

Львівський національний університет імені Івана  
Франка

# КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ЛЕКТОРІЙ 2024



Матеріали студентської наукової конференції від  
Наукового товариства культурологів «Гілея»

м. Львів, 25 листопада 2024 р.

**Львівський національний університет імені Івана Франка**  
**Філософський факультет**

## **КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ЛЕКТОРІЙ 2024**

Матеріали студентської наукової Наукового товариства  
культурологів «Гілея» Львівського національного університету імені  
Івана Франка

**25 листопада 2024 року**

Львів – 2024

**Матеріали студентської наукової конференції Наукового товариства культурологів «Гілея» (м. Львів, 25 листопада 2024 р.). Львів : Філософський факультет. Львівського національного університету імені Івана Франка, 2024. 50 с.**

Відповідальні за випуск:

Квас О. В, в.о. декана філософського факультету; Н. С. Біденко, голова Наукового товариства культурологів «Гілея».

Матеріали представляють результати роботи студентів за напрямками різних культурологічних дисциплін: теорії культури, мистецтвознавства, соціології культури, філософії культури. Матеріали надруковано в авторській редакції. За достовірність фактів, цитат, власних імен та інших відомостей відповідають автори публікацій.

Затверджені до публікації засіданням  
Вченої ради філософського факультету  
Львівського національного університету  
імені Івана Франка від 16.12.2024 р.  
номером протоколу 2/12

© Наукове товариство культурологів «Гілея», 2024  
© Автори публікацій, 2024

## ЗМІСТ

<b>ЗМІСТ</b> .....	4
<b>Біденко Нана.</b> Спільнотний аспект фанфікшену на основі теорії “спільнот практики” .....	5
<b>Бринь Еріка.</b> Концепція «білого куба» як основа виставкової діяльності галерей .....	9
<b>Гарасимчук Соломія.</b> Напрямок культурної спадщини у діяльності українського культурного фонду .....	12
<b>Гребенчукова Марина.</b> “Соціалістичний модернізм” в контексті українського мистецтва та архітектури другої половини ХХ століття: термінологічні проблеми .....	16
<b>Жох Віталій.</b> Шароварщина як елемент колоніального кітчю .....	20
<b>Крат Наталія.</b> «Самотворення і пов’язаність: Ніцше, Пруст, Гайдеггер» .....	24
<b>Кліндухова Романа.</b> Про наївне мистецтво (в українському контексті) .....	28
<b>Коваль Таміла.</b> Ідея культурного релятивізму та її обґрунтування в дослідженні Рут Бенедикт .....	31
<b>Ніколаєва Катерина.</b> Атом як експонат: пропаганда ядерної енергії на всесвітній виставці 1958 року .....	36
<b>Онищук Максим.</b> Осібність кримського культурного регіону в контексті України .....	39
<b>Соболь Марко.</b> Автобіографічність у романах Івана Багряного .....	43
<b>Струс Марія-Валерія.</b> Волосся як інструмент зображення особливостей етнічної культури та розвитку особистості (на прикладі мультсеріалу «Аватар: останній захисник») .....	46

## СПІЛЬНОТНИЙ АСПЕКТ ФАНФІКШЕНУ НА ОСНОВІ ТЕОРІЇ “СПІЛЬНОТ ПРАКТИКИ”

**Біденко Нана**

Львівський національний університет ім. І. Франка

Філософський факультет, кафедра теорії та історії культури

Онлайн-спільноти представили новий модус існування комунікацій, міжособистих зв'язків, спільнотності та дії. Особливої уваги в цій темі заслуговують практики передусім як процеси, які виробляють нові культурні продукти, значення та ідеї: особливо в світлі переміщення їхнього поширення, соціалізації та іноді самого практикування в цифровий світ. У цих тезах буде розглянуто особливості спільнотності у практиці фанфікшену на основі теорії спільнот практик (Community of Practices).

Поняття спільнот практик (далі — СП) виникає на стику антропології та педагогіки на основі доробку Джин Лаве й Етьєна Венгера. Вони формують свою теорію як едукативну категорію, яка допомагає розкрити соціальний вимір навчання та звернути увагу на роль спільноти у процесі сприйняття, тренування та здійснення практик [2, р. 515]. Самі СП описують спільноту, де (1) члени взаємозалучені одне до одного (2) в процесі якогось спільного заняття, продукту або дії, (3) і на основі цього члени генерують спільні ресурси, як-от знання, експертів, навички тощо [1, р. 1375]. Їхня теорія застосовується як і до спільнот гобіїстів, так і до офісних команд, професійних об'єднань тощо.

Хоча сам фанфікшен складно означити, як пише Гендерсон: “всі дослідники погоджуються, що [фанфікшен] містить елементи спільноти, культури й партисипативності у своїй сутності” [3, р. 17]. У такий спосіб, розгляд фанфікшену з погляду теорії СП справді містить суттєву користь. Наприклад, ця теорія допомагає розкрити процес навчання, який в СП може виявлятися як процес пошуку наставника, або шляхом спільного (peer-to-peer) навчання в дії [2, р. 517; 3, р. 93]. Для спільнот фанфікшену наставництво не таке розповсюджене, хоча може відбуватися, але спільне навчання повсюдне: практики “беттінга”,

волонтерського пруфрідінгу, розповсюдження матеріалів про граматику, техніки сторітелінгу та побудови персонажів зустрічаються у спільнотах на Reddit, Tumblr, Twitter (зараз — X). Важливішим за експертність у самому процесі для спільнот фанфікшену є розповсюдження знань про фанон (розповсюджені фанатські уявлення про оригінальний твір, які не є дійсними у творі), тропи, категоризацію робіт (що таке Dead Dove: Do Not Eat, PWP, Suckfic та інше). Ці знання не є обов'язковими для практикування фанфікшену — будь-хто може писати фанатські історії “у стил” — однак засадничо характеризують саме онлайн-спільноти. Отже, епістемологія практик в СП криється у спільному практикуванні та спілкуванні членів.

Інший аспект, який СП розкриває у фанфікшн-спільнотах, є модель участі. Окрім активної участі, коли член повторювально та довгий час взаємодіє з іншими членами, здійснює практику тощо в СП є поняття “периферійної участі”, і хоча найчастіше вона описує неофіта, який тільки-но вливається в спільноту [3, р. 64], флюїдний характер онлайн-спільноти дозволяє кожному учаснику переходити з ролі активного учасника до периферійного. Різниця їхньої залученості може охоплювати як і частоту, так і самі дії — споглядання замість партиципації, читання замість писання, використання “гостьових акаунтів” або навіть писання в чернетки тощо. Наявність декількох моделей дозволяє визнати вплив та залучити до процесу сенсотворень та розвитку практик і пасивних учасників, або непостійних агентів, що дуже важливо для фанфікшн-спільнот: наприклад, більшість людей фільтрують роботи на АОЗ саме за кількістю “вподобань” або переглядів, що зазвичай оцінює успіх чи якість твору саме за можливістю залучати периферійних членів.

Нарешті, для СП центральним також виступає ідентичність членів. Сам Етьєн Вегнер описував п'ять аспектів ідентичності-в-практиці: ідентичність як договірний досвід, як членство в спільноті, як навчальна траєкторія, як точка мультичленства та як відношення місцевого і глобального [3, р. 25]. Кожен з цих аспектів формує особливості світовідчуття та самовідчуття членів спільнот фанфікшену: наприклад, серед фанатських спільнот вони завжди виділені в

окремих прошарок, не ізольований, але солідаризований їхнім практикуванням. Крім цього, фікрайтери різних фандомів також легше взаємодіють між собою: наприклад, в українському твіттері (зараз — X) є спільнота “укррайту”, яка націлена насамперед на підтримку та спілкування українських фікрайтерів будь-яких спільнот.

Однак, є також декілька моментів, які часто згадуються критиками СП і так само становлять проблемні зони для застосування СП на фанфікшен-спільноти. Одним з них виступає великий ступінь флюїдності учасників онлайн-спільнот, що не дозволяє членам подібних спільнот досягнути (або обмежитися до) розміру, просторової протяжності або тягlosti, притаманним *спільнотам* як явищу [2, р. 521]. Це ставить питання того, чи можуть фікрайторські або назагал фанатські угруповання називатися спільнотами — наприклад, Джеймс Джі на заміну СП вводить поняття “простір прихильності”, що він означає як людей, які відносяться до окремої семіотичної ділянки, та мають прихильність до певного контенту, а також спільно інвестують у нього ресурсами, часом, діями абощо [3, р. 17].

Також критичного осмислення заслуговує ціль навчання у теорії СП. Часто вона пов’язана саме з компетенціями, асоційовані з практикою, яка формує СП, однак у фанфікшен-спільнотах навчання рідко обмежується виключно фанатською експертністю, навичками письменництва тощо. Фанфікшен-спільноти нерозривно пов’язані з фанатством як таким і становлять простір семіотичної свободи, випробовувань, ризиків та неочікуваних винагород. І хоча сама теорія СП цього не заперечує, негнучке використання теорії може призвести до ігнорування аспектів фікрайтерської культури, які належать до соціальних навичок, навичок медіакритичності, саморефлексії, соціальної та політичної критики тощо.

Отже, теорія СП допомагає описати багато процесів фанфікшен-спільнот: різні види навчання, які відбуваються шляхом соціалізації, моделі участі у культурі фанфікшену та шляхи формування ідентичності членів. Однак теорія занадто вільно окреслює поняття спільноти, що ставить під питання, а чи справді

можна цей термін вживати й вважати практиків фанфікшену *спільнотами*, а також чи уся їхня діяльність та навчання обмежуються лише предметом їхньої практики — що мало ймовірно. Однак теорія СП має великий потенціал пояснення та структуризації формування кодів та спільних знань саме через свій інструментарій при гнучкому застосуванні з урахуванням особливостей фанатських культур як таких.

Список використаних джерел та літератури:

1. Fiesler C., Morrison S., Shapiro B. R., Bruckman A. S. Growing Their Own: Legitimate Peripheral Participation for Computational Learning in an Online Fandom Community. In Proceedings of the 2017 ACM Conference on Computer Supported Cooperative Work and Social Computing (CSCW '17). Association for Computing Machinery, New York, NY, USA, 2017. 1375–1386. URL: <https://doi.org/10.1145/2998181.2998210>.
2. Gherardi, Silvia. (2009). Community of practice or practices of a community? URL: [doi.org/10.4135/9780857021038.n27](https://doi.org/10.4135/9780857021038.n27).
3. Henderson S., The Hunger Games Fanfiction as a Community of Practice: Forming Identities in Online Communities.



## **КОНЦЕПЦІЯ «БІЛОГО КУБА» ЯК ОСНОВА ВИСТАВКОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ГАЛЕРЕЙ**

**Бринь Еріка**

Львівська національна академія мистецтв

Факультет історії й теорії мистецтв, кафедра менеджменту мистецтва

Наукова керівниця: канд. мист., доц. Єфімова А. В

Сучасне мистецтво або так зване contemporary art – це сукупність мистецьких напрямів, течій та практик, що виникли у другій половині ХХ століття та продовжують «виникати» у теперішній момент часу і своєю суттю апелюють до концептуального вираження особистісних та суспільних інтенцій [2].

Явище сучасного мистецтва характерне своїми концептуальними тенденціями та експериментальними пошуками для втілення. Через те, що специфіка творчої діяльності вимагає особливих умов до експонування, сучасне мистецтво висловлює потребу в нових способах репрезентації та прискорює модуляцію виставкової системи й галерейної діяльності.

Більшість галерей визначає виставкову діяльність як основну, оскільки найчастіше оновлення експозицій і створює основу привабливості для відвідувачів та споживачів мистецького продукту. Також, виставкова діяльність є невіддільним складником розвитку ринкових процесів, що впливають на прибутковість галереї.

У випадку виставкової діяльності, простір є обов'язковим елементом «побудови стратегії» експозиції, оскільки окрім виконання візуально-композиційної ролі, він ще існує в якості особливої платформи для комунікацій між мистецьким твором та реципієнтом. Першим, хто провів дослідження на предмет експозиційної площі, став теоретик мистецтва Браян О'Доєрті. Він акцентував на важливості галерейного простору та його впливі на сприйняття людиною інформації: «З певних пір ми дивимося спочатку не на саме мистецтво,

а на простір навколо нього (кліше епохи – звичка, входячи в галерею, починати з оцінки її приміщення)» [3, с. 14].

У своєму есеї «Всередині білого куба: ідеологія галерейного простору» (1976) Б. О'Доерті критично аналізує концепцію так званого «білого куба» – стерильно-білого, ідеально геометричного, освітленого, чистого та штучного простору, що є «присвяченим технології естетичного». Необмежений нічим «білий куб» за визначенням теоретика є однією з вершин модернізму, його естетичним та технологічним тріумфом, а «будь-яка галерея побудована за законами настільки ж суворими, що і середньовічна церква» є взірцевою [3, с. 79].

Виставковий простір, згідно з концепцією «білого куба», вперше було застосовано в 1930-х роках А. Барром директором нью-йоркського Музею сучасного мистецтва (МоМА). Такий простір втілював основну ідею Б. О'Доерті – місце, у якому через зачинені вікна не відчувається зовнішній світ, «мистецтво вільне (...) жити своїм життям» [3, с. 79]. Відмежування експозиції від «подразників» створювало особливу атмосферу, при якій глядач зосереджувався лише на формальній естетичній цінності мистецького твору [1, с. 16-17].

Отже, можемо підсумувати, що сучасна галерея як центр культурного життя соціуму базується на основі активного ведення виставкової діяльності, оскільки саме ця сфера може забезпечити як просвітницький, так і комерційний аспекти галерейної практики. Експозиційний простір, своєю чергою, є важливим елементом сприйняття будь-якої мистецької форми, а пошуки його ідеального варіанту спричиняються до виникнення окремих концепцій.

### **Список використаних джерел та літератури:**

1. Герман Є. С. Кураторська практика в сучасному мистецтві. Світовий досвід та український контекст: дис. наук. ступ. кан. мистецтвознавства: 17.00.05. Київ: НАОМА, 2016. 309 с.
2. Altshuler B. Exhibitions that Made Art History: 1962-2002. Phaidon Press: 412 p.

3. O'Doherty B. Inside the White Cube: the ideology of gallery space. San Francisco : First University Of California Press edition, 1999. 113 p.

## **НАПРЯМ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ У ДІЯЛЬНОСТІ УКРАЇНСЬКОГО КУЛЬТУРНОГО ФОНДУ**

**Гарасимчук Соломія**

Львівський національний університет імені І. Франка

Філософський факультет, кафедра теорії та історії культури

Наукова керівниця: канд. філос. наук, доц. Ліщинська-Милян О. І

Сучасний стрімкий розвиток інформаційних технологій проявляється в усіх суспільних сферах і стає нерозривно пов'язаним із людською життєдіяльністю, що зумовлює необхідність трансформації й переосмислення раніше сталих культурних категорій, зокрема культурної спадщини. Сьогодні процес інтеграції актуальних цінностей й потреб у культурну сферу насамперед пов'язаний із програмною діяльністю Українського культурного фонду.

Український культурний фонд (УКФ) — державна установа у сфері культури та креативних індустрій, заснована у 2017 році відповідно до Закону України «Про Український фонд», основними завданнями якої є надання фінансової допомоги фізичним та юридичним особам задля реалізації державної політики у сферах культури та мистецтв, підтримки сучасних напрямів культурної і мистецької діяльності, культурного розмаїття, включення національного культурного продукту у світовий простір й сприяння міжнародній співпраці [5]. Протягом семи років УКФ надав підтримку 2717 проектам на суму понад 1,6 млрд грн, аудиторія яких склала 53 млн осіб.

Одним із шести пріоритетних напрямків діяльності на 2025 рік є «Культурна спадщина», що спрямований на оцифрування спадщини із прифронтових та деокупованих регіонів, а також культурного надбання, яке перебуває під загрозою втрати або знищення; деколонізацію колекцій культурних інституцій; переосмислення національної культурної спадщини, її ролі у становленні ідентичності; формування й розвиток комеморативних практик та інклюзивної культури пам'яті [4].

Програма «Культурна спадщина» стала окремим програмним напрямом у грантових сезонах 2022-2024 років, що характеризує її як одну із основних українських культурних цінностей, які актуалізувалися під час повномасштабного вторгнення. Водночас, із 2017 року Український культурний фонд посприяв реалізації 247 проєктів у секторі культурної спадщини, із якими можна ознайомитися на офіційному сайті УКФ у розділі «Архів проєктів» [1].

У 2024 році програма «Культурна спадщина» містила два ЛОТи — «Діджиталізація» та «Кроссекторальні проєкти зі збереження культурної спадщини», сумарний бюджет яких склав 30 млн грн. Результатом проєктів, реалізованих у межах цієї програми, повинно стати збільшення аудиторії культурного продукту серед українців та іноземних громадян внаслідок створення нових експозицій та оновлення існуючих, інтеграції інтерактивних засобів у бібліотечні та музейні простори, реставрації матеріальної та нематеріальної спадщини із подальшим оцифруванням, створення цифрових культурних продуктів та платформ, надання музейних, бібліотечних та архівних послуг онлайн.

ЛОТ «Діджиталізація» передбачав створення віртуальних експозицій та екскурсій, зокрема аудіогідів й 3D-турів, а також цифрових копій експонатів, каталогів, фондів, колекцій та зібрань. Кандидати за ЛОТом «Кроссекторальні проєкти зі збереження культурної спадщини» повинні були представити проєкти у напрямі розробки цифрових платформ та продуктів: сайтів, мобільних застосунків, інтерактивних карт, комп'ютерних та мобільних ігор, квестів, 3D екскурсій тощо.

У грантовому сезоні 2024 року у межах програми «Культурна спадщина» УКФ отримав 327 заявки, серед яких 124 заявок — ЛОТ 1, 203 заявок – ЛОТ 2. Переможцями конкурсу стало 14 проєктів у сфері «Діджиталізації» (ЛОТ 1) та 10 проєктів у сфері «Кроссекторальних проєктів зі збереження культурної спадщини» (ЛОТ 2) [2].

Сектор «Культурна спадщина» став одним із найпопулярніших напрямів за кількістю заявок у грантових сезонах попередніх років: 2018 р. – подано 168

заявок, реалізовано 60 проєктів; 2019 р. – подано 292 заявок, реалізовано 66 проєктів; 2020 р. – подано 593 заявок, реалізовано 72 проєктів; 2021 р. – подано 479 заявок, реалізовано 49 проєктів. У 2022 році подано 483 заявки за новоствореною програмою «Культурна спадщина», проте вони не були реалізовані через повномасштабне вторгнення [6, с. 41]. У 2023 році УКФ отримав 457 заявки у трьох ЛОТах у межах цієї програми, серед яких 36 проєктів отримали грантову підтримку [3].

Серед найкращих реалізованих проєктів програми «Культурна спадщина» можна виділити Віртуальний Музей Володимира Скуратовського, який містить 3D екскурсію, що охоплює періоди життя композитора, інтерактивну музичну гру, а також розділи, що знайомлять нас із його музичним, літературним, науковим та педагогічним спадком. Ще одним проєктом, що отримав перемогу одразу у двох грантових сезонах 2023-2024 років, є «Цифровий архів ЛНГМ», реалізований Громадською організацією «17», який налічує більше 3 тисяч об'єктів зі збірок та фондосховищ підрозділів ЛНГМ, що було оцифровано методами фотофіксації, 3D-сканування та фотограмметрії. Серед цьогорічних переможців варто згадати мобільний застосунок "Львівщина. Унікальний спадок", у якому зібрано понад 450 об'єктів історико-архітектурних пам'яток, а також 20 туристичних шляхів області, що дозволяє покращити досвід взаємодії із культурною спадщиною [2; 3].

Отже, можна зробити висновок, що дослідження, збереження, захист та популяризація української культурної спадщини є одним із найактуальніших векторів культурної діяльності, що зокрема проявляється у державній політиці у галузях культури та мистецтв. Український культурний фонд є однією із найефективніших державних інституцій у сфері культури та креативних індустрій, що гнучко реагує на суспільні виклики та тенденції, інтегруючи їх у власну діяльність та підтримуючи проєкти, що спрямовані на розвиток актуальних культурних напрямів.

Список використаних джерел та літератури:

1. Архів проєктів УКФ: Український культурний фонд. *Український культурний фонд*. URL: <https://ucf.in.ua/archive>.
2. Культурна спадщина: Український культурний фонд. *Український культурний фонд*.
3. URL: [https://ucf.in.ua/m\\_programs/65674d1d76ddea02a5185612](https://ucf.in.ua/m_programs/65674d1d76ddea02a5185612).
4. Культурна спадщина: Український культурний фонд. *Український культурний фонд*.
5. URL: [https://ucf.in.ua/m\\_programs/63c3dfd7552896132a37c376](https://ucf.in.ua/m_programs/63c3dfd7552896132a37c376).
6. Про нас: Український культурний фонд. *Український культурний фонд*. URL: <https://ucf.in.ua/p/about>.
7. Про Український культурний фонд : Закон України від 23.03.2017 № 1976-VIII : станом на 31 берез. 2023 р.  
URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1976-19#Text>.
8. Решетченко Д. В. Державна грантова підтримка сфери культури: підсумки та перспективи. Київ, 2022. 93 с.

## **“СОЦІАЛІСТИЧНИЙ МОДЕРНІЗМ” В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА ТА АРХІТЕКТУРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ТЕРМІНОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ**

**Гребенчукова Марина**

Львівський національний університет імені І. Франка

Філософський факультет, кафедра теорії та історії культури

Наукова керівниця: к. філос. н., доц. Ліщинська О.І.

Монументальне мистецтво, що було створене на території України в період радянської окупації, викликають різні реакції як з боку дослідників, так і з боку звичайних людей. Боротьба з радянським спадком розпочалась у 2014 році, а з набуття чинності закону «Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки» процес декомунізації набрав обертів [1, с. 165]. Дискусії довкола мистецтва радянського періоду тягнуться до сьогодні, зокрема сучасна російсько-українська війна спонукає суспільство приймати більш радикальні рішення стосовно усунення з публічного простору монументального мистецтва часів СРСР, навіть якщо воно не має у своїй композиції забороненої пропагандистської символіки, портретів вождів тощо.

Напрямок моїх думок визначений прагненням до переосмислення зазначеного мистецького спадку, адже яким би не було минуле, воно не заслуговує ані знищення, ані ігнорування. Й шлях до нового сприйняття пасувало б почати з назви.

Феномен монументалістики та архітектури на території СРСР, починаючи з 1950-х років, вже точно можна називати модернізмом. У 1955 році виходить постанова «Про усунення надмірностей у проектуванні та будівництві», яка засуджувала та скасовувала попередній «сталінський» метод й офіційно дозволила митцям та архітекторам використовувати досягнення міжнародного модернізму [4, с. 176]. Наприклад, у сфері стінопису художники шукали натхнення у творах мексиканських муралістів та творчості П. Пікассо [4, с. 178].



Національно-культурний підйом періоду «відлиги» також залишив свій слід у художніх засобах монументальних робіт середини ХХ ст.. Наприклад, українські митці намагались у нових творах відродити національні традиції й тенденції «бойчукізму», що були знищені у 1930-х роках [4, с. 177]. У 1957 році першим секретарем Київського обкому партії стає Петро Шелест, який у своїй згодом забороненій книжці, писав: «Тривають пошуки найкращого сучасного українського, національного стилю в архітектурі, в плануванні міст і сіл, оздобленні їх українським орнаментом, майстерним барвистим живописом, мозаїкою та скульптурою» [3, с. 37].

Подібні архітектурні та монументально-мистецькі тенденції можна побачити на територіях всіх колишніх республік СРСР – урізноманітнення державних планів містобудування, внесенням до них західної модерністичної ідеї та національних вкраплень через створення мозаїк, скульптурних груп, стінописів, вітражів тощо. Але поширення назви «радянський модернізм», що не так давно була затверджена російськими вченими для охарактеризування стилю 1955-1990 років, ніби узагальнює та асоціює з травматичним минулим увесь мистецький спадок. Проблема цієї назви полягає у відсиланні до колонізаторської політики Радянського Союзу, відповідно постає складність сприйняття передусім української спадщини модернізму, що була створена у 1955-1990 роки [2, с. 50-51]. Звісно, я вважаю за потрібне ввести національне розмежування тенденцій модернізму залежно від країни, в якій вони розвивались, й поділити їх на підтечії, хай то український модернізм, чи естонський, латвійський, польський тощо. Але зовсім відхрещуватись від узагальнень не потрібно.

В європейському дискурсі для окреслення стилю який ми звикли називати «радянським модернізмом» використовують «socialist modernism». Деякі українські мистецтвознавці, наприклад Пучков А., наполягають на терміні «радянський модернізм», апелюючи до того, що «соціалістичним» потрібно називати тільки модернізм СРСР 1920-1930-х років, а пізніший є тільки радянським явищем, і те, що відбувалося наприкінці існування Радянського

Союзу, до теорії соціалізму ніяк не відноситься [3, с. 39]. Проте, митці та архітектори з СРСР від 1950-х років мали досить визначний зв'язок з колегами з соціалістичних країн; між ними відбувався постійний обмін досвідом, який не міг не вплинути на спорідненість їхніх поглядів. Тому, на мою думку, у загальному контексті доречніше надати перевагу назві «соціалістичний модернізм», охоплюючи таким чином більшу кількість країн, яким цей стиль був притаманний, і прив'язуючи українські твори та архітектуру не до радянського контексту, який часто на пряму асоціюється з російським, а до контексту Центрально-Східної Європи. Наприклад, В.А.С.У — організація, яка зосереджена на діяльності у сфері збереження та відновлення міського та культурного контексту, створила проєкт «Socialist Modernism», що якраз окреслює соціалістичний модернізм як явище 1955-1990-х років головно у Центральній та Східній Європі [5, с. 116].

Тож, поняття «соціалістичний модернізм» є не ідеальним, але більш коректним для загального позначення архітектури та монументальних творів 1955-1990-х років, створених як на території колишніх республік СРСР, так і на території інших колишніх соціалістичних країн. Звісно, локальні прояви модернізму, де чітко проглядаються національні впливи й геній окремих митців, можна і потрібно пов'язувати з назвою країни: наприклад, мозаїки річкового вокзалу у Києві беззаперечно представляють український модернізм [4, с. 179]. Але не потрібно відкидати інтернаціональні властивості модернізму: він вимагає узагальнення як явище, тому його мистецький, політичний, світоглядний контекст на території Центрально-Східної Європи й об'єднується у назві «соціалістичний модернізм».

Список використаних джерел та літератури:

1. Гончаренко Н. К. Культурна спадщина радянського періоду в публічному просторі сучасної України: дискусії щодо історичної та мистецької цінності. *The culturology ideas*. 2019. № 15. С. 161–168. URL: [https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD15\\_Honcharenko.pdf](https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD15_Honcharenko.pdf).

2. Коряга П. І. До питання щодо терміну «радянський модернізм»: наукова некомпетентність чи колоніальна експансія в науковому дискурсі? *International scientific and practical conference «Discussion and development of modern scientific research»*: Proceedings of the IV International Scientific and Practical Conference, Helsinki, 18 October 2022. Helsinki, 2022. P. 50–52. URL: <https://isg-konf.com/wp-content/uploads/2022/10/DISCUSSION-AND-DEVELOPMENT-OF-MODERN-SCIENTIFIC-RESEARCH.pdf>.

3. Пучков А. Навмисна випадковість українського радмодерну, або дозоване «цікавеньке» в архітектурі кінця 1950-х – початку 1990-х. *Е-журнал урбаністичних студій*. 2022. № 1(13). С. 36–77. URL: [https://www.researchgate.net/profile/Oleksandr-Anisimov/publication/362184892\\_4\\_Blocks\\_in\\_Podil\\_Kyiv's\\_Response\\_to\\_the\\_Crisis\\_of\\_Modernist\\_Planning/links/64e754290453074fbda98357/4-Blocks-in-Podil-Kyivs-Response-to-the-Crisis-of-Modernist-Planning.pdf#page=20](https://www.researchgate.net/profile/Oleksandr-Anisimov/publication/362184892_4_Blocks_in_Podil_Kyiv's_Response_to_the_Crisis_of_Modernist_Planning/links/64e754290453074fbda98357/4-Blocks-in-Podil-Kyivs-Response-to-the-Crisis-of-Modernist-Planning.pdf#page=20).

4. Скляренко Г. Український стінопис 1960–1980-х років: еволюція художньої мови. *Сучасне мистецтво*. 2022. № 18. С. 175–187. URL: [https://www.researchgate.net/publication/369163941\\_Ukrainian\\_wall\\_painting\\_of\\_the\\_1960s-1980s\\_the\\_evolution\\_of\\_the\\_artistic\\_language](https://www.researchgate.net/publication/369163941_Ukrainian_wall_painting_of_the_1960s-1980s_the_evolution_of_the_artistic_language).

5. Rusu D. Socialist Modernism in Central and Eastern Europe (1955–1991). *A Future for Our Recent Past. Model Projects of Modern Heritage Conservation in Europe*. 2020. No. 73. P. 116–120. URL: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/icomoshefte/issue/view/5243>.

## ШАРОВАРЩИНА ЯК ЕЛЕМЕНТ КОЛОНІАЛЬНОГО КІТЧУ

**Жох Віталій**

Львівський національний університет імені І. Франка  
Філософський факультет, кафедра теорії та історії культури  
Науковий керівник: канд. філос. наук, доц. Галуйко Р. М.

Після здобуття Україною незалежності у 1991 році, з кожним роком усе більше і більше лунало думок про колоніальне та постколоніальне становище української культури. Зараз, після початку повномасштабної війни, питання постколоніальної спадщини вкотре загострилося. Навіть попри те, що масову декомунізацію було проведено після 2014-го, і здавалося б, що спадщину радянського союзу було подолано, залишається питання саме колоніального становища української культури останніх трьох століть.

Одним з таких елементів колоніалізму є кітч. Кітч – це твори масової культури, які розраховані на невибагливий смак, відрізняються яскравою, помітною формою й примітивним змістом [1]. У своїй статті «Микола Гоголь і колоніальний кітч» Тамара Гундорова наводить цитату американського арткритика Клементя Грінберга: “Загалом же колоніалізм значною мірою, умовно кажучи, “винаходить” національні традиції з тим, щоб затвердити природність «успадкувати» історію підкореної території” [2]. Отже, якщо поєднати кітч із тим, як працює колоніалізм, ми отримаємо той феномен, який у нас називається шароварщиною.

У тій же статті Тамара Гундорова пише: “Дві обставини важливі у цьому процесі: перша полягає в тому, що такі кітчеві образи мають надзвичайну владу й панують над культурною уявою і колонізованих і колонізаторів, як, наприклад, у випадку з орієнталізмом, витвореним західною європейською культурою. Друга обставина полягає в тому, що образ-кітч успадковується антиколоніальними й постколоніальними спадкоємцями й часто так і лишається не переверненим, не розчаклованим» [2]. Щодо першого, то в нас так і панує кітчевий образ веселого українця, який любить випити сивуху, закусити салом і

сумно поспівати. Що стосується другого, то ми справді й досі не змогли подолати цю насаджену спадщину, і в уяві багатьох вона залишається не «розчаклованою».

У радянські часи цей колоніальний кітч був штучно створений і насаджений у вигляді шароварщини. З одного боку, це була змога для української культури зберегтися хоча б в такому, вкрай примітивному вигляді, але з іншого – це було насаджено нам згори, і запевняло широкі маси в тому, що «ось така ваша культура – культура села, сала, і шароварів».

Найкращим прикладом вищесказаного є Національний заслужений академічний український народний хор України імені Григорія Верьовки та Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені Павла Вірського як найбільш популярні колективи. Саме їхні яскраві атласні шаровари, штучні віночки та червоні черевички є найвпізнаванішим образом української культури як в самій Україні, так і закордоном. Проте вони в жодному випадку не репрезентують справжню українську традицію, адже вони не використовують ні автентичного народного одягу, а ні справжніх, народних танців, і навіть пісні, які вони називають «народними», виконуються в тій ідеологічній обробці, яка була започаткована ще в часи СРСР, з властивою помпезністю та пишністю, немов своєрідний військовий марш.

Наприклад, музична критикиня Олеся Найдюк визначає хор ім. Верьовки як суто радянський феномен – «гламурна версія фольклору, імітування, копіювання, стилізація, – втім дуже грамотна й фахова» [3]. І цей радянський феномен тягнеться за нами уже понад тридцять років від розпаду СРСР.

І хор ім. Верьовки, і ансамбль ім. Вірського, були створені понад вісімдесят років тому задля створення єдиного ідеологізованого образу українця. Інша музична критикиня Катря Гончарук у своїй статті зазначає: «В епоху розквіту ідеологічного кітчу фольклор став формою соціалізації радянських людей, а народний хор – інструментом пропаганди ідеології» [3]. Про «щирість» намірів розвивати радянською владою українську народну культуру свідчить розстріл сліпих бандуристів у Харкові в 1930-му році [4]. І так, народний хор, який би

відповідав вимогам партії, був черговим важелем ідеологічного впливу. Він допомагав зробити всіх українців однаковими, позбавити їх історії, традиції та власного характеру, перетворивши на безпечних, смішних та однакових.

Проте не варто говорити лише про Радянський союз, а й про російську імперію, яка також використовувала стереотипні уявлення українців про самих себе, наголошуючи на тому, що українець навіть не українець, а малорос, тобто “не такий руський”, що він просто молодший брат, культура якого може бути лише культурою села. Знову звернуся до праці Тамари Гундорової, де вона наводить приклад М. Гоголя і його “Вечорів на хуторі біля Диканьки”, та слова російського критика Осипа Сенковського, який побачив там “особливе малоросійське забавляння” (особенное малороссийское забавничанье) і “простодушну українську насмішку” (простодушную украинскую насмешку).

Отже, колоніальний кітч був присутній в українській культурі давно, хіба що змінював елементи впливу, як-от з літератури на хор чи ансамбль, при цьому не міняючи своєї суті, й залишаючись чимось насадженим зверхньою вказівкою «старшого брата».

Список використаних джерел та літератури:

1. Герчанівська П. Е. Культурологія: термінологічний словник. К. : Національна Академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2015. 87 с.
2. Гундорова Т. Микола Гоголь і колоніальний кітч. Гоголезнавчі студії: Ніжин, 2009. Вип. 18. С. 17-40. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/27863/04-Gundorova.pdf?sequence=1>.
3. Шароварщина: хто винуватий і що робити. Репортер: вебсайт. 2017. URL: <https://report.if.ua/lyudy/sharovarshchyna-hto-vynuvatyj-i-shcho-robyty/> (останній доступ: 08.11.2024).
4. Як більшовики «вибивали колом закобзарену психіку» українського народу. Аратта: вебсайт. 2011. URL:

[https://aratta.com.ua/text\\_ua.php?id=1881&utm\\_source=twitterfeed&utm\\_medium=twitter](https://aratta.com.ua/text_ua.php?id=1881&utm_source=twitterfeed&utm_medium=twitter).

## «САМОТВОРЕННЯ І ПОВ'ЯЗАНІСТЬ: НІЦШЕ, ПРУСТ, ГАЙДЕГЕР»

Крат Наталія

Львівський національний університет імені І. Франка

Філософський факультет, кафедра філософії

Науковий керівник: канд. філос. наук, доц..

Назва статті звучить однойменно з назвою есе американського філософа, теоретика іронії Річарда Рорті. Розглядаючи філософію як епістемологічну основу науки, автор пропонує також розділяти її на дві основні гілки: традиційну та нетрадиційну. Суть першої тісно пов'язана з історією західної філософської думки, тобто являє собою європейську традицію з платано-кантівським канонем та метафізичною проблематикою. Поняття нетрадиційної філософії містить питання міжкультурного діалогу, розгортанням дискурсів. З її перспективи ми ведемо мову про філософію як про «голос в діалозі людства». Іронія виступає як один зі способів ведення цього діалогу. Нетрадиційна філософська думка займається не питанням *віднаходження\відкриття* істинних суджень – критика з посиланням на Гайдеггера його термін *andenkendes Denken* (мислення, яке пригадує, – а радше творенням істини через поняття самотворення. У цій статті автора цікавлять такі постаті світової філософської та культурної думки – Ніцше, Пруст та Гайдеггер та яке ставлення до самотворчості та випадковості у житті людини вони мають.

Слід розпочати із конкретизації розрізнення між традиційними мислителями-метафізиками та нетрадиційними теоретиками іронії. Питання, якими займаються метафізики, це питання співвідношення часу та вічності, свободи та детермінації, натомість предметом теорії іронії є якраз уся метафізична теорія. Вони намагаються поглянути на «традицію західної метафізики» з певної відстані, розглянути ці канони, не вдаючись до такого самого теоретизування. Навіть якщо ми припускаємо теоретизування, то воно виглядає наступним чином: «теорія іронії – драбина, яку треба відкинути відразу,



як тільки з'ясується, що саме привело наших попередників до теоретизування» [1, с. 582].

Якщо теоретик іронії творить певний словник, створює остаточну мову, то він не озброює її як метафізик, а лише намагається досягти своєї автономності (тут можемо простежувати перші натяки на самотворчість) – тобто бути здатним самому критикувати свою теорію. Вони переписують канони для того, щоб вони втратили свою владу над теоретиком. Говорячи мовою постмодерністів: «Іроніст хоче знайти таємничу, справжню магічну назву – використання якої робить радше слугою, а не власником».

Пруст, якого ми називаємо іронічним романістом (позаяк він переписує, але не остаточно), є тим, на думку Рорті, хто показує, що відкрити наше справжнє життя ми можемо у процесі творчості. Перспектива Ніцше дещо подібна: важливо не те, ким ми були весь час, а те, ким ми стали в процесі творення. Іроніст не вбачає марності у тому, що він не став *etre-en-soi*, тобто буттям-в-собі, адже найважливішим для нас є буття-для-себе, тобто активна діяльність, що передбачає творчість. Пруст є першим автором, який наділяє своїх героїв випадковістю, його герої – це реальні люди, яких він зустрічає у житті. Це все герої, які були, але не обов'язково мали бути. Їхня випадковість є нічим більшим, аніж випадковість. У Ніцше – це герої книг, яким властивий елемент несподіваності та випадковості. Діалектична спорідненість героїв другорядна. Цікаво, що Ніцше ще більше розширює цей спектр, він стоїть по дві сторони питання про переописання, він видозмінює перспективу та саме питання в процесі відповіді на нього. Такі автори, як Ніцше та Пруст, прагнуть знайти зв'язок з минулим, побудувати з ним діалог, але не з самою сутністю речей, що відрізняє їх від метафізиків.

Гайдеггер, прагнучи зруйнувати стару метафізику, яка вичерпала себе, іде дещо далі: його питання стоїть у тому, як можна подолати авторитетність, не претендуючи на неї? Як не стати ще одним теоретиком метафізики? Рорті пояснює поняття метафізики через розрізнення з'яви та дійсності, починаючи від Платона. Ніцше, на думку Гайдеггера, перевертає Платона і твердить, що дійсне

є частиною з'яви. Простим прикладом є трактування дійсності як результату втілення власної волі до влади. Ніцше вивертає повністю метафізику, заходить до не з протилежного боку, і для Гайдеггера він уже є останнім метафізиком. Метафізика повністю себе вичерпує.

Гайдеггер прагне не бути ані метафізиком, ані теоретиком іронії. Він іде далі й використовує для цього концепцією мови. Філософ прагне створити словник, «який увесь час буде себе розкладати й водночас даватиме йому змогу висловити свою випадковість» [1, с. 592]. Важливе питання для Гайдеггера є: як торкнутися мови, не пошкоджуючи її? Більше поглиблюючи цю ідею, Гайдеггер спробує віднайти найелементарніші слова. Його мова – це не мова, яка пізнається в контекстуальному полі, як це пропонує Фердинанд Сосюр чи Людвіг Вітгенштайн, тобто в стосунку до інших слів; його не цікавить гра, про яку йдеться. Тому елементарні слова – це слова, які є найближчими до нас як до людей згідно з інтерпретацією Рорті. Тобто, він намагається створити словник, який не є претензією на сутності (згідно з прагненням метафізики) і водночас не є інтерпретаційним (згідно з теорією іронії). Важливі слова, які зробили нас такими, якими ми є. Тому мислення, яке пригадує, може бути лише мисленням, яке пригадує, яким воно було для людини.

Гайдеггер вважається творчим теоретиком свого часу. І на думку Рорті, те, що він розгортає і намагається досягти, є спробою самотворчості, але за умови, що ця самотворчість не буде проєктуватися на політичну сферу. Ми не маємо поєднувати особисте і політичне.

Отже, ми повинні прагнути до творчості для здійснення самих себе. Це та творчість, яка не переймає чийсь створені системи та словники, але використовує їх для особистої творчості. *Пов'язувати* себе з чиеюсь системою це обмежувати себе. Адже, згідно з Рорті, немає універсальної літанії, яка б тривала вічно. Вагомим є усе, але не тривалий час. Така данина постмодерну з його релятивністю, яка попри свої мінуси, здатна вказати новий шлях розвитку мистецтва та філософії й стати запорукою здійснення *самотворчості*.

Список використаних джерел та літератури:

1. Рорті Р. Самотворення і пов'язаність : Пруст, Ніцше і Хайдеггер / пер. с англ. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів : Літопис, 1996. С. 582.

## **ПРО НАЇВНЕ МИСТЕЦТВО (В УКРАЇНСЬКОМУ КОНТЕКСТІ)**

**Кліндухова Романа**

Львівський національний університет ім. Івана Франка

Філософський факультет, кафедра теорії та історії культури

Наукова керівниця: доц. Лазарович Н. В.

Нумо поговоримо про наївне мистецтво. Його критикували та зневажали, підіймали до небачених висот і знову піддавали гострій критиці відомі фахівці із питань мистецтва. Але навіть у цьому випадку вражає різноманіття величезної кількості творів митців та мисткинь з усього світу, що знайшли себе у цьому напрямку. В українській мистецькій традиції можна виокремити плеяду українських художників та художниць середини ХХ ст., які втілювали свій хист у цьому виді мистецтва. Наприклад, такою була Марія Примаченко – творчиня українського адепта “наївності”. Хто як не вона може найкраще проілюструвати цю тему.

Варто зазначити, що у світлі минулих подій, трагедій і катастроф наївне мистецтво вважається чимось несерйозним та незначним. Це стається через низку причин: розбіжності інтересів, відсутність цікавості до “незвичайного” мистецтва та розуміння самого стилю. Однак, варто звернути увагу на ті сенси та смисли, що вкладені в роботи цього напрямку.

До прикладу, розглянемо роботу Марії Примаченко “Квіти вирости коло четвертого енергоблока”: примітивність ліній, спрощеність та дитячість – це все присутнє у картинах художниці. Але разом з цим, картина розповідає про біль та страждання; це – виклик системі, що на той час процвітала. Саме та система, що звірства видає за щось незначне, і яка хотіла показати, що атомний вибух – це не проблема. Чи не нагадують ці події те, що відбувається зараз, через 27 років після смерті мисткині? Звісно ж, це було прямо-протилежне тодішнім реаліям. Ми й досі боремось із наслідками, що стались під час цієї трагедії 26 квітня 1986 р. Ця картина – своєрідний крик помочі, висвітлення тих подій, адже із цензурою, що була залучена на той час, рідко щось справді вагоме могло бути випущене. Усе

ж, митці України знаходили як відхилитись від “офіційного” курсу соцреалізму й здебільшого вони якраз-таки звертались до наївного мистецтва, аби далі продовжувати творити. А картина “Квітів...” наразі znana в цілому світі.

Варто також розглянути суть “примітивізму” – як його часто таким називають, маючи на увазі “наївне мистецтво”, – це переосмислення художніх форм, ліній, виклик академічному рисунку, який на відміну від примітивізму будується на правилах. Кожна картина “наївного” художника містить щось різне, тут немає зазначених “рамок”. Усе будується на власних почуттях та емоціях.

Розглядаючи Марію Примаченко як чільну мисткиню наївного мистецтва, на прикладі її робіт, творчості та життя, ми можемо чітко прослідкувати цю структуру: народні мотиви, міфи й казки становили фундамент цього стилю, що з’являлися у вигляді орнаментів та деталей, які ми можемо легко прослідкувати у творчості художниці. Адже вона створювала цілі світи та історії персонажів, що зараз і за роки її життя були втілені в художніх творах, книгах та мультфільмах.

Наївне мистецтво – це про простоту форм та зображень: це яскраві кольори, власне відчуття стилю. Такі твори називаються “наївними” через певну притаманну їм дитячість, позаяк часто у творах ігнорують перспективу та правильні форми.

Марія Примаченко часто робила так, що на її картинах лишались сліди від олівця, яких важко побачити неозброєним оком. Можливо, це були лишень незначні контури рисунка, скелет, на якому далі малювалась акварельними фарбами цільна картина, однак все ж у якомусь плані це більше наближає нас до художниці. Ви можете побачити ці штрихи, розглядаючи деталі картини. Смакуючи насиченістю барви та химерних сплетінь на її творах, їх цікаво розглядати навіть у гучній залі галереї, де ти, здається, стоїш і дивишся не тільки на картину, а й на її творця, що безпосередньо цю картину вимальовує прямо перед твоїми очима. Ти помічаєш усі невеликі деталі твору, ось ці відчуття, є по справжньому цінними.

Ми пропонуємо розглянути наївне мистецтво як передусім жагу до свободи, яку ти можеш втілити у малюванні. Часи репресій та заборон, нещадної диктатури, невизначеності, сумління, в якому ми знаходились, став рушієм сили для того, аби вільно творити щось, без настанов з боку інших, та великою можливістю сісти за ґрати, за хоча б якийсь прояв власного “Я”. Це простежується й сьогодні, у часи війни, коли твори художниці, представниці наївного мистецтва, можуть згоріти дотла від попадання російської ракети в музеї, що їй присвячені. Тут уже далеко не до наївності та життєрадісності, коли мова йде про збереження української культурної спадщини.

Представники “примітивізму” досі надихають людей, створювати щось нове, незвичне, використовуючи раніше незнані засоби – так люди й винаходять із часом щось нове. Наївне мистецтво – це не просто, більшість людей в цій сфері відточують свою майстерність роками, навчаються перед цим в школах, є і ті, хто власноруч розвиває навички в цьому стилі. Насамперед, це складний процес самопізнання, у якому люди знаходять самі себе, щось унікальне та неповторне.

Про наївне мистецтво можна і треба говорити достатньо багато, аби про цей стиль чули та знали; особливо це є важливим в сучасному українському контексті, коли ми живемо в той період історії, де все здається невизначеним.

Список використаних джерел та літератури:

1. Наївне мистецтво – глибоке розуміння та свідомий вибір у світі сучасного мистецтва. KyivGallery: вебсайт. 2023. URL: <https://kyiv.gallery/statii/naivne-mystetstvo-hlyboke-rozuminnia-ta-usvidomlenyi-vybir-u-sviti-suchasnoho-mystetstva> (останній доступ: 06.11.2024).

2. Руденко О. Роботи актуальні навіть через 26 років після смерті художниці: топ-5 картин Марії Примаченко. Telegraf: онлайн-видання. 2023. URL: <https://telegraf.com.ua/ukr/ukraina/2023-08-18/5804747-roboti-aktualni-navit-cherez-26-rokiv-pislya-smerti-khudozhnitsi-top-5-kartin-marii-primachenko/> (останній доступ: 06.11.2024).

## **ІДЕЯ КУЛЬТУРНОГО РЕЛЯТИВІЗМУ ТА ЇЇ ОБҐРУНТУВАННЯ В ДОСЛІДЖЕННІ РУТ БЕНЕДИКТ**

**Коваль Таміла**

Львівський національний університет імені Івана Франка  
Філософський факультет, кафедра теорії та історії культури  
Наукова керівниця: доктор філос. наук, проф. Альчук М. П

Вивчення культурної антропології надає нам ключові інструменти для розуміння складних культурних взаємозв'язків у сучасному світі. Знання про різноманітні культури сприяють міжкультурному спілкуванню та розв'язанню конфліктів, а культурна антропологія допомагає розкрити унікальність і різноманіття людських способів життя, що є важливим для збереження культурної спадщини. Розуміння культурних відмінностей сприяє побудові більш толерантного та відкритого суспільства, що важливо в епоху глобалізації.

У сучасному світі, де глобалізація та культурна взаємодія стають невіддільною частиною суспільного життя, питання розуміння і толерантного сприйняття культурних відмінностей набувають надзвичайної важливості. Вивчення теорій культурного релятивізму допомагає не лише поглибити розуміння інших культур, а й сприяє розв'язанню проблем, пов'язаних із міжкультурною комунікацією, расовістю, соціальними конфліктами та інтеграцією різних етнічних груп у сучасне суспільство.

У своїх роботах Бенедикт розвивала концепції культурного релятивізму та підкреслювала важливість вивчення культур у їхньому власному контексті, без упереджених оцінок чи порівнянь із західними нормами. Основою її підходу стало порівняння культур через систему цінностей, норм і поведінкових моделей, які формують спосіб життя окремих суспільств. Вона наголошувала, що жодна культура не може бути оцінена як "вища" або "нижча" з позицій іншої культури. У своїх дослідженнях вона підкреслювала, що кожне суспільство повинно аналізуватися у власному культурному контексті, і це допомагає

зрозуміти унікальну логіку, що лежить в основі його норм, звичаїв і моральних уявлень [5].

Існує два основних види ставлення до інших культур: культурний релятивізм і етноцентризм. Культурний релятивізм (лат. *Relativus* — відносний) — це напрям в етнографії, що заперечує етноцентризм європейсько-американської системи оцінок і визнає всі культури рівними. Кожна культура є унікальною системою цінностей. Основоположником вчення про культурний релятивізм вважається американський антрополог і лінгвіст, "батько американської антропології" Франц Боас. Виходячи з концепції культурного релятивізму, не можна правильно оцінити, інтерпретувати або аналізувати будь-яке окремо взяте явище культури поза зв'язком з його контекстом, тобто з тією культурою, всередині якої воно зародилося та існує. Цю ідею розвивала і відома американська культурна антропологиня Рут Бенедикт, яка запропонувала розгорнуте трактування культурного релятивізму. На її думку, будь-яка культура має не тільки розумітися виходячи з власних передумов, а й розглядатися у своїй цілісності. Звичай, правила, традиції не можуть бути адекватно зрозумілі або оцінені поза рамками своєї культури [1].

Якби Рут Бенедикт не займалася антропологією, динаміка розвитку людства значно змінилася б. Причиною цього є те, що протягом своєї кар'єри в антропології вона наполегливо просувала ідею культурного та етичного релятивізму. Бенедикт цінувала ідею культурної рівності й не вважала, що будь-яку культуру можна засуджувати. Вона також ставить під сумнів ідею нормальності, кажучи, що більша частина того, що є нормальним, є просто звичним. Своєю чергою, нормальність є культурно визначеною. Отже, вона чітко говорить, що те, що є звичним, залежить від соціальної обумовленості в рамках культури. Дослідниця вважала, що морально неправильно, коли люди оцінюють інших лише за своїми стандартами; вона стверджувала, що мораль є відносною до цінностей культури, в якій людина діє. У 1940-х роках антропологиня присвятила свою енергію розвіюванню міфів про расу та ініціювала дискусії про те, як можна покінчити з війною. Під час Другої світової війни вона вивчала



країни, до яких Сполучені Штати не мали доступу, а саме Румунію, Нідерланди, Таїланд і Японію [2].

Рут Бенедикт підкреслила, що відмінності в поведінці між культурами не є відхиленнями чи помилками, а радше результатом різних соціальних умов і досвіду. Вона вважала, що етноцентричний підхід (схильність оцінювати інші культури з погляду власної культури) шкодить справжньому розумінню культурного розмаїття. Їхній релятивізм ґрунтувався на тому, що людська поведінка не біологічно запрограмована, а культурно детермінована. Роблячи це, вона поставила під сумнів ідею існування універсальних стандартів поведінки, які застосовуються до всіх суспільств. Важливим аспектом її обґрунтування культурного релятивізму було те, що вона порівнювала культуру з єдиним організмом – усі його елементи взаємопов'язані та функціонували як цілісна система. За словами Бенедикт, індивіди виникають під впливом соціальних і культурних факторів свого середовища. Її підхід сприяв розвитку ідей культурного плюралізму та толерантності до різноманітних суспільств.

Важливим складником її релятивізму є книга «Хризантема і меч», яка досліджує японське суспільство під час Другої світової війни. Бенедикт намагалася зрозуміти, чому японська культура така унікальна і чому естетика та військова дисципліна у ній переплітаються. Вона досліджувала, як культурні цінності, такі як честь і вірність, відіграють важливу роль у формуванні суспільного ладу в Японії, і те як вони по-різному сприймаються в інших культурах. Таким чином, релятивізм Бенедикта став важливим інструментом для подолання етноцентризму та формування антропологічної концепції, орієнтованої на культурне розмаїття. Робота допомогла закласти основу сучасної культурної антропології, яка досліджує кожну культуру зсередини на основі її власних цінностей і соціальних норм [3].

Також, розглядаючи концепцію культурного релятивізму Рут Бенедикт, потрібно зрозуміти важливість її расового дослідження. Своєю гіпотезу вона сформулювала на основі досліджень, а також у контексті власних переконань щодо расових питань, зокрема тих, які вона висвітлила в книзі "Раси людства".

Дослідниця заперечувала ідею біологічної зверхності одних рас над іншими, обґрунтовуючи, що кожна культура є унікальною, із властивими їй цінностями та нормами, які визначають поведінку її членів. Її підхід закликав до визнання рівноцінності різних культур без прив'язки до расових упереджень, підкреслюючи, що культурне різноманіття має сприйматися з повагою.

Рут Бенедикт у своїх дослідженнях підкреслювала, що культурні відмінності формуються здебільшого через соціальні фактори, а не спадковість. Під час Першої світової війни результати тестів на інтелект у збройних силах США показали значні відмінності між північними та південними жителями, як серед білих, так і серед афроамериканців. Ці результати відображали різницю в доступі до освіти між південними та північними штатами, спростовуючи теорії про расову обумовленість інтелектуальних здібностей [4].

Отже, культурний релятивізм, який просувала Бенедикт, став важливою основою для розвитку антропологічних досліджень, особливо в питаннях міжкультурного порозуміння та етики. Її ідеї про взаємозалежність елементів культури, відсутність універсальних норм і необхідність толерантного ставлення до культурних відмінностей сприяли становленню антропології як дисципліни, орієнтованої на розуміння людської різноманітності. Бенедикт не лише внесла нові концептуальні підходи, але й підкреслила важливість емпатії та відкритості у вивченні інших культур, що робить її дослідження актуальними й сьогодні.

#### Список використаної літератури:

1. Боголюбова Н. М. Посібник. Міжкультурна комунікація. 2017 р. URL: [https://stud.com.ua/90283/kulturologiya/mizhkultura\\_komunikatsiya](https://stud.com.ua/90283/kulturologiya/mizhkultura_komunikatsiya) (дата звернення 1.11.2024).
2. Mercier A. Ruth Benedict. URL: [https://prezi.com/879art-v\\_5dx/ruth-benedict/](https://prezi.com/879art-v_5dx/ruth-benedict/) (дата звернення: 05.09.2024).
3. Benedict R.. *Chrysanthemum and Sword: Patterns of Japanese Culture*. Cambridge, Massachusetts: The Riverside Press. 1946. 169 p.

4. Benedict R., Weltfish G. The Races of Mankind. Martino Fine Books, 1943. 36 p. URL: <https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015035399206>.
5. Culture and Personality. LAST UPDATED: DEC 24, 2023. URL: <https://anthroholic.com/culture-and-personality> (дата звернення: 22.09.2024).

## **АТОМ ЯК ЕКСПОНАТ: ПРОПАГАНДА ЯДЕРНОЇ ЕНЕРГІЇ НА ВСЕСВІТНІЙ ВИСТАВЦІ 1958 РОКУ**

**Ніколаєва Катерина**

Львівський національний університет імені І. Франка

Філософський факультет, кафедра теорії та історії культури

Науковий керівник: канд. філос. наук, доц. Ярошенко Т. М.

Історія перших великих промислових виставок сягає середини ХІХ століття. Вважається, що концепція міжнародної виставки зародилась у 1851 році – під час «Великої індустріальної виставки всіх народів» у Лондоні. Усередині Кришталевого палацу відвідувачам з різних куточків світу демонстрували дивовижні винаходи промислової революції. Протягом наступних десятиліть ініціативу проведення подібних заходів підхоплювали й інші країни, а концепція, що виявилась успішною, вдосконалювалась суголосно з часом. Завдяки широкому визнанню всесвітні виставки стали найбільшими платформами для маніфестації глобального поступу й культурного обміну.

Друга світова війна та її наслідки змінили фокус виставок. Наукові досягнення й технологічні інновації все ще були центральними темами, але не як самоціль, а як засоби, що сприяють людському добробуту й процвітання. Через процес деколонізації кількість країн-учасниць зростала, тому виставки все більше зосереджувались на ідеях соціального прогресу та міжкультурного діалогу. Кожна країна могла створити власний павільйон, який відображав її досягнення, національні особливості та внесок у розвиток людства [2].

У 1958 році в Брюсселі відбулася перша після Другої світової війни Всесвітня виставка, відома як Експо-58. Виставка прагнула продемонструвати славетне ядерне майбутнє, яке пророкували у середині ХХ століття. Атомна енергія, яку президент США Двайт Айзенгавер у своїй відомій промові, виголошеній перед Генеральною асамблеєю ООН у 1953 році, назвав «атомами задля миру», вселяла надію у повоєнному світі [1]. Тим часом Бельгія була найбільшим постачальником урану в ядерну програму США завдяки своїм

колоніям у Африці, розбудовувала дослідницькі реактори, лобіювала спорудження атомних електростанцій і формувала імідж ядерного брокера в європейській спільноті. Бельгія вже крокувала шляхом «ядерності», тож не дивно, що перший «атомний ярмарок» відбувся саме в Брюсселі [5].

Футуристичним втіленням обіцянки мирного використання ядерних технологій став Атоміум, який спорудили у самому серці виставкового парку. Величезну металеву конструкцію з дев'яти сфер, які імітують розташування атомів у елементарному кристалі заліза, з'єднують труби, якими відвідувачі Експо пересувались на ескалаторах між атомними стендами. Тематичні експонати, розміщені у сферах, підкреслювали утопічність ядерних технологій і ознайомлювали гостей з останніми досягненнями європейських країн у атомній енергетиці. Атоміум, як і Ейфелева вежа, мав представити технологічну майстерність країни-господарки та бути розібраним одразу по завершенню виставки. Натомість, як і його попередниця, Атоміум по сьогодні залишається свідченням минулої епохи, що була сповнена технологічного утопізму, символом міжнародної співпраці та найвідомішим зображенням «мирного атома» [4].

На тлі розгортання холодної війни Експо-58 стала полем зіткнення двох світів – капіталістичного і соціалістичного. Попри зусилля організаторів сприяти діалогу між Радянським Союзом і Сполученими Штатами, через запуск «Супутників» у 1957 році виставка неминуче перетворилась на арену змагань між двома супердержавами. Їхні павільйони були найбільшими, вони займали найкращі місця на ярмарковій площі, а ще – розташовувались поруч один з одним, що неабияк підсилювало драматизм.

З макетами супутників за увагу глядачів конкурували найкращі радянські атомні експонати, включно з моделями промислових ядерних реакторів та першого у світі криголама з атомною енергетичною установкою «Ленін», освітленого штучним північним сяйвом. Сполучені Штати, змушені на мить поступитися радянцям у космічних перегонах, вирішили поділитися своїми успіхами в пристосуванні ядерної енергії до «мистецтва миру» згідно з

обіцянку Айзенгавера. Серед експонатів були механічні руки для роботи з радіоактивними матеріалами, які відвідувачі могли приміряти на себе, зразки медичного обладнання для променевої терапії, а також модель атомного реактора – коли той запускався, електрика у вигляді миготливих вогників розтікалася по настільному макету атомного міста майбутнього. Павільйони США та СРСР доводили, що ядерна енергія, попри розвиток решти інновацій, продовжувала бути флагманом науки зі, здавалося, невичерпним потенціалом [3].

Так, міжнародні виставки завжди були дзеркалом свого часу. Вони відповідали викликам науково-технічного прогресу і спрямовували суспільство в утопічне прийдешня. Експо-58 вдалося зафіксувати граничний процес трансформації атомної епохи – перехід від військового застосування ядерної енергії до стимулювання розвитку цивільних технологій. Виставка в Брюсселі чи не найяскравіше продемонструвала, що навіть в умовах глобальної напруги людство прагнуло сталості й добробуту, а шукало їх – в атомі.

#### Список використаних джерел та літератури:

1. Address by Mr. Dwight D. Eisenhower, President of the United States of America, to the 470th Plenary Meeting of the United Nations General Assembly. URL: <https://www.iaea.org/about/history/atoms-for-peace-speech>.
2. Bureau International des Expositions (BIE). URL: <https://www.bie-paris.org/site/en/>.
3. Leslie S. Mercelis J. The “Hard Sell” Versus The “Soft Pitch”. *World's Fairs in the Cold War: Science, Technology, and the Culture of Progress*. University of Pittsburgh Press, 2019. Pp. 19-21.
4. Spiering M. *Atoms for Europe. European Identity and the Second World War*. London: Palgrave MacMillan, 2011. Pp. 179–81.
5. World Nuclear Association. *Country Profiles*. URL: <https://world-nuclear.org/information-library/country-profiles>.

## ОСІБНІСТЬ КРИМСЬКОГО КУЛЬТУРНОГО РЕГІОНУ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНИ

**Онищук Максим Дмитрович**

Львівський національний університет імені І. Франка

Філософський факультет, кафедра теорії та історії культури

Наукова керівниця: канд. філос. наук, доц. Дарморіз О. В.

Досліджуючи культурне, суспільне, політичне або будь-яке інше явище, ми завжди намагаємось уточнити регіональний контекст та географічний ареал, на який буде розповсюджуватись поле проблематики. Така методологія ефективна, оскільки ми уточнюємо предмет дослідження і враховуємо його специфіку. Говорячи про Україну, неможливо уникнути цього регіонального підходу, оскільки більшу частину історії Україна не знаходилась у своїх сучасних кордонах в статусі суверенної держави. Ареал розселення русинів змінювався впродовж історії, деякі регіони були заселені й засвоєні раніше за інші. Терени піддавались впливу різних держав, могли бути в складі декількох країн одночасно, а це зумовлює різні локальні впливи та історичні контексти в кожному регіоні окремо.

Разом з тим, існує виключення у вигляді кримського культурного регіону, який, крім озвучених вище особливостей, на відміну від інших українських теренів мав свою автентичну етнічну більшість – кримських татар [2], що зумовлює історико-політичний чинник осібності півострова. Він зосереджений на тому, як плине історичний процес регіону, і чи властивим йому є державний поступ. Саме держава як форма найвищої суспільно-політичної організації, згуртованої спільними цінностями й цілями, є проявом самостійності й спроможності реалізувати регіональні амбіції. Хоч перші державні (або протодержавні) інститути в Криму виникли ще з Античності, коли більшість міст володіли різноманітними формами самоуправління, а деінде були укладені союзи та утворені мікродержави, централізоване управління цілим півостровом прийшло разом з принесеними монгольською експансією інноваціями [1].

Запроваджені на півострові механізми феодального управління на тлі поширення ісламу як консолідаційного фактору і дозрівання автохтонного етносу зумовили появу і виокремлення у середині XV ст. півострівної незалежної держави, яка скріпила злуку строкатого кримського населення.

Кримський ханат проіснував понад три століття, і попри османський васалітет, який панував над півостровом певний час, держава зберігала автономію і сповна реалізовувала своє право на самоуправління і навіть зовнішню політику. Цей період уособлює автентичну кримського регіону – його унікальну культуру, оригінальні традиції суспільно-політичної організації й закономірне самостійництво півострова. Однак, попри чисельну та територіальну компактність кримськотатарської спільноти, ми можемо спостерігати надзвичайний прояв різноманіття традицій, побутових і господарських звичок, етнічних коренів [1; 2]. Ці особливості достатньо виразні, аби сформулювати поділ на субетноси, а деякі етнічні групи взагалі підтримували досить автономний рівень культурного буття, проте така строкатість все ще дозволяє існувати кримській ендемічності та регіональній одності. Це унікальне середовище, де культурне та етнічне різноманіття стало здобутком спільнопростору та де кожна група має своє місце в економічних, соціальних та політичних зносинах свого краю.

Іншим важливим чинником особності кримського культурного регіону є географічний. З поміж усіх територій у Центрально-Східній Європі, Кримський півострів, певно, має найбільш ізольований характер географічного розташування. Крим за визначенням півострів, хоча фактично набагато більше наближений до острова – з усіх боків оточений Чорним і Азовським морями, і з'єднаний з материком лишень тонкою смугою суходолу [3]. У ракурсі нашого питання це має колосальне значення. Море як середовище недружнє до людини, а більшу частину людської історії навіть агресивне, зіграло роль перепони для зовнішніх впливів на регіон, як м'якого характеру (культурні впливи, культурний обмін тощо), так і жорсткого (вторгнення і завоювання).



Мова не йде про тотальний ізоляціонізм Кримського півострову, оскільки впливи, і м'які, і жорсткі в будь-якому разі мали місце бути – Чорне море дозволяло вести торгівлю, було провідником колонізації, а перешийок на півночі відкривав регіон для народів і культур материка, – однак фактор географічного стримування відіграв значну роль у формуванні Криму як регіону значною мірою сконцентрованого на самому собі. Навіть зараз у нашому сьогоденні побутує вираз «за Перекопом землі немає» – який свідчить про непевність зв'язку півострова з материком. У контексті сучасної історії це радше свідчить про актуальну проблему приналежності Криму в суспільній свідомості й про кризу ідентичності місцевого населення. Але глобально вираз добре ілюструє архетиповий метафоричний образ кримського регіону як амфори, придатної до наповнення лише через вузьке горло та наповненої виноградом, що бродить всередині й перетворюється на вино (себто культуру).

Безперечно, Кримський півострів являє собою культурну й регіональну особність: з власною історією, характерними ментальними, мовними, релігійними та географічними особливостями. Відрізаність та ізолюваність від материка, але одночасно з тим відкритість для цілого світу зробили Крим чорноморською перлиною Східної Європи. Природні контрасти зумовили процвітання й бурхливий розвиток багатьох народів та культур, а їхня взаємодія народила унікальний автохтон – кримли. Під'єднавши призму української історіографії, фіксуємо суттєву відмінність Криму від будь-якого іншого регіону України. Попри те, що від середньовічної держави Русь і до сьогодення Україна переживала чисельні трансформації, входила до сфери впливу багатьох держав, а національні терени могли знаходитись одночасно в складі декількох різних країн, ми все ж таки говоримо про етнічну єдність, що сполучає строкаті клаптики територій і бурхливі століття історії в спільному національно миті. Важливо враховувати відмінності історико-культурних регіонів і враховувати їх особливості, аби органічно вписати їх у спільний історичний і культурний простір.

Список використаної літератури:

1. Абдулаєва Г. Кримські татари: від етногенезу до державності. К.: Гамазин, 2001. 408 с.
2. Войтович Л. Формування кримськотатарського народу: вступ до етногенезу. Біла Церква: Видавець О. В. Пшонківський, 2009. 214 с.
3. Лаврів П. Історія Південно-Східньої України. К.: Українська Видавнича Спілка, 1996. 208 с.

## АВТОБІОГРАФІЧНІСТЬ У РОМАНАХ ІВАНА БАГРЯНОГО

**Соболь Марко**

Львівський національний університет імені І. Франка

Філософський факультет, кафедра теорії та історії культури

Науковий керівник: канд. філ. наук, доц. Ліщинська О. І.

Іван Багряний (справжнє прізвище — Лозов'яга) — один з найвизначніших прозаїків української літератури ХХ ст. На думку літературознавця Дмитра Чуба, успіх Багряного полягав у тому, що "всі його твори написані на теми боротьби нашого народу проти окупанта, на болючі теми нашої дійсності" [1]. Справді, попри значний спадок автора, який складається з прозових і поетичних творів, свій слід в історії він залишив насамперед як автор романів, у яких він викривав радянську систему.

Антитоталітарну боротьбу Багряного можна прирівняти до боротьби Орвелла — з єдиною головною відмінністю: сам Орвелл у передмові до українського видання "Колгоспу тварин" писав, що йому надзвичайно важливо, аби на заході побачили радянський режим таким, яким він є, проте в цій же самій передмові він вказує, що ніколи в Росії не був та знає про неї тільки зі сторінок книжок та часописів [2, с. 9]. Він відчув тільки відгомін радянського впливу в Іспанії, однак це надихнуло його, щоб "виступити проти німецького міту". Унікальний досвід Багряного став не просто джерелом натхнення, а фундаментом його творчості. Особистий досвід перебування в радянських таборах, переслідувань, партизанської боротьби у складі ОУН/УПА та підпільної боротьби, що за інших обставин розглядалися як особистісна трагедія, змогли трансформуватися в потужні художні образи та сюжетні лінії, які стали визначальними для всієї його творчості.

Одним із найпоказовіших прикладів є роман «Тигролови» (1944), виданий у львівському журналі "Вечірня година". В основу твору покладено заслання Багряного на далекий Схід 1936 року, втеча від НКВС і переховування в Буреїнському та Сучанському районах. Про життя письменника у цей період

відомо дуже мало. У романі-дослідженні Олександра Шугая про Івана Багряного, автор пише, що у радянський період "здавалося, було знищено, стерто все, що стосувалося особи письменника" [3, с. 6]. Найбільше інформації залишив нам сам Іван Багряний у своєму есе "Народження книги", де він розповідає про створення "Тигроловів". Багряний згадує: "Мені не треба було нічого вгадувати. Життя товпилося в моїй душі й виривалося, як Ніагара. Країну, про яку я писав, я любив як свою другу батьківщину, хоч і потрапив у неї невільник. Я люблю її людей. Я люблю її тварин, її зоофауну, орнітофауну, її флору — рослинний прекрасний світ (що тепер в уяві моїй був прекрасний особливо). Я знав ту фауну й флору, й географію, як, може, жоден професор, бо я ту географію пройшов власними ногами, а флору й фауну помацав не тільки власними очима, а й власними руками... Я не просто писав, — я жив" [4].

Наступний роман письменника "Люба" був знищений, і вдалося зберегти тільки кілька сторінок чернетки та експромт "Любі Х". У вищезазначеному есе "Народження книги" автор згадує цей твір і пояснює знищення рукопису тим, що "розсердився на героїв цього роману, діячів партизанського резистансу, колишніх моїх друзів, а пізніше — замотеличених героїв "таборових держав", моїх запеклих ворогів" [4]. З цього можна зробити висновок, що цей роман мав базуватися на наступному етапі життя автора, а саме на його боротьбі під час Другої світової війни.

Роман "Сад Гетсиманський" (1950) є чи не найбільш автобіографічним твором письменника. Головний герой, Андрій Чумак, як і сам Багряний, був несправедливо засуджений, став політичним засланим і втік з каторги. У цьому романі автор детально зображує систему радянських в'язниць та методи НКВС, які автор пізнав на власному досвіді. Ба більше, в епіграфі автор зазначає: "Всі прізвища в цій книзі, як то прізвища всіх без винятку змальованих тут працівників НКВД та тюремної адміністрації, а також всі прізвища в'язнів (за винятком лише кількох змінених), — є правдиві".

Ще одним романом, де автобіографічність відіграє важливу роль, є "Людина біжить над прірвою". Роман був написаний у 1949 році, однак вийшов

вже по смерті автора. Твір описує життя Інженера-архітектора Максима Колота під час Другої світової війни. Тут можна знову побачити "багрянівського" головного героя, який проходить крізь війну, хвороби, тюрми та допити НКВС. Дмитро Чуб висловлює думку про автобіографічність цього твору: "Іван Багряний сам був заарештований перед приходом німців і мандрував з етапом від Охтирки аж під Білгород, звідки йому пощастило втекти під час нападу німецьких літаків" [1].

На прикладі романів Івана Багряного можна побачити вплив автобіографічності на літературний твір. Використовуючи власний досвід, автор наповнює твір деталями, які неможливо було б передати академічним вивченням теми твору. Це особливо помітно у відтворенні історичних подій, де автобіографічний елемент надає твору емоційної глибини та створює особливий зв'язок між автором і читачем, дозволяючи останньому проїнятися описаними подіями. У випадку Багряного, його особистий досвід трансформувався у художні образи, які не лише збагатили українську літературу, але й стали важливим історичним документом епохи.

Список використаних джерел та літератури:

1. Чуб Д. Літературна спадщина Івана Багряного. УкрЛіб: вебсайт. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=15554>.
2. Оруел Г. Колгосп тварин. Прометей, 1945. 90 с.
3. Шугаай О. Через терни Гетсиманського саду: Роман-дослідження. 1996. 478 с.
4. Багряний І. Народження книги. УкрЛіб: вебсайт. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3062>.

## **ВОЛОССЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ ЗОБРАЖЕННЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ ЕТНІЧНОЇ КУЛЬТУРИ ТА РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ (НА ПРИКЛАДІ МУЛЬТСЕРІАЛУ «АВАТАР: ОСТАННІЙ ЗАХИСНИК»)**

**Струс Марія-Валерія**

Львівський національний університет імені І. Франка  
Філософський факультет, кафедра теорії та історії культури  
Наукова керівниця: канд. філос. наук, доц. Ліщинська О. І.

Зачіска віддавна була наділена символізмом у різних народах, племенах чи спільнотах. Волосся було – а подекуди й залишається – сакральним елементом зовнішності, хоча часто таким чином транслюються внутрішні наміри, що безпосередньо пов'язані з віруваннями, етичним та естетичним компонентом, світоглядними особливостями конкретної спільноти.

Предметом дослідження обираю мультсеріал «Аватар: останній захисник» (Avatar: The Last Airbender) — американський анімаційний серіал сценаристів та виконавчих продюсерів Майкла Данте ДіМартіно та Браяна Конецко. Сюжет мультсеріалу побудований на фентезійно-мітологічних елементах азійських племен, народів та спільнот, які зображуються автентично та непримітивізовано з погляду етнології теорії культурологічного вчення.

Зовнішній вигляд персонажів, які є представниками різних етнічних спільнот, відіграє важливу роль у зображенні становлення їхніх особистостей та репрезентації колориту тієї чи іншої народності.

Головний герой, Аанг, є представником народу повітря, візуальним втіленням образу буддистських монахів. Вони мешкають у віддалених від поселень храмах, живуть у окремій спільноті, проте є ізольовані від решти суспільства та залишаються наодинці з природою. Мультсеріал зображує народ повітря як людей з поголеними головами, і головна причина такого зовнішнього вигляду, знову ж таки, базується на етично-естетичних засадах буддистських монахів. Передусім, поголена голова є втіленням дисципліни та відданості умовній Вищій силі та спільноті, а також символом зречення від своєї

особистості та персональних уподобань (оскільки наявність волосся на голові, у будь-якому вигляді, було б натяком на окреслену наявність індивідуальності, яка суперечить культурі аскетизму, що строго практикується монахами у багатьох релігіях та конфесіях). Поголена ж голова символізує рівність між монахами та є символом безгрішності та чистоти.

Коли після грандіозної битви в Аанга відростає волосся (внаслідок перебування без свідомості, що також може символізувати кому), він думає, що втратив свої здібності. І так автори демонструють занепад його духовності, що може бути наслідком ізоляції від спільноти народу повітря, що був винищений під час геноциду. Проте, перед фінальним протистоянням хлопець усе ж голить голову. Цей жест є зображенням переродження, очищення, набуття нової сили та повернення до свого коріння, а разом з тим і повернення вміння прийняти свої здібності.

Волосся Тоф Бейфонг, яка володіє елементом землі, кардинально суперечить її особистості. Перед нами постає багата й витончена пані, проте сама дівчина такою не є. Її образ майже повністю відтворює вигляд заможних китаянок за правління династії Тан; зачіска Тоф здається дуже складною у виконанні, і стає зрозуміло, що самотійно вкласти так волосся для неї неможливо. Така зовнішність відображає надмірну опіку та контроль зі сторони її батьків, при цьому не дає їй справжній стороні бути поміченою. Лише після втечі з маєтку героїня нарешті стає щасливішою, сильнішою, а також знаходить друзів. Це вбачається і в її неохайному зовнішньому вигляді: волосся Тоф заплутане та стирчить в усі боки, оскільки вона сама не може належним чином його вкладати. Тут ми знову зіштовхуємося з алюзією на династію Тан. У тогочасному Китаї дівчина могла обстригти волосся (або змінити зачіску у випадку мультсеріалу) лише тоді, коли хтось з її батьків помирав. У випадку Тоф це прямий доказ завершення спілкування з батьками, дорослішання та переходу в новий етап життя.

Катара та Сокка, жителі племені води, мають дуже незвичні зачіски; племена води є прямою алюзією до корінних мешканців території сучасної

Канади та Гренландії, зокрема — інуїтів, і для людей, що мешкають у суворих кліматичних умовах, характерною рисою є згуртованість. Волосся Катари заплетене в косу з оформленими півколами пасмами волосся коло обличчя. Ця зачіска вказує на єдність з іншими, адже робити її могли що самотійно, що одне одному, а також на відповідальність та замкнутість, які їй притаманні. Подорожуючи разом з Аватаром, її зачіска набуває змін: більшу частину волосся вона розпускає, а верхня залишається заплетеною. Це символізує неабияку зміну її особистості, оскільки Катара стає більш відкритою та спокійною, позбуваючись травм минулого.

Аналізуючи зображення Сокки та Зуко, одразу спадає на думку культура самураїв. У Сокки верхня частина волосся зібрана у хвіст, а решта — поголена. У мультсеріалі схожу зачіску носять чоловіки в племені води, що вважаються вовками-воїнами (тільки от у їхньому випадку поголене знизу волосся відсутнє). Сокка також бажає захистити своїх людей, проте його зовнішність (тут — зачіска) вказує на юність, страх та закомплексованість. Проте, це також є виявом сміливості, прагнення до боротьби та справедливості, якщо брати за предмет порівняння феномен самурайської частково поголеної голови.

У випадку Зуко, який є принцом-вигнанцем нації вогню, також застосована ця метафора. Загальна арка розвитку його персонажа побудована на азійській (тут — японській) культурі честі. Спочатку Зуко зображувався з високим хвостом, який натякає нам то на дитинство та юність, то на відстороненість та підготовку до відповідальності. Після змагання з власним батьком, лордом вогню Озаєм, він голить майже всю свою голову, залишаючи лише довге волосся посередині. Так робили й самураї з частковим голінням голови, коли вирушали здійснити важливу місію (а дуже часто і помсту).

Коли Зуко визнали зрадником та оголосили в розшук, він повністю зрізав своє волосся, впустивши його за течією води. У Японії доби Едо випадки, коли самурай втрачав волосся, яке він збирав у спеціальний хвіст, вважалися ганьбою та ознакою слабкості. Згодом у персонажа починає відростати однорідне волосся. Цей момент символізує новий початок та переосмислення своєї



ідентичності. Найбільше Зуко показує себе саме тоді, коли не зв'язує волосся, позбавляючи себе обмежень та заборон. Ставши новим правителем, він повертається до зібраної догори зачіски, демонструючи зрілість та мудрість.

Список використаних джерел та літератури:

1. Mills A. Old World Mythology: Myths and legends of Europe, Africa and Asia. Global Books Publishing. 2009. P. 158-167.
2. Choi N.-Y. Symbolism of Hairstyles in Korea and Japan. *Asian Folklore Studies*, 65(1), (2006). Pp. 69–86. URL: <http://www.jstor.org/stable/30030374>.
3. Daniel C. Why Did Samurais Have This Haircut? Medium: онлайн-видання. 2021. URL: <https://dkmc194.medium.com/why-did-samurais-have-this-haircut-bdea46e6e640>.

Наукове видання

# Культурологічний лекторій 2024

Матеріали студентської наукової Наукового товариства  
культурологів «Гілея» Львівського національного університету імені  
Івана Франка

**25 листопада 2024 року**

Тексти публікуються в авторській редакції

Укладачі: О. В. Квас, Н. С. Біденко,

Макетування і верстка: Н. С. Біденко.

Дизайн: К. О. Савіна.

Подано до публікації 16.12.2024

Львівський національний університет імені  
Івана Франка

Наукове видання

Матеріали студентської наукової конференції від  
Наукового товариства культурологів «Гілея»

Львів, 2024

