліматичної гуманітаристики, дослідження здебільшого концентруються на етиці кліматичної відповідальності, моделюванні ризиків та критичній теорії антропоцену, тоді як історико-типологічне зіставлення різних культурних режимів невизначеності залишається менш розробленим напрямом.

Метою статті є дослідження еволюції культурних режимів невизначеності від ренесансної концепції Фортуни до сучасних форм екологічної свідомості антропоцену, а також виявлення змін у способах культурного осмислення випадковості, свободи, відповідальності та майбутнього. У межах дослідження поняття «культурний режим невизначеності» використовується як авторська категорія для позначення сукупності символічних практик, образів і способів інтерпретації майбутнього, за допомогою яких культура прагне зробити невизначений світ зрозумілим і придатним для дії.

Виклад основних матеріалів та результатів дослідження. Однією з визначальних рис ренесансної культури стало переосмислення місця людини у світі та формування нового ставлення до випадковості й невизначеності. Якщо середньовічна картина світу здебільшого інтерпретувала історичні події як прояв божественного провидіння, то культура Ренесансу поступово утверджувала уявлення про людину як активного учасника історичного процесу, здатного впливати на власну долю навіть за умов мінливості та непередбачуваності світу. У цьому контексті особливого значення набуває образ Фортуни, який стає одним із центральних символів культурного осмислення невизначеності. На думку Квентіна Скіннера, ренесансний гуманізм був пов'язаний із формуванням нового політичного та антропологічного ідеалу, в основі якого лежало переконання у здатності людини самостійно визначати власну долю та брати участь у творенні суспільного життя [Skinner Q., 1978]. Дослідник наголошує, що

італійські гуманісти поступово відходили від середньовічного фаталізму та розвивали уявлення про активного громадянина, який не лише підкоряється обставинам, а й прагне їх змінювати. Саме в цьому інтелектуальному середовищі виникає нове розуміння взаємодії між людською діяльністю та непередбачуваністю історичних процесів.

Найбільш послідовне вираження ця проблема отримала у творчості Нікколо Макіавеллі. У трактаті *Державець* мислитель пропонує оригінальне бачення співвідношення між *fortuna* та *virtù*, яке стало однією з ключових концептуальних моделей ренесансного осмислення невизначеності [Machiavelli N., 1988]. Для Макіавеллі *Fortuna* не є ані сліпою долею античної традиції, ані проявом божественного провидіння. Вона постає як символ мінливості історичних обставин, непередбачуваності подій і контингентності людського існування. Водночас *Fortuna* не визначає історію повністю. Макіавеллі зазначає, що *Fortuna* розпоряджається лише частиною людських справ, залишаючи простір для активності та рішень самої людини. У цьому контексті особливого значення набуває поняття *virtù*. На відміну від традиційного морального розуміння чесноти, у Макіавеллі *virtù* означає сукупність якостей, які дозволяють людині ефективно діяти в умовах невизначеності: рішучість, політичну мудрість, здатність до ризику, стратегічне мислення та готовність адаптуватися до мінливих обставин. Таким чином, людська діяльність постає не як реалізація наперед визначеного плану, а як постійне реагування на непередбачувані виклики світу. Саме ця особливість дозволяє розглядати концепцію Макіавеллі як одну з перших спроб культурного осмислення історичної контингентності. На це звертає увагу Джон Покок у праці *The Machiavellian Moment* [Роскоп J. G. A., 2016]. На думку дослідника, головною проблемою макіавеллівської політичної теорії є саме проблема життя та дії в умовах історичної нестабільності. Покок розглядає творчість Макіавеллі як відповідь на усвідомлення того, що політичний порядок не є вічним і гарантованим, а будь-яка людська спільнота існує в ситуації постійної загрози змін, занепаду або руйнування [Роскоп J. G. A., 2016]. Саме тому *virtù* виступає не лише особистою якістю правителя, а й культурною стратегією протистояння історичній випадковості. З погляду Покока, ренесансна політична культура вперше зробила проблему контингентності центральним питанням суспільного життя [Роскоп J. G. A., 2016]. Якщо антична та середньовічна традиції переважно шукали джерело стабільності у космічному порядку або божественному задумі, то Макіавеллі виходить із принципово іншого припущення: історія не має гарантованої рівноваги, а тому успіх політичної дії залежить від здатності людини діяти в умовах невизначеності. Це призводить і до переоцінки ставлення до ризику. Для середньовічної культури ризик часто асоціювався з відхиленням від встановленого порядку, тоді як у Ренесансі він дедалі більше починає розглядатися як необхідна умова діяльності. Людина більше не очікує пасивно на здійснення провидіння, а прагне активно втручатися в перебіг подій. У цьому сенсі ризик стає не загрозою свободі, а її передумовою. Здатність діяти попри невизначеність світу перетворюється на одну з головних характеристик ренесансного гуманістичного суб'єкта.

Таким чином, аналіз концепцій *Fortuna* та *virtù* дозволяє розглядати культуру Ренесансу як специфічний культурний режим невизначеності, в межах якого випадковість перестає бути виключно негативним явищем або знаком недосконалості світу [Pitkin H. F., 1984; Роскоп J. G. A., 2016]. Тут вона постає як невід'ємна умова людської діяльності та простір реалізації свободи. Якщо для середньовічної культури головним завданням було включення випадковості в систему провіденційного порядку, то ренесансна свідомість починає осмислювати її як чинник історичної динаміки та людської самореалізації [Koselleck R., 2004].

Значною віхою стає Епоха Великих географічних відкриттів, які не лише змінили уявлення європейців про просторові межі світу, а й спричинили глибоку перебудову культурних моделей осмислення ризику, майбутнього та людської діяльності [Greenblatt S., 1991; Todorov T., 1984; Pratt M. L., 2008]. Подорож до невідомих земель стала не лише географічною чи економічною практикою, а й особливим способом переживання світу як відкритого простору можливостей і невизначеності [Greenblatt S., 1991; Pratt M. L., 2008]. У цьому сенсі Великі географічні відкриття можна розглядати як один із ключових культурних досвідів, що сприяв формуванню модерного типу свідомості. На думку Якоба Буркгардта, культура Ренесансу була епохою становлення нового типу індивідуальності, для якої характерними стали прагнення до самореалізації, відкритість до нового досвіду та усвідомлення власної активної ролі у світі [Burckhardt J., 1955]. Якщо середньовічна людина сприймала себе переважно як частину наперед визначеного космічного та соціального порядку, то ренесансний суб'єкт дедалі більше усвідомлював себе як автономного діяча,

здатного виходити за межі традиційних горизонтів. Саме тому подорож набуває особливого культурного значення: вона стає символом виходу за межі відомого світу та готовності зустрітися з невизначеним майбутнім. У цьому контексті Великі географічні відкриття можна розглядати як практичне втілення тієї самої логіки, яка в політичній думці Макіавеллі була виражена через співвідношення *fortuna* та *virtù*. Мореплавці, купці та дослідники ранньомодерної доби діяли в умовах постійного ризику, коли результат експедиції неможливо було передбачити заздалегідь. Невідомі маршрути, природні небезпеки, відсутність достовірних знань про нові території та контакти з незнайомими народами створювали ситуацію радикальної невизначеності. Однак саме ця невизначеність починала сприйматися не лише як загроза, а і як джерело нових можливостей. Таким чином, подорож ставала культурною практикою освоєння непередбачуваності світу. Особливу увагу на цьому аспекті зосереджує Стівен Грінблатт у праці *Marvelous Possessions* [Greenblatt S., 1991]. Дослідник показує, що зустріч європейців із Новим Світом супроводжувалася досвідом подиву, здивування та когнітивної дезорієнтації. Нові землі, народи, природні явища та культурні практики часто не вписувалися в наявні системи знань. У результаті європейці опинялися перед необхідністю переосмислення власних уявлень про світ. Грінблатт підкреслює, що відкриття Америки стало не лише відкриттям нових територій, а й відкриттям самого факту існування невідомого як постійної складової людського досвіду. Подібну думку розвиває Тзветан Тодоров у праці *The Conquest of America: The Question of the Other* [Todorov T., 1994]. Аналізуючи відкриття та завоювання Америки, він розглядає цей процес як зустріч із радикально Іншим. Для європейської культури XVI століття корінні народи Америки виявилися явищем, яке неможливо було повністю пояснити через усталені категорії християнського або античного світогляду. Контакт із новими культурами поставив під сумнів універсальність багатьох європейських уявлень і продемонстрував множинність можливих способів організації людського життя. Таким чином, досвід відкриття Нового Світу став досвідом зустрічі з культурною невизначеністю, яка вимагала вироблення нових інтерпретаційних стратегій.

Як зазначає Райнгарт Козеллек у праці *Futures Past*, у ранньомодерну добу відбувається поступовий розрив між досвідом минулого та горизонтом очікування майбутнього [Koselleck R., 2004]. Якщо традиційні суспільства переважно орієнтувалися на відтворення вже відомих моделей життя, то модерна культура дедалі більше починає сприймати майбутнє як відкритий простір нових можливостей. У цьому контексті географічні відкриття відіграли надзвичайно важливу роль, оскільки вони наочно продемонстрували, що світ містить значно більше можливостей, ніж дозволяє побачити наявний досвід. З погляду Козеллека, саме в цей період формується специфічно модерне розуміння історичного часу, в якому майбутнє перестає бути простим продовженням минулого [Koselleck R., 2004]. Подорож до невідомих земель фактично стає метафорою нового ставлення до історії: людство більше не рухається в межах уже визначеного порядку, а відкриває простір потенційних сценаріїв розвитку. Невизначеність у такій перспективі починає сприйматися не лише як джерело небезпеки, а й як умова історичної новизни. Важливість цієї трансформації підкреслює також Джон Покок [Pocock J. G. A., 2016]. Аналізуючи становлення ранньомодерної політичної свідомості, він показує, що ренесансна культура дедалі більше усвідомлює контингентність історичного буття. Людина вже не може спиратися на уявлення про незмінний порядок світу, а змушена діяти в умовах постійної мінливості обставин. Великі географічні відкриття стали одним із найяскравіших практичних підтверджень цього нового досвіду історичної відкритості. Вони демонстрували, що світ значно складніший і менш передбачуваний, ніж вважалося раніше, а тому успішна дія потребує готовності до ризику та здатності адаптуватися до непередбачуваних змін [Greenblatt S., 1991; Todorov T., 1984]. Їх можна розглядати як один із ключових культурних механізмів формування модерного режиму невизначеності. Подорож до невідомого, ризик зіткнення з непередбачуваними обставинами та відкриття нових просторів поступово змінювали ставлення європейської культури до майбутнього. Якщо в середньовічній традиції невизначеність переважно прагнули підпорядкувати провіденційному порядку, то ренесансна свідомість дедалі більше починає сприймати її як невід'ємну умову людської діяльності та джерело нових можливостей [Burckhardt J., 1955; Koselleck R., 2004].

Отже, ренесансна культура не прагнула усунути невизначеність, а виробляла культурні механізми співіснування з нею. Саме в цей період формується модель активного суб'єкта, здатного діяти в умовах відкритого майбутнього, що стало важливою передумовою модерного розуміння свободи, ризику та історичної динаміки. Ця трансформація створює підґрунтя для

подальших змін у способах культурного осмислення невизначеності, які в сучасну епоху набувають нового змісту в контексті екологічної свідомості антропоцену [Chakrabarty D., 2009; Haraway D., 2015]. Однією з найхарактерніших рис сучасної культури є зростаюче усвідомлення меж людського контролю над природними та соціальними процесами [Morton T., 2013]. Якщо модерний світогляд ґрунтувався на переконанні, що розвиток науки, техніки та раціонального управління здатний забезпечити поступове підкорення природи й мінімізацію невизначеності, то екологічні виклики XXI століття поставили під сумнів цю впевненість. Глобальні кліматичні зміни, деградація екосистем, втрата біорізноманіття та зростання масштабів антропогенного впливу на довкілля засвідчили обмеженість модерної моделі взаємодії людини зі світом. У цьому контексті особливого значення набуває концепція антропоцену, яка стала однією з центральних категорій сучасної екологічної гуманітаристики [Chakrabarty D., 2009; Haraway D., 2015].

Поняття антропоцену використовується для позначення нової геологічної епохи, у межах якої діяльність людини перетворилася на один із визначальних чинників планетарних змін. На відміну від попередніх історичних періодів, коли людство розглядалося переважно як частина природного середовища, антропоцен фіксує ситуацію, в якій людська діяльність сама набуває геологічного масштабу. Водночас ця обставина не означає зростання контролю над світом. Навпаки, усвідомлення глобальних наслідків антропогенного впливу дедалі частіше супроводжується відчуттям втрати передбачуваності та неможливості повного управління складними екологічними процесами. Цю проблему докладно аналізує Діпеш Чакрабарті [Chakrabarty D., 2009]. У своїй праці про кліматичні зміни та антропоцен дослідник наголошує, що сучасна екологічна криза руйнує традиційний поділ між людською та природною історією. Якщо модерність розглядала історію як сферу діяльності людини, відокремлену від природних процесів, то антропоцен демонструє їхню фундаментальну взаємопов'язаність. Людство вперше усвідомлює себе не лише як політичного чи культурного актора, а й як геологічну силу, здатну змінювати кліматичні та екосистемні процеси планетарного масштабу. Саме тому, на думку Чакрабарті, сучасна ситуація вимагає переосмислення традиційних уявлень про історичний розвиток, відповідальність та майбутнє [Chakrabarty D., 2009]. Особливістю антропоцену є те, що наслідки людської діяльності виходять далеко за межі безпосереднього досвіду окремих індивідів або суспільств. Одним із найпомітніших проявів цієї ситуації є проблема кліматичних змін. Хоча науковий консенсус щодо антропогенного характеру глобального потепління є достатньо усталеним, конкретні наслідки кліматичної трансформації залишаються значною мірою відкритими. Моделі прогнозування дозволяють окреслювати можливі сценарії розвитку подій, проте складність кліматичних процесів унеможливорює їхнє абсолютне передбачення. У результаті майбутнє дедалі більше сприймається не як простір раціонально керованого прогресу, а як поле потенційних ризиків і невизначених наслідків. З цим пов'язані ідеї Донни Гаревей, яка критикує модерну установку на панування над природою та пропонує іншу модель взаємодії людини зі світом [Haraway D., 2015]. У праці *Staying with the Trouble* Гаревей наголошує, що сучасна екологічна ситуація не може бути розв'язана через повернення до ілюзії повного контролю. Натомість вона пропонує навчитися «залишатися з проблемою», тобто визнавати складність екологічних процесів і шукати способи співіснування в умовах невизначеності [Haraway D., 2015; Horváth M., Lovász Á., 2025]. Такий підхід передбачає відмову від антропоцентричної позиції та визнання взаємозалежності людських і нелюдських форм життя. Ідеї Гаревей демонструють суттєву відмінність між модерним і сучасним екологічним світоглядом. Якщо модерність була орієнтована на подолання невизначеності через накопичення знання та вдосконалення механізмів контролю, то антропоцен дедалі більше спонукає до прийняття невизначеності як невід'ємної умови існування. Відповідно змінюється і культурне ставлення до майбутнього. Воно більше не сприймається як гарантований результат прогресивного розвитку, а постає як відкритий і значною мірою непередбачуваний горизонт, що потребує нових форм відповідальності та адаптації.

Таким чином, концепція антропоцену фіксує глибоку кризу модерної моделі контролю над світом. Екологічні ризики та кліматичні зміни виявляють обмеженість уявлень про можливість повного прогнозування природних процесів і сприяють формуванню нового культурного режиму невизначеності [Chakrabarty D., 2014; Morton T., 2013; Moore J. W., 2022]. У цьому режимі невизначеність уже не розглядається як тимчасова перешкода на шляху до знання, а усвідомлюється як фундаментальна характеристика взаємодії людини з планетарними екологічними системами [Chakrabarty D., 2009; Morton T., 2013]. Саме ця зміна

стає однією з ключових передумов формування сучасної екологічної свідомості. Усвідомлення масштабів екологічної кризи та обмеженості людського контролю над складними природними процесами сприяло формуванню нових підходів до взаємодії людини з довкіллям. Екологічна культура постає не лише як система знань про довкілля, а як сукупність практик, цінностей і моделей поведінки, спрямованих на співіснування з невизначеним світом.

Однією з ключових особливостей сучасної екологічної культури є поступовий перехід від логіки контролю до логіки адаптації [Haraway D., 2015; Haraway D., 2016]. Протягом тривалого часу модерна цивілізація виходила з припущення, що природні процеси можуть бути повністю підпорядковані людським цілям. Науково-технічний розвиток розглядався як засіб мінімізації ризиків і забезпечення передбачуваності майбутнього. Однак досвід екологічних криз продемонстрував, що багато наслідків людського втручання мають нелінійний і важкопрогнозований характер. Зміна клімату, деградація екосистем та порушення глобальних природних циклів засвідчили, що навіть найрозвиненіші технологічні системи не гарантують повного контролю над складними екологічними процесами. У цьому контексті особливого значення набувають ідеї Тімоті Мортон, який наголошує на необхідності переосмислення людського місця у світі [Morton T., 2013]. Однією з ключових концепцій для нього є поняття гіпероб'єктів. Під гіпероб'єктами Мортон розуміє явища настільки масштабні в просторовому та часовому вимірах, що вони виходять за межі безпосереднього людського сприйняття. До них належать кліматичні зміни, глобальне забруднення, радіоактивні відходи та інші планетарні процеси, наслідки яких розгортаються протягом тривалого часу та охоплюють великі території. Концепція гіпероб'єктів радикально змінює уявлення про випадковість і невизначеність. Якщо модерна культура пов'язувала невизначеність переважно з браком знань або недостатнім рівнем наукового розвитку, то в умовах антропоцену вона дедалі більше усвідомлюється як невід'ємна властивість складних екологічних систем. Навіть за наявності розвинених технологій і прогностичних моделей людина не здатна повністю передбачити всі наслідки взаємодії між природними та соціальними процесами. Аналізуючи феномен гіпероб'єктів, Мортон показує, що екологічні процеси не можуть бути зведені до локальних явищ або повністю включені в системи раціонального управління [Morton T., 2013]. Людина більше не може розглядати себе як зовнішнього спостерігача чи керівника природного середовища, оскільки сама є частиною складних мереж взаємодії між людськими та нелюдськими акторами. Відповідно, екологічна культура антропоцену дедалі більше орієнтується не на підкорення природних процесів, а на вироблення здатності жити в умовах їхньої принципової непередбачуваності. Ця зміна супроводжується трансформацією самого уявлення про взаємовідносини людини та природи. Для модерного світогляду була характерною опозиція між культурою та природою, де остання розглядалася як об'єкт освоєння, експлуатації та раціонального впорядкування. У сучасній екологічній думці така модель дедалі частіше піддається критиці. Зокрема, Донна Гаревей пропонує відмовитися від уявлення про людину як автономного та привілейованого суб'єкта, який існує поза природними процесами [Haraway D., 2016]. На її думку, сучасна екологічна ситуація вимагає усвідомлення множинних взаємозв'язків між людьми, тваринами, технологіями та екосистемами. У праці *Staying with the Trouble* Гаревей наголошує, що екологічна криза не може бути подолана шляхом повернення до проєктів тотального контролю або пошуку універсальних технічних рішень. [Haraway D., 2016] Натомість вона пропонує практику «співбуття» (*making kin*), яка передбачає формування нових форм солідарності між різними формами життя та визнання взаємної залежності всіх учасників екологічних процесів. У цьому контексті невизначеність перестає бути виключно негативною характеристикою світу і починає сприйматися як умова співіснування в багатовимірних екологічних мережах.

Наслідком цих трансформацій стає формування нових екологічних етик. Традиційні моральні системи переважно були зорієнтовані на взаємодію між людьми та спиралися на відносно стабільні уявлення про межі людської діяльності. Однак в умовах антропоцену стає очевидним, що людські рішення можуть мати довготривалі наслідки для екосистем, майбутніх поколінь і нелюдських форм життя. Це актуалізує необхідність розширення моральної відповідальності за межі безпосередніх соціальних відносин. У цьому аспекті важливими є також міркування Діпеш Чакрабарті, який підкреслює, що антропоцен змушує переосмислити самі підстави політичної та етичної відповідальності [Chakrabarty D., 2009; Chakrabarty D., 2014; Chakrabarty D., 2023]. Якщо раніше історичний суб'єкт мислився переважно як член певної нації, держави чи соціальної групи, то сучасні екологічні виклики висувують на перший план проблему відповідальності перед планетарними процесами, що виходять за межі окремих політичних спільнот. У результаті формується нове бачення людства як колективного учасника

глобальних екологічних змін. Водночас сучасна екологічна етика дедалі частіше відмовляється від пошуку остаточних рішень і звертається до принципів обережності, адаптивності та відповідальності в умовах невизначеності. Замість прагнення до повного усунення ризиків вона виходить із необхідності прийняття складності світу та готовності діяти за відсутності повної інформації про можливі наслідки власних рішень. Такий підхід відображає фундаментальну зміну культурного ставлення до майбутнього: воно більше не розглядається як цілком передбачуваний результат людського планування, а сприймається як відкритий горизонт, що потребує постійного коригування стратегій взаємодії зі світом.

Таким чином, екологічна культура антропоцену формує новий режим осмислення невизначеності, заснований на відмові від ідеалу тотального контролю та визнанні складності екологічних процесів. Перехід від підкорення природи до співіснування з нею супроводжується розвитком нових форм екологічної відповідальності та етичних моделей, що враховують взаємозалежність людських і нелюдських акторів. У цьому контексті невизначеність постає не як тимчасова проблема, яку необхідно усунути, а як фундаментальна умова існування в антропоцені, що вимагає нових культурних практик адаптації, співпраці та турботи про спільне майбутнє.

Порівняння ренесансної культури та екологічної свідомості антропоцену дозволяє простежити глибоку трансформацію способів культурного осмислення випадковості та невизначеності. Попри значну історичну дистанцію між цими епохами, обидві вони формуються навколо досвіду зустрічі з непередбачуваністю світу. Водночас характер цієї непередбачуваності, способи її інтерпретації та роль людини у взаємодії з нею суттєво відрізняються. Якщо ренесансна культура розглядала невизначеність як виклик, що відкриває простір для людської активності [Burckhardt J., 1955; Skinner Q., 1978], то екологічна свідомість антропоцену дедалі більше осмислює її як фундаментальну умову існування в світі складних взаємозалежностей, які не можуть бути повністю охоплені людським знанням і контролем [Chakrabarty D., 2014; Naraway D., 2016]. Одним із найбільш показових аспектів цієї трансформації є зміна символічних форм репрезентації невизначеності. У ренесансній культурі центральним образом випадковості виступала Fortuna. Вона уособлювала мінливість історичних обставин, нестійкість людської долі та непередбачуваність політичного життя. Проте навіть у своїй непостійності Fortuna залишалася явищем, з яким людина могла вступати у взаємодію. У політичній філософії Макіавеллі невизначеність не усуває можливості людської дії, а навпаки, створює простір для реалізації *virtù*, здатності приймати рішення, діяти рішуче та використовувати мінливі обставини на власну користь [Skinner Q., 1978; Pitkin H. F., 1984]. Невизначеність у цьому випадку постає як виклик, що вимагає активності та мужності. Натомість в антропоцені місце Фортуни займають явища принципово іншого порядку. Концепція гіпероб'єктів, запропонована Тімоті Мортонем, описує феномени, масштаби яких виходять далеко за межі людського досвіду [Morton T., 2013]. Кліматичні зміни, глобальне забруднення або деградація екосистем не можуть бути локалізовані в конкретній події чи просторі. Вони розгортаються одночасно на різних рівнях реальності та охоплюють часові горизонти, що значно перевищують тривалість людського життя. Якщо Fortuna залишалася персоніфікованим образом випадковості, то гіпероб'єкти репрезентують системну та розподілену невизначеність, яка не має чітких меж і не піддається безпосередньому контролю. Унаслідок цього відбувається перехід від персоніфікованого до планетарного розуміння випадковості.

Ренесансна культура формувалася в умовах становлення гуманістичної моделі людини, яка розглядалася як активний творець власної долі та учасник історичного процесу. Політична думка Макіавеллі, а також досвід Великих географічних відкриттів утверджували образ суб'єкта, здатного діяти всупереч несприятливим обставинам, розширювати межі відомого світу та підкорювати нові простори. Невизначеність у цьому контексті виступала перешкодою, яку необхідно долати через знання, волю та практичну діяльність. Екологічна свідомість антропоцену пропонує принципово іншу антропологічну перспективу. Як наголошують Донна Гаревей та Діпеш Чакрабарті, сучасна людина більше не може розглядати себе як зовнішнього спостерігача або господаря природи [Naraway D., 2015; Naraway D., 2016; Chakrabarty D., 2009; Chakrabarty D., 2014]. Усвідомлення глобальних екологічних змін демонструє, що людство є частиною складних мереж взаємодії між природними, технологічними та соціальними процесами. У цьому контексті людина постає не як підкорювач світу, а як співучасник процесів, наслідки яких вона не здатна повністю передбачити або контролювати. Якщо ренесансний суб'єкт прагнув опанувати невизначеність,

то суб'єкт антропоцену змушений навчатися співіснуванню з нею. Ця трансформація особливо помітна у зміні культурного значення ризику. Для ренесансної культури ризик був невід'ємною складовою відкриття нового [Greenblatt S., 1991; Pratt M. L., 2008]. Морські експедиції, торговельні подорожі та політичні авантюри передбачали можливість невдачі, проте водночас відкривали перспективи отримання знань, багатства та слави. Ризик сприймався як необхідна умова виходу за межі наявного досвіду. Саме тому культура Ренесансу часто інтерпретувала невизначеність як джерело можливостей. У культурі антропоцену ризик набуває іншого змісту. Сучасні екологічні загрози пов'язані не стільки з освоєнням нового, скільки з потенційною втратою умов існування [Chakrabarty D., 2009; Morton T., 2013; Colebrook C., 2022]. Кліматичні зміни, деградація екосистем, зростання частоти природних катастроф та інші наслідки антропогенного впливу ставлять під питання стабільність життєвого середовища. Якщо ренесансний ризик був ризиком відкриття, то ризик антропоцену дедалі більше стає ризиком виживання. Унаслідок цього невизначеність перестає асоціюватися виключно з перспективою нових можливостей і дедалі частіше пов'язується з усвідомленням екологічної вразливості.

Зміна ставлення до невизначеності супроводжується також трансформацією ширших культурних уявлень про людину та її місце у світі. Ренесансний гуманізм був заснований на оптимістичній вірі у творчі можливості людини, силу розуму та здатність активно формувати історичний процес [Burckhardt J., 1955; Skinner Q., 1978]. Людська діяльність розглядалася як джерело прогресу та вдосконалення світу. Натомість сучасна екологічна думка дедалі частіше виходить із постгуманістичних передумов, які ставлять під сумнів привілейований статус людини. Усвідомлення масштабів антропогенного впливу на планету поєднується з розумінням того, що людство не контролює всі наслідки власних дій [Chakrabarty D., 2009; Morton T., 2013; Lee H., 2024]. Звідси виникає характерне для антропоцену відчуття тривоги, пов'язане не лише з конкретними екологічними проблемами, а й із загальною нестабільністю майбутнього. У ренесансній культурі відкритість майбутнього переважно асоціювалася з можливістю. Розширення географічних горизонтів, розвиток науки та зростання ролі людської активності формували уявлення про світ як простір потенційного розвитку. Майбутнє залишалося невизначеним, однак ця невизначеність здебільшого сприймалася позитивно, як джерело нових перспектив. У культурі антропоцену майбутнє також залишається відкритим, проте його відкритість дедалі частіше переживається як проблема. Неможливість точно передбачити наслідки кліматичних змін, технологічних трансформацій або екологічних криз породжує усвідомлення того, що майбутнє більше не гарантує реалізації прогресистських очікувань модерності. Невизначеність набуває екзистенційного виміру та стає однією з головних характеристик сучасного досвіду.

Проведене дослідження дозволяє зробити висновок, що способи культурного осмислення випадковості та невизначеності не є сталими, а змінюються відповідно до історичних умов, панівних світоглядних моделей та уявлень про місце людини у світі. Аналіз ренесансної культури та екологічної свідомості антропоцену засвідчив існування різних культурних режимів невизначеності, кожен із яких формує специфічні способи інтерпретації ризику, майбутнього та людської діяльності. У культурі Ренесансу невизначеність осмислювалася через образ Фортуни та ідею активного суб'єкта, здатного впливати на перебіг подій за допомогою власної *virtù*. Великі географічні відкриття, розвиток гуманістичної думки та становлення нових форм історичної свідомості сприяли формуванню уявлення про світ як відкритий простір можливостей. У цьому контексті випадковість сприймалася переважно як виклик, що потребує рішучості, знання та готовності до ризику. Невизначеність не усувалася, але розглядалася як умова людської свободи та історичної дії. Натомість екологічна свідомість антропоцену формується в умовах усвідомлення планетарних наслідків людської діяльності та обмеженості можливостей контролю над складними природними системами. Концепції гіпероб'єктів, антропоцену та постгуманістичної взаємозалежності демонструють, що сучасна культура дедалі більше сприймає невизначеність не як тимчасовий наслідок недостатнього знання, а як фундаментальну характеристику світу. Відповідно змінюється і роль людини: від суб'єкта, який прагне підкорити непередбачувані обставини, до учасника мережі взаємозалежностей, змушеного адаптуватися до процесів, що виходять за межі його контролю.

Порівняльний аналіз показав, що головна трансформація культурних режимів невизначеності полягає у переході від моделі освоєння та підпорядкування випадковості до моделі співіснування з нею. Якщо ренесансна культура шукала способи перетворити невизначеність на простір людської активності та розширення можливостей, то культура антропоцену наголошує на необхідності визнання меж контролю, розвитку адаптивних практик

та формування нових етичних відносин між людиною і світом. Таким чином, висунута гіпотеза підтверджується: історичний розвиток культурних уявлень про випадковість і невизначеність демонструє перехід від антропоцентричних моделей, орієнтованих на подолання непередбачуваності через людську діяльність, до сучасних екологічних моделей, у яких невизначеність визнається невід'ємною умовою існування в складному та взаємопов'язаному світі. Саме ця зміна відображає одну з фундаментальних трансформацій культурної свідомості на шляху від Ренесансу до антропоцену.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ / REFERENCES

1. Burckhardt J. *The Civilization of the Renaissance in Italy*. London : The Phaidon Press, 1955. 640 p. URL: <https://archive.org/details/civilizationofth005644mbp/page/n9/mode/2up>.
2. Chakrabarty D. *Climate and Capital: On Conjoined Histories*. *Critical Inquiry*. 2014. Vol. 41. № 1. P. 1–23. <https://doi.org/10.1086/678154>.
3. Chakrabarty D. *The Climate of History: Four Theses*. *Critical Inquiry*. 2009. Vol. 35. № 2. P. 197–222. <https://doi.org/10.1086/596640>.
4. Chakrabarty D. *One Planet, Many Worlds: The Climate Parallax*. Waltham, MA : Brandeis University Press, 2023. 144 p. ISBN 978-1-68458-157-3.
5. Colebrook C. *Extinction and the Anthropocene: to End or Mend the World? A Conversation with Claire Colebrook*. *New Formations*. 2022. No. 107–108. P. 112–130. <https://doi.org/10.3898/NewF:107-8.12.2022>.
6. Greenblatt S. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Chicago : University of Chicago Press, 1991. URL: https://press.uchicago.edu/dam/ucp/books/pdf/course_intro/978-0-226-52504-4_course_intro.pdf.
7. Haraway D. *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin*. *Environmental Humanities*. 2015. Vol. 6. P. 159–165. <https://doi.org/10.1215/22011919-3615934>.
8. Haraway D. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016. 312 p. <https://doi.org/10.1215/9780822373780>.
9. Horváth M., Lovász Á. *From the Anthropocene to the Capitalocene and beyond*. *The Anthropocene Review*. 2025. <https://doi.org/10.1177/20530196241270703>.
10. Koselleck R. *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. New York : Columbia University Press, 2004. URL: <https://voidnetwork.gr/wp-content/uploads/2016/09/Futures-Past.-On-the-Semantics-of-historical-time-by-Reinhart-Koselleck.pdf>.
11. Lee H. *The Antinomy of the Anthropocene: The Narrative of Enlightenment in Dipesh Chakrabarty's Ecological Theory*. *Theory, Culture & Society*. 2024. <https://doi.org/10.1177/02632764241238997>.
12. Machiavelli N. *The Prince* / ed. by Q. Skinner, R. Price. Cambridge : Cambridge University Press, 1988. 164 p. (Cambridge Texts in the History of Political Thought). ISBN 978-0-521-34993-2.
13. Moore J. W. *How to Read 'Capitalism in the Web of Life'*. *Journal of World-Systems Research*. 2022. Vol. 28. No. 1. P. 1–16. <https://doi.org/10.5195/JWSR.2022.1127>.
14. Morton T. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2013. 240 p.
15. Pitkin H. F. *Fortune Is a Woman: Gender and Politics in the Thought of Niccolò Machiavelli*. Berkeley : University of California Press, 1984.
16. Pocock J. G. A. *The Machiavellian Moment: Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition*. Rev. ed. Princeton : Princeton University Press, 2016. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1bmzkdg>.
17. Pratt M. L. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. 2nd ed. London ; New York : Routledge, 2008. URL: <https://archive.org/details/imperialeyestrav0002prat>.
18. Simon Z. B. *The Anthropocene and the Planet*. *History and Theory*. 2023. Vol. 62. No. 2. P. 320–333. <https://doi.org/10.1111/hith.12303>.
19. Skinner Q. *The Foundations of Modern Political Thought*. Vol. 1: *The Renaissance*. Cambridge : Cambridge University Press, 1978.
20. Suspitsyn K. *Randomness and the End of the World: Thinking Uncertainty through Hyperobjects*. *Visnyk of the Lviv University. Series Philosophical-Political Studies*. 2026. Issue 64. P. 275–280. <https://doi.org/10.30970/PPS.2026.64.31>.
21. Todorov T. *The Conquest of America: The Question of the Other*. New York : HarperPerennial, 1984. 274 p. URL: <https://archive.org/details/conquestofameric0000unse>.

Стаття надійшла до редакції 08.01.2026
Стаття рекомендована до друку 23.03.2026

Переглянуто 15.02.2026
Опубліковано 25.05.2026

Yuliia S. Tahlina, PhD 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, <http://orcid.org/0000-0002-4961-6282>

Kostiantyn V. Suspitsyn, PhD Student, Department of Theory of Culture and Philosophy of Science, V. N. Karazin Kharkiv National University, Svobody sq. 4, Kharkiv, 61022, Ukraine, <https://orcid.org/0009-0005-1773-4590>

CULTURAL REGIMES OF UNCERTAINTY: FROM RENAISSANCE FORTUNE TO THE ECOLOGICAL CONSCIOUSNESS OF THE ANTHROPOCENE

The article examines the evolution of cultural regimes of uncertainty as historically variable ways of culturally interpreting randomness – from the Renaissance conception of Fortune to the ecological consciousness of the Anthropocene. The notion of a “cultural regime of uncertainty” is introduced as an authorial category denoting the set of symbolic practices, images, and modes of interpreting the future through which a culture seeks to render an uncertain world intelligible and amenable to action. Renaissance culture is considered as a regime in which uncertainty is conceptualized through the image of Fortune and the opposition fortuna/virtù, where randomness appears as a space of human agency and the realization of freedom. The experience of the Great Geographical Discoveries is interpreted as a practical embodiment of this logic of risk and openness to the unknown. By contrast, the ecological consciousness of the Anthropocene forms a regime in which uncertainty appears not as a temporary consequence of insufficient knowledge but as a fundamental characteristic of the interaction between humanity and planetary ecological systems. Particular attention is given to Timothy Morton’s concept of hyperobjects, which describes hyperscale ecological phenomena that exceed the limits of human experience. The comparative analysis reveals a transition from a personified to a planetary understanding of randomness, and from a logic of mastering uncertainty to a logic of coexistence with it, which reflects one of the fundamental transformations of cultural consciousness on the path from the Renaissance to the Anthropocene.

Keywords: cultural regimes of uncertainty, randomness, uncertainty, Fortune, virtù, Renaissance, Anthropocene, hyperobjects, ecological consciousness, risk, future, ecological ethics.

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 08.01.2026
The article is recommended for printing 23.03.2026

The article was revised 15.02.2026
This article published 25.05.2026

Денис Давидов

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

<https://orcid.org/0009-0000-6952-3991>

АКУСТИЧНИЙ ПРОСТІР ВІЙНИ: ХОЛІСТИЧНИЙ ВИМІР ТИШІ

У статті розглядається тиша війни як специфічний феномен акустичного простору, що не піддається адекватному опису в межах однієї дисципліни. Обґрунтовується теза, згідно з якою тишу війни доцільно осмислювати холістично – як імпліцитний (згорнутий) порядок беліфонічного, у якому майбутні звуки присутні потенційно. Послідовно залучаються феноменологія втіленого слухання М. Мерло-Понті, Д. Іхде та Ж.-Л. Нансі, концепція імпліцитного й експліцитного порядків Д. Бома, реляційний холізм І. Цехмістра та поняття «не-звуку» С. Гудмена; принцип доповняльності Н. Бора та логіка трансдисциплінарності Б. Ніколеско використовуються як методологічний захист від редукціонізму в обидва боки. Демонструється, що класична «лінзова» модель звукового ландшафту Р. М. Шефера недостатня для опису акустики війни, яка вимагає «голографічного» прочитання, де кожна точка акустичного поля несе цілісну структуру загрози. На конкретних прикладах сучасної війни в Україні (сигнал повітряної тривоги, звук ударного безпілотної, що змовкає) показано, як холістична модель прояснює парадокс «порожньої й насиченої» тиші. Робиться висновок про трансдисциплінарність як методологічну необхідність, що випливає з природи самого об'єкта, який є водночас фізичним станом, феноменом свідомості та онтологічною структурою.

Ключові слова: феноменологія звуку, акустичний простір війни, тиша, холізм, імпліцитний порядок, доповняльність, трансдисциплінарність, рівні реальності.

Як цитувати: Давидов, Д., (2026). Акустичний простір війни: холістичний вимір тиші. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна, серія «Теорія культури і філософія науки»*, (73), 113-121. <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2026-73-13>

In cites: Davydov, D., (2026). The Acoustic Space of War: The Holistic Dimension of Silence. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University, Series Theory of Culture and Philosophy of Science*, (73), 113-121. <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2026-73-13> [In Ukrainian]

Європейська традиція осмислення війни є переважно візуальною. Від батальних полотен до супутникових знімків і відеозаписів із безпілотної війни постає перед стороннім спостерігачем як видовище – низка образів поля бою, руйнувань і переміщень військ. Ця візуальна домінанта не випадкова: вона вкорінена в ширшому візуалізмі (ocularcentrism) європейської метафізики, яка з часів античності привілеює зір як зразковий орган пізнання, а пізнання мислить за зразком споглядання незмінних форм. Проте досвід тих, хто перебуває безпосередньо у просторі війни, організований інакше. У зоні бойових дій провідним органом орієнтації та виживання стає не око, а вухо: звук, на відміну від образу, не потребує прямої видимості, проникає крізь перешкоди, огинає укриття й випереджає появу свого джерела. Той, хто чекає на небезпеку, передусім дослухається.

Останні два десятиліття у гуманітаристиці позначені своєрідним «акустичним поворотом» у дослідженнях війни. Дж. М. Даутрі у праці «Listening to War» доводить, що звук не є епіфеноменом воєнної події, а становить її фундаментальний вимір, і пропонує для спектра звуків збройного протистояння поняття «беліфонічного» (belliphonic) – від латинського bellum (війна) і грецького phone (звук, голос) [Daughtry, 2015, pp. 3–5]. С. Гудмен у «Sonic Warfare» аналізує цілеспрямоване застосування акустичної сили для продукування «екології страху», у якій звук формує занурювальну атмосферу тривоги й дриж [Goodman, 2010]. Ці дослідження засвідчують, що акустичний простір війни є самостійним і вагомим предметом філософської рефлексії, а не лише тлом для подій, що відбуваються «насправді» десь поза звуком.

Для українського контексту ця проблематика має не лише теоретичне, а й безпосередньо екзистенційне значення. Досвід повномасштабної війни зробив сигнали повітряної тривоги, гул ударних безпілотників і паузи між вибухами щоденною реальністю мільйонів людей; харківські дослідники, зокрема, вже звертаються до феномену «акустичного терору» як окремого предмета аналізу [Рущенко, 2024]. Водночас філософія звуку й музики поступово конститується як самостійна філософська дисципліна з власним проблемним полем і постметафізичними перспективами [Гомілко, 2012], що створює сприятливі умови для систематичного осмислення акустичного виміру війни саме засобами філософії, а не лише психології чи воєнних студій.

Серед усіх феноменів акустичного простору війни особливе місце посідає тиша – і саме вона залишається найменш проясненою. Йдеться не про мовчання як паузу в комунікації й не про спокій мирного ландшафту, а про специфічну тишу між вибухами, тишу після відбою повітряної тривоги, ту мить, коли свист снаряда припиняється, а удару ще немає, або коли раптово змовкає двигун безпілотника. Актуальність дослідження зумовлена тим, що тиша війни залишається на периферії як sound studies (зосереджених переважно на актуальному звуці), так і філософії тиші (розробленої головню на матеріалі мирного, естетичного чи екологічного досвіду), – попри те що для мільйонів людей в Україні вона є щоденною формою досвіду. Метою статті є показати, що така тиша не є порожнечою чи простою відсутністю звуку, і запропонувати холистичну модель її осмислення, яка поєднує феноменологію слухання з онтологією імпліцитного порядку. Завданнями дослідження є: відмежувати тишу війни від інших, споріднених феноменів мовчання; показати межі феноменологічного опису цієї тиші; запропонувати її холистичну онтологію; обґрунтувати методологічну правомірність такого ходу через принцип доповняльності й логіку трансдисциплінарності.

Ступінь розробки. Дослідження звуку війни (Daughtry, 2015; Goodman, 2010) зосереджені переважно на актуальному звуці – на його впливі, травматичності, застосуванні як зброї, – тоді як тиша залишається на периферії аналізу. Філософія тиші, навпаки, розроблена головню на матеріалі мирного, естетичного (Voegelin, 2010) чи екологічного (Schafer, 1994) досвіду. Феноменологія слухання у традиції Мерло-Понті (2001), Іхде (Ihde, 2007) та Нансі (Nancy, 2007) розробила тонкий апарат опису втіленого слухового досвіду, проте феномен тиші війни, у якому переживається ще-не-пролуналий звук, систематично в ній не тематизовано. Холистична онтологія в традиції Бома (Bohm, 1980) і Цехмістра (Цехмістро, 2002) розгорталася насамперед на матеріалі квантової фізики, без виходу на проблематику звуку. Новизна запропонованого підходу полягає у поєднанні цих ліній через холистичне прочитання тиші війни як імпліцитного порядку беліфонічного, що дозволяє заповнити проміжок між дослідженнями звуку війни й філософією тиші та окреслити відносно нову дослідницьку ділянку.

Постановка проблеми. Щоб коректно поставити проблему, необхідно передусім відмежувати тишу війни від інших, на перший погляд споріднених, феноменів мовчання й безгоміння. Філософія звукового мистецтва розробила розгорнуте уявлення про естетичну тишу: услід за славнозвісним твором «4'33"» Дж. Кейджа, у якому виконавець не видобуває жодного навмисного звуку, С. Войгелін описує тишу не як відсутність звуку, а як позитивний звуковий матеріал, що відкриває слух до фонового оточення й до власної тілесної присутності слухача [Voegelin, 2010]. Тут тиша є запрошенням до слухання, продуктивним зосередженням, естетичним відкриттям. Акустична екологія Р. М. Шефера мислить тишу інакше – як зникме надбання, відсутність техногенного шуму, відновлювальний стан природного звукового ландшафту, втрату якого Шефер пов'язує з індустріальною добою [Schafer, 1994]. Нарешті, у прагматичному й міжсуб'єктному вимірі мовчання постає як комунікативний акт – відмова говорити, значуща пауза, незмога чи небажання висловитися.

Тиша війни не зводиться до жодного з цих типів. Вона не є ані естетичним відкриттям фонового звуку, ані відновлювальним спокоєм, ані комунікативним мовчанням. Її визначальною рисою є те, що вона насичена загрозою, яка ще не пролунала. У цій тиші сконцентровано не порожнечу, а очікування: будь-якої миті вона може розгорнутися у вибух, постріл, гул двигуна. Тіло слухача, налаштоване на ці сигнали, перебуває в стані граничної настороженості й реагує на найменшу зміну ще до того, як свідомість встигає її проінтерпретувати. Парадокс полягає в тому, що ця тиша є водночас порожньою (у ній фізично відсутні звукові коливання) і вкрай насиченою (вона переповнена потенційними звуками, кожен з яких може означати смерть).

Цей парадокс має виразну часову структуру. Тиша війни – це не статичний стан, а напружене спрямування до того, що ще не настало; її феноменологічний зміст становить не

теперішнє, а навислий, передчутий, але ще не актуальний майбутній звук. Свідомість тут немовби «втягнута» вперед, до точки можливого вибуху, і саме ця спрямованість до ще-не-сущого надає тиші її жажливої щільності. На відміну від звичайного очікування, спрямованого на ймовірну, але віддалену подію, очікування у просторі війни є тілесним, безпосереднім і тотальним: воно охоплює слухача цілком і не залишає дистанції між ним і можливою загрозою.

Саме цей парадокс становить теоретичну трудність. Класична феноменологія слухання, як буде показано далі, описує тишу здебільшого двояко: або як тло, на якому вирізняється звук-фігура, або як модус загостреної уваги, спрямованої на актуальне чи можливе звукове оточення. В обох випадках тиша мислиться у відношенні до звуку, який або вже звучить, або може зазвучати тут і тепер. Але зміст тиші війни – це саме те, чого ще немає: не-актуальний, ще-не-пролуналий звук. Описати таку тишу означає помислити присутність відсутнього, реальність ще-не-актуального. Для цього потрібна онтологія, яка допускає буття потенційного, згорнутого, ще-не-розгорнутого. Звідси випливають три питання, на які послідовно відповідає ця стаття: онтологічне – який спосіб буття має тиша війни і як у ній може бути присутнім те, що ще не звучить; методологічне – як співвіднести фізичний і феноменологічний описи цієї тиші, не зводячи один до одного; і наскрізне – чому адекватна відповідь на перші два питання з необхідністю виявляється трансдисциплінарною.

Феноменологія слухання від початку вибудовується як свідомо альтернатива візуалізму. Її засновок – теза М. Мерло-Понті про те, що сприйняття є не спогляданням світу безтілесним суб'єктом, а способом, у який втілений суб'єкт сам належить світові. Тіло у Мерло-Понті є не об'єктом серед об'єктів, а суб'єктом сприйняття, точкою, з якої взагалі відкривається перцептивне поле [Мерло-Понті, 2001]. Сприйняття не є пасивним прийняттям даних відчуттів, а активним, тілесним «налаштуванням» на світ. Слух у цій перспективі постає привілейованим прикладом втіленого сприйняття, адже звук, на відміну від видимого образу, не вдається помістити «навпроти» себе на дистанції: він захоплює слухача зсередини, резонує в тілі, не залишаючи місця для позиції незацікавленого спостерігача.

У пізній філософії, насамперед у незавершеній праці «Видиме й невидиме», Мерло-Понті радикалізує цю інтуїцію поняттям «плоті» (*la chair*) – спільної тканини, з якої виткані і тіло, і світ. Сприйняття тут описується через оборотність (*réversibilité*): той, хто торкається, є водночас тим, до кого можна торкнутися; той, хто бачить, є видимим [Мерло-Понті, 2003]. Перенесене на слух, це означає, що слухач не лише чує звуки світу, а й сам є звучним тілом, вписаним у єдине акустичне поле. Слухач і звук належать до однієї «акустичної плоті», і межа між ними не є чіткою. Уже на цьому рівні феноменологія Мерло-Понті містить проторолістичний мотив: ціле акустичного поля передуює поділу на суб'єкт, що чує, і об'єкт, що звучить.

Цю відмінність між слухом і зором систематично розгортає Д. Іхде. У праці «Listening and Voice» він показує, що зорове й слухове поля мають різну структуру: зір дистанціює об'єкт, фіксує його межі й розташовує перед спостерігачем, тоді як звук оточує слухача, проникає в нього й не має чіткої локалізації [Ihde, 2007]. Слухове поле є радше сферичним і обволікальним, ніж фронтальним: ми чуємо те, що позаду й навколо, а не лише попереду. Не менш важливою є часова природа звуку. Звук існує лише у плині, у проминанні; він не є сталою присутньою річчю, яку можна оглянути, а подією, що триває й згасає. Ця внутрішня часовість слухання має вирішальне значення для феномену тиші: тиша війни є станом, у якому акустична подія ще не настала, але вже передчувається, тобто станом, що конститутивно звернений до часового горизонту, а не до наявного предмета.

Ж.-Л. Нансі радикалізує цей мотив, розрізняючи просте чуття (*entendre*) і власне слухання (*écouter*): останнє є напруженою увагою до сенсу, що ще тільки народжується, відкритістю до того, що ще не цілком оформилося у значенні [Nancy, 2007]. Слухати, за Нансі, означає бути на межі сенсу, у стані резонансу. Він мислить самого суб'єкта як резонансну порожнину: «бути присутнім» означає для нього передусім «відлунювати», бути місцем, де звук відбивається й триває. Спільним для всієї цієї традиції – від Мерло-Понті до Нансі – є наголос на реляційному характері слухання: суб'єкт не споглядає звук іззовні, а перебуває всередині акустичного поля, є його частиною й сам резонує разом із ним.

В умовах війни втіленість слухання загострюється до краю. Вибух не просто реєструється вухом – він проходить крізь усе тіло, породжуючи фізичне відчуття шоку, страху й вразливості; ударна хвиля сприймається не як «звук десь там», а як подія всередині власної плоті. Звук тут систематично передуює небезпеці: свист снаряда, стакато пострілів, характерний

звук двигуна безпілотної літачки несуть інформацію, від якої безпосередньо залежить життя. Так руйнується звична межа між звуком і загрозою – акустичний сигнал і смертельна небезпека зливаються в єдиний феномен, на який тіло реагує інстинктивно, випереджаючи рефлексію. Слухання війни є слуханням заради виживання, у якому естетична чи споглядальна настанова повністю витіснена екзистенційною.

Конкретні приклади з досвіду сучасної війни в Україні унаочнюють цю структуру. Сигнал повітряної тривоги не описує небезпеку, а тілесно занурює в неї: він не повідомляє про загрозу як про віддалений факт, а змінює сам модус присутності слухача у просторі, переводячи тіло в режим безперервної готовності. Ще показовішим є звук ударного безпілотної літачки: характерне стрекотіння двигуна, що наростає й віддаляється, перетворює слух на інструмент невинного відстеження траєкторії, тримаючи слухача в напрузі доти, доки звук не згасне вдалині. Тут слух виконує функцію, яку в мирному досвіді бере на себе зір: він стає головним органом орієнтації у просторі небезпеки, причому орієнтації, від точності якої залежить виживання.

Прикметно, що Даутрі, описуючи беліфонічне, змушений переглянути усталене поняття звукового ландшафту Шефера. Він зауважує, що в зоні бойових дій вирішальною є не так гучність звуку (його інтенсивність у точці прийому), як його «розмір» – протяжність простору, на якому звук узагалі є відчутним і дієвим [Daughtry, 2015]. Це зміщення від гучності до просторової протяжності концептуально знакове: воно вказує на те, що акустичний простір війни не редукується до суми окремих звукових подій, а має цілісну, поширену, польову структуру. Звук тут – не точковий об'єкт із визначеним джерелом, а поле, що охоплює слухача й структурує цілий простір його існування. Слухач війни перебуває не перед звуком, а всередині звукового поля, яке має власну цілісність.

Даутрі описує й те, що він позначає як слухові режими (auditory regimes) – різні уклади слухання, у яких перебуває людина на війні залежно від близькості до небезпеки та своєї ролі. Те саме змовкання звуку у зоні безпосередньої тактичної загрози й у віддаленій, відносно безпечній зоні переживається принципово по-різному [Daughtry, 2015]. Це означає, що тиша війни не є однорідним станом: її сенс щоразу визначається тим слуховим режимом, у якому перебуває слухач, і тією конфігурацією загрози, яку ця тиша згортає. Холістичний опис має враховувати цю стратифікацію: імпліцитний порядок беліфонічного розгортається не абстрактно, а щодо конкретного втіленого слухача в конкретному режимі слухання, і одна й та сама фізична тиша може бути зовсім різними згорнутими порядками для різних слухачів.

Саме на феномені тиші стандартна феноменологія наближається до власної межі. Вона здатна тонко описати слухання-у-тишу як модус уваги й резонансу, але тиша війни не є ані позитивним звуковим матеріалом, ані актуальним перцептивним змістом. Її зміст – це присутність того, чого ще немає. Феноменологія присутності, зосереджена на тому, як феномен дається свідомості тут і тепер, потребує доповнення онтологією, здатною помислити буття згорнутого, потенційного, ще-не-актуалізованого. Інакше кажучи, феноменологія блискуче описує переживання тиші війни, але не дає онтологічних засобів сказати, чим є те, що в цій тиші присутнє. Такі засоби пропонує холістична філософія науки.

Реляційний холізм виходить із тези, що ціле передує частинам і не зводиться до їхньої механічної суми, а частини набувають визначеності лише через свої відношення в межах цілого. Найбільш розгорнуто цю позицію у філософії науки XX століття сформулював фізик Девід Бом у праці «Wholeness and the Implicate Order». Бом протиставляє фрагментарному мисленню класичної фізики, що дробить світ на ізольовані частини, уявлення про неподільну цілісність у плинному русі, з якої окремі речі є лише тимчасовими абстракціями [Bohm, 1980]. Для цього він розрізняє два порядки реальності.

Експліцитний (розгорнутий) порядок включає звичні нам відокремлені об'єкти, що постають у просторі й часі; це рівень абстракцій, які людина зазвичай сприймає й приймає за саму реальність. Імпліцитний (згорнутий) порядок є глибшим і фундаментальнішим: у ньому, за формулюванням Бома, усе згорнуто в усе, а простір і час перестають бути визначальними чинниками відношень залежності й незалежності елементів. Експліцитні форми лише тимчасово розгортаються з імпліцитного порядку й знову згортаються в нього. Сам цей безперервний процес згортання-розгортання Бом називає голорухом (holomovement) і вважає первиннішим за будь-які сталі структури. Свідомість при цьому не протистоїть матеріальному світові ззовні, а є інтегральним аспектом того самого неподільного руху.

Для прояснення відмінності двох порядків Бом протиставляє дві оптичні моделі – лінзу й голограму. Лінза відтворює об'єкт точка в точку, зберігаючи однозначну відповідність між

частинами предмета й частинами зображення; вона є технічним втіленням фрагментарного, експліцитного мислення. Голограма натомість влаштована так, що кожна ділянка пластини містить інформацію про весь зафіксований образ: ціле згорнуте в кожній частині. Саме голограма слугує Бомові моделлю імпліцитного порядку. Це протиставлення можна продуктивно перенести на дослідження звуку. Класична модель звукового ландшафту Шефера є, за своєю логікою, «лінзовою»: вона зіставляє окремі звукові події з їхніми джерелами й картографує простір як суму локалізованих звуків. Натомість акустичний простір війни вимагає «голографічної» моделі: тут кожна точка звукового поля несе в собі цілісну структуру загрози, а Даутрієве поняття «розміру» звуку, що охоплює простір цілком, є прямим виявом цієї голографічної цілісності.

Холістичну лінію у вітчизняній філософії науки розвивав І. Цехмістро, який, спираючись на квантовий парадокс Ейнштейна–Подольського–Розена (ЕПР) та явище нелокальності, обґрунтовував ідею субстанційної неподільності світу й логічної первинності цілого щодо частин [Цехмістро, 2002]. У квантовому описі стан складеної системи загалом не зводиться до станів її частин: ціле має властивості, яких частини окремо не мають. Цехмістро робить із цього висновок про фундаментальну, а не лише ґносеологічну, цілісність світу. Принципово, що і в Бома, і в Цехмістра йдеться саме про реляційний, а не містичний холізм: цілісність тут не постулюється як містичне переживання єдності, а виводиться з логіки квантового опису та з реляційної природи самих фізичних величин. Це розрізнення видів холізму, що його докладно проводить трансдисциплінарна філософія, є важливим, оскільки забезпечує запропонований підхід від звинувачень у позанауковому містицизмі.

Перенесення цієї моделі на акустичний простір війни дає несподівано точний результат. Тишу між вибухами можна осмислити не як відсутність звуку, а як згорнутий, імпліцитний стан беліфонічного. Звуки ще не пролунали – але вони вже присутні потенційно, в імпліцитному порядку, і слухач війни «чує» саме цю згорнуту присутність. Його тіло, напружене в очікуванні, реагує на імпліцитний порядок раніше, ніж той розгорнеться в актуальний звук вибуху. Удар, що настає, є не появою чогось із нічого, а розгортанням (експлікацією) того, що в тиші вже було згорнуто. У термінах Бома, тиша війни є імпліцитним порядком, з якого експліцитний звук насильства лише тимчасово розгортається й у який він знову згортається після того, як відлунає. Так знімається парадокс, сформульований у розділі «Постановка проблеми»: присутність ще-не-пролуналого звуку є присутністю згорнутого, а не актуального, буття.

Ця модель безпосередньо прояснює й часову структуру тиші війни, на яку було вказано вище. Напружена спрямованість слухача до ще-не-сущого звуку перестає бути загадкою, щойно ми визнаємо, що цей звук уже присутній – не як актуальна подія, а як згорнута потенційність імпліцитного порядку. Очікування тут є не суб'єктивною проекцією в порожній майбутній час, а тілесним відгуком на реально присутню, хоч і згорнуту, структуру загрози. Слухач не вигадує небезпеку – він сприймає імпліцитний порядок, у якому вибух уже «є», перш ніж розгорнутися. Тиша війни, отже, є часовою формою згорнутості: майбутній звук присутній у теперішній тиші як згорнуте, готове до експлікації буття.

Найвиразніше холістична модель прояснюється на прикладі звуку ударного безпілотника, що раптово змовкає. У межах «лінзової», подієвої логіки це змовкання є просто припиненням звуку – переходом до нульової гучності, тобто ослабленням звукової події. Але феноменологічно й холістично воно є чимось протилежним: саме в мить тиші загроза досягає максимальної присутності, бо припинення характерного стрекотіння означає, що апарат перейшов у пікірування й удар став неминучим. Тиша тут не послаблює звукову подію, а гранично її концентрує: усе беліфонічне поле згортається в одну точку напруженого очікування удару. Це парадигмальний випадок імпліцитного порядку – момент, коли максимум реальної дієвості припадає саме на відсутність актуального звуку, а отже, коли згорнуте буття загрози є інтенсивнішим за будь-яке її розгорнуте звучання.

Холістична онтологія дозволяє уточнити й статус самого слухача. У «лінзовій» моделі слухач є зовнішньою точкою, що реєструє звуки, які надходять до неї від джерел. У холістичній моделі, навпаки, слухач не протистоїть акустичному полю, а є згорнутим у ньому – подібно до того, як свідомість, за Бомом, є аспектом голоруху, а не зовнішнім спостерігачем неподільної цілісності. Це безпосередньо сходиться з пізньою інтуїцією Мерло-Понті про «плоть»: тіло слухача й акустичне поле війни належать до однієї тканини, і саме тому загроза переживається не як зовнішня інформація, що надходить ззовні, а як подія всередині власного буття. Тиша війни, у цьому світлі, є станом самої спільної акустичної плоти, а не лише

відношенням між відокремленими суб'єктом і середовищем.

Цю онтологічну інтуїцію несподівано підтверджує автор, який рухається зовсім іншим теоретичним шляхом, – С. Гудмен. Завершуючи «Sonic Warfare», він уводить поняття «не-звуку» (unsound) – ще-не-почутого, що охоплює як периферію слухового сприйняття (інфра- та ультразвук, які діють на тіло, не будучи чутними), так і неактуалізовані поєднання ритмів і частот у межах чутного діапазону [Goodman, 2010]. Гудмен розробляє онтологію вібраційної сили, у якій афект – «погана вібрація», передчуття страху – передує оформленому почуттю й самій інтенційності. По суті, він із позицій вібраційної онтології описує те саме, що Бом – із позицій квантового холізму: рівень реальності, на якому звук є дієвим, ще не пролунавши, на якому вібрація вже впливає на тіло, перш ніж стати чутним звуком. Збіг цих двох незалежних теоретичних траєкторій – фізика-холіста й теоретика звуку – є вагомим аргументом на користь холістичного прочитання тиші війни: воно постає не як довільна метафора, а як схоплення структурної особливості акустичного простору. Показово й те, що сам Гудмен прямо характеризує свій підхід як трансдисциплінарний, поєднуючи філософію, природознавство, естетику й популярну культуру.

Запропонований холістичний хід наражається на закид із двох протилежних боків. З одного боку, прибічник природничого редукціонізму може заперечити, що тиша є просто відсутністю акустичних коливань, а будь-які розмови про згорнуту присутність є метафорою без онтологічного змісту. З іншого боку, можливе симетричне заперечення з боку феноменолога: що залучення фізичної моделі Бома до опису переживання є некоректним перенесенням мови природознавства у сферу, де йдеться про сенс і досвід. Обидва закиди мають спільне коріння – мовчазне припущення, що описи тиші, які належать різним рівням, конкурують між собою й лише один із них може бути істинним коштом іншого.

Подолати це припущення дозволяє принцип доповняльності Нільса Бора. Сформульований спершу для опису квантових явищ, де хвильова й корпускулярна картини є взаємовиключними, але однаково необхідними для повного опису, цей принцип має й значно ширший епістемологічний зміст [Bohr, 1958]. Він стверджує, що для певних об'єктів не існує єдиного вичерпного опису; натомість потрібні кілька взаємодоповняльних описів, кожен із яких охоплює аспект явища, недоступний іншим, причому ці описи не зводяться один до одного й не суперечать один одному, хоч і не можуть застосовуватися одночасно в одному й тому самому акті спостереження.

Сам Бор наполягав, що доповняльність не обмежується фізикою, а є загальною рисою пізнання складних явищ. Він поширював її на біологію, психологію й навіть на стосунки між культурами, вважаючи, що опис життя, свідомості чи людської поведінки так само вимагає взаємодоповняльних, нередукованих одна до одної перспектив [Bohr, 1958]. Саме в цьому розширеному сенсі доповняльність є придатною для нашого випадку. Фізично-акустичний опис тиші (як стану середовища, у якому відсутні коливання певних частот) і феноменологічно-холістичний опис (як згорнутої присутності ще-не-пролуналої загрози) не конкурують, а доповнюють один одного. Перший охоплює тишу з боку експліцитного порядку – як вимірюваний стан середовища; другий – з боку імпліцитного порядку та живого досвіду слухача. Повний опис тиші війни вимагає їх обох, і саме їхнє поєднання, а не вибір одного на користь іншого, дає цілісну картину.

Цей висновок прямо вписується в логіку трансдисциплінарності, як її формулює Б. Ніколеско. Згідно з нею, реальність структурована за різними рівнями, кожен із яких має власну логіку й не зводиться до інших; те, що на одному рівні постає як суперечність між двома твердженнями, на іншому рівні може поставати як їхнє несуперечливе поєднання – у цьому полягає логіка «включеного третього», що приходить на зміну класичному принципу виключеного третього [Nicolescu, 2002]. Фізичний і феноменологічний описи тиші належать до різних рівнів реальності: рівня вимірюваних фізичних станів і рівня переживання та сенсу. Між ними немає прямої суперечності, бо вони не лежать в одній площині; натомість їх опосередковує «включений третій» – холістична онтологія імпліцитного порядку, що дозволяє мислити їх разом. Трансдисциплінарність тут постає не як еклектичне змішування мов і не як зовнішнє запозичення, а як методологічна необхідність, що випливає із самої природи об'єкта: оскільки тиша війни є водночас фізичним станом, феноменом свідомості й онтологічною структурою, її адекватний опис не може залишатися в межах однієї дисципліни й одного рівня реальності.

Запропонований підхід можна співвіднести і з трьома базовими аксіомами трансдисциплінарності, що їх формулює Ніколеско [Nicolescu, 2002]. Онтологічна аксіома

стверджує існування різних рівнів реальності суб'єкта й об'єкта; логічна аксіома вводить логіку включеного третього, що діє між цими рівнями; аксіома складності визнає принципову незводимість складних явищ до простих складників. Тиша війни виразно задовольняє всі три. Вона існує на кількох рівнях реальності – фізичному (стан середовища), феноменологічному (переживання) та онтологічному (згорнутий порядок). Вона потребує логіки включеного третього для несуперечливого поєднання своїх описів. І вона є складним явищем, що не редукується ні до акустичного стану середовища, ні до приватного переживання слухача. Саме тому тиша війни є не випадковим прикладом застосування готового апарату, а показовим, майже взірцевим об'єктом для трансдисциплінарного аналізу.

Висновки. Проведений аналіз показує, що тиша війни не піддається адекватному опису в межах жодної окремої дисципліни. Як суто акустичне явище вона є відсутністю коливань; як феноменологічний факт – станом загостреного втіленого очікування, часово зверненим до щене-сущого; як онтологічна структура – згорнутим імпліцитним порядком беліфонічного, у якому майбутні звуки присутні потенційно. Кожен із цих описів є істинним на своєму рівні реальності, і лише їхнє трансдисциплінарне поєднання дає цілісну картину феномена.

Холістичний підхід, що спирається на концепцію імпліцитного й експліцитного порядків Д. Бома та реляційний холізм І. Цехмістра, дозволяє розв'язати центральний парадокс тиші війни – присутність того, що ще не пролунало. Запропоноване протиставлення «лінзової» та «голографічної» моделей звукового простору показує, чому класична акустична екологія недостатня для опису акустики війни. Несподівана конвергенція холістичної моделі з поняттям «не-звуку» С. Гудмена засвідчує, що йдеться про структурну особливість акустичного простору війни, а не про довільну метафору. Принцип доповняльності Н. Бора, прочитаний у дусі логіки трансдисциплінарності Б. Ніколеско, забезпечує підхід від редукціонізму в обидва боки, утримуючи фізичний і феноменологічний описи як взаємодоповняльні рівні реальності. Підтверджується головна теза: тишу війни доцільно осмислювати холістично, як згорнутий вимір звуку.

Окремо слід наголосити на методологічному здобутку, що його дає трансдисциплінарний апарат для цієї теми. Саме розрізнення видів холізму, принцип доповняльності, поняття рівнів реальності та логіки включеного третього дозволяють не просто механічно поєднати феноменологію зі sound studies й філософією науки, а обґрунтувати правомірність такого поєднання й захистити його від закидів з обох боків. Без цього апарату холістичне прочитання тиші залишалося б ефектною, але вразливою метафорою; завдяки ньому воно набуває статусу методологічно вивіреної онтологічної моделі.

Варто окреслити й місце запропонованого підходу в наявній літературі. Дослідження звуку війни (Даутрі, Гудмен) зосереджені переважно на актуальному звуці – на його впливі, травматичності, застосуванні як зброї, – тоді як тиша залишається на периферії аналізу. Філософія тиші, навпаки, розроблена головню на матеріалі мирного, естетичного чи екологічного досвіду (Кейдж, Войгелін, Шефер). Поєднання цих двох ліній через холістичну онтологію імпліцитного порядку, запропоноване в цій статті, заповнює проміжок між ними й окреслює відносно нову дослідницьку ділянку – філософію тиші війни. Саме в цьому, як видається, полягає основний теоретичний здобуток роботи.

Перспективними напрямками подальшої розробки видаються, по-перше, поширення холістичної рамки на проблему звуку як зброї та етику акустичного насильства, а по-друге, залучення акторно-мережевої теорії для опису акустичного простору війни як гібридної мережі людських і нелюдських чинників. Останній крок, однак, потребує окремого дослідження, оскільки анти-холістична настанова цієї теорії вимагає спеціального узгодження з холістичною онтологією, покладеною в основу цієї статті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гомілко О. Філософія музики як нова філософська дисципліна: постметафізичні перспективи. *Філософія освіти*. 2012. № 1–2. С. 228–237.
2. Мерло-Понті М. Видиме й невидиме: з робочими нотатками / пер. з фр. Є. Марічев. Київ : Вид. дім «КМ Академія», 2003. 268 с.
3. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття / пер. з фр. О. Йосипенко, С. Йосипенко. Київ : Український Центр духовної культури, 2001. 552 с.
4. Рущенко І. Новий ракурс тематики терористичної війни: акустичний терор у дослідженнях харківських науковців. *Сучасна війна: гуманітарний аспект* : зб. матеріалів VIII Міжнар. наук.

5. Цехмістро І. З. Холістична філософія науки. Суми : Університетська книга, 2002. 364 с.

6. Bohm D. Wholeness and the Implicate Order. London ; New York : Routledge, 1980. 284 p.

7. Bohr N. Atomic Physics and Human Knowledge. New York : John Wiley & Sons, 1958. 101 p.

8. Daughtry J. M. Listening to War: Sound, Music, Trauma, and Survival in Wartime Iraq. Oxford ; New York : Oxford University Press, 2015. 344 p.

9. Goodman S. Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear. Cambridge, MA : MIT Press, 2010. 286 p.

10. Ihde D. Listening and Voice: A Phenomenology of Sound. 2nd ed. Albany : SUNY Press, 2007. 272 p.

11. Nancy J.-L. Listening / trans. Ch. Mandell. New York : Fordham University Press, 2007. 85 p.

12. Nicolescu B. Manifesto of Transdisciplinarity / trans. K.-C. Voss. Albany : SUNY Press, 2002. 152 p.

13. Schafer R. M. The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World. Rochester : Destiny Books, 1994. 320 p.

14. Voegelin S. Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art. New York ; London : Continuum, 2010. 224 p.

Стаття надійшла до редакції 10.02.2026

Переглянуто 21.03.2026

Стаття рекомендована до друку 25.04.2026

Опубліковано 25.05.2026

Denys Davydov, PhD Student, Department of Theory of Culture and Philosophy of Science, V. N. Karazin Kharkiv National University, Svobody sq. 4, Kharkiv, 61022, Ukraine,
<https://orcid.org/0009-0000-6952-3991>

THE ACOUSTIC SPACE OF WAR: THE HOLISTIC DIMENSION OF SILENCE

The article examines the silence of war as a specific phenomenon of acoustic space that cannot be adequately described within the limits of any single discipline. War is traditionally conceptualized in visual and political registers, yet for those who inhabit its space, hearing rather than seeing becomes the primary organ of orientation and survival. Within this acoustic dimension, silence – and not the explosion – emerges as the most challenging phenomenon for philosophical description: it is neither absence of sound, nor pause in communication, nor recuperative quiet of a peaceful landscape, but rather the saturated presence of a threat that has not yet sounded. The paper argues that such silence should be understood holistically – as the implicate (enfolded) order of the belliphonic, in which future sounds are potentially present. The argument proceeds through three steps. First, the phenomenology of embodied listening (Merleau-Ponty, Ihde, Nancy), together with Daughtry's concept of the belliphonic, is shown to capture the experiential structure of war silence yet to reach its limits when describing the presence of the not-yet-sounded. Second, Bohm's distinction between implicate and explicate orders, supported by Tsekhmistro's relational holism and Goodman's notion of unsound, provides the ontological apparatus required to think this presence as enfolded rather than actual; the contrast between «lens» and «hologram» models of acoustic space clarifies why classical soundscape theory falls short for war acoustics. Third, Bohr's principle of complementarity, read through Nicolescu's logic of transdisciplinarity and the included middle, protects the holistic reading from reductionism in both directions: physical and phenomenological descriptions of silence belong to different levels of reality and are complementary rather than competing. The article concludes that the silence of war is at once a physical state, a phenomenon of consciousness, and an ontological structure, and that its adequate description therefore requires a transdisciplinary approach not as eclectic mixing but as a methodological necessity stemming from the nature of the object itself. Concrete examples from the ongoing war in Ukraine – the air-raid siren, the falling silence of a strike drone – illustrate the model and outline directions for further research on the ethics of sound as a weapon.

Keywords: **phenomenology of sound, acoustic space of war, silence, holism, implicate order, complementarity, transdisciplinarity, levels of reality.**

REFERENCES

1. Homilko, O. Philosophy of Music as a New Philosophical Discipline: Post-Metaphysical Perspectives. *Philosophy of Education*. 2012. No. 1–2. P. 228–237. (in Ukrainian)
2. Merleau-Ponty, M. The Visible and the Invisible: With Working Notes / trans. from French by Ye. Marichev. Kyiv: KM Akademia Publishing House, 2003. 268 p. (in Ukrainian)

3. Merleau-Ponty, M. Phenomenology of Perception / trans. from French by O. Yosypenko, S. Yosypenko. Kyiv: Ukrainian Center for Spiritual Culture, 2001. 552 p. (in Ukrainian)
4. Rushchenko, I. A New Perspective on the Theme of Terrorist War: Acoustic Terror in the Research of Kharkiv Scholars. Modern War: The Humanitarian Dimension: Proceedings of the 8th International Scientific Conference of Ivan Kozhedub Kharkiv National Air Force University. Kharkiv, 2024. P. 49–53. (in Ukrainian)
5. Tsekhmistro, I. Z. Holistic Philosophy of Science. Sumy: University Book, 2002. 364 p. (in Ukrainian)
6. Bohm, D. Wholeness and the Implicate Order. London; New York: Routledge, 1980. 284 p.
7. Bohr, N. Atomic Physics and Human Knowledge. New York: John Wiley & Sons, 1958. 101 p.
8. Daughtry, J. M. Listening to War: Sound, Music, Trauma, and Survival in Wartime Iraq. Oxford; New York: Oxford University Press, 2015. 344 p.
9. Goodman, S. Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear. Cambridge, MA: MIT Press, 2010. 286 p.
10. Ihde, D. Listening and Voice: A Phenomenology of Sound. 2nd ed. Albany: SUNY Press, 2007. 272 p.
11. Nancy, J.-L. Listening / trans. Ch. Mandell. New York: Fordham University Press, 2007. 85 p.
12. Nicolescu, B. Manifesto of Transdisciplinarity / trans. K.-C. Voss. Albany: SUNY Press, 2002. 152 p.
13. Schafer, R. M. The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World. Rochester: Destiny Books, 1994. 320 p.
14. Voegelin, S. Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art. New York; London: Continuum, 2010. 224 p.

The article was received by the editors 10.02.2026
The article is recommended for printing 25.04.2026

The article was revised 21.03.2026
This article published 25.05.2026

Дмитро Вікторович Крючков

аспірант кафедри теорії культури і філософії науки

Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна,

майдан Свободи 4, м. Харків, 61022, Україна

<https://orcid.org/0009-0000-0531-6280>

ГЕОПОЛІТИЧНИЙ МІФ В ЕПОХУ АЛГОРИТМІВ: ТРАНСФОРМАЦІЯ СИМВОЛІЧНОГО ПІД ВПЛИВОМ ЦИФРОВИХ ПЛАТФОРМ

У статті здійснено філософсько-методологічну реконструкцію геополітичного міфу як ефекту мережі взаємодій між алгоритмами, цифровими платформами і користувачами. Запропоновано перейти від класичної моделі суверенного міфотворця до акторно-мережевої онтології, у якій алгоритм постає як повноправний актор виробництва символічного. Теоретичну рамку утворює інтеграція кількох ліній: символічна форма у Кассіра, другоступенева семіологія у Барта, теорія коду і модельного читача у Еко, дискурсивна формація і влада-знання у Фуко, афективна циркуляція у Ахмед і до-особистісний афект у Масумі, акторно-мережева теорія Латура, Каллона і Лоу. Усі ці пласти інтегруються в єдиний аналітичний каркас, у якому міф не передує мережі, а конденсується в ній. На цьому ґрунті розгорнуто аналіз трьох платформних режимів циркуляції геополітичного міфу. TikTok утворює режим міфоконденсації через алгоритмічне прискорення: For You Page відбирає форми, що максимізують утримання уваги, і саме форма мікровідео стає носієм афективного ядра. YouTube утворює режим стабілізації: рекомендаційна архітектура систематично рухає користувача вглиб уже захоплених наративних траєкторій, ущільнюючи міф у формі «загальновідомого». Telegram функціонує як режим інкубації: щільні мережі взаємних пересилок створюють афективний резонанс у напівзакритому середовищі. Геополітичний міф у цифрову епоху не виробляється централізованим суб'єктом – він є структурним ефектом інфраструктур видимості, що систематично завищують ставку афективно навантажених, ритмічно зчеплених форматів. Запропоновано переосмислити поняття влади у термінах алгоритмічного управління видимістю, а поняття автора – як розподілену позицію між людиною, ботом і генеративною моделлю. Звідси випливають практичні наслідки для критичної аналітики: замість фактологічної перевірки змісту наративу – реконструкція мережних зчеплень, що цей наратив утримують; замість викриття «хибної свідомості» – аналіз інфраструктур, у яких ця свідомість безперервно переоформлюється.

Ключові слова: **геополітичний міф, акторно-мережева теорія, алгоритм, цифрова платформа, афект, видимість, символічне, дискурс, TikTok, YouTube, Telegram, наглядний капіталізм.**

Як цитувати: Крючков, Д., (2026). Геополітичний міф в епоху алгоритмів: трансформація символічного під впливом цифрових платформ. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна, серія «Теорія культури і філософія науки», (73), 122-129.* <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2026-73-14>

In cites: Kriuchkov, D., (2026). Geopolitical Myth in the Age of Algorithms: The Transformation of the Symbolic under the Influence of Digital Platforms. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University, Series Theory of Culture and Philosophy of Science, (73), 122-129.* <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2026-73-14> [In Ukrainian]

Мета цієї статті — здійснити філософсько-методологічну реконструкцію геополітичного міфу в умовах цифрових платформ, виявити, як алгоритмічні інфраструктури переоформлюють символічне виробництво, і запропонувати акторно-мережеву рамку, в якій алгоритм отримує статус повноправного актора. Для досягнення цієї мети ставляться три завдання: по-перше, реконструювати теоретичний горизонт міфу через інтеграцію символічної, дискурсивної, афективної і мережної ліній аналізу; по-друге, простежити, як ця рамка реалізується у трьох платформних режимах — TikTok, YouTube, Telegram — як емпіричних кейсах різних типів циркуляції міфу; по-третє, переформулювати поняття влади і автора в термінах алгоритмічного

управління видимістю. Гіпотеза дослідження полягає в тому, що геополітичний міф у цифрову епоху не виробляється централізованим суб'єктом, а виникає як емерджентний ефект мережі взаємодій між алгоритмами, платформами і користувачами.

Класична філософія культури тривалий час виходила з того, що міф – це форма, в якій людина символізує світ, і ця форма передує предметній реальності та переоформлює її. Кассіре́р у «Філософії символічних форм» розглядає міфічне мислення як самостійну культурну функцію, яку не можна звести ні до примітивної логіки, ні до психічного дефіциту: воно організовує переживання у власних режимах простору, часу і причинності [7, с. 73]. Міф у такій оптиці – не помилка розуму, а первинний спосіб упорядкування світу, на якому згодом нашаровуються наукове, релігійне і політичне розуміння. Барт додає до цієї лінії свою другоступеневу семіологію: міф для нього – це метамова, що користується природною мовою як матеріалом, аби «вкрасти» значення і подати політичне як природне [2, с. 114]. Еко доповнює її теорією коду і модельного читача, де відкритість тексту врівноважується стабільністю інтерпретативних спільнот через культурні інституції [10, с. 49]. Разом ці три підходи утворюють рамку, в якій міф є водночас символічною формою, ідеологічним натуралізатором і кодовою комунікативною подією. Геополітичний міф у такій рамці – це наратив, що дає колективним ідентичностям квазі-природне підґрунтя («одвічна Русь», «Захід проти Сходу», «Велика гра», «розкол християнського світу») і переводить політичні рішення в мову доль, місій і повторень. Однак така рамка все одно припускає міфотворця: жерця, ідеолога, державу, медіакорпорацію, врешті – масу як сукупного автора. Уже Фуко відмовляється від такої атрибуції і переносить фокус із суб'єктивного наміру в дискурсивну формацію. Значення виробляє не якийсь центральний автор, а самі конфігурації висловлювань, інституцій, режимів істини і практик влади-знання [12]. Геополітичний дискурс у цій оптиці не є виявом «сутності» нації, він є мережею позицій, з яких висловлювання взагалі стають можливими. Влада, у Фуко, не репресія над уже наявним, а продуктивна сітка, що формує об'єкти, суб'єкти і поля видимого та невидимого [11]. Дисциплінарна паноптична схема, попри свої обмеження для опису сучасності, дає головне: для аналізу геополітичного міфу важливіше переходити від питання «хто говорить?» до питання «що уможливлює говоріння саме так і саме звідси?». Якщо доповнити цей горизонт тезою про суспільство контролю, де дисципліну заміщують модулюючі режими доступу, цифрова епоха отримує попередню рамку: влада тут діє не через стіни, а через коди, метрики й ранжування. Платформа в цій лінії – це не місце, а саме режим доступу.

Фукианське розрізнення дискурсу і влади все одно залишає відкритим питання інтенсивності: чому одні висловлювання прилипають, мобілізують, рекрутують тіла, а інші – ні? Тут вступає афективний поворот. Сара Ахмед в «Культурній політиці емоцій» описує, як емоції циркулюють у соціумі і «прилипають» до певних об'єктів, накопичуючи афективну вагу через повторення. Страх, ненависть, відраза не «лежать» в об'єктах, вони виникають у самому обігу знаків про них [1, с. 11]. Бріан Массумі радикалізує цю перспективу і наполягає, що афект є до-особистісним: це інтенсивність, яка передує когнітивно-емоційній артикуляції і виявляє себе в тілесних резонансах і ще-несформованих тенденціях [16, с. 28]. Для аналізу геополітичного міфу така оптика принципова: міф працює не за логікою силогізму, а за логікою афективного зчеплення. Образ «ворога», «обложеної фортеці», «відродження», «великого повернення» діє як афективний атрактор, до якого тяжіють дискурси і знаки незалежно від їхньої внутрішньої узгодженості. Інтенсивність циркулює, а наративи лише сліднують за нею. Саме афективна теорія розв'язує те, що залишає Фуко: чому одні дискурсивні формації набувають мобілізаційної ваги, а інші, попри всі умови можливості, лишаються інертними. Афективна тяглість мереж – це другий рівень пояснення, який не зводиться до першого. Втім, узята окремо, афективна теорія ризикує антропоморфізувати циркуляцію, мовби тіла безпосередньо відчують одне одного через шлейф знаків. У цифровій конфігурації цей шлейф проходить через інфраструктури, і їх треба тематизувати окремо. Тут необхідно звернутися до акторно-мережевої теорії. Латур, переоснащуючи соціологічне поле, відмовляється сприймати «соціальне» як готову субстанцію і вимагає простежувати зв'язки між гетерогенними акторами. Серед них артефакти, тексти, тварини й технічні пристрої (зокрема соціальні мережі та алгоритми) мають таку саму методологічну вагу, як і люди [14, с. 64]. Вагу актора визначає не його «природа», а здатність змушувати інших акторів діяти. Каллон у класичному дослідженні про гребінців затоки Сен-Брьок показав, як процес перекладу (translation) проблематизує, інтересує, мобілізує і фіксує гетерогенних акторів у мережі, причому самі гребінці є тут учасниками програмування, а не

лише його об'єктом [6, с. 196]. Лоу пізніше підкреслює онтологічну множинність і тимчасовість мереж: «соціальний порядок» – це крихкий ефект безперервного зчеплення гетерогенностей [15, с. 386]. Принцип «follow the actors» не методологічна декорація, а робоча вимога: не починати з готових категорій («суспільство», «ідеологія», «медіа»), а простежувати, як актори самі визначають своїх союзників і противників, і реконструювати мережу за слідами цих взаємних означень. Перенесене на цифрову платформу, це означає, що алгоритм не є сервісом, який «транспортуює» вже готові міфи від виробників до споживачів. Він є посередником, який, у термінології Латура, не просто передає, а перекладає: змінює те, що проходить крізь нього, додає власні умови, накладає власні форми [14, с. 39]. Алгоритм TikTok For You Page відбирає не нейтрально. Він визначає, яке відео отримає 200 переглядів, а яке – 200 мільйонів, і робить це через сукупність сигналів, серед яких тривалість перегляду, повторення, реакції, мережева щільність першої аудиторії. Тим самим він задає умови видимості, в яких лише й може здійснитися міфічна циркуляція. Якщо в класичній моделі міф потребував жерця або медіакорпорації як централізованого видавця, то на платформі він конденсується в зонах підвищеної алгоритмічної проникності: у темах, форматах, інтонаціях, де коефіцієнти утримання уваги виявляються максимальними. Антонієтта Рувруа і Тома Бернс описують такий режим як алгоритмічну урядовість: керування відбувається не через приписи норми, а через попереднє моделювання поведінки на основі агрегованих даних [21, с. 173]. Це принципова зміна. Суб'єкт не дисциплінується до норми, а підлаштовується під власний статистичний двійник, від якого алгоритм очікує наступної дії.

Шошана Зубофф вводить термін «наглядовий капіталізм»: поведінкові дані стають сировиною для прогностичних продуктів, а ринок майбутньої поведінки – основним полем монетизації [24, с. 93]. Нік Кулдрі і Уліс Мехіас доповнюють цей аналіз поняттям «data colonialism» – це нова форма привласнення, в якій соціальне життя як таке стає ресурсом для капіталістичного видобутку [8, с. 5]. У пізнішій роботі вони простежують, як видобуток даних відтворює класичні асиметрії колоніального порядку в нових інфраструктурних формах [17, с. 15]. Для геополітичного міфу ці теорії важливі тим, що показують структурну зацікавленість платформ у максимізації інтенсивностей. Афективно навантажений міфічний наратив, який породжує конфліктну, але стійку увагу, є економічно цінним саме завдяки своїй продуктивності для утримання користувача. Саме тут афективна теорія і політична економія платформ перетинаються. Алгоритм не «хоче» поляризації як такої, але оптимізаційні функції, націлені на залученість, систематично завищують ставку конфліктних, тривожних, заряджених форматів. Те, що в економіці уваги дає прибуток, у політиці символічного відтворює міфічні зчеплення.

Тіна Бучер у роботі про алгоритмічну владу показує, як логіка «якщо...то...» переписує самі умови соціальної видимості і формує «загрозу невидимості» як новий екзистенційний реєстр платформного користувача [5, с. 65]. Тарлтон Гіллеспі демонструє, що «модерування» не є технічним фоном, а є самостійним актом виробництва публічного – тим, чого ми не бачимо, бо воно завчасно прибрано з поля видимості [13, с. 24]. Френк Паскуале наголошує на непрозорості «чорної скриньки», в якій ранжувальні логіки формують суспільні рішення поза будь-яким змістовним публічним контролем [19, с. 14]. Ніколас Сівер у дослідженні рекомендаційних систем описує їх як «пастки» – інфраструктурні засоби пасивного захоплення уваги, що працюють через ретельне моделювання звички [22, с. 71]. Кейт Кроуфорд в «Атласі III» розширює аналітику до матеріальних, ресурсних і геополітичних умов алгоритмічної інфраструктури, нагадуючи, що «штучний» інтелект є інтенсивно матеріальним, енергетичним, географічно нерівним і політично сформованим [9, с. 23]. Усі ці лінії, узяті разом, утворюють тло, на якому стає аналітично прийнятним сильне твердження: алгоритм є актором, а не інструментом.

Сильне твердження потребує конкретизації. Розгляньмо TikTok як режим конденсації міфу за рахунок алгоритмічного прискорення. Архітектура For You Page радикально відрізняється від моделі соціального графа Facebook: відео потрапляють до користувача не за зв'язком «друг–друг», а за множинною мережею латентних схожостей, що обчислюються за поведінкою тіл – тривалістю утримання погляду, повторенням, перемоткою, мімікою у відповіді. У дослідженні Бхандарі і Бімо показано, що «алгоритмізована самотність» формується через зворотний зв'язок між користувачем і системою, причому користувачі переживають алгоритм як такий, що «знає їх краще, ніж вони самі» [3, с. 5]. Зуллі і Зуллі додають, що TikTok радикалізує імітаційну культуру коротких форм, у якій повторення і варіація мікронаративів стають єдиним способом їхнього існування [25, с. 1875]. У геополітичній площині це

виявляється у вибуховому масштабуванні мікронаративів. За вторгнення Росії в Україну 2022 року низка коротких відео – як українських військовослужбовців на тлі техніки, так і анонімних «репортажів» зі звуковими патернами тривоги – отримала віральні цикли, що в класичних медійних термінах є непоясненими. Але вони цілком пояснюються в логіці алгоритмічного відбору: ритмічна структура, впізнавані «звуки», повторюваний візуальний троп виступають сигналами, які алгоритм підсилює як такі, що корелюють з утриманням уваги. Геополітичний міф тут не «знімається» з реальної події – він конденсується в саму форму мікровідео як зчеплення афекту, ритму і впізнаваного знаку. Те саме спостерігалось і в зворотному напрямку: проросійські наративи «денацифікації» чи «загрози НАТО» транслиються через ті самі механізми і не потребують централізованого продюсера. Алгоритм не «обирає сторону» – він обирає форму, що утримує увагу.

YouTube утворює іншу конфігурацію – конфігурацію стабілізації наративів. На відміну від тіктокового прискорення, рекомендаційна архітектура YouTube історично оптимізувалася під час перегляду в межах сесії і в наступних сесіях, причому базовою функцією моделі ранжування є максимізація очікуваної залученості, а не якісних чи змістовних критеріїв [5, с. 65]. У дослідженнях Рібейру та інших було показано, що «наступне відео» систематично рухає користувача в напрямку щільніших і інтенсивніших версій тих самих наративних кластерів, причому ефект асиметричний: вийти з певної траєкторії значно складніше, ніж просунутися вглиб неї [20, с. 135]. Дискусії про «радикалізаційний рукав» YouTube тривали роками, і навіть найобережніші роботи показують, що алгоритмічні структури сприяють стабілізації вже захоплених траєкторій і дають структурну перевагу наративам із внутрішньою рекурсивністю. Для геополітичного міфу це означає інше: на YouTube міф не вибухає, а ущільнюється. Багатогадинні документальні наративи про «глибинну державу», «цивілізаційний конфлікт» чи «приховану історію» формують ландшафт, у якому користувач не блукає, а спускається. Канали аналітичної геополітики, що експлуатують стилістику академічної достовірності – мапи, графіки, спокійний голос за кадром, – отримують переваги в рекомендаційних логіках саме через свою тривалість і стабільність утримання уваги. Тут міф постає як ефект «м'якої» нормалізації: повторюване подвоєння того самого афективно-наративного ядра в дещо різних оболонках створює ефект «загальновідомого», який ще Барт ідентифікував як натуралізацію.

Telegram дає третю конфігурацію – напівзакриту мережу, в якій алгоритмічна модерація мінімальна, а структура каналів і пересилок формує власну топологію поширення. Тут необхідно бути обережним аналітично: Telegram сам по собі не є рекомендаційною системою на зразок TikTok чи YouTube, він радше інфраструктура для дистрибуції, що поєднує риси месенджера і медіаплатформи. Але саме ця гібридність робить його продуктивним випадком для перевірки акторно-мережевої тези. Канали, що тиражують геополітичні наративи – від російських «z-каналів», які підтримували вторгнення, до радикальних правих мереж у країнах ЄС і конспірологічних спільнот часів пандемії – формують щільні мережі взаємних пересилок (forwards), які функціонально замінюють алгоритмічну рекомендацію. Дослідження свідчать, що такі мережі мають властивості «темного соціального капіталу»: довіра і впізнаваність бренду каналу замінюють інституційну верифікацію [23, с. 915]. Мунн у роботі про Parler і «підготовчі медіа» 6 січня 2021 року показав, як напівзакриті платформи створюють афективний резонанс, що в момент мобілізації переходить у фізичну дію [18]. У випадку Telegram геополітичний міф циркулює не як вірусне відео, а як стійка наративна тканина, що укріплюється в умовах слабого зовнішнього спротиву і перенасиченого внутрішнього перевідсилання. Якщо TikTok – це режим «флешу», а YouTube – режим «дренажу», то Telegram – режим «інкубації».

Якщо тепер простежити акторів через ці три конфігурації, стане очевидним, що геополітичний міф не «виробляється» жодною з них окремо. Він конденсується на стику. Один і той самий наратив про «цивілізаційний конфлікт Заходу і Сходу» проходить різні стадії: інкубується в Telegram-мережах, ущільнюється у YouTube-документалістиці, прискорюється і фрагментується в TikTok-кліпах. На кожному кроці змінюються форма, ритм, синтаксис, але афективне ядро залишається тим самим. Більше того, перехід між платформами сам стає частиною мережі. Пересилання Telegram-постів у вигляді скріншотів на TikTok, нарізки YouTube-документалок у короткі відео, повторне використання звукових патернів – це і є trans-platform translation у латурівському сенсі. Кожен такий перехід – не нейтральна «конвертація», а перепис, що додає власні умови, формати, метрики. Міф у цій логіці – не зміст, а патерн, який зберігає свою впізнаваність крізь серію перекладів. Це і є

мережевий ефект. Дотримуючись принципу «follow the actors», аналітик не має права обмежуватися людськими акторами. Серед нелюдських – алгоритмічні моделі ранжування, режими модерації, формати відео, тривалості, звукові доріжки, теги, метрики залученості, інфраструктурні обмеження смуги пропускання, географічні політики платформ, мови інтерфейсу, система монетизації. Кожен із них має власну «програму дії» і змушує інших акторів діяти певним чином. Звукова доріжка з характерним ритмом, запозичена з військового відео, стає актором, що змушує сотні авторів створювати «свої» відео під неї і так тиражувати афективне ядро. Тег #StandWithUkraine чи його зворотні аналоги – це не просто маркер змісту, а актор, який з'єднує тисячі різномірних висловлювань у мережу взаємної видимості. Метрика середньої тривалості перегляду – це актор, що систематично завищує ставку коротких, інтенсивних, уже впізнаних форматів і пригнічує довгі, складні, такі, що потребують контекстуалізації. У такій онтології алгоритм не є «інструментом у руках» якогось агента – він мобілізується разом з іншими, перекладає свої вимоги в дії людських акторів і одночасно зазнає зворотного впливу. Користувацькі стратегії «обходу» алгоритмів, гра з обмеженнями, ритуали «підтримки видимості» – це все відповіді людських акторів, які своєю чергою перекладаються в нові входні сигнали моделі. Така логіка дозволяє переформулювати поняття влади у геополітичному міфі цифрової доби. Якщо у Фуко влада є продуктивною сіткою дискурсивних формацій, то на платформі вона набуває специфічної форми – алгоритмічного управління видимістю. Це не цензура в класичному сенсі і не пропаганда у моделі централізованого медіа. Це регулювання шансів бути побаченим, частоти контакту, послідовності експозиції. У термінах Бучер, «загроза невидимості» стає ключовим механізмом нормалізації поведінки авторів контенту: вони пристосовуються не до прямого правила, а до прихованої логіки відбору і реконструюють її через приватні теорії «що любить алгоритм» [5, с. 65]. У термінах Гіллеспі, модерація формує не лише те, що ми бачимо, а й контури можливого публічного [13, с. 24]. У геополітичному вимірі це означає, що міфічні наративи не нав'язуються – вони отримують структурну перевагу, бо їхня форма випадково, а потім і структурно, збігається з оптимізаційними цілями платформи. Геополітичний міф у цифрову епоху не виробляється волею суверена – він систематично відтворюється архітектурою. Це і є зміст тези про алгоритм як актора влади.

Звідси випливає центральна гіпотеза цієї статті, яку тепер можна сформулювати з аналітичною щільністю: геополітичний міф у цифрову епоху виникає як емерджентний ефект мережі взаємодій між алгоритмами, платформами і користувачами, а не створюється централізованим суб'єктом. Слово “емерджентний” тут не риторична прикраса. Воно означає, що міф як конкретна конфігурація образів, ритмів і наративних ходів не передує мережі, а конденсується в ній – у точках перетину алгоритмічних режимів видимості, афективної циркуляції і користувацьких практик. Він не «дешифрується» з намірів виробників контенту, він «відстежується» як патерн, що стійко відтворюється на стиках. Це не означає, що інтенціональні актори (державні пропагандистські структури, фабрики тролів, корпоративні медіа) не існують і не впливають. Навпаки – вони є важливими акторами мережі. Але їхня дія не є самодостатньою: вони працюють у середовищі, що має власні структурні переваги для одних форм і пригнічення для інших, і ця нерівність формату не зводиться до їхніх намірів. Саме тому в емпіричних кейсах ми спостерігаємо, як міфічні наративи зростають за межами і поза волею своїх ймовірних авторів, а інколи – і всупереч їм.

Така гіпотеза має епістемічні наслідки. По-перше, вона деінсталює звичну фігуру «інформаційної війни» як симетричної битви наративів двох суб'єктів. У мережній онтології битва точиться не між «правдою» і «міфом» і не між «своїми» та «ворожими» наративами, а в самій структурі мережі, що визначає, які зчеплення афекту і знаку набувають видимості. Це не означає симетрії моральних позицій – означає лише, що ефективність контр-нاراتиву залежить не лише від його істинності, а й від його алгоритмічної сумісності. По-друге, гіпотеза вимагає переосмислити поняття автора. Автор у мережі – це позиція, яку може зайняти людина, бот, синтетична модель або алгоритмічний патерн перекомпонування чужого контенту. У 2024–2026 роках, з масштабуванням генеративних моделей, ця позиція стає дедалі розподіленішою: повторюваний міфічний троп може бути згенерований у тисячах варіантів за лічені години, і питання «хто його сказав» перестає бути продуктивним. Продуктивне питання – «як він циркулює?». По-третє, гіпотеза вимагає інакшої політичної аналітики: замість критики змісту нарративу – аналізу інфраструктур видимості, замість викриття «хибної свідомості» – реконструкції мережних зчеплень, що цю свідомість безперервно переоформлюють.

Методологічно ця стаття розгорталася як акторно-мережеве простеження з елементами

дискурс-аналізу і семіотико-афективної інтерпретації. Дискурс-аналіз у фукіанській традиції дозволив побачити умови можливості висловлювань – те, які позиції, ритми і форми взагалі стають говорючими у платформній економіці. Семіотичний аналіз, спираючись на бартівсько-екіанську оптику, показав, як знаки другого порядку (мікроформати, звукові патерни, типи мап і тропів) натуралізують політичний зміст у формі «очевидного». Афективний аналіз, у термінах Ахмед і Массумі, експлікував механізми, через які знаки набувають «липкості» і чому одні з них масштабуються, а інші лишаються інертними. Усі ці пласти, проте, інтегруються в акторно-мережевий каркас, який не є їхньою сумою, а онтологічним переоформленням: вони перестають бути паралельними поясненнями, бо тепер кожен із них реалізується через конкретних акторів – алгоритми, формати, метрики, спільноти, ритуали. Принцип «follow the actors» реалізується тут не як декларація, а як саме розгортання тексту: ми починали з класичного суб'єкта міфотворення, простежили, куди ведуть його заперечення, і опинилися в мережі, де суб'єкта немає, а є лише трансляції.

Чи означає це повне зникнення людини як актора? Ні, але це означає її перерозподіл. Користувач, що повторює тренд, є не «масою» і не «адресатом», а активним посередником, який перетворює сигнал, додає до нього власні афекти, локалізації, помилки, і відправляє назад у мережу. Автор контенту, який пристосовується до алгоритмічних патернів, – не «цензурований», а делегований платформою співавтор патерну. Інженер, що модифікує модель ранжування, – не «винуватець» і не «герой», а актор, чия дія перекладається сотнями інших, доки не стає невпізнанною. Така плоска онтологія – не редукція людини до речей, а переоснащення поняття агентності. Як писав Лоу, мережа не має центру не тому, що «все рівне», а тому, що порядок є тимчасовим ефектом тривалої роботи зчеплень [15, с. 386]. Геополітичний міф у цифрову епоху – саме такий тимчасовий ефект, і його тривалість залежить не від волі його промовців, а від щільності зчеплень, що його утримують.

Зрештою, сам принцип «цифрової епохи» потребує уточнення. Якщо в попередніх теоріях платформ домінувала інтуїція «медіації», то акторно-мережева оптика її підважує: платформа не є медіацією між суспільством і реальністю, вона є умовою, у якій реальність окремих сегментів суспільства алгоритмічно виробляється. Це і є те, що можна назвати алгоритмічним виробництвом реальності. Бенджамін Браттон, описуючи постпандемічну політику, наполягає, що алгоритмічні інфраструктури не приховують реальність, а конституують специфічні модальності її доступності, і саме тому будь-яка політика «повернення до реального» уже передбачає інфраструктурне втручання, а не лише риторичне [4, с. 23]. Реальність тут – не «те, що є зовні», а конфігурація актуально доступного: те, що бачать, що чують, що повторюють, що вважають «загальновідомим». У геополітичному реєстрі це алгоритмічне виробництво реальності означає, що різні сегменти населення живуть у різних геополітичних онтологіях, і ці онтології – не просто «інтерпретації» однієї реальності. Вони мають різну афективну, ритмічну, наративну тканину, різні «очевидності», різні набори ворогів і друзів. Не «поляризація» в публіцистичному сенсі, а структурна онтологічна множинність, яку стабілізують і відтворюють алгоритмічні архітектури.

Слабкість будь-якої такої аналітики – у спокусі тотальності. Якщо все є мережа, то нічого не є. Тому критичним залишається питання асиметрії: не всі актори рівні у своїй здатності змушувати інших діяти, і саме ця нерівність є предметом аналізу. Корпоративні власники платформ, державні регулятори, великі продакшен-структури мають диспропорційну вагу, але вони діють не «понад» мережею, а в ній – і саме тому їхня влада не є тотальною. Це методологічне самообмеження не послаблює тезу, а уточнює її: алгоритм як актор не «замінює» суб'єкта, а перерозподіляє агентність так, що класичні суб'єкти геополітики (держави, ідеології, інтелігенції) дедалі більше виявляють себе залежними від нелюдських посередників, без яких їхні наративи перестають бути ефективними. Геополітичний міф цифрової епохи – не нова версія старого міфу, а інший онтологічний продукт: ефект мережі, що зберігає впізнаваність архаїчного, але має іншу інфраструктурну тканину.

Підсумкова формула, до якої веде ця аргументація, така: символічне в епоху алгоритмів не зникає, а переоснащується. Класичні міфічні структури: циклічного часу, цивілізаційного протистояння, обраного народу, втраченої цілісності, лишаються активними, але їхня соціальна продуктивність дедалі більше визначається не центральними інституціями значення, а архітектурами видимості. Дискурс не вмирає, але він перестає бути єдиним рівнем аналізу. Афект не зникає, але він проходить через інфраструктуру, що має власні логіки відбору. Мережа стає тим, що поєднує всі ці пласти, і в ній алгоритм є повноправним актором,

а не службовим засобом. Геополітичний міф, відповідно, є емергентним продуктом цієї мережі – не фантомом і не симуляцією, а матеріальною конфігурацією, що структурує політичну дію в актуальному світі. Завдання критичної аналітики – не викривати «хибність» таких міфів у термінах класичної критики ідеології, а простежувати, як саме їхні мережні зчеплення утримуються, і як можливо, не відступаючи від інтелектуальної чесності, втручатися в інфраструктуру їхнього відтворення.

Висновки. Поставлені на початку завдання дослідження реалізовані. Реконструйовано теоретичну рамку, що інтегрує символічну форму, дискурсивну формацію, афективну циркуляцію і акторно-мережеву онтологію в єдиний аналітичний каркас. Показано, як ця рамка операціоналізується через три платформні режими — флешу (TikTok), дренажу (YouTube) та інкубації (Telegram), — і як міф конденсується саме на стиках між ними, а не всередині кожної окремої платформи. Переформульовано поняття влади як алгоритмічного управління видимістю, а поняття автора — як розподіленої позиції між людиною, ботом і генеративною моделлю. Підтверджено центральну гіпотезу: геополітичний міф у цифрову епоху є структурним ефектом інфраструктур видимості, а не продуктом централізованого суверена. Мета дослідження досягнута: запропоновано філософсько-методологічну рамку, у якій критика геополітичного міфу зміщується з рівня змісту на рівень мережних зчеплень, що його утримують. Перспективи подальшого аналізу пов'язані з тематизацією генеративних моделей як нового класу акторів мережної міфотворчості і з емпіричним картуванням мережних переходів між платформами як самостійним предметом дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ / REFERENCES

1. Ahmed, S. (2014). *The Cultural Politics of Emotion* (2nd ed.). Edinburgh University Press.
2. Barthes, R. (1972). *Mythologies* (A. Lavers, Trans.). New York: Hill and Wang.
3. Bhandari, A., & Bimo, S. (2022). Why's Everyone on TikTok Now? The Algorithmized Self and the Future of Self-Constitution on Social Media. *Social Media + Society*, 8(1). <https://doi.org/10.1177/20563051221086241>
4. Bratton, B. (2021). *The Revenge of the Real: Politics for a Post-Pandemic World*. London: Verso.
5. Bucher, T. (2018). *If...Then: Algorithmic Power and Politics*. New York: Oxford University Press.
6. Callon, M. (1986). Some Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St Brieuc Bay. In J. Law (Ed.), *Power, Action and Belief: A New Sociology of Knowledge* (pp. 196–223). London: Routledge.
7. Cassirer, E. (1955). *The Philosophy of Symbolic Forms. Volume 2: Mythical Thought* (R. Manheim, Trans.). New Haven: Yale University Press.
8. Couldry, N., & Mejias, U. A. (2019). *The Costs of Connection: How Data Is Colonizing Human Life and Appropriating It for Capitalism*. Stanford: Stanford University Press.
9. Crawford, K. (2021). *Atlas of AI: Power, Politics, and the Planetary Costs of Artificial Intelligence*. New Haven: Yale University Press.
10. Eco, U. (1976). *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
11. Foucault, M. (1977). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Translated by Alan Sheridan. New York: Pantheon Books, 334 p.
12. Foucault, M. (2002). *The archaeology of knowledge* (A. M. Sheridan Smith, Trans.). Routledge, 246 p.
13. Gillespie, T. (2018). *Custodians of the Internet: Platforms, Content Moderation, and the Hidden Decisions That Shape Social Media*. New Haven: Yale University Press.
14. Latour, B. (2005). *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
15. Law, J. (1992). Notes on the Theory of the Actor-Network: Ordering, Strategy, and Heterogeneity. *Systems Practice*, 5(4), 379–393.
16. Massumi, B. (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press.
17. Mejias, U. A., & Couldry, N. (2024). *Data Grab: The New Colonialism of Big Tech and How to Fight Back*. Chicago: University of Chicago Press.
18. Munn, L. (2021). More than a mob: Parler as preparatory media for the U.S. Capitol storming. *First Monday*, 26(3). <https://doi.org/10.5210/fm.v26i3.11574>
19. Pasquale, F. (2015). *The Black Box Society: The Secret Algorithms That Control Money and Information*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
20. Ribeiro, M. H., Ottoni, R., West, R., Almeida, V. A. F., & Meira, W. (2020). *Auditing*

Radicalization Pathways on YouTube. In Proceedings of the 2020 Conference on Fairness, Accountability, and Transparency (pp. 131–141). New York: ACM.

21. Rouvroy, A., & Berns, T. (2013). Gouvernamentalité algorithmique et perspectives d'émancipation.

Réseaux, 177, 163–196.

22. Seaver, N. (2022). Computing Taste: Algorithms and the Makers of Music Recommendation. Chicago: University of Chicago Press.

23. Urman, A., & Katz, S. (2022). What they do in the shadows: examining the far-right networks on Telegram. Information, Communication & Society, 25(7), 904–923.

24. Zuboff, S. (2019). The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power. New York: PublicAffairs.

25. Zulli, D., & Zulli, D. J. (2022). Extending the Internet meme: Conceptualizing technological mimesis and imitation publics on the TikTok platform. New Media & Society, 24(8), 1872–1890/

Стаття надійшла до редакції 21.01.2026

Переглянуто 01.03.2026

Стаття рекомендована до друку 20.04.2026

Опубліковано 25.05.2026

Dmitry V. Kriuchkov, 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/0009-0000-0531-6280>

GEOPOLITICAL MYTH IN THE AGE OF ALGORITHMS: THE TRANSFORMATION OF THE SYMBOLIC UNDER THE INFLUENCE OF DIGITAL PLATFORMS

The article offers a philosophical and methodological reconstruction of geopolitical myth as an effect of the network of interactions between algorithms, digital platforms, and users. It proposes moving from the classical model of a sovereign myth-maker to an actor-network ontology in which the algorithm appears as a full-fledged actor in the production of the symbolic. The theoretical framework integrates several lines: symbolic form in Cassirer, second-order semiology in Barthes, code and model-reader theory in Eco, discursive formation and power-knowledge in Foucault, affective circulation in Ahmed and pre-personal affect in Massumi, actor-network theory by Latour, Callon, and Law. All these layers are integrated into a single analytical framework in which myth does not precede the network but condenses within it. On this ground, the article analyzes three platform regimes of geopolitical myth circulation. TikTok constitutes a regime of myth-condensation through algorithmic acceleration: the For You Page selects forms that maximize attention retention, and the very form of the micro-video becomes the carrier of the affective core. YouTube constitutes a regime of stabilization: the recommendation architecture systematically moves the user deeper into already-captured narrative trajectories, condensing myth into the form of the “commonly known.” Telegram functions as a regime of incubation: dense networks of mutual forwarding generate affective resonance within a semi-closed environment. Geopolitical myth in the digital age is not produced by a centralized subject – it is a structural effect of visibility infrastructures that systematically raise the stakes of affectively loaded, rhythmically coupled formats. The article proposes to rethink power in terms of algorithmic management of visibility, and authorship as a distributed position between human, bot, and generative model. Practical consequences follow for critical analysis: instead of fact-checking narrative content – reconstruction of network couplings that hold this narrative together; instead of exposing “false consciousness” – analysis of the infrastructures in which this consciousness is continuously reshaped.

Keywords: **geopolitical myth, actor-network theory, algorithm, digital platform, affect, visibility, symbolic, discourse, TikTok, YouTube, Telegram, surveillance capitalism.**

The article was received by the editors 21.01.2026

The article was revised 01.03.2026

The article is recommended for printing 20.04.2026

This article published 25.05.2026

ВІСНИК
ХАРКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
імені В. Н. Каразіна

Серія «ТЕОРІЯ КУЛЬТУРИ І ФІЛОСОФІЯ НАУКИ»
Випуск 73, 2026

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ
українською, англійською мовами

На обкладинці представлена ілюстрація Артура Рекхема. «A Mad Tea-Party» до
«Alice's Adventures in Wonderland» Льюїса Керрола, 1907 р.

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

Підписано до друку 25.05.2026. Формат 60х84 /8 Папір офсетний.
Друк цифровий.
Ум. друк. арк. 7,65. Обл.-вид. арк. 9,57.
Зам. № 28/26

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