

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ХЛИСТУН Олена Сергіївна

УДК 008:7.01:316.7(043.3)

Дисертація

**МИСТЕЦЬКІ ЗАСОБИ ГАРМОНІЗАЦІЇ КОМУНІКАТИВНОГО
СЕРЕДОВИЩА У ПРОСТОРІ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ**

26.00.01 – теорія та історія культури

Подається на здобуття наукового ступеня доктора культурології

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ О. С. Хлистун

Науковий консультант: доктор культурології, професор Петрова Ірина Владиславівна.

Київ – 2019

АНОТАЦІЯ

Хлисту́н О.С. Мистецькі засоби гармонізації комунікативного середовища у просторі сучасної культури. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора культурології за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури. Київський національний університет культури і мистецтв Міністерства культури України. Київ, 2019.

Дисертація присвячена аналізу сучасних проблем формування комунікативного середовища засобами мистецтва, зокрема проблемі ідентичності людини як комуніканта. Доведено, що ідентичність є одним із механізмів гармонізації комунікативного середовища за доби глобалізації. Система ідентифікації продуцентів та реципієнтів культурних цінностей визначається як цілісність перевтілення, мімезису та катарсису, як генералізовані почуття людини та як визначення детермінант (етичних, естетичних, екологічних) сприйняття інформації, зокрема комунікативного середовища, експресивних і конструктивних видів мистецтв.

Теоретико-методологічний інструментарій компаративного та системного аналізу розвитку, еволюції комунікативного середовища визначено у контексті синестезії як полімодального сприйняття інформації. Охарактеризовані естетичні компоненти гармонізації предметного, візуального, аудіального середовища. Проаналізовано жанр меніппеї як джерело інверсивних образних трансформацій у літературному творі. Визначені механізми та сучасні стратегії інтерпретації і трансформації інформації, охарактеризована соціокультурна динаміка комунікативного середовища в контексті актантної моделі як засобу аналізу феномена перевтілення в театрі, психологічні, архітектонічні, пластичні домінанти театральних систем К. Станіславського, Вс. Мейерхольда, Леся Курбаса.

У дослідженні вперше здійснено системний аналіз феномена гармонізації комунікативного середовища засобами мистецтва, визначено соціокультурну ідентичність людини з позиції культуровимірного потенціалу образних трансгресій, інверсії, що описуються терміном «перевтілення». Зокрема, доведено, що гармонізуючий потенціал мистецтва не можна звести до об'єктних означуваних: пропорції, симетрії, рівноваги, метру, ритму, характерних для античного космологізму, класицистської поетики, тоталітарних систем нормативної та ідеологізованої гармонії, а також до суб'єктних означуваних гештальтпсихології (принцип прегнантності – «доброї форми», візуально-структурної єдності елементів на основі їх подібності та ін.). Конституативний принцип культурологічної експлікації гармонії в мистецтві ґрунтується на провідних константах культуротворчості: поведінці (етичний аспект), діяльності (праксиологічний аспект) та стану (естетичний аспект), що презентують суб'єкта культури як синтетичну особистість, здатну до існування в різних світах культурних практик, до «перевтілення», формування соціокультурної ідентичності як мистецької цілісності.

Мистецтво проаналізовано як система моделювання комунікативних процесів у термінах художньої поетики. Мистецтво презентується як складна ієрархічна система: єдність вмінь, майстерності і творчості. Мистецтво як вміння (техніко-ремісничий аспект) має найбільш усталену систематизацію прийомів, навичок, засобів виразності, які, в свою чергу, адекватно описуються у термінах психології сприйняття. Цьому аспекту присвячений підрозділ з проблем «екології сприйняття», за Дж. Гібсоном. Мистецтво як майстерність спонукає до ідентифікації суб'єкта естетичного сприйняття у мистецькому творі як продуцента комунікативного процесу. Цей аспект отримав системне визначення як метаекологічної естетики; мистецтво як творчість актуалізує проблему темпоральності культури, креативності, що апелює до визначення акту комунікації. Цей аспект досліджено в контексті семіологічних досліджень, актантної моделі тощо.

Проаналізовані трансформації сучасних мистецьких засобів гармонізації комунікативного середовища як виникнення розмаїття систем наслідування передання інформації, радикалізації міметизму мистецтва, його натуралізації у віртуальних і дигітальних технологіях, а також утворення систем «анестезії катарсису», за С. Грузенбергом, що перетворює реальність культури на «райську насолоду», зокрема в рекламі, шоу-бізнесі, моді тощо. Доведено, що глобалізація в контексті комунікативного середовища культури стає тотальним та універсальним принципом, що сприяє генерації культурно-історичного потенціалу культури та його деструкції. Цей складний процес утворює інтерактивне поле взаємодії, яке можна визначити як акт культуротворення, відносини продуцента і реципієнта, сферу комунікативних взаємодій, де формується соціокультурна та сценічна ідентичність комунікації (поняття «сцена» втрачає свої онтологічні риси «помосту», «місця події» та інтерпретується як комунікативний феномен). Образні реалії комунікації корелюють з внутрішнім потенціалом гри актора та зовнішніми, середовищними контекстами тих сценічних артефактів, в яких ця гра відбувається. Мультикультурні, полікультурні трансформації сцени утворюють образний потенціал художньої комунікації, який знаходить певний епіцентр перевтілення, нове тіло образу, новий образ як тілесні трансгресії (вихід за межі будь-якої тілесності), можливий як образний предметний ряд, який відображається у знакових конотаціях.

Визначено, що соціодинаміка комунікативного середовища обумовлена естетичною проблематикою, імперативами естетичної рецепції, які стимулюють актуалізацію метакультурного та метахудожнього потенціалу сучасного середовища у мистецьких засобах його гармонізації. Екологічний вимір культури стає горизонтом планетарного бачення простору культури як природовимірною та людиновимірною початку культуротворчості. Доведено, що дихотомія свідомості і предметного світу обумовлює культурологічні експлікації сценічної ідентичності актора комунікації, актора, яка в психології

ззначається як парадокс, коли образ не можна описати в царині психофізіологічних реалій, бо в них не існує нічого від предметності (від сцени в даному разі) і, навпаки, предметність сценічних реалій не має нічого спільного з тим «псюхе», яке втілюється в предметний ряд мізансцен. Цей ефект психологи визначають як своєрідну інсталяцію свідомості актора.

У дисертації також уточнено, що формування будь-якої культурологічної дослідницької діяльності, визначення нових імперативів поведінки та естетичного смаку формується як міжкатегоріальний синтез наук про культуру, історію, людину, який не можна вписати в межі європейської антропоцентристської парадигми або в східну парадигму недіяння. Метакультурні універсалиї екологічної етики й естетики презентують нову онтологію урбанізованого простору комунікації в межах національних культур. Імперативний імпульс екологічної детермінації в естетиці, теорії архітектури, дизайні, рекламі надає можливість переосмислення регулятивних функцій таких категорій, як «комунікативний простір», «екологія культури», «перевтілення», «сценізм».

Перевтілення є маркером образної цілісності, фіксує зміни в межах онтологічних реалій образності, які пов'язуються з тілесними трансгресіями як домінантою сприйняття в контексті інтероцепції (зондування підсвідомого), екстероцепції (зондування оточуючого середовища) і пропріоцепції (гравітаційного, вертикального самостояння людини в світі), що визначає константи естетико-комунікативного сценізму. Естетичний суб'єкт є епіцентром креативного бачення та споглядання цінностей культури, що дає можливість інтеграції традиційних і нетрадиційних, класичних і некласичних методів сценічної дії. Суб'єкт культури в ситуації глобальної планетарної екологічної кризи стає суб'єктом синтезу естетичного та етичного імперативів рефлексії та рецепції, презентує планетарну родову цілісність людини та культури.

Теоретичне значення роботи полягає у тому, що в дисертації визначається феномен естетичного сприйняття комунікативного середовища як єдність рефлексії та рецепції, що дає можливість охарактеризувати контекст сучасних глобалізаційних процесів у просторі візуальних та аудіальних комунікацій. Визначається комунікативний інструментарій функціонування мистецького твору. Новизна дослідження полягає в тому, що робота презентує логіку образних трансформацій комунікації в культурних практиках, зокрема в літературі, образотворчому мистецтві, кінематографі, театрі тощо.

Ключові слова: комунікація, сприйняття, інформація, ідентичність, перевтілення, екологія.

SUMMARY

Khlystun O.S. Artistic means of communicative environment harmonizing in the space of modern culture. - Qualification scientific paper, manuscript.

Dissertation for a Doctor degree in Cultural studies: Speciality 26.00.01 - theory and history of culture. Kyiv National University of Culture and Arts of Ministry of Culture of Ukraine (Kyiv). - 2019

The dissertation is devoted to the analysis of modern problems of communicative environment formation by means of art, in particular the problem of human identity as a communicant. It is proved that identity is one of the mechanisms of communicative environment harmonization in the age of globalization. Identification system of producers and recipients of cultural values is defined as the integrity of transformation, mimesis and catharsis, as generalized human feelings and as determinant (ethical, aesthetic, environmental) of information perception, in particular communicative environment, expressive and constructive types of arts.

Theoretical and methodological tools of comparative and system analysis of development, communicative environment evolution are defined in the context of synesthesia as a polymodal information perception. Aesthetic ingredients of object,

visual and audio environment harmonization are characterized. The genre of menippeah is analyzed as a source of inverse figurative transformations in a literary work. Mechanisms and modern strategies for information interpretation and transformation are defined, sociocultural dynamics of the communicative environment in the context of the actantial model as a means of analyzing the phenomenon of transformation in the theater, psychological, architectonic, plastic dominants of the theatrical systems of K. Stanislavskiy, Vs. Meyerhold, Les Kurbas are characterized.

For the first time, in the study is carried out a systematic analysis of phenomenon of communicative environment harmonization by means of art, defined the socio-cultural identity of human from the standpoint of cultural potential of figurative transgressions, inversions, that described by the term "transformation". In particular, it is proved that harmonizing potential of art cannot be reduced to the object's notions: proportion, symmetry, balance, meter, rhythm that are characteristic of antique cosmology, classicism poetics, totalitarian systems of normative and ideological harmony, as well as to subjective notions of Gestalt psychology (pregnancy principle - "good form", visual-structural unity of elements based on their similarity, etc.). Constitutional principle of harmony culturological explication in art is based on the leading constants of cultural creativity: behavior (ethical aspect), activity (praxiological aspect) and state (aesthetic aspect), that present the subject of culture as a synthetic person, capable to exist in different worlds of cultural practices, to "transformation", formation of socio-cultural identity as an artistic integrity.

Art is analyzed as a system for modeling communicative processes in terms of artistic poetics. Art is presented as a complex hierarchical system: the unity of skills, mastership and creativity. Art as a skill (techno-craft aspect) has the most established systematization of techniques, skills, means of expression, which, in turn, are adequately described in terms of perception psychology. The section on "ecology of perception" problem, by J. Gibson is devoted to this aspect. Art as a mastership encourages to the identification of aesthetic perception subject in an artistic work as a

producer of communicative process. This aspect has been systematically defined as meta-ecological aesthetics; art as creativity actualizes the culture temporality problem, creativity, appealing to the definition of communication act. This aspect has been investigated in the context of semiotic research, an actantial model, and so on.

In the research are analyzed transformations of modern artistic means of communicative environment harmonizing as the emergence of a variety of information imitation transmission systems, radicalization of mimetitis of art, its naturalization in virtual and digital technologies, as well as the formation of "catharsis anaesthesia" systems, by S. Gruzenberg, that transform the reality of culture into "paradise pleasure", in particular in advertising, show business, fashion, etc. It is proved that globalization in the context of communicative environment of culture becomes a total and universal principle that promotes the generation of cultural and historical potential of culture and its destruction. This complex process forms an interactive field of interaction, which can be defined as an act of cultural development, a producer and recipient's relationship, a sphere of communicative interactions, where sociocultural and theater identity of communication are formed (the concept of "scene" loses its ontological features of the "platform", "place of the event" and is interpreted as a communicative phenomenon). Figurative realities of communication correlate with internal potential of actor's play and external, environmental contexts of those stage artifacts in which this play takes place. Multicultural transformations of the scene form a figurative potential of artistic communication, which finds a certain epicenter of transformation, a new body of the image, a new image as bodily transgressions (going beyond any corporeality), possible as a figurative subject series, which is reflected in sign connotations.

It is determined that sociodynamics of communicative environment is caused by aesthetic issues, imperatives of aesthetic reception, which stimulate actualization of metacultural and meta-artistic potential of modern environment in the artistic means of its harmonization. Ecological dimension of culture becomes the horizon of cultural space planetary vision as natural-dimensional and human-dimensional

leakage of cultural cultivating. It is proved that consciousness dichotomy and objective world dichotomy causes cultural explorations of the stage identity of communication actor, an actor, which is mentioned in psychology as a paradox, when the image cannot be described in the realm of psychophysiological realities, because there is nothing in them from the objectivity (from the scene in this case) and, conversely, scenic realities objectivity has nothing in common with that "psyche", which is embodied in the subject range of *mise-en-scène*. This effect is defined by psychologists as a kind of actor's consciousness installation.

The dissertation also clarifies that formation of any cultural research activity, definition of new behavior imperatives and aesthetic taste is formed as an intercategory synthesis of the sciences about culture, history, human, who cannot be written in the boundary of European anthropocentric paradigm or in the Eastern paradigm of inaction. Metacultural universals of ecological ethics and aesthetics present a new ontology of urbanized communication space within national cultures. Imperative impulse of environmental determination in aesthetics, theory of architecture, design, and advertising provides an opportunity to rethink regulatory functions of such categories as "communicative space", "ecology of culture", "transformation", "scenizm".

Transformation is a marker of figurative integrity, fixes changes within the ontological realities of figurativeness, which are associated with corporal transgressions as the dominant perception in the context of interception (sensing of the subconscious), exteroception (sensing of the environment) and proprioceptions (gravity, vertical independence of human in the world), which determines the constants of aesthetic-communicative scenizm. Aesthetic subject is the epicenter of creative vision and contemplation of cultural values, which enables the integration of traditional and non-traditional, classical and non-classical methods of stage action. The subject of culture in the context of global planetary ecological crisis becomes the subject of aesthetic and ethical imperatives synthesis of reflection and reception, presents the planetary generic integrity of human and culture.

Theoretical significance of the work lies in the fact that in the dissertation the phenomenon of aesthetic perception of communicative environment as a unity of reflection and reception is determined, which makes it possible to characterize the context of modern globalization processes in the space of visual and auditory communications. Communicative toolkit for artistic work functioning is determined. Research novelty is that the work presents the logic of communication figurative transformations in cultural practices, in particular in literature, fine arts, cinematography, theater, etc.

Key words: communication, perception, information, identity, transformation, ecology.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Монографії

1. Хлистун О. С. *Метаморфози перевтілення соціокультурної ідентичності людини: культурологічний аспект* : монографія / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2019. 269 с.

Статті у наукових фахових виданнях України

2. Хлистун О. С. Акторська уява як складова творчого процесу перевтілення. *Культурологічна думка*. 2018. Вип. 14. С. 52–59.

3. Хлистун О. С. Віра в перевтілення у світовій міфології. *Вісник НАКККіМ*. 2018. № 4. С. 183–189.

4. Хлистун О. С. Концепт «перевтілення» в контексті генези релігійних моделей культури. *Культура України*. 2018. Вип. 62. С. 124–131.

5. Хлистун О. С. Міфологічна генеза феномену театрального перевтілення. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2017. Вип. 24. С. 247–252.

6. Хлистун О. С. Мовна картина світу: рефлексійний досвід. *Культура і сучасність*. 2015. № 2. С. 106–111.

7. Хлистун О. С. Новий театр Леся Курбаса: вимоги до заглиблення актора в образ. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2018. Вип. 40. С. 236–243.

8. Хлистун О. С. Принципи сценічного перевтілення актора. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2018. Вип. 26. С. 59–64.

9. Хлистун О. С. Роль режисури у процесі впливу телевізійної естради на глядача. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2015. Вип. 35. С. 195–202.

10. Хлистун О. С. Символіка народного мистецтва у контексті святково-обрядової культури українців. *Вісник НАКККіМ*. 2015. № 4. С. 88–92.

11. Хлистун О. С. Символічний зміст образного перевтілення в практиці театральної культури. *Культура і сучасність*. 2017. № 2. С. 30–34.

12. Хлистун О. С. Символічний зміст перевтілення акторів у творах кіномистецтва. *Питання культурології*. 2018. Вип. 34. С. 124–132.

13. Хлистун О. С. Символічний зміст перевтілення персонажів у «Лісовій пісні» і Українки: культурологічний аспект. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2018. № 41. С. 39–47.

14. Хлистун О. С. Символічний зміст перевтілення персонажів у «Лісовій пісні» Лесі Українки: культурологічний аспект. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2018. № 41. С. 58–65.

15. Хлистун О. С. Сутнісні особливості акторського перевтілення. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. № 34. С. 34–51.

16. Хлистун О. С. Театр Леся Курбаса: нові засоби виразності акторської гри. *Питання культурології*. 2017. Вип. 32. С. 187–204.

17. Хлистун О. С. Феномен перевтілення в контексті філософського виміру. *Культура і сучасність*. 2018. № 2. С. 27–33.

Статті у виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз

18. Хлистун О. С. Глобалізаційні проблеми суб'єктного виміру культури в просторі комунікативного середовища: homo esteticos як епіцентр гармонізації сутнього. *Вісник НАКККіМ*. 2019. № 1. С. 211–220.

19. Хлистун О. С. Екологічний вимір етичного та естетичного як світобудівна парадигма культури. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*. 2018. № 192. С. 7–10.

20. Хлистун О. С. Сприйняття артефактів культури як екологічний феномен: комунікативний вимір. *Гілея* : наук. журнал. 2019. Вип. 140 (1). С. 101–105.

21. Хлистун О. С. Феномен методики акторського тренінгу Тадаші Сузукі. *Актуальні питання культурології*. 2017. Вип. 17. С. 209–217.

Опубліковані праці апробаційного характеру

22. Хлистун О. С. До питання акторського перевтілення у кінематографі. *Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка* : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., 22 жовтня 2018 р., м. Київ. Київ, 2018. Ч. 4. С. 65–68.

23. Хлистун О. С. Види акторської сценічної діяльності. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матеріали Міжнар. наук. конф., 22–23 листопада 2018 року / Харк. держ. академія культури. Харків, 2018. С. 26–28.

24. Хлистун О. С. Вплив телевізійної естради на глядача. *Перспектива розвитку сучасної науки* : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., 4–5 грудня 2015 р., м. Харків. Харків, 2015. С. 28–31.

25. Хлистун О. С. Категоріальний апарат дослідження феномену сценічного перевтілення актора. *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2018. Вип. 38. С. 81–89.

26. Хлистун О. С. Майстерність перевтілення: методика успіху. *Сучасна система освіти і виховання: досвід минулого – погляд у майбутнє* : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., 6–7 жовтня, м. Київ. Київ, 2017. С. 109–111.

27. Хлистун О. С. Мистецтво перевтілення актора (за К. Станіславським). *Дискурсивний вимір сучасного мистецтва: діалог культур* : матеріали Міждисциплін. наук.-теорет. та практ. конф. з міжнар. участю, 30 листопада 2016, м. Київ. Київ, 2016. С. 140–142.

28. Хлистун О. С. Особливості застосування пластичних та мовних засобів у процесі створення сценічного образу: мистецтвознавчий аналіз

методів акторського перевтілення. *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 37. С. 98–114.

29. Хлистун О. С. Перевтілення актора: тіло, душа, свідомість. *Українська культура: перспективи євроінтеграції. Інноваційні процеси в сучасній культурі* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., 7–8 квітня 2016 р., м. Київ. Київ, 2016. Ч. II. С. 186–189.

30. Хлистун О. С. Поняття «гра» в сценічному мистецтві. *Розвиток суспільних наук в сучасних умовах: теорія, методологія, практика* : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., 19–20 жовтня 2018 р., м. Київ / Таврійс. університет. Київ, 2018. С. 85–89.

31. Хлистун О. С. Психотехніка формування театрального образу. *Реалії та перспективи розвитку суспільства: соціальні, психологічні і політичні аспекти* : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., 26–29 жовтня 2016 р., Sládkovičovo, Slovaká Republic. Sládkovičovo. 2016. С. 145–148.

32. Хлистун О. С. Режисура української пісенної естради: стратегії творчості. *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 33. С. 160–165.

33. Хлистун О. С. Система К.С. Станіславського як методологічна основа мистецтва сценічного перевтілення. *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 36. С. 48–57.

34. Хлистун О. С. Специфіка взаємодії символу та театрального образу. *Пріоритетні наукові напрямки педагогіки і психології: від теорії до практики* : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., 13–14 жовтня 2017 р., м. Харків. Харків, 2017. С. 82–84.

Праця яка додатково відображає наукові результати дисертації

35. Хлистун О. С. Традиції перевтілення актора у театральній драматичній практиці. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2016. Вип. 22. С. 215–221.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	17
РОЗДІЛ 1	27
ІДЕНТИЧНІСТЬ ЛЮДИНИ ЯК ДЕТЕРМІНАНТА ГАРМОНІЗАЦІЇ КОМУНІКАТИВНОГО СЕРЕДОВИЩА. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	27
1.1. Історіографія проблеми та концептуальні засади дослідження	27
1.2. Екологічний вимір етичного та естетичного – світобудівна парадигма культури	44
1.3. Глобалізаційні проблеми суб’єктного виміру культури в просторі комунікативного середовища: homo esteticos як епіцентр гармонізації сутнього	55
1.4. Метаморфози перевтілення соціокультурної ідентичності людини у дискурсивному просторі гуманітарного знання	64
1.5. Ідеаційний комплекс перевтілення у міфології та релігії	83
1.6. Феномен артизації – гармонізуюча проекція мистецьких реалій	103
Висновки до розділу	122
РОЗДІЛ 2	125
СПРИЙНЯТТЯ КОМУНІКАТИВНОГО СЕРЕДОВИЩА ЯК КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПРОЦЕС: ВІД ВІРИ У «ПЕРЕВТІЛЕННЯ» ДО СУЧАСНИХ ФОРМ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК	125
2.1. Комунікативний вимір естетичного сприйняття артефактів культури	125
2.2. Соціодинаміка комунікативного середовища в контексті глобальних трансформацій культури.....	146
2.3. Феномен «перевтілення» як засіб гармонізації світу в контексті генези релігійних моделей культури	164
2.4. Міфодизайн предметного світу як культурна практика у просторі віртуальної реальності	183

2.5. Синестезія як полімодальна стратегія сприйняття середовища: образні та семантичні конотації.....	204
2.6. Естетичні компоненти гармонізації предметного світу	218
Висновки до розділу	234
РОЗДІЛ 3	237
ФЕНОМЕН «ПЕРЕВТІЛЕННЯ» В ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ ЯК ЗАСАДА ЦІЛІСНОСТІ ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ	237
3.1. Меніппея – метажанрова інтерпретативна парадигма інверсивних образних перевтілень у художньому творі.....	237
3.2. Антропологічна межа в українській літературі та образотворчому мистецтві як образ інобуття	254
3.3. Актантна модель як засіб аналізу феномена перевтілення у театрі	271
3.4. Театральні системи К. Станіславського, Вс. Мейєрхольда, Леся Курбаса – епіцентри презентації перевтілення в театрі	286
3.5. Психологічні моделі комунікативної ідентичності в полімодальному просторі естетичного сприйняття художнього твору.....	302
3.6. Герой, актор, образ в образних трансгресіях ігрового кіно	312
Висновки до розділу	326
ВИСНОВКИ.....	329
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	334
ДОДАТОК.....	381

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Глобальні трансформації, що відбуваються в культурі ХХ–ХХІ ст., спонукають до визначення ресурсів художньої активності людини як суб'єкта культуротворення, зокрема, до культурологічного аналізу таких суб'єктних означуваних культури, як поведінка, діяльність, стан, у контексті комунікативного середовища. Ризики та загрози деформації цілісності людини як епіцентру культурного діалогу, взаємодії акторів культурно-цивілізаційного простору спонукають до пошуку засобів гармонізації культурних практик, що відповідають за адекватність донесення та сприйняття образної інформації. Комунікативний вимір актуалізує процеси генерації інтерпретативних засад культурологічного аналізу як процесуальних, подієвих констант акту комунікації, так і предметних компонентів комунікативного середовища. Формується синтетична дисципліна – комунікологія, що поєднує в собі потенціал культурології, теорії комунікації та ін. Утім, реальність культури залежить не лише від зовнішнього тиску глобалізації, трансформації модальностей світобачення і світопочуття, а від внутрішніх настанов суб'єкта культуротворення, що актуалізує визначення детермінант збереження образних ресурсів соціокультурної ідентичності людини та пошук шляхів гармонізації комунікативного середовища. Культурологічний підхід до комунікації спонукає визначити предметні, візуальні, аудіальні компоненти комунікації, які є співмірними можливостям їх сприйняття людиною, що позначається як «екологія культури», де провідними стають настанови гармонії людини та навколишнього середовища.

Існує великий напрям досліджень культури, пов'язаний з «екологією сприйняття», за визначенням Дж. Гібсона. Категорії «екологія», «ойкос» апелюють до понять «домівка», «оселя», «домобудівництво», які, в свою чергу,

актуалізують звернення до національних культур як засади культурного будівництва. «Екологічність» культуротворення стає відповіддю на глобальну бездомність культури, що перетворюється на анонімну реальність маргінального існування людини у планетарному просторі. Настанови культурного будівництва стають особливо актуальними для регіону пострадянських країн. Пошуки модернізації суспільства, спонуки до домобудівництва на руїнах попередніх «братерських» культур актуалізують метаекологічну проблематику сучасної комунікації, яка стає своєрідною «посткомунікацією», рефлектує над втраченими цінностями культури.

Мистецькі засоби гармонізації комунікативного середовища актуалізують звернення до полімодального виміру всіх посередників акту комунікації (художнього образу, флеш-іміджу, брэнда тощо), до систем соціокультурної ідентичності людини, «перевтілення» суб'єктів комунікативного процесу. Цей аспект є пріоритетним у дисертації, презентується як визначення суб'єктної складової культуротворчості, дає змогу охарактеризувати роль мистецтва у подоланні наслідків надмірної урбанізації, мультикультуралізму, уніфікації та гомогенізації культури.

Сценічний мультивекторний універсалізм або урбанізм мистецької комунікації формуються в межах тієї реальності, яка тяжіє до експансії наслідування, міметичних рис, уподібнення або до катарсичних реалій мистецтва. Відбувається певна деонтологізація сцени як феномена культури. Категорія «сцена» в сучасних культурологічних дослідженнях розуміється суто комунікативно (арт-сцена, рок-сцена, рейв-сцена, панк-сцена тощо), а також формується зворотній процес – актуалізується потреба онтологізації новітніх форм комунікації у віртуальному, дигітальному просторі, що визначається категорією «сценізм», яка презентує ігрові, предметні, зображувальні, візуальні складові будь-якої дії та події у культуротворчому акті.

Глобалізаційні аспекти культури відображені у дослідженнях представників французької соціологічної школи Д. Мартена, Ж.-Л. Мецжера,

Ф. П'єра. Постмодерністська система ідентичностей визначається З. Бауманом, П. Бергером, Т. Лукманом. Метакультурні конотації глобалізації досліджуються у Д. Гелда, Е. МакГрю, Д. Голдблатта, Д. Пerratона. С. Гантінгтон презентує широкий контекст глобалізаційної та цивілізаційної проблематики формування ідентичності в американській культурі та в планетарному соціумі.

Філософсько-антропологічні виміри ідентичності людини знайшли відображення в роботах М. Бердяєва, М. Гайдеггера, П. Рікера, К. Ясперса та ін. Проблема урбанізму та дезурбанізму в культурі ХХ ст. стала предметом дослідження у представників франкфуртської школи Т. Адорно, В. Беняміна, Ю. Габермаса, Г. Маркузе, Е. Фромма, провідних архітекторів ХХ ст. – Ф. Л. Райта, Ле Корбюзьє та ін.

Комунікація в просторі культури надзвичайно плідно досліджується представниками німецької комунікативної філософії: К.-О. Апелем, Ю. Габермасом, Д. Бьолером, В. Гьосле, П. Ульріхом. У дослідженнях українських філософів та культурологів комунікативне середовище презентується як певний вимір культуротворчості. Так, у дослідженнях Є. Бистрицького, С. Пролеєва, С. Кримського, В. Малахова, М. Поповича та ін. визначені політичні, етико-естетичні, комунікативні виміри культури.

Феномен ідентичності людини в культурі, зокрема в контексті комунікативного середовища досліджували З. Бауман, П. Бергер, Т. Лукман; у психології та психоаналізі – Л. Веккер, Д. Тернер, З. Фрейд, К.-Г. Юнг; у міфології та релігії – М. Еліаде, Д. Пивоваров, О. Лосєв, Е. Кассіерер, Є. Мелетинський; у контексті філософської рефлексії – М. Попович, В. Личковах, М. Шульга, Ю. Павленко; у кінематографі – С. Безклубенко, В. Тримбач; у дискурсі літератури – О. Киченко, О. Кобзар, І. Кобилко, В. Чернецький та ін.

Дослідження в теоретичному та практичному аспектах обумовлене актуальним завданням – визначити мистецькі засоби як гармонізуючий вектор

культуротворення в цілому, охарактеризувати епіцентри гармонії як створення образних рекреацій, естетичних зон у хаосогенному середовищі сучасності.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано відповідно до теми наукових досліджень Київського національного університету культури і мистецтв «Трансформаційні процеси соціальної культури України» (Державний реєстраційний № 0117U002887), а також планів й тем науково-дослідницької роботи кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля Київського національного університету культури і мистецтв.

Мета дослідження – з'ясувати образну специфіку комунікативного простору сучасної культури як певної реальності формування систем соціокультурної ідентичності людини, обумовлених мистецькими засобами.

Реалізація поставленої мети зумовила необхідність розв'язання таких взаємопов'язаних **завдань**:

- проаналізувати історіографію проблеми та уточнити поняття: «комунікативний простір», «екологія культури», «перевтілення», «сценізм», «соціокультурна ідентичність», «ідеація», «антропологічна межа», а також «мімезис» та «катарсис» в контексті сучасної проблематики культуротворчості;
- надати експлікацію образних детермінант сприйняття комунікативного середовища як культурно-історичної реальності;
- визначити глобалізаційні проблеми культуротворчості, зокрема синтезу мистецтв, артизації комунікативного середовища у контексті метаекологічної проблематики;
- здійснити культурологічний аналіз артефактів культури та визначити сутність комунікативних метаморфоз соціокультурної ідентичності у просторі культурологічної рефлексії;
- охарактеризувати соціодинаміку комунікативного середовища в контексті проблем його гармонізації мистецькими засобами як глобальної цілісності культури;

- концептуалізувати поняття «міфодизайн» та охарактеризувати міфотворчі спонуки культуротворення;
- визначити культурологічні та естетичні аспекти синестезії як полімодальної стратегії сприйняття комунікативного середовища;
- проаналізувати образні модальності компонентів гармонізації предметного, візуального, аудіального середовища мистецькими засобами;
- охарактеризувати інобуття систем перевтілення естетичного суб'єкта у комунікативній реальності культури як актанта, актора, актора та як своєрідну систему соціокультурної ідентичності.

Об'єкт дослідження – комунікативне середовище в контексті глобалізаційних та інтеграційних процесів культури ХХ–ХХІ ст.

Предмет дослідження – специфіка формування художнього синтезу комунікативного середовища як системи гармонізації інформаційного простору.

Методи дослідження. У дисертації поряд з загальнонауковими методами, такими, як аналіз, синтез, індукція, дедукція, узагальнення, використані компаративний, кроскультурний та системний аналіз, що дають можливість визначення феноменів культури як культурно-історичної цілісності у їх порівнянні та паралельних, аналогових ідентифікаціях. Феноменологічний метод дозволяє презентувати поле виявлення можливостей культуротворчості. Діалектичний метод дає можливість визначити межі трансформації протиріч культуротворення як зміну реалій сприйняття комунікативного середовища. Мистецькі гармонізуючі спонуки культуротворення презентуються у контексті комунікативного середовища як дієва поетика трансформації образної інформації, що допомагає з'ясувати, як можливо здійснення та втрачена гармонія єднання людини і світу. Метод культурно-історичної реконструкції комунікативного середовища дає можливість адекватної експлікації культурних цінностей. Проектно-реконструктивний метод дозволяє визначити

інваріантність просторових, візуальних, аудіальних патернів сприйняття по відношенню до образу культури в цілому.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в здійсненні системного аналізу феномена гармонізації комунікативного середовища засобами мистецтва, визначені специфіки соціокультурної ідентичності людини з позиції культуровимірного потенціалу образних трансгресій, інверсії, що описуються феноменом «перевтілення». Це дає своєрідний ряд концептуальних положень, які розгортаються в певних розділах дослідження.

Вперше:

– доведено, що гармонізуючий потенціал мистецтва не можна звести до об'єктних означуваних: пропорції, симетрії, рівноваги, метру, ритму, характерних для античного космологізму, класицистської поетики, тоталітарних систем нормативної та ідеологізованої гармонії, а також до суб'єктних означуваних гештальтпсихології (принципу прегнатності – «доброї форми», візуально-структурної єдності елементів на основі їх подібності та ін.). Конститутивний принцип культурологічної експлікації гармонії в мистецтві базується на провідних константах культуротворчості: поведінці (етичний аспект), діяльності (праксиологічний аспект) та стану (естетичний аспект), що презентують суб'єкта культури як синтетичну особистість, здібну до існування в різних світах культурних практик, до «перевтілення», формування соціокультурної ідентичності як мистецької цілісності;

– визначено теоретико-методологічний інструментарій гармонізації комунікативного середовища мистецькими засобами. Мистецтво проаналізовано як система моделювання комунікативних процесів у термінах художньої поетики. Мистецтво презентується як складна ієрархічна система: єдність вмінь, майстерності та творчості. Мистецтво як вміння (техніко-ремісничий аспект) має найбільш усталену систематизацію прийомів, навичок, засобів виразності, які, в свою чергу, адекватно описуються у термінах психології сприйняття, цьому аспекту присвячений підрозділ з проблем

«екології сприйняття», за Дж. Гібсоном. Мистецтво як майстерність спонукає до ідентифікації суб'єкта естетичного сприйняття у мистецькому творі як продуцента комунікативного процесу. Цей аспект дістав системного визначення як «метаекологічної естетики». Мистецтво як творчість актуалізує проблему темпоральності культури, креативності, що апелює до визначення акту комунікації. Цей аспект досліджено в контексті семіологічних досліджень, актантної моделі тощо;

– проаналізовані трансформації сучасних мистецьких засобів гармонізації комунікативного середовища як виникнення розмаїття систем наслідування передачі інформації, радикалізації міметизму мистецтва, його натуралізації у віртуальних та дигітальних технологіях, а також утворення систем «анестезії катарсису», за С. Грузенбергом, що перетворює реальність культури на «райську насолоду» в рекламі, шоу-бізнесі, моді тощо;

– доведено, що глобалізація в контексті комунікативного середовища культури стає тотальним та універсальним принципом, що сприяє як генерації культурно-історичного потенціалу культури, так і його деструкції. Цей складний процес утворює інтерактивне поле взаємодії, яке можна визначити як акт культуротворення, відносини продуцента і реципієнта, сферу комунікативних взаємодій, де формується соціокультурна та сценічна ідентичність комунікації (поняття «сцена» втрачає свої онтологічні риси «помосту», «місця події» та інтерпретується як комунікативний феномен). Образні реалії комунікації корелюють як з внутрішнім потенціалом гри актора, так і зовнішніми, середовищними контекстами тих сценічних артефактів, в яких ця гра відбувається. Мультикультурні, полікультурні трансформації сцени утворюють образний потенціал художньої комунікації, який знаходить певний епіцентр перевтілення, нове тіло образу, новий образ як тілесні трансгресії (вихід за межі будь-якої тілесності), можливий як образний предметний ряд, який відбивається у знакових конотаціях;

– визначено, що соціодинаміка комунікативного середовища обумовлена естетичною проблематикою, імперативами естетичної рецепції, які стимулюють актуалізацію метакультурного та метахудожнього потенціалу сучасного середовища у мистецьких засобах його гармонізації. Екологічний вимір культури стає горизонтом планетарного бачення простору культури як природовимірною та людиновимірною витоку культуротворчості;

– доведено, що дихотомія свідомості і предметного світу обумовлює культурологічні експлікації сценічної ідентичності актора комунікації, актора, що в психології зазначається як парадокс, коли образ не можна описати в царині психофізіологічних реалій, бо в них не існує нічого від предметності (від сцени в даному разі) і, навпаки, предметність сценічних реалій не має нічого спільного з тим «псюхе», яке втілюється в предметний ряд мізансцен. Цей ефект психологи визначають як своєрідну інсталяцію свідомості актора.

Уточнено:

– формування будь-якої культурологічної дослідницької діяльності, визначення нових імперативів поведінки та естетичного смаку формується як міжкатегоріальний синтез наук про культуру, історію, людину, який не можна вписати в межі європейської антропоцентристської парадигми або в східну парадигму недіяння;

– метакультурні універсалії екологічної етики і естетики презентують нову онтологію урбанізованого простору комунікації в межах національних культур. Імперативний імпульс екологічної детермінації в естетиці, теорії архітектури, дизайні, рекламі надає можливість переосмислення регулятивних функцій таких категорій, як «комунікативний простір», «екологія культури», «перевтілення», «сценізм»;

– доведено, що перевтілення є маркером образної цілісності, фіксує зміни в рамках онтологічних реалій образності, які пов'язуються з тілесними трансгресіями як домінантою сприйняття в контексті інтероцепції (зондування підсвідомого), екстероцепції (зондування навколишнього середовища) і

пропріоцепції (гравітаційного, вертикального самостояння людини в світі), що визначає константи комунікативного сценізму.

Набули подальшого розвитку:

– естетичний суб'єкт є епіцентром креативного бачення та споглядання цінностей культури, що дає можливість інтеграції традиційних та нетрадиційних, класичних та неklasичних методів сценічної дії;

– суб'єкт культури в ситуації глобальної планетарної екологічної кризи стає суб'єктом синтезу естетичного та етичного імперативів рефлексії та рецепції, презентує планетарну родову цілісність людини та культури.

Практичне значення одержаних результатів полягає у тому, що проблема гармонізації комунікативного середовища засобами мистецтва здійснена як феномен актуалізації культурно-історичного потенціалу культурних практик. Образні трансформації, які відбуваються зараз в гуманітарній освіті, а це, передусім, оновлення курсів з проблем екранних видовищ, віртуальних мистецтв, мульти-, відеомистецтва, а також естрадного мистецтва, шоу-бізнесу, потребують певного синтетичного дослідження. Спроба такого дослідження здійснена в даній роботі. Особлива значущість дослідження пов'язана з тим, що мистецтво, художня реальність кінця ХХ–ХХІ ст. визначена як певний тип комунікативного сценізму.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійною роботою, здійсненою в галузі теорії та історії культури. Теоретичні обґрунтування, практичні розробки, фактологічні дані, висновки й положення наукової новизни здобуті автором у результаті самостійних досліджень. Всі наукові публікації є одноосібними.

Апробація результатів дослідження. Результати дослідження були апробовані на міжнародних, всеукраїнських, регіональних наукових та науково-практичних конференціях: Міжнародній науково-практичній конференції «Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка» (Київ, 2018); Міжнародній науковій конференції «Культурологія та соціальні комунікації:

інноваційні стратегії розвитку» (Харків, 2018); Міжнародній науково-практичній конференції «Перспектива розвитку сучасної науки» (Харків, 2015); Міжнародній науково-практичній конференції «Сучасна система освіти і виховання: досвід минулого – погляд у майбутнє» (Київ, 2017); Міждисциплінарній науково-теоретичній та практичній конференції з міжнародною участю «Дискурсивний вимір сучасного мистецтва: діалог культур» (Київ, 2016); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Українська культура: перспективи євроінтеграції» (Київ, 2016); Міжнародній науково-практичній конференції «Розвиток суспільних наук в сучасних умовах: теорія, методологія, практика» (Київ, 2018); Міжнародній науково-практичній конференції «Реалії та перспективи розвитку суспільства: соціальні, психологічні і політичні аспекти» (Sládkovičovo, 2016); Міжнародній науково-практичній конференції «Пріоритетні наукові напрямки педагогіки і психології: від теорії до практики» (Харків, 2017).

Публікації. Основні положення, наукові результати та висновки дослідження висвітлені в 35 одноосібних наукових публікаціях, із яких 1 монографія, 17 статей опубліковано у фахових виданнях, затверджених МОН України, 4 – у виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз, 14 – праці апробаційного характеру.

Структура та обсяг дисертації зумовлена специфікою предмета та логікою розкриття теми, а також поставленою метою і завданнями дослідження. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, що включають вісімнадцять підрозділів, висновків, списку використаних джерел (610 позицій), додатку. Загальний обсяг дисертації – 386 сторінок, з них 317 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ІДЕНТИЧНІСТЬ ЛЮДИНИ ЯК ДЕТЕРМІНАНТА ГАРМОНІЗАЦІЇ КОМУНІКАТИВНОГО СЕРЕДОВИЩА. ТЕОРЕТИКО- МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія проблеми та концептуальні засади дослідження

Завдання цього підрозділу – окреслити концептуальне поле експлікації категорії «перевтілення» в контексті культуротворчості, що має передумовою означити ті концепції культури, що будуть задіяні в роботі: 1) культура як носій цінностей світогляду (Бог, Абсолют, Великий інший, дух тощо); 2) культура як суб'єктна (поведінка – етосфера, діяльність – пр�ксіосфера, стан – естетосфера) та об'єктна цілісність (інституції культури, культурні практики, зокрема шоу-бізнес, естрада, мода, реклама, дизайн, архітектура, які формують цілісність комунікативного середовища, сформованого мистецькими засобами); 3) культура як реальність самоствердження, самозбереження та самореалізації людини – екологічний, експресивний, проектний аспекти. Більш диференційний підхід щодо культуротворчих інтенцій художньої активності потребує визначення специфіки проявів художньої діяльності людини у комунікативному середовищі як «культивованої» чуттєвості – психологічного та естетичного виміру художньої рецепції та рефлексії. Феномен гармонізації комунікативного середовища засобами мистецтва актуалізує систематику поетик художньої діяльності в літературі, театрі, кінематографі, архітектурі тощо в контексті проблематики глобалізації культури в цілому.

З одного боку, важливо представити всі означені аспекти культуротворчості в контексті обраної теми, а з іншого, всі ці підходи будуть розглянуті в кожній структурній частині дослідження. Тому, з огляду на інформативний характер цього підрозділу насамперед слід надати якщо не

перелік, то принаймні доступний словник артефактів культури, які будуть розглянуті й реконструйовані як культурна цілісність у роботі.

1) Культура як носій цінностей світогляду презентує поле можливих «перевтілень» людини-митця, що утворює духовний горизонт мистецтва в цілому. Так, категорії «імагінативний абсолют» – Я. Голосовкер [139], «абсолютний міф» – О. Лосєв [293], «абсолют в релігії» – Д. Пивоваров [367] задають виміри ідентичності людини в культурі. Категорію «ідеація» порізному використовують Е. Гуссерль [163] (як вбачання сутності речей), К.-Г. Юнг [584] (як медіативну реальність), П. Сорокін [451] (як вияв сакрального в культурі), наближаючи її до категорій «теофанія», «ієрофанія» у М. Еліаде [192] (богоявлення, прояв сакральних цінностей культури). В. Бичков вважає, що та культура, яка втратила «Великого іншого» перетворюється в «пост-культуру» [81], схожих поглядів дотримуються П. Флоренський, М. Бердяєв та ін. [497; 54], які вважали, що культура, яка вже не несе духовності, перетворюється на цивілізацію. В кийвській філософській школі концентрований образ культури надав С. Кримський, визначивши її світоглядну сутність як «універсум». Художній універсум – це проекція на світ усіх можливих світів і, навпаки, проекція на всі можливі світи власного світу [260]. Модель художнього універсуму як система ідентичності людини, презентована як певний вектор проекцій, дає можливість констатувати, що С. Кримський підняв надзвичайно важливі питання, що стали актуальними для стилю мислення ХХІ ст.

2) Культура як суб'єктна (поведінка – етосфера, діяльність – праксіосфера, стан – естетосфера) та об'єктна цілісність (інституції культури, культурні практики) презентує не лише діяльнісний підхід, де мірою всіх речей стає діяльність людини як «обробка природи» та створення в культурі особливої субстанції – «людяності» – М. Попович, В. Іванов, М. Каган, Е. Маркарян та ін. [383; 212; 223; 311], горизонтом культури є категорія «практика», адже вчинковий виток культури обстоював Л. Гумільов [157], який

довів, що культура «починається» з поведінки, табу, норм соціокультурних регулятивів. Вчинковий підхід до самовизначення культури у її суб'єктному модусі також обстоює М. Бахтін [36] та ін.

Поняття «естетосфера» ввів М. Каган для опису категоріального універсуму естетики. Цей універсум описується певними категоріями, адже поняття «естетосфера» залишається рефлексивним витвором у межах аксіологічної проблематики. Втім, неокантіанська настанова М. Кагана дає можливість онтологізувати естетосферу [223]. Це і потрібно для того, щоб описати екологічну проблематику середовища.

Під естетосферою слід розуміти ту естетичну реальність, яку описували провідні мислителі київської школи (В. Мазепа, В. Іванов [212]), що спонукає до осмислення естетичного сприйняття як певної реальності світобачення.

Щодо терміна «етосфера», то він походить від онтологічного тлумачення категорії «етос» у М. Хайдеггера [510]. Етос як місце, де можливе божество, стає об'єктом екологічної проблематики постфеноменологічної етичної школи. Цей концепт достатньо ретельно описаний саме в онтологічному вимірі у М. Хайдеггера, в якого він набуває аспектів регіоналізму ойкумени та топосу рідного дому, близького світу людини, який віддзеркалює пафос рефлексивного світотворення німецького філософа.

Цю категорію слід розуміти суто онтологічно, як простір (середовище), як вимір вибору ціннісно-етичних реалій сутнього, що спонукає до певного комбінування правитоків буття людини в архетипах простору та часу і візуальних візіях середовища (реклама, освітлення, текстова реальність інформації та ін.). Афект та ефект глобальної ідентифікації людини на терені світобудування як домобудування в комунікативному середовищі спонукається її етосом. Відтак, поведінка є головною, глибинною засадою суб'єктності культури. Відповідно образ вчинкового устрою світу мусить бути відкритою системою комунікації, особливо на теренах української культури.

Отже, еко-, ето-, естетосфери презентують цілісність рефлексивного топосу комунікативного середовища людини в цілому як культуровимірної філософської рефлексії, що містить у собі певні норми та імперативи сучасної екологічної ситуації. Певна річ, досить складно описати і знайти категоріальні домінанти системогенезу такої філософської рефлексії, яка була б адекватною завданням реконструкції глобальної цілісності комунікативного середовища в цілому. Дослідники постають перед складним завданням опису естетичного смаку в ситуації його пригнічення та нівеляції, в умовах заданих форматів «споживання» інформації, що призводить до ситуації релятивізму інтерпретативних детермінант. Соціопрагматика екологічного вибору примушує до її опису в реаліях екології сприйняття, за Дж. Гібсоном, що повинне стати глибинним та фундаментальним механізмом самоідентичності людини в соціумі урбанізованого середовища.

Відтак, проблема діяльності, людської активності, проблема обміну та вироблення місць, дестинації – тобто привабливих місць, куди запрошують всіх тих, хто живе культурою і мистецтвом, стає проблемою тотальної рекреативності (від грецьк. *рекрео* – породжую). Тобто рекреація – це місце, де породжується щось інше: інша людина, а значить – виникає проблема ідентичності, перевтілення в іншій тілесності, в іншому образі, в іншій подобі, в іншому вимірі буття. Рекреація стає зоною відпочинку, гармонізації, а фактично – проблемою комунікації. Так, атрактор (англ. *attract* – притягати) – множина точок (точки рівноваги), ліній (граничні цикли) – як зона гармонізації середовища, людини, стає проблемою нового ескапізму (від англ. *escape* – втеча; втекти, врятуватись), певної робінзонади – втечі у світ гармонії як інобуття.

Культура як культивация стану презентує естетичні виміри культуротворчості, зокрема художньої діяльності, що продуктивно презентується у київській естетичній школі – творах Л. Левчук, В. Личковаха, Т. Гуменюк, Ю. Легенького та ін. [270; 287; 156; 272]. Інституції культури

плідно реконструюються як певні культурні технології в аспекті «соціодинаміки культури» – А. Моль [333], стильових та жанрових вимірах культуротворення – С. Неретіна, О. Фрейденберг, С. Безклубенко, Н. Маньковська та ін. [342; 503; 41; 310]. Дослідження з філософії комунікації А. Єрмоленка присвячене досвіду комунікативної філософії К.-О. Апеля, Д. Бюллера, В. Кульмана, В. Гьосле [193].

3) Культура як реальність самоствердження, самозбереження та самореалізації людини презентує передусім екологічний підхід, так теорія «петлі рекурсії» розробляється в контексті великих систем Е. Мореном, в українській філософській школі визначаються категоріями «екологічна свідомість», «екомайбутнє» – М. Кисельов, В. Деркач, Ф. Канак, Т. Гардашук, А. Толстоухов [238]. Проектно-модельний підхід щодо культури розробляє Г. Почепцов [389]. Отже, у сьогоденному екологічно проблемному суспільстві культура визначається як спосіб самозбереження людини, самозбереження часу і простору, комунікативна сцена у всіх можливих просторових відрізках у часових відстанях буття.

Тобто, парадигма суб'єктно-об'єктних відносин стає недостатньою в плані екології людини, культури, природи та ойкумени (як відомо, в перекладі з грецьк. ойкос – місця, населені людьми). Сьогодні наука перебуває у досить складній ситуації визначення культурогенезу, що породжує проблему великих агломерацій, великих систем і, водночас, системогенез пов'язується з функціонуванням усіх систем живого світу. Ідея системогенезу була опрацьована психологом, фізіологом П. Анохіним та розвинута такими вченими, як: зокрема, у Франції – Е. Морен, М. Фуко, в Україні – М. Кисельов, Ф. Канак та ін. [9; 335; 507; 238].

Л. Новікова визначила тип європейського активізму, експансіонізму як певний тип комунікації. Отже, простір діяльності історично гостро зазначений як обмін, зокрема обмін товарами, місцями. Виникає проблема культивування та вироблення місць. Тобто саме місце, єдність людини і місця є настільки

фундаментальним, що ця перша комунікативна сцена (свої–чужі) не є звичайною грою, вона стає засобом виникнення та формування людської ідентичності, зокрема засобом сценічної ідентичності, або протоідентичності, яка потім набуває ознак гри і перетворюється на ігровий феномен, амбівалентність образного продукування та рецепції. Гра культивується як соціокультурний феномен. Й. Гейзинга зазначає, що людина настільки є людиною, наскільки здатна грати, тобто ідентифікувати себе з іншими, наскільки здатна до перевтілень. Гра як вміння перебувати у двох світах – важливий феномен культурогенезу, який багато хто виводить за межі культури і вважає наскрізним феноменом природного світу. Саме категорія «гри» свідчить про виникнення новітнього понятійного апарату культурологічних досліджень, де актуалізуються метажанрові засади гри.

Так, меніппея – жанр останніх, межових проблем (смерті і життя, зла і добра), що формується в давньогрецьких трагедіях, уперше введений М. Бахтінім у праці «Проблеми поетики Достоевського» і піднесений ним до певної універсальної константи культури і мистецтва. Людина завжди стоїть на межі «Я» і «Ти», на межі всезагального буття [38].

Архітектор Роберт Вентурі, американський митець, один із родоначальників постмодернізму, зазначав, що диктат плюралізму стає нестерпним, потрібен певний монізм, гомогенізація художнього мислення [95]. Культура культивує людину, її поведінку, діяльність, стан. Так, мораль може бути суто імперативною, етос (місце, де можливе божество, за Гераклітом), але людина поводить себе і діє у певному стані, з тими чи іншими почуттями. Це система вживання в образ іншого, система інтраполяції «Я» в іншого, і, навпаки, екстраполяція іншого в себе. Це система трансгресії, переходу межі, яку дослідник визначає як «компоненти» (те, що існує за межами оточуючих інгредієнтів середовища) або як «позазнаходження іншого» (необхідність іншого для усвідомлення ідентичності «Я») [95].

Отже, можна підсумувати: огляд суб'єктно-об'єктного виміру культури свідчить про виникнення певної сцени людського «Я», що усвідомлюється в міфологічному, релігійному, філософському вимірах. У міфологічному вимірі «Я» не рефлектує, а просто ідентифікує себе з іншим. У релігійному вимірі «Я» стає субституттом (замісником) Великого іншого. Так, в ізографа-іконописця світло начебто виходить з його ока. Це світло метафізичне, воно не дає тіні.

Сценізм соціокультурної ідентичності людини актуалізує проблеми тілесних трансгресій, які, до речі, підняв Ніцше, як і проблему організмічності буття – своєрідного світогляду, що ґрунтується на ідеї живого Всесвіту, з яким людина може й повинна жити у гармонії, який для людини ототожнюється з навколишньою природою [349].

Теургізм, віталізм, орнаменталізм були перевідкриті в стилі модерн, з'явилися вже в контексті тих реалій комунікації, коли тіло людини стає головним образним чинником ідентичності. Згодом не вербальний, не візуальний світи, а гаптичний (тілесно-дотичний досвід) стає носієм соціокультурної ідентичності людини.

Це частково постало антитезою спілкування з істотами, які не мають смертної форми існування, – кіборгами. Хто вони? З їх появою виникає проблема межі суб'єктності культури. Мета, засіб, суб'єкт, засіб цілепокладання, мотивація і результат визначають культурний проект як цілісність. Де ж зупиниться людина? Що вона створить? Багато дослідників цивілізації, починаючи з О. Шпенглера, чітко розрізняють культуру як сферу духовності, суб'єктності людини і цивілізацію як створення матеріальної культури. Весь комплекс образно-речовинної індустрії, пов'язаної зі створенням культурного середовища як певного техногенезу, який здійснила людина, – це «цивілізація» [571].

Корпус літератури з проблем глобалізації культури та комунікативного середовища, проблем урбанізації та дезурбанізації є доволі широкий. Варто відзначити праці В. Глазичева, Ю. Легенького, К. Сальникової та ін. [135; 274;

423]. Соціальне прогнозування як інструментарій конструювання та моделювання екосистем культури є предметом дослідження у працях Д. Белла, П. Бергера, Т. Дрідзе, М. Кастельса, Е. Тоффлера та ін. [45; 50; 182; 231; 473].

«Два переживання роблять моє життя досить похмурим. Перше складається з розуміння того, що світ сповнений таїною і стражданням; друге – в тому, що я народився в період духовного занепаду людства. З обома допомогла мені впоратися думка, що привела мене до етичного світо- і життєствердження, до благоговіння перед життям. У них знайшло моє життя точку опори й орієнтири руху, на тому я і стою, і так я дію в світі, керуючись спонуканими зробити людство засобами думки духовнішим і кращим», – зазначає видатний гуманіст, філософ нашого часу А. Швейцер [566, с. 23].

У 1983 р., коли в США вже починає виникати усвідомлення специфіки сучасного бачення тих реалій, які створюють трансконтинентальні консорціуми, Р. Робертсоном була сформульована проблема глобалізації. А. Толстоухов, один із теоретиків сучасних екологічних проблем, зазначає: «Ядерні, хімічні, генетичні, екологічні мегаризики руйнують чотири основні стовпи, на яких спочиває система обчислювання ризиків. Це, по-перше, глобальні у більшій частині непоправні втрати. Тому концепція грошової компенсації тут не працює. По-друге, для найбільш руйнівних, які тільки можна собі уявити, катастроф не може бути створено запасів ресурсів, необхідних для ліквідації цих наслідків. Тому концепція моніторингу катастроф і їхніх наслідків також не працює. По-третє, сучасні глобальні катастрофи не мають обмежень в часі і просторі. Вони стають «подіями», які мають початок, але не мають кінця. По-четверте, існуюча система нормативів і вимірювальних процедур тут теж не працює» [471, с. 23–24].

Ульф Ганнерс і Шмуель Айзенштадт розробляють теорію «глобальної ойкумени» як образу віддзеркалення різних культур в артефактах можливих взаємодій глобального середовища. Екологія природи, людини, зокрема живопису, архітектури, взагалі як регенерація потенціалу культури стає

пріоритетною сферою наукових досліджень. Так, проекти групи Аркігрем у 1970-ті роки, ековізії Б. Фуллера, японських метаболістів відкривають проблеми екологічної мегаломанії в просторі архітектурного середовища. Після В. Вернадського стали відомими праці М. Мойсеєва, Е. Морена, які продукують прогнози на підставі співвідношення техногенної цивілізації і природи, шукають системи їх єднання або коеволюції як гармонізації глобальних систем. Так, М. Кисельов та Ф. Канак зазначають: «Екологічну політику визначають як організаційну та регуляторно-контрольну діяльність суспільства і держави, спрямовану на охорону та оздоровлення природного довкілля, ефективне поєднання функцій природокористування і природоохорони та забезпечення нормальної життєдіяльності та екологічної безпеки громадян. Слід визначити, що цей термін відображає радше бажання, ніж дійсність, особливо на наших теренах» [238, с. 180]. Праці цих дослідників є засадничими для розуміння метаекологічної проблематики взагалі.

Формується нова доктрина тоталлогії середовища. Так, В. Кизима у праці «Тоталлогія» говорить про принцип «ландшафтності» бачення світу. Йдеться не про ландшафти як натуральні або видовищні, пейзажні адекватії геопластики, а про ландшафтність як про глибинну форму протяжності простору в реаліях геології, географії, філософії та ін. Проблема тоталлогії є своєрідним гносеологічним відображенням глобалізації. В. Кизима зазначає: «Структури, елементи, системи, інші генерологічні утворення не дані самі по собі як дещо повністю відокремлене. Вони формуються й існують у контексті розгортання, пов'язаної з ними тотальності, як її моменти і результати і тому завжди співвідносяться з іншими компонентами тотальності. Їх кореляція проявляється по-різному і може характеризуватися різними термінами: збалансованість, скоординованість, організованість, співмірність, синхронність тощо. Принципово важливо, однак, що звідти і витікає зворотний висновок: будь-яка тотальна система пов'язана своїм розгортанням не з будь-якими, а певними упорядкованими утвореннями-дискретами. Це положення можна

визначити як принцип межі генерологізації. Коротше він звучить іще так: кожна тотальність має відповідність до своєї генеалогії, тобто кожна тотальність рухається до формування та функціонування лише в її присутній монадних і структурних формах. Завершена генерологія є межею вертикального розгортання тотальності» [233, с. 48].

Один із аналітиків екологічного напрямку в психології Дж. Гібсон здійснив проект розуміння естетичного сприйняття як генеративного принципу функціонування живих екосистем [129]. Отже, формулюється поняття «екосистеми» як феномена споглядання, занурення в середовище, де є зворотний рух від суб'єкта естетичної творчості до середовища, а також від середовища до суб'єкта естетичної творчості.

Проте головним концептом у Дж. Гібсона є ідея «вбудованості» феноменологічно поєднаних світів. «У зв'язку з поняттям структурних елементів навколишнього світу мені видається необхідним звернути увагу читача на те, що дрібніші елементи містяться у більших. Цей факт має спеціальний термін – вбудованість. Наприклад, ущелини вбудовані в скелі, дерева вбудовані в ущелини, листя вбудоване в дерева, клітини вбудовані в листя. При будь-якому масштабі можна виявити, що одні форми містять у собі інші. Будь-який елемент вбудований у більший. Предмети є складовими інших предметів. Можна було б сказати, що вони утворюють ієрархію, проте тоді ми отримали б ієрархію без чітких меж, повну переходів і перетинів» [129].

Провідним виміром екологічного бачення сьогодення в контексті глобалізаційних проблем культури є синергетика, яка є певною прамовою інтерпретації реальності. Праці Г. Романов, М. Туркіна, Л. Колпащикова продукують проблематику розуміння онтології сенсожиттєвих імплікацій у синергетичному вимірі, проблематику когнітивно-психологічних реалій культури середовища [412].

Важливим є також поняття «архітектура» як певна культурна універсалія. Відомий мистецтвознавець О. Габричевський розуміє архітектуру як будь-яку

структуру: побудову рослини, тварини, людини і, власне, структуру мистецького твору архітектури. Дослідник зазначає: «1. Архітектура (від грецького *architecton* – головний будівник) – зодчество в широкому сенсі цього слова, яке означає всі види будівництва як цілеспрямованої діяльності живих сутностей. Так, наприклад, можна говорити не лише про архітектуру людини, а й про архітектуру тварин, про архітектуру світозабудови. Лише у вузькому розумінні архітектура означає особливий вид просторових мистецтв, де створюється побудова, яка є не лише корисною річчю, а й об'єктом споглядання як художній твір, як наявна художня єдність просторових відносин; 2. Особлива естетична категорія (частіше архітектоніка, архітектонічність), що виражає природу естетичного об'єкта, структуру як конструкцію, як результат або подобу розумної цілеспрямованості побудови» [113, с. 426]. Розрізняючи категорії «архітектура», «структура», «архітектоніка», автор стверджує, що в такому широкому розумінні архітектура є типологічним інваріантом світобудування. Втім світозабудова конституюється в досвіді цілісної перцепції, де даються картосхеми архітектурного об'єкта як певний образ існування універсумів, існування образу цілісного середовища у великому світі, всесвіті культури [113].

У статті О. Габричевського «Одяг та будинок», де він дає порівняльний аналіз формотворчих потенцій в одязі та архітектурі, наводиться характеристика макросередовища архітектури та мікросередовища одягу: «Наше тіло як форма індивідуалізації є вищою субстанціальною цінністю. Воно є вищим й останнім критерієм усіх просторових відносин і цілісності системи цінностей, які розкладаються ніби по концентричних колах навколо ідеальної органічної одиниці. Ці кола є водночас ніби етапами на шляху постійного розширення поля діяльності індивідуума на шляху постійного підкорення колишнього його «не Я». Кожне коло є живою формою, тобто зліпком живого організму на мертвій матерії. Водночас таке коло є межею, яка відокремлює і захищає індивідуум як верховну цінність від вічно плинної, мінливої,

непередбачуваної ворожнечі і ще нескореної стихії, і зрештою, й найважливіше, таке коло є ідеальною оболонкою, яка створюється ідеальним, субстанціальним ядром» [113, с. 404].

Предметне середовище є не лише сукупністю предметів та реальністю архітектурного середовища, а саме сприйняття не є рецепцією психологічного типу. Так, категорії «комунікативне середовище», «естетичне середовище» описують предметні, візуальні, аудіальні інгредієнти середовища як чинники їх гармонізації людиною в процесі моделювання відносин людини та світу, організації сприйняття цінностей культури.

Можна стверджувати, що архітектурні концепції і концепції гармонізації архітектурного, предметного середовища тією чи іншою мірою відображують теорію перцепції, сприйняття як досвід актуалізації естетичного сприйняття, яке Р. Інгарден характеризує як ментальний досвід [217]. Крім того, феномен архітектури як ідеальної та матеріальної субстанції – це ментальний образ, що позначає її цілісність.

Якщо говорити про системні, надсистемні, полісистемні аспекти зберігання цілісності гармонізації комунікативного середовища, то в цьому потрібно вбачати досвід екологічних систем, тобто самоорганізуючих систем, де зворотний зв'язок або функціонування рецепцій актуалізує метафізичні засади «петлі рекурсії», за Е. Мореном, як генерації первинних витоків молодого, здорового потенціалу системи, що є одним із найголовніших фундаментальних актів культуротворчості як цілісного досвіду зустрічі людини і світу [335]. Е. Морен відзначає: «Важливо вийти за межі суто глобалізуючої й охоплюючої ідеї цілого. Ціле не є простою емерджентністю, воно має, як ми згодом побачимо, складне обличчя, і тут стає справді необхідною ідея макрокосму, або концептуального погляду, яка дає нам змогу сприймати та осягати, описувати цілісні форми» [335, с. 158].

Праці О. Габричевського, Д. Аркіна, Б. Віппера свідчать про ті зрушення, які відбувалися в осмисленні культури, зокрема архітектури на початку ХХ ст.

[15; 105]. Дослідження З. Гідіона, Р. Вентурі, Ч. Дженкса є джерелами, що свідчать про засади постмодерної рефлексії в архітектурі. К. Фремpton, З. Гідіон відкривають широкі горизонти метакультурного та метахудожнього аналізу видів творчості в архітектурі [95; 175; 504].

Праці І. Добріциної, І. Азізян, І. Лебедевої актуалізують проблеми поетики предметного середовища. Втім, поетика інтерпретується в широкому розумінні (від грецьк. *poesis* – «створення простору») як створення структур предметного середовища взагалі [3].

Так, у різні роки формувалися різні підходи щодо повернення до креативних витоків, які закладають фундамент домівки, оселі, ойкумени людського середовища. Українська культура є однією із синтетичних формуючих та утворюючих витоків гармонізації середовища, що може стати парадигмічною засадою, своєрідним зразком для розбудови універсальної домівки планетарного суб'єкта домобудування як проекту гармонізації глобальних процесів у світі. Цей дім ідеальний, духовний, що стоїть на підмурках великої літератури живопису та архітектури. Підсумовуючи весь досвід домобудування в артефактах внутрішніх та зовнішніх реалій культури, інтер'єрі архітектури та в просторі етнокультури, просторі етнодизайну, варто вказати на праці Ю. Легенького [273; 275].

Важливо також підкреслити, що культурологічні виміри естетичного змінюють ігрові витоки, гра перетворюється на не гру, гра на кожному кроці втрачає свою дистанцію, втрачає двомірність. Так, ігровий феномен естетичного заперечується імперативом функціональної доцільності, який можна визначити як примусову заданість ідеалу згори, де на якомусь кроці (на якійсь межі – ніхто не знає) гра візій, ейдосів вже закінчена.

Цей «кінець гри» є перманентним вибухом глобалізації та перманентним визначенням радикальної кризи ігрової ситуації культури як радикальної кризи подвоєння світів, коли людина перебуває в реальному і нереальному, уявному світі. Віртуалізація візуального універсуму, створення реальності *virtus*, коли

вихід у світ Іншого, трансцендування всіх меж спів-буття буття мають свою межу тотального світу комунікації. Ця межа будь-яку окрему форму спілкування перетворює на квазіреальність примусового існування в світі, примусової поведінки, примусового сприйняття. Про це переконливо свідчить естетика генетичного алгоритму як естетика тотального проектного моделювання мікросвіту біонічних систем. Це естетика без дистанцій, без гри або естетика редукованої гри, що тільки відтворює свій категоріальний апарат або своє культурологічне поле, що реконструюється в межах фрактальної топології.

Багатовимірність фрактальної, віртуальної, екологічної естетики свідчить про естетику особливої віртуальної реальності, яка адаптує людину до «безвиборної» ситуації в просторі симулятивного «безмежного вибору» та створює ситуацію універсального дому всіх регіональних світів і домівок. Без таких регулятивів культура втрачає своє ціннісне ментальне тіло та людиновимірні константи і сам феномен планетарного, константного гравітаційного простору. Естетичне як прояв комунікативного середовища в цілому є панкультурним об'єктом, що стає предметом зацікавленої роботи різних спеціалістів: культурологів, екологів, етиків, естетиків, мистецтвознавців, психологів. Естетичне середовище – це багатовимірний об'єкт, на який працюють художники, соціологи, архітектори, іміджмейкери, художники моди, велика сфера соціологічних й інших професій, не кажучи вже про професії побуту та ін. Естетична сфера, естетичне середовище стають мегакультурною реальністю, яку утворюють різні конгломерати діяльності, що потребують режисури як певної центрації цінностей (атракторів середовища), певної культурної апроксимації та топоніміки, яку не можна уявити без традиційних регулятивних норм та констант, вироблених у культурі [174; 176].

У контексті сучасних глобальних проблем феномен природного витоку, природовимірних ознак проектування стає пріоритетним в аспекті екологічних та аксіологічних досліджень та міркувань щодо відношення людини до світу,

планетарної місії людства в просторі її креативної продукуючої діяльності. В зв'язку з семіотичним поворотом, що дав можливість семантично визначити семіоз (дію знаків) комунікативного середовища, актуальним є звернення до напрацювань тартусько-московської школи (Ю. Лотман, М. Мамардашвілі, О. П'ятигорський [297; 308]), французької семіологічної школи (Р. Барт, Ц. Тодоров, Ж. Бодрійяр та ін. [31; 468; 63]).

Варто з'ясувати сутність категорії «семіосфера», що презентує середовищний вимір семіозу. Цей термін ввів Ю. Лотман, розуміючи його як смисл світу культурно-естетичного та культурно-історичного розвитку людства. Цей термін у концепції Ю. Лотмана є настільки широким, що охоплює всю генезу культуротворчості і культурно-історичного розвитку людини. Працювати з таким терміном досить важко через його метафоричність, тому його слід конкретизувати та «стиснути» до меж екологічної проблематики. Так, семіосфера естетичного у вимірах екологічної естетики охоплює предметні реалії смислбуття та смислотворення людської діяльності, які не втрачають своїх фундаментальних природних витоків, а, навпаки, розгортаються як семіоз.

В. Глазичев констатував, що в сучасному місті, крім висхідних субстанцій його існування (повітря, акваторії, зелень, земля, світло), виникає нова унікальна субстанція – натовп [135]. Людина сприймає себе в просторі міста як новий вимір ситуативно-публічного буття. Опис цієї реальності потребує утворення певного перманентного ряду категоріальних дефініцій ідентичності людини в просторі реклами, архітектури, ландшафту та ін.

Дане дослідження презентує корпус проблем, присвячених метаекологічному виміру культури в контексті естетичного виміру активності мистецьких практик, як онтологічну парадигму культуротворчості. Це той початок, з якого починається реконструкція і подальша експлікація проблематики екології культури в контексті гармонізації комунікативного середовища засобами мистецтва.

Якщо естетичне розуміти як чутливе або почуття, що рефлектує над досвідом сприйняття, то це призведе до нескінченності інтерпретації фрагментів сприйняття. В дослідженні визначаються такі механізми полімодальності художнього образу, як синестезія, семантичні конотації художньої інформації, предметні, кольорові, конфігуративні ознаки естетичного як ознаки гармонізації комунікативного середовища. Мистецькі концепції гармонізації урбанізованого середовища кінця ХХ – початку ХХІ ст. реконструюються як певний ідеал культуротворення в контексті естетичних, мистецтвознавчих, психологічних досліджень.

Виходячи з того, як в естетичному ідеалі визначаються константи гармонізації світу, варто звернутися до транспозиційних, трансгресивних контекстів естетичного в постмодерністській естетиці [310]. Це така метапозиція, коли естетичне не може бути діяльністю або реальністю окремого «Я», – воно завжди потребує Іншого як образу. Отже, проблема ідентичності тут є головною. Саме тому актуальності набувають концепції постмодерністської ідентичності З. Баумана, Ж. Бодрійяра та ін. [32; 64].

Поетиці міста як естетичній структурі присвятив своє дослідження К. Лінч: «Подібно до твору архітектури, місто являє собою конструкцію просторів, але величезного масштабу, щось таке, що можна сприймати лише протягом певного часу. Тому проектування міста – це часове мистецтво, хоча в ньому рідко вдається використати послідовність, яку можна контролювати і яка характерна для інших часових мистецтв, зокрема музики. В різних ситуаціях і для різних людей порядок міста перевертається, перебивається, розсікається або взагалі відкидається» [284, с. 15].

Власне, образ міста описується як апофатичний мистецький феномен, де є наявними всі предикати середовищності міста, а саме місто залишається фантомом «терра інкогніто». Якщо апофатизм О. Лосева має суто формальний характер, що легко знімається фінальною процедурою опису естетичного, то апофатизм теоретиків архітектури (Ле Корбюзьє, К. Лінч, О. Габричевський) є

цілком онтологічним як принцип композиційного єднання принципів-сутностей у мисленнєвому просторі міста-образу.

Так, образ у О. Лосєва не розгортає своїх іманентних ознак, а лише фіксується апофатично, образ у теоретиків-архітекторів цілком складається з феноменів, які можна означити як розумові конструкції. У феноменологічній школі ідентичність образу відбувається як певна «орієнтація» об'єкта на суб'єкт, що виражає активність естетики. Тобто протилежний діяч-агент (актор) відношення сам стає всесвітом. Не людина зростає до всесвіту, а її візаві (інший – у М. Бахтіна) стає всесвітом. Так виражається досить своєрідна образна цілісність, що розгортається в різних вимірах сутнього як текст, проект, концепт, патерн, гештальт та ін.

Утім, текст у його класичних та некласичних вимірах піддається деконструкції у М. Гайдеггера, а пізніше у Ж. Дерріда, Ж. Дельоза [172; 168]. Так, постмодерністська естетика, до якої належать М. Фуко, Р. Барт та ін., екологічна школа естетики, презентують простір втечі від реальності тексту, втечі від свідомості. Виникає велика партитура версій культури будівництва образу. Отже, проблематика сприйняття, рецепції як естетичного сприйняття не може бути суто рецептивною, а завдяки культурній полімодальності визначатися в естетичному вимірі як певний імператив долання суто психологічних меж.

Відтак, мистецтво в середовищному розумінні – це не лише художній образ, – це ціла планета духу, що зберігає та конденсує в собі образ домобудування. Комунікативне середовище завжди є тим обрієм і тим виміром культуротворчості, яке несе в собі ідеали та іміджі екологічного будівництва. Художня цілісність твору у вимірі екологічної культури може знайти багато цікавих паралелей, коли Слово як дім буття, за М. Хайдеггером, стає твором, а початок творіння розуміється як алетейя, неприховане (істина), коли радість і світлоносність світу в обіймах Землі тримає завершений гармонійний день людського існування [511].

Цей панегірик тілесного, радісного світобуття як прояв екзистенційної філософії під кутом зору пограничної ситуації трансграничного як межі сутності, під кутом зору прояву в бутті протистояння буття і небуття дає змогу інтерпретувати «Витік творіння» М. Гайдеггера як екологічний феномен, що має явно міфологічні ознаки.

Міф у О. Лосєва християнізується як «протообраз». Образну самодостатність у «Діалектиці міфу» він називає чудом, дивом, радістю вічної насолоди, зустрічі одного буття з іншим, радістю відкриття дива життя, отримання насолоди від цього відкриття [293]. В своїх дванадцяти тезах про античність О. Лосєв говорить про вічну молодість науки, хоча, зрозуміло, що за наукою «ховається» вічний молодий античний космос і вічне молоде естетичне почуття елліна. Лосєвські інтенції виводять на шлях синтетичного «полістилістичного» мислення в естетиці та філософії культури в цілому.

Феномен ідентичності в українській філософії, культурології досліджувався за доби модерну у працях М. Костомарова, О. Потебні [252; 385]. У сучасній українській науці феномен ідентичності набув соціологічного, політологічного, цивілізаційного та естетичного визначення у працях Е. Бистрицького, М. Кармазіної, Ю. Павленка, В. Кременя, В. Ткаченка та ін. [58; 226; 359; 256].

Теоретичні праці відомих режисерів (К. Станіславського, Вс. Мейєрхольда, Леся Курбаса, Г. Крега, П. Брука та ін.) сприятимуть в описі феномена сценічності комунікації та перевтілення як певного набуття ідентичності [454; 321; 267; 264; 73].

1.2. Екологічний вимір етичного та естетичного – світобудівна парадигма культури

Якщо співвідносити поняття «етичне», «естетичне» та «екологічне» як означальні без означуваного слова, то легко потрапити у доволі традиційну і достатньо банальну ситуацію, що виводить ці категорії за межі культури, коли

весь контекст категорій постає надзвичайно абстрактним. Виникає досить реальна проблема, як конкретизувати ці категорії в культурному полі і зрозуміти сьогodнішню проблематику комунікативного середовища як певний синтез та засіб реалізації глобалізаційних проблем культури.

Радикалізм етики Ф. Ніцше певною мірою передбачав ситуацію екстатично насиченого, «неврівноваженого» сучасного середовища мас-медіа, реклами, архітектури, видовищного простору. «Три погляди, – зазначає Ф. Ніцше, – з яких складається ця генеалогія, можуть бути виражені з точки зору мети та мистецтва дивувати те найзловісніше, що до цього часу було написано. Діоніс, як відомо, є також богом темряви: щоразу початок, який повинен вводити в оману; холодне, наявне, навіть іронічне, що особливо випирає, навмисно зупиняючи на собі. Поступово більше неспокою; місцями блискавки; дуже несприятливі істини, що чуються здалека з глухим гулом, зрештою не досягається *tempo feroce*, де все несеться вперед із жахливою напругою. Зрештою, щоразу серед справді жахливих обставин нова істина постає побаченою серед густих хвиль хмар. Істина першого розсуду є психологія християнства: народження християнства із духу ресентимент, а не із «духу», як часто думають, – по суті це рух назад, великий вибух проти володарювання аристократичних цінностей. Другий погляд дає психологію сорому: але він не є «голосом Бога в людині», як часто думають. Він є інстинктом жалоби, звернення назад, всередину, після того, як він вже не може вийти назовні. Жорстокість вперше висвітлюється тут як одна з найстаріших й усталених засад культури. Третій погляд дає відповідь на питання, звідки виникає жахлива влада аскетичного ідеалу, ідеалу священика, незважаючи на те, що він є ідеал шкідливий *par excellence*, воля до загибелі, ідеал *decadence*» [349, с. 755]. Отже, проблема масовізації культури передбачається як жорстокий хід темпоральності понівеченого духу.

Дослідник рекламного простору Ю. Ювковецька стверджує, що «аморалізм» реклами лише свідчить про новітній диференційний простір

рекламації як заперечення комунікантів: «Реклама здійснює пряме звернення до родових почуттів, органічних за своєю сутністю, простих і чітких у контексті принципу задоволення. Тобто естетичний підтекст тут є домінантним як механізм невідкладеного задоволення, як механізм здійснення щастя. Отже, ця тілесність, яка розростається, стає засадою всіх людських вчинків (що, до слова, у В. Соловйова традиційно заперечується). Хоча реклама не є ніщешанським комплексом, і не можна зазначити, що вона позбавлена душевності і духовності, більше того вона нещадно їх експлуатує під маскою презентації тілесного як самодостатнього образу» [581, с. 38–39]. Власне, в цьому тексті автор виходить за межі реклами та говорить про специфікацію етики як етосу окремих практик сучасності.

Етос як онтологічне тлумачення специфікованої етики (етики рекламної, біоетики, етики мистецької та ін.) вже презентує екологічне розуміння артефактів культури, якщо екологію визначати універсально як метавимір культурного будівництва в цілому. Ф. Канак та М. Кисельов визначають проблематику метаекологічного підходу до світу як альтерглобалізаційний чинник. Прихильники метаекологічного підходу розглядають екологічний складник як певну домінанту культуротворення. Екологія культури, екологія природи, екологія людини, екологія естетична маркують проблемне поле культурних трансформацій у контексті сьогодення.

Конкретизація естетичного почуття зумовлює пошук слів, що позначаються прикметником «естетичне», внаслідок чого виникає цілий набір теорій, тобто певних вимірів рефлексії щодо естетичного, які сформувалися в історії естетики як філософської дисципліни. Такі поняття, як «естетична цілісність культури», «естетичне середовище», «естетичні почуття», «естетичні відносини», мають безмежну універсальну презентативність у своїх номінаціях. Отже, потрібно передусім визначитись, на якому коректному теоретичному рефлексивному полі слід працювати для того, щоб просунутись у розумінні естетичного як екологічної парадигми культури, де перетинаються естетичне та

екологічне, коли їхня актуальна співскладеність стає парадигмою культуротворення в контексті мистецької активності художніх практик.

Для подальшого дослідження варто спиратися на ті вчення, в яких естетичне стало центральною категорією синтезування проблемного поля філософування. Одним із перших загострив це питання І. Кант. Як відомо, «Критика здібності судження» написана в останні роки його життя, це певний синтез антропологічної проблематики філософії. Кенігсберзький мислитель поєднує розум, судження і розум таким чином, що визначається епіцентр цієї єдності – природа, яка має пізнавальну здібність у розсудку мистецтва як здібність судження, а свобода, що охоплюється розумом, є кінцевою метою і описується такою здібністю душі, як здібність бажання. Такі сутнісні сили людини, як здібності душі, пізнавальні здібності, природні принципи в їх поєднанні, прилаштування до природи, мистецтва і свободи, створюють своєрідний категоріальний універсум, де естетичне виконує опосередковуючу роль. Почуття задоволення або незадоволення означає цілепокладання без мети, яке розуміється як вільна естетична гра, що презентує сутнісні сили людини як певну формальну надприродну і надпредметну ознаки.

Таке бачення естетичного ще більш формалізувалося в посткантіанській естетиці, де опосередковуючим феноменом гармонізації сутнісних сил людини стає категорія «цінність». Це створює досить цікаву і розгорнуту категоріальну партитуру синтетичного охоплення світу в його антиномічному системотворенні.

О. Орлов, О. Панарін намагаються ввести в контекст культурологічної рефлексії ідеї коеволюції та розглянути її не лише в природі, а й у суспільстві. Визначаються такі пріоритети: заперечення євроцентризму, звільнення наукового бачення від традиційного економічного детермінізму, намагання розглянути процеси глобалізації в різних площинах, де наївно-прогресистські теорії, які походять від просвітництва, є непродуктивними [353].

Таким чином, феномен екологічної свідомості стає тотальним типом ідентифікації всіх феноменів людського буття, діяльності, мистецьких, культурних практик, естетичного середовища в цілому як певної екосистеми. Крилатий вислів Ф. Достоєвського, що краса врятує світ, відгукнувся в душі В. Соловйова, який видав працю «Краса в природі», де досить нетривіально поєднав позитивістські інтенції з теоцентризмом.

Від розуміння краси в світі до розуміння краси Універсуму філософ підходить поступово, на метафізичних засадах. Краса розуміється як ідеальний ейдос просвітлення матерії. Філософ «Срібного століття» витворив свою оригінальну системотворчу стратегію «просвітлення» матеріального субстрату. Але час романтичних освітлювань природи вже минув, і сьогодні екологічна парадигма вже не поєднується з аполонівською містифікацією природи, вона також жодним чином не кореспондується з марксистським поглядом на активної людини, яка розуміє природу лише як своє неорганічне тіло і всіляко перебудовує і добудовує його.

Природа стає тим невпізнаним об'єктом (подібно до НЛЮ), що змушує переоцінювати цінності культурного всесвіту. Отже, переоцінювання всіх цінностей, розпочате свого часу Ф. Ніцше, триває, але не в нігілістичному, а в модельно-реконструктивному вимірі. Так, виникає вже не неопозитивістська або неокантіанська естетика, а естетика екологічна. А. Толстоухов зазначає: «Екологічну кризу, можливо, взагалі не слід визначати через обмеженість природних ресурсів, тому що питання про виснаження ресурсів досить дискусійне. Оскільки можливі лише суб'єктивні трактування проблеми, а об'єктивного виміру «виснаженості» ресурсів, якому справді можна було б довіряти на практиці, поки що немає. Не можна давати визначення екологічної кризи і через простий перерахунок негативних результатів людської активності, тобто через деградацію навколишнього середовища, зникнення недоторканної природи. Таке вузьке розуміння екологічної кризи не дає уявлення про те, чому все-таки вона вважається ключовою в ряді глобальних кризових явищ. Тому

поняття екологічної кризи варто переформулювати як нездатність людства адаптувати сучасні способи господарювання і життєдіяльності до навколишнього середовища вже перетвореної природи в умовах певної нестачі наших знань про природні та соціальні системи. Іншою стороною екологічної кризи буде нездатність самих людей до наслідків здійснених нами перетворень» [471, с. 241].

Варто говорити про «метаекологічну» естетику, яка змогла б поєднати збіднілий продукууючий розум, загнаний у кут деконструктивізму, та почуття розгубленої і втраченої гармонії в контексті деконструкції постмодерністської культури. В новітній антропологічній ситуації опосередковуючим виміром стає універсалістська етика, орієнтована на екологічну свідомість. Утім, сцієнтистський розум ще за старими зразками класифікує, роз'єднує та всілякими засобами розчленовує той матеріальний субстрат природи, який членувати і розділяти не можна.

Кантівське визначення естетичного як цілепокладання без мети несе в собі певну телеологію, яка актуалізується в контексті сьогоденного часу. Не утилітаризм геополітики, не доцільність цілепокладання, не новітня соціопрагматика, а різні контексти формування планетарного спільного дому стають детермінантами діяльності людини.

Комунікативна етика К.-О. Апеля та Ю. Габермаса свого часу відіграли продуктивну роль осмислення метаекологічної проблематики. К.-О. Апель визначає парадоксальність комунікативної етики постсучасності: «Той, хто осмислюватиме взаємовідносини між наукою й етикою в сучасному індустріальному суспільстві, що охоплює весь світ, перебуває у парадоксальній ситуації. А саме, з одного боку, потреба в універсальній, тобто зобов'язуючій все людство етиці ще ніколи не була настільки потрібною, як в наш час єдиної планетарної цивілізації, породженої технологічними наслідками науки. З іншого боку, філософське завдання раціонального обґрунтування всезагальної етики ще ніколи не було настільки важким, як у час науки. При тому, що ідея

інтерсуб'єктивності набула унікальної значущості, саме в цей час наука й стурбована саєнтистською ідеєю нормативно нейтральної або вільної від цінностей «об'єктивності» [10, с. 263–264].

Питання етосу культури в цілому на межі екологічної катастрофи свідчить, що вже нікого не задовольняє суб'єктно-об'єктна парадигма, вже нікого не задовольняє світоглядна парадигма як схоластичний паліатив посттоталітарної філософії в межах марксистського розуміння світу як «сутнісних сил» людини та культури. Це вже пройдений шлях, коли все розуміли як світовідношення людини і світу. Однак сьогодні загострюються більш brutальні і фундаментальні виміри людини і природи.

Настанови краси, настанови домобудівництва пов'язують людей із теплом ойкумени, теплом оселі, що робить естетику не холодною, космополітичною, абстрактною дисципліною, а такою, що може бути матерією ідеального сценарію крокування з епохи в епоху, майже нічого не втрачаючи. Метаекологічна естетика є рідним домом, який, водночас, не є відвертим етнографізмом. Домом – естетичним середовищем – стає вся планета, а власна домівка несе почуття планетного крокування людини земною кулею в сучасних мас-медіа і будь-яких інших екранних просторах. Сучасна людина в ейдетичному та естетичному вимірі починає відчувати цей світ як невід'ємну єдність людини і природи.

Проблема екологічного виміру естетичного як домобудівної і світобудівної парадигм культури наслідуює генетичний рух естетичної теорії. Коли починають з'ясовувати специфіку естетичної цінності з аксіологією взагалі, – це певний редукціонізм. Перший, хто зреагував на аксіологічний редукціонізм і без будь-яких сентиментів відкинув гру в аксіологію, був М. Гайдеггер. Він дав зрозуміти, що коли люди щось оцінюють, вони вже деконструюють реальність. Оцінюванню підлягає те, що вже знищено людьми, розчленовано і переструктуровано. Тобто, якщо щось оцінюється, то воно вже втрачає частину своєї цінності. Естетичне як таке є безцінним. Безцінне життя

людини, кожен її крок, кожна мить, безцінна інша людина. Якщо людина розбудовує парадигму цінностей та ціннісного виміру взагалі, то хоче вона того чи ні, вона все одно створює метаморфози оцінювання рефлексії як значущого інтерпретативного простору. А там, де відбувається оцінювання, де утворюється догмат міри, вимірювання стає вже нестерпним, як стає нестерпним плюралізм у постмодерністській реальності, за визначенням Р. Вентурі.

Цей нестерпний догмат оцінювання, де всьому наліплюється маркер цінностей, призводить до того, що люди потрапляють у ситуацію вже втрачених цінностей. Так, естетичне втрачає те фундаментальне, що аксіологічним виміром не схоплюється. Отже, дискусія між природниками і суспільниками була суто ідеологізованим коридором псевдодіалогу. Тобто дискусії не було як такої, існувала псевдодискусія, дискурси були не естетичними, а політично заангажованими ідеологемами, де природники були достатньо історично орієнтованими, та фундаментальними, традиційними естетиками, які розуміли, що ще з давніх часів античності вважалося, що благоговіння перед природними цінностями є запорукою естезису. Суспільники, які все сприймали як структуровану суб'єктність, розглядали естетичне як оголену суспільність. Це й створювало те, що свідчить в екологічному контексті про недооцінювання природних вимірів естетичного.

Можна стверджувати, що система цінностей трансформується в екологічному вимірі, набуває ознак екологічних систем як естетично самодостатнього світу. Щоб описати антиаксіологізм, варто звернутися до наукових праць, що визначили феноменологічні течії в естетиці, зокрема, робіт О. Лосева, Р. Інгардена. В цих феноменологічних течіях прослідковується міфологічне трактування природи і культури в містичних та магічних ритуалах, описуються універсальні естетичні доміанти. О. Лосев зазначає: «Людина доби Відродження, яка ставить за мету художнє оволодіння природою, чудово розуміє, що це взагалі неможливо в абсолютному сенсі або можливо лише в

певних відношеннях. Звідси походить, і це цілком природно, незадоволеність людини Відродження і неможливість для неї зупинитися на тому чи іншому досягнутому результаті. Хто вивчає мистецтво Ренесансу, на здивування, наштотується на величезну незадоволеність, яку переживають художники Відродження, незважаючи на принципи гармонії і симетрії» [290, с. 75–76].

Феноменологічна естетика дає можливість створити універсальну екологічну парадигму естетичного як парадигму культури. Цей простір ще не засвоєний культурологічною рефлексією, не визначений як безмежна можливість структурування і деструктурування інформації у будь-яких категоріальних універсумах метаекологічної естетики. Отже, категорії традиційної естетики стають недостатніми для осягнення формотворчого потенціалу екологічної естетики. Тут потрібні певні трансценденталії, особливі фундаментальні означувані категоріального ряду, що стають орієнтирами інтерпретативного аналізу – перспективними точками, між якими пунктиром розгортається категоріальний універсум екологічної естетики. Частково ці проблеми піднімає Ю. Легенький у праці «Естетика українського етнодизайну» [275].

У контексті метаекологічної естетики актуалізується категорія «ритм» як універсальний транслятор світів. У статті «Ритм» у «Словнику театру» П. Паві відзначено: «Поняття ритму зовсім не є знову створеним семіологічним інструментом для читання драматичного тексту чи опису вистави. Однак теоретичні імплікації ритму мають фундаментальне значення в таких випадках, як, наприклад, у сучасній театральній практиці, коли ритм стає визначним чинником організації фабули, розвитку подій і сценічних знаків як виробництва сенсів. Теоретичні і практичні дослідження, пов'язані з ритмом, виникають у момент епістемологічного зламу: після засилля візуального ряду, простору, сценічного знака всередині вистави, що розумілося як візуалізація сенсу, відбувається перехід від теорії до практики, до пошуку абсолютно іншої парадигми театрального явища: слухової, часової, з означенням послідовності –

одним словом, такої, що ґрунтується на ритмічному структуруванні» [356, с. 289].

Театрологія середовища допомагає зрозуміти ті транспозиції, що описував свого часу М. Бахтін. Аналізуючи естетичний потенціал категорії «ритм», дослідник зазначає: «Я як суб'єкт ніколи не збігаюся із самим собою: я – суб'єкт акту самоусвідомлення – виходжу за межі змісту цього акту, і це не абстрактне споглядання, а спосіб вийти із часу, інтуїтивне переживання якого забезпечує мені володіння ним» [37, с. 96–97]. Естетика М. Бахтіна презентує категорію «ритм» як маркер переходу, що є найважливішим для реконструкції метаекологічної естетики як дисципліни, яка дає можливість описати темпоритмові реалії мистецтва у просторі нехудожньої комунікації.

Культура набуває феноменально і фундаментально природного значення, шукає те, що є глибинним, докультурним або надкультурним. Паннатуралізм культури презентується в рекламі, моді, дизайні, мас-медіа. Всі культурні практики переживають захоплення натуралістичними течіями візуальної презентації. Це віртуальний простір, все, що пов'язане з копіюванням, тиражуванням – гіпсовим зніманням копій. Інсталяція як документування події (біополітика) стає актуальною у сучасних видах мистецтва, естетиці. Але звернення до природи ще не маніфестує і не несе жодної екологічної естетики.

Тут потрібне не вихоплювання артефактів, монтаж природних явищ, а переоцінювання всіх цінностей. Трансцендентальний метод Канта допомагає поставити запитання: як можливе життя в добу екологічних катаклізмів? Людина постмодерну позбулася ноосферного проекту, адже, якщо немає ноосфери, то і людини немає. Людина не може бути локальним опредмеченим явищем серед іншого сутнього. В предметних артефактах вона створює ноосферу, тотожну семіосфері і всім іншим людським здібностями, які класифікував І. Кант за різними вимірами.

Людина не може називатися людиною, якщо вона виконує роль хижака в природному ландшафті, не може бути людиною, якщо вона сподівається, що

ноосфера сама виникне, а запущений автоматизм перетворення біосфери на ноосферу гарантований технологічним і технічним прогресом. Отже, проблема метаекологічного підходу демаскує холодний об'єктивізм природи та презентує антропний вимір Універсуму – його залежність від людини. Уникнути подібного погляду допомагає принцип софійності як розумового та калокагатійного ставлення до світу.

Метаекологічна естетика усуває цінності культури за межі діяльнісного активізму людини, за межі панестетизму, заміщеного на зверхності людини, яка відчуває себе в центрі світу. Софійність орієнтована на той креативний поштовх, що творить світ в естетичному бутті людина-митець. Не варто проводити демаркаційних ліній між релігійною креацією та між креативністю культури, можна лише констатувати, що в культурі вони ніколи не розрізнялися, в культурі ніколи не було окремо того і іншого. Так, М. Бердяєв загострив питання Боголюдини як антропологічний проект, восьмий день творіння у нього стає домом культури. Свобода волі і свобода креації належить божественному акту створення нової землі і нового неба.

Романтизм проективізму є небезпідставним, він маркує сьогоднішню метаекологічну ситуацію. Розподіли на суб'єктне і об'єктне, ідеальне та матеріальне передують дефініціям естетичного у суспільників чи природників. Однак ця демаркація не є екологічним виміром естетичного, навпаки, цілісність естезису як планетарного антропного феномена усуває екологічне як кантівський середній термін. Отже, розуміння, що естетичне як екосвіт людського буття стягує у вузол почуття, розум, розсудок, закономірність і кінцеву мету цілепокладання, поєднує природу і свободу через креативний акт культуротворчості, є евристичним підходом щодо гармонізації сучасних глобалізаційних проблем культури. Якщо таким чином на підставах креативних культуротворчих та природотворчих ліній представити сучасну проблематику екології естетичного, то можна стверджувати, що саме метаекологічна естетика стає одним із чинників гармонізації глобалізаційних проблем культури.

1.3. Глобалізаційні проблеми суб'єктного виміру культури в просторі комунікативного середовища: homo esteticos як епіцентр гармонізації сутнього

Глобалізація культури як дослідницька парадигма викликана необхідністю пояснити проблеми, пов'язані з уніфікацією та зростаючою гомогенністю культури в цілому. Гостро постає проблема унікальних національних культур та їх регіональних культурних практик, що орієнтовані на етнокультурні традиції. Естетично-екологічний вимір культуротворення та комунікації, зокрема, надає можливість відійти від зайвої метафоричності та визначити культуру в її конститутивних суб'єктних засадах як єдність діяльності (праксеологічний аспект), поведінки (моральний аспект), стану (естетичний аспект), де саме стан постає гармонізуючим чинником.

Проблема глобалізації культури тісно пов'язана з визначенням самототожності, унікальності культури, її самототожності, ідентичності. В. Федотова, В. Колпаков, Н. Федотова так описують систематику типів ідентичності: «Змінам типів сучасності відповідало історичне послаблення конструювання соціальної ідентичності: від передзаданих і природніх до соціально досягнутих, до квазіприродніх і до тих, що можна обрати і соціально удосконалити. Трьом типам сучасності – Першій (ліберальній), Другій (організаційній), Третій (яку можна характеризувати як другу глобалізацію і встановлення Вестфальської системи національних країн) відповідають три типи ідентичності.

Автономний відповідальний індивід – модульна людина – економічна людина Першої сучасності; масова людина, – якою маніпулюють організації, техноструктури, – що досягли справедливого розподілу через соціал-демократичні інститути, що стали споживачами у суспільстві споживання, – бунтарем у момент його кризи. Третя сучасність ще не сформувалась, вона починається з 1990-х років, і людина тут спочатку намагалася засвоїти риси Першої сучасності – бути економічною, залишаючись масовим споживачем, що

для Першої сучасності не є властивим. Динаміка цих властивостей є надзвичайно тривожною. Зростає відчуження, самотність, егоїзм та нарцисизм, масова людина формується ЗМІ, не маючи тих рис масовості (пересічності), які знаходив у ній Х. Ортега-і-Гассет, М. Блумер, Ж. Бодрійяр визначає її як усереднену людину, яку сформував телевізор» [494, с. 387].

Такий соціологічний підхід характеризує сферний, інституційний підхід щодо визначення індивідів – акторів глобалізації, але це визначає механізми глобалізації. Часто-густо ці механізми пов'язують з ускладненням технологій та універсалізацією засобів комунікації. Але це поверхневий підхід. З. Бауман відзначає: «Проблема, що мучить людей наприкінці століття, полягає не лише в тому, як знайти обрану ідентичність і примусити оточуючих визнати її, а в тому, яку ідентичність обрати, як зуміти своєчасно зробити інший вибір, якщо раніше обрана ідентичність втрачає цінність. Головною і найбільш нервовою проблемою є те, як знайти своє місце в жорстких рамках класу або страту, а знаходячи його, зберегти, уникнути вигнання» [32].

Ідентичність культур в їх «пасіонарній» фазі стає в сучасному мегаполісі мультикультуралізмом. Утворюється адаптивно-синергетичний тип співіснування культурних колоній на правах етнічної ідентифікації. Фактично культура як тип людської цілісності уніфікується та редукується до етнокультурних популяцій. Б. Марков зазначає: «Типовим світовим містом сучасності є Нью-Йорк. Якщо дивитись на його «агору» – центр, де тусується молодь, то вдумливого спостерігача охоплює глибокий сум. З одного боку, вражає мирне співіснування білих і чорних, італійців і євреїв, китайців і латиноамериканців. Це здається здобутком наслідування традицій старої доброї Америки, як відомо, колонізованої різними народностями, вимушеними жити у світі в мирі та злагоді, знаходити певні нові форми ідентифікації, вільні від національної або расової обмеженості.

Крім різноманітності кольорів облич і стилізованого національного вбрання, вражає розмаїття розваг тих, хто спілкується. Представники старої

богеми, молоді наркомани, гомосексуалісти, проститутки, художники, артисти, письменники та інтелектуали і, зрештою, туристи – все це створює напрочуд строкату картину, яка нагадує калейдоскоп» [313, с. 180–181].

Отже, місіонерська роль релігії завжди спиралась на ейдоси, патерни, гешталти божества, морального, політичного абсолюту як певну естетичну реальність синтетичного типу. Цей механізм продовжує існувати й зараз, але в іншому контексті, де домінують бізнес, соціопрагматика діяльності всесвітніх корпорацій та ін. Індустрія масової культури породжує нові формати ідентифікації образів, сподівань, мотивів, регулятивів поведінки. ТВ-простір, мас-медіа, поп-музика і взагалі молодіжна культура хіп-хоп (реп, рейв-культура, рок-культура та ін.) утворюють мегасцену видовищної культури, яка диференціюється за художніми практиками та утворює своє естетичне середовище.

Мистецтво і публічні форми спілкування не просто взаємодоповнюють, рефлектують та відображають загальні естетичні інтенції планети, – вони є двома частинами одного світового ментального тіла людини, яке живе вічно. Метаекологічну естетику комунікативного середовища людини можна представити в двох вимірах: на макро- (як діалог культур у просторі та часі) та мікрорівнях (як регіональну рецепцію національних культур щодо власного розвитку).

Макрорівень глобалізації культур описується в гіперкритичних тонах. Мікрорівень визначається як альтерглобалістські стратегії. Так, Д. Мартен, Ж.-Л. Мецжер, Ф. П'єр зазначають: «Доцільно було б нагадати про деякі очевидні речі, як-от той факт, що не існує світового уряду (водночас кількість країн збільшується), не існує світової армії (як це продемонструвала неспроможність ООН забезпечити мир у кількох нещодавніх конфліктах), не існує світового права (це видно з того, як важко віддавати під суд колишніх чи інших диктаторів хоча б в ім'я поваги до прав людини). Не існує світового збирача податків і світової поліції. Навіть якщо спостерігаються спроби створити

міжнародну агору, їхні регулярні провали дали змогу головним чином закріпити гегемонію однієї супердержави. Щоправда нам систематично нагадують про бажання виробити початкові положення права на втручання (то для притягнення до суду військових злочинців, то для обмеження шкідливих викидів у довкілля чи для контролю за дотриманням окремих соціальних норм). Але впертість, з якою найбагатші (США) або найнаселеніші (Індія, Китай) країни не ратифікують договори, які могли б утворити таке право, показує довжину шляху, що його треба нам подолати» [315, с. 15].

Утопізм глобалізаційних проектів потребує гармонізації, яка є співмірною з екстенсивною метрикою колонізації однією цивілізацією іншої. Релігійний простір з його фундаменталізмом вже не допомагає. Залишається простір культури повсякдення, де головним є суб'єкт *Homo Normalis* із його універсальними для всього людства органічними потребами.

Отже, стратегія альтерглобалізму як широкої перспективи із застосуванням усіх ресурсів стає єдиною можливою. Концепція гармонізації «сталого розвитку» теж є єдиною можливою. Власне, починати потрібно з культури, а не з нерівності та економічних негараздів. Мало у кого є надія на те, що економічним шляхом з його моделями вестернізації, модернізації, трансформації можна заспокоїти локальні війни, геополітичні амбіції та ін. Прогнози Римського клубу, заперечення «імперії людини», за А. Печчеї, нічому не навчили теоретиків глобалізму із Заходу. Ще більш складними проблеми глобалізації культури виглядають у країнах пострадянського простору.

Модернізація як транзит західних цінностей, проекція західних моделей розвитку (прагматизм, індивідуалізм, широка мобільність) у простір культури колишнього СРСР виглядає як фейк, що зазначають ті дослідники, які песимістично оцінюють сучасний етап розвитку пострадянських країн. Загострюючи проблему, О. Мотиль запитує: «Які висновки випливають із песимістичного аналізу стосовно України та інших посткомуністичних держав? По-перше, майже з повною впевненістю можна стверджувати, що перетворення

в Україні, Росії та інших пострадянських країнах закінчилися. Протягом останніх десяти років у переважній більшості пострадянських країн з'явилися стабільні політико-економічні системи, які не є ані комуністичними, ані капіталістичними, ані тоталітарними, ані демократичними. Ринки тут розвинуті погано, демократія формальна, громадянське суспільство слабе, національна ідентичність розмита, а верховенство права є цілковито фіктивним. Натомість політична і економічна влада перебуває в руках кланів, регіональних еліт, паразитичної бюрократії, над якими панує напівавторитарний інститут президентства» [338, с. 36].

Діалог за допомогою МВФ перетворюється на перманентну колонізацію країн, а нескінченна боротьба політичних еліт все більше призводить до колапсу тієї моделі автохтонного капіталізму, яка так і не породила ідеалів національних культур. Моделі вестернізації та «наздоганяючого» розвитку працюють як принципи західної рецепції. В. Федотова, В. Колпаков, Н. Федотова відзначають: «Вестернізація – це процес переходу від традиційних суспільств до сучасних шляхом прямого перенесення структур, технологій й образу життя західних суспільств. Слід зазначити вестернізацію як модель модернізації і вестернізацію як частину будь-якої іншої моделі, тобто включання західних зв'язків завжди необхідно при модернізації. Ініціатором вестернізації, безперечно, стає сам Захід, формою її здійснення була переважно колонізація» [494, с. 100]. Поняття «колонізація» делікатно замінюється на «глобалізація», але суть не змінюється.

Г. Марсель відзначає, що мудрість є саме тим бажаним виміром життя, який починає приходити в світ примусово перед загрозами війн та гіперінфляціями і взагалі тими негараздами, що припадають на долю людини. Софійність як генеративний принцип метаекологічної естетики проводить ту вертикальну вісь інтенсивної метрики культуротворення, що поєднує споглядальні та естетичні стратегії в просторі «обмеженого діяння», за східним зразком. Так, Японія зупинила транзит західних технологій та призупинила

модернізацію технічно-технологічного комплексу. Гомеостаз із природою цієї традиційної культури змусив відійти від спокус подальшої вестернізації та модернізації.

Софійне розуміння людської долі, людської краси і креативність як співмірність творчих інтенцій визначає контекст сьогоденної науки, мистецтва, культури в цілому. Повертається той далекий принцип міфотворчості, що поєднує життя людини з чудом. Життя як чудо, таїну співбуття буття, за М. Бахтіним, не можна однозначно описати ані у вимірі аксіології, ані у вимірі ідеології чи будь-яких інших логістичних конструкцій.

Метаекологічна естетика як естетика синтетичного типу корелює з сучасною міфотворчістю, рефлексивним міфом вторинних моделюючих систем, за Р. Бартом, Ю. Лотманом. Екологія духу виникає як естетичне та етичне занепокоєння, як метаекологічна декомпозиція традиційних агломерацій культури, метаекологічна рефлексія. Екологія набуває надзвичайно універсальної рефлексивної програмності, коли потрібно сформулювати синтетичний вимір інтерпретації проблем, який прочитується як глобалізаційний. Цей вимір не обов'язково свідчить про те, що можна зазирнути в глибини всіх проблем. Так, вже закамуювали і задекорували саму номінацію «екологічна проблематика», якою намагаються визначити весь контекст проблем сучасності.

Отже, «гротескне тіло» цих двох реалій створює саме ту естетичну реальність, яку так оспівували і яку так намагалися структурувати в естетиці української школи. Не менш актуальною є категорія «досвід» як нерелективний архів корпоративної та будь-якої іншої свідомості. Усі ці категорії не позбавлені гри як моделюючого та темпорально означеного виміру буття. Реальність, позбавлена гри, втрачає модус естетичного, без гри людина не хоче сприймати такі категорії, як «система», «цінність» та ін. Знову і знову почали твердити, що цінність є саме тим фундаментом, на основі якого виникає

естетичне. Об'єктний вимір в естетиці як система норм та вимірювання здається непохитним.

Утім, в екологічно-планетарному вимірі мислення в межах суб'єктно-об'єктної парадигми діяльності або цінності є анахронізмом. Якщо розглядати феномен естетичного як цілепокладання без цілі (геніальне трактування І. Канта), як гру, як вічний топос номінального простору роду людини, де молоді вічно креативні продуценти ейдосів створюють собі перспективу, тут розподіл на два світи (матеріальне та ідеальне, економічне та ідеологічне та ін.) стає недостатнім. Не амбівалентність, а полівалентність потрібні, щоб побачити перспективу як гармонійне екомайбутнє.

Отже, животворний креативний потік, що вічно оновлює планету, людину, та її неагресивна активність самодіяльності переводять агресивну стихію взаємодії акторів глобалізаційних процесів у фазу гармонійного єднання зусиль. Естетичні образи самодетермінації волі на межі свого здійснення потребують гри як субстантивного витoku, коли гра постає в діяльності людей як гармонізуючий початок сутнього. Якщо гра набуває значущості тотально креативного, ювенального та регенеруючого виміру омолодження культурних інституцій планети і людини, то ця гра вже не є грою в суто природному або суто маніпулятивному вигляді.

Гра як регенеративний механізм перманентного просування молодої людини до своєї нової і нової молодості в моді, наприклад, культивується як механізм культуротворення. Так, молодість культури Відродження, молодість класицизму, молодість модерну та молодість постмодерну є інваріантними, як довів О. Шпенглер. Це свідчить про те, що мудрість в обіймах молодості не є трагічною мудрістю, за Г. Марселем. Це мудрість вічного становлення, що потребує співмірності і всього того, що потрібно, щоб продовжити вік планети і людини.

За особистісним, культурним або метакультурним і надособистісним виміром стоїть ще одна універсалія, або трансценденталія, яка теж повертається

в наш час. Це віра. Віра як надрефлексивний феномен інтенції духу, прийняття рішень та ін. Віру не можна пояснити казуальним комплексом цілепокладання, діяльності. Це більшою мірою є здатність людини до споглядання, до одивнення, здатність сприймати чудо. Віра є передчуттям трансцендентального як благоговіння перед іншим світом, який розчиняє в своїх обіймах гра. Однак це не сучасні онлайн ігри та віртуальний світ екранних ігор, а світ субстанційний. Субстанції гри та віри розгортають перспективу культури. Гра «запускає» сили культуротворчості. Віра все означає, наповнює сенсом, а краса віддзеркалює моральні цінності.

Віра можлива тоді, коли є дистанціювання або прадистанціювання, за М. Бубером, як співвідношення з Абсолютом. А сама здібність і здатність суб'єкта долати дистанцію приписується іншому (Великому іншому – Абсолюту), який має різні обличчя і різні імена. Без ігрової стихії естетичне споглядання, яке є надлишком буття, за М. Бахтіним, сакральне самостояння людини в світі є неможливим. Місце в бутті людини є унікальним, сокровеним і самодостатнім. Це місце є топосом креації, з якого починається зріст і динаміка цінностей, починається вимірювання ігрової стихії життя культури і природи, споглядальної гармонії, розчуленої в світі ейдосів, флеш-іміджів, патернів, гештальтів естетичного середовища.

Віра як естетична категорія – це ще не розроблений і не оспіваний вимір рефлексії сучасної екологічної естетики. Віра як можливість споглядання, прадистанціювання є здатність людини зупинитися і не грати, а лише споглядати гру в своїх сутнісних силах, сутнісних силах Універсуму. Це свідчить про те, що віра як трансценденталія стає категорією метаекологічної естетики, що дає можливість розглядати людину естетичну як епіцентр гармонізації сутнього.

С. Канарський намагався знайти першу клітинку естетичного і знаходив її в здатності суб'єкта ставитися до світу як до близької реальності, бути зацікавленим. Міра зацікавленості або міра незацікавленості, захопленості

світом стає мірою естетичного. Втім, ця теза в умовах тотальних візуальних спокус сучасності вже не є актуальною. Отже, екоестетика проблематизує сучасну естетичну проблематику в термінах гри, трансгресії, ритму, гармонії змін і трансформацій. Це одна із можливих концепцій, але вона є достатньо евристичною і певною мірою допомагає визначити, що споглядання ґрунтується на прадистанціюванні, вірі як здатності відчувати розчулену гармонію універсуму.

Метаекологічна естетика також допомагає зосередитись у людині і відчувати єдність її та світу на теренах звичайних естетичних категорій: смак, інтерес, потреба, мотив, що характеризують, власне, суб'єктний вимір культури. Екологічна естетика розгортає актуальну можливість бути почутою, розчуленою, потрібною для того, щоб гармонія сутнього отримала відгук в інтересах, потребах, мотивах поведінки та діяльності людини. Важливо, щоб вона була означена смаком, щоб смак був здатний охопити міру прадистанціювання. Це складний пласт вже практичної естетики, естетики емотивної (в даному разі – це естетичне сприйняття середовища в контексті культурних практик). Категоріальна партитура опису сприйняття естетичного середовища не може бути суто психологічною, бо вона не є інструментальним засобом відчуття гармонії сутнього.

Втім, не можна сказати, що мотив чи інтерес є тим регулятивом, який відкриває можливість зацікавленості сприйняття, бо вони обумовлені естетичним досвідом реципієнта. Естетика повинна бути позитивною саме в тому розумінні її витоку, який В. Соловйов окреслив як «позитивне ніщо». Тобто це не гегелівська перша клітина, яку так полюбляв С. Канарський і з якої намагався побудувати свій категоріальний апарат. А це позитивне ніщо, та креативна потенція, яка утворює енергетичний системний поштовх естетичної концепції. Отже, апофатична, феноменологічна естетика не позначили цю «позитивність» як надцінність естезису. Це може зробити метаекологічна естетика.

Це естетика надлишку самостояння людини в світі, що прекрасно описав М. Бахтін. У цьому контексті важливо визначити естетичне, вже за Лосєвським зразком, як самодостатню цілісність предмета естетичної рефлексії, що не потребує пояснення. О. Лосєв синтезував кантівський трансценденталізм (довів його до апофатизму) та гусерлівську ноематичну феноменологію (діалектизував ноематичний простір конституювання та конкретизував категорією «факт»). Трансцендентально-феноменологічний діалектизований естетичний універсум у О. Лосєва описується суто апофатично в категоріях «ім'я», «енергема», «ноема» та ін., він розглядає естетичне як самодостатню цілісність акту.

1.4. Метаморфози перевтілення соціокультурної ідентичності людини у дискурсивному просторі гуманітарного знання

Образ ідентичності людини в контексті комунікативної культури потрібно експлікувати як певну історичну реконструкцію ідей різноманітних галузей гуманітарного знання. Духовно-інтелектуальний простір в культурі ХХ–ХХІ ст. ідентифікують у межах певних шкіл, відгалужень, напрямів і тих типів рефлексій, які тією чи іншою мірою торкаються проблематики культурної ідентифікації людини. Це трансгресії тілесності, апеляція до іншого, феномен ідентичності, а також весь інвертивний комплекс, пов'язаний з ідеацією, тобто ритуальним відмінюванням ідей.

Художня культура має свою сценічну ідентичність як своєрідний культурний, або загальнокультурний, контекст, який формується у ту чи іншу добу. Типологію певної «матриці» рефлексії наводить Ю. Легенький у книзі, присвяченій архітектурі, проблемі методу архітектури, системі «метрик» – тобто вимірювання простору, а також проблемі образних констант і полімодальної структури образу [274]. Система рефлексії структурується таким чином: рефлексія із середини практики – це рефлексія художників-практиків. Це можуть бути режисери, в даному разі навіть актори, актори-режисери, художники в одній особі. Таким, наприклад, був Гордон Крег. Ця рефлексія не

обтяжує себе необхідністю поєднувати свою теорію з іншою. Фактично це монологічний дискурс, а цей тип рефлексій є рефлексією окремої сфери діяльності: художників чи митців-практиків, які утворюють свій образ, тобто онтологічне бачення світу, в якому живе та існує художня думка як певний концепт.

Інший тип рефлексії – це рефлексія над практикою. Тобто це рефлексія дискурсивного аналізу, коли мистецтвознавці, культурологи, філософи та інші суб'єкти продукування думки починають порівнювати свою міфологему, свій концепт, свою концепцію – або естетичну, або мистецтвознавчу – з іншими. Вони починають порівнювати дискурс як систему артикуляцію думки. Так, думка специфікуються як культурологічна, філософська, естетична, художня і т. д. Цей контекст, безперечно, важливий. З цього приводу є багато наукових праць, де феномен сцени визначається в різних культурах, у різних сферах культуротворчої діяльності, різних системах сценізму, різних школах тощо.

Є рефлексія, яка стає публічним простором нормативного зразка або ідеологічним дискурсом. Наприклад, система Гегеля була прийнята на озброєння марксистсько-ленінською філософією, і, фактично, діалектика була демонізована і перетворена на релятивістський код пропагандистського зразка. Така «нормативна» рефлексія належить або тоталітарним культурам, або моністичному дискурсу і є надбанням доби модерну. Це або класичний модерн, починаючи з доби Просвітництва, або модерн, який завершується такими моністичними системами, як, наприклад, ноосфера В. Вернадського.

Цей дискурс існував і в мистецтві, зокрема в театрі і кіно. Кіно Сергія Ейзенштейна, театр Всеволода Мейерхольда і навіть Леся Курбаса – це була верхівка модерну, але без ідеологічного загострення, а із суто креативним імпульсом, який і постулював рефлексію як зміну всіх можливих і неможливих світів на підставі своєї авторської моделі, яка формувалася на певній сцені.

Остання модель – це рефлексія в себе. Рефлексія як занурення в стан свідомості, це амнезис – спогади про минуле, це ретроспекція і своєрідне

повертання, перевтілення минулого в майбутнє і звернення до майбутнього з позиції того, що було [274].

У всіх цих системах рефлексії присутній феномен перевтілення. Відтак, у практичній поетичній рефлексії перевтілення є суто праксеологічним, є феноменом соціопрагматики. Поетика доводить, як робити твір – це своєрідний поетичний тезаурус, словник-поезис утворення твору на підставі перевтілення в універсальний вимір креації, творчості, який належить видатним художникам, школам мистецтва та відомим системам творчості. Що ж стосується рефлексії над практикою, то тут виникає система трансгресії, перевтілення, коли порівняння дискурсів, систем, шкіл відбувається на підставі компаративістського підходу. Так визначаються певні еквівалентні реалії, і водночас відбуваються обмін, інверсія, трансформація і певною мірою інтерпретація дискурсів таким чином, що вони потрапляють у поле обміну думок в інвертованому вигляді.

Якщо говорити про рефлексію, яка постала простором нормативного зразка, то вона найбільш інвертивна в тому сенсі, що перевтілення досягається шляхом надзвичайно гнучкої і могутньої системи діалектичного перевтілення в інше. Усе тече, все змінюється. Становлення набуває, за Г. Гегелем, структурного механізму. Ця схема доведена до абсурду інобуттям. Тобто перевтіленням навіть ідеї істини в абсолют, який доведений до графологічної ідіоми. Ідіома – це певний лінгвістичний концепт, словосполучення, що визначається як гносеологічний ідеал. Можна згадати визначення ідеї П. Копніним як гносеологічного ідеалу – це й презентує цей вимір рефлексії [250].

Рефлексія в себе є найбільш продуктивною з точки зору досліджуваної проблематики. Йдеться про перевтілення як систему ідентичності, що передбачає зондування підсвідомості, пам'яті тієї культури, в якій виріс і сформувався митець, актор, режисер, будь-яка креативна особистість.

Визначення таким чином персональних імплікацій феномена перевтілення зумовлює визначення його сутності (соціокультурної ідентичності) як конститутивної ознаки рефлексивності.

Варто звернутися до певних констатацій парадоксальності, театралізації акту мислення, мислення, яке вбудоване в акт перцепції, тобто сприйняття. Це оригінальний семіологічний вимір психе, здійснений Львом Веккером. Він поїхав в Америку, відкрив інститут психології, який і зараз користується великим шануванням з точки зору виходу психології на культурологічні і філософські горизонти. Л. Веккер зазначає про певну парадоксальну картину презентації у психічному акті субстрату психіки, чим, на його погляд, і характеризується психіка як носій свідомості і, власне, того предмета, який вона відображає: «Згадувана парадоксальність цієї картини полягає в тому, що стан субстрату, що реалізує психічний процес, може бути в його кінцевих характеристиках сформульований лише в термінах ознак не самого цього субстрату, а зовнішнього об'єкта. Сам психічний процес, його фізіологічний субстрат та його фізіологічний об'єкт пов'язані тут воєдино і стягнуті в тісно зав'язаний вузол. Оскільки субстрат психічного процесу, по-перше, не представлений у структурі цього процесу, по-друге, сам у кінцевому рахунку є таким самим фізичним об'єктом пізнання, як і зовнішній предмет, висхідними полярними ознаками належного розв'язування вузла є психічний процес та його об'єкт.

З якого з цих двох кінців починається розв'язування вузла, втіленого у первинній емпіричній картині? Який із цих полюсів приховує в собі незалежну константу? Вочевидь, якщо ці «кінці» або перемінні сумісно представлені в первинному переліку емпіричних характеристик, то думка повинна розвести й оцінити за критерієм більшої загальності, оскільки, власне, ця особливість утримує в собі властивості розуміння і пояснення специфіки. Але як ці кінці поділити та розвести?» [91, с. 18]. Сформульована Л. Веккером проблема була актуалізована у феноменології, семіології, яка пізніше стала предметом

досліджень глибинної психології, психології розуміння. Мислителі намагалися розвести психофізіологічний парадокс, який зафіксував Л. Веккер, й осмислити його за межами психологічної теорії. Для нас важливо, що рефлектується акт перевтілення психічного субстрату в об'єкт і, навпаки, – перевтілення об'єкта в контексті психологічного акту. Л. Веккер зазначає про предметність образу, бо образ буквально займає у просторі та часові місце предмета і, фактично, не помічається. «Так, першу ознаку предметності психічного процесу, доведену до відтворення характеристики, що явно виходить навіть за межі простору субстрату (наприклад, властивості проєкції або метричної інваріантності), становлять емпіричну засаду ілюзії єдності або тотожності образу і предмета. Непредставленість процесів у субстраті і прозорість, невиявленість самого образу, крізь котрий людині даний об'єкт, визначає можливість двох варіантів цієї ілюзії – ототожнення образу з об'єктом і зворотної ілюзії – ототожнення об'єкта з його образом» [91, с. 20].

Отже, у самій психіці закладена інверсивність, або те, що зветься перевтіленням. У цій теорії, яка визначається в семіотичному варіанті, тобто з виходом на символологію (на теорію знака, символу), субстрат характеризує тілесні імплікації. Субстрат психіки несе в собі презентацію тілесності як опосередковуючого середовища усіх психічних процесів.

Цікаво, що сама ілюзія безсубстратності психічного процесу, тобто втрати тілесних імплікацій, спонукала мислителів Нового часу, зокрема Рене Декарта, до думки, яку він визначив в ідеї «*Cogito ergo sum*» – «Я маю сумнів, тому я існую». Трансцендентальний суб'єкт Іммануїла Канта – це теж суб'єкт, позбавлений тілесності. Увесь модерний період викреслював тілесність, інверсивність, субстратність, тобто тілесні імплікації з свідомості, і, таким чином, свідомість фетишизувалась, уявлялась як певний безсубстратний, безтілесний фантом, який презентувався у вигляді квазісуб'єкта. Так, гіпостизування абстракції, доведене у німецькій класичній філософії до трансцендентального суб'єкта, стає модерною настановою взагалі. До

західноєвропейських інтелектуальних імплікацій тілесність повертається досить пізно, вже в постмодерні.

Цікаво, що паралельно в Україні формувалася інша думка. Іманентний трансценденталізм, характерний для Г. Сковороди, загострював саме тілесні імплікації. Серце має свій аналог згори. Тобто у людини є два серця – одне божественне, інше – власне, тілесне, реальне [432]. Саме ця дихотомія, двосердечність, кордоцентризм, або диспозитив сердець, за термінологією Мішеля Фуко, повертає образи тілесних трансгресій у русло сьогоденних імплікацій.

Найголовніше питання, яке піднімає Л. Веккер, – це не проблема предметних презентацій образу, а проблема місця. Це проблема сцени як такої. Сцена – теж місце, де можлива гра. Л. Веккер з цього приводу зазначає: «Унікальність і таїна властивості проєкцій [йдеться про проєкції свідомості, тобто образу на предмет. – *О. Х.*] визначається тим, що тут, в одному об'єкті – органі відтворюється місце, що займається іншим об'єктом. Місце в системі підрахунку є монопольною приналежністю кожного даного об'єкта. На відміну, наприклад, від форми, різні об'єкти не можуть мати одне і те саме місце. Бо мати місце – означає перебувати у ньому. Тому відтворити в одному об'єкті місцезнаходження іншого можна, лише зайнявши його місце. Між тим, таке відтворення місця однієї речі – об'єкта в іншій речі – органі, але без того, щоб це місце реально зайняти, якраз і є сутністю феномена, що описується як проєкція, або віднесеність процесу, що здійснюється в органі, в координати об'єкта» [91, с. 13]. З цього твердження можна зробити висновок: місце як сцена, місце, де можлива гра і де вона відбувається шляхом перевтілення, яке має психічні, проєктивні реалії, не змінюється, залишається самодостатнім. У цій самодостатності локалізується весь естетичний і художній модус усіх, зокрема й театральних, систем, а також систем комунікації як утворення ідентичності людини в просторі культури.

Систем багато, естетик може бути багато, поетик, стильових ознак, але місце як суто європейська парадигма обміну цінностей, почуттів, ейдосів не змінюється, а сам механізм привласнення цього місця засобами субстрату, тобто тілесного органу свідомості (в даному разі – сприйняття, як його описує Л. Веккер), фактично свідчить про соціокультурну суверенність місця. Це – найважливіший факт, який потребує культурологічних експлікацій.

Перш ніж звернутися до інтерпретацій феномена перевтілення, варто навести ще одну думку Л. Веккера, яку він висловлює за допомогою цього терміна. «Це парадоксальне втілення властивості зовнішнього об'єкта в стан іншого об'єкта – органу психічного акту, або, навпаки, «перевтілення» власного нутра носія психіки у властивості іншого зовнішнього щодо нього фізичного тіла, є справжньою висхідною специфічністю психічного процесу. Таке алхімічне переплавлення в «стан іншого», що стоїть біля порога будь-якого психічного акту, за своїми глибинними сутностями є не лише співмірними соціальному дару людського перевтілення та його вищим проявам в акторському мистецтві, адже як «коренева» властивість психіки воно становить, мабуть, його справді висхідну передумову й основу.

Така «сценічна» представленість властивостей об'єкта психіки в стані його носія отримує емпіричну назву певного вираження в просторових компонентах психічного процесу. І це природно, бо простір, який сприймається або мислиться як об'єкт, завжди очевидним образом не збігається з геометрією носія цих актів і явно перебуває просто поза його межами» [91, с. 11–12]. Вживання дослідником термінів «перевтілення» і «сцена» переконує в тому, що психологічний опис сценізму комунікативного акту виходить за межі суто іманентних ознак психології і звертається до феноменологічних характеристик психічного акту.

Визначення культурологічної рефлексії як певної сцени, певного «перевтілення» станів свідомості рефлектуючого суб'єкта, за М. Мамардашвілі та О. П'ятигорським [308], слід обмежити феноменологічним і семіологічним

дискурсами. Семіологія, з одного боку, – це лінгвістична теорія (вона використовує весь апарат лінгвістики), з іншого, – стає праксеологічною семіотикою, теорією знакових систем, починаючи з прагматики Чарльза Пірса, і в контексті тартуської школи набуває ознак культурології [452; 343; 297].

У подібних імплікаціях чітко констатується, що рефлексія – це повертання на себе, це саморефлексія, це обертання розуму на свій топос, на свої просторові координати, свою сцену і визначення на цій сцені предмета як ідеального, як розумового (ноуменального). Цим і займається феноменологія. В. Савчук відмічає: «Рефлексія піднімається на ґрунті недовіри, кризи, руйнування основ життя, віри, традиції. Передумовою рефлексії є звернення в кризових ситуаціях життя архаїчного племені до досвіду тварин, які в схожих умовах роблять щось подібне, шукають нові місця життя, мігрують і здобувають в іншому місці воду і їжу. Людина робить те саме» [421, с. 28].

Наведених міркувань щодо рефлексії вже достатньо, щоб гімн рефлексії перетворився на певний антигімн. Рефлексія – дитя кризи, дитя втрати місця в бутті (втрати сцени) і втрати всього того, що людина розбудовувала все своє життя як можливість гри. Втрата гри, втрата перевтілення як обміну місцями, перебування в різних місцях і втрата самої субстратності тілесності призводить до того, що рефлексія як звернення на себе постулює всі ці фантоми трансцендентального суб'єкта і всіх інших квазісуб'єктів, які втрачають все, що можна назвати сценічною ідентичністю культури, якщо розуміти і сцену, і ідентичність, і культуру в такому широкому символологічному просторі, який зазначав Л. Веккер.

В. Савчук у праці «Топологічна рефлексія» пояснює різницю між дефініціями класичної та посткласичної, або некласичної, постмодерністської рефлексії. Це вкрай важливо для осмислення сцени як системи набуття та вираження ідентичності людини. «Постструктуралістська онтологія відмовляє рефлексії в головному – в здібності підтверджувати тотожність висхідної і кінцевої думки, засад і наслідків, посилення та висновків. У цьому ідеальному

просторі, в якому господарювала класична рефлексія, обґрунтовуючи всезагальність та необхідність висновків розуму, перебувають її міцні основні думки, що існують не на належному фундаменті, а в мінливих умовах і мають рівноцінні, протилежні тлумачення, адже, можливо, саме з причини цього процедура звернення до джерел не підтверджує єдність (і як наслідок моністичність) висхідної позиції, а стверджує невизначеність витоків думки, що сягає коріннями все глибше і глибше в історію» [421, с. 122–123].

Отже, рефлексія як звернення думки на саму себе, звернення свідомості на себе, елімінація тілесності і, фактично, вся прозорість субстрату, тобто усунення тіла як опосередковуючого середовища всіх актів перевтілення (свідомості у властивостях об'єкта і навпаки), свідчать про те, що сама рефлексія є явищем, яке лише усвідомлює і завершує дорефлексивні системи ставлення людини до світу, які є міфологічними, релігійними, буденними, належать буденній свідомості постсучасності.

Номо Normalis, тобто людина нормальна, не обтяжена потоком сумніву, рефлексії і катастрофізмів, існує в інстинктивному просторі, який потрапляє потім у рефлексію з середини практики митців, режисерів, акторів, художників. Цей досвід широко експлікується К. Станіславським, який свідчить про фонізм, психологізм, метрику, ритміку перевтілення як суто чуттєву емпатію [455]. Вс. Мейерхольд рефлектує над театральними системами, порівнює систему натуралістичного театру К. Станіславського і гострий модернізм Г. Крега [322]. Вс. Мейерхольд створює свою метасистему, свій метаксис, який визначають у наймодніших теоріях метамодерну [187].

Відтак, рефлексивність слід розглядати як певну онтологічну конструкцію інвертивного типу. Обернення розуму на самого себе, збагачення всіма експлікаціями опису, дескрипції об'єкта, а також описом власних станів, описом нерефлексивного, емпатичного, чуттєвого досвіду характеризує рефлексію як феномен певного перевтілення, як певний рефлекс – дзеркало.

Е. Гуссерль уперше розглянув цю систему перевтілення в контексті психологічних імплікацій, коли він звернувся до Ф. Brentano, до його теорії інтенції [163; 71]. Інтенція – це направленість свідомості на об'єкт. Але Е. Гуссерль феномен інтенції довів до суб'єктної межі, перетворив її на «конститутивний» акт. Інтенція почала конструювати реальність свідомістю. Отже, де ототожнюється сцена свідомості і сцена реальності, сказати вже неможливо, але потрібно прийняти на віру, що це так. Конститутивним або конструктивним елементом стає «ноема» – конструюючий механізм, який ноематично утворює реальність як розумову конструкцію. Теза Е. Гуссерля «назад до речей» перетворюється на конструювання розумом, свідомістю реальності. Е. Гуссерль радикалізував не лише рефлексію, а й феномен перевтілення як такий.

Феноменологія Е. Гуссерля – це феноменологія конструювання наявності. Це вже ноологія, визначена в межах феноменологічної теорії. Тобто феноменологія Е. Гуссерля – це фатум рефлексії, який утворює реальність, але, як не дивно, він дуже сценічний і є співприродним перевтіленню, театральності як такій. Феноменологія Е. Гуссерля є певною «театрологією». Театр свідомості стає театром реальності і вся сцена реальності ототожнюється зі сценою свідомості на підставі інтенціональних актів конституювання.

Перевтілення свідомості на реальність, яке помітив Л. Веккер, у феноменології удосконалюється як акт, який має свої темпоральності, свою систему часовості схоплення реальності. Вона є верхівкою рефлексії модерну, де свідомість піднімається на п'єдестал, акти конституювання свідомістю реальності свідчать про людину як володаря світу.

Майже всі теоретики намагалися повернути в ноематичний акт Е. Гуссерля тіло, тобто субстрат, про який говорить Л. Веккер і який випустив з поля зору Е. Гуссерль.

І. Вдовіна, характеризуючи теорію Моріса Мерло-Понті, викладену в його праці «Феноменологія сприйняття», зазначає: «Позиція Мерло-Понті від

самого початку складалась як відхід від «точки зору свідомості», згідно з якою світ розташовується навколо людського «Я» і сам починає існувати для нього як рух до онтології, що розкривається через опис сутностей. У цьому зв'язку центральне поняття феноменології – феномен, – що дало назву цій течії, також отримує екзистенційне трактування. У Гуссерля феномен – це певна одиниця визначного досвіду, в якому здійснюється самовизначення буття в свідомості. Використовуючи феноменологічний метод редукції і заглиблюючи останню редукцію, М. Мерло-Понті, услід за основоположником феноменології, намагається знайти найголовніший природній і водночас цілісний висхідний контакт людини зі світом; він намагається відшукати феномени «по той бік від світу об'єктів» як «первинне відкриття світу» [327, с. 584]. Ця ідея, по суті, є утопічною, але вона є абсолютно релевантною у світі сьогоденного метамодерну.

Людина мандрує між світами, світами власної тілесності, власного «Я», існує на різних сценах – це місце в бутті є унікальним. На це вказував Михайло Бахтін, який був переконаний, що людина має своє унікальне місце в бутті завдяки почуттям. Але почуття відкидає Е. Гуссерль і навіть М. Мерло-Понті, весь феноменологічний рух, але відкидають у плані редукції як позбавлення емпіричного психологізму, який був домінантним на межі XIX–XX ст.

Утім, відкидання почуттів сублімувалося поверненням тілесного досвіду, тобто субстрату псюхе в акті того конституювання світу, який має назву «інтенціональність». Поняття «інтенціональність» і «перевтілення» корелюють у тому парадоксальному просторі, який описав Л. Веккер. Точка зору М. Мерло-Понті з цього приводу така: «Власне тіло займає те саме місце в світі, що і серце в організмі: воно постійно підтримує життя в тому спектаклі, який ми споглядаємо, воно його надихає і наповнює зсередини, становить разом зі світом єдину систему. Коли я мандрую своєю квартирою, то різні аспекти, в яких вона з'являється мені, не є для мене рисами одного і того самого, якщо б я не знав, що кожна з цих якостей презентує собою ту саму квартиру, побачену з

тієї чи іншої точки зору, якщо б я не усвідомлював свого власного руху й ідентичності свого тіла у всіх фазах руху. Я можу вочевидь мисленнево охопити поглядом всю квартиру, уявити її або намалювати її план на папері, адже навіть тоді я не зміг би відчутти об'єкт в його єдності без опосередкування моїм тілесним досвідом, оскільки те, що я називаю планом, – це лише певна розгорнута перспектива, та сама квартира, «побачена зверху»; і якщо я можу підсумувати всі знайомі мені перспективи, то тільки за тих умов, що я знаю, як один і той же самий наділений тілесністю суб'єкт можна бачити поперемінно з різних позицій» [327, с. 261].

Сприйняти середовище (в даному разі, кімнату) неможливо без певного тілесного досвіду вписаності в це середовище, переживання об'єктів середовища як тілесних імплікацій власного «Я», без рефлексивного досвіду, предметності як такої або об'єктності. М. Мерло-Понті підкреслює, що людина, навіть не говорячи про те, що куб складається із шести граней, навіть не перераховуючи їх, сприймає їх симультанно як цілісність шести граней, які мають замкнений об'єм. Тобто онтологічно-мисленнева і чуттєва конструкції речі завжди поєднуються. Опосередковуючим рефлексуючим механізмом у феноменологічному досвіді є досвід тілесності.

Е. Гуссерль сконструював певне трансцендентальне «Его», що має місце в бутті, і на основі інтенціональних актів генерує трансцендентальну феноменологію як розумове бачення не просто речей, а їх сутностей. Певний горизонт речовинності, об'єктності, предметності утворює Его. Трансцендентальне «Его» здійснює акти трансцендентальної рефлексії, яку Е. Гуссерль називає ноєматичною, тобто конститутивною. Для мистецтва вона є надзвичайно плідною, оскільки митець завжди створює образ, простір, власне місце в бутті. Такий підхід є надзвичайно евристичним, допомагає відчутти сутність сценізму як культурологеми, як певної сценічної подієвості людської свідомості і людського «Я».

Виникає питання: чи можна описати сцену власного «Я» як місце у світі, яке кожна людина має і яке належить саме їй? Якщо тіло опосередковує всі акти інтенціональності, а тілесний досвід, тілесні імплікації визначити як опосередковуючий феномен поєднання субстрату психіки і об'єкта, то можна стверджувати, що сценічний образ, сценічна ідентичність, яка поєднується з окремими сценами, окремими місцями в світі, можлива як виникнення загального образу або всезагальної сценічності, того сценізму буття, що реалізується як подія певного трансцендентального «Его» на сцені буття. Це відбувається в культурному вимірі певної доби, певної форми – мисленнєвої чи практичної діяльності і відповідно – певної системи сценізму.

В. Лекторський у праці «Суб'єкт, об'єкт, пізнання» констатує: «Одинична самосвідомість визнає в інших самосвідомостях дещо інше і, разом з тим, внутрішньо тотожне самій собі. Лише через відношення до інших індивідуальних людей суб'єкт існує для себе як «Я». Кожне «Я» для іншого є середнім терміном, за допомогою якого кожен сам із собою опосередковується і зникається; і кожен виказує для себе і для іншого сутність, яка водночас є сутністю і для себе, вказує на існування опосередкування» [278, с. 285–286].

Аналіз рефлексивності в її культурологічних імплікаціях доводить, що ідея життєвого світу Е. Гуссерля є надзвичайно монологічною. А це, по суті, є західний активізм, який прослідковується сьогодні в глобалізаційних процесах, геополітичних іграх, сценою для яких стає всесвітня сцена війни і миру. Ідея всезагального миру, за І. Кантом, відсувається все далі і далі. Ідея війни всіх проти всіх, за Т. Гоббсом, стає пріоритетною, але ховається за ідеєю змагання всіх з усіма, за Дж. Локком. Ідея змагальності, агон, яка в європейській культурі виявилась ще в Давній Греції, приховує війну. Сцена війни стає тотальною в умовах глобалізації культури. Новітня сцена змін, трансформацій цивілізацій та культур стала кривавою раною, де проблема ідентичності (сценічної, політичної, ідеологічної, екзистенційної) є надзвичайно актуальною. Феноменологія лише відкрила скриньку Пандори і випустила з неї всіх демонів:

демона тілесних імплікацій, демона, пов'язаного з трансгресією (тобто доланням усіх меж), інтенціональністю (направленістю свідомості на об'єкт), терплячістю об'єкта (тобто певною маскою суб'єктності – агресивної свідомості, яка накладається як певна міфологема на світ предметів).

Макс Шелер підсумував сутність феноменологічної настанови таким чином: «Передусім, феноменологія – це не назва якоїсь нової науки..., а назва такої настанови духовного споглядання, якій вдається захопити в переживанні щось таке, що залишається прихованим поза нею, а саме – певну сферу «фактів» особливого виду. Я кажу «настанова» – а не метод. Метод – це завдана певною метою мисленнєва процедура оброблення фактів, наприклад, індукція, дедукція. Тут же йдеться, по-перше, про самі факти нового типу, які передують будь-якій логічній фіксації, по-друге, – про процедуру споглядання. <...>. Власне, йдеться про певну фундаментальну відмінність від споглядання настанови. Пережити й оглянути те, що «дано» тільки у самому акті переживання і споглядання, воно виявляє себе в ньому і тільки в ньому» [567, с. 198]. У цій точці зору визначені суттєві констатації факту, що сам акт темпорального споглядання – співприродний до театральності буття, театру як такого. Споглядальна, або естетична, ідея поєднує феноменологію з естетикою і водночас робить з неї інструмент опису почуттів, надає механізм системи їх рефлектування, осмислення в межах самоданості предметів, які в почуттях виглядають як факти особливого роду, тобто привласнені свідомістю, які набувають інвертованого вигляду перевтілення як конститутивні ознаки. Макс Шелер переконаний, що розумове споглядання – це перевтілення, перенесення зі свідомості в об'єкт і, навпаки, з об'єкту у свідомість. Ця метаморфоза має середню точку – споглядальність, як її визначає дослідник. Таким чином вмикається той механізм субстрактності, який визначив Л. Веккер. Тіло людини стає субстратом, головним механізмом сцени.

Гордон Крег вважає, що тіло є надзвичайно аморфним, а субстратом театру насправді є гіпермаріонетка, лялька [264]. Це символічний театр

гіпермаріонетки. В Антонена Арто виникає міфологема «тіла без органів» [21]. Це почуття доведене до екстремальної форми дотику, а зустріч на дотик фактично й утворює театр жорстокості Арто. В епічному театрі Бертольда Брехта діють не постаті, не персони, а імперсональні біомеханічні конструкти. Схожа міфологема сцени належить і Вс. Мейєрхольду, хоча він і не встиг її реалізувати. Усе це свідчить про радикальну настанову на антипсихологізм. Ф. Брентано зазначає: «Одна характерна риса є спільною для всіх психічних феноменів: вони сприймаються виключно у внутрішній свідомості, тоді як фізичні феномени дані лише у зовнішньому сприйнятті» [71, с. 35].

Це намагання перетягти на себе принцип презентації реальності, що переносить феномен у свідомість. Жан-Люк Нансі констатує: «Тіло є потрясінням, <...> яке розпалося. Немає нічого більш властивого і більш чужого для нашого старого світу.

Своє тіло, чуже тіло: саме своє тіло примушує доторкнутися, запрошує з'їсти *hoc est enim*. Своє тіло, або втілена Властивість, тілесне Буття-при-Собі. Та водночас обов'язково з'являється чуже тіло, і це – потвора, яку не можна проковтнути. Звідси нам не вибратись, ми потрапили у величезну пастку образів від Христа, який молився над куском прісного хліба, і до Христа, який вириває з себе серце, яке ще досі тріпотить у крові» [341, с. 27– 28].

Тіло у західноєвропейській культурі завжди було жертвою, маргінальним явищем, на відміну від розуму і свідомості, але воно раптом з'явилося у вигляді «свого» і «чужого». Дихотомія «ми–вони» в тілесних імплікаціях загострюється. Тіло без органів – це не анонімне тіло, це моє тіло, але позбавлене самості, серця, органів, воно перетворюється лише на певну екстенсивну міру дотику, який А. Арто вважає реліктом або рецидивом тілесності, маркером перевтілення в інше. Тіло без органів – це «Я» як інше, яке перетворилося на суцільний тотальний дотик, оптичний образ, образ дотику, образ тілесності, доведеної до тактильності, яку Іван Сеченов визначав як «темне м'язове почуття».

Ж.-Л. Нансі стверджує: «Тіло є тяжінням. Закони гравітації керують тілами в просторі. Адже передусім тіло саме в собі має вагу: воно опустилось в себе згідно із законами тієї самої гравітації, що стиснула його до крапки, коли воно збігається із власною вагою. Адже завжди в першу чергу тіло несе в собі вагу падіння...» [341, с. 29]. Це майже поетична алітерація, згідно з якою тіло – в'язниця, вага, вода, камінь, могила, яку носить людина із собою все життя, зрештою, ходить разом із тілом усього світу. Така екзистенційна екстатика тілесних імплікацій у сценічному вимірі ідентичності людини є непростою, драматичною, що приходить у ХХ ст. напруженою ходом драми, театральності, доведеної до крайнощів психологізму К. Станіславського й антипсихологізму Леся Курбаса і Вс. Мейерхольда.

Розуміння тіла як долі, як історії, як початку і кінця породження – це, власне, сценічні категорії однієї великої історичної сцени культури, яка визначається як особливий факт, як споглядання на короткій дистанції, рефлектування на межі світів.

На межі ХІХ–ХХ ст. маргінали наукової реальності Ф. де Соссюр і Ч. Пірс відкривають семіотику, або семіологію, фактично ту саму теорію, тільки в різних констеляціях, у різних образних картинах. Перший починає з лінгвістичної теорії і закінчує проектом семіології як певної метарефлексійної настанови, яка вже відходить від філологічного тезаурусу і трансформує категорію мови в більш широкий контекст, який згодом у тартуській школі визначається як «мова культури», у французькій школі – як промова, дискурс, в Америці – як семіоз, тобто дія знаків. Знак як певне перевтілення інтенцій, спонук, тілесних імплікацій стає у культурі опосередковуючим контекстом комунікації, який усуває і тілесність, і культуру. Культура стає лише носієм дискурсів і знакових конотацій або тим місцем, сценою, де є ланцюг відносин знака-знака-знака, тобто вже третій ступінь відображення знака. Жан Бодрійяр визначає ступінь знакового опосередкування як симуляцію (симулякр), але справа не в симулюванні, не в тому, що денотат, сигніфікат розійшлися. Справа

не в тому, що виникає криза верифікації, сигніфікації, а в тому, що знак знову ж таки стає заміником, замісником, субститутом речі, субститутом людини, тіла. Людина весь час шукає субститутів Іншого «Я» і завжди їх знаходить. У феноменології – це феномен, у семіології – знак.

Отже, феномен і знак стають маркерами або епіцентрами перевтілення суб'єктно-об'єктних означень сцени буття людини, яка думає, сприймає, рефлектує і створює образи. Ф. де Соссюр розділяє категорії «мова» і «промова», тобто дискурс [452]. Мова у нього виглядає як субстрат, що породжує множину дискурсів, є засадою артикуляції того чи іншого змісту. Мова стає універсальним носієм єдності думки і почуття і достатньо абстрактним предикатом, тобто онтологічною засадою дискурсу. Вся його система вибудовується, починаючи з фонізму, систем артикуляції, графематики (визначення алфавітного коду письма), морфології, розподілу на певні одиниці слова, синтагматики (розподілу на просторові одиниці слова і речення) і закінчуючи синтаксисом – законом єднання в ціле [451].

Така граматична конструкція визначається як моноцентрична, до речі, до неї схильний був і К. Станіславський. Фонізм стає основою психологічної системи сценознавства або його системи театру. Знак як одиниця, яка поєднує мову і промову, тобто дискурс, поєднує почуття і думку, визначається спочатку як єдність поняття й акустичного образу. Поняття – це те знання, що таке куб, за М. Мерло-Понті, акустичний образ або візуальний образ – це ті шість граней, які сприймаються феноменально. Згодом Ф. де Соссюр відходить від поняття «акустичний образ», оскільки воно було орієнтовано тільки на фонізм (усувалася візуальна детермінанта), знак визначається як єдність означуваного й означального [452, с. 111].

Означуване – це номінальна ознака речі, образ-поняття, а означальне – чуттєвий образ, який презентується у феномені. Тобто з самого початку семіологія була якщо не філіалом феноменології, то існувала паралельно, як певний лінгвістичний конструкт, який поєднував особливі факти, якщо

використовувати термінологію М. Шелера. Орієнтація на єдність означуваного й означального як єдність поняття і почуття призводила до того, що знак починає структуруватися як носій цілісності світу, світу в цілому, суб'єктно-об'єктних відносин, об'єкта, об'єктності як такої, суб'єкта, суб'єктності як такої, сценізму, сцени як комунікації.

Все набуває знакових конотацій і відношення знака як презентативно-артикулятивної системи до іншого знака, їх конотації фактично усувають саму реальність, як це відбувалось у феноменології. Це та сама ноологія, яка формується як мисленнева реальність, однак в ознаках суто лінгвістичних або квазілінгвістичних. Головною відмінністю знака від феномена є те, що знак розумівся як суто випадковий (довільний) зв'язок думки і почуття, що поєднує означуване й означальне як певну несподіванку. Інакше кажучи, оскільки під знаком розуміється ціле, що походить від асоціації означуваного й означального, така конструкція свідчить про те, що семіотика, або семіологія, ставала більш гнучким, агресивним і більш конструктивним механізмом інтерпретації комунікативних відносин, на відміну від феноменології.

Якщо феноменологія все ж таки була пов'язана з феноменом як наявною реальністю, з актом конституювання і в акті редукції всього зайвого (почуття) намагалася усунути чутливу компоненту, то в семіології вона, навпаки, стає широкою детермінантою. Так, означальне «ковтає» означуване. І, власне, те, що можна назвати конфліктом означуваного й означального, або денотату і сигніфікату, призводить до їх радикального розриву. До речі, це швидко було підхоплено рекламою, всіма засобами масової інформації, які знайшли в цьому виправдання свого свавілля і таким чином намагалися дистанціюватися від режисерського (дизайнерського) суто конструктивного системотворення, що спричинило агломерацію знакових систем, усунування денотату взагалі.

Тобто, усувається предметність як така, а також думка і поняттєва структура, тобто те, що в знаку визначається як означуване – поняттєвий контекст знаку. Цікаво, що у Ф. де Соссюра головним є не синтаксис, а

синтагматика, тобто просторовий розподіл. Для сцени це надзвичайно важливо. Домінує місце, а сам просторовий розподіл слова, речення, дизайнерських, архітектурних структур, театральної сцени спирається на проксеміку – вчення про атрибуцію функціонально-комунікативного сегментування простору [255].

Домінанта чуттєвості, споглядання у семіологічному вимірі призводить до кризи верифікації. Верифікація, тобто консенсус між тим, що Л. Веккер назвав психологічним субстратом, та об'єктом у знаковому вимірі культури комунікації стає проблематичною, бо знак усуває денотат, предметність як таку. Жак Дерріда створив так звану «апофатичну семіологію», згідно з якою людина фактично оперує не образами, знаками, феноменами, а їх «слідами» [343, с. 319]. «Слід» тлумачиться як письмо, залишки подієвої активності, документ, сценічність гри, всього того, що створює культурний тезаурус людського буття.

Отже, теоретичні засади семіотики і семіології (апофатичної) вкотре свідчать про їхню своєчасність, оскільки зникає цілісність світу, людини, навіть цілісність сцени, натомість виникає ефект полісценізму, мультисценізму. Сама трансформативність, інвертивність трансгресій, тобто подолання всіх можливих і неможливих меж у культурі, призводить до того, що семіотика починає «говорити» про «дію знаків». Не подієвість, не людина, не тіло, не актор і не актор, не актант, який здійснює акт, а знак дії, дієвість знакових контекстів, дія знаків (семіоз) визначають сутність реаліті-шоу буття сучасної людини.

Формується соціопрагматика знакових систем суто американського типу, яка доводить, наскільки є інвертивною логіка суб'єктно-об'єктних відносин. Не суб'єкт конституює об'єкт, а об'єкт у вигляді знаку медійно конструює, створює людину як гвинтик знакових систем. Така людина може лише споглядати. Це достатньо гострий контекст, який набуває своїх екологічних рис, природовимірності візуальної комунікації. Семіотика в американському

варіанті намагається відійти від означуваного як домінанти і визначити певного «інтерпретанта», тобто посередника між денотатом і сигніфікатом.

Це різні конструкції, які свідчать про ефект та афект ідентичності у комунікативному середовищі, про перевтілення суб'єктно-об'єктних відносин, про певні метаморфози образно-предметної реальності, метаморфози рефлексії, що здійснюються в контексті різних інтелектуальних течій, напрямів і дисциплін. Криза верифікації долається тим, що бінарна система означуваного та означального стає тринарною, між денотатом і сигніфікатом міститься середній термін, який можна зазначати як завгодно, але в системі Ч. Пірса – це і є знак, який несе в собі цілепокладання, ідею, логіку інтерпретацій [177].

Сучасна думка не існує як певний моноліт, а потрапляє у складний контекст тлумачень ідей поліморфності, трансгресивності й інверсивності феномена, знака, образу, суб'єкта, об'єкта, людини як цілісності, що відбувається імпліцитно в класичному, некласичному, постнекласичному дискурсі. Виникає проблема антропологічної межі, коли людина починає спілкуватися з істотами, які не мають смертної форми існування (кіборгами на екрані), а потім сама стає кіборгом.

Цей достатньо драматичний, травматичний, катастрофічний варіант формування системи ідентичностей комунікативної культури, образно-предметних перевтілень потребує розгорнутого аналізу, орієнтованого на більш уніфікований предмет дослідження. Саме тому культурологічні експлікації будуть орієнтовані на феномен місця перевтілення ідентичності людини, місця в бутті, яке визначається як сцена, що специфікується як комунікативний дискурс.

1.5. Ідеаційний комплекс перевтілення у міфології та релігії

Вживання концепту «ідеація» зумовлене потребою звернення до міфології і релігії як онтологічних носіїв феномена перевтілення. Якщо говорити про перевтілення у міфології та релігії, то це настільки широка і

нескінченна тема, що вона сама по собі спонукає до певної локалізації опису і побудови типологічних моделей осмислення перевтілення душ, перевтілення ідеального змісту, який має відношення до ідеації. Тому важливо знайти певні культурологічні конструкції, які б допомогли визначити сценічний ідеативний комплекс, пов'язаний із перевтіленням.

Поняття «ідеація» походить від феноменології Е. Гуссерля. Ідеація – це своєрідний спосіб сприйняття ідеального в звичайному, тобто це особливі факти, які М. Шелер відзначав, що вони потребують осмислення як цілісного бачення сутності за поверхнею реальності наявного цілого, яке не завжди рефлектується. Цей контекст став надзвичайно популярним, наприклад, у П. Сорокіна ідеаційний комплекс узгоджується зі сприйняттям і презентацією у культурі вищих цінностей, зокрема Бога, абсолютно іншого, що й утворює культуру як носія духовних цінностей [451].

У К.-Г. Юнга ідеація має багато спільного зі складними реаліями медитації, варіювання ейдосу як розумного виду, на відміну від ідеї як «гносеологічного ідеалу» (П. Копнін). Йдеться про те, що цей вимір дає можливість для рефлексивного міфотворення – визначення міфу як рефлексивної реальності, на відміну від міфу як дорефлексивного типу культуротворення або свідомості людини, де людина не розрізняє себе й абсолют, себе і реальність. Ідеація стає важливим конститутивним способом бачення реальності, який призводить до того, що людина починає вбачити сутність у реальних речах. Це свідчить про феномен, який, з одного боку, є наявним як одиничний факт, а з іншого – презентує сутність подібних реалій, подібних речей. І ця предметна сутність, те, що можна зазначити як певний ідеальний вид – ейдос, його варіювання, є достатньо цікавим, потрібним феноменом інтерпретації.

Відтак, ідеальний вид, ідеація існують і в міфології, і в релігії, і в мистецтві. Якщо проводити певні аналогії, то одразу постає потреба пошуку всезагальної, всеохоплюючої матриці, яка б дала можливість поєднати ці

артефакти в інтерпретативному просторі, що спонукає до осмислення комунікативної, зокрема сценічної ідентичності культури – міфу самого по собі, релігії самої по собі, мистецтва самого по собі.

М. Петров у праці «Мова, знак, культура» презентує концепт «соціокод», тобто знакової конструкції, яка свідчить про те, що в культурі є певна атрибутивна символологія – логіка знакових констеляцій, які презентують знак як надцілісність буття, як символ. М. Петров зазначає: «Сьогодні у розумінні знака є лише кілька пунктів єднання: належність знака до світу спілкування, зовнішній відносно до будь-якого члена спільноти і адекватний для кожного у межах спільноти характер знака; речовинний, або у будь-якому разі матеріальний знак, що сприймається органами почуттів; немотивованість знака. Для наших цілей особливо важливо вжити вже визначене в літературі розуміння знака, яке включає всі ці означені вище пункти подібності та дві доповнюючі характеристики: а) системність знака, який не можна мислити поза певними множинами інших знаків, бо завжди є розрізняння частини і цілого, що несе в собі функцію розрізняння та цілісність; б) належність знака до світу культури» [366, с. 86].

Такий підхід повинен визначити певний соціокод, тобто тип означування реальності як культуротворчості, що формуються в трьох достатньо простих і зрозумілих схемах. Перша: соціоіменний соціокод презентується ім'ям, яке є генеративним принципом цілісності. Професійний соціокод – ім'я пов'язується з корпоративом. І суто європейський соціокод – понятійний. Так чи інакше, перший соціокод є найбільш глибинним, фундаментальним, пов'язується з міфом. Ім'я дається людині, але не назавжди, шляхом ініціації людина переходить в іншу якість й отримує інше ім'я, тобто шляхом знакових трансформацій переживає кілька рівнів народження в іншому соціальному просторі, тобто перевтілення. Так перевтілення стає ознаками іншого буття людини як реального члена соціуму.

Корпоративний соціокод свідчить про те, що ім'я презентується корпоративом, уособлюється геральдичними знаками, прапорами, всім тим, що характеризує честь та ознаки корпоративу ремісників. Все це описано в середньовічному статуті ремісничої честі і доблесті. Зрештою, понятійний соціокод відволікається від імені, особистості і презентує явища, феномен як ознаки суто розумові [367]. Така реконструкція є досить влучною, допомагає відійти від банального емпіричного перераховування систем перевтілення і презентувати намагання більш типологічно, конструктивно означити реалії того, що можна назвати трансмісією, трансгресією, трансмутацією.

Цей достатньо енергійний конструктивний модуль соціокоду свідчить, що кодування має ознаки трансмутації. Мутація як перехід в інший стан є фактично синонімом перевтілення, але трансмутація відбувається різними засобами ініціації, як, наприклад, ритуальним підвішуванням на дереві, вибиванням першого зуба та ін. Така ініціація в архаїчних культурах згодом визначається як духовна ініціація, коли людина набуває вже іншої якості, наданої згори, а герой ініціації перевтілюється в межах цієї духовності. Ініціація, ідеація – це близькі реалії, які свідчать про те, що формується достатньо складний комплекс, який потрапляє в образний вимір імагінативності, близький до сцени, до сценічної ідентичності, до всіх трансмутацій сценічного «Я».

Людина, яка існує в просторі тотальної сцени міфу і *religare* (соціального зв'язування), також потрапляє в простір відмінювання ейдосів, розумних видів. Ритуал є ідеальною запорукою єдності соціуму, апеляцією до сутностей, а не речей. За будь-якою річчю, будь-яким образом сприймається сутність. Ця магічність стає демоном феноменології і, зрештою, всіх семіотичних конструкцій, які виникають як інтерпретативні модуси реальності. Тоталлогічний феномен сутнісно-буттєвої презентації в культурі набуває ознак міфотворчих реалій.

Тобто, дуже важко відійти від нерелективного міфу, не перетворити його на ідеаційний комплекс власного вірування. Йдеться про те, що виникає певний проміжок смислових ніш між сутністю та горизонтально сприйняття предмета, але він не прочитується однозначно, набуваючи ознак міфотворчості.

Ця можливість зчитування змісту як цілісності, символу утворює те, що зветься «символологією», тобто розгорнутим описом-дескрипцією символічних ознак: мовних, віртуальних, вербальних, зображувальних та ін. Фактично виникає надзвичайно складний феномен, який О. Лосєв визначив як те, що міф і релігія існують в одному і тому самому просторі. Зникнення міфу в культурі не відбувається, – він існує в релігії. Релігія теж є певним міфом, але – певним.

Тобто, міф і релігія мають багато історичних, культурно-історичних реляцій, які становлять їх сутність. По-перше, у міфі немає жорсткої демаркації сакрального, а в релігії вона виникає. В міфі взагалі немає протиставлення реальності «тут» і «там». Міфологічна реальність є гомогенною, однорідною, а в релігії – надзвичайно іконологічною та іконографічно розгорнутою як протиставлення світів людини й Абсолюту. Отже, перевтілення в міфі, релігії є достатньо відомим, опрацьованим, більше того, загальним продуктом рефлексії. Тому варто зосередити увагу на комунікативно-сценічному аспекті.

Звернення до текстів П. Сорокіна допоможе визначити ідеаційний комплекс культури або ідеаційність культури. П. Сорокін – соціолог, культуролог, філософ. Його дискурс вражає узагальненнями. «Ми виявилися в епіцентрі величезної пожежі, яка спалює все дощенту. Всього за кілька тижнів вона забирає мільйони людських життів, за кілька годин ця пожежа знищує міста з їх багатовіковою історією, за кілька днів стирає з лиця землі цілі королівства. Червона людська кров широким безкрайнім потоком тече по землі. Зубожіння, що зростає день у день, простирає свою зловісну тінь, охоплює все нові і нові території. І от вже настав кінець вдачі, зникло щастя благополуччя мільйонів, на землі зник мир, безпека і впевненість. У багатьох країнах людина забула, що таке процвітання і благополуччя. Свобода перетворилась просто на

міф. Сонце західної культури закотилося, величезний вихор наклав собою все людство» [451, с. 428]. Ці слова написані майже сто років тому, але сьогодні вони є не менш актуальними. Світова пожежа не закінчується, перетворюється на перманентний вогонь, який утворюють ті чи інші актори певної диявольської сцени, диявольської гри.

Це криза ідентичності, криза духовності, яка потребує апеляції до абсолюту. «Будь-яка велика культура, – констатує П. Сорокін, – є не просто конгломератом різноманітних явищ, що співіснують, але одне з іншим не пов'язані, а є єдністю або індивідуальністю, де всі складові цілісності пронизані одним основоположним принципом і виражають одну головну цінність. Домінуючі риси витончених мистецтв і науки такої єдиної культури, філософії, релігії, етики і права, її основних форм соціальної, економічної, політичної організації, більшої частини її звичаїв, її образу життя і її мислення (менталітету) – всі вони по-своєму виражають її основоположний принцип, її головну цінність. Власне, цінність слугує основою фундаменту будь-якої культури. З цієї причини найважливіші основні частини цієї інтегративної культури також частіше за все є взаємозалежними: у разі змін однієї з них інші обов'язково піддаються схожим трансформаціям» [451, с. 429].

П. Сорокін розмірковує про системотворчий простір культури, в якому культура має певну точку, епіцентр, найвищий горизонт свого осмислення. Якщо його немає, то культура деградує. Весь контекст роздумів дослідника скерований на ідеаційну складову культури. «Ідеаційна культура середніх віків продовжувала занепадати в той час, як культура, заснована на визнанні того, що об'єктивна реальність і смисл її є сенсорним, продовжувала нарощувати темп в останніх століттях. Починаючи приблизно з XVI ст., новий принцип став домінуючим, а з ним і основною засадою всієї культури. Таким чином, виникла сучасна форма нашої культури – культури сенсорної, емпіричної, світської, що відповідає «цьому світові». Вона може бути названа чуттєвою: вона ґрунтується й об'єднується навколо цього нового принципу об'єктивної дійсності, і сенси її

є сенсорними. Власне, цей принцип оголошується нашою сучасною чуттєвою культурою в усіх її основних компонентах: у мистецтві, науці, філософії і псевдорелігії, етиці і праві, в соціальній та економічній і політичній організації, у способі життя і в настроях людей» [451, с. 431].

Йдеться про те, що ідеаційність визначається як презентативність Абсолюту, як те, що апелює до Абсолюту. «Така уніфікована система культури ґрунтується на принципі надчуттєвості і надрозумності Бога як єдиної реальності і цінності і може бути названа ідеаційною» [452, с. 430]. Тобто йдеться про ще одне визначення ідеаційності як презентації абсолюту. Істотним у контексті ідеї перевтілення є те, що ідеаційність маркує статус суб'єкта культури, спонукає бути абсолютно іншим, а феномен перевтілення або помічається, або не помічається. Так, може ритуально визначатися як причащення, зустріч з Абсолютом у тих чи інших містеріальних, літургійних реаліях, але не це є головним. Головне те, що ідеація стає ідеаціональністю (відрефлектованою цінністю), що маркує присутність у культурі Абсолюту, Бога, вищих цінностей.

Такий підхід дає можливість розгорнути цю парадигму, лінію ідеаціональності в контексті міфології, релігії, а вже потім у мистецтві та у сучасному імпліцитному вигляді рефлектувати міфологічний і релігійний контекст мистецького простору. Отже, можна стверджувати, що перевтілення в міфі є проекцією пізньої стадії соціокультурних реальностей спілкування, проекцією *poesis* на міфологічну реальність як культурологічну реконструкцію тотальності та глобальності ідентичності «Я» і «Ти», де фактично не помічається різниця між людиною і тим, що людиною не є. Все є суб'єктно-суб'єктивними відносинами. Об'єкта тут не існує. Тобто об'єкт як предмет діяльності людини, яка перетворюється, анігілюється. Навіть споглядання проектів в уяві в міфі неможливе. Цей аспект є надзвичайно важливим.

Термін «міф» певною мірою характеризується як великий наратив, промова, оповідання, як реальність міфотворчості, міфологічний космогенез.

Це міф про створення всесвіту, особливий стан свідомості, який залишається в культурі після того, як міфологія зникає, а культура утворює новітній (релігійний) креативний простір, який існує як системотворча (ритуально-ідеаційна) реальність. Про це свідчить М. Еліаде та інші дослідники [577]. Міф не може зникнути як тотальна єдність людини і світу. В міфі перевтілення не є можливим у принципі, бо нема у що втілюватися, бо все є одне тіло, одна єдність спільного гомогенного світу. Простір міфу – це простір ритуалу, де все взаємопов'язане. Це часопростір, де зерна кидають у землю. Потім вони проростають, а потім збирають урожай. «Земля визріла», – можна прочитати у Біблії. Це і є той рудимент міфу, який залишається у християнській релігії.

Тобто, все те, що пов'язано з аграрним циклом, міфотворчістю як культом вмирання і воскресіння Бога, а фактично за цим ховається сенс зерна, що вмирає, проростає, воскресає і знову вмирає: Озірис, Амон, Атон, Христос – це ті боги, які воскресають і вмирають для того, щоб народитися для вічного життя, є життєстверджуючою лінією буття людини. Весь цей міфологічний контекст є надзвичайно важливим як гомогенна, неподільна реальність. Тут немає перевтілення у сценічно-просторовому вигляді як гри, і не може бути. Перевтілення виникає тільки тоді, коли виникає опосередкування межі між «Я» і «Ти», між людиною й Абсолютом.

Отже, трансгресія, трансценденція, переступання межі стає культурно-антропологічною проблемою, антропологічною межею людини. Скільки може людина переступати через себе, залишаючись сама собою? Скільки може перевтілюватися у щось інше? Ці проблеми досить по-різному ставить релігія. Важливо зазначити, що характеристики міфу як космогенезу пов'язані з тим, що світ у міфі створювали тварини, птахи, зокрема голуб і голубка в українському просторі. Голуб нирнув у воду, дістав шматочок суші, голубка сіла та знесла яечко, звідси і пішла земля українська. Така міфотворча реальність була названа Л. Леві-Брюлем партиципацією як «дологічне мислення», що сучасні іміджмейкери перетворили на теорію «співучасті»,

«прос'юмеризм», культуру включення споживача у процес виробництва кінцевого продукту, зокрема в рекламі [553; 490; 423]. Тобто, спів'єдність або співпрагматика, співдотичність у сучасних комунікативних технологіях актуалізують пралогічне мислення нерелективного міфу. У міфі кожен суб'єкт, кожна подія дотичні один до одного, а людина не просто існує як діяч, продуцент, а як одна із форм продукування, адже бере участь у загальній картині народження та вмирання світів.

О. Лосев визначає в міфі найголовнішу константу – обертання. Обертання – це інвертивне перевтілення, перевтілення як поворот, як звернення до витоків, як породження. «Породжуюча модель», за О. Лосевим, є одним із головних принципів або однією із констант, що характеризує міф. У міфі немає дії, події, сцени гри суб'єктів культури. В міфі домінує номінативна функція. Цікаво, що К. Леві-Строс визначив міф, якщо використовувати сучасні номінації, як «натуралізацію», номінацію події [270]. Тобто, як єднання світів, як певну композитну суміш на основі загальних світотворчих інтенцій. Такий контекст є надзвичайно важливим для реконструкції міфотворчої реальності культури. Якщо спробувати реконструювати міф про Едіпа у культурно-історичному вимірі як ідеаційну сутність, то інцест постає набагато більш пізнішою реальністю, яка визначається як трагедія і драма в грецькій культурі. Ані в Єгипті, ані раніше інцест не визначався як драма, щось нелюдське. Більше того, ритуальне вбивство було надзвичайно поширеним, на що звертає увагу Дж. Фрезер. Його праця «Золота гілка» присвячена тому, як діти поїдали своїх батьків [500]. Вони ще живі, здорові, але їх поїдали, щоб застосувати їх силу, велич, їх могутність і мудрість. Вбивали для того, щоб зберегти їх потенціал для майбутнього. Архаїка міфу в її алогічній формотворчості переходить у простір давньогрецької драми і сучасності, адже переходить як трагедія.

Такі колись «звичайні» речі, як вбивство батьків, прийнятні для міфу реалії ранніх часів, сприймаються сьогодні як щось надзвичайне. Навіть осліплення Едіпа можна інтерпретувати міфоритуально, як те, що Едіп захотів

позбавитися зорової реальності, яка існує «тут». Він, як Тіресій, захотів побачити сутність. Відтак, феноменологічна основа ідеації – бачити сутності. Але для цього треба осліпити себе. Єдиним маркером «синтезу» інцесту, вбивання, осліплення залишається те, що переживається як пралогічна реальність міфу, ідентичність до ідентичності «Я» і «Ти», ідентичності життя і смерті. Вмирає мати Едіпа, адже мати – це матір-земля. Це хтонічний архетип, який свідчить про те, що і в християнстві матір – це породжуюче лоно, початок, земля.

К. Леві-Строс в загальні вважав, що головне в міфі про Едіпа – це питання міфологічної свідомості, що презентує те, як породжується людина і як вона вмирає. Хто її породжує? Земля. Земля подається одвічною, як носій усіх подій, ознак, образних констеляцій, які у міфі не розглядаються. Отже, міф як єдність суб'єктно-суб'єктних відносин людини і всього іншого, іншої людини, світу, богів є гармонізованою цілісністю, яка раптом втрачає свою гармонію.

Міфологічна цілісність людини в її можливих і неможливих втіленнях в інше пов'язана з тим, що людина поєднана передусім із тваринами, а потім уже з богами. Теріоморфізм і теоморфізм корелюють з антропоморфізмом. Тварини відігравали надзвичайно важливу роль у міфах про світотворення, космологічних, тотемічних й антропогенічних міфах, де тварини приймають обличчя культурних героїв, зокрема оленя, який виносить на рогах сонце. Відтак, міфи стають тією формою, яка наповнюється змістом не лише суто культурних відносин, а змістом світотворення. Світ як цілісна завершена реальність, що не поділяється на суб'єктно-об'єктну диспозицію, презентує обличчя доантропоморфного, тобто теріоморфного світу. Леві Брюль зазначав, що людина міфу мислить символами і її символологія пов'язана з вірою, а віра – це нереклексивне сприйняття світу, яке не відмежовує суб'єкт від об'єкта. Не можна сказати, що міфотворча реальність була дифузною, нероз'єднаною, нерозчленованою, навпаки, вона була структурована достатньо чітко. Наприклад, якщо звернутися до міфу про творення світу в Давньому Китаї, то

породження світу закінчується тим, що людина стає останньою гілкою деградаційної стратегії – народжується з паразитів, які існували на тілі первинного велетня Паньгу.

Космогонічні міфи найбільш плідно відобразили цілісність людини в її єдності з тваринним світом. Людина у цих міфах настільки залежить від птахів і тварин, наскільки тварини створюють засади буття. Голуб і голубка в Україні, слони в Індії, черепахи та інші продуценти світу – носії гармонії сутнього. Тобто тотемічні ландшафти міфу вказують на те, що тотемізм (тотем – це тварина, яка визначається як абсолют, першопредок, яка фактично породжує всю генерацію людства, з нею людина має кровну спорідненість) пов'язаний з обертанням, яке згодом перетворюється на легенди перевтілення людини у вовка, тигра, ведмедя та ін.

Але це фольклорний варіант. У первинних, нерелективних міфах перевтілення не існувало, воно визначилося пізніше, коли міф стає маргінальним явищем. Тотемізм, перебуваючи як певна засада культури внизу світоустрою як праґрунт, дає можливість побачити спільність, єдність людини і всього живого світу. Чого вартий «Епос про Гільгамеша», де Гільгамеш та Енкіду (людина-дикун) не могли довго існувати в одній спільноті. Так склалося, що Енкі мав бути вбитим, а Гільгамеш від цього дуже страждав. Але те, що людина відірвалася від теріоморфного витoku пратворення світу і почала сумувати за ним, почала страждати, є фундаментальним.

Про ці страждання зазначає В. Соловйов. Людина має сором щодо іншої людини, жаль до братів наших нижчих, тварин і благоговіння перед Богом [448]. Виникає вертикаль, основою якої є людина. Так, у багатьох міфах усі покровителі ремесел, лікарів були або птахами, або тваринами. Така єдність людини і тварини особливо характерна для Давнього Єгипту, де крокодил Амт, сокіл та інші тварини символізували певні межові інтенції, ознаки влади, життя і смерті. Кішка асоціювалася з плодючістю, місяць – із земним циклом

існування нічних місячних коливань, все це набувало тієї міфопоетичної образності, яка фіксувалася в Єгипті як канон.

Єдність людини і тварини (теріоморфний код) є найважливішою засадою інсталяцій фактів міфотворчої образності. Але ситуація радикально змінюється, коли замість міфу на арену культури виходить релігія. Релігія – це єднання з Богом, богами, своєрідний епіцентр існування людини. Релігія стає певною субстанцією синергійного спілкування людини зі світом. Д. Пивоваров, релігієзнавець і відомий культуролог, дає надзвичайно цікаву, і, можна сказати, культурологічно автентичну типологію релігій. Він переконує, що в залежності від напряму пошуку абсолюту релігії умовно можна поділити на егоцентричні, соціоцентричні і космоцентричні.

Така характеристика релігії характеризує лише зв'язок людини й Абсолюту і більше нічого. Якщо говорити про соціокультурну динаміку релігії як культурно-історичної цілісності, то це пов'язано із всесвітніми релігіями. Епіцентром будь-якої релігії є Абсолют, тобто концентрований та необмежений принцип, що означає всю повноту буття і завершену цілісність Всесвіту. «Абсолют, – зазначає Д. Пивоваров, – походить від латинського *absolutus* – безумовний, необмежений, – це філософське поняття, що позначає всезагальну основу світу, повноту буття і досконалість. Абсолют мислиться як творчий першопочаток усього сутнього, як гармонійна злитність суб'єкта і об'єкта. Абсолют – єдиний, вічний, він протистоїть усьому відносному й обумовленому існуванню. У філософський оборот термін «абсолют» був уведений наприкінці XVIII ст. М. Мендельсоном і Ф. Якобі як синонім пантеїстично визначеної філософії Б. Спінози (безособистісного Бога). Згодом завдяки філософським системам Шеллінга і Гегеля абсолют перетворюється на категорію, яка узагальнила такі межові поняття, як «єдине», «апейрон», «нус», «логос», «дао», «усе», «субстанція», «всезагальний субстрат», «незмінне», «невпізнанне», «безодня буття», «досконалість», «максимум» і «мінімум». Давні ідеї про «пратхі», «ці», «брахме», «порядок», «морфе» та інші є близькими за своїм

сенсом до поняття «абсолют» [367, с. 5]. І далі: «Релігія і філософія створили кілька узагальнених образів абсолюту:

- а) особистісний Бог (релігії Авраамічного циклу, теїзм);
- б) неперсоніфіковане буття як абсолютний початок усього сутнього (Брахмани, Єдиний без атрибутів, Татхагата, матерія);
- в) абсолют, що є внутрішнє присутнім кожній людині (вічний Атман, Освічений Розум, Святий Дух, діалектичне протиріччя);
- г) Абсолютна мета (Нірвана, Параматма, Царство Небесне, комунізм);
- д) Райський Сонм Богів, які досягають єдиної мети (Камі, Вакан);
- є) абсолют, що виникає на підставі одкровення родоначальника тієї чи іншої релігії, доктрини, філософії (Космічний Будда, Передвічний Христос, «надлюдина», вічно живий Ленін);
- ж) абсолют як вічний закон (рита, карма, дао, логос, тора, закон єдності і боротьби протилежностей).

Головною проблемою релігії філософії, вірогідно, є питання про зв'язок людини та абсолюту, що мають три аспекти:

- 1) Чи існує абсолют?
- 2) Як його впізнати?
- 3) Як ми повинні себе поводити, виходячи зі своїх уявлень про абсолют?» [367, с. 6–7].

Ці дані енциклопедичного довідника свідчать про те, що релігія і сам принцип religare мають широкий спектр стилізацій, що виникають між соціоцентричними, космоцентричними, антропоцентричними релігіями, які пройшли крізь тисячоліття, визріли і доросли до всесвітніх або, навпаки, залишились на рівні регіональних релігій. Отже, проблема перевтілення обумовлюється тим субстратом, на який звертав увагу Л. Веккер, тобто духовно-тілесним медіумом, де психіка є певним посередником. Цей субстрат у релігії має свою чітку назву – душа. Її можна по-різному характеризувати, але це психологічна цілісність, цілісність свідомості людини і, зрештою, людського

«Я», яке рефлектується або не рефлектується, функціонує як певна душевна, духовна єдність. Якщо дух – це безособистісний абсолют, то душа завжди є персональною, належить окремій людині і визначає дух як персональну єдність людського «Я». Отже, душа визначається в первісному суспільстві як дух громади, гурту, що приваблює прихильників теми перевтілення душ, тобто реінкарнації, переродження душі.

Утім, сама по собі ця тема зустрічається досить часто в релігійному вимірі переродження, перевтілення. Так, нове породження душ існує в буддизмі, індуїзмі, рудиментальні залишки перевтілення душ можна знайти навіть у християнстві, юдаїзмі, ісламі. Власне, реінкарнація – це своєрідний випробувальний камінь самості «Я», де варіативність і водночас несамостійність душі набувають своєрідних темпоральностей. Йдеться про те, що душа є або одвічною, або існує «тут» і «зараз», або в іншому вимірі вона існує як вже інша душа. Цікаво, що Павло Флоренський досить чітко пов'язує мумію та ікону. Він вважає, що білий ґрунт, що наносився на мумію (померлий ставав субститутутом тіла бога Озіріса), є еквівалентним левкасу в іконі [497]. Проводячи такі своєрідні паралелі, П. Флоренський зазначає, що є певні культурні корелятиви. Досвід ідентичності тілесності зберігається, але тіло не вічне, і сама його іконологічна інваріантність у культурі, якщо використовувати сьогоднішню термінологію, породжує образ душі, розмаїття існування образів і душ. Можна констатувати, що індуїзм, мабуть, найбільш гостро довів цю інтуїцію до абсолюту, де поняття реінкарнації стає феноменологічно-ідеологічною статурою. Тобто гігантський масштаб темпоральності в індуїстському часові свідчить про те, що людина загубилась у великих космічних, нескінченних, просторових реаліях. Якщо в Єгипті хліб, покладений у гробницю фараона, хліб – надпис, слово «хліб» – знак, логограма був одним і тим же хлібом, тобто хліб був єдиносущним, то і людина була єдиносущною, всі реалії її перевтілення зберігали інваріант самості як канон.

Такі архітектурні споруди, як ступа, де зберігається символічний прах Будди, ступа як місце поховання, де зберігається прах небіжчика, є тотально зачиненим простором. Це герметичний комплекс зберігання сліду буття душі, яка є мандрівницею і переходить з одного світу в інший шляхом перевтілення. Душа будь-якого ества (йдеться про людину, тварину, навіть рослини) має свій колообіг перевтілень. Система перевтілень пов'язана з ідеєю про карму, долею. Індуїзм, зокрема джайнізм, – це крайня форма релігії, яка свідчить про те, як перевтілення стає одним із головних центральних осей релігії. В буддизмі найважливіше те, що людина є лише складовою часу, імпульсом часовості як такої, і навіть після власної смерті ця часовість у перевтіленні відображує складну концепцію індивідуальної досконалості духу. Якщо в Індії все запрограмовано і певною мірою вписується в цикл сансари, карми, то тут усе залежить від людини. Блукання душі, її існування після смерті, до смерті, існування між світами – це і є процес переродження, породження, трансформації (але не трансгресії, бо вона є суто постмодерним явищем як долавання всіх меж). У релігії долається межа цього та іншого світу, але лише одна межа.

Система реінкарнації в буддизмі пов'язана з Буддою. Будда існує скрізь, існує у всіх. Є така легенда, що коли один із художників імператора на честь його дня народження зробив ікебану – невеличкий букет із трьох квітів, навіть не квітів, а бутонів, то імператор запитав, чому він такий непришній, некрасивий? Художник відповів, що бутон як початок творіння – це найвищий рівень досконалості, це досконале майбутнє: бутон розкриється і народить квітку. Три бутона – це три вироки долі, три можливих рівнів буття, не потрібно жодних прикрас. Імператор його не зрозумів і наказав, щоб він, розважаючи гостей, зробив собі харакірі. Потрібно, щоб гості побачили щось надзвичайне. Художник, роблячи собі харакірі, вмираючи, сказав: «Я вбиваю в собі Будду! Я вбиваю в собі Будду!».

Пантеїзм є невід'ємним від Будди. Немає такої частини Землі, де б Будда не жертвував своїм життям заради живих істот. Тобто з кожним втіленням людини втілюється і Будда. Така єдність з Абсолютом і водночас перевтілення як міфологічна, майже тотемна єдність в абсолюті і Абсолюту в людині – це одна із глибинних, фундаментальних інтенцій реінкарнації буддизму. Буддизм, у порівнянні з Єгиптом і з індуїзмом, додав ще один аспект ідеації, де досконалість і чистота духу є визначенням високого втілення, перевтілення. Синтоїзм – одна із релігій, яка визначає тимчасовість реальності і переконує, що душа померлого не зберігає спогадів про минулий час, але може проявити все те, що людина набула в своєму минулому житті: талант, вміння, терпіння, творче натхнення тощо. Відомо, що храми синтоїзму існують не більше сорока років, їх будують із гарного дерева, а згодом розбирають і роблять такі самі. Чому? Тому що храм свідчить про те, що життя не вічне. Елементи попереднього храму роздають «на сувеніри», і таким чином кожен елемент храму як частина світозабудови несе в собі частку синтоїстського універсуму.

Давньогрецька філософія була тісно пов'язана зі Сходом, Піфагор і Платон певною мірою наслідували ідеї перевтілення. Так, Піфагор вважав, що перевтілення є однією із важливих спонук удосконалення душі [186]. Юдаїзм, особливо кабала (це вже більш пізній текст XIII ст.), теж наслідують традицію перевтілення душ. Цікавими є звернення М. Бердяєва до кабали, коли він намагається описати ідеального Адама Кадмона вже у христологічному вимірі як продуцента, так званого восьмого дня творіння [54]. Примітно, що навіть у романі М. Павича «Хазарський словник» виникає три пекла, три сатани, а плуралізація – суть перевтілення сатани із юдаїстського на християнський, а потім на мусульманський образ [357]. Це своєрідний постмодерний образ, який ніби твердить: є одна одвічна універсалія зла (сутність сатани), а всі його варіації-перевтілення є похідними. Відтак, і в міфології, і в релігії існує тоталлогія монізму при всіх можливих перевтіленнях душі.

Варіювання перевтілення розуміють як відмінювання ейдосу, що в постмодерному варіанті загострило цінність життя, можливість існування і неіснування, загострило те, що визначається як вкрай радикальний індивідуалізм, який в європейській культурі призводить до тотального нігілізму, коли все заперечується, а сатана – вічний.

Гностицизм – це ранній синкретичний період християнства. Цей період цікавий тим, що тут зберігається віра в перевтілення, але потім елімінується. Християнство вкрай негативно ставиться до перевтілень, реінкарнація, що суперечать християнському віруванню. Адже і в християнстві можна знайти залишки східних релігій, які позначаються як дохристиянські дописи. Тобто, сутність перевтілення в релігії проходить певну стадію, яку можна позначити як ініціювання – ініціація.

Про це надзвичайно гостро розмірковує Рене Генон. Ініціацію він розглядає не так, як М. Петров (набуття нового імені, перехід із цим новим ім'ям в інший соціальний страт). Ініціація – це входження в нову духовну спільність. Це певне перевтілення, але перевтілення, яке ініціюється душевною здатністю і можливістю духовного виборювання цілісності «Я» [125]. В ісламі теж заперечується ідея перевтілення, реінкарнації, віра в які сприймається як певне відступництво. Отже, позиція християнства й ісламу стосовно феномена перевтілення є схожою. Можна стверджувати, що період синкретизму християн пов'язаний з єресями, які були засуджені, характерний тим, що перевтілення душ тут існує як рудимент. Так, Мані (засновник маніхейства) був персом за походженням, мав прекрасну освіту, а східна містика та юдаїзм певною мірою сприяли тому, що він створив синкретичну теорію ціннісної еквівалентності добра і зла, яку достатньо категорично заперечує християнство.

Утім, ідея реінкарнації відіграє у мистецтві важливу роль і є певним креативним початком, породжує думку, потребу необхідності бачення світу інакше, а релігійний досвід надзвичайно впливає на мистецтво. Так, у ХХ ст. багато композиторів звернулися до теологічних засад музики, зокрема

С. Губайдуліна зазначає, що музика – це релігійна справа. А. Шнітке теж неодноразово наголошував на сакральних засадах музики. Навіть Казимир Малевич у статті «Бог не скинутий» писав про божественний початок, форму творіння, образотворення, а його супрематизм – це вічний спокій, який дорівнює теоцентризму, якщо його розуміти у широкому сенсі. Заперечуючи світ «харчовиків», «перукарень», К. Малевич утворює свій духовний світ. Це світське, духовне спілкування, яке нагадує соборність Хом'якова з його ідеальним світом світського собору [303].

За усім цим стоїть простір передстояння людини перед Абсолютом. Так, якщо в міфі ще не було опосередковуючого виміру між «Я» і іншим «Я», а інше «Я» і «Я» не розділялися, жили в одному просторі, то релігія утворює дихотомію тварного і нетварного світу. Механізм причащення, літургії є засобом єднання з Великим іншим, що певною мірою свідчить про те, що «Я» людини змінюється. Наскільки радикально воно перевтілюється – це вже проблема релігійних адекватностей. Так, якщо твердити, що людину уособлює душа, де перевтілення душ, метемпсихоз і все інше – це крайня міра знеособлення релігійного перевтілення, то перевтілення можна розглядати як синергетичний, імагінативний симбіоз «Я» і Абсолюту, коли людина духовно очищується, отримує катарсис, причащається до Абсолюту, стає іншою (перевтілюється в інше «Я», очищене «Я», краще «Я», ідеальне «Я»).

Відтак, у міфі та релігії існує великий спектр ідентифікації: втілення, перевтілення, трансформація, трансгресія, ініціація. Говорячи про те, що ініціація є суто духовним процесом, Рене Генон намагається відокремити її від усіх соціокультурних складових, зокрема від комунікацій: «Більш тонку і більш шкідливу оману демонструють інколи, коли говорять про ініціацію як «комунікацію» з вищими станами або з «духовними світами»; і тут передусім надзвичайно часто виникають ілюзії, які свідчать про те, щоб сприймати за «вище» те, що таким насправді не є, – просто тому, що воно здається більш або менш екстраординарним, або «анормальним» [125, с. 158]. Ініціація як

народження згори, перевтілення як народження у ментальному тілі – це, за Р. Геноном, своєрідний процес, який не можна віднайти серед психічних феноменів. Він є суто іманентним духовним процесом, пов'язаним із традиціоналізмом, тобто з духовними практиками індуїзму. «Тепер ми можемо повернутися до питання про умови ініціації: відзначимо передусім – хоча це може бути саме собою зрозумілим, – що перше з них становить певною мірою природню запоруку; без неї будь-які зусилля виявляться марними, оскільки очевидно, що індивід може розвинути лише ті можливості, які несе в собі від самого початку; ця здібність, яку іменують як здібність до ініціації, і являє собою певну якість, потрібну всім ініційним традиціям», – констатує Р. Генон [125, с. 161].

Тобто він говорить про те, що ініціювання – це та можливість, яка повинна бути закладена в душі як здатність до духовного осягнення. Якщо М. Петров розмірковує про трансмутацію, то Р. Генон – про трансмісію. В принципі, це схожі поняття, адже трансмісія – це теж трансмутація, але в духовній сфері. Ця неординарна містика, якою захоплювався Захід, намагаючись у ХХ ст. ще раз відкрити Схід, є суто інтелігібельною рефлексією, медитацією, за якою стоїть складна реальність духовного перевтілення, трансмісії на рівні духовних практик. Тобто перевтілення в межах ідеационалістського комплексу є певним зіткненням із сутностями речей, зміною самості, включаючи сутність «Я» і сутність речей, з якими людина стикається в своїй духовній практиці.

Ідеационалістський комплекс і в міфі, і в релігії, і в мистецтві є інваріантним. Ця інваріантність свідчить про те, що міф є тотальною неподільною цілісністю «Я» і «Ти», яку релігія доводить до межі, а мистецтво знову намагається гармонізувати і перетворити мистецький твір або на міф, або на певну систему *religare*, зв'язування людей. Отже, всі ці моделі стилізуються як своєрідний простір «новітньої» реінкарнації, перевтілення, трансгресії як певної полімодальної цілісності «Я» і образу.

Релігієзнавці, зокрема М. Еліаде, намагаються здійснити компаративний аналіз міфу та релігійних систем, віднайти індивідуальний образ теофанії (явлення Абсолюту) або індивідуальну модель богоявлення, що певною мірою свідчить про те, що людина, переживаючи богоявлення, стає іншою, перевтілюється в краще «Я», як Нарцис, або Наркіс Г. Сковороди, який став кращим, коли усвідомив, що його серце народжене згори. Теофанія зазначається як ієрофанія. Теофанія одна, Бог єдиний, може з'явитися раз у житті у вигляді «розчуленої гармонії», яку Г. Сковорода відчув перед смертю, а ієрофаній багато як локальних проявів Абсолюту в артефактах культури.

М. Еліаде зазначає: «Людині Заходу, яка звикла безпосередньо пов'язувати своє уявлення про сакральне, релігію і навіть магію з певними історичними формами дохристиянського релігійного життя, чужі ієрофанії уявляються здебільшого певними аберациями. Навіть тим, хто схильний співчувати і чуйно ставиться до певних аспектів екзотичних релігій – і в першу чергу релігій східних, – не легко буває сприйняти сакральний характер каменів або містичний характер еротики. Навіть якщо зрозуміти, що для цих ексцентричних ієрофаній знайдуться певні виправдання (їх, наприклад, розглядатимуть як прояв «фетишизму»), практично очевидно, що знайдуться інші, які залишаться для сучасної людини неприйнятними, за якими вона не зможе визнати гідність ієрофаній, побачити в них, інакше кажучи, модальності сакрального» [577, с. 26].

Така категорична ремарка свідчить про те, що європоцентризм і західна орієнтація перетворюють увесь східний тезаурус ієрофаній на «екзотику», яку Р. Генон пов'язує з «ініціацією», тобто перевтіленням у дусі, в духовному створенні себе. Отже, соціоцентричні релігії у такому вимірі виглядають як певна «клубна робота».

П. Флоренський, Р. Отто, У. Джеймс та інші намагалися окреслити своєрідний соціальний ландшафт *religare*, де релігія є цілісною системою не лише вірувань, звичаїв, обрядів, а й систем, які можна визначити як

ідеаціоналістський комплекс, систем відмінювання ейдосів, систем імагінації інформації у певній комунікативній сцені, в певному просторі утворення ідентичності людини як можливості бути іншою.

Відтак, сакральне у просторі *religare*, за М. Еліаде, баналізується, редукується і перетворюється на світську сакральність, виникають нові світські релігії, які фактично стають ідеологемами і міфологемами політизованого соціуму. *Religare* як система зв'язування переходить із теоцентричних, теологічних реалій у соціоцентричний простір. Типологічно релігії визначають як теоцентризм («Бог там»), пантеїзм («Бог скрізь») і панентеїзм («Бог тут і там»). До систем панентеїзму відносять індуїзм і неоплатонізм, що є надзвичайно важливими для осмислення категорії «перевтілення» як радикальної зміни єства, перевтілення душі тощо. Весь цей контекст допомагає вийти на символологію, тобто дескрипцію символічних систем сценізму в літературі, зображувальному мистецтві, кінематографі, а також визначити театрологію як генеральну інтерпретанту комунікації як сцени єднання людей. Отже, саме театр визначає логіку буття образу, знака, ейдосу: театрологію знака, театрологію релігії, театрологію міфу. У культурних практиках цей контекст допомагає визначити антропологічну межу, тобто онтологічний горизонт культури, коли людина залишається людиною у всіх можливих і неможливих перевтіленнях – екологічних, естетичних, трансгресивних, моральних тощо. Це надзвичайно важливо і потрібно для розуміння сьогоденного простору культури в контексті її комунікації і глобалізації.

1.6. Феномен артизації – гармонізуюча проекція мистецьких реалій

Глобалізаційні реалії культури визначаються передусім тим, що акторам й актантам комунікативного простору властива достатньо складна і водночас гомогенна структура. Продуцент та реципієнт стають симультанною фігурою комунікацій. У мережевому просторі кожен із тих, хто бере участь у дискурсі,

стає не лише активним реципієнтом, а й радикально змінює думку іншого актанта, що є виявом напруженого і водночас дисфункціонального простору.

Виникає проблема унікальної гомогенізації, пов'язаної з симультанністю, що орієнтує актантів на синтетичний тип комунікації: одночасно сприйняття і продукування інформації. Цей рівень гомогенізації культури повинен визначити правила, норми, композиційні принципи, пов'язані з єднанням у ціле, щоб кожен актор не існував сам по собі, не був статистом у полі розсіяних актантів, але входив у певне гармонійне ціле, яке можна визначити як певний атрактор, тобто зону гармонії, зону рекреаційного спокою в просторі хаосогенного перманентно скануючого трансформативного середовища комунікації.

Найбільш близьким до цих потреб виявилось мистецтво з його поетикою або системою поетик, які існують у культурі, з якими мистецтво працює в межах етичних, естетичних та художніх детермінант комунікації в просторі художнього твору. Художній твір як комунікативна сфера – це більше, ніж картина, музей. Це певне середовище, в якому збираються одnodумці, ті, хто тяжіє до цього твору, готові сприйняти етос, сприйняти логіку мистецької трансформації бачення світу. Відтак, артизація стає одним із дійових й ефективних засобів гармонізації комунікативного середовища, масової комунікації, орієнтованої на реципієнтів, що створюють Gesamtkunstwerk масовій культурі, тобто загальний художній витвір, який не має авторів.

Проте є лише один автор – час, культура певного регіону, певної країни. Проблема цієї гомогенізації визначається в різних аспектах: на глобальному рівні – це діалог культури, розсіювання цінностей, пов'язане з глобалізацією культури, на регіональному – інтенсифікація національних традицій, регенерація, а також певна резервація, збереження, фіксування, консервація традицій у вигляді сучасних феноменів арт-простору. Це – етноджаз, скансени, етнофестивалі тощо. У цьому складному різноманітті найголовнішим є визначення образного комунікативного виміру, який свідчить про те, що образ

є полімодальним, орієнтованим на сприйняття «тут» і «зараз», на екологію сприйняття як збереження цілісності і водночас полімодальності. Полімодальність пов'язана з синестезією – системою перекодування одних модальностей образу на інші: аудіальних на візуальні, візуальних на тактильні тощо.

Все свідчить про те, що синтез трансформацій комунікативного середовища орієнтований на художній образ, який є гомогенним утворенням і фактично дорівнює ідеалу. Утім, співвідношення ідеалу та образу на рівні етичної, естетичної теорії є достатньо проблематичним. Якщо визначити ідеал, як його визначив Г. Гегель, то ідеал є наступною сходинкою після ідеї, визначається у художньому образі. Ідеал є більш гомогенним, ніж художній образ, а ідея є ще більш гомогенною, ніж ідеал. У ній редукується те образне начало, яке фактично і свідчить про полімодальність сприйняття, полімодальність образу як феномена комунікації.

Проте гегелівські твердження сьогодні не дають відповіді на питання культури. Генетична вертикаль комунікації, де її гнозис визначається ідеєю, що призводить до певної редукції образності, які в ідеї визначаються як гносеологічний ідеал, безперечно, є неадекватною сучасним структурам взаємодії реципієнтів та продуцентів комунікативного простору. Йдеться про те, що нерелективна свідомість споживача культурних цінностей більшою мірою орієнтована на досвід і смак, ніж на рефлективну свідомість філософа, яка не може вийти за межі тих чи інших парадигм.

Інколи в різноманітті симультанних реалій образних адекватцій можна знайти більше цікавих думок, ніж у комунікативних кліше чи-то семіологічних конотацій. Ідеал, таким чином, як певна реальність комунікації є двічі гомогенізованою реальністю. З одного боку, це – гомогенізований образ, а з іншого – гомогенізована ідея. Ідеали існують як єдність ідей та образу. Безперечно, ця єдність традиційно визначається категорією «ейдос» (розумний вид), але ейдос у контексті сучасної культури виглядає не більше, як метафора.

Міркування про етичний, естетичний ідеал відомі ще з марксистських часів. Варто говорити про ідеал комунікативний, ідеал як функціональну систему, яка функціонує на підставі випередження майбутнього – акцептора дії, за П. Анохіним, тобто певної комунікативної номи, згорнутого образу майбутнього як певного протофеномена, якщо використовувати термінологію Й. Гете або його послідовника О. Шпенглера.

Важливо звернути увагу на феномен артизації як проекцію на практику культури мистецьких реалій системи художньої цілісності, опрацьовану як певна поетика, котра визначається мистецькими реаліями композицій. Композиція – від лат. *compositio*, де «ком» позначає «єднання» протилежних полюсів цілого. *Dispositio* – позначає протиставлення, а *transpositive* – перехід з одної позиції на іншу. У риторичі, особливо в грецькій, ці компоненти добре опрацьовані і визначають просторовий аспект протиставлення просторових і часових артефактів цілісності речення, твору в цілому [184]. Фактично хронотоп як часопростір у мистецтві і культурі в цілому – це певна композиція, яка неможлива без *dispositio* і *transpositive*.

Розгляд проблеми «подвійної» (риторичної) гомогенізації передбачає визначення *dispositio*, тобто диспозитиву (типу цілісності), за М. Фуко, і транспозитиву як способу переходу в системі композиції комунікації з однієї реальності взаємодії на іншу. Відтак, комунікативна система завжди рефлектує той контекст *compositio*, який не рефлектується в звичайних умовах і який найчастіше задається форматом, жанром комунікації або системою. Тобто тими нормами комунікації, до яких спонукає той чи інший атрактор комунікативної діяльності, за яким постає проблема композиції. Так, композиційна система в мистецтві завжди пов'язана з такими реаліями, як ритм, чергування, повторення елементів, які створюють циклічність, а ця циклічність допомагає орієнтуватися, передбачати майбутнє, і, таким чином, ідеал як система передбачення майбутнього у вигляді «потрібного майбутнього», бажаного образу стає надзвичайно важливим.

Якщо таке передбачення існує, то існують і певні норми, мода. Існують флеш-іміджі, вподобання, система мотивації, що завгодно, існує ідеал як двічі гомогенізований образ. Ідеал поєднує полісистемну, полімодальну реальність образу з ідеєю, метою. Цілепокладання і цілездійснення поєднуються, а їхня тотожність утворюється як композиція, як симультанний акт єднання диспозитиву і транспозитиву. Ця достатньо проста констатація потребує своєї розгортки, про що йтиметься у наступному розділі на рівні сприйняття художніх артефактів, на рівні їх ознак (жанрових, стильових, побутових та ін.).

Важливо зазначити, що артизація як проекція, як певна система цілепокладання, цілездійснення є певним проектом, певною реальністю, в якій ідеал виконує роль акцептора дії, механізму передбачення майбутнього. Візуальні, вербальні, тактильні та інші модальності образу в системі рефлексії, в системі категоріальних співвідношень ідеалу та образу описуються, особливо в культурі ХХ ст., так званими поворотами: антропологічним, семіологічним, візуальним [422]. Здійснюючи певну деконструкцію цих поворотів, В. Савчук у гіперкритичних тонах констатує: «Старий світ б'ється в конвульсіях, їх напади відбуваються все частіше і частіше. Вони стають докучливою буденністю, а колишня норма існування – виключенням. Як підступитися до реальності, до того, що швидко змінюється на очах, що підвішує людину в невизначеності майбутнього та минулого? Спроби її осмислити в межах окремих гуманітарних дисциплін, взяти її у кільце мало що дають. Потрібні інші стратегії, можливо, риторичний прийом схвалення: «Напад є початком промови з метою долучення уваги (похвала або опис) сприятиме поставленому завданню» [422, с. 3].

Тобто знову йдеться про риторичний консенсус, коли потрібно відійти, побачити зі сторони і вже у нормативному кільці певної синтетичної дисципліни (медіалогії або медіафілософії) інтерпретувати ті категоріальні відносини, які формуються. Безперечно, людина потребує іншої людини, але цей інший – Великий інший, Бог, Абсолют, граматична норма, зокрема. Так, на іншому рівні буденності, на рівні буденної свідомості, повсякдення починають

жити художній абсолют, художній образ, ідеал. Жити віртуально, візуально, в контексті екранного світу і будь-якого іншого, але все свідчить про те, що людина живе в часові, де майбутнє добре темпероване, як в мистецтві, визначається в межах циклічності, ритмічності. Отже, масові конфігурації комунікації мають свою форму (символічну, більше того, – пластичну), яка спонукає до ейдетики. Форма комунікативних стосунків тяжіє до того, що починає заміщувати предмети символами, а символи, так чи інакше, спонукають до виникнення символічної рефлексії над світом предметів і символів.

Виникає семіотичний поворот або семіотичний образ, який свідчить про те, що людина більш здатна керувати символами, ніж предметами та образами. Образ тісно пов'язаний із реальністю, більше того, перцептивний образ, за О. Леонтьєвим, «вичерпується» із реальності, є невід'ємним від предмета, є предметним за своїми модальностями, а символ абстрагується від предмета. Художня форма як наступна стадія адекватності образу, ідеалу, комунікації презентує передусім розумний вид, ейдос як пластичну цілісність, а пластика є характеристикою межі. Відтак, характеристика межі і характеристика межею характеризує сам принцип адекватності образу, ідеалу як передбачення майбутнього.

Можна стверджувати, що така конфігурація художньої форми (поетики) свідчить про те, що виникають складні світи, які презентують глобалізацію культури. Тобто, з одного боку, культура стає надзвичайно різноманітною, а з іншого – надзвичайно гомогенною, а симультанність акторів комунікації як єдність продуцента і реципієнта, безперечно, стає тим кодом, який єднає символ, образ та ідеал. Ці категорії потрапляють у стан безперервного заміщення один одного. Людина думає, що вона керує предметами, а насправді – образами. Думає, що керує предметами, а насправді – символами. Думає, що керує символами, а насправді – всією цілісністю предметно образних ставлень до світу, в якому символ, ідеал, образ і предмет корелюють. Фактично

комунікативна модель культури визначається відношенням двох ідеалів, двох образів, двох предметів і двох абсолютів. Не може існувати одного єдиного предмета, – він завжди тяжіє до іншого. Не може існувати однієї людини, – вона завжди тяжіє до іншої людини. Діалог предметів, людей, ідеалів, символів як своєрідний полілог, за Ю. Крістевою, пов'язаний із полімодальністю, з синестезією і безкінечним перекодуванням символічного, образного і предметного рядів один в одного.

Ця ситуація в сучасних культурології і філософії визначається як «поворот». Поворот – це зміна засади, перевертання, перевтілення. Інверсія і поворот – це метафізична межа, яка свідчить про цілісність трансформації образності, предметності і всього того, що пов'язане зі світом людини. В. Савчук з цього приводу відзначає: «В сучасній філософії ми без зусиль знайдемо різні повороти: онтологічний, лінгвістичний, іконічний, теологічний, перформативний, медіальний, антропологічний, риторичний, просторовий. Їх кількість зростає. Дивлячись навколо більш детально, хтось обов'язково додасть нові, невраховані. У зв'язку з цим виникає питання, звідки раптом одночасно з'являється стільки поворотів, і симптомом чого є їх поширення? Чи є поворот метафорою, або ж він претендує на статус *terminus novus*? Чи були раніше подібні феномени в історії філософії?» [422, с. 8].

Можна констатувати, що поворот як зміна метафізичних витоків – це досвід культуротворчості в цілому. У ХХ ст. поворотів з'явилося багато, і вони настільки близько підійшли один до одного і так швидко змінюють один одного, що вже стає проблемою не те, що змінюється, а сам поворот, механізм зміни (перетворення або перевтілення в інше). В. Савчук стверджує, що в Давній Греції ідея повороту визначалася в понятті «*epistroche*» – приведення в круговий рух, повертання, єднання, обертання, що перевтілюються у латинській мові у поняття «*conversio*» (повернення назад, повернення, коловорот, зміна напрямку) і «*reflexio*» – згин, згинання назад, злам, опуклість, відхилення назад, відображення світла звукової хвилі, кинутого кудись

предмета. В Новому часові формою повернення можна вважати заклики, що змінюють один одного: «назад до природи», «назад до Канта», «до Фрейда», «до самих речей», «до досократиків», «до міфу» [422, с. 8–9]. Згодом виникає так званий феномен міфодизайну.

Онтологічний поворот, здійснений завдяки виникненню новітньої реальності Dasein у Мартіна Хайдеггера, фактично, позначив радикальну суб'єктивацію онтології. Філософ визначає фундаментальну реальність або фундаментальну онтологію як певну метафізику свідомості [510]. Але це не є гіпостазування абстракції, не є гегелівське сходження від абстрактного до конкретного. Це онтичне як онтологія того, що утворюється завдяки свідомості, але не в самій свідомості. М. Бубер був правий, коли сказав, що М. Хайдеггер «виірив могилу» всередині свідомості, зробив зі свідомості «пусту форму», яка є станом свідомості і водночас символологією – певною міфологією або міфогенною свідомістю, що перетворюється на феномен онтичного, який усуває модальності простору і часу [75]. Хронотоп фундаментальної онтології цілком належить теперішньому, і в цьому полягає найгірша вада онтологічного повороту.

Фактично йдеться про антропний поворот, про світ, який є неможливим без свідомості людини, про світ, неможливий без людини, без її культури, а та, в свою чергу, неможлива без свідомості. Тобто абсолютом на певний час стає свідомість. Важливо, що М. Хайдеггер лише відкрив реальність тоталлогії свідомості, що зараз набуває інтенсифікації у дигітальних медіа, дигітальному проектуванні тощо, але так і не зазначив ту радикальність, яка відбулася. Трансцендентальний суб'єкт як інтелігібельність як така, як продукуюча міць свідомості, до якої можна було долучитися з будь-якої конкретної свідомості, усувається і виникає тут-буття. Тобто буття як таке, яке існує завдяки свідомості, але не в свідомості. Це не психологізація, це не псюхе як таке, це не свідомість як психологічний феномен (проти цього постав вже Гуссерль, і Хайдеггер не дав жодного натяку на те, що він повернувся). Хайдеггер лише

вказав, що фундаментальна онтологія – це антропний вимір реальності. Вимір, можливий завдяки свідомості.

За поворотом М. Хайдеггера виникає антропологічний поворот. Людина із світу гнозису і зі світу гносеологізованої парадигми переходить у світ не менш гносеологічний, але більш міфотворчий. Так виникає новий рефлексивний міф, де свідомість займає місце Бога, місце абсолюту і, більше того, постулює новий антропний вимір, вимір свідомості людини в космосі, у всесвіті, у можливості бачити, сприймати, розуміти світ. Цього достатньо, щоб збагнути, що весь комунікативний простір – це простір Dasein, простір тут і зараз. Але у комунікації він вже втрачає ті онтологічні імплікації, про які говорить М. Хайдеггер. Вони розмиваються у віртуальній дисфункції, онтологія їх визначається лише тоді, коли артефакти культурних практик уже мають свою мову (дім буття, за М. Хайдеггером), поезику.

Відтак, точніше вести мову про лінгвістичний, семіологічний поворот, про те, як предмети, тобто модальності образу (образ, заміщуючи предмет, заміщується символами, знаками, піктограмами, картосхемами) онтологічно передують предметності культури, а не навпаки. Більше того, простір комунікації задається коридорами свідомості, форматами свідомості, які створюють свідомість комунікативного суб'єкта як автора або співавтора акту культуротворчості, які формують реальність наявного буття. Виникає феномен Dasein без онтологічного підґрунтя. Так, лінгвістичний або семіологічний поворот акцентує проблему промови, дискурсу, акцентує проблему, власне, мови як дому буття і фактично свідчить про те, що онтологічні реалії у комунікації не зникають, але переходять на інший рівень предикації.

Тобто, якщо онтологічний статус пов'язати з предметністю, то його слід пов'язувати зі знаковими системами сигніфікації, носієм інформації. Наївний підхід онтологізації інформації, коли інформацію вважають ідеальною, а ідеальний уряд – це ідеальна політична система, яка виходить за межі політичного простору, лише свідчить про тоталлогічну наївність усіх

конструкторів ідеальних реалій мас-медіа, зокрема візуальних патернів масових комунікації. Комунікацію неможливо уявити без маси, натовпу, охлократії як політичного феномена. Комунікація не може бути не масовою. Але маса як стихійна реальність потребує гомогенізації, яку здійснює ідеал, флеш-імідж у моді та інші реалії, зокрема засоби передання інформації.

Такими є реалії візуальних артефактів. Отож наступна система артизації визначається як групування. Принагідно варто зазначити, що черговість поворотів експлікується як система інтерпретації культуротворчості за системою *compositio* Ф. Шміта, який у своїй загальній систематиці еволюції мистецтва визначив такі домінанти: ритм, форма, групування, рух, простір і час [570]. Отже, групування належить до тих архаїчних культур, які проблему композиції перевели із розряду символології у простір праксеології. Символи почали працювати, і почали працювати досить напружено. Виникає те, що зветься семіоз, дія знаків, що зумовлює появу іншої проблеми – проблеми денотату, втратити денотату і, більше того, втрати верифікації.

У цій ситуації знаки існують самі по собі, і предмети самі по собі. Про це розмірковує Ролан Барт, постулюючи певну рефлексивну міфологію, коли первинна мова або міф усувається, заміщується уже іншим мовним артефактом, а знак як єдність означуваного й означального втрачає своє означуване і стає означальним [29, с. 79]. Означуванним стає концепт, тобто той конструктор вторинної мови, який перетворює первинну мову на постреальність, що починає працювати у контексті комунікативного середовища, в якому утворюється ця реальність як симбіоз предмета та знака.

Сама по собі ця реальність презентує проблему дискурсу, проблему промови. Не мови як субстанційного носія онтологічних реалій дому буття, а промови, яка лише фіксується у мовних артефактах. Але вони виглядають більш реальними, ніж абстрактні конотації, характерні для онтологічного чи антропологічного повороту. Важливо, що Ф. де Соссюр і Ч. Пірс, здійснивши семіотичний поворот, який відбувся, зокрема у Франції в контексті

структуралістських, постструктуралістських ідей, а в Америці у межах соціопрагматики соціального знання, вже підготували візуальний поворот.

Імпліцитно це пов'язано з тим, що ідеальні, тобто платонівські засади як візуальні патерни (тіла – шар, куб, призма та ін.) залишаються, але не на рівні знака, а на рівні того, що існує за знаком. Цю думку дуже чітко сформулював Умберто Еко. Так, завжди можна трансформувати текст, адже за будь-якою трансформацією ховається те, що трансформувати вже не можна. Тобто платонівська реальність стає засадою і лінгвістичного, і візуального поворотів. В. Савчук констатує: «У Франції ідея лінгвістичного повороту мала свою власну давню традицію, але лише в кінці ХХ ст., згідно з Ж. Ф. Ліотаром, відбувся перехід від міркувань про мову як окремого предмета дослідження до розуміння того, що все є мовою: «у 1980-х роках мова отримує статус реальності як такої, або навіть «наукове знання» – це вид дискурсу. Тому можна сказати, що протягом сорока років так звані передові науки мають справу з мовою: фонологія і лінгвістична теорія, проблеми комунікації і кібернетика, сучасна алгебра та інформатика, обчислювальні машини та їхні мови, проблеми мовних перекладів і дослідження сумісності машинних мов, проблема збереження у пам'яті і банків даних, телематика і розробка «мислячих» терміналів, парадоксологія – ось наявні свідоцтва, і список цей не вичерпний». Із тим, що лінгвістичний поворот перетворив поле тематизації всієї філософської думки, згоден і провідний логік ХХ ст. Г. Ф. фон Фрігт, який поділився своїми почуттями: «...ми відчуваємо себе вимушеними розглядати логіку як один з численних розгалужень у дослідженні мови поруч із теоретичною лінгвістикою, інформатикою, дослідженнями зі штучного інтелекту й обробки інформації. В нашому випадку відродження логіки поставило мову на центральне місце у філософії» [422, с. 15]. Ці міркування В. Савчука є виразним свідченням того, що сучасний дискурс не може відбутися без алюзій, цитат.

Цей приклад переконує, що поліморфізм алюзій стає однією з ознак мови постмодернізму і водночас мовою семіологічного та візуального поворотів. Якщо усувається денотат і проблема сигніфікації стає проблемою номер один, то фактично реципієнт потрапляє у потік цитат, де одразу постає проблема рефлексії, плагіату, заміщення одного фрагмента дискурсу іншим, а водночас проблема їх подібності, розрізнення, консенсусу, як і проблема адекватності сигніфікату – візуального позначника верифікації.

На ці питання намагаються відповісти і філософи школи німецької практичної філософії. Зокрема Ю. Габермас констатує певний «ідеальний дискурс», «трансцендентальну (ідеальну) прагматику», свободу комунікації у дискурсі, яка є можливою і неможливою [111]. К.-О. Апель постулює певну ідеальну етику, або комунікативну етику [11]. Виникає проблема трансцендентальної прагматики у загальному контексті соціопрагматики, фактично – ідеальної (естетичної, художньої, поетичної) прагматики. Усі ці ідеальні конструкції актуалізують проблему симбіозу ідеалу, ідеї, образу і предмета. Хто стає носієм цього синтезу? Певна річ, людина, але яка людина? Людина як образ, знак. Як та пуста форма, яка втратила самість, онтологічні предикати культуротворення. Тобто, виникає проблема «групування», що, за Ф. Шмітом, була висхідною для давніх цивілізацій (Месопотамії, Єгипту, Ірану, а згодом Латинської Америки, Індії, Китаю, Японії). Це свідчить про те, що групування, композиція, риторика у сучасному дискурсі не позбавлені корелятивних зв'язків з архаїчними цивілізаціями, що є інваріантною ознакою постмодернізму.

Артизація надзвичайно гостро використовує символологічний феномен, де мова як субстанційне ядро лінгвістичного та візуального поворотів, промова, дискурс стає одним із важливих механізмів рефлексії. Фактично дискурсивний аналіз свідчить про те, що стає інструментом, механізмом, оцінювання та осмислення комунікації як певної єдності дискурсів, за якими існує мова як комунікативний тоталлогічний феномен породження цих дискурсів. В. Савчук

ззначає: «Таким чином, лінгвістичний поворот має на увазі, що мова стає конститууючою умовою свідомості, досвіду і пізнання, що відбувся перехід від мислення про мову до мислення через мову. Центральне питання філософії – це питання мови» [422, с. 15].

Процес лінгвістичних інтерпретацій культури ще не закінчився, але він дуже швидко трансформувався в те, що зветься іконічним або візуальним поворотом. Іконічний поворот висуває на перший план категорію «простір» як пластику, віртуальну, візуальну реальність. Провідними категоріями стають патерн (візуальна, просторова конструкція), гештальт – генералізований образ. Теорія композиції закриває свій категоріальний ряд, за Ф. Шмітом, а сам по собі синкретизм руху (віртуального, візуального) і простору, пластики набуває своєї екстремальної експансії у сучасному гіпернатуралізмі культури в цілому та культурних практиках зокрема (рекламі, моді, дизайні, мас-медіа тощо).

Якщо у Ф. Шміта після «групування» як конструктора культурного цілого давніх цивілізацій виникає категорія «рух» – актора конструювання космосу культури Давньої Греції, а він вважав, що саме рух був домінантою в європейській культурі, то в ХХ ст. домінує категорія «час». Отже, рух вже не сприймається як метафізична засада європейського універсалізму після демонтажу класицизму в еkleктиці та стилі модерн [271]. Новітні засади універсалізму формуються за доби глобалізації. Цей універсалізм вже формується не в Європі, а в Північноамериканському регіоні. Більше того, тихоокеанський регіон – Китай, Індія починають диктувати свої правила гри.

Таким чином, система комунікації починає ставати більш регулярною, орієнтованою на Схід, більш масовою, орієнтованою на масову культуру, на весь контекст послуг Макдональдсу, який походить із північноамериканського регіону. Отже, строката мозаїчність культури потребує певних нормативів, але ідеал не є провідним регулятивом формотворення, більше того, імпліцитно те, що ховається за ідеалом – це абсолют, Великий інший, Бог, абсолютна реальність як така, – теж стає поліморфною, мозаїчною і моделюється на

екрані. Виникає спокуса спілкування з істотами, які не мають смертної форми існування, тобто віртуальними сутностями. Людина перманентно втрачає смертну форму існування, а коли з культури вимивається смерть як цінність, певна межа, як апогей, те, що маркує цінність людського буття, то суспільство технологізується, роботизується і стає занадто універсально-схематичним, орієнтованим на медійний продукт.

Артизація у цій ситуації потрібна як повернення всіх загублених, регулятивних цінностей. «Ще за часів Платона філософи нехтували візуальним образом, вважаючи його недостовірним (як випадком із палицею, що переломлюється у воді), виразником «буття за думкою», протиставляючи йому «буття за істиною», яка є недоступною зору, але лише умоглядю. В цьому ж руслі формувалась думка Гуссерля, який шукав очевидні істини, що не залежать ані від суб'єкта, ані від часу, ані від місця. Згідно з його точкою зору, предмети, які чуттєво дані, не мають тієї очевидності, яку шукають, яка може бути схоплена лише розумом. Саме ці очевидні, але не чуттєві істини можуть виступати засадами наук», – констатує В. Савчук [422, с. 16–17]. Тобто, візуальний поворот утилізував проблеми істини, проблеми верифікації і проблему втрати того консенсусу, де істина як феномен референції визначається як радикальна втрата.

Референція, тобто дія референу, того, хто здійснює синтез предмета, образу, знака, ідеалу, заміщується квазісуб'єктною формою суб'єкта дискурсу (суб'єкта, що існує в тексті як спонука, інтенція), або стає абстрактною пустою формою, яка презентується як істота, яка не має смертної форми існування. Отож візуальний поворот поставив питання цілісності культури, адже не вирішив їх. Так, постмодерн проблематизує себе, виникає проблема метамодерну або пост-постмодерну і, власне, проблема симуляції реальності, поліморфізму, що потребують гуманізації, гомогенізації.

Адже гомогенізація стає вже не подвійною, а потрійною системою знакових та образних конотацій. Тобто, якщо ідеал – це певна стратегія

гомогенізації образу та ідей, то вже потрібне щось більше, ніж ідеал. Виникає проблема втрати референції, втрати абсолютно іншого. «Посткультура», за В. Бичковим, «розгубилася», а хто ж є арбітром у цій нескінченній грі, у системі атракторів хаосогенного комунікативного середовища? Так, атрактори є певною зоною комфорту, але не відомо, як вони виникають. Це рекреації, але звідки вони? Хто і що є засадою їх виникнення? Відтак, проблема цього нелегітимного ідеалу маргінальності, ідеалу, маргінальності абсолюту, ідеалу загубленого або редукованого заміщується «осциляціями», широкими коливаннями ідентичності у постмодерній культурі.

Отже, осциляції не мають нічого спільного з «конституюванням», «інтенцією», суб'єкт дискурсу також є деперсоналізованим, адже у нього розширюються діапазон гри в реальність. Не предмет, не образ, не ідеал як такий, не свідомість, не ідеальна прагматика визначають ці правила. В просторі осциляцій є лише звернення до денотату з позиції праксису комунікацій, і не більше того. Тобто, всі проблеми культуротворчості вирішуються на рівні екології. Екології свідомості, екології людей, екології природи в людині, природи в цілому, екології культури як такої, екології образу, за Дж. Гібсоном.

Важливо лише звернути увагу, що влада тексту, влада дискурсу, влада як така усувається і не усувається. Візуальний поворот призводить до окуляцентризму, натуралізму, який повертає до паннатуралізму Давнього Риму. Весь дизайн стає декоративною наліпкою на кострубатій конструкції простих і чітких протоформ. Йдеться про те, що візуальний поворот знову змінюється семіологічним або несеміологічним поворотом, який поєднує в собі віртуальність і певну метамову *virtus*, де суб'єкт або загублений суб'єкт дискурсу як людина, яка не має смертної форми існування, як продуцент повертається з якоюсь іншою, «новою» смертю – не текстуальною, не реальною, але художньою. Ця художня смерть є благом і одночасно злом, є Богом над Богом, за П. Тілліхом, що продукує майбутнє як новітній художній апокаліпсис.

Про це розмірковує В. Бичков у своїй праці, присвяченій художньому апокаліпсису ХХ ст., але важливо побачити цей апокаліпсис не в негативних тонах, а позитивних. Побачити виходи на те, що зветься полімодальністю, синестезією. Виходи на гомогенізацію – первинну, вторинну і вже третинну, яка виводить комунікацію на рівень віртуальної спільності, рівень спілкування з істотами, які не мають смертної форми існування. Але кіборги – це не весь світ істот спілкування. За ними ховається прихована Атлантида тих підземних богів, інфернальних духів, які раптом починають панувати в світі метамодерну і виходять на горизонт сучасного буття.

В. Савчук констатує: «Сучасне надлишкове виробництво візуальної продукції досягло настільки небачених масштабів, що перебудувало критерії оцінювання подій: ми частіше довіряємо не букві і слову, а візуальному образу. Початок цієї тенденції визначив у 30-х роках ХХ ст. учень Гуссерля і Гайдеггера Гюнтер Андерс, який побачив у ньому «ікономанію», згодом історик мистецтва Вільям Дж. Томас Мітчел, відповідаючи на виклик поширення відео- і комп'ютерного мистецтва (кібермистецтва), у 1986 р. говорить про «іконологію», а у 1992 р. у журналі «Артфорум» він же вводить поняття «pictorial turn»; Ф. Фельман у межах дослідження символічного прагматизму використовує термін «imagic turn» і, зрештою, історик мистецтв із Базеля Готфрід Бем запропонував у 1994 р. термін «iconic turn» – «іконічний поворот». Адже в якому сенсі ми говоримо про «іконічний поворот»? Іконічний поворот констатує те, що існує у витоці формування реальності, що сьогодні формується як медіареальність, роль візуального образу є висхідною» [422, с. 21].

Такі твердження спонукають до роздумів. Якщо образ стає засадничим, картинка як віртуальний образ спонукає до переосмислення, деконструкції або гіперкритики предметного світу, то предмет формується у свідомості як артефакт культури доволі довільно. Фактично тоді, коли говорять про втрату референції, перетворюється на ще більшу втрату референта, тобто суб'єкта,

який здійснює референцію. Суб'єкт референції (референт) існує як поліморфна реальність, як суб'єкт дискурсу, вмонтований у текст, як квазіреальність, тобто істота, яка не має смертної форми існування, як та реальність, яка поєднує в собі феномен рецепції і продукування. Тобто, суб'єкт не загубився, він існує, але він не є традиційним продуцентом і носієм родового потенціалу культури, тобто він не є таким продуцентом, який осмислює себе як продуцент. Ця втрата продукування як креативної і вирішальної ролі в культурі призводить або до розпачу, або до зневіри, або до віри, де домінують фантоми довіри до картинки (окуляцентризм) і всього того, що фактично оточує нас.

Тобто, виникає конфліктологія образів, ідеалів, ідей тощо, конфлікт онтології образності і, нарешті, конфлікт онтології ідеалу як функціональної системи передбачення майбутнього, конфлікт функціональних систем, функціонування ідеального як засад культури. Чи впорається мистецтво з цим конфліктом? Певна річ, ні. Мистецтво є симптомом, вираженням цієї конфліктології. Про це свідчать постмодерне суспільство і всі трансформації, які відбуваються у візуальній культурі. Ми про це будемо говорити в наступному розділі. Зараз важливо лише зазначити, що реальність, яка визначає конфлікт онтології образності, – це реальність, яка в свою чергу потребує своєї онтології. Це не просто конфліктологія чи констатація онтології конфліктів або конфлікту онтології, це екологія як певне примирення протиріч образності, як визначення консенсусу, як певна гармонізація, де мистецтво стає тим медіумом, тим єдиним, по суті, чинником гармонізації, який вимагає собі рівних співучасників діалогу.

Але яке мистецтво? Класичне? Попса? Ні. Архаїчне мистецтво, екокультура, етнокультура? Так, значною мірою. І тому повернення до метафізичного коріння, етнорезервації, етнозбереження і регенерація традицій стає тим альтерглобалізаційним проектом, який допомагає визначити прерогативи екомайбутнього як артизованої реальності, гармонізованої *poiesis* мистецтва. Органічна межа «самостояння» простежується в діалектиці, де, крім

вертикалізму, як у Гегеля, яка веде до ієрархії мистецтв, а також усього сутнього, йдеться про іншу вертикаль – гравітаційну, екологічну, вертикаль самостояння як несіння хреста на Голгофу, несіння надії, майбутнього. У цих обертонах важливим є не образи, не ідеали, а Абсолют як візаві цього носія, атланта, на плечах якого покоїться весь світ, що відповідає за майбутнє. Так, самостояння людини в світі є фактично гравітаційною конструкцією, тією реальністю, яка є більшою, ніж образ, синтетичною реальністю, що поєднує в собі абсолют, ідеал, образ, предмет, а, по суті, є феноменом людського буття.

Онтологія цього феномена визначається по-різному: хронологічними трансформаціями, екологічними, естетичними, про які йтиметься мова, але варто визначити мистецькі реалії. Реалії, пов'язані з художнім виміром, а цей вимір фіксується як поетичний, де *poiesis* розуміється онтологічно – як роблення твору. В. Біблер стверджує: «Нагадаю тут і про кінестезійне почуття, яке є особливо суттєвим для осмислення нашої проблеми. В первісному танці людина рухами відтворює власні рушення, скажімо, рушення полювальників, відсторонюється від власної дії в плані тільки можливого (але не того, що може здійснитися насправді) у кінестезійній внутрішній дії. Ці три, скажімо, теоретичних почуття: бачення, слухання і кінестезія – вкрай суттєві для розуміння того, як формується власна людська психологія, детермінована до кінця, до межі характером діяльності, але детермінована так, що із витoku цієї діяльності виходить суб'єкт не тотожний своїй діяльності, «більший», ніж його власна діяльність; здібний відсторонитися від усіх своїх безпосередніх («Я» – це той, який відстороняється, і це той, який відсторонений...) тілесних, предметних, зовнішніх визначень. За Марксом (якщо бачити межі його інтуїції), предметна діяльність детермінує свободу від своєї детермінації, робить можливою самодетермінацію індивіда» [57, с. 47–48].

Вченому марксистський підхід допомагає побачити саме детермінацію, яка у мистецтві є розвинутою як спосіб самоздійснення людини в її творчості. Все це полегшує з'ясування того, що феномен артизації є не зовнішньою

проекцією, не просто пристосуванням елементів арт-діяльності до будь-яких інших практик, а визначенням внутрішнього феномена як самодетермінації творчого епіцентру самостояння людини в світі, як внутрішньої конструкції предметності образу, що допомагає охарактеризувати образ не лише як фантом, ідеальну прозору чи непрозору сутність, а як образ Божий, образ Абсолюту, як те, що відкриває таїну.

«Мистецтво, – зазначає В. Біблер, – це особлива форма діяльності, яка несе в собі таїну її [людської діяльності. – *О. Х.*] як всезагальне визначення. [Це вже за межами Марксових інтуїцій. – *О. Х.*]. Але що це таке – «споглядання-споглядання», «слухання-слухання», «бачення-бачення», «кінестезія-кінестезія» – взагалі, подвоєння цих понять? Це не що інше, як перевизначення рефлексивності, характерної для мислення. Тому що «споглядання-споглядання» – це не просте споглядання, а це можливе споглядання, те, що вже сконцентровано в думці. Відзначимо, що у всіх цих характеристиках діяльності ми знаходимо в діяльності ніби не визначення, але саме передвизначення, створення суб'єктності, мислення, рефлексії, свободи» [57, с. 48].

Цього достатньо, щоб збагнути, що поетика культури як *poiesis* мистецтва, що утворює універсум арт-простору, артизації як такої, стає моделюючим принципом того, що визначається як подвійні метаморфози образу, як подвійна гомогенізація, і, власне, цей плеоназм помічає В. Біблер. Подвоєння будь-якого феномена як гомогенізація ідеалу, образу як певний акт рефлексії, споглядання-споглядання, кінестезії-кінестезії – це ті реалії, які в мистецтві мають чітку інтерпретацію, навіть риторично-поетичну функцію, яка застосовується в інших практиках культури. Як можна їх пристосувати? Досить по-різному. Так, Ролан Барт риторику намагався застосувати до реклами, до інших феноменів комунікації. Цей автор говорить про міфологію сучасної культури, міф як бінарну систему і про міфотворчість як універсальний моделюючий принцип. Р. Барт розмірковує про трансформативність тексту, зсунутий (тектонічно інтерпретований) текст, про нульовий рівень письма, який

трансформується. Таким чином виникає поетичний приріст, поетична функція тексту набуває своїх ознак у контексті його трансформативності. Всі ці реалії опрацьовуються в рекламі, дизайні, одязі.

Висновки до розділу

Аналіз джерел з проблеми довів, що найменш вивченими є суб'єктні ознаки культуротворчості, зокрема конка етноісторична єдність діяльності, поведінки та стану як системи соціокультурної ідентифікації людини. Так, в західній літературі ця проблема описується у контексті постмодерністської культури (З. Бауман, Ж. Бодрійяр та ін.), соціології (Д. Белл, П. Бергер, Т. Лукман та ін.), глобалізації (Д. Гелд, Е. МакГрю, Д. Голдблатт, Д. Перратон та ін), в російській літературі є наявними всі означені контексти, адже акцент ставиться на інтегративних тенденціях в пострадянському суспільстві та посткомуністичних трансформаціях культури, зокрема ідентичності людини як актора цивілізаційних процесів (В. Федотова, В. Колпаков, Н. Федотова та ін.), в українській культурології система соціокультурної ідентичності визначається в широкому спектрі від міфотворчих інтенцій до національних моделей політичної, естетичної, економічної ідентифікації особистості (Є. Бистрицький, С. Пролєєв, О. Білий, С. Лозниця, Р. Зимовець, Р. Кобець, Ю. Павленко та ін.).

Найменш опрацьованою є проблема соціокультурної ідентичності людини як її комунікативного (сценічного) перевтілення.

Гармонізація комунікативного середовища відбувається як певна естетизація об'єктів та суб'єктів комунікації. Методологічний апарат метаекологічної естетики в дослідженні презентується як постнекласична матриця естетичної рефлексії, де такі категорії, як «ритм», «ноема», «ейдос», «діалог» конституюються як гармонізуючі принципи сучасних глобалізаційних процесів. Визначення естетичного як надлишку буття, трансгредієнтного, позазнаходження іншого, за М. Бахтіним надає можливість осмислити

гармонізуючу функцію естетики як «опосередкуючого терміну» культуротворення, за Кантом.

Глобалізаційні проблеми суб'єктного виміру культури в просторі комунікативного середовища має передумову визначення *homo esteticos* як певного епіцентру гармонізації сутнього. Світ естетичного є проявом гармонії сутнього, це світ можливості трансцендування порогу свого дому. Це також світ вічної неповноти, незадоволеності почуття, що жене людину з дому, спонукає до того, щоб вона шукала інший предмет для свого кохання і інші стіни, називала їх своїм домом. Цей одвічний неспокій, вічне обертання протиріч світу «тут» і «там», вічне відсунення реального об'єкта і заміщення його сконструйованим ейдосом обертається естетичною реальністю, а інколи її девальвуванням і усуненням заради якоїсь ефемерної насолоди. Реальність естетичного конституюється як незавершена, незакрита потреба отримання насолоди. Якщо б людина могла б колись задовольнити насолоду в естетичному, любові, вірі, коханняі, то закінчилася би гра, закінчилася креація, закінчився потік ювеналізації сутнього, потік вічних молодих сил гри.

Метаморфози перевтілення соціокультурної ідентичності людини у дискурсивному просторі гуманітарного знання трансформують естетичну настанову соціокультурної ідентичності в метаекологічну настанову, концентрує екологічні настанови як парадигми культуротворення. Експлікувати логіку неагресивної свідомості планетарної людини, націленої на долання протиріч культурних, метакультурних, естетичних та етичних адекватій спільного домобудівництва як естетичного проекту екомайбутнього в просторі комунікативного середовища людини можливо лише як міждисциплінарний синтез наук, що поєднує евристичний та дослідницький потенціал філософської антропології, культурології, екології культури, етики, естетики, психології, зокрема семіології.

Визначення ідеаційного комплексу перевтілення у міфології та релігії надає можливість реконструювати метафізичні засади культуротворення як

міфотворчі, як простір religare, як систему культурно-історичної тотожності цілепокладання та цілездійснення в художній культурі, зокрема в сценічному мистецтві. Артизація комунікативного середовища здійснюється механізмами інтеграції соціокультурної сфери в дизайні, рекламі, естраді, шоу-бізнесі тощо за рахунок образного утворення інформаційних та комунікативних спільнот.

РОЗДІЛ 2

СПРИЙНЯТТЯ КОМУНІКАТИВНОГО СЕРЕДОВИЩА ЯК КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПРОЦЕС: ВІД ВІРИ У «ПЕРЕВТІЛЕННЯ» ДО СУЧАСНИХ ФОРМ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК

2.1. Комунікативний вимір естетичного сприйняття артефактів культури

У глобалізованому світі криза аксіологічного підходу набуває завершеного вигляду. Людина не може займатися градацією естетичних цінностей, коли весь світ перебуває під загрозою самознищення. Тому звернення до екології естетичного сприйняття стає надзвичайно актуальною проблемою для наукового дискурсу початку ХХІ ст. перш за все в контексті опису стану сучасної культури. Чому саме естетичне сприйняття постає сьогодні епіцентром виявлення смисложиттєвих потенцій культури та людини? Сприйняття – це той процес, в якому людина є найближчою до об'єкта. Об'єктом може бути культура в цілому, артефакти культури, історії, літератури та ін. Слід наголосити, що сьогодні набуває унікального поширення набуття естетичного характеру тими сторонами сучасного життя, які раніше, надто до сьогодні залишалися абсолютно далекими від традиційного розуміння феномена естетичного. Саме тому у визначенні меж «естетичного» немає єдності у науковій думці. Відповідно, розуміння естетичного сприйняття як одного зі способів життя «вільного суспільства майбутнього», за Г. Маркузе, в умовах девальвації цінностей, власне, категорія «прекрасного» набуває надзвичайної змістовної широти у своєму визначенні особливо у контексті мистецьких гармонізуючих впливів на комунікативне середовище.

Проте, як не дивно, якщо переглянути літературу з естетики та комунікації, то стає очевидним, що естетичне сприйняття майже не фігурує як

спеціальна сфера рефлексії. Дослідниками визначаються поняття естетичної ситуації, естетичної свідомості, естетичної настанови, але сприйняття не є прерогативою науковців, які працюють у контексті естетичної рефлексії. До нього зверталися переважно психологи, редукуючи зміст перцепції до обмеженої, замкнутої сфери психологічних форм адекватності предмета та образу. Це досвід Р. Арнхейма, Дж. Гібсона та ін.

Феноменологічна школа найближче підійшла до сучасної проблематики естетичного сприйняття. Не ставлячи перед собою завдання конструювати спеціальну теорію естетичного сприйняття, все ж варто, спираючись на опрацьовані підходи, спробувати виробити своєрідну проектно-модельну концепцію естетичної екосистеми середовища.

Так, О. Лосєв розмірковує про естетичне як вираження, протообраз, первообраз, що є «тут». О. Лосєв однак не називає це самоданістю речі, як до нього Е. Гуссерль, адже естетично-феноменологічна самоданість постулюється як категорія близької присутності речі, світу естетичного. Естетична реальність є наявною. Виникає потреба описати феноменологічну естетику як споглядання, як естетичне сприйняття, а потім на основі такого коректного, достатньо розвиненого опису розглянути проблематику екології естетичного сприйняття артефактів культури.

Висхідними категоріями феноменологічної естетики є «самоданість естетичного», «інтенціональність естетичної свідомості» та «самодостатність естетичного об'єкта». Якщо згадати досвід феноменологічного структурування об'єкта в праці О. Лосєва «Діалектики художньої форми», то можна стверджувати, що цей потужний поштовх феноменології в естетиці є одним із найрадикальніших проектів прагнення охопити реальний живий контакт людини і світу. Тож сучасний метаекологічний проект естетичного сприйняття багато в чому відрізняється від Лосєвського, втім він наслідує ту саму стратегію неповноти феноменологічного опису як замкнутої сфери свідомості.

Тетрактида у О. Лосєва створювала можливість діалектичного занурення в естетичне як світ культури, можливість вишуканої діалектичної гармонії, де постулюється факт як світ культури. Натомість варто вживати інший термін – «артефакт», тобто це не просто факт, не просто частинка плинного становлення реальності, а це саме факт культури, створений людиною, штучно витворений об'єкт. Після таких штучно витворених об'єктів необхідно звернутися до природних артефактів, адже вінцем співвідношень естетичного сприйняття людини і світу буде сприйняття однією людиною іншої людини.

Фактично йтиметься про феноменологію культури. Одразу постає поняття темпоральності культури і поняття акту, креативного акту естетичного сприйняття. Отже, проект софійності, мудрості, проект ввічливого ставлення до всього того, що осяяне людським розумом і почуттям, дає можливість адекватної реконструкції реальності культури. Надалі доцільно використовувати саме Лосєвську синтагматику образу. Цей термін семіології створює граматику образного зростання міри свободи естетичного акту. Так, О. Лосєв починає від аніконічного образу, який лише маркує реальність, наприклад, вислів «підосва гори». Далі він вводить таке поняття, як «алегорія», яке описує ситуацію заміни предмета узагальненою здібністю певного змісту, що презентується. Так, наприклад, сокіл – це узагальнений зміст значення «добре бачити», вовк – узагальнений зміст хижака, тварини, яка знищує все навколо. Усі байки побудовані саме на цій образній структурі, якою є алегорія. Емблема – це не просто узагальнення змісту, а певний засіб (тип) проектування змісту на предметну реальність культури. Адже, емблематика геральдично поєднується з цим предметом, – так виникає іконологія образу. Виникають образи-ікони, які вказують на неподільну єдність змісту і предмета [296]. Метафора – це певне перенесення змісту та образних, почуттєвих якостей з одного предмета на інший. «Сонце сміялось» – чудовий вислів поета. Втім, метафора – це одна із фундаментальних стратегій образного віддзеркалення і взаємозв'язку у світі культури. О. Лосєв виводить таку (передостанню) фігуру

образності, як символ. Символ у нього набуває завершеного, самодостатнього та осмисленого змісту реальності, який породжує на правах неоплатоністичної конструкції тип буття образу. Породжує засобом певної еманациї, витікання із себе і своєї самодостатньої структури інших смислів. Символи є згустками культуротворчості, певними надцінностями, які стають конденсатами історичності, духовності, конденсатами естетичного досвіду.

Отже, символічний обмін, символічне продукування світу створює ті засади культури, на яких можлива культура як така. Верхівку образної цілісності або типології образності, форм образності культури О. Лосєв описує як міфологічну образність. Це не міф як натуральний протоміф, що існує в культурі прадавніх часів. Це образна структура. О. Лосєв пояснює тип міфологічної образності на прикладі твору «Портрет Доріана Грея». Портрет старіє, а людина, зображена на полотні, залишається вічно молодою. Це також певне перенесення якості (метафора), але перенесення в повному, завершеному сенсі (здійснена метафора). Міфологічна образність у своєму згорнутому, концентрованому вигляді є перенесенням самого життя на інший предмет. Це життєвий конденсат буття в образній формі [296].

Ця розгортка образних форм або типологія образності існує як певна синхронна цілісність культури. Нікуди не подівся прадавній світ, нікуди не подівся символізм Середньовіччя та емблематизм XVIII ст., алегорія тих часів. Аніконічний образ, який стає маркером сучасного бездуховного, обездушеного світу, теж не є самодостатньою відірваною структурою. Ці структури перебувають у певному коловороті, є рефлексивною цілісністю образності культури та мистецтва. Це синхронна цілісність існування в культурі форм прояву естетичного.

Форми образності, що артикуються як культурні акти самоданості образної цілісності, «пульсують» від аніконічного до міфологічного образу. Така розгортка культурних форм у науковому дискурсі дає можливість вписати партитуру образу твору в контекст культуротворчості. Жодна школа

сприйняття естетичного, заснована на психологічних артефактах, не в змозі відповісти на питання змісту означеної категорії, сформульовані О. Лосєвим. Психологічні дефініції можуть охоплювати певні синкретизми, симультанність образу, навіть його полімодальні складові, синестезію як певну поетику твору, як, наприклад, це описав Л. Виготський на прикладі новели «Легке дихання» І. Буніна, можуть специфікувати біхевіористський двочлен «стимул – реакція» як певну систему образної цілісності, як певні знаряддя психологічного засвоєння реальності. Сюди ж (у простір диференційних образних адекватій) відносять промову, дискурс витвору мистецтва, образні картосхеми, креслення, формотипи, мнемотехнічні засоби і всі можливі умовні знаки. Всі ці засоби орієнтації людини в світі і сама орієнтація людини в світі утворюються як поле актуальних артефактів психологічного орієнтування в естетичному середовищі. Отже, сприйняття естетично значущих об'єктів можна позначити як: адекватне, що актуалізується естетичним досвідом реципієнта; поверхове, коли редукуються естетичні властивості об'єкта; неадекватне, що свідчить про відсутність естетичного досвіду; феномен несприймання естетичної складової об'єкта, що свідчить про відсутність мотивації естетичного сприймання. Однак це психологізований підхід, що презентує естетичне як залежне від процесу його сприйняття.

Феноменологічний та культурологічний підходи сприйняття орієнтовані не на об'єктний, а на системний та полісистемний підходи, коли об'єкт є складовою різних естетичних систем. Тобто сприйняття артефактів культури можна сприймати як:

- перманентну актуалізацію естетичного досвіду реципієнта;
- програмованість сценарію сприйняття естетичних цінностей;
- формульне, клішоване сприйняття, обумовлене певним форматом, жанром, модою, набором кінематичних настанов бачення та ін.;
- заданий код поведінки, темпоральностей сприйняття;

- вільне фантазування, гру, гіпертекст, нелінійний текст як симультанну єдність рецепції та інтенції тексту;
- єдність продуцента та реципієнта в особі актора естетичної комунікації;
- «смерть автора» в тексті, особливо в гіпертексті інтернету;
- віртуальну комунікацію з істотами, які не мають смертної форми існування (кіборгами);
- віртуальне кохання, віртуальну смерть, віртуальне життя як епіфеномен естетичної комунікації;
- наркотичні та алкогольні альянзи естетичного сприйняття (психоделічна поетика та естетика);
- «анонімне» сприйняття реклами, архітектурного середовища, ландшафту як надціннісних інтенцій родового досвіду презентації інформації.

Безперечно, наведений перелік артефактів культури не є повним і завершеним. Але він дає змогу більш детально описати феномен естетичного середовища в екологічно-культурологічному контексті. Важливо відзначити, що О. Лосев наводить саме культурну розгортку образності, якою можна описати естетичне середовище як цілісність культури.

Саме це синхронне зчитування образної інформації в процесі естетичного сприйняття розглядається як певна темпоральність, акт «коливання» образності, акт споглядання, як певна монада, хронотоп культури, який є також і певним актом креації, софійного вживання в естетичний простір культури. Цей акт споглядання як культуротворчість і є софійним актом креації естетичного світу. Такий підхід позбавляє від натуралізації об'єктів культури, орієнтації на безоб'єктність, безсуб'єктність світу, змушує інтерпретувати твір як певний діалог естетичного середовища та реципієнта. Люди завжди відчують, що існує хтось інший, візаві культури, вмонтований у культурний топос як суб'єкт дискурсу. Отже, в культурному топосі і в часові відображений зацікавлений погляд естетичного метаекологічного суб'єкта.

Якщо це міфологічна образність, то реципієнт, по суті, ідентифікує себе із візаві культури, суб'єктом дискурсу як тотальністю естетичного, вони фактично дивляться один одному у вічі. На картинах Сандро Ботічеллі в усіх чудових дівочих очах проглядають сумні очі самого художника. Отже, цей ефект зору, ефект діалогу, споглядання, вдивляння в очі зображень відбувається як міф, як повнота чуттєвої, самодостатньої краси. Це ніби символи вічної весни, яку у даному разі можна розшифрувати в контексті неоплатоністичних образів, як це роблять О. Лосєв та ін. Постаті «Весни» Ботічеллі інтерпретуються в контексті блискучих ідеальних сутностей, які О. Лосєв виразно описував як певне відродження неоплатоністичного світобачення в живописі, архітектурі, поезії [290].

Але це вже партитура, розгортка образності, механізм самоздійснення міфу. Так, міфологічна образність розчиняє обійми цього споглядання зорового самодостатнього естетизму, який простежується в Сандро Ботічеллі. Проте така синхронізація, така єдність образності культури повинна бути доповнена діахронною розгорткою темпоральності акту споглядання. Поруч із конденсованим образним світом культури (від аніконічного типу образності до міфологічного), його феноменологією як просторовим актом ідентифікації формується самоздійснення образного зчитування інформації у сенсі певних типів схоплення часу в естетичному сприйнятті. Умовно їх можна поділити на три великі категорії:

1. Ситуативне споглядання, коли об'єкт визначається в межах категорії естетичної ситуації. Це достатньо опрацьована категоріальна схема і ситуативність є однією зі складових акту споглядання. Отже, відбувається певний вибух емоцій, естетичний об'єкт постає своєрідним «чорним ящиком», де реципієнт зустрічає світ краси ніби на дотик, він ніби опалений її (краси) присутністю. Виникає одномиттєве схоплення світу, точковий прояв самодостатності всесвітньої гармонії. Реципієнт вигукує: «Еврика, світ чудовий, він є! Я цього раніше не бачив, але зараз я відчув цю прекрасну

гармонію світу». Але за таким дотиковим схопленням десь там усередині існує певна культуротворча домінанта поведінки. Отже, самоданість образу в світі, ситуативність цієї самоданості має своєю діалектичною, протилежною складовою етичну домінанту, стерту або загострену. Тобто естетична настанова або мінімалізована, або, навпаки, максималізована. Людина сприймає життя в повноті його верхнього, квітучого, чудового існування або як смерть, як піднесене або низьке.

Саме ситуативність задає екстатіку сприйняття. Це споглядання як обпалення, як дотик до вогню є екстатичним універсумом естетичного світу. Найголовнішим є те, що світ постає в бінарних опозиціях його сприйняття, які можна означити як універсальне та локальне. Весь світ, універсум як чудовий поштовх радощів життя сконцентрований у точці локального, а ця локальність, дотиковість, загостреність сприйняття і задає вибуховість й експресивність естетичному універсуму. Ситуативність є найбільш загостреним образом самоданості світу. Світ дається одразу весь і повністю. Естетичний світ існує завжди, у сприйнятті дається вся партитура, розгортка Лосевської образної структури. Це надзвичайно видовищний, активний, надзвичайно експресивний естетичний світ, який дається у спогляданні.

Культура сповнена перманентними експресивними вибухами естетичного, їх тільки потрібно бачити, відчувати. В архітектурній формі це надзвичайно гостро передає, скажімо, готичний собор. Поряд із ним людина відчуває злет, піднесення, а всередині світ наче розчиняється у просторі кольористих струменів світла. Все орієнтоване на те, щоб виник стан піднесеного, незавершеного почуття розчиненого простору, який створює стан єднання людини та абсолюту. Абсолют на дотик, абсолют як модель самоданості світу в ситуативній даності артефактів культури презентує екстатичну реальність естетичного середовища.

2. Споглядання зосереджене в свідомості «Я», споглядання як занурення, просвітлення світу підсвідомого, коли розкривається цінність, значущість або

безцінність краси, ідеалів. Етична домінанта тут є стабільною, гармонійною, орієнтацією на добро, діяльнісну наявність явища. Тут визначена саме софійна, творча складова культури. Так, милуючись «П'єтою» Мікеланджело, споглядач може і не знати, що якийсь новий «Герострат» у 60-ті роки ХХ ст. розбив її молотком. Але все одно після цієї диявольської, сатанинської екзекуції шедевра видно «скріпи» буття християнської культури, відчувається диво гармонії, яке здійснилось у цьому шматку мармуру.

Це гармонізована дійсність, її можна було б точніше визначити як Лосевську рівновагу алогізму і логіки гармонійного універсуму. Логіка відбулася як традиційна концентрація розгортання образності, її самовизначення в художній формі. Втім, алогізм – це всі ті нашарування почуттєвого світу, які розгортаються в контексті зосередженого, просвітленого споглядання або естетичного сприйняття. Домінантними тут є саме інтенціональність естетичної свідомості. Тобто категорія інтенціональності, направленості, яка відбувається як певне поле спонук об'єкта, який віддзеркалює свідомість реципієнта як ідеал, норму, імператив, як партитуру образності, презентує мармурове тіло шедевра Мікеланджело, дає йому можливість розчинитись у просторі ідеального.

Це не гуссерлівський акт конституювання, коли свідомість сама з себе утворює об'єкт, це не втілення почуттів пізньої естетики кінця ХІХ – початку ХХ ст., коли вважалося, що об'єкт цілком «холодний», а почуття наповнюють його як художню форму. Це феномен зустрічі двох воль, двох свідомостей, це взаємоспонування, взаємоконституювання, коли досвід естетичної свідомості конститує ідеальний об'єкт – «П'єту» Мікеланджело, яка конститує реципієнта з його досвідом естетичного спілкування. Отже, ця взаємоінтенціональність естетичного споглядання, взаємоспонукальна дійсність виникає за культурною домінантою стану.

Акт естетичного споглядання продукує катарсис, просвітлення, самозанурення в образний світ артефактів культури. Його можна описати в

межах бінарної опозиції «тотожне та різне», де вічна можливість ідентифікації доробку ідеальних артефактів свідомості потребує інструментарію культуротворення того поля образності, яке розгортається як актуальна темпоральність співбуттєвості «Я» і «Ти» в просторі існування краси. Тобто О. Лосев іде від тоталітаризму, тотальності конституювання та постулює синкретизм тетрактиди і таким чином свідчить про взаємоподвоєність інтенцій естетичного акту. Отже, за «П'єтою» Мікеланджело стоїть вічно живий образ-міф, символічна, метафорична реальність, діалог існування двох «Я», візаві естетичного відношення.

Таке вічне самонастроювання, самозанурення, що утворює стан просвітленого, освітленого буття, дає найчудовішу, найглибиннішу метаморфозу самодостатнього занурення в світ естетичного досвіду реципієнта, який дорівнює досвіду культури в цілому. Самодостатності воно набуває в третій стадії – стадії «надцінності самоданості світу».

3. Генералізоване естетичне сприйняття як єдність екстероцепції та інтероцепції, власне, й утворює ту універсальну настанову естетичного сприйняття, яку можна назвати генералізованою. Знов активізується піднесене і низьке, низ і верх. Домінанта етичної реальності призводить до того, що діяльнісна домінанта культури редукується. Самоданість естетичного світу презентується як надцінність за ознаками етичного імперативу. Це феномен естетичного, пов'язаний з екологією культури, людини. Виникає найбільша естетична дистанція між «Я» і «Ти», навіть сам стан редукується в цій дистанції.

Таким чином, домінує естетична рефлексія на великій відстані від об'єкта. Естетичний об'єкт стає об'єктом інтонування, інтенціональної самоданості, розчиненої гармонії універсуму. Не важливо, чи це Мікеланджело, чи Ботічеллі, чи хтось інший. Це є самоданість образу італійського палкого неба, яке натякає на роздуми про місцезнаходження людини в світі. Артефакт культури не є точкою окремого сприйняття «тут» і «зараз», він є гармонією

розчиненого абсолюту. Артефакт є рефлексивним образним світом, в якому все синхронне розгортання образів рефлектується як єдність міфу та аніконічного образу, міфу та символу, символу та метафори, метафори та емблеми.

Можна стверджувати, що ці доволі схематичні форми темпоритму естетичного сприйняття дають можливість категоризувати акт естетичного сприйняття за його образними модальностями і темпоральностями культури, відтворити певний хронотоп культури як акт споглядання, де монада акту споглядання виглядає як певна шестизначна структура по вертикалі – як синхронна і тризначна по горизонталі – як діахронна. Отже, шістка означена Лосевською структурністю синхронного образного універсуму, як аніконічний образ, образ-алегорія, образ-емблема, образ-метафора, образ-символ, образ-міф, та трьома умовами діахронного ситуативного (екстероцептивного), зануреного (інтероцептивного) та синтетичного (полімодального) сприйняття як самоданості естетичного світу.

Естетичний світ формується як надцінність рефлексивного сприйняття, коли хронотоп естетичного сприйняття акту споглядання дорівнює хронотопу культури. Ця модель, в якій окреслено позиції універсально-локальних ознак образу, естетичної ситуації, презентує тотожність різних потоків інтенціональності естетичного середовища, мімезис та катарсис, самоданість естетичного світу, що дається вже на певній дистанції. Отже, коли відбувається рефлексія над станом естетичного сприйняття, то ми вже рефлектуємо над самим просвітленням стану – катарсисом.

Усе це переконує в існуванні достатньо розгорнутої партитури даних культуротворчості як певної антропологічної константи. Акт споглядання як монада, клітка, матриця, яка розглядається як висхідна аналітична модель, є запорукою полісистемного культурологічного прочитання естетичного сприйняття артефактів культури. Полісистемність детермінована трьома великими складовими культури, які увійшли в світ як єдність істини, краси і добра. За ними ховаються світ споглядання, світ поведінки і світ діяльності.

Істина, добро і краса стають горизонтом створення образу в акті інтенціональності, самоданості в акті рефлексії. Феноменологія культури розгортається як дескриптивна феноменологія, феноменологія описуючого типу та феноменологія екстатична. Тобто, як феноменологія в широкому розумінні явлення світові ідеалу, як самоданість, інтенціональність і самодостатність повноти культурного універсуму.

Як співвіднести дані такої реконструкції з відомими опрацьованими механізмами та підходами в психології естетичного сприйняття? Чи є тут містки, які можна майже безпосередньо внести в розроблену модель і таким чином наповнити її матеріалом психологічної, рецептивних категоріальних структур? Не варто забувати, що саме споглядання несе в собі примат рецепції.

Виникає певний проект «Я» як співвідношення «Я» і «Ти» в культурі, «Я» і візаві, який ховається за іменами творців культурних цінностей та ідеалів. Фактично естетичне відношення є співвідношенням двох ідеалів. Можна згадати блискучу формулу естетичного або феномена краси у Льва Толстого. Коли закоханий П'єр Безухов звертався до Наталії, то він казав: «Якби я був не я, а найкраща людина у світі, то тоді я б став на коліна і просив руки Вашої...». Це гра-підстановка, коли замість конкретного «Я» підставляється найкраща людина в світі, бо герой роману вбачає Наталію як найкращу людину.

Естетична гра, естетичний універсум, естетичне споглядання – це відношення двох ідеалів постає універсумом ідеалів, що створюється як певна гра ідентичності.

Не розгортаючи далі матрицю естетичного акту, варто співвіднести психологічні дані рецепції та суто естетичні дані, що охоплюють психологічні імплікації. Психологічний образ трактується як певна константа відображення світу, він несе в собі досить потужну реальність перекодування образних модальностей – дотичних, образно-дійових та оптичних образів. Тобто завжди діє механізм рецепції, який колись описав ще М. Сеченов як «темне м'язове почуття», коли зір вчився у м'язів схопленню світу [424]. Темне м'язове

почуття, що існує в людині як біомеханічний код схоплення світу на дотик, втілюється в дистантрецептори. Перша стадія естетичного сприйняття як ситуативне схоплення світу є аналогом темного м'язового почуття. У цій стадії суб'єкт рецепції не рефлектує, а лише відчуває світ найглибиннішим, найпрадавнішим кодом темного м'язового почуття і ніби на дотик схоплює абсолют, ідеал, образ.

Потім відтворюється обмін інтенціональностей культурних свідомостей (свідомостей культури або свідомостей естетичних) споглядального суб'єкта і свідомості, сконцентрованої в об'єкті, що існує як жива невмируща духовність, горизонт сприйняття цього об'єкта. Виникає почуття, що розчиняється простір наявного буття, його прозорість відбувається як рівність обміну інтенції суб'єктів спілкування. І вже на наступній стадії, яка є рефлексивною стадією, відбувається узагальнення всіх модальностей акту сприйняття.

Отже, естетична рефлексія не може бути суто розумовим конструюванням світу, як вважав Е. Гуссерль. Синтетизм образу психологічно визначається певною синестезією, невід'ємністю того темного нутра, дотичної, екстатичної, вибухової гармонії, яка набуває естетичної дистанції. Таким чином, відбувається диво осмислення, диво рефлексії над об'єктом сприйняття.

Тому можна говорити про два дива: диво дотичне (диво сприйняття протоестетичними, психологічними механізмами), коли, побачивши в темному м'язовому почутті нове диво або чудо рефлексії, формується відрефлектований ідеал, що стає спонукальною моделлю, тим породжуючим креативним витокотом культуротворчості, що програмує нову креацію, новий образ, нове почуття, і нове чудо зустрічі «Я» і «Ти», «Я» і культури. Така структурованість естетичного акту, як вбудованість психологічного механізму в темпоритм його протікання, акт споглядання культури, утворює певну монаду або хронотоп естетичного сприйняття.

У такому контексті екологічна проблематика набуває своєї темпоральної розгорнутості та естетичної ідентичності. Ціннісно значущими є всі три стадії

сприйняття. Вони несуть у собі «ойкос», домівку, дім буття культури: «темне» почуття (міметичне), «просвітлене» (катарсис) та рефлексивне як генералізовану естетичну емоцію. Вилучення однієї із цих складових не дає підстав розглядати певну екологічну цілісність, певну екологічну самодостатність сприйняття культурних артефактів. Тобто культурні артефакти дають найбільш завершену, найбільш цілісну в модельному вигляді єдність людини та іншої людини, єдність людини і природи, єдність людини і мертвого світу, світу штучно створених об'єктів. Але він мертвий тільки умовно, бо набуває темпоральності духовного, інтенціонального, інтонативного відсилання «Я» до «Іншого», «Я» і «Ти», що створюють інтенціональне поле естетичної свідомості. Цю свідомість можна розглядати як свідомість культури, де естетичний досвід суб'єкта культури та естетичний досвід культуротворення сконцентрований в артефакті культури, створюють одне напружене поле споглядання, самозанурення, зустрічі з дивом міфу і зустрічі ідентичностей образу.

Праці Р. Арнхейма («Мистецтво та візуальне сприйняття»), Дж. Гібсона («Екологія сприйняття») стають засадами реконструкції метаекологічної естетики в контексті естетичного сприйняття [16, с. 129]. Дж. Гібсон – один із сучасних екологів в естетичному сприйнятті, засновник школи, навколо якої сьогодні утворюється цілий поштовх екологічної проблематики. Важливо реконструювати екологічні моделі у контексті багатовекторної образотворчої матриці, презентованої в дослідженні, та описати більш складну реальність сприйняття як естетичної реальності культуротворення. Важливо реконструювати моделі екологічного та гештальтського алгоритмів з точки зору генетично означеної естетичної реальності культуротворення, що розгортає темпорально і генетично різні аспекти цього сприйняття, починаючи від ситуативного («дотичного», пракультурного сприйняття), маркується в світі людини, а потім здійснити реконструкцію естетичного досвіду в контексті його інтеріорної та генералізованих стадій.

Проте теорію естетичного сприйняття не можна звести до однієї диференційної теорії. Вона може бути диференційною за механізмом породження та сенсом породження образу, але за принципом культурного осягнення та механізмом естетичного сприйняття вона завжди є синтетичною.

Характерно, що для кінця XIX ст., коли психологія була достатньо універсалістські означеною дисципліною, всі механізми відносин людини і світу вивчалися за психологічними критеріями сприйняття. Про це свідчить досвід формальної школи 1920-х років, школи В. Фаворського, орієнтованого на відоме дослідження А. Гільдебранда [134]. Як відомо, А. Гільдебранд дає визначення категорій «дотичний образ», «дотично-рушійний образ», «рушійний образ», «оптичний образ» [134]. В. Фаворський переводить ці номінації в ранг суб'єктів сприйняття певної культури. Так, дотичний суб'єкт належить культурі Давнього Єгипту, дотично-рушійний – культурі Давньої Греції, рушійний – культурі Візантії, відсторонений, дистанційний (оптичний) – культурі Відродження [492]. Така «уніфікація» образу спрощує ситуацію його історичної полімодальності. Ю. Легенький розмірковує про специфіку синестезії як проєктивного мислення в культурі Давнього Єгипту: «Зазначимо, що синестезія як полімодальне зчитування інформації утворюється на підставі екстероцепції (дії дистантрецепторів), інтероцепції (зондування підсвідомого завдяки інтуїції, тактильних аналогів перцептивного досвіду та ін.) та пропріоцепції (гравітаційно-визначеної модальності перцепції, що «прошиває» акт рецепції вертикаллю). Важливо, що синестезійна рецепція в Давньому Єгипті здійснювалася за домінантою пропріоцепції, що відповідало інтенсивній метриці культуротворчих інтенцій взагалі» [273, с. 46].

«Орнаментальність» сутнього, за Ю. Легеньким, презентується саме культурологічною синестезією: «Можна стверджувати, що там, де європейська рефлексія шукає ідею (гносеологічний ідеал), ейдос (розумний вид), у культурі Давнього Єгипту існує ідеація як ритуальне відмінювання ідеї, зображення, піктограми (єдності зображення і слова, що виникає на підставі консонантного

письма як певного виду синкретизму логографії). Ідеація в орнаменті – це вже певна літургія, де слова і зображення тісно пов'язані, а горизонтальний дискурс літургічного письма орнаменту завдяки інтенсивній метриці робить метр вертикально-означеним як розвинуту партитуру осягнення сонячності світу. Цю систему письма можна назвати «ідеаціоналістською», за П. Сорокіним, який у всіх традиційних культурах бачив ідеацію як інтегруючий принцип» [273, с. 47–48].

У Єгипті у межах культурного синкретизму сформувалися механізми соціокультурної трансформації модальностей образу. Естезис давнього єгиптянина був канонічно-імперативним та полімодально-синестезійним. Вузькі рамки канону потребували виходу у простір модельно-проектних імплікацій. Іншими словами, естетичне сприйняття єгиптянина не було редукованим, формульним, імперативно-агресивним, яким воно є в наш час, навпаки, духовне життя забезпечувалося розвинутою синестезією в образній рецепції.

Сучасна культура намагається підмінити світ, «ойкос» – зорову домівку буття людини монтажем фрагментів синтетичного культурного «зорового поля». Віртуальна реальність та проблематика віртуальної реальності є однією з останніх спроб замінити зоровий світ більш натуральним, більш справжнім і більш ідентичним світом зорового поля, яке стає надзвичайно чітким. Усе це збільшує зоровий досвід, але інколи знищує його, бо в більшості зорові концепти світу заміщуються саме тим темним м'язовим почуттям, про яке говорив свого часу І. Сеченов. Тобто проблема екології сприйняття є досить актуальною, бо на засадах зорового, візуального центрizmu відбувається проектно-монтажне, як у культурі Давнього Єгипту, моделювання сприйняття світу. Втім, механодетермінізм сучасної зорової культури намагається редукувати і знищити ті механізми культурної синестезії, які раніше існували як більш фундаментальні і більш генетично означені ціннісні синтагми світобачення, світосприйняття.

Світобачення слід інтерпретувати в образному розумінні як соціокультурну синестезію, як синестезійну картину сприйняття світу в цілому. Проблема синестезії свідчить про те, що домінанта одного каналу рецепції презентує цілісність полімодальності сприйняття світу. За зоровим каналом моделюється вся гама дотичного та акустичного почуття. Так, якщо виникає синтетична картина бачення реальності, то формується й диференційна модель естетичної специфікації образу. Модель синестезійна заміщується моделлю штучного (кастрованого) світобачення, яке набуває надцінного статусу. Це надзвичайно агресивно-активний спосіб концентрування і передання інформації, більше того, сучасний спосіб навчання баченню та орієнтації сприйняття на певні цінності бачення світу в контексті формульних кліше мас-медіа та естетичного середовища в цілому.

Але це позбавляє людину інших модальностей, які поступово можуть редукуватися і ще більше відкидають людину від природи, від генези становлення світу як синестезійної, синкретичної полімодальної цілісності. Ця проблема в психології маркується міжкультурним полем та міжкультурними засобами створення образу світу. Про це досить гостро свого часу зазначав С. Ейзенштейн, який намагався інтерпретувати живопис, кіно, театр як певний монтаж атракціонів. Він висловив навіть парадоксальну ідею «вертикального монтажу», яку, до речі, сьогодні досить ретельно обґрунтовують психологи, бо зоровий світ концентрується навколо гравітаційної вертикалі, гравітаційної осі. Отже, вертикалізм самостояння людини в світі створює осьову концентрацію цього світу, тоді як саме розгортання поля сприйняття по горизонталі є суто функціональним і не несе в собі константу світової забудови як гравітаційно обумовленого ейдосу. Найбільш значущими є константи верху і низу, які в культурі сакрально означаються як трансцендентне, далеке, пекло підземелля або рай вгорі.

Таким чином, вертикальне самостояння людини в світі стає засадою вертикалізму, вертикального монтажу образів як полімодальної концентрації

образного світу в психологічному вимірі. Отже, достатньо зосередитися на проблематиці вертикального синтетизму та синкретизму сприйняття, як образ починає презентувати проблематику екології цінного та безцінного, наявного і трансцендентного, апофатичного та катафатичного. Всього того, що продукується генезою самоствердження людини в світі як вертикально існуючої, вітально продукуючої реальності формотворення.

Вертикальне самостояння людини створює світ культури, а горизонтальне розгортання дається як зорове поле, що може використовуватися як механізм репрезентації, механізм концентрації інформації.

Екологія сприйняття артефактів культури – це проблема цілісності культури, цілісності людини, цілісності темпоральності акту споглядання і проблема єдності людини і природи, людини та іншої людини. В одиничному акті сприйняття реципієнт намагається структурувати темпоритм естетичного акту, але його реконструкції підштовхують не до диференційного, а до синтетичного (диференціального), за О. Лосєвим, світобачення. Людина естетична не може позбутися культурного, антропологічного універсуму як одиночного його прояву в акті сприйняття артефактів культури.

Естетичне сприйняття має безконечну партитуру самозанурення в той чи інший артефакт культури. Так, при перегляді чорно-білих фільмів А. Тарковського відчувається диво полімодальної кольорової гармонії, яка існує за кадром, що раптом з'являється як вибух, як диво в наступних кадрах. Згадаймо «Андрія Рубльова», «Дзеркало» – чорно-біле кіно у цьому контексті виявляється більш естетичним за способом моделювання естетичного універсуму, бо воно дає диференційну можливість прояву синестезії, дає можливість у чорному відчуті безліч відтінків. Тоді як кольорове кіно певним чином обмежує ці відтінки дигітальними технологіями або станом режисера, оператора, або чимось іншим. Чорно-біле кіно існує ніби поза його актантами та акторами. Це фантазматична реальність, реальність фантазії, добудовування в одному вузько взятому каналі сприйняття всіх інших модальностей, що є

надзвичайно важливим актом естетичного сприйняття артефактів культури. Художники, які використовують сповна цю можливість, є творцями надзвичайно екологічних образів реальності, бо ця екологія розчинена не в необхідності, а у волі, свободі, занурених у генезу модальностей сприйняття світу. Спрацьовує весь код, уся генеза, всі темні м'язові почуття людини. Саме вони працюють на режисуру фільму, на диво міфологічного образу, який може і не відчуватися як міф в історико-культурному сенсі цього слова.

Гештальтпсихологія певною мірою міфологізувала об'єкти інтерпретації. Р. Арнхейм займався інтерпретацією візуальних об'єктів культури: мистецтва, архітектури, кінематографа. Так, принцип гарної форми, принцип загальної долі, входження без залишку, хорошої лінії, замкненості є не просто метафорами, а певними гіперметафорами культури, певними міфологемами. Важливо ретранслювати, реконструювати принципи гештальтпсихології в контексті матриці опрацьованої моделі естетичного сприйняття як образ-міф, образ-символ тощо [16].

По-перше, йдеться про принцип уподібнення. Це коли фігури поєднуються в елементи, групи, які мають близькі характеристики, наприклад, у них схожа текстура, колір, об'єм та ін. Це універсальний принцип мімезису, коли граматологічна або синтагматична структура культурних об'єктів підштовхує їх до ідентифікації на основі уподібнення. Це уподібнення можна більш широко інтерпретувати як найголовнішу (міметичну) реальність, як акт культуротворчості, що можна легко реконструювати в прадавніх культурах. Мімезис, за Арістотелем, є первинним механізмом поезики як вироблення цілісності [13]. Цей перший акт ототожнення, ідентифікації відбувається в культурі як фундаментальна засада комунікації, після чого вступають у дію механізми розрізнення.

Другий принцип гештальтпсихології – це близькість. Із безлічі елементів елементи зі схожою характеристикою об'єднуються в ціле – це можливість їх перебування один біля одного в просторі. Цей факт є настільки

фундаментальним, що простір у культурі презентується постфактум як наявність зв'язків графем, форм, синтагм. Людей більшою мірою поєднує можливість загального діяння, загального проекту, креації, власне, просторова єдність. Більше того, першим елементом культурного осягнення світу є центрація, коли люди випалювали ліс, ставили огорожу, адже ліс навколо слугував їм натуральним кордоном-межею. За межею існували «вони», всі інші. Тобто генетичний код близькості, код просторової єдності теж є настільки фундаментальним, що пізніше в поезії презентується як метонімія та метафора, тобто не як психологічна ознака, а як ознака культурна, вживлена в механізм сприйняття як культурний код просторової співвіднесеності «Я» і «Ти». Це надає спільність і єдність світобачення. Можна сказати, що просторова єдність є завжди естетично актуальною. Хронотоп як темпоральність взаємовіддзеркалення та взаємоколювання часу і простору в сприйнятті артефактів культури замінюються більш усталеною та стичною, стабільною структурою, єдністю безмежного простору і миті або просторочки та вічності, у простір вноситься мить, хвилина ситуативного сприйняття. Саме тоді ніби на дотик відкривається шлях до абсолюту.

Загальна доля – це принцип гештальтпсихології, коли група точок або будь-яких елементів поєднується в певні конфігурації, на основі яких утворюється візуальний рух, замкнені або розімкнені форми. Загальна доля – це концепція, де парадигми шляху осмислюються як протомеханізм інерційного саморуку людини в просторі і часі. Працюють задані парадигми розгортання часових і просторових структур, які описуються концептом шляху. Людина рухається від однієї мети до іншої, хоча це може бути і цілепокладання без цілі, за І. Кантом. Однак вписаність людини в світ і є парадигмою шляху, осягнення часу і простору як певної діяльності і рушійності. Тобто, загальна доля працює за кадром, працює як архетип сприйняття, заданість і вписаність у контекст культурної спільності. Цей механізм є відображенням, презентацією в сприйнятті загальних культуротворчих потенцій, інтуїції.

Входження без залишків у певну конфігурацію – це рецептивне узагальнення елементів, коли виникають такі форми, куди входять всі інші структури, тобто утворюють могутні угруповання. Це є культуропороджуючим актом, це генетично породжена даність, яка не є свавіллям. Це паралельні смуги, лінії, коло, яке охоплює й обіймає. Це один із механізмів культуротворчості, який можна інтерпретувати як вписаність людини в світ.

Принцип гарної лінії свідчить про те, що виникає певний візерунок, чергування замкнених і розімкнених форм. Виникають осмислені, регулярні фігури, які емблематизують або символізують певні архетипи та культурні коди. Це всі ті набори простих, так званих гарних ліній, які концентрують увагу, формують головні типи схоплення інформації в ціле. Цікаво, що різні культури по-своєму концентрують сприйняття. Втім, ці коди є протокультурними, виробленими майже в неоліті, коли формувалася вся графематика символічного узагальнення світу. Принцип замкненості конфігурації свідчить про виокремлення фігури і тла. Так, світ у цілому характеризується рівновагою і замкненістю, як стверджує Р. Арнхейм [16]. Зорове поле як здібність сприйняття орієнтоване на замкнене, завершене і чітко врівноважене ціле, а все тому, що це архетип культуротворчості і культури як такої. Культура завжди «починає» з бінарного протиставлення «ми» і «вони». Замкненість – перша протокультурна амбівалентна ознака цілісності схоплення світу.

Зазначені принципи генетично вмонтовані в соціокод естетичного сприйняття, їх потрібно сприймати як темне м'язове почуття, за І. Сеченовим, але не абсолютизувати. Інакше одразу можна потрапити на терени елементаризму, звести квітучу, безперервну тканину формотворення культури до певних зорових архетипів, до так званих платонівських тіл та іншого, обмежити себе в колі протокультурного світу.

Отже, можна підвести підсумок роздумів щодо комунікативного потенціалу естетичного сприйняття як екологічного феномена культуротворчості. Не елемент, не частина, а ціле свідчить про гармонію

сутнього. Дім можна уявити як будову з цеглин, як складання їх до купи. Однак дім – це також образ, що виникає раніше, ніж його елементи. Дім можна уявити як печеру, яму в землі, гравітаційну горизонталь, котлован, плато всіх можливих майбутніх проектів. Дім можна уявити як занурення у мовну субстанцію, за М. Хайдеггером. Мова – це теж дім. Екологія сприйняття артефактів культури загострює актуальність протодому, протодомівки, образу Віфлеємської печери, де народився Бог-людина. Екологія естетичного сприйняття артефактів культури активізує проблему домобудування, образу дому, ойкумени людського світу як оселі, розкритого світу життя в світі культури.

2.2. Соціодинаміка комунікативного середовища в контексті глобальних трансформацій культури

Попередня розробка метаекологічної проблематики комунікативного середовища пов'язана з естетичним визначенням ойкосу, ойкумени як цілісності культури, визначенням образу і всього контексту домобудування людського світу. Важливо не зводити комунікативне (естетичне, предметне) середовище до натурального конгломерату речей, набору предметів, реалій декоративно-прикладного мистецтва, архітектурних пам'яток та ін. Предметне середовище – це все те, що оточує людей, але не варто забувати про сутність самого поняття. Предметне середовище – це те, що стосується людини як предметна реальність. Це може бути і зображення, і архітектурна забудова, і меблі, тобто все те, що створює світ людини, який її оточує, який є співмірним із нею. Отже, предметне середовище як сукупність предметів діяльності, споглядання та опосередкування поведінки людини доцільно розглядати як певний симбіоз стильових, історичних, культурних та інших реалій культурної комунікації.

Зрозуміло, що цей універсум безмежний, і вдаватися в будь-які класифікації, більше того, створювати їх конгломерати, які вже давно існують,

є недоречним. У даному разі важливо розглянути саме екологічний, домобудівний аспект, що дасть змогу простежити зміну образу дому на рівні предметного оточення, предметного середовища від однієї темпоральності культури до іншої, зміну ритму цих змін, прискорення ритміки речового трансформування предметного світу, зміну речовинності – субстрату або субстанції предметного середовища. Всі ці зміни залишаються непохитними в просторі тієї культурної єдності, яку означають як образ дому.

Образ дому знищити не можна, бо знищиться культура. Така реальність домобудування в різних контекстах у модерній, якщо її розглядати, за Ю. Габермасом, постмодерній естетичній реальності, несе в собі певні темпоральності і певну динаміку. Спробуємо визначити соціодинаміку не як зовнішнє, соціальне спонукання до змін і не як вплив соціуму, а як стихію метакультурного та метахудожнього діалогу, яку інакше як соціодинамікою назвати не можна, яка створює образ світу між усіма світами. Ці трансформації образності, предметності, трансформації предметних констеляцій, чи гаштетів, як їх називає Ж. Бодрійяр, є вразливими.

Це передбачає осмислення предметного середовища не в натуралізованому об'єктному вигляді, а в екзистенційному, естетичному, культурно-історичному вимірі, в тому гештальті, зокрема, який намагався застосувати для аналізу культур і цивілізацій О. Шпенглер. Але у даному разі варто розробити й обґрунтувати гештальт екологічний і використати матрицю образності, що виникає на підставі реконструкції Лосєвської концепції естетичного. Все це дає можливість описати естетичне та комунікативне як глибинну формотворчу реальність, яку неможливо звести до звичайного поглинаючого субстрату соціального оточення, в якому гине людина, історія, культура.

Світ речей створює неповторну ауру буття людини. В речах відображується час, річ презентує людину, річ стає свідком подій, несе в собі долю. Предметний світ як найближчий до людини оточуючий її простір

свідчить про людиновимірність культури, несе в собі ближчий до її тіла мікросвіт буття. О. Габричевський, який дав визначення архітектури, розумів її досить широко. Архітектура – це і мембрани, плівки, які оточують людину, чи-то одяг, чи-то труна (ще останній одяг), чи-то декоративно-прикладне мистецтво та ін. Тобто, предметне середовище можна трактувати широко і вузько. Якщо вузько, то це світ предметних реалій, які оточують людину і визначають необхідні і достатні умови її існування, створюють ту речовинність світу, до якої людина звикла і яка продовжує життя, чи-то книга, чи-то дзеркало, чи-то окуляри та ін. Але предмети можна розглядати ширше, бо предметність є одним із найважливіших предикатів людського світу. Людина як предметне ество включається в діяльність іншої людини, а також споглядає іншу людини як предмет соціокультурних стосунків. У такому розумінні предметне середовище є певною тоталлогією, певною цілісністю всіх артефактів культури, що включаються людиною в контекст її буття.

Предикат предметності, а не об'єктності, свідчить про іманентні людиновимірні значення предмета як феномена людської активності, її візаві в просторі культуротворення. Все, що стає самодостатньою реальністю і виконує функцію людяного світу, продовжує дуже крихкий часовий світ людини певної доби.

Коли ми дивимось на перуки, на маленькі шафи, в яких вони зберігалися, на прості меблі давніх єгиптян майже через шість тисячоліть, ми дивуємося, як ці речі дожили до нашого часу. Якщо ми дивимось на маску фараона, то це теж річ, теж предмет, це буквально копія обличчя, яка збереглася до нашого часу як предметний світ тих часів, це майже жива людина. Якщо розглянути соціодинаміку предметного середовища як певний динамічний вектор у контексті матриці образності, то міфологічний світ давніх культур, де все було міфом, де людина і світ не розрізнялися (хліб намальований, хліб написаний, хліб, покладений у гробницю, був одним і тим самим хлібом), то важливо помітити, що ситуативне, позачасове естетичне сприйняття без явно визначеної

його темпоральності і сьогодні надає образ безпосередньої ідентичності людини та предмета сприйняття. Це та тотальність міфу, що не рефлектує.

Символічні, геральдичні, метафоричні ознаки образності, доходючи до аніконічного образу, презентують естетичну дистанцію, постміфологічний простір культуротворення. Саме вони стають тією пірамідою дистанціювання людини та предмета її споглядання, дії, де формувалась образність міфологічного животворення сутнього.

Міф руйнується, але зберігається образна логіка міфотворчості, первісний міф зводиться до того, що людина починає створювати нову міфологію. Виникає міфологія реклами, міфологія віртуальної реальності, міфологія мас-медіа. Міфологія вторинних моделюючих систем актуалізується, тому що втрачає безпосередній зв'язок із предметним світом. Віртуальна компенсація ще більше девальвує предметний світ. Р. Барт досліджує міфологію в контексті сучасних комунікативних технологій [31]. Тобто міф нікуди не подівся, але став іншим, залишаючись у просторі предметного середовища як образна міфологічна цілісність.

Утім, поруч із захопленістю ситуаційною речовинністю естетичного предмета, існує просвітлене споглядання, а також благоговійне ставлення до світу, яке найчастіше пов'язане з ритуалом, ідеаційною реальністю культуротворення. Ці три ареали естетичного жорстко були розподілені в архаїчному суспільстві, згодом наближуються до головного системотворчого витоку – міфологічного. Соціодинаміку предметного середовища в плані сприйняття важливо описати як нереклексивну діяльність, що демонструє динаміку утворення рефлексивного міфу. Відправляючись від благоговіння перед річчю, від «причащання до речей», естетичне відношення доходить до ситуативної речі, якій відповідає аніконічний образ, тобто образ, позбавлений будь-якої образності. Це проста схема, адже цікава запропонована О. Лосєвим, модель культурологічних імплікацій, що дають можливість досягнути естетичне у більш цілісному, культурологічному вигляді.

Предметний світ, те, що називають середовищем, залежить від суспільства, яке трансформує це середовище, використовує його. Варто відзначити, що М. Петров розмірковує про певні соціокоди, соціальні способи наслідування та передання інформації. Культура поза генетичним способом передання інформації виробляє свої принципи її передання. Перший принцип (іменний соціокод) пов'язаний із ритуалом, із жорстким наслідуванням та однозначним типом передання інформації, де існує табуований тип поведінки, де річ виконує магічну функцію і є субститутом, замісником божества. Річ пов'язує людину з божеством. Йдеться не про річ, а про культурні артефакти, опрацьовані як субституції, посередники між людиною і божеством. Цей спосіб передання інформації М. Петров визначає як комунікацію, тобто це обмін ситуативною інформацією, яка існує як взаємодія людей у контексті життєдіяльності всього суспільства. Комунікація – це певний перехід суспільства від стадії зберігачів і мисливців до стадії дійового продукування світу культури. Людина починає опрацьовувати знаряддя праці, виникають цивілізаційні форми її існування. Фактично цей спосіб пов'язаний зі стабілізацією суспільства, з усталеністю типів наслідування та передання інформації.

Наступна стадія – це трансляція, коли спілкування пов'язане зі спеціалізованими інститутами і засобами передання інформації через певні канали та формати її структурування. На цій стадії формується професійно орієнтований соціокод передання інформації тим, кому це потрібно. Тобто цей спосіб комунікації є більш спеціалізованим.

І останній спосіб комунікації – це трансмутація – різновид спілкування, під час якого виникають певні кореляції між тим, що передається, і тим, що отримується, тобто зворотній зв'язок. Інформація стає настільки гнучкою, що норма несе в собі передбачення її змін. Трансмутація – це механізм більш пізніх культур, де головний принцип мутації, біфуркації є проявом розвитку технологій, адже він відображає устрій речі, що відповідає устрою Всесвіту.

Цей спосіб існував здавна, але тільки на останньому етапі свого розвитку він досягає того рівня, на якому відбувається трансгресія як певний тип трансцендування межі культури.

Коли предметів стає все більше і більше, то відбувається глобальний похід у минуле, в архаїку як системне явище звернення до витоків системогенезу. Адже архаїчні коди, ритуальні форми використовуються у вигляді бізнес-ритуалів чи тотальної архаїзації предметного кола споживання для витворення «наївного» образу предмета або суб'єкта культури споживання.

М. Петров відповідає на те, як сприймали інформацію або предметний світ «споживачі» різних верств населення або презентанти різних типів соціокодів. Перший соціокод, пов'язаний з іменем, ніс у собі імперативну табуйовану інформацію, що сприймалася суто як міф, як магічне ім'я, як та інформація, яка не могла бути зміненою. Фактично саме споглядання існувало в межах канону і було канонічно освячене. Другий тип інформації, пов'язаний із професійно-іменним соціокодом, надавав варіабельність споглядання. Міф ставав символом, емблемою, алегорією. Предмети виконують функцію багатьох інших світів, які вони презентують [365].

Субституція набуває розгорнутого принципу презентації реальності. Так, понятійно-іменний та понятійний соціокоди усувають персональність інформації, яка стає зайвою інформацією, адже безособистісна комунікація набуває доповнюючих естетичних компонентів, сприйняття все більше залежить від суб'єкта сприйняття. Естетичний суб'єкт стає тим, хто визначає певний тип бачення, любування, бачення, навіть використання предметів. Ця неабияка соціальна структурованість інформативного поля свідчить про те, наскільки предмет був пов'язаним із людиною. Отже, предметний світ усе далі і далі відсувається від людини в генезі суспільства, культури і цивілізації.

Дім людини, створений у предметному середовищі, все більше і більше пустіє. Щоб позбутися пустоти, він починає транслювати предмети в зображення, предметну імагінативність – в іншу реальність, у так звану

віртуальну реальність, у кінореальність та ін. Виникає безліч проміжних жанрів, що поєднують у собі мистецтво та культуру повсякдення. Власне, артизація культурних практик починається з розпадом первинного міфу та заміною його міфом імагінативним і рефлексивним. Такі постмодерністські практики культури, як енвайронмент, ленд-арт, коли природа стає об'єктом мистецького самозакоханого кохання, презентують сучасні реалії предметного середовища. Важливо зрозуміти логіку системогенезу, формотворення того світу, який називається ойкосом, домівкою, оселею. Домобудування можливе на теренах втрати первинної предметності предметного простору (печери, скельні храми) і нового його досягнення як певного предметного причащення до абсолюту (причащення речей докладно описане С. Неретіною [342]). Це процес універсальний, він пройшов крізь усю культуру, але його цікаво спостерігати в реаліях моди, архітектури, декоративно-прикладного мистецтва.

Юрій Ліпс зазначає: «Відкриття землеробства було здійснене незалежно у кількох районах світу. Ознаками землеробства є пам'ятки культури в Палестині доби мезоліту (IX тис. до н. е.). Це серпи, які створювалися з кремнієвими вкладишами, вставленими у кістяні рукоятки, і зернотерки. В неолітичних шарах Єрихона (VII тис. до н. е.) знайдені сліди зерна ячменю та пшениці-еммера» [286, с. 16]. Неолітичні шліфовані серпи вражають силуетами сивої давнини, втім, їх «предметами» назвати не можна. Це не предметне середовище, це ще не середовище взагалі. Це німотний вигук землі, за М. Хайдеггером, це глибинна туга первинного, глибинного світу, який тільки починає ставати на ноги.

Згодом виникає перший верстат, який, як прийнято вважати, знайшли в індійців. Ткацтво стає образом світоустрою: полотно в багатьох культурах символізує степ, небо, землю в цілому. Ці образи міфологічно належать різним культурам і різним країнам. Починають створюватися керамічні глиняні, гончарні вироби. Це фактично маркує новий спосіб досягнення предметного

світу. Ю. Ліпс відзначає, що глиняний горщик ніколи не був лише предметом вжитку. Своєю формою і здібністю вмещувати в себе будь-який зміст він уособлював для первинної людини образ космосу, гармонійно влаштований Всесвіт. Тому мистецтво гончара, будівника Всесвіту дуже цінувалося та ритуально моделювалося як креативний акт світотворення. А створення світу в численних міфах презентується як виготовлення глиняного посуду.

Варто нагадати, що Деміург створив космос із глини, тобто грецький бог був гончарем. Ця глибинна міфологема свідчить не лише про дихотомію мікро- і макросвіту. Світ ще не розрізняється на мікро і макро. Ще немає дихотомії, а є «поліфонія», єдність, цілісність світотворення, в якій предмети моделюють устрій великого світу, а не того, що оточує людину навколо.

Перший орнамент на горщику, як твердить частина дослідників, виник із потреби скріпити його плетивом лози для міцності, і ця штамповка залишалася на глині. Так чи не так, але сам засіб штампу, трафарету був досить вживаний у стародавньому посуді. Керамічні сосуди були різними. Були просто для споживання, а були і ритуальні. Так, коли ховали людину, туди складали її кістки, і вона залишалася навіки в своєму далекому від звичайних людей світі. Але людина не просто перебувала в оселі, вона мандрувала світом, пересувалася. Міграція давніх народів вражає своїми масштабами. Вони носили із собою весь предметний світ, який їх оточував. Отже, глобалізаційні процеси культури почалися з першими мандрями – фізичними та символічними. Донині зберігалися предмети мандрів і далеких переходів.

Цікаво, що предметне середовище пов'язане з динамікою пересування земною кулею, ще немає великих споруд архітектури, це поки напівземлянки або споруди, де всередині ставили жердину, а по боках формували дерев'яну оснастку. Поки що це предметний світ, який існував у ранніх цивілізаціях. Із виникненням великих цивілізацій змінювалася і сама предметна космогонія та архітектура форми.

Навіть інтер'єр меблів і все те, що оточує людину, стають більш стаціонарними. Тому ці цивілізації зветься «стаціонарними». Просвітлене, гармонійне занурення у речовинність в Єгипті визначалося естетично, люди сподівалися лише на богів, які були на небі. Предметний, зображувальний світ та світ письма (пиктографії, логографії) – посередники між людиною та світом богів. Кожен предмет мав своє божество. Наприклад, богиня Нідабу відповідала за тростинку, яка росла на болоті, за очерет, з якого роблять кошик, за дудочку, зроблену з очерету, на якій грає музикант. Тобто це субстанційність теологічного зразка, де інструмент, знаряддя праці були міфологічно означеними, а міф був наскрізним явищем, яке поєднувало світ «тут» і «там».

Ойкос, дім буття був міфом у самому натуральному, первинному глибокому сенсі. Цікавим феноменом є «первісна мода». Людина наносить на тіло татуювання, створює чудові зачіски, які нагадують скульптурні прикраси, натирає тіло ароматичними маслами та розфарбовує його так, щоб воно несло на собі семантичні ознаки того племені, представником якого вона є.

Ю. Ліпс стверджує: «Фарби зберігалися в прикрашених орнаментами кістяних і шиферних судинах і розмішувалися на спеціальних шиферних палітрах. Нам відомі маленькі лопаточки для нанесення гриму, часто в формі людської руки. Пізніше схожі лопаточки робилися в Єгипті із дорогоцінних металів. Ці туалетні прилади часто зустрічаються і в стародавніх могилах, що свідчить про те, що в загробному житті людина не мислила себе без догляду за обличчям і тілом. Без сумніву, розфарбовувалися і самі мерці. В загробному житті вони повинні бути такими самими, як і в житті. В сховищах часто знаходять сліди фарб і цілі кістки, пофарбовані вохрою. Також, як живі та мертві люди, розфарбовувалися і їхні скульптурні зображення» [286, с. 107].

Фарбування було елементом культу, давало можливість причащення до абсолюту, з яким повинен був об'єднати себе померлий. Розфарбування тіла було не просто прикрасою, – пофарбоване тіло було призначене захистити людину від зовнішнього шкідливого впливу і принести їй удачу.

Розфарбовування було відзнакою чоловіка-воїна і посвяченого обряду ініціації. Цікава була сама палітра кольорів. «У кожного народу різні кольори мали свої символічні значення. Наприклад, у західноафриканських пангве білий колір вважався найкрасивішим й одночасно «демонічним» кольором. Його використовували під час «злих» місячних обрядів. Чорний колір використовувався для усього страшного і несприятливого. Адже племена атуабо в Східній Африці вважають чорний кольором радощів. Червоний колір у пангве символізує життя. Ліловий є кольором смерті, тому туземні назви усіх рослин лілового кольору містять у собі склад «кун», або «бокун» (що означає «душа»). Блакитні тіні дерев вважаються тим місцем, де перебуває душа мерців» [286, с. 109]. Можна довго занурюватися в цей безкінечно цікавий світ. Головне переконатися, що тотальний анімізм, єднання душі людини та предметів був семантично означеним.

Цікавим є предметний еквівалент грошей. Це різні каміння, раковини, зуби, які вважалися цінністю і якими обмінювалися. Інколи гроші з каменю були страшенно великими. Ю. Ліпс зазначає про кам'яні гроші, що являли собою диски із каменю вапнякової породи з острова Палау. П'єр Монте наводить свідчення про те, що ремесла і мистецтва в Єгипті були не просто високо розвинуті, а й презентативно пріоритетними: «Майстри піднімалися на вищий рівень у суспільстві. Більше того, до них ставилися з такою повагою, як до високих вельмож. Знання та вміння характеризують високий рівень майстерності, з яким виготовляли предмети вжитку, що оточували людину давніх суспільств.

Цікаво, що міфологічне ставлення до предметного світу продукувало уявлення про те, що предмети мають волю, ставлення до світу спонукало не до пошуку законів, а фіксувалося у якихось подіях. Так, якщо річка не розливається, вона «відмовляється розливатися». Мабуть, річка або боги розгнівалася на людей, бо від них залежить розлив цієї ріки» [334, с. 35].

Отже, домінує суб'єктно-суб'єктний світ, світ поведінки, а не суб'єктно-об'єктний світ, світ дії. Це найголовніше, і тому всі свідчення на користь його існування є живими свідченнями душі людини, що говорить про одну світову волю, якщо вдаватися до алюзії А. Шопенгауера. Носіями світобудови є такі реалії світу, як простір, час, рух. У давніх цивілізаціях існував інший час, інший простір. Проблема простору не цікавила майстрів давньосхідного мистецтва, як і проблема руху, яку замінили суто композиційними завданнями. Отже, ані час, ані простір не належали людині. Вони належали богам. Тому і предметний світ не належить людині повною мірою. У цьому і різниця між архаїкою, давніми цивілізаціями і грецькою культурою, де людина стає активною і вже змагається з богами. Інтерактивна цивілізація греків створює простір обміну, а понятійний соціокод свідчить про більш універсальні номінації, ніж ім'я.

Якщо порівняти предметні ознаки меблів Давнього Єгипту і Давньої Греції, то вони характеризують зовсім інший простір і час. Меблі Єгипту цілком стаціонарні, вони оздоблювалися різними емаллями, металами, деревом. Також декорувалися декоративно-прикладні прикраси. Архітектурні споруди вражають своєю простою та лапідарною формою. Навіть ліжко несе в собі просту прогнуту горизонталь і дві опори, які фактично домінують як гравітаційні складові цього чіткого предметного ансамблю. Так, трон Тутанхамона з його явним зооморфізмом, лапами знизу при всьому декоративному розцяцькуванні є предметно простим й означений як кремезна споруда.

Давньогрецькі меблі – це інша, динамічно напружена структура, яка свідчить про абсолютно інший світ. Вази з вишуканою динамікою форм також відрізняються від статично-геометричних форм Давнього Єгипту. Навіть музичні інструменти зовсім інші, адже вони розчинені в просторі. Простір стає простором інтеракції, а не простором статичного існування вічності.

Предметний світ у Греції і Римі мав горизонтальну орієнтацію. Це невисокі за своїми горизонтальними ознаками предмети. Тільки в

Середньовіччі, особливо в готиці, і пізніше виникають репрезентативні меблеві гарнітури: шафи, які демонструють дім, владу чи іншу ознаку господаря. В Середньовіччі намагаються подолати бар'єр верху і низу тим, що демаркують цей бар'єр, тоді як увесь язичницький світ належить світу хтонізму, божествам світла, вогню, земному вогнищу. Грецький дім, як відзначає В. Глазичев, нічим не відрізнявся від дому хетів, це той самий середземноморський дім, суть якого полягає в тому, щоб закритися від зовнішнього світу та розкрити всі приміщення у внутрішньому дворику. Дім класичного грека був дуже скромним, оскільки головною прерогативою вважалося суспільне життя.

Тобто, предмети ще не були репрезентативно означені. Репрезентативізм наростає в Давньому Римі – там змінюється імпульс предметного світу, міфологізм залишається, але репрезентативізм стає головною ознакою предметно-міфологічного середовища. Г. Кнабе виразно описує одяг, побут і сам римський дизайн. Якщо вода ніколи не зупинялася, а текла з усіх водогонів, то це була не просто необачність римлян, вода була божеством, її не можна було закривати. Водогони були настільки міцними, що витримували цей безкінечний водяний потік.

Якщо в Греції архітектурна споруда будувалася як стійко-балкова система, то в Давньому Римі була зовсім інша система: німотна матерія стіни оздоблювалася рельєфним декором, що надавало репрезентативних ознак споруді. Усім відомий Колізей – це одна стіна з вирізаними прорізами, прикрашеними напівколонами та арками. Репрезентативність досягала свого апогею не лише в архітектурі, а й в одязі: шоломи оздоблювалися інваріантно, згідно з канонами римського дизайну. Декор накладався на певну протосубстанцію, на яку наліплювалися, набивалися, закріплювалися накладки, що слугували репрезентативами звання воїна, та ін.

Саме сприйняття змінилося. Відбулося тотальне спрощення тектоніки, втрачання тотального занурення в міф, на поверхню вийшов міф диференційований, де юридичний устрій країни спонукав до визначення особи

та її ставлення до богів. Так, у Римі, за О. Лосєвим, було стільки богів, скільки слів. Ця вакханалія міфічного світоустрою створювала несподівану ситуацію, коли відбувається певна емансипація речі від її функції та сакрального топосу. Емансипація відбувалася вже в Давньому Римі, але імпліцитно. Річ ще належить міфіві, але вона вже настільки риторично означена, що стає не річчю-міфом, а річчю-символом, емблемою, міфом рефлексивним, а не міфом первісних суспільств.

Середньовіччя змінює субстанцію світозабудови, простір, час і навіть рух. Час перетворюється на стрілу і заперечує коливальний час вічності. В ієрархічному просторі, який розподілявся на верх і низ, час-стріла поділяє людину та Абсолют. Якщо ця дистанція настільки величезна, то вона, безперечно, відображається в речах, у предметному світі. С. Неретіна стверджує: «Я визначила основні принципи нового (у порівнянні з античним) мислення, головним з яких вважаю: 1) ідею любові, волі, випадку, що сприяють будь-якому творінню, 2) ідею креаціонізму (перехід із небуття в буття – на відміну від ідеї породження, що презентує перехід із буття в буття, або від буття до небуття) та пов'язану з нею ідею есхатології, оскільки світ створено як твір, тобто як унікальний й особливий світ повинен мати кінець, 3) ідею еквівокації – двосмисленості світу, 4) пов'язану з цим ідею концепту, орієнтовану на суб'єктність будь-якої речі та її інтенцію, 5) модальність знання, а в зв'язку з цим 6) пріоритетність знання діалектичного, одним зі способів вираження якого є тропи» [344, с. 8].

Ідея речі, що промовляє, змінила дискурс презентації сенсу слова та саму речовинність, яка потребує для свого опису еквівокації (двонаправленості) інтерпретації: опис із позиції Абсолюту та опис із позиції звичайної людини. С. Неретіна відзначає: «Дискурс або промова є виказуванням, яке стає одиницею мовного спілкування. Промова була визначена як сутність, що має суб'єктність, смислорозподіляючу функцію і смисловою єдність. Вона перебувала в тісному зв'язку з ідеєю творіння, інтенція, властива суб'єкту, як її

активний виток, що позначався в результаті означення предмета як значимого артефакту культури. Це – не діяхронічний процес звукової послідовності, а синхронний процес вияву смислів, що потребують щонайменше двох учасників мовного акту – того, хто говорить, і того, хто слухає, того хто запитує, відповідає, щоб бути водночас зрозумілим і почутим. Звернення до «іншого» в іманентному плані буття має передумову одночасного звернення до трансцендентного витоку слова – Бога, тому промова, що висловлюється при «Богові, що свідчить», завжди уявлялася як жертовна промова» [344, с. 28–29].

Слово і діло покладалися в дискурсі як тотожні божественному розуму. Але людський розум намагався своєю здібністю розрізнити слова і діло. Креаціонізм як створення з нічого одразу надає можливість речі стати нічим, річ як створена реальність, на відміну від реальності ненародженої, богів вже стає приреченою до небуття. Раніше небуттєвість речі не помічалася, міф «допомагав» речі бути вічною, але раптом усе змінилося.

Виникає те, що М. Хайдеггер означає як «ніщовіння», хоча це ніщовіння виявляє себе доволі пізно. Середньовіччя лише вносить небуття в контекст речі. Річ усунута в небуття, як і людина. Еквівокація як двосмислення речі в буденному профанному і сакральному топосі створює дихотомію «тут» і «там», поділяє світ на профанний і сакральний. Ця дихотомічність намагається бути здоланою словом-логосом, божеством.

Розум середньовічної людини був уже іншим. Це був розум причащення. С. Неретіна констатує, що причащення речей – типовий імператив поведінки середньовічної культури. Тобто йдеться про зміну парадигм: річ, тотожна Всесвіту, потребує причащення. Річ уже розколюється на світ «тут» і «там», вона потребує причащення, тягнеться до неба, тому так зростають готичні собори та зростають енени – головні вбрання на жінках. Тому сукні стають довгими, щоб підкреслити зріст людини. Вертикаль як самостояння людини в світі стає сакральною означеною і символічно-означеною. Міф замінюється теоцентризмом. Це теж міф, але інший, де натуральність і злитність

нерефлектованого міфу замінюється градуйованою, рефлектованою і, більше того, структурованою злитністю «Я» і «Ти», що потребує розподілу світу по вертикалі.

Якщо образ світу античності, за О. Лосєвим, був членороздільною цілісністю, вибудованою завдяки пропорціюванню, каноном, який створював один із скульпторів або художників, то образ світу Середньовіччя був континуальним. Тут немає єднання цілого із частин, немає членороздільної цілісності. Навпаки, є одне ціле – Бог, одна субстанція (світло), яка стає неподіленою, вона градується, трансформується, виявляється в усіх предметних еквівокаціях, що створює предметне середовище. На картинах Яна Ван Ейка та інших художників можна побачити, наскільки фігури, зображені на тлі готичного собору, вищі за людину. Подібна двосмисленість людини та Абсолюту свідчить про те, що середнім терміном є божество. Отже, співвідносяться не людина і собор, а людина і Бог, собор і Бог. Це світ тварний і нетварний. Ця дихотомія не долається зображенням ані у Ван Ейка, ані у Рубльова, ані в інших середньовічних художників. Вона презентується субституцією Абсолюту, коли художник працює від імені Бога і створює натхненний розпис.

У добу Відродження відроджується членороздільна цілісність речі, античність стає епіцентром формотворення, адже культура зберігає усі інтуїції, які належали Візантії, Середньовіччю. Зберігається уся предметна, зорова таїна, більше того, вона (таїна) натуралізується, градується й описується до останньої краплини як членороздільність сутнього, існує в пропорційних системних численнях гармонії, яких чимало.

Дивно, але історія предметного світу, історія предметності як такої нічого не втрачає. Міф залишається міфом, теоцентризм залишається теоцентризмом, антропологізм, який прийшов на зміну геоцентризму, залишається і надалі в культурних системах, у тому ж класицизмі, в стилі модерн. Це стильові трансформації образності як такої. У цьому контексті варто пунктирно

окреслити зазначені трансформації як світоуявлення, як світобачення, як сприйняття предметного світу.

Цікаво звернутися до А. Дюрера, який розглядає сприйняття під кутом точки зору етики мистецтва. «Найбагороднішим із почуттів людини є зір. Кожне бачення речі для нас є справжнім, переконує, що ми бачимо. Якщо ж ми чуємо і бачимо, то ми краще це засвоюємо. Тому, щоб краще було це зрозуміти і запам'ятати, я розповідатиму і зображуватиму. Наш зір подібний до дзеркала, бо він сприймає усі фігури, які з'являються в світі. Так, крізь око проникає в нашу душу будь-яка фігура, яку ми бачимо. За природою нам приємніше бачити одну фігуру або зображення, ніж іншу. При чому це зовсім не означає, що одна з них краща або гірша за іншу. Ми з радістю дивимось на красиві речі, бо вони приносять нам радість. Більш достовірно про це може судити прекрасний живописець» [185, с. 94]. Таким чином, оптичне сприйняття, зір стає домінуючим для засвоєння предметного середовища. Більше того, це не предмети виглядають більш оптичними, ніж раніше, вони вже втрачають свій онтологізм, що існував в античності, в Середньовіччі. У Леонардо да Вінчі «мистецтво живопису» виглядає як універсальне оптичне явище. «Після того, як ми прийшли до висновку, – зазначає Леонардо да Вінчі, – що поезія сприятливіша для сліпих, а живопис для глухих, можемо сказати, що живопис є більш цінним, ніж поезія, оскільки живопис слугує більш благородній справі, ніж поезія. Доведено, що благородство тричі переходить у благородство трьох інших почуттів, оскільки було б простіше втратити слух і нюх, ніж зір [279, с. 341]. Такий гіпернатуралізм і такий зв'язок зображеного мистецтва із самим сприйняттям не є випадковим. Людина почала бачити, почала сприймати світ, почала довіряти своїм почуттям. Ф. Фіренцуелла взагалі стверджує, що краса людини складається з елементарних складових і наводить їх перелік. Це вражає своєю простотою і натурфілософією, але вона з природної доби Відродження.

Предметно описує гарне тіло жінки Ф. Фіренцуелла: «Очі подобаються всім, але найкращим є ніжний темно-коричневий колір. Він надає погляду веселості і м'якості, а в рухах почуттєвість, цнотливість. Саме око повинно бути великим та овальним. Воно не повинно сидіти глибоко в очиці, що надає йому занадто дикого виразу. Губи не повинні бути занадто тонкими, але і не надмірно товстими. Легке дихання нижньої губи, в порівнянні з верхньою, збільшує її привабливість. Найкрасивішою є шия – овальна і струнка, біла та без плям. Плечі повинні бути широкими. Передумовою краси грудей повинна бути їх ширина. На грудях не повинна проступати жодна кістка. Найкращі груди піднімаються плавно, непомітно для ока. Найкрасивіші ноги – це довгі, стрункі, внизу тонкі із сильними ніжними білими литковими м'язами, які закінчуються маленькою вузькою, але не сухою стопою» [206, с. 112]. Можна сказати, що це набір інструментарію модельєра, але не закоханого в опис красивої жінки ідеального статиста-візіонера доби. Тобто саме сприйняття світу, його предметність дає оптично-диференційований і, більше того, маньєристичний вигляд речі. Ф. Фіренцуелла – відомий художник-маньєрист, адже Відродження в предметному середовищі продовжило лінію маньєризму, що розпочався в Давньому Римі. Художники з натхненням варіюють римські елегії, римські арки і римські колони, доводять їх до оптичного морфо-типу, який є характерним саме для архітектури предметного середовища доби Відродження.

Оптичне сприйняття навколишнього середовища свідчить про антропоцентризм, визначений у пластиці предметного світу. Якщо подивитися на меблі, вони перенасичені фігурами міфологічних героїв. У них, крім редукованих, зооцентричних елементів, присутні великі пластичні маси людських фігур. Усі меблі – це витвір мистецтва, який не має нічого схожого з простотою готики або Давнього Єгипту. Це пластика, яка нагадує мистецький витвір самодостатнього пластичного образу. Як відрізняється ліжко XV ст. доби Ренесансу від аскетичних, простих форм Єгипту, Греції, навіть Риму!

Пластика перенасичена оптичною субстанцією, що свідчить не про аскетизм, простоту формотворення, а радість буття, повнокровне існування тілесної розкоші у власній спальні.

Згідно з об'єктивістським дискурсом М. Соболева, меблі високого Відродження в Італії характеризуються кількома типами нових, пластичних конфігурацій, які стають досить модними. До модних речей відносять поставець, письмовий шкаф, конторки, м'яке крісло, шкаф з чотирма дверцятами і різні кабінети. Стільці тих часів вражають екстравагантними формами, інколи вони створюють певну скульптурну метаморфозу. Два італійські стільці з розрізними дошками замість ніжок вражають неспівмірністю пластики і функції. Такі меблі, як поставець, бюро, письмовий стіл, характеризуються архітектурністю, простотою, архітектонічністю членувань, завершенням верхнього ярусу декоративними вставками, які створюють центровані конфігурації всередині розподільчих просторів меблів і по кутах.

Елементи зооморфізму ще відчуваються в ніжках, адже їх заперечує той самий оптичний, безмірний пластицизм, який набуває більш суворих форм у класицизмі, а в бароко надмірно варіюється. Втім, класицизм створює найбільш архітектурні, більш завершені та усталені форми, які потім увійдуть майже без змін у культуру XVIII–XIX ст. [443].

Ж. Бодрійяр у праці «Система речей» констатує, що, якщо раніше шафи презентували владу, репрезентували господаря, то в наш час речі розповсюджуються швидше, ніж флора і фауна [65], с. 3]. Речовинний світ набуває настільки некерованої динаміки, що сприйняття стає іншим, людина не встигає бачити речі, вона бачить лише зміну речей. Головне експлікувати логіку сприйняття як логіку змін, логіку міфу і логіку деміфологізації предметного середовища, логіку символічної презентації, логіку деперсоналізації, що несуть у собі людяність як таку.

2.3. Феномен «перевтілення» як засіб гармонізації світу в контексті генези релігійних моделей культури

За логікою роздумів стосовно глобальних трансформацій культури, що віддзеркалюють рух людства до екології мислення, сприйняття світу як феномена комунікації часів і культур, доцільно звернутись до одного з найважливіших концептів, що хвилює уяву і розум людини протягом століть.

Йдеться про ідею перевтілення як вічної реінкарнації досвіду, думок і досягнень людства. Це справжній «ойкос», дім вічного буття, в якому немає знищення і руйнації. В авторській передмові до книги «Перевтілення. Нові горизонти в нації і релігії» Сільвія Кренстон і Кері Уільямс, зокрема, зазначають, що навіть у теорії Дарвіна, в якій нічого не сказано про безсмертя і вічне неземне існування, прослідковується ідея еволюції як процесу, яка, можливо, продовжувалась від світу до світу, якщо душі справді незнищені, що у даному разі означало б перевтілення. Автори наголошують на тому, що тема вірогідності перевтілення світів, навіть цілих галактик, привертає увагу науковців різних галузей знань. Тим більше, що світогляд, який спирається на ідею перевтілення, властивий не лише прихильникам східних релігій, а й має своїх прибічників на Заході, зокрема адептів християнства та юдаїзму. Ця ідея набула поширення й серед африканців та американських індіців.

Отже, постає необхідність глибинного дослідження феномена «перевтілення» як чинника формування соціокультурної ідентичності людини. Тож ідея «перевтілення» може бути розглянута як «філософія життя», здатна сприяти вирішенню і гармонізації кризових проблем у культурі.

Проблема перевтілення є однією з найскладніших у сучасній науці й остаточно не вирішена. Осмислення цієї теми має різні виміри, серед яких визначальна роль належить дослідженню феномена перевтілення в міфології та релігії. Аналіз найважливіших маркерів проблеми перевтілення змушує вчених звертатися до найдавніших епох становлення людської історії, тобто того стану

розвитку загальнолюдської цивілізації, коли з'являються перші релігійні вірування.

Уже в цих первинних релігійних віруваннях, що формувались в органічній єдності зі становленням міфологічної свідомості, виявлялась потреба у зіставленні людини з тим предметом, на який була скерована її активно-творча діяльність.

Період розвитку первинного суспільства, в якому виникає релігія, мистецтво і мораль, характеризувався тим, що саме в ньому закладались підвалини в майбутньому диференційованих і професійно сформованих духовних видів діяльності, в яких феномен перевтілення певною мірою вже виявляв себе.

У поступовому розвитку первісної культури все більше і більше стверджувалась потреба, що була, зрештою, детермінована особливостями розвитку первісного суспільства, у співвіднесенні людського з природним. Внаслідок об'єктивних обставин розвитку та слабо розвинених форм культури середовище виступало як протилежне людській сутності, викликало у людини страх і необхідність або подолати цей предмет, або підпорядкувати його собі.

Історично так складалося, що феномен перевтілення формувался насамперед у процесі становлення релігії, яка на початковому етапі проявляла себе лише у вигляді первісних форм, вірувань, необхідних для людини в плані підкорення собі зовнішніх сил природи, і водночас це був процес становлення, розвитку й усвідомлення людиною самої себе.

Система перевтілень у міфології є первісним витком до зрозуміння природи перевтілення явищ і речей, а також духовного перевтілення людини. Однак більшість досліджень у цій царині характеризується описом та констатацією фактів і часто супроводжуються тенденційним оцінюванням релігійного чи світського характеру без належного наукового аналізу. Інколи – як певні забобони. Однак, якщо повернутися до первісних уявлень пращурів, порівняти суть давніх міфологічних окреслень із сучасним буттям людини,

виникає чимало запитань, які потребують первісного осягнення давніх уявлень уже в новій інформаційній і науковій інтерпретації.

Тлумачення міфу як символу отримало розвиток у символічній і психоаналітичній школах, які вивчають міфологію (В. Вундт, З. Фрейд, К.-Г. Юнг). Найбільш обґрунтовано до вивчення міфу підійшли Е. Кассіерер у своїй теорії «культурних форм» і К. Леві-Строс, який вивчав структурний аналіз міфу. Зокрема, Е. Кассіерер виявив і проаналізував основні константи міфічного мислення, раціонально досліджував міф як форму творчого впорядкування і пізнання реальності.

Незважаючи на доволі істотні теоретичні напрацювання, мотиви перевтілення у світовій міфології досліджені недостатньо, що зумовлює здійснення аналізу витоків міфічних уявлень як складової загальної віри людини. Відтак, необхідним постає з'ясування витоків міфічних уявлень як складової загальної віри людини на підставі аналізу широкої джерельної бази: відповідних досліджень відомих дослідників, культурологів, філософів, релігієзнавців і теологів, мистецтвознавців і діячів художньої культури, а також наявних писемних джерел, міфічних переказів і релігійних пам'яток.

Слід наголосити, що мотив перевтілення у давньому міфічному світогляді людини та міфологічних сюжетах належить до одного з найпоширеніших і сягає часів її первісного буття. Це виходить з усвідомлення цілісності буття, його анімістичної природи та безсмертя живої душі. «Віра в безсмертя у людини, на думку М. Костомарова, тісно поєднана зі здатністю до роздумів. Ця віра була надзвичайно важливим задатком морального розвитку, вихідним пунктом розумового руху або того, що ми називаємо прогресом. Вона сприяла людині дійти до розуміння й усвідомлення неявного і абстрактного» [252, с. 259]. Згідно з усвідомленням цілісності, безсмертя та анімістичної природи існуючого світу, жива душа проходить цілий комплекс інкарнацій, починаючи від рослини, птаха, звіра і завершуючи людиною. Перевтілення у тварин, птахів, комах у міфологічних сюжетах різних народів світу часто

пов'язане з вірою в спорідненість того чи іншого роду, племені з певним різновидом тваринного або рослинного світу – віра в тотемізм. Це явище найбільш поширене серед племен Австралії, де існують численні міфічні перекази про мандрівки предків-тотемів, які після цього йдуть в інший (підземний) світ, залишаючи після себе якісь сліди у вигляді каменю, скелі, ущелини, водойми або ж перевтілюються в подібні предмети і явища, які потім тут шануються як священні. Поширеними є міфічні перекази про людину-ворона. Так, в одному з них розповідається, що «в місцевості Івопатака колись жило багато нгапа – людино-воронів, які харчувались їстівним корінням манна латьїа. Одного разу західний вітер доніс до них багато орлиного пуху, і вони були дуже здивовані, оскільки зазвичай вживали для оздоблення тіла не білий, а червоний пташиний пух. Вождь сказав своїм співродичам: «Залишайтеся тут, а я піду подивлюся, звідки цей пташиний пух». Він перевтілювався на ворона й полетів на захід, досягнувши місцевості Арильярілья. Звідси він пішов далі пішки (очевидно, перевтілювався в людину) і зустрів двох молодих жінок, які копали коріння манна латьїа. Оскільки вони дали йому дуже мало коріння, він пішов далі в місцевість Мулати. Там було багато чоловіків-латьїа, які запросили його залишитися з ними. Чоловік інкайя (звірина-бандикут) дав йому велике корито коренів. Наступного дня люди Мулати пішли за новим запасом, закопавши коріння, що залишилося, в землю; а чоловік-ворон, залишившись один, викопав їх, зв'язав у пучки і, закріпивши на своєму тілі, полетів в образі ворона назад до Івопатака; там він закопав свою здобич поблизу стійла, щоб інші не знайшли. Невдовзі після цього мешканці Мулати вирушили в похід, щоб помститися за крадіжку. Туземці Івопатака, коли побачили, що наближається загін месників, сказали їм: «Ось чоловік, який украв у вас усі латьїа; вбийте його своїми палицями». Чоловік-ворон кинувся тікати, але люди-латьїа кинули в нього палиці, і він упав. Тоді всі люди-ворони і люди латьїа увійшли до кам'яної печери і перевтілювались там разом із зібраним корінням-латьїа в чуринги» [332, с. 522]. В інших міфічних переказах австралійців розповідається,

наприклад, про морського орла та його людську дружину, про перевтілення людини в свиню, про сина змії, з голови якого виросла перша кокосова пальма, тощо.

Явище віри в тотемних предків характерне й для міфологічних сюжетів інших континентів, у тому числі Європи. Так, у грецькій міфології йдеться про походження племені мирмидонян від мурашки. А засновником Афін вважався змієногий Кекропе [332, с. 523]. Відомі й міфологічні сюжети, пов'язані з демонічними лісовими істотами – кентаврами, які являли собою напівлюдину і напівконя. З кентаврами вступав у боротьбу Геракл [330, с. 115]. У вигляді коня часто зображувався Посейдон, а Деметра – жінкою з головою кобили. Рим, за міфічним переказом, засновували Ромул і Рем, яких вигодувала вовчиця. У єгиптян у кожному окремому регіоні (номі) шанувалась своя священна тварина, яка поєднувалась із місцевим божеством. У цю тварину божество втілювалось. Китайська династія Інь вважала, що завдячує своїм походженням ластівці. А в даоських міфічних переказах ідеться про те, що мати імператора Яо зачала його від червоного дракона.

Сама смерть усвідомлювалась як перевтілення в тварину або людину [332, с. 77]. У цьому зв'язку показовим є обряд ініціації – посвячення юнака в зрілість, перехід людини в іншу соціальну категорію, прийом до членів громади. Найбільш характерним є посвячення в зрілість, яке, згідно з давнім міфічним переконанням, сприймається як перевтілення юнака – смерть і народження в новій суті. Посвячення належить до одного з інститутів родового устрою. Обряд цей здійснювався за умови настання статевої зрілості юнака. Після проведення обряду юнак входив до родово-племінної спільноти як повноправний її член й отримував право на одруження. У різних племен форми обряду мали свою своєрідність, але за суттю міфічних бачень виявляли однакове розуміння характеру перевтілення і нового народження юнака. Вважалось, що під час проведення обряду юнак помирав, перевтілювався і знову воскресав уже в новій якості в новому образі. Смерть юнака

відтворювалась засобом умовного з'їдання юнака потворною хижою твариною. Вона умовно проковтувала юнака. А після того, як він пробув певний час у шлунку потвори, тварина виблювувала його уже перевтіленим. Для здійснення обряду будувалися халабуди, що мали подобу тварини. А вхід (двері) мали подобу пащі звіра. Обряд зазвичай здійснювався в суворій таємниці і проводився в місті незайманої (первісної) природи, в гушавині лісу або кущів. Тут же проводилось й обрізання частини тіла юнака, а також певні тортури над юнаком. Іншою формою посвячення в зрілість було символічне спалення, варення, рубання юнака на шматки, а потім символічне його воскресіння. Воскреслий юнак отримував нове ім'я, на його шкіру наносились ознаки того, що він пройшов обряд. Перед тим юнак мав пройти сувору школу фізичних випробувань, навчитись добре володіти тілом, танцювати, співати, плавати, володіти засобами мисливства тощо. Після того, як над юнаком було здійснено обряд, для нього відкривали певні таїни родового, духовного і релігійного характеру. Проведення обряду в лоні первісної природи дослідники пояснюють обставинами міфічного сприйняття лісу як кордону між двома світами: світом мертвих і живих. У грецьких міфічних переказах вхід до Аїду уявлявся дорогою через незайманий ліс. У міфах Мікронезії та уявленнях інших народів за лісом знаходиться країна сонця [393, с. 56–58]. Варто згадати й українську загадку про сонце: за лісом-пралісом золота діжа сходить. Релікти обряду посвячення в зрілість збереглися в Україні до початку ХХ ст. у вигляді прийняття юнака до молодіжної громади певної території. По завершенню такого обряду юнака переодягали в нову сорочку як знак перевтілення і нового народження.

Згідно з міфічними уявленнями предків, по смерті людина може втілюватися в своїх нащадків частково або повністю, відходити й приходити кількаразово: вдосконалюючись і вивищуючись або ж руйнуючись і спускаючись до безодні хаосу. Це може відбуватися в межах одного народу чи роду. Вперше думка про перевтілення живої душі згадується в найдавнішому священному писанні – індійських Ведах. Тож дослідники здебільшого

наголошують на індійських та інших зарубіжних джерелах. У давньому індійському світогляді цей процес пов'язується з поняттям «карма» (дія), що спричинює колообіг народження і смерті. Проте в українців він яскраво простежується у розмаїтих зразках фольклору та переказах. Перша писемна згадка про перевтілення в українців пов'язана з відомим твором XII ст. «Слово о полку Ігоревім» та князем Всеславом, який нібито перевтілювався у вовка і у так званий віщий час ночі, крику третіх півнів, долав великі відстані по землі. «Всеслав-князь, – зазначає автор твору, – людем судя[в] [я]ше, князем гради рдя[в] [я]ше. А сам – в ніч вовком риска[в] [я]ше. Із Києва дориск[ув]а[в] [я]ше до кур – Тьмутороканя; великому Хорсови вовком путь п'рериск[ув]а[в] [я]ше. Тому в Полотські позвони[ї] [я]ша заутренюю рано у святия Софеї в колоколи. А он в Києві звін слиша[в], а ще й віща душа в друзі[м] тілі [467, с. 37].

За українським народним усвідомленням, найчастіше жива душа перевтілюється від померлого діда (баби) чи прадіда (прабаби) до внуків і правнуків, може також переходити від померлого у ранньому віці братика чи сестрички. Питанню віри в перевтілення присвячено багато досліджень зарубіжних та українських авторів, однак їхні праці здебільшого стосуються сюжетів, пов'язаних із представниками середнього світу – людей незвичайного типу та представниками нижнього світу – демонів. Сюжети ці переважно є надбанням фольклору. Що стосується перевтілень представників верхнього світу – богів і божеств, то вони залишилися поза увагою дослідників. Можливо, це пов'язане з тим, що перевтілення представників середнього та нижнього світів сприймається як надприродне, надзвичайне, пов'язане зі злим наміром. У народі воно усвідомлювалось як щось негативне, за винятком тих випадків, коли герой, побувавши серед злих сил і навчившись мистецтву перевтілення, бореться з тими силами або визволяється від них.

Коли ж аналізувати випадки перевтілення представниками верхнього світу, то тут виникають зовсім інші наміри, часто пов'язані з потребою

здійснити щось грандіозне і позитивне. Наприклад, створити світ. Так, згідно з карело-фінським епосом «Калевала», для створення світу бог всевишній Унко перевтілювався в селезня. У такій іпостасі його прийняла мати вод і діва неба Ілматар-Каве в образі качки. Після цього качка знесла яйце. А з яйця постав світ. «Із яйця, із нижньої частини вийшла мати-земля-сира, із яйця із верхньої частини постав високий звід небесний...» [415, с. 322]. Єгипетський творець світу бог Ра з'являється із квітки лотоса, а пізніше перевтілюється в сокола. Його уявляли і зображували саме людиною з головою сокола [332, с. 358–359]. Мексиканський бог дощу Тлалок перед тим, як мав знищити світ, перетворив праведних людей на птахів. «Адже мексиканські індіанці вірили, що світ був чотири рази створений і чотири рази знищений. Один раз – сонцем, другий вітром, третій водою, що завжди відігравала в житті цієї країни важливу роль. А володарем вод був Тлалок, який у третій раз знищив світ, викликав на землі гігантську повінь, затопив міста і піраміди індіанців, а тих людей, яким судилося пережити катастрофу, перевтілив у птахів» [460, с. 106]. Перевтілення міфічного персонажа у птаха – характерний мотив у сюжетах про створення світу та людини. Так, китайський бог Шан-ді перевтілювався в ластівку і в такий спосіб зачав сина, який став родоначальником племені іньців [332, с. 347]. Згідно з польськими міфічними переказами, верховний Бог перевтілюється в зозулю, тому кування зозулі пророкує долю людини. Після вперше почутого навесні голосу зозулі вважалося за необхідне принести якусь жертву [580, с. 19]. Подібні уявлення зберігаються і серед українців. Системою перевтілень можна вважати і мотив створення основних стихій світу із частин міфічного персонажа: Першолюдини або Першобога. Так, у давньоіндійській міфології соціальні касти суспільства та космічні стихії створюються із частин тіла Першолюдини Пуруші. Для цього його було принесено в жертву шляхом розчленування тіла. Після цього із його рота постають брахмани й жерці, з рук – кшатрії (воїни), зі стегон та стоп ніг – вайш'ї та шудрі (землероби), дихання – вітер, з очей – сонце, з голови – небо, з вух – сторони світу [332, с. 351].

Подібно ж і з китайського Пань-гу, який протягом тривалого часу (кілька тисячоліть) тримав розділені між собою землю і небо, по смерті постали основні стихії світу. В Україні цей міф має назву «Зоря, ключі, роса і мед». У ньому йдеться про те, що Зоря на світанку відкриває для Сонця небесні ворота. І ранкове сонце виходить на небо. Ранкове сонце уособлював язичницький Дажбог, який ототожнювався з грецьким Аполлоном. Сонце женеться за дівчиною Зорею (Даною, Ладою). Але дівчина останньої миті перевтілюється в росу і падає на землю. Таким чином, перевтілення усвідомлюється не лише як локальне, а й як природне явище змін у природі буття. Чи не найбільший масив перевтілень міфічних персонажів пов'язується з боротьбою із супротивником. Їх основний мотив – перемога добра над злом – надзвичайно характерний мотив для міфів, які описують подвиги індійського бога Вішну.

В індуїзмі втілення бога Вішну у вигляді героїв Крішни, Рами, вепра, карлика та ін., які здійснюють подвиги на землі, мають назву аватара. «Мотив перемоги над злом і прийняття для цієї мети певного образу становить основний зміст про аватари Вішну. У всіх своїх проявах Вішну уособлює енергію, що впорядковує космос. У різноманітних міфологічних і релігійно-філософських системах ця енергія, найменована Вішну, постає в безлічі образів: від неозначеного абсолюту до особистісного Бога, в якому людина може відчувати сильну емоційну прихильність» [331, с. 239]. Для здійснення своїх намірів головні міфічні персонажі верхнього світу перевтілюються в найрізноманітніші образи, часто змінюючи при цьому основне ім'я на інше. Індійський Вішну, за міфічними переказами, мав до 1000 образів та імен. «Вішну має багато різноманітних імен, пов'язаних або з його властивостями й атрибутами, або з міфічними подвигами його самого та його аватар. У «Махабхараті» є розділ під назвою «Гімн тисячі імен Вішну» [331, с. 239]. 1008 епітетами названий Шива в індійських пуранах. Головні боги Київського пантеону князя Володимира також для здійснення певних функцій мали образне перевтілення й змінювали відповідно до цього своє ім'я. Так, Волос,

який опікувався мирними зносинами і торгівлею, коли виступав опікуном митців і волхвів, змінював своє ім'я на Велес. У «Слові о полку Ігоревім» автор твору називає віщого Бояна внуком Велесовим [447]. Дажбог вважався богом ранкового сонця, одночасно, коли уособлював весняне сонце, виступав під іменем Ярило й ототожнювався з Перуном. Стрибог, крім основного імені як бога вітрів, мав також імена Похвіст, Позвізд, Посвист, Лад і виступав уже з іншими функціями [466, с. 25, с. 66, с. 143]. Надзвичайно велику кількість епітетів, як єдине жіноче божество в Київському пантеоні, мала Мокоша. «Володіючи незчисленною множиною форм образного втілення, Мокоша наділяється величезною кількістю паралельних найменувань та епітетів. В роботі вона – Прия, коханні – Дана-Леля, родинних стосунках – Лада, поховальних обрядах – Карна, на родинних – Рожениця чи Повитуха, в повір'ях – Мара, обрядових забавах – Маланка, Марена, Маринонька тощо» [465, с. 100].

Мотив перевтілення присутній і в переказах, пов'язаних із християнством, зокрема в Євангелії, де йдеться про духовне й фізичне перевтілення Ісуса Христа при його сходженні на гору Фавор. «А через шість день забирає Ісус Петра, і Якова, і Івана, брата його, та й веде їх осібно на гору високу. Він перед ними преобразився: обличчя Його, як те сонце, засяяло, а одежа Його стала біла як світло. І ось з'явилися до них Мойсей та Ілля, і розмовляли із Ним. І озвався Петро та й сказав до Ісуса: «Господи, добре бути нам тут! Коли хочеш, поставлю отут три шатра: Для Тебе одне, і одне для Мойсея, і одне для Іллі». Як він ще говорив, ось хмара ясна заслонила їх, і ось голос із хмари почувсь, що казав: «Це Син Мій Улюблений, що Його Я вповодував. Його слухайтеся!». А почувши, попадали учні долілиць і полякалися сильно. А Ісус підійшов, доторкнувся до них і промовив: «Уставайте й не бійтеся!». Звівши ж очі свої, нікого вони не побачили, окрім Самого Ісуса» [60, с. 1209].

У міфологічних сюжетах різних народів світу існує цілий ряд спільних представників тварин, птахів, комах, рослин, у яких часто перевтілюються

боги, богині, герої та ін. Вони мали окреме традиційне пошанування в різних культурах, видовищах та обрядах народів, а також у повсякденному побуті людей. У єгиптян особливе пошанування мав чорний бик з особливими білими плямами, який був однойменним до бога плодючості Апіса. За міфічними переказами, саме в такого бика втілювався бог Апіс. Центром пошанування культу Апіса вважався Мемфіс. Тут на його честь проводились щорічні видовища. Єгиптяни вірили, що обрядовий біг Апіса сприяє заплідненню рослинного і тваринного світу та доброму врожаю. За віруваннями предків, у тому числі й українців, доброму врожаю сприяють мертві, – вони вважаються подателями дощу і тепла. За міфічними переказами єгиптян, в Апіса втілювався також бог мертвих Осіріс. В Україні ще до середини ХХ ст. традиційно під час тижня Масниці та в період святкування дня Юрія (Георгія) пошановувався бик. У ці дні бика водили вулицями, а його доторк вважався священним і таким, що сприяє добробуту. За віруванням предків-українців, у бика-тура втілювався бог Перун та весняний бог Ярило. В дохристиянський період у Києві бик-тур мав особливе пошанування. В Іпатіївському літописі згадується Турова божниця, яку було встановлено на місці капища Тура. З прийняттям християнства бика-тура вшановували також на день пророка Іллі. Для цього громадою вигодовували бика і потім забивали його [69, с. 63]. Зображення бика як символу плодючості, в якого перевтілювалось багато головних міфічних персонажів різних родів і племен, простежується в Україні ще від часів неоліту [166].

Живого бика Апіса єгиптяни Мемфісу тримали в окремому приміщенні неподалік від храму Птаха, душею якого вважали Апіса. Корову, яка народжувала цього бика, також тримали в особливому приміщенні. Корова має обрядове пошанування майже у всіх європейських народів. В Україні традиційно на корову не можна було грубо лаятися, на постіль їй постелялася обов'язково солома. А народжене нею телятко ще донедавна в родині усвідомлювалось як свято, його заносили до хати і клали на соломі. Існує й

міфічне уявлення про небесну корову як уособлення плодючої сили сонця. Згідно з хетсько-хуритським міфом, бог сонця закохується в корову, після чого перевтілюється в юнака і починає вести з нею любовні інтриги. Корова вагітніє і народжує сина-людину [332, с. 6]. У грецькій міфології дружина Зевса Гера перевтілює свою суперницю Іо на корову [330, с. 59].

Подібно до образу бика в різноманітних зображеннях від найдавніших часів простежується образ жаби як символу родючості. Водночас у різних народів світу в міфології та фольклорі поширені сюжети про перевтілення в образ жаби. В українців перевтілення в жабу більше поширене у фольклорі.

У багатьох міфологічних сюжетах народів світу поширеним є перевтілення людей або демонів у вепрів (кабанів або свиней). Вепр усвідомлювався як руйнівна сила, як символ військової могутності. У німців існує переказ про походження племені від двох братів, одного з яких звали Вепр. Мотив перевтілення старця-бога у вепра зустрічається в гомерівському епосі. Одним із занять богів японської міфології є полювання на вепрів. В індоіранській міфології герой знищує демона саме в образі вепра. Вепр найчастіше усвідомлюється як втілення демонічної сили. У міфології балтійських слов'ян вепр асоціюється з бідною чи катастрофою. Він з'являється, блискаючи білими кликами із вод моря, щоразу, коли священному місту Ретра загрожує небезпека. Згідно з кельтськими міфічними переказами, у вепра за вчинені гріхи богами був перевтілений валлійський цар. Мотив перетворення людей у свиней за гріхи присутній також у грецькій, хетській та інших міфологіях. Вепр як втілення демонічних сил присутній і в міфічних переказах племен Південної Америки. Таке перевтілення загрозувало чоловікам, які не приносили жінкам здобичі у вигляді риби. А в одному з переказів ідеться про те, що ціле поселення було перевтілено у свиней за образу вихованця бога Тупана [331, с. 232–233]. Про перевтілення у свиней ідеться і в євангельських переказах про діяння Ісуса Христа. «І, як прибув Він на той бік, до землі Гадаринської, перестріли Його два біснуваті, що вийшли з могильних печер,

дуже люті, так що ніхто не міг переходити тією дорогою. І ось вони стали кричати, говорячи: «Що Тобі, Сину Божий, до нас? Прийшов Ти сюди передчасно нас мучити?». А подаль від них пасся гурт великих свиней. І просилися демони, кажучи: «Коли виженеш нас, то пошли нас у той гурт свиней». А Він відповів їм: «Ідіть». І вийшли вони, і пішли в гурт свиней. І ось кинувся з кручі до моря весь гурт, – і потопився в воді. Пастухи ж повтікали; а коли прибули вони в місто, то про все розповіли, і про біснуватих» [60, р. 8, 28–33, с. 1195].

Отже, віра в перевтілення є дуже поширеним явищем у міфологічних сюжетах і характерним для всіх континентів і народів. Пов'язане воно з багатьма обставинами: потреба звершити щось грандіозне, явище перевтілення в першопредків; спосіб перемоги над супротивником; любовні інтриги; помста та інші обставини життя й діяльності міфічних персонажів.

Продовжуючи роздуми, варто наголосити, що формулювання та розробка проблеми перевтілення в контексті розвитку релігії як феномена культури має дуже давні і глибокі корені. Піфагор, Платон, Дж. Бруно, Г. Лейбніц, Ш. Боне, Й. Гете, А. Шопенгауер, Л. Толстой, М. Лоський, К.-Г. Юнг та інші так чи інакше ставили проблему перевтілення: у вигляді концепту переродження або у формі реінкарнації. У ХХ–ХХІ ст. цю проблему досліджували М. Бахтін, В. Бичков, Ю. Легенький, С. Лішаєв, Ю. Лотман, К. Еррікер та ін.

Цілком закономірно можна поставити запитання: чому з'являється потреба в перевтіленні як важливому компоненті релігії? Справа в тому, що на первісному етапі розвитку людського суспільства людина ще не усвідомлювала себе як окремого індивіда, суб'єкта діяльності. Сили природи протистояли людині як зовнішні, як такі, що суперечать людині, і які людині необхідно певним чином освоювати, підпорядковувати, зрештою, своїм потребам, намірам і сподіванням. Первісні релігійні форми з'являються не як щось ефемерне, поза межами реального світу, а в контексті предметно-практичної діяльності людини, яка потребувала внаслідок своєї недосконалості допомоги

зовнішніх щодо людини сил. Це досить красномовно проявлялось у становленні тотемізму як однієї із перших релігійних форм культури. Тотемізм формувався як релігійна форма, в якій ставлення до предметного світу, особливо живої природи, набувало органічного поєднання реальних дій людини з обожненням тих тварин, яких люди вважали своїми тотемами. А тотеми були тваринами, які становили основу виживання людини в первісних умовах, і водночас ставали божествами.

Слово «тотем» походить із мови одного із канадських племен під назвою «оджібве» – слово «ототем» означало «його рід». Знаковою особливістю тотемізму було те, що люди вірили в свою кровну спорідненість із тим тотемом або тією твариною, яка виступала обожнюваним звіром.

У сучасній культурологічній, релігієзнавчій, філософській літературі описані практики досить суперечливого ставлення людини до тотема. З одного боку, тотем сприймали як певне божество, певну надприродну, надлюдську силу, здатну впливати на людину, приносити їй або добро, або зло, бути корисною, або навпаки – некорисною. Перше, що було характерне для ставлення людини до тотема, це поклоніння тотему. А вклонялися тотему тому, що він забезпечував собою життя людини. Завершувалось це тим, що люди вбивали тотемічну тварину і харчувались нею, але процес поїдання тотема – це теж був важливим, субстанційно-значущим для становлення феномена перевтілення людини. Його специфічні риси виявлялись у тому, що тотемом харчувались, але харчувались амбівалентно, тобто, з одного боку, тварина сприймалась як надприродна істота, а, з іншого, її поїдали люди, вона забезпечувала подальше життя роду, племені. Так от, те, що люди вірили, що тотем є їхнім кровним родичем, що він володіє набагато більшою силою, ніж людина, зумовлювало прагнення людей різними шляхами і способами приєднатися до тотема, прилучитися до нього, перевтілитися в нього. Цікавими щодо цього були думки З. Фрейда. Вчений описував випадки поїдання людьми тотема, розглядаючи це як дуже важливий процес поєднання людини з

тотемом. У праці «Тотем і табу. Психологія первісної культури і релігії» він стверджував: «...члени клану освячують себе поїданням тотема, зміцнюють себе в своїй тотожності з ним і один з одним. Урочистий настрій і все, що з нього випливає, можна було б пояснити тим, що вони сприйняли в собі священне життя, носієм якого постає субстанція тотема. Психоаналіз відкрив нам, що тварина-тотем справді є заміною батька, і цьому відповідає суперечність, згідно з якою її забороняється вбивати. Однак умертвіння тотема постає святом, на якому тварину вбивають і водночас оплакують. Амбівалентна спрямованість почуттів, якою до цих пір вирізняється батьківський комплекс у наших дітей і часто зберігається на все життя у дорослих, переноситься на заміну батька у вигляді тваринного тотема» [501, с. 450].

Це, безперечно, була перша релігійна форма перевтілення в процесі становлення елементарних, простих релігійних вірувань. Отже, поєднання з тотемом, а значить, і з певними надприродними, божественними силами характеризувалось тим, що людина перевтілювалась, тобто передавала, перевтілювала свою сутність сутності тотема, божеству, а момент, який з'єднував людину з тотемом, був до буденного простим – це поїдання тотема. Прикладом перевтілення в системі тотемізму можна вважати північноамериканських індіанців, які були переконані в тому, що при народженні в дитину вливається душа одного з представників роду.

На основі тотемізму сформувався культ тварин, або зоолатрія. В зоолатрії тварини можуть уподібнюватись людям або навіть перевтілюватись у людей. Вважається, що тварини розуміють людську мову, можуть чути людей або взагалі колись були людьми. Зоолатрія включає в себе віру в те, що люди можуть вступати в шлюбні стосунки з тваринами і навіть народжувати від тварин дітей.

Особливу роль у розумінні феномена перевтілення відіграє давньоєгипетська релігія. В Давньому Єгипті культ вічного життя був тісно пов'язаний із релігійною сутністю світу і людини в цьому світі. Древні

єгиптяни вірили в те, що після смерті душа людини може перевтілюватись, тобто вона не зникає зі смертю тіла, а може переходити в інші стани. Після смерті душа людини мандрує у відповідності з канонічно-догматичними уявленнями про планети, сонце, місяць, зірки.

У древніх єгиптян сформувалась своєрідна концепція долі душі після смерті, причому давньоєгипетська «Книга мертвих» дає уявлення про шлях, який проходить душа померлої людини. Цей складний шлях був таким, що їй потрібно було подолати багато різноманітних перешкод. Наприклад, пройти через 14 гір, які символізували 14 душ Ка, Бога Ра, а незнання імен або заклинань імен богів могло привести до того, що померла душа двійника могла повернутись назад у земне життя, тобто перевтілення могло не відбутися, отже, душа могла не перейти у потойбічний світ, а знову набути земного втілення.

Душа людини проходить ряд випробувань, четверте з яких (потойбічний суд, вимірювання ваги душі-Еб, тобто свідомості, самосвідомості і надсвідомості-причини) визначало долю трьох енергетичних оболонок, враховуючи оболонку долі (того, що сьогодні позначається поняттям «карма»).

Алегоричне поглинання душі-серця (Еб) чудовиськом Аммою означає повернення душі Еб у коло переселення душ, швидше за все, поєднання цієї душі з відсталими на попередніх етапах випробувань душами Ба, Ка і Сах.

Успішний вхід у Свята Святих Храму Двох Істин знаменує обоження померлого, уподібнення його духу (Ах) блаженним духам богів (ті самі Ах). Дух може залишитися серед споріднених йому духів Сонму Богів і стати співучасником їх буття.

Якщо ж дух (Ах) подолає Останні Ворота на шляху до Поля Задоволення, то він досягне вічного блаженства, не спізнає більше мук переселення із тіла в тіло і позбавиться від страждань втілення» [181, с. 39–40]. До речі, це відображено в мистецтві древніх єгиптян, які розуміли, і мистецтво в цьому плані відтворювало цю особливість, а саме – момент уподібнення – уподібнення людини богу, уподібнення богів людям. З одного боку, мистецтво

стародавніх єгиптян звеличувало богів, але при цьому воно не полишало людину як щось упосліджене і другорядне. Навпаки, образи давньоєгипетського мистецтва відтворювали особливості людського життя. Все мистецтво древніх єгиптян просякнуте образами людей. Це, безперечно, було пов'язано з культом вічного життя, і мистецтво в цьому плані повинно було допомагати людині, тому що людина, її душа продовжує своє життя після смерті. «Вражає і та дивовижна конкретність, з якою єгиптяни уявляли весь шлях у підземному світі, прорахований у часі і протяжності. Життя, смерть і відродження уявлялись чергуванням фаз буття і небуття; кожен повертається туди, звідки прийшов, слідує стадіям перевтілення, щоб знову з'явитись у новій якості. Цей процес охоплював і різні часові цикли – щоденний період для сонця Ра і сезонний для Осіріса, оскільки з його образом асоціювалось періодичне помирання і відновлення сил природи за порами року. Ці уявлення, крім опису, супроводжувались також й «ілюстраціями», де кожен етап знаходив своє образне символічне втілення в циклі розписів гробниць» [379, с. 52]. Отже, давньоєгипетські митці мали перед собою завдання в найрізноманітніших алегоричних, символіко-ілюстративних та інших формах передати прагнення, сподівання людини в земному житті, пов'язані з уявленням про особливості перевтілення людини, органічно вплетені в контекст релігійних парадигм.

Продовження релігійна ідея перевтілення набуває в просторово-часовому іншому вимірі – в системі догматів давньоіндійської релігії – комплексі індійських релігій. Без перебільшення можна стверджувати, що доктрина перевтілення є наріжним каменем переважної більшості релігій Стародавньої Індії – від індуїзму до буддизму. Ідея перевтілення, переселення душ виявляє себе в системі давньоіндійських релігій як щось цілком природне, може, навіть цілком закономірне явище. Ідея перевтілення знаходить своє відображення в священних текстах: у Ведах та Упанішадах, в Бхагавад-Гіті.

Згідно із вченням індуїзму, душа людини перебуває в послідовному переході від одного стану до іншого – від народження до смерті. Так

відбувається тому, що душа проходить численну кількість перевтілень, які можуть бути або в світі матеріальних насолод, або в світі вищих духовних практик. Світ матеріальних насолод розчаровує душу людини, і тоді душа шукає інше, справжнє джерело щастя. Радості і насолоди чекають людину не в земному пристанищі, а в ефірах духовних прагнень і сподівань. Саме на рівні вищих духовних практик стає можливим усвідомити, що справжнє «Я» – не мінливе тимчасове тіло, що є тлінним, смертним, а душа. На певному етапі відбувається розрив між світом матеріальних речей і насолод і перехід душі на інший, вищий рівень – рівень духовного життя, тобто відбувається перевтілення людини із земної в духовну. Таким чином відбувається розрив земних практик і трансгресія в світ духовних сутностей. Це перевтілення позначається поняттям «реінкарнація», з яким органічно поєднується поняття карми. В індуїзмі поняття карми навіть формулюється як закон карми або як закон взаємозв'язку причини і наслідку, згідно з яким будь-які вчинки людини в теперішньому часі детермінують її життя у всіх подальших перевтіленнях. Хоча цього людина чи ні – діє невмолимий закон карми, тобто те, що відбувається з нею в певному часі, є наслідком хороших чи поганих наших попередніх вчинків. Вчення про реінкарнацію та її взаємозв'язок із концепцією карми «зводиться до того, що людина перебуває у постійному процесі переродження, і кожне нове втілення зумовлене нашими кармічними можливостями. Якщо ми робимо такі вчинки, які призводять до поганих наслідків, то це обов'язково відобразиться на нашому майбутньому житті. Так само здійснені нами вчинки відобразяться на нашому втіленні в наступному житті, покращивши його» [579, с. 80]. Звідси випливає моральна відповідальність людини за перевтілення її душі: в якому тілі опиниться після смерті людини – це може бути пересічна людина, володар, цар або низька людина з найпримітивнішими почуттями, бажаннями, сподіваннями. Або навіть гірше – душа внаслідок ганебних попередніх вчинків людини може перевтілитись у будь-яку тварину – лева, лисицю, свиню, пацюка. Так,

вважається, що в м. Дешноці, що на північному заході Індії поблизу храму Карні Мата, є безліч щурів, які стали перевтіленнями мешканців цієї місцевості.

В одному з древніх індійських текстів Шримад-Бхагаватам йдеться про те, що за життя людини утворюється її чергова оболонка, коли ж настає смерть, то людина припиняє нести карму за попередні перевтілення, і настає новий етап уже з новими результатами діяльності людини, точніше, перевтіленнями її душі.

Згідно з індуїстськими уявленнями, тіло, в якому живе людина в теперішньому часі, є грубим тілом, але, крім грубого тіла, є і тонке, яке складається із розуму і «Я», або «Его». Коли людина помирає, то тонке тіло нікуди не дівається, воно продовжує своє життя. Тому при народженні нової людини індивідуальні риси до певної міри можуть переходити від однієї людини до іншої. Таким чином, реінкарнація є свого роду законом спадкоємності, що діє в особливих умовах життя різних людей. Скажімо, душа людини проживає багато перевтілень, і на цьому шляху людина могла в попередніх життях зустрічатися з різними людьми, і, певна річ, досвід спілкування з цими людьми може зберігатись і передаватись як викристалізоване знання.

Значущу роль феномен перевтілення відіграє в буддизмі. У буддистській книзі «Джатакі» розповідається про близько п'ятсот попередніх перевтілень Сідхартхи Гаутами, який став потім просвітленим, або Буддою. В попередніх перевтіленнях Будда був в образі різних тварин, наприклад, мавпою, птахом, слоном. Поняття перевтілення та карми стало центральним поняттям у вченні Будди з тієї причини, що він був стурбований питанням звільнення людей від невігластва і страждання. Приписувати вченню Будди песимізм і фаталізм, як намагаються це зробити деякі люди, означає спотворювати його. Це все одно, що стверджувати, начебто християнство розмірковує швидше про гріх, аніж про спасіння.

Говорячи про поняття карми, важливо розуміти, що воно демонструє буддійське вчення в його практичній спрямованості. Моральність тут виступає на перше місце, тому що звільнитись від тягот існування, які супроводжують людину в сансарі, можливо лише виправляючи карму в умовах буденного існування. Таким чином, вчення Будди про перевтілення і карму, маючи в глибинних своїх сутнісно-змістовних визначеннях орієнтацію на практичну спрямованість життя людини, викликає зацікавлення і в житті сучасної людини не лише Сходу, а й Заходу, про що переконує К. Еррікер.

Отже, підсумовуючи аналіз маркерів концепту перевтілення в контексті генези релігійних моделей культури, можна зробити такі висновки. Формування феномена перевтілення в релігії сягає сивої давніми, тобто періоду розвитку первісного суспільства, в якому виникає релігія, мистецтво і мораль, і де закладались підвалини в майбутньому диференційованих і професійно сформованих духовних видів діяльності, в яких феномен перевтілення виявляв себе. Подальшого розвитку феномен перевтілення в релігії набув у давньоєгипетській релігії. В Давньому Єгипті культ вічного життя був пов'язаний із особливостями релігійної сутності концепції світу і людини в цьому світі. Древні єгиптяни вірили в те, що після смерті душа людини може перевтілюватись, тобто вона не зникає зі смертю тіла, а може переходити в інші стани. Більш розвинених форм феномен перевтілення досяг у релігіях Стародавньої Індії – в індуїзмі і буддизмі.

2.4. Міфодизайн предметного світу як культурна практика у просторі віртуальної реальності

Міфодизайн – це не просто штучне витворення міфів або рефлексивний міф, за Р. Бартом, а певне речовинне опосередкування міфу на підставі своєїрідної мистецької діяльності, дизайну, що створює міф речі.

Визначаючи трансформації проектної діяльності, А. Ульяновський відзначає: «Таким чином, на Заході опрацьовувалася раціональна проектна

діяльність – маркетинг, а на Сході в складній культурній динаміці десятиліття за десятиліттям осмислювалася культивуюча, суб'єктивована творча проектна діяльність дизайну. У повній відповідності з гіпотезою, що культура є константою, що пригнічується при розвитку цивілізації, як це можна споглядати у всіх інших локальних цивілізаціях, що існує і зараз, коли «теплиці» навколо наукового вітчизняного дизайну були зруйновані в 1895 році, він зупинився перед своїм дзеркальним двійником – маркетингом і був поставлений на межу виживання, оскільки за природою своєю є не прагматичним. Дизайн виявився відірваним від світового рівня розвитку масової комунікації, хоча і включав комунікації у свої об'єкти» [484, с. 25]. Втім, сьогодні ситуація змінилася майже на протилежну. Соціопрагматика сучасного дизайну потребує новітніх міфів.

А. Ульяновський визначає міфодизайн як певну типологію комерційної міфотворчості, як культурну практику, як проектний простір комунікацій мас-медіа, орієнтований на риторичні трансформації тексту. «Риторика є репрезентацією міфології в рекламному повідомленні. Під міфологією в даній роботі розуміється система сталих забобонів, шляхів задоволення потреб, властивих членам певної спільності людей та умовною істиною виказування. Аргументація може бути орієнтована або на раціонально-логічну, або на образну складову мислення людини. Міфологія, по-перше, намагається приховати свою історичність і виявити втілену природність, по-друге, використовує в своїх цілях первинні знакові системи і, по-третє, має систему означуваних – риторичку даної міфології» [484, с. 189].

Коли річ заміщує світ, заміщує людину, стає всесвітом, але не тим пластичним всесвітом, який створював із глини деміург у первісних культурах, де існувала глибинна ідентичність речі і всесвіту, а всесвітом симулякром, всесвітом мас-медіа, реклами, всесвітом тотального дизайну, який сьогодні існує як аранжувальник середовища. Все це спонукає до нового типу сприйняття: ситуативного, кліпового, де немає глибинного занурення в

реальність, бо воно неможливе, немає часу (кліп не дає можливості такого занурення) і благоговіння перед реальністю, бо вона часто змінюється, немає часу благоговіти, немає абсолюту, який потребує причащення речей.

Міфодизайн – це сучасна технологія. Вона цікава як сучасний міф, сучасна реальність. Безперечно, є сенс вести мову про вже вироблені шаблони, імідж-симулякри, імідж-образи, навіть канони сприйняття, опрацьовані як дизайн-технологія реклами, мас-медіа і предметне середовище. Це сприйняття на дотик, сприйняття гаптичне, як сьогодні кажуть, сприйняття, яке дає можливість одразу ж зануритися в потік симулятивної насолоди. Втім, ця насолода не гарантує, що після цього людина залишиться людиною, чи залишиться у неї гарний настрій після того, як вона отримає задоволення від споживання.

Важливо також відзначити, що міфодизайн, а особливо дизайн міфу у віртуальній реальності, є певним сховищем, втечею від реальності. Це екологічна ніша, в якій формуються культурні практики, де вирує поп-смак. Ця екологія культури досить своєрідна, оскільки апелює до нового натуралізму, до «справжнього чоловіка», «справжньої жінки», до «справжніх почуттів», але за цим справжнім часто-густо криється симуляція почуття взагалі.

Втім, не варто думати, що це тотальна симуляція, – тоді ніхто б не цікавився ані мас-медіа, ані віртуальною реальністю, рекламою. Частка істини полягає в тому, що людина натуралізується, позбавляється часу і простору, як в архаїчних культурах, позбавляється руху, активної дії, перестає бути суб'єктом культури, стає лише споживачем. Людина начебто наділена необмеженими потенціями, але все «начебто»... Всі образи-обманки вживлюються у вигляді певного агрегату, або протезу, який Ж. Бодрійяр називає симулякром. Адже сутність полягає в тому, що відбувається певна підміна справжньої праці людини. Людина натискує кнопку, і за неї працює комбайн-робот, наприклад, та ін. Це досить простий, але промовистий приклад, який переконає – комфорт, який називають споживанням, призводить до того, що виникає екологічна ніша

комфортних станів, комфортної поведінки, більше того, комфортного споглядання, яке не потребує великих ідеалів, занурення в глибинні метафізичні проблеми, яке надає насолоду і полегшує життя.

Це справді екологічна ніша, це справжній екологічний вимір сприйняття, але сурогатний. Це не є домобудування в тому сенсі, про який йшлося, це не є виборювання простору життя, це є марнування життя під маскою повноти і наснаги перебування в цьому світі. Г. Лола звертає увагу на те, що постмодерна культура потребує дизайнера як режисера предметного середовища. «У культурі, – зазначає Г. Лола, – де відбувається зміщення уваги з центру на межу, де важливості набуває не «що», а «як», дизайн стає головним засобом приведення до відповідності. При цьому питання – відповідності з чим? – усувається. Сучасне суспільство, звільнившись від упереджень і стримуючих норм модерну, здається, потрапило до влади тиранії смаку. Прихована воля до влади, до самоствердження, до домінування сублімувалася до бажання виглядати, для задоволення якого дизайн став найбільш ефективним засобом» [288, с. 205].

Отже, дизайн постає як засіб, як аранжувальник, як той декоратор, який намагається створити «декор над прірвою». «Виникає царство дизайну, бо тепер усе потребує дизайнерського оформлення: власність, політична позиція, гуманні спонуки та ін. Дизайн тут царює, він задає критерії соціального статусу: багатство (котре «шепоче», на відміну від грошей, які «вигукують») визначається тепер не демонстративними яхтами, віллами та автомобілями, а вмiлими, тобто непомiтними нюансами в манері презентувати себе. У сфері політики рука дизайнера не менш визначена, іміджмейкери оперують речами більш ефемерними, ніж косметичні засоби і деталі туалету або інтер'єру», – відмічає Г. Лола [288, с. 206].

Тобто, сфера дизайну потребує загального режисера і водночас іміджмейкера, які б обслуговували різні культурні практики. Потрібна адекватна реальність тоталлогії симуляції, і така реальність з'являється – це

реальність *virtus*, або віртуальна реальність, яка, з одного боку, наслідуює стародавній код доблесті, правди, істини, а з іншого, є штучним, витвореним на екрані, не справжнім, не істинним образом. Як поєднати ці дві реальності, як жити в цих двох світах, котрі описуються одним і тим самим словом? Це питання не ставить споживач, він просто споглядає, споживає продукцію екрану і потрапляє у неї, як у міф. Як відомо, у міф можна увійти, але вийти з нього не можна. Міф обривається, як і життя. Проте вихід із міфу відбувається як завершення екранного дійства. Якщо раніше спілкування з Абсолютом, богоодкровення, богоєднання було бажаним причащенням людини, яка готувалась до цього акту (згадаймо, скільки Володимир Соловйов очікував зустрічі з Софією в Каїрі), то сьогодні це створюється одним натиском кнопки.

Абсолют, «приручений» техногенезом, існує «тут» і «тепер», абсолют – поруч, абсолют завжди «тут». Якщо раніше симетрія вважалась дивом, якого потрібно було досягти (згадаймо теревтику Давнього Ірану), а намагання зобразити симетричне обличчя було проблемою (згадаймо сивіли Мікеланджело), то сучасний комп'ютер робить це бездоганно. Втім, повна симетрія дорівнює смерті, там немає ані краплини живого єства. Це дивний фантом, з одного боку, – це повна натуралізація ідеалу, занурення в світ підсвідомого, повне з'єднання з абсолютним, а з іншого, це той абсолют, який моделюється зовсім не високими, зовсім не піднесеними засобами, а на підставах натуралізації кітчевої продукції масової поп-культури. Така продукція дизайнера інколи здається абсолютно абсурдною, несподіваною, незручною для того, щоб її одягати, якщо це одяг. Так, «королева панків» Вів'єн Вествуд стверджує, що її одяг є надмірно екстравагантним, його не можна носити, але ніхто не може довести, що я роблю одяг поганим.

Тобто це не просто релятивність смаків, а домінанта поп-смаку, смаку, який визначається цифрами, соціологічними опитуваннями, більше того, величезною ескалацією реклами, брендами, які працюють на збут продуктів, що виходять на масовий ринок. Виникає міфодизайн, міфодизайн імені,

міфодизайн реклами, міфодизайн масової культури, які пов'язані з мас-медіа. Це переважно міфодизайн віртуальної реальності. Це справжня реальність, істинна реальність, яка заповнює всі екрани, яка дає задоволення, гарантує щастя, безсмертя і безкінечність у просторі і часі.

Г. Лола відмічає: «По-перше, дизайнер не знає обмежень у матеріалах, з якими він працює, предметом прикладення дизайнерського зусилля може бути практично все: будь-яке єство – камінь, тканина, дерево, скло, метал та ін.; простір – місто, сад, інтер'єр, екстер'єр та ін.; зрештою, колір, запах, освітлення, інформаційні системи і сама інформація. По-друге, в добу постмодерну з її риторикою плюралізму і децентрації волі укоренитися, закріпитися в світі, ствердити своє буття не може не шукати нових прихованих форм проявлення, і дизайн тут виникає «в певному часові і в потрібному місці»» [288, с. 214].

Тобто, дизайнер як режисер, аранжувальник, як людина, яка створює новий світ на основі предметних, візуальних інсталяцій, на основі симуляцій предметних стосунків, рекламної і мас-медійної інформації, стає тим близьким і потрібним партнером-візаві культурного спілкування, який виконує роль абсолюту. Причащання речей відбувається, але відбувається як симуляція, тотальна децентрація, тотальне споживання, тотальне занурення в світ підсвідомого. Людині-споживачу нав'язується код реклами, де вона сама обирає щось, однак її вже давно «обрали» і продають не предмет, а продають саме споживача з його смаками, інтересами й уподобаннями.

Цікаво, що саме постмодерн, як і стиль модерн свого часу, певною мірою припускає можливість симбіозу східних і західних культур. «З чого складається маргінальність буття і маргінальність дизайну, – запитує Г. Лола, – які в полі метафізичної рефлексії збігаються? Поняття маргінального, – того, що перебуває на межі, – тут береться передусім як те, що «не належить» ані світові, на межі якого воно перебуває, ані світу за межею. Для буття це безпритульність як така, про яку сказав Лао-цзи: «В самому собі немає де перебувати!». Для

дизайну ця неналежність до світу профанного і світу сакрального, світу наявного і світу трансцендентного є природною, між якими він існує як межа-контур» [288, с. 218–219].

Отож поняття «дизайн» справді перетворюється на «міфодизайн». Дизайн у такому контексті є міфом. Це та єдність, цілісність, тотальність, що створена, зрежисована, дає можливість поглинути суб'єктів дії та події естетичного сприйняття і надати екологічний притулок на певний час.

Проте, віртуальна реальність не завжди зосереджена в екранному світі. Навпаки, вона все більше розгортається в різних мережах – це царина високої моди, предметний світ у своєму навколишньому оточенні людини (мається на увазі інтер'єр, меблі, все те, що створює образ домівки, утворює світ «тут» і «зараз»). Тобто певною мірою поняття віртуальної реальності корелює з поняттям «симулякр», який опрацював Ж. Бодрійяр. Симулякр не варто зводити суто до симуляцій, навпаки, – слід віднайти в ньому технологічну, структурну та естетичну реальність, яка зводиться до того, що відбувається симуляція справжньої реальності як підміна цієї справжньої реальності певним ідеалом, який насправді не є ідеалом.

Йдеться, однак, зовсім не про те – добре це чи погано, чи є симулятивна реальність справжньою реальністю. Симуляція виконує свою функцію, яка несе в собі екологічний зміст, а екологія симуляції, або симулякру, полягає в тому, що він створює певний «кентавр» реальностей: єдність справжньої і не справжньої реальності, де дуже важко розібратися, особливо через певний час, яка ж із цих реальностей була справжньою. Тобто бренди як симулякри високої моди, саме так їх можна назвати, які утворюються достатньо штучно, шляхом реклами, створюють абсолютно квазіідентичний світ, пов'язаний із тим продуктом, який демонструється на подіумі.

Наприклад, Джон Гальяно, який певний час був художнім керівником відомого дому «Крістіан Діор», для того, щоб підняти рейтинг своєї реклами, починає використовувати в своїх рекламних акціях лесбіянок. Ця брутална,

так би мовити, акція спочатку викликала шок, а потім продаж товарів піднявся на 90%. Це – симулякр, це відвертий симулякривий хід. Тому подвійна гра імагінації як симуляція симуляції, бренд, створений над брендом, світ над світом утворюють не константну, усталену реальність, а реальність маргінальну, яка відсувається на межу, а межа вже не є межею, адже є лише ознакою межі, лише знаком. Або міфом, за Р. Бартом, якщо його розглядати як подвійну рефлексивну систему, де є глибинна мова, пов'язана з тілом людини, з певним образом культури і доби, де є одяг, наслідування ідеалів високої моди, де є другий міф, що повністю розхитує первинний міф, але водночас повністю використовує означальні цього міфу.

Креатив, креативна реальність *virtus*, віртуальна реальність є міфогенною в тому сенсі, що міф Джона Гальяно не міг би відбутися без міфу Крістіана Діора. Це є поєднанням двох реальностей, де присутні породжуючий та породжений виток модності як такої. Мода стає настільки агресивною, привабливою і нарцистично-самодостатньою, що виникає ефект естетичної самодостатності, хоча це зовсім не так. Віртуальна реальність моди дуже швидко замінюється іншою реальністю, одна колекція замінюється іншою колекцією. Калейдоскопічність колекціонування, серійність є ознакою постмодерної діяльності як маргінальності моделювання костюма або тотального дизайну як режисерування самої межі, межі між справжнім і несправжнім світом.

Бренд високої моди являє собою знак так само, як і інші бренди. Віртуальний міф про модний об'єкт як конотативну надбудову над модним об'єктом, що поглинає первинний знак і замінює його вторинною системою, варто зазначити як міф-модератор. Тобто реальність, яка демонструє міф, за Р. Бартом, де первинний знак перетворюється на означальне, а означуване є тим брендом, який домінує, спонукає до поведінки споживача, формує стан, ейфорію навколо образів високої моди. Так, мірою модності стає бренд, лейбл, бирочка з ім'ям модельєра. Модератори модного бізнесу «обдурили» все

населення Землі до такої міри, що сьогодні вже не важливо, що це за річ, з якої вона тканини, як вона зшита, а важливо лише одне, що написано на цій бирочці, хто є дизайнером.

Людина платить за імагінативний абсолют у вигляді лейбла. Втім, модним стає не лише одяг, а й тіло, флеш-імідж. Інакше кажучи, ніхто не помічає тієї реальності, що породжує *virtus* моди. Породжуючою реальністю для високої моди є тіло людини – ідеальна фігура тих манекенниць, які за величезні гроші демонструють вбрання великих кутюр'є. Ця породжуюча реальність, пов'язана з породженою (одягом), з колекцією, створює те, що набуває самодостатнього віртуального світу високої моди. Так, за нього платять величезні гроші, так, функціональності майже не існує, але не функція визначає *virtus* моди, а людина. Людина як породжуюча реальність імагінації модного простору. Образ одягу стає цікавим прикладом того, що у віртуальній реальності креативним витокком, породжуючою реальністю завжди є людина як тіло, як сома (грецькою мовою), натуральна істота, яка бажає, жадає, може отримувати насолоду.

Проте в царині високої моди образ бажання, жадання образу краси є позитивним. У царині споживання більш низького рівня культури, поп-культури, з якою працює Ж. Бодрійяр, де існують його монстри, які він називає симулякрами, рівень бажань, жадань зовсім інший, але *virtus* той самий. Цікаво звернутися до його тексту, щоб переконатися в еквівалентності високого і низького статусу *virtus*, еквівалентність породженої і породжуючої реальності, еквівалентність креативу на рівні «попси» і на рівні «високої моди». Це дивний феномен, але він є справді реальністю постмодерної культури або реальністю наших днів.

Мода – це феєрія коду, стверджує Ж. Бодрійяр. Більше того, мода – це симулякр, якщо використовувати його термін. Цікавими є деякі імплікації, які варто навести, щоб з'ясувати феномен віртуальної реальності в царині моди і взагалі в контексті предметного середовища. «В знаках моди немає більше

жодної внутрішньої детермінації, і тому вона набуває свободи безмежних підстановок і перестановок. Унаслідок цієї нечуваної емансипації вони по своєму логічно підкоряються правилу божевільно-безупинної повторювальності. Так формуються справи у моді, яка регулює одяг, тіло, побутові речі, що існують у сфері «легких» знаків. У сфері «важких» знаків – політиці, моралі, економіці, науці, культурі, сексуальності – принцип підстановки ніколи не діє настільки вільно. Ці різні сфери можна розмістити в порядку зменшення симулятивності, однак вони до певної міри одночасно тяжіють до зближення з моделями симуляції, позаособистісної диференційованої гри, структурної гри зі змістом. У цьому сенсі всі вони натхненні модою, адже мода може розумітися як найповерхневіший і найглибинніший із соціальних механізмів – через неї код, власне, надає всім іншим сферам свою інвестицію» [64, с. 170].

Тобто, розглядаючи моду як певний механізм сприйняття, структурації і презентації предметного світу, дослідник зводить її до «важких» і «легких» знаків. «Легкі» знаки – це ті, що наближені до тіла людини, а «важкі» – відсуваються від неї в просторі і в часі, і навіть у соціумі. Такий підхід можна назвати штучним, кількісним, але філософ стверджує, що існує певна віртуальна реальність, достатньо розгалужена і структурована як цілісність. Цікаво, що Ж. Бодрійяр у моді вбачає симптом повторювальності, циклічності. Це суто позитивістський підхід, хоча мода без циклізму неможлива, бо саме темпоральність є однією з головних ознак часовості моди.

Сьогодні все у світі захоплено впливом моди, її здатністю переводити будь-які форми в стан «машини бажань», за Ж. Дельозом, або безначальної повторювальності. «Мода завжди користується стилем «ретро», але завжди цінує заперечення минулого як такого: форми вмирають і воскресають у вигляді примар. Це і є її специфічна актуальність – не референтне відсилання до теперішнього моменту, а тотальна і монументальна реутилізація минулого. Мода – це, парадоксальним чином, несвоєчасне. В ній завжди існує передумова

консервації форм, які ніби абстрагуються і стають позачасовими афективними знаками, а також у силу певних викривлених часових інтроверсій можуть знову з'явитися в теперішньому часові, заражаючи його своєю несвоєчасністю, чарами примарного повернення (*revenir*), що протистоїть структурному становленню. Естетика відновлення: мода отримує свою легкість від смерті, а сучасність від вже-побаченого. В ній і сум від того, що не вічно, і, навпаки, насолода від знання, що за порогом смерті все ж є шанс на повторне життя – але це життя вже позбавлене невинності, оскільки увесь світ реальності встигає поглинути мода; вона притискує живе значення всією вагою мертвої праці знаків – і саме з чудесною зачарованістю, у фантастично невпізаному їх вигляді» [64, с. 170–171].

Ці роздуми Ж. Бодрійяра – певний панегірик і zarazом розвінчування моди, що свідчить про те, як мода надає життя і надає смерть образам своїх стихій. Мода універсалізується, але за модою ховається те, що дослідник називає симуляцією. Саме симуляція дає життя і смерть одночасно: людина живе в світі дива, чуда, якщо вона не бачить смерті, адже якщо вона бачить смерть, то диво і чудо раптом зникають.

Ж. Бодрійяр відверто розмірковує про царювання предметних форм: «Місто, міське середовище – це одночасно нейтральний народний простір без розрізнення, і простір сегрегації, що зростає, міських гетто, простір кварталів, що заперечується культурою, расовими стосунками, стосунками окремих вікових груп, простір, фрагментований різними ознаками. Кожна практика щомиті повсякденного життя віднесена засобами різних кодів до певного простору-часу. Расове гетто на периферії або ж у центрі міста суть лише крайні вираження такої організації міського середовища як гігантського сортувально-концентраційного центру, де система відтворює себе не лише в економічному просторі, а й у глибину – через складну систему знаків і кодів, через символічне руйнування соціальних стосунків.

Місто розгортається по горизонталі і по вертикалі, як і вся економічна система. Але у політичній економії є третій вимір – це площина інвестицій, де будь-яка соціальність розбивається і руйнується мережею знаків. Проти цього безсила архітектура і міський благоустрій, оскільки вони самі беруть свій початок у цій новій системі. Вони утворюють її операційну семіологію» [64, с. 156].

Поруч із модою визначається реклама як сфера «легких» знаків: «У цьому сенсі реклама є, може бути, найзначнішим засобом масової інформації нашої епохи. Також, говорячи про будь-які предмети, будь-яку марку, вона фактично говорить про всі предмети або про цілий всесвіт предметів і марок. Так само вона помічає через кожного із споживачів усі інші і кожного через усіх інших, імітуючи, таким чином, споживацьку тотальність, знову організовуючи споживачів у маклюенському значенні слова, тобто організовуючи їх через співучасть, іманентну безпосередню злуку на рівні повідомлень, але особливо на рівні самого медіуму і коду. Кожен образ, кожне повідомлення має передумову консенсусу всіх індивідів, віртуально покликаних його розшифровувати, тобто декодуючи послання автоматично, приєднуючись до задіяного в ньому коді» [63, с. 162].

Ж. Бодрійяр фіксує момент прискореного швидкого темпу зростання перенасиченого предметного середовища, де речі так швидко зникають і вмирають, що люди не встигають побачити, які вони і навіщо вони. Щось змінюється у просторі предметного середовища, і змінюється кардинальним чином. «Речі не формують ані флори, ані фауни. Однак вони справляють враження тієї рослинної дійсності, яка розмножується, де новий дикун співмірно з працею відшуковує прояви цивілізації» [63, с. 6]. Тут чітко фіксується, що екологія як природний устрій ойкумени, як домобудівництво замінюється обміном товарів, міною вартістю, замінюється споживанням. Предмети як машини бажання стають панівними, а люди стають придатками до цих предметів. Це інверсія, радикальний поворот (семіологічний,

антропологічний, візуальний), що відбувся в культурі ХХ ст. як трансформація не лише предметного середовища, культури, а й людини.

Сама людина стає об'єктом продажу – її потреби і спокуси, її галюцинації і внутрішній світ, її душа і дух зрештою. Що ж врятує людину від хижацьких популяцій речей? Врятує саме віртуальна реальність, код симуляції як можливість уявити предмет у двох іпостасях: як картинку, образ, зображення і як річ. Речовинність традиційно зберігається в дизайні. Проте дизайн передбачає роботу не лише з речами. Дизайн активно працює з мас-медіа, з простором імагінації – психоделічним простором мас-медіа. Виникає нова сфера екології культури – метаекологічна естетика.

Це нова екологія, нова ойкумена, новий віртуальний світ, який протистоїть навалі речей і дає можливість не бачити їх, хоча їх стає все більше і більше. Тобто урбанізація призводить до ескалації симуляції, не потреб, не споживання, а симуляції потреб і споживання. Людина виснажується як симулятивний суб'єкт дискурсу поп-культури. Ж. Бодрійяр стверджує, що предметне середовище повністю перебудовує усі елементи системи: «Із за того, що предмети середовища перетворилися у рушійні елементи децентралізованого простору, а структура їх стала більш легкою, збірною-розбірною, то на них і деревина іде більш «абстрактною» така, як тік, палісандр, червоне або скандинавське дерево. Варто зазначити, що окраси цих порід уже не збігаються із традиційним деревом, але вони з'являються у більш світлих або темних варіантах, що часто у поєднанні із поліруванням або лаком (або, навпаки, «необробленістю речі»), в будь-якому випадку і колір, і матеріал стають абстрактним, і вся річ стає предметом розумової маніпуляції. Тим самим сучасна домашня обстановка цілком включається у знакову систему «середовища»...» [65, с. 32–33].

Утім, суспільство не прийшло до обмеженого споживання, більше того, споживання зростає. Але світ предметів не стає тотально-всеохоплюючим, його замінюють візуальні концентрати, більше того – його замінює продукція мас-

медіа, екранні кіборги. Так виникає ще один притулок, ще одна ойкумена, пов'язана з мас-медійним простором, в якому людина почуває себе більш комфортно, ніж у традиційному предметному середовищі. Говорячи про задоволення потреб, про повноту життя і про споживання як спосіб насичення цих потреб, Ж. Бодрійяр вдається до досить цікавих алюзій. Він стверджує, що у протоцивілізації, коли людина нічого не мала, вона була більш щасливою. Ця думка не оригінальна, адже ще К. Леві-Строс звертав увагу на те, що люди в архаїчних культурах були більш щасливими. Як відомо, матроси з корабля «Баунті», які вбили свого капітана, не захотіли повертатися додому, бо на них там чекала смертна кара, і залишилися на острові, де жили племена аборигенів. Усі вони дуже швидко були адаптовані первісною культурою.

Саме диво адаптації примітивною культурою більш розвинутих вражає й досі. Культурна колонізація триває. Пострадянська культура дуже швидко була колонізована більш примітивною культурою споживання американського зразка, яка нав'язливо створює свої іміджі, свій маркетинг і свою інфраструктуру культури споживання, культури симуляції цього споживання, бо в пострадянському просторі немає того достатку, тих економічних ресурсів, які мають країни Західної Європи і США.

Ж. Бодрійяр стверджує, що саме комерційний еротизм стає тією вартістю, яка дає можливість дуже швидко досягти певного результату в справі культурної колонізації. Тобто те, що сучасною мовою зветься сексуальністю, є зануренням у підсвідоме, ескалацією глибинних інстинктів та орієнтацією на органічні потреби людини. Їх (потреби) використовують у вигляді еротичних об'єктів, які засобами метонімії, тобто просторовим з'єднанням у тексті, риторично обігріються та утворюють тотальний глобалізаційний міфодизайн. Так, в одному рекламному просторі поєднуються у потрібних конфігураціях об'єкти, призначені для продажу: цигарки, банки кави, горілка і все що завгодно, що продається разом із тілом людини.

Ж. Бодрійяр зазначає: «Імператив краси, який є імперативом зробити тіло продуктивним засобом повороту до нарцистичного реінвестування, включаючи еротику як засіб експлуатації сексуальності. Потрібно чітко відрізнити еротику як поширення в нашому суспільстві мінових стосунків від, власне, сексуальності. Потрібно розрізнити еротичне тіло, засади мінових знаків бажання від тіла як місця фантазму і засади бажання. В тілі-імпульсі, в тілі-фантазмі має надлишок індивідуальна структура бажання. В «еротизованому» тілі існує саме соціальна функція обміну, в цьому сенсі еротичний імператив, який як важливість, або багато інших загальних ритуалів проходять через інструментальний код знаків, є лише (як естетичний імператив краси) варіантом або метафорою функціонального імперативу» [63, с. 173]. Сказано лапідарно просто і чітко. Всі спекуляції стосовно сексуальної та еротичної тематики є функціональними, презентують комерційний еротизм, який використовує і споживає тіло людини як об'єкт не бажань, а продажу. Можна було б це кваліфікувати як проституцію, якщо б платили гроші за сексуальні послуги і за тіло, але віртуальна проституція реклами, шоу-бізнесу та ін. існує як продаж краси, як девальвація краси, як продаж ідеалу, який дуже швидко обмінюється на баночку кави або на пляшку горілки.

Середовище мас-медіа теж є предметним у своєму специфічному розумінні. Предметом діяльності комунікативних процесів є не інша людина, а натовп як всезагальний суб'єкт історії, культури та віртуальної реальності, яка відбувається як комунікативні, мас-медійні процеси спілкування персоніфікаторів інформації. Натовп вважається сьогодні ще однією стихією разом із водою, вогнем, зеленню, повітрям. Натовп як десуб'єктивована реальність, де суб'єкт-об'єкт рухається в просторі невичерпних можливостей (цей суб'єкт має безкінечну кількість рук і ніг, який, як задумливий страус, занурився в своє підсвідоме), живе світом комунікацій. Цікаво, що комунікація може бути адресною, може бути безадресною, натовп може бути концентрованим, а може бути дифузним. Так, дифузний натовп є один із

цікавих об'єктів маніпуляції і спілкування, де предметом останнього є не кожен окремий особливий суб'єкт або особистість як така, а певна безособистісна суб'єктність як така, яка має свідомість і клішовані реакції, реагує саме так, як запрограмував дизайнер-режисер. У психоделічному просторі відбувається все те, що пов'язане з клішованими реакціями комунікативних, рецептивних стосунків. Не існує маси, котру ніде не можна побачити, тому що вона скрізь, а це мільйони людей, які спокійно читають свою газету, імперативно вторять радіо, створюють частину нового типу натовпу. Це нематеріальний, розпилений, закинутий у домівку натовп.

Мова йде про публіку, або скоріше про публічність як таку, єдність читачів, слухачів, телеглядачів. Залишаючись кожен у себе вдома, вони існують усі разом, при всій несхожості – вони подібні. Так, натовп планети функціонує в режимі міфодизайну, де керування масами призводить до того, що дегуманізація мистецтва стає звичайною реальністю. Це той феномен, що є протилежним *virtus*. Якщо *virtus* – це втеча від реальності, новий вид ескапізму, то розсіяний натовп – це все ж таки одна із спроб дотичного з'єднання з абсолютом. Так, охлократія і мас-медійний простір є певною контрпозицією віртуальної реальності. Вона віртуальна за засобами трансформації інформації, бо є екран і надмірність інформаційних потоків, є збільшена концентрація цієї інформації, але немає заглиблення, самозанурення як стану споглядання предметного середовища, де предметом є саме цей предмет споглядання, що презентує абсолют, презентований у вигляді чи-то моди, чи-то екранного світу, чи-то коміксу та ін. У натовпі панує стихія, яку не можна порівняти з модою, стихія комунікаційного суспільства, де немає ані змісту, ані форми, ані жодних меж.

Комунікаційне суспільство, за К.-О. Апелем, – це нова конфігурація цивілізації, яка потребує своєї планетарної етики. Цей явно дегуманізований етап культури потребує своєї, якщо не гуманізації, то у будь-якому разі людяної, концептуальної презентації в контексті можливих культурних реалій

культурного діалогу. Якщо зосередитися на самому каналі інформації, наприклад, телебачення, то виникає певний ефект, що формується як емоційний афект охлотелесугестії. Натоп, отримуючи концентрований засіб інформаційного впливу, створює подібність концентрації великих груп або мас людей на невеличкому просторі. Відбувається ефект, коли людина перетворюється на цивілізованого дикуна.

Реципієнт починає жити за законами дикої зграї. Взагалі, політика орієнтації політичних стосунків на зоологічні, на закони виживання хижаків, зграй є метафоричною, але на рівні гри з підсвідомим вона справді торкається досить простих і чітких реалій. Якщо раніше при використанні гіпнозу лікар посилався на ідею, на розум, на те, щоб зосередити увагу пацієнта на певному ейдосі, на його інтелектуальному лібіді, то З. Фрейд занурює пацієнта у підсвідоме. Універсалізація сюрреалізму медіа без підсвідомого породжує катастрофізм зустрічі з радикально іншим «Я» – суб'єктом, який не має смертної форми існування. Вульгарно інтерпретований світ підсвідомого, спроектований на всю культуру, особливо на культуру мас-медіа, винищує будь-яку духовність узагалі.

Сучасний іміджмейкер, продюсер та режисер-аранжувальник міфодизайну, тобто дизайну психоделічного театру медіа, перетворює цей психоделічний театр на власну арену, рампу, що має свою публіку. Це і є той охлос, що може розростатися до планетарних розмірів. Дикунський артистизм поп-культури межує з певною втратою культури і водночас є культурним осягненням людиною підсвідомого як тотального сучасного міфу. Персоніфікатор інформації в психоделічному міфодизайні виступає у вигляді гіпнотизера, з ним ідентифікує себе глядач, а глядачів багато, так і виникає ефект охлотелесугестії.

Це своєрідний фантом, своєрідний симулякр, який створює новітній спосіб комунікації, нове предметне середовище, де речовинність як така відступає, і суб'єктно-об'єктні відносини замінюються суб'єктно-суб'єктними.

Хоча йдеться не про суб'єктів, скоріше це об'єктно-об'єктні відносини, якщо об'єктами вважати живих людей, які можуть лише продукувати ідентифікацію або персоніфікацію інформації. Це теж екологічний світ ситуативного і комунікативного споглядання, який не потребує самозанурення в світ ідеалу, абсолюту, а є ситуативним враженням інтеракції як надцінності спілкування.

Це теж певна ойкумена комунікативного універсуму, домівка охлосу як глобального реципієнта, але домівка на роздоріжжі всіх доріг. Дуже близько до такої ойкумени підходить реальність ситуативно-споглядального світу реклами, зокрема реклами політичної та соціальної. Втім, реклама поєднує в собі ситуативність і зануреність у соціопрагматику дії, зануреність у світ абсолюту, який дається в натуральних, докультурних, «реальних» формах, які теж використовують сугестію охлосу, адже вона має інші образи і конфігурації.

Цікаво, що, крім комерційного еротизму, про який вже йшлося, в рекламі існує комерційний код «поїдання інформації», тобто феномен причащення як поїдання, як найбільш глибинний код, відомий ще з давніх цивілізацій. Цей код у рекламі спрацьовує імпліцитно, навіть не привертаючи до себе особливої уваги. К. Сальникова у праці «Естетика реклами. Культурні коріння та лейтмотиви» акцентує увагу на тому, що поїдання є одним із глибинних кодів ідентифікації. Людина ідентифікує себе з іншою людиною тільки тому, що вона їсть. А сам спосіб поїдань є способом причащення до рекламного абсолюту. «Реклама постійно закликає використовувати продукцію, споживати її в усіх суттєвих, сутнісних формах. Це загальна збуджувальна настанова реклами. Прямим втіленням спонукального вектора в дію є мотив поїдання. В рекламних сюжетах природна будь-яка тема їжі, поглинання продукції нібито без залишку, в чистому вигляді, в прямому сенсі, тобто поглинання як таке» [423, с. 17].

Світ реклами – примусово екстатичний. Реклама працює лише з експресивним волевиявленням тої чи іншої функції культури, інакше вона стає неефективною. К. Сальникова констатує: «Красуні і красені усіх мастей їдять, прикриваючи очі і завмираючи майже в екстазі. Великі плани осяяних

насолодою облич перебезуюються з надвеликими планами губ, що еротично рухаються. Персонажі інших ампуа, особливо простаки і простачки, їдять «смачно» і радісно, з помірним і надмірним фізіологічним оптимізмом. Сім'ї їдять у гармонійному мінорі або мажорі, ідеально дружно. Їжа – це насолода, доступна усім. І тому їжа – це «єднання», смакота-об'єднання, яке охоплює усю потенційну аудиторію людей, рівних від народження щодо їжі. Люди з різною зовнішністю, статтю, віком, соціальним положенням, характером, професією, інтелектом – усі є людьми, однаковою мірою створеними для того, щоб щось їсти» [423, с. 18].

Простий, гарненький код ідентифікації стимулює не просто споживання, а споживання символів ідентичності. О. Фрейденберг у праці «Поетика сюжету та жанру» розмірковує про те, що причащення – це феномен, що походить від дуже давніх культур. Навіть Христос, говорячи «Ви їсте кров і тіло моє», мав на увазі символічне причащення, яке генеалогічно походить від причащення фізіологічного. Реклама не має символічного причащення, навпаки, вона його ігнорує. Тут усі симулякри відсунуті, тут є один гіпер-симулякр тотального архетипу, який поєднує усіх, бо всі рівні у тому, що вони можуть їсти. Більше того, не просто можуть їсти, а обов'язково їдять. Навіть курча-гриль, яка пропагує себе як смачненьку їжу, яку саме й з'їдає, зображується як вічно жива істота, яка плескає крильцями. Потім із неї роблять гарну котлетку, а потім планетарний охлос рекламної комунікації рекламної події з'їдає її в аеропортах, кафе, їдальнях та ін.

Отже, феномен самопоїдання фактично імпліцитно демонструє *virtus* реклами. Це феномен самопоїдання як глобальної рекламної самоідентичності. Людина поїдає людину, предметом поїдання є інша людина, але посередником персоніфікації інформації виступає об'єкт поїдання. Це дивний «канібалізм», не менш страшний, ніж у давні часи. Механізми ідентифікації ті самі: дикуни поїдали своїх ще здорових батьків, щоб «набратися» від них мудрості життя,

досвіду та ін. Механізм не менш агресивний і страшенно дійовий. Без такого канібалізму реклама не була б здійсненою.

К. Сальникова відзначає: «Лише підсвідомим ототожненням їжі і народження, їжі і статевих стосунків, їжі і злиття в єдине людини і природи можна пояснити величезну кількість рекламних сюжетів, де тварини з великим піднесенням беруть участь у рекламі продуктів, створення яких неможливе без умертвіння попередньо «висхідного» суб'єкта. Але «суб'єкти» про це начебто і не думають. Начебто їм не загрожує смерть на бойні чи під ножом домогосподарки. Начебто це самі тварини їдять продукти споживання, а не їх самих з'їдають люди» [423, с. 21]. Цей красномовний текст свідчить про те, що відбувається «невинне» поїдання. Поїдання самого себе всупереч волі, поїдання непередбачене, зненацька. «Зрештою, – констатує К. Сальникова, – в процедурі поїдання, виходячи з архаїчної логіки реклами, відбувається тісне взаємопроникнення людини і курча. Курча просякає собою людину, і це не несе жодного есхатологічного відтінку. Саме тому, що результатом подібної процедури є те, що курча переселиться в людину, а людина перетвориться на курча, здійсниться відповідне взаємопоєднання сутності курчати і сутності того, хто щось їсть. Так що ще більш цікаве питання, хто все ж таки сидить за столом, – той мешканець міста, що став курчам, або курча, яке перетворилося на людську цивілізовану, сповнену манер істоту. Рекламний образ ресторанної страви включає в себе обидва образи сутності, які одразу поєднуються в драматизмі боротьби за виживання. Конфлікт жертви і переможця знімається. Переможець – продукція, тобто предмет споживання, котрий стає для кожного учасника акції потребою. Їжа – продукція потреби для живих істот. Проте живі істоти – продукти їжі для самої їжі» [423, с. 22].

Описаний калейдоскоп ідентичностей, сама зміна місць, гра-підстановка жертви і того, хто створює цю жертву, того, хто їсть, і того, кого поїдають, створюють образ вічного життя, вічного світу, вічного часу, вічності як такої, де людина наділена безмежними можливостями і сповнена безмежних сил. Це

справді піднесений світ, це світ *virtus* сучасних процесів глобалізації культури без прикрас та геополітичного камуфляжу. Це світ людини, яка приєднує себе до абсолюту споживання заради споживання найархаїчнішим, найпростішим чином, пов'язаним із ситуативною процедурою щоденного наповнення їжею свого життя.

Реклама створює дивний світ віртуальної реальності. Це едем, який здійснився, існує на землі, сповнений жуйками, томатними соками, горілкою, сигаретами. В ньому досить нудно існувати, але він є. Втім, люди грають ролі старанно, вірять, що це справжній едем. К. Сальникова зазначає: «Любовні стосунки з поцілунками, обіймами, танцями, жартами та іншими взаємодіями двох людей, зануреними один в одного, залишаються улюбленим сюжетом реклами. Любов людей повинна ніби спрямовувати емоційні флюїди в навколишній світ, об'єднуючи цією атмосферою любовної насолоди і тішення предмети навколо. В іншій варіації рекламні герої спрямовують свої почуття прямо на предмети споживання. Але ж атмосфера ніжності, пристрасті буквально розлита скрізь, вона імперсональна, вона схоплює всіх і робить усіх захопленими пристрастю – і речі, і споживачів» [423, с. 34].

Така імперсональність пристрасті, яка ніби вкарбована в річ, а річ живе як людина, і теж відчуває, що її бажають, створює новий міф, де «Я» і «Ти» знімаються в анонімному родовому суб'єкті споживання, а річ стає тим Великим іншим, що має своє воління, має своє бажання. Так і утворюється едем тотальної єдності людини, речі та насолоди. Відбувається міф тотального споживання. Отже, міфодизайн віртуальної реальності, мас-медіа, моди, реклами як екологічний чинник концентрує в собі соціодинаміку предметного середовища у всій генезі його формотворення. Естетичне сприйняття тут розгортається як міф, символ, емблема, як всі здатності занурення в почуття, – почуття ситуативне, глибинне і навіть надособистісне й абсолютне. Усе це може бути симулятивним кодом, але сама симуляція не помічається. Едем

існує, і люди продовжують існувати разом із цим земним едемом на цій грішній землі, яка є тоді, коли є люди.

2.5. Синестезія як полімодальна стратегія сприйняття середовища: образні та семантичні конотації

На підставі моделювання сприйняття як культурно-екологічної матриці образності певної доби важливо осмислити психологічні процеси сприйняття як константні, які в принципі залишаються постійними та мало змінюються. Сьогодні необхідно вести мову саме про єднання культурологічного, психологічного та естетичного вимірів образності, про той контекст псюхе або психологічних даних, які є антропологічними константами роду людини взагалі, людини як такої у часопросторі культури.

Це складна й багатоаспектна тема, тому варто обмежитися лише деякими фрагментами її експлікації. Синестезія – це синтез, єдність модальностей образу, механізм синтетичного сприйняття світу, коли людина сприймає світ не почергово (спочатку зором, потім слухом, а потім ще якимось інакше), а синтетично. Проте цей синтетизм має просторову розгортку перекодування одних модальностей на інші.

Гаптичні, тобто тактильні модальності перекоднуються на зорові, зорові – на оптичні та ін. Так утворюється та єдність, або цілісність сприйняття, що є запорукою цілісного естетичного образу. Синестезія та фрагменти психологічної реальності досі досліджені частково, адже цей феномен цікавий як метафізична засада формування цілісності естетичного художнього образу, який виникає на підставах саме полімодального єднання даних рецепції.

Важливо помітити, що синестезія спрацьовує не лише на рівні психічних процесів – вона виходить і в метакультурний простір. Людина, яка тривалий час бачить чорно-білі фільми, звекає бачити чорно-білі сни, бачити світ у чорно-білому градуванні. Широкий діапазон кольорів на екрані теж впливає на сприйняття людини. Людина саме так звекає бачити всю реальність у

форсованому світло-кольоровому режимі. Можна констатувати, що пластичне виховання, пов'язане зі скульптурою, архітектурою, пластикою – предметною, не експресивною реальністю, – відображається на графічному, живописному просторі вмінням сприймати та оперувати інформацією. Живописна кольорова гамма стає одним із тих структурних елементів, що перекодовуються в пластичні, графічні та інші градації візуального простору. Виникає безмежжя різних варіацій, але варто обмежитися психологічними констеляціями та спробувати співвіднести їх з певною матрицею образності, де образ є аніконічним, образ-емблема, образ-метафора, образ-символ та образ-міф корелюють із трьома рівнями естетичного споглядання – ситуативним, метафізичним та мультипроективним. Безперечно, це ще одна модель, досить узагальнений підхід, але він дає можливість структурувати образ по вертикалі як певну синтагматичну матрицю в просторі культури, і по горизонталі – як певні засоби занурення в процес споглядання.

Отже, можна вести мову співвідношення образу психічного та образу художнього або естетичного. Певна річ, ці категорії є науковими абстракціями, як саме співвідношення культурологічних модальностей образу є суто абстрактно-модельною кореляцією, але вона потрібна для того, щоб з'ясувати, як діють механізми полімодального зчитування інформації, перекодування одних модальностей сприйняття на інші, які механізми психіки тут задіяні та ін. Проте проблема синестезії актуалізує проблему естетичної свідомості як такої і проблему предметності свідомості, проблему предметності образу.

Герменевтичне коло знову замикається: предметне середовище, де поняття предмета як протистояння людині фрагменту світу, включеного в естетичне споглядання, стає концептуальним принципом осмислення вже нового поля категоріальних імплікацій. М. Мамардашвілі та О. П'ятигорський констатують радикальний факт «натурредукції» свідомості, яка працює з предметами, не помічаючи того, що вона працює з нервовим субстратом. Тобто

опосередкуючі механізми нервового субстрату елімінуються, ніби людина безпосередньо є предметом серед предметів [308].

Щоб вийти з цього парадоксального герменевтичного кола, розбудовується ціла низка досить цікавих інтерпретативних констеляцій, де говориться про свідомість, стан свідомості, предметність образу та ін. Цей підхід до того, як свідомість обіймає реальність, можна було б назвати феноменологічним або конститутивним. Це закономірний шлях переходу від семіології до феноменології, збагаченої культурологічними імплікаціями. Говорячи про структуру свідомості, М. Мамардашвілі та О. П'ятигорський стверджують: «Структура свідомості є принципово не індивідуальною. Структура свідомості може бути названа змістом і може бути названа формою, частково визначаючи те, що в певних філософських течіях і школах називається «формою свідомості»» [308, с. 67– 68].

Не дивно, що концепція авторів цілком збігається із концепцією М. Бахтіна. Більше того, вони головним концептуальним механізмом, який характеризує структуру свідомості, називають місце. Це теж європейська парадигма, і теж бахтінський термін. «Структура свідомості – це змістовне, усталене розташування «місця свідомості», що унаочнюється у зв'язку зі станом свідомості, з точки зору сфери свідомості» [308, с. 77].

Тобто структура свідомості є фактично позаособистісною квазіпредметною реальністю, що пов'язується зі станом і з місцем перебування «органу» стану. Це місце знаходиться, на переконання дослідників, в об'єктивній реальності завдяки самій свідомості. Це парадокс, але він свідчить про складну драматургію схоплення світу в свідомості (думці та почуттях), коли нервовий субстрат елімінується, і свідомість працює начебто з предметними ознаками реального світу.

Автори вдаються до ще більш цікавих алузій, які вражають своєю навіть художньою, так би мовити, ментальністю. «Структури свідомості не виникають й не знищуються, даної структури свідомості може не бути в тому чи іншому

місці, або взагалі може не бути тієї або іншої структури свідомості. Але, якщо вона є, то ми не можемо вже говорити про те, що вона виникла або зникла. Ми можемо говорити, що свідомість пішла з якоїсь структури свідомості, покинуло цю структуру й, може бути, ми цю свідомість знайдемо потім в якійсь іншій структурі свідомості, але ми нічого не можемо сказати про долю попередньої або іншої структури свідомості, з якої свідомість пішла або котра була покинута свідомістю» [308, с. 78].

Цей персонаж «місця-стану» явно належить буддистським імплікаціям та рефлексії над свідомістю як автономним об'єктом, пов'язаним із професійним захопленням О. П'ятигорського. Проте це не структуралізм, це феноменологія, але більш радикальна, ніж гуссерлівська. Е. Гуссерль все ж знаходить «структуру» свідомості і називає її «ноемою», і завдяки радикальній редукції (епохе) конституюється реальність ноуменального світу, який презентується як феномен. Однак та структура свідомості, що конституює світ у М. Мамардашвілі та О. П'ятигорського, не називається ноемою і не зводиться до субстрату думки. Вона є просто «структурою свідомості», що може наповнювати свідомість, а може покинути її. Проте світ дається наявно, і дається свідомістю.

Щоб зрозуміти як це відбувається і відійти від певного містицизму східних вчень, слід звернутися до праць О. Самойлова, який достатньо коректно реконструює поняття «темне м'язове почуття», введене як метафізична засада формування псюхе І. Сеченовим. Видатний вчений вважає, що темне м'язове почуття є тим глибинним, якщо не сказати, екологічним протосуб'єктом, який є вихователем дистантарецепторів, або взагалі будь-якої рецепції людини. О. Самойлов досить цікаво інтерпретує І. Сеченова, і ця інтерпретація допомагає в образній формі відчувати генеративний механізм предметності образу. «В різних випадках, – зазначає О. Самойлов, – Іван Михайлович описує, як око оглядає ряд предметів, що розташовані від нього на різній відстані, як зорова вісь оббігає контур будь-якого зовнішнього об'єкта,

як два ока зіставляють разом циклопічну систему, яка охоплює, зосереджує свої осі в певній фіксованій точці, яка перебуває у спокої або в русі. Він застосовує для цього дивне визначення «щупала» (рос.). В його уявленні наші зорові осі – це щупала, або як він інколи лапідарно виражається, щупала як такі, що і ніби виштовхуються з ока до тієї точки, що розглядує око. Так, по мірі її віддалення чи наближення до нас щупала можуть подовжитися або скорочуватися. Вираз «щупало» – чудовий образ, який найбільш чітко визначає сутнісну сторону просторового бачення» [424, с. 10–11].

Останній каданс цієї аналогії-інтерпретації: «Вільно інтерпретуючи Івана Михайловича, можна сказати, що наше око виконує функцію м'язів, що й здійснюється певним темним м'язовим почуттям, яке перетворилося ніби на орган, здатний викидати динамічні щупала, які пов'язують його з усіма точками світу. На цьому засноване наше просторове бачення, наші просторові уявлення. Неважко далі побачити, що, коли наші просторові уявлення засновані на засобах м'язів як динамічному органі, що приводяться в рух, то наші уявлення про час повинні, очевидно, також мати свої корені у функції м'язів або в будь-якому русі, що протікає в часові» [424, с. 12].

Такою є думка натураліста, фізіолога. Вона не зводить психологію до фізіологічних реакцій. Психофізіологічного паралелізму тут не виникає, але виникає певна метафізична зануреність у глибини створення психологічних актів тими структурами свідомості, про які розмірковують М. Мамардашвілі та О. П'ятигорський. Власне «щупала» як аналог гаптичного схоплення речі є й певною синестезією, яка дає можливість відчувати простір і час, темпоральність самого споглядання і вбачати предметність на засадах певних глибинних реалій, що є синкретичними, не розчленованими на модальності п'яти почуттів людини.

Таке синкретичне, глибинне та метафізичне осягнення світу є предметом багатьох спекуляцій у психології, зокрема в екологічній психології Дж. Гібсона. «Охоплюючий оптичний устрій у точці спостереження – центральне поняття

екологічної оптики. Бути устроєм означає бути впорядкованим, а бути охоплюючим у точці означає охоплювати те місце розташування в оточуючому світі, яке може в принципі займати споглядач» [129, с. 107]. Утім, екологічна оптика у Дж. Гібсона є інваріантним механізмом сприйняття всіх живих істот. «Суть навколишнього світу в тому, що він оточує індивіда. Щоб там не було, але термін «оточення» є невизначеним, і ця невизначеність створює плутанину в поняттях. Прикладом цієї мішанини є питання про те, як оточення окремої тварини може бути оточенням водночас усіх тварин. Якщо погодитися з тим, що два спостерігачі не можуть в один і той самий час займати одне і те саме місце, доведеться визнати, що у двох спостерігачів ніколи не буде однакового оточення. Отже, у кожного спостерігача свій «особистісний» унікальний навколишній світ.

Спробуємо знайти вихід із безвиході. Можна розглядати компонування поверхонь відносно стаціонарної точки спостереження, центру, в якому знаходиться нерухомий індивід і з якого навколишній світ виглядає як безліч застиглих концентричних сфер. Але можна розглядати компонування навколишніх поверхонь і відносно точки спостереження, що рухається шляхами, якими може проїхати будь-який індивід. Це набагато корисніший спосіб розгляду оточення.

Усі доступні зони локомоції шляху утворюють безліч потенційних точок спостереження. Будь-який індивід може зайняти будь-яке місце, а в одному і тому самому місці в різний час можуть побувати усі індивіди. Оскільки речове компонування місця існування залишається незмінним протягом досить тривалого часу, в усіх мешканців є однакові можливості для обстеження середовища. У цьому сенсі навколишній світ оточує усіх спостерігачів так само, як і єдиного спостерігача» [129, с. 112].

Межа культури та природи розмивається за рахунок ствердження метаекологічного простору сприйняття, суб'єкт якого є надмірно універсалізованим. Осягнення нерелективного, синкретичного та

фундаментального еколого-антропологічного середовища неможливе без синестезії як метакультурного та метахудожнього перекодування зорових, слухових і тактильних почуттів. Таким чином, пропріоцепція – орієнтація в просторі тіла – стає елементом поєднання глибинних витоків орієнтації естетичного суб'єкта в світі з елементами визнання часу або часовості як такої.

Утім, метафізичні імплікації психічного не розкладаються на диференційні психічні акти, які розбиваються на п'ять складових сприйняття. Світ визначається не лише в предикатах дихотомії об'єкт – суб'єкт, а як певна комунікативна сцена. Тобто виникає дивна метаморфоза, коли йдеться про предметне середовище, слід розуміти, що це середовище сприймається в межах культурного коду, в межах тієї матриці і синтагматики, описаних вище в статичному і діахронічному розрізі. Проте ця матриця не є універсальною. Вона змодельована зсередини псюхе, зсередини психіки, збуджується і спонукається синестезійним кодом – кодом єднання образу і предмета, де темне м'язове почуття нав'язує свою логіку відтворення матриці образності предметного світу як єднання образу та предмета, або єднання предмета та образу.

Тобто, в предметне середовище входить цілий ряд констеляцій й алюзій культурного, естетичного і соціоморфічного плану. Те, що І. Сеченов не пов'язує пропріоцепцію з почуттям простору і часу, є суто генетичним кодом біомеханіки темного м'язового почуття. Втім, він вивчає і внутрішні, мозкові, центральні ланцюги психічного акту, безпосередньо пов'язані із зовнішніми рецепторними елементами осягнення світу. Більше того, він звертає увагу на перекодування даних периферійної зони сприйняття і даних зони центральної, коли людина починає мислити шкірою, як мислить пальцями піаніст, створюючи музичну форму. І, навпаки, коли сама таїна глибинного м'язового почуття пальців передається свідомості, а саме мислення несе в собі присмак професійно орієнтованої діяльності.

Ці реалії ще більш драматичні, ніж психологія сприйняття. Вони свідчать про культуроморфізм діяльності та споглядання людини, пов'язаний із

професійним вихованням сприйняття. Так, корпоративний (професійний соціокод, за М. Петровим) нав'язує свій тип синестезії, свій образ образних синтез, що формується на підставах нерелективного, внутрішнього перекодування модальностей образу.

Л. Веккер так реконструює логіку сприйняття світу, згідно з концепцією І. Сеченова: «Цілісний акт сприйняття в його рефлекторному визначенні є єдністю середнього внутрішньо мозкового центру і позамозкової соматичної периферії, що поєднує організм з об'єктом. Це і є рефлекс у повній відповідності із загальним принципіальним сенсом цього поняття. І якщо центральну ланку не можна виокремити від соматичної периферії, то це означає, що субстратом психічного акту є не лише мозковий ланцюг, а й уся трискладова структура, в котрій висхідний і кінцевий периферійні компоненти відіграють не менш важливу роль, ніж компонент центральний. Тільки в своїй цілісності, сукупності всі ці компоненти становлять справжній, «той, що відповідає реаліям справи» процес, неподільний субстрат психічного процесу» [91, с. 50–53].

Не заглиблюючись у психофізіологічні проблеми реальності сприйняття предметного середовища, потрібно відзначити, що саме споглядання є не безсвідомим актом ідентичності образу та предмета, а має чуттєву ауру метаекологічної естетики, коли світ сприймається в контексті багатьох означуваних: міфологічних, символічних та ін. Важливо зрозуміти, що споглядання предметного світу є контекстуальним, орієнтованим на досвід суб'єкта споглядання, а також на ту предметну реальність, яка розгортається в різноманітному діапазоні. Це – зображувальні симулякри екранної реальності, рекламний, мас-медіа пресинг, це й справжня натуральність речі, яку купує покупець й отримує задоволення від того, що він гаптично сприймає цю річ в «обіймах» своїх уподобань, це естетичний об'єкт як предмет естетичної діяльності. Це також предмет зануреності в культурну ауру споглядання, яка без естетичної діяльності здійснитися не може.

Отже, класична естетика, більше того, позакласична естетика розуміють споглядання як антитезу діяльності, але споглядання в контексті дизайнерського прагматично-проективного міфотворення – це більшою мірою діяльність, ніж усе інше. Споглядання як занурення в стан, занурення в певні потойбічні сфери предметного середовища є складовою цієї діяльності. Втім воно не визначає цю сферу в цілому.

Так, праці Ж. Бодрійяра, Р. Барта, Л. Веккера були надруковані майже одночасно, причому різними мовами і на різних кінцях планети, але йшлося в них про те, що свідомість є натуралізованим феноменом дії з предметами, коли самої свідомості начебто не існує, адже насправді не існує предмета. Всі конотації образно-предметних відносин у безмежжі предметної реальності повертають до того, що предметна реальність може бути презентована по-різному. На екрані мас-медіа, в зображувально-експлікативному вигляді реклами, в трансформативному вигляді екранних кіборгів, як «справжня» предметність *virtus*. Віртуальна реальність не несе в собі коду наслідування тієї предметності, яка була раніше. Відносини предмет–кіборг–предмет абсолютно не відповідають жодній культурній реальності.

Це ситуативне занурення в світ споглядання, що потребує заглиблення в естетичний досвід, просвітлення, бо цього заглиблення і просвітлення немає. Варто говорити про благоговіння, про бачення певної інкарнації висхідних зразків предметної реальності, про всі можливі перевтілення, адже їх не можна здійснити. Є предметний світ та інсталяція, що нагадують висхідні інсталяції давніх культур, але тут неможлива ідеяція, неможливий ритуал, неможливе все те, що існувало раніше. Тобто можна стверджувати, що предметна реальність, предметний світ, предметне середовище – це не лише оточуючий предметний простір, це передусім коди культури, відсилки до певних ознак культурної аури, яка зустрічає людину в кожному предметному артефакті. Реципієнт ототожнює себе з цим предметом, з цією ознакою предметного буття культури,

стає іншим, стає людиною свого часу, яка втілилася в простір, наданий художником-дизайнером.

Художник-дизайнер – режисер конгломерату можливих світів, але їхня семантика не залежить від режисера. Естетосфера, семіосфера ойкосу сучасної культури також не залежать від режисера. Він режисує лише поверхові шари спів-буття Буття, а потім приходиться реципієнт і на терені всіх можливих і неможливих спонук, шляхів, образних подій знаходить свій шлях, свою долю й обирає шлях свого життя. Більше того, ця зрежисована реальність стає відомим музичним іміджем, наприклад, стає модним продуцентом інсталяції певного небаченого простору.

Міфодизайн, дизайн мас-медіа, дизайн рекламний і взагалі дизайн, що існує в просторі можливого, здійснюються як щось непередбачене умовами гри культури повсякдення, що свідчить про те, наскільки синестезія як передумова єдності культурних, кольорових, психічних ознак залежить від того, що не є предметом режисури. Так, філософи і психологи фіксують культурно-історичні типи дихотомії предмета й образу. Головне, що свідомість конститує реальність, але саме це конституювання не вартує того, щоб бути реальністю. Ноєма фото, зокрема, за Р. Бартом, є маргінальним явищем технообразу, що існує як зразок спів-буття Буття. Втім, це спів-буття не залежить ні від кого – ні від суб'єкта чи об'єкта, ні від усіх предикатів культурного будівництва. Синестезія залежить від багатьох чинників: від темного м'язового почуття, за І. Сеченовим, від абсолюту, що згори долає всі бар'єри культури в світі *virtus* і дає можливість усім суб'єктам та об'єктам бути самими собою.

Істотну роль колір відіграє також у живописі, кінематографі, шоу-бізнесі тощо, на що звертали увагу багато дослідників. Так, у К. Петрова-Водкіна в його самаркандських пейзажах немає чистого кобальту, як у М. Ульянова, який теж побував у Самарканді, немає кадмію, як у М. Сар'яна, який теж докладав зусиль, аби вхопити ті самі образи. В нього є вохра, є розділ смарагдово-зеленої і чорної фарби з додаванням ультрамарину. Це свідчить про самозакоханість у

кольорову гаму власного живописного світу, яка стає артефактом культури, яка збуджує, інтонаційно породжує нові світи, спонукає до нової креації, софійності, яку можна описати в межах екологічної проблематики.

Булат Галеев багато років займався кольоровою музикою. Це філософ, який присвятив синестезії не лише докторську дисертацію, а й кілька інших ґрунтовних праць. Саме він актуалізував проблему поєднання даних диференційної психології, яка займається пам'яттю, зором і слухом, із психологією генеративною.

«Таким чином, підходячи до аналізу «міжпочуттєвих зв'язків», – зазначає Б. Галеев, – ми будемо розуміти під почуттями «зовнішні почуття» (обумовлюючи там, де це потрібно, інші випадки), а там, де необхідно підкреслити їх модальну визначеність, вимушені, іншого виходу немає, використовувати поруч із висловами типу «міжпочуттєвий» його синоніми «інтермодальний», «міжсенсорний» (і відповідно, «моносенсорний», «бісенсорний», «полісенсорний» для вказування кількості почуттів – навіть це стосується і мистецтв, згідно з акцентуванням їх «засобів сприйняття»)» [119, с. 79].

Міжсенсорні зв'язки виникають на підставі різних складових: у зв'язку з величезним естетичним ефектом, коли людина, наприклад, переглядає чорнобіле кіно, адже його музику вона інтерпретує як колірний часопростір. Людина акцентує, інтегрує образні конотації, утворює образну цілісність полісистемного зразка, знаходить метафізичні глибини цієї цілісності як засади сприймання міжсенсорними проміжками свого псюхе. Б. Галеев та І. Ванечкін у статті «Синестезія» з «Лексикону нонкласики» стверджують: «Під час визначення опосередковуючого ланцюга вищих соціальних емоцій у формуванні синестезії можна побачити присутність мисленневих операцій, які спираються на думку, хай вони і здійснюються частіше за все на підсвідомому рівні. Синестезія належить до сфери невербального (поруч із музичним, візуальним) мисленням. Слухо-зорова синестезія є компонентом-зв'язкою

візуального і музичного мислення. Синестезія як специфічна форма взаємодії у цілісній системі чуттєвого відображення є проявом сутнісних сил людини. Це не певний епіфеномен, не аномалія, але норма – хоча, виходячи з можливої «прихованості» свого походження в кожному конкретному випадку, вона не завжди є доступною для поверхового наукового аналізу» [118, с. 410]. Тобто таке визначення синестезії є намаганням здійснити інтерпретацію сприйняття багатьма каналами інформації гетерохронної та гетеротопічної реальності естетичної діяльності та споглядання.

Так, синергійний досвід синестезійного образу живопису Василя Кандинського дає можливість вийти за межі її психологічного тлумачення. Художник на підставі робіт «Картинки з виставки» М. Мусоргського створив власний візуальний ряд, свої «картинки». Втім, це зовсім інший, безпредметний ритмічний ряд, так би мовити, коливальний синтез, який відображує зорове зображення синестезії авторського зразка. Естетичний ефект виникає на межі психологічних асоціацій, культурологічних алюзій, того ж імпресіонізму та спонук зображувальності експресіоністської графіки модерну, що призводить до синтезу мистецтв.

Синтез мистецтв швидко технологізується та просуває музику до візій генетичного алгоритму, які в протодизайні музичної міфотворчості 1960-х рр. набули вигляду електронної музики. Багато композиторів у ті часи були захоплені електронною музикою, адже майже для всіх цей період музичного дизайну швидко закінчився. У кінематографі та відео-шоу він набуває розгорнутого простору відеоінсталяції музичної матерії. «Принцип фотографічного звукозапису полягає в наступному: звуковий сигнал, трансформований в електричні імпульси (за допомогою електроакустичного перетворювача, мікрофона або при відтворенні звукового носія на відповідному обладнанні), надходить до спеціального електромеханічного пристрою – перетворювача, що моделює світловий промінь залежно від поточного значення звукового сигналу. При цьому можуть змінюватися форми променю (система

фотографічного звукозапису зі змінною шириною доріжки) та його яскравість (система фотографічного звукозапису зі змінною оптичною щільністю)», – констатує Є. Куш [268, с. 219–220].

Отож синестезія – це процес культуротворчості, який генерує в собі три складові: зондування психічної системи підсвідомого, коли актуалізується досвід асоціативного життя; зондування предметного, візуального, аудіального середовища, коли в екстероцепції актуалізується досвід поезики експресивних і конструктивних видів мистецтв сучасної хореї мультимедіа, досвід мистецтва взагалі в сприйнятті чутливої людини; зондування полімодальної синергії всіх п'яти почуттів у контексті пропріоцепції, що імпліцитно презентує реальність відображення гравітаційного самостояння людини в світі.

Темне м'язове почуття, за І. Сеченовим, є не просто метафорою, а величезною сферою синергії, яку вивчають психологи, естетики, мистецтвознавці. Зокрема А. Лурія підкреслював вплив «примітивних», протокультурних реалій пропатичного естетичного досвіду на будь-які екстрарецептивні стосунки людини і світу. Це важливо підкреслити, коли сучасні дизайнери психоделічного починають створювати агресивні комплекси впливу на людину в мас-медіа, політичній та рекламній інформації. Протопатична сфера, занурена в підсвідоме, стає об'єктом режисування та образної інтеграції подрібненого на фрагменти-уламки візуального та аудіального світу.

Зір та слух є найбільш дійовими рецепторами, орієнтованими на сучасний симбіоз комбінаторних елементів предметного, візуального та аудіального середовища протопатичного характеру, що спрацьовує на синестезію як психоделічний ефект. Так, кліпова інформація реклами, мас-медіа, пов'язана з феноменом поїдання, причащання, презентацією товарів, обов'язково застосовує слухові та зорові ефекти або алітерації. Навіть якщо текст є суто зоровим, алітерація як відсилка до звукових аналогів обов'язково присутня, бо вона допомагає зануритися в простір підсвідомого, що запускає в дію

інтероцепцію. Інтероцептивна сфера стає механізмом міфодизайну. Це не просто факт, а це зрозуміла усім реальність.

Її можна не усвідомлювати, можна експлікувати де-факто і де-юре, адже психолог-аналітик, який аналізує продукт мас-медіа, реклами та сугестивного впливу на глядача, переконується, що саме синергійний, сугестивний аспект є домінуючим, працює як певна надсистема. І остання екологічна констатація: синестезія є певним сховищем, екологічним притулком людини, яка шукає в світі інтероцепції, в світі підсвідомого той дім, домівку, яка допомагає не просто вижити, а жити цілісно і гармонійно. Цей цікавий ефект та афект, однак, не слід вбачати як суто банальну психофізіологічну реальність.

Так, Е. Морен, об'єктом досліджень якого є великі системи, у своїй праці «Метод» відзначає: «Навколишнє середовище, звісно, не втрачає свого характеру для співорганізаторів, які збільшують свою організаційну роль для живого єства. Як ми бачимо, навколишнє середовище стає екосистемою, тобто спонтанною машиною породження, в результаті взаємовпливів і взаємодій між живими єствами в одній і тій самій «ніші», являє собою дещо набагато більше, ніж запас їжі, крім того, набагато більше, ніж джерело негентропії, з якого єство черпає свою організацію, складність, інформацію; це один із вимірів життя, такий же фундаментальний, як і індивідуальність, суспільство, цикл регенерацій» [336, с. 242–243].

Ці висновки мають екологічний характер і свідчать про те, що петля рекурсії як звернення системи до своїх метафізичних витоків надає їй можливість оновлюватися. В метаекологічній системі реконструкції естетичного досвіду як екологічної системи слід підкреслити перманентне звернення до міфопоетики предметного, візуального та аудіального середовища як засадничого принципу його гармонізації. Ці констатації добре підходять до розуміння предметного середовища як міфогенезу та морфогенезу естетичного сприйняття як складної системи, що однаковою мірою зосереджена в психіці людини і предметному оточенні цієї людини. Предмет сприймається,

сприйняття – цілісне, ця цілісність сприйняття викликає свій предмет, повертає його саме в цьому ракурсі, намагається цей предмет зробити яскравим, потрібним і цілісним.

2.6. Естетичні компоненти гармонізації предметного світу

К. Лінч у книзі «Образ міста» зазначає: «Суспільний образ міста створюється накладенням одного на інші множин індивідуальних образів. Однак не виключенням є можливість виникнення ряду суспільних образів, кожний із котрих опрацьовується значною групою мешканців міста. Такого роду групові образи абсолютно необхідні для того, щоб індивід міг успішно функціонувати в межах свого оточення, вступаючи у ефективні контакти із собі подібними. Будь-який індивідуальний образ є унікальним. Він охоплює певний зміст, котрий ніколи або завжди ніколи не передається іншим, але при цьому він більшою чи меншою мірою збігається із загальним суспільним образом, який виникає в різних типах оточення з більшою чи меншою обов'язковістю» [284, с. 50–51]. Цей автор – учень Ле Корбюзьє – дає розгорнуту картину топонімії міста, де простір структуровано у об'єктному вимірі зонуванням та районуванням, а у суб'єктному формується в естетичному сприйнятті як певні «картосхеми», маршрути вписаності людини в обжитий місцевий ландшафт.

К. Лінч визначає універсальні типи образів навколишнього середовища: «1. Шляхи – це комунікації, вздовж котрих споглядач може переміщатися поступово, періодично або лише потенційно. Їх роль можуть грати вулиці, тротуари, автомагістралі, залізні дороги, канали. Для багатьох це елементи, що формують образ оточення: люди споглядають місто, рухаючись по ньому відносно шляхів, які утворюють всі інші елементи середовища.

2. Межі, або краї – це ті лінійні елементи оточення, котрі споглядач не використовує як шляхи і не розглядає такими. Це межі між двома станами, лінійні розриви безперервності: береги, залізничні виїмки, межі житлових районів, стіни, це, швидше, лінії співвідношення по горизонталі, ніж

координуючі вісі. Такі межі можуть бути легко або, навпаки, важко визначеними бар'єрами, що огороджують один район від іншого. Вони можуть бути також швами, лініями, вздовж котрих два райони якимось співвіднесені, пов'язані між собою. Хоча і не настільки наочно, як шляхи, ці оточуючі елементи слугують для багатьох існуючою організуючою ознакою, згідно з якою, якщо вона охоплює певні зони, подібно водному фонтану або стіні, окреслюють місто.

3. Райони – це частини міста, середні за величиною, які можна розглянути як двовимірну протяжність, в котру споглядач подумки входить «і зсередини». Вони мають певний узагальнюючий принцип, певний характер. Завжди упізнавані зсередини, райони можуть слугувати як система співвідношення ззовні, якщо тільки їх можна розглядати із зовнішньої позиції. Більшість людей упорядковують своє місто по районах із більшою чи меншою чіткістю, і питання про те, шляхи або райони є домінуючими елементами, вирішується індивідуально, що залежить не лише від особистості, але і від характеру кожного міста.

4. Вузли – це місця або стратегічні точки міста, в котрі споглядач може вільно потрапити. Це фіксовані пункти, в котрих і від котрих він рухається. Це передусім ланцюг, що поєднує місця розриву транспортних комунікацій, перехрестя або єднання шляхів, моменти строкоподібного переходу від одної структури до іншої. Вузли можуть бути і просто місцями максимальної концентрації будь-яких функцій або здібністю конфігурації від кафе на куту до замкненої площі.

5. Орієнтири – також точкові елементи, що споглядач розуміє як межі, вони залишаються зовнішніми щодо нього. Звичайно, це достатньо просто визначається матеріальними об'єктами: будинок, знак, фасад, вітрина, скеля. Використання орієнтира означає вичленування одного елемента із множини. Однак орієнтири дистанційного типу сприймаються, звичайно, під різними

кутами, з різної відстані поверх елементів менших габаритів і слугують для орієнтації стосовно центру або центрів» [284, с. 51–52].

Якщо предметне середовище – це предметний світ, який оточує людину і який ми розуміємо досить широко у філософсько-естетичному розумінні як естетичне середовище – це ще більш загальна абстракція, яка характеризує чуттєвий світ у цілому. Щоб здійснити якісь відправні теоретичні посилки, будемо посылатися на концептуалізацію предметного середовища В. Стригальова. Він визначає три моделі середовища: вічне, повсякденне середовище та середовище динамічне, мобільне.

Вічне середовище пов'язане з надцінним простором, який обов'язково несе в собі культурно-історичний потенціал, великий зміст соціальних подій. Це все те, що презентує надцінність культури в предметних артефактах і реаліях, які зберігаються як екологічна даність культури, величезний скарб нації, культури і народу в цілому. Це можуть бути меморіальні ансамблі, історичні центри міст, окремі пам'ятники архітектури. Тобто це той образ, що пов'язаний із благоговінням, зануренням у простір абсолюту, в глибинний, давній або прадавній пласт культури, який говорить про надцінність існування людини.

Повсякденний простір – це простір більш мобільний, де швидко виникають і зникають будинки, це новітні квартали, це забудова міст, це та, будемо говорити, топонімія міста, в якому людина відчуває себе співучасником швидких змін і подій, зміни просторових артефактів культури.

Динамічний (мобільний) простір більш локальний. Якщо повсякденний простір має ситуативні єднання з вулицею, що несе на собі історію, наприклад, Невський проспект або Тверська вулиця, Хрещатик або Андріївський узвіз, то динамічний простір – це простір різних експозицій, що швидко розбираються. Це виставки, які носять тимчасовий характер. Це динамічне середовище, пов'язане з транспортом, середовище метро. Його надмірно заповнюють рекламою та інформаційними засобами, але така підвищена інформативність не

є ознакою культури, а скоріше безкультурності. Динамічне середовище впливає на підсвідомість людини і характеризує темп і ритм її життя. Відтак, можна визначити три концепти чуттєвого естетичного середовища: надцінне, пов'язане зі спогляданням, благоговінням і з екологічною культурно-історичною цінністю протоформ, що сповнюють цей простір, чи то ландшафтна зона, чи то водойма, чи то пам'ятка архітектури, чи то руїни, але це місце, яке носить характер вічного середовища.

Можна сказати й інакше: ця потрійна структура є канонічною, структурно усталеною. Є проміжні зони між зоною повсякденною і меморіальною, чи зоною вічною. Так, на вулиці ставиться меморіальна дошка, перехідні містки просякають весь простір. Існують рекреаційні зони вулиці, підземні конструкції та ін., де містяться елементи мобільного динамічного середовища. Вся ця драматургія спрощує, звичайно, картину естетичного середовища, але сам принцип зонування є зручним для того, щоб розпочати хоч якось елементарно працювати з об'єктною тканиною в естетичному середовищі, тобто почуттєвому середовищі. Якщо говорити про тенденції формотворення предметних означувальних середовища міста, то можна з'ясувати такі відзнаки: ближче до центру домінують вертикальні споруди-башти, бо там менше землі, і все менше місця для розташування горизонтальних комплексів. Горизонтальні комплекси частіше всього стають об'єктом функціональних житлових структур, які пов'язані з житлом і з більш віддаленими від центру мікрорайонами. Це примітивна елементарна схема, але вона буквально б'є очі.

Організмизм в архітектурі, прогнуті мембрани вантових покриттів були відкриті досить давно, але в архітектурі вони не є ефективними способами з точки зору вижимання економічної вигоди з квадратного метра. Нижні поверхи міста динамічно переутворюються, несуть інформацію рекламного змісту, там розташовують кав'ярні, крамниці, підземні структури, які теж говорять про те, що динамічний простір міста функціонально нашаровується. Таким чином, динамізація міста відбувається по горизонталі на нижніх ярусах. Екологізм і

реставраційні проблеми стають досить гостро. Навіть якщо взяти будинки стилю модерн, то в Києві немає спеціальної програми, за якою б реставрували будинки кінця XIX – початку XX ст.. Більше того, багато домівок зносяться, цей процес невпорядкований.

Важливо простежити екологію світлової архітектури. Так, В. Макаревич, який досліджував саме сприйняття архітектури в контексті дифузного освітлення, визначає такі складові екології сприйняття архітектури: «1) Горизонтальне членування при розсіяваному освітленні хмаристим небом є більш контрастним, ніж вертикальним.

2) Поширена думка, що при дифузному освітленні горизонтальне членування для отримання високих контрастів повинно мати великі виноси, що не підтверджується ані результатами експериментів, ані практикою російської архітектури. Найбільш контрастними є полки з виносом 3,7 см. Чи не тому російський карниз – це система полок з невеликими виносами?

3) При дифузному освітленні контраст між деталлю і тлом більшою мірою залежить від характеру поєднання деталей із тлом. Плавне зіткнення в стик розмиває світловий контраст, особливо при невеликих виносах. При сонячному освітленні характер спів'єднання деталей із фоном найменше впливає на величину світлотіньового контрасту.

4) Контраст вертикальних членувань при розсіяному освітленні практично мало залежить від величини виносу.

5) При розсіяному освітленні найбільш контрастними є різного роду врізки. Контраст, що створюється врізками, залежить від співвідношення глибини і ширини врізки, а також від її справжніх розмірів. Із двох подібних врізок менша завжди є контрастнішою. Вдале знайдення розмірів орнаментальних доріжок псковсько-новгородською архітектурою робить їх активними у похмурий день. При сонячному освітленні контрасти, що створюються врізками, мало відрізняються від контрастів, які створюються полками.

б) Всі точки вертикально стоячого циліндру при розсіяному освітленні практично є рівно яскравими. Це робить циліндр зорово плоским. Вертикальні екрани, поставлені зліва і справа від циліндра, створюють на ньому такий розподіл яскравості, котрий правильно передає форму циліндра (поступове зменшення яскравості від центральної часті циліндра на її краї). Примикання колон у російській архітектурі – приклад використання цього прийому екранів» [161, с. 10–11]. Тобто все це залежить від образу конкретної забудови і конкретного образу архітектурного середовища.

Р. Арнхейм зазначає: «У ХІХ столітті розмежування інтуїції та інтелекту привело до конфлікту між тими, хто поклонявся інтуїції і вважав недостойними уваги інтелектуальні заняття учених і філософів, і тими, хто віддавав перевагу інтелекту і несхвально відгукувався про ірраціональний характер інтуїції як про позбавлене якого б то не було здорового глузду. Це згубне протистояння двох крайніх і односторонніх поглядів на пізнавальну діяльність все ще триває до сьогодні. Як я вже згадував спочатку, в освітній практиці інтуїція трактується як діяльність, що є притаманною мистецтву, якій неможливо навчитися і в якій не можна удосконалюватися. Вона розглядається як деяка розкіш або насолода, відпочинок, що дає заняття різними корисними ремеслами або видами діяльності, що вважаються чисто інтелектуальними» [17, с. 26]. Цей пасаж свідчить про контекстний аналіз не лише даних психології сприйняття, а й культури, комунікативного середовища в цілому.

Постмодерн в його іронічних тонах вже починає бути блідою калькою тотального незадоволення митця перед самою ситуацією його ставлення до всесвіту. Якщо ми звернемося до книги першої із трактату Вітрувія «Десять книг про архітектуру», то побачимо розгорнуту дефініцію поняття «композиція», але в контексті давньоримської будівної практики. Вітрувій вважає, що композиція як єднання в ціле включає в себе *dispositio* – розподіл будови на частини, *conlocatio* – виявлення природної взаємодії функцій у будові і *compositio* – пошук найкращого способу поєднання між собою частин

[104, с. 32]. Складові мистецтва архітектури, за Вітрувієм, такі: «1. Архітектура складається із строю, тобто положення, еврифмії, співмірності, благочинності і розрахунку.

2. Стрій є правильне співвідношення членів споруди окремо один від одного і також поєднаних у ціле для досягнення співмірності. Це визначається кількістю. Кількість складається з вибору модулів і членів самої споруди і відповідно використання всього творення на підставі частин, з яких складається ціле» [104, с. 21].

Тобто, ми вже починаємо бачити власний композиційний підхід. Є цілісність, є частини, є їх скенографія, є їх поєднання: «Види розташування наступні: іхнографія, орфографія, скенографія. Іхнографія – належний і послідовний засіб застосування циркуля і лінійки для отримання певних креслень плану на поверхні землі. Орфографія ж є вертикальне зображення фасаду і картина зовнішнього виду майбутнього будинку, що створюється з потрібним визначенням його пропорцій. Рівним чином, скенографія є рисунок фасаду і тих частин, що йдуть у глибину шляхом зведення всіх ліній до центру, що намічається циркулем. Все це починається з роздумів і певного винаходу. Роздум є старанна, повна зусиль важка робота, яка приводить до бажаного використання засобів, а винахід є вирішенням питань тематики і саме розумним обґрунтуванням нового предмета, який відкривається в живій співобразності частин. Такі є визначення видів розташування.

3. Евритмія складається з красивої зовнішності і певним чином з'єднаних частин цілого. Вона досягається, коли висота членів споруди перебуває у співмірності з її широтою, ширина з довжиною і коли, одним словом, все поєднується у певну співмірність.

4. Однаковою мірою співмірність є власна гармонія окремих членів самої споруди і відповідно окремих частин і всього цілого однієї певної частини, що приймається за висхідну» [104, с. 22].

Тобто тут можна побачити постулати всіх майбутніх композиційних систем. Вони полягають у тому, що є частина і ціле, що є висхідна системотворча або структуротворча одиниця, на підставі якої створюється системний синтез або осмислення тієї гармонії, яка обов'язково має бути визначена на плані вертикально і бути співмірною за довжиною, висотою і шириною. Як би це зараз не виглядало наївним, мало що змінилося за століття.

Змінюється диспозиція самого сприйняття світу. Естетичне сприйняття із позиції «Я» – «Я» переходить до відносин «Я» – «Ти», діалогізму, полілогу, чим так захоплювалась культура постмодернізму. Постмодерн знову розшукує глибинні метафізичні витoki, пов'язані з монологом, з німотним вигуком митця всесвіту, який має свої ще не відомі закони розвитку. Втім, ці закони розвитку існують як наукові гіпотези, які чомусь стали цікавими і потрібними. Більше того, всесвіт існує не лише над головою, як зіркове небо Іммануїла Канта, а існує в кожній краплині роси води, яка пульсує, існує навколо нас.

Так, І. Азізян, І. Добріцина, Г. Лебедева у праці «Теорія композиції як поетика архітектури» пишуть: «Основною цінністю для класичної композиції та композиції модернізму є органічна цілісність, тобто наслідування природних принципів гармонійної будови людського тіла або рослин. Будова природної форми при цьому виступає як єдино можливий спосіб, за допомогою якого інтерпретується будь-яка штучна форма.

Так, для архітектури древності та класичного періоду є характерною трансформація принципів будови природних форм у певну еталонну формулу – канон. Останній є системою співвідношень між елементами будови, які стають «знаками» гармонії, вираженими в матеріалах (масі та просторі) за допомогою закономірностей композиції – незмінних «засобів виявлення і поділу форми на основі симетрії і асиметрії, контрасту і нюансу, метру і ритму, пропорцій і масштабу» [3, с. 267].

Ці автори зазначають: «Поетика архітектури сьогодні, як і раніше, розуміється як певна теоретична і технічна дисципліна, яка відображає спосіб

здійснення мистецьки значимого об'єкту. Однак поетика сьогодні – це не нав'язливий метод, а, швидше, більш асоціативна теорія, яка вичитується в теоретичному аналізі структур художнього творчого акту.

Значні зміни в поетиці архітектури відбулися в другій половині ХХ ст., і їхня зовнішня ненаявність і несталість стають проблемою ретельного аналізу сутності засад поетики. Такими засадами поетики є ті, до яких, як відомо, відносяться, по-перше, ідея, сюжет, тема, або ширше – міф, ідеологія, філософська підстава естетики, програма світотворення. Другим сутнісно важливим аспектом поетики архітектури (як і будь-якої іншої) є сам тип рефлексії, що утворює мову, створює граматику архітектури. Третьою сутнісно важливою складовою поетики є засоби виразності, у тому числі специфічні засоби архітектурної композиції, умовно кажучи, сама мова, синтаксис, що є похідними від перших двох складових» [3, с. 17].

Утім, архітектура вже відходить від стильових імплікацій. Мікробіологія відкриває свій космос. Більше того, генна інженерія і проблеми популяції біологічних типів стають одними з цікавих моделюючих принципів, які виносять проблему серії, популяції на перший план формотворчих інтенцій. Недарма Ж. Бодрійяр говорить про популяцію речей у просторі культури

Так, у 70–80-х рр. ХХ ст. відбулися метаморфози трансплантації наукового прошарку мислення в простір художньої рефлексії. Отже, образ комунікативно-предметного середовища все більше ускладнюється, намагається гармонізувати всі ті драматизми, які здійснюються в інших сферах: політичних, ідеологічних, культурних. Навіть культура стає небезпечною з її драмою мас-медіа і тотального всеохоплюючого комунікативного простору. Також стає небезпечною віртуальна реальність, яка начебто заспокоює, дає затишок (дає можливість піти в свою екологічну нішу), але кіборги-мутанти досягають надлюдських нереальних конфігурацій, які не мають своїх відповідних предметних форм у просторі культури.

Драма постмодерністської культури полягає в тому, що вона ще не склалася як ціле. Ми перебуваємо в епіцентрі величезного експерименту, який триває п'ятдесят років – із 70-х років до сьогодні. Урбанізоване комунікативне середовище перетворюється на вічний трансформер, трансформативну реальність, яка мімікрує від дискретної моделі деконструкції до риторичної схематики модельних рядів, що походять від континууму, ризому Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі, тисячі плато як спонук формотворення, які розгортаються у пандемоніум сучасних форм. Форми дуже схожі одна на одну, тому що їх відтворює комп'ютер.

Виникає дуже просте питання: людина-творець буде просто оздоблювати комп'ютерні інновації, які страшенно цікаві, енергійні, більше того, експресивні чи вона владна створити свою модель – інтелектуальну, індивідуальну та сучасну? Знов дихотомія, гра на межі. Хто ж переможе – машина, комп'ютер чи розум, ноосфера? Виникають певні колонії архітекторів-хакерів, які намагаються наздогнати флуктуації, сучасні інфраструктури фрактального та інших топологічних, біомеханістичних підходів, де сам популізм є постмодерною стратегією, яка заснована на популяціях, міграціях, на непередбачених зустрічах конфігурацій, де виникають мутації, виникають непередбачені катастрофи і навпаки, надгармонійні локальні острівні онтології, за Е. Мореном, що утворює Пітер Ейзенман та ще кілька цікавих архітекторів сучасності.

Тобто, мистецькі обрії і мистецькі моделі сучасного урбанізованого середовища змінюються. Воно вже є урбанізованим не тому, що належить великим містам і перенасичене технологіями, а тому, що перенасичене техносферою, чи то село, чи то місто. Уже в селі техніки більше, ніж в якомусь дрібненькому містечку. Можна сказати, що урбанізація стала іншою, коли формуються комплекси сприйняття сучасного зразка. Це не лише перенасиченість культури міста, що потроху витісняє культуру села, як це відбулося після середньовіччя у Відродженні, а, навпаки, це реактуалізація

техносфери, яка стала настільки універсальною, що вже осягла всі просторові реалії села, міста, мікросвіт, макросвіт, увійшла всередину людини, оздобила людину технологіями *virtus*, дала в руки людині механізм у вигляді комп'ютера і примусила її стати частиною цього механізму.

Саме тут стають можливими екологічні ніші втечі від рабовласницького захоплення простору механодетермінізмом або реальними конфігураціями, здійснення людської волі у просторі збереження самої культури як такої.

Є. Кириченко у праці «Російська архітектура 1830–1900-х років» здійснює порівняльний аналіз стилів еkleктики і модерну в архітектурі: «Еkleктика – класичний приклад стильової норми, де окреме, особливе домінує над цілим. Силу впливу численних засобів архітектурної виразності в еkleктиці намагаються замінити і компенсувати декоративними деталями, що перетворюються на своєрідні носії краси ідейного змісту. Декоративні деталі починають рівномірно покривати поверхню фасадів. Але коли як відкуп осьовій схемі на тілі рівномірно декорованої поверхні архітектор робить будь-які фрагменти, ще більш надлишково покриті декором, то різниця між багатим і дуже багатим декором сприймається значно слабкіше, ніж зіставленням гладких поверхонь стін із поверхнями мінімально декорованими» [236, с. 35].

Усі ці непрості реалії хотілося б вивести на певні концепції, які вже достатньо опрацьовані. Ми їх не просто будемо перераховувати, а будемо намагатися орієнтувати на проблеми естетичного сприйняття, на контекст культуротворення, де зміна сприйняття людиною світу, диспозиція «людина–світ» утворює іншу диспозиційну реальність у конфігураціях «людина–людина», «людина–мистецтво», що дає можливість розгорнути естетичне сприйняття в контексті образної матриці культуротворення, де образ аніконічний, образ-емблема, образ-метафора, образ-символ, образ-міф у контексті ситуативного споглядання, споглядання зануреного, в контексті вже постмодерністських практик і їх художніх образів стали історією, що певним

чином увійшли в культурний музей або культурний архів сучасного формотворення.

Кінець 70-х – початок 80-х років ХХ ст. пов'язаний із тим, що виникає певна творча тривога, яка спонукає до пошуків нових способів формотворення. Модерністська парадигма креативного самоздійснення творця вже ставала не модною. Мода на людину-креатора, людину-Бога, людину, яка створює надцінності, минає. Виникає проблема ігрової, будемо казати, підвищено іронічної ситуації, але вона ще не сформувалася саме в таку конфігурацію. Е. Тоффлер у книзі «Футурошок» досить ретельно простежує стан суспільства, яке живе в стані проекту. Проект як настанова, як соціальний феномен не є суто дизайнерською реальністю, він надається людині як можливість передбачати майбутнє. Саме у 1970-ті роки загострилося почуття проектності. Звідси багато фантомів, які швидко наближують конфігурації близького майбутнього. Достатньо провести паралелі столітньої давнини.

«З початку березня 1967 року, – зазначає Е. Тоффлер, – у Східній Канаді хлопчик помер від старості. Ріку Галанту було всього одинадцять років. Проте він страждав дивною хворобою, яка зветься прогерія – старіння. В нього були явні ознаки дев'яносторічного старця. Симптомами прогерії є дряхлість, слабкість, облісіння, зморщування. По суті, Рік на момент смерті був старим, тривалість біологічного життя якого вклалася всього в одинадцять років» [473, с. 18].

Цей біологічний феномен є прекрасною емблемою століття, яке вступило у фазу швидкого старіння. Це прорікав вже Освальд Шпенглер у своїй прекрасній книзі «Занепад Європи», але не так часто ми бачимо людей, які б вмирали від старості в одинадцять років. Утім, у 1970-х роках відбувся фантом передчасного старіння століття. Так, бачимо певну асимптоту підвищення швидкості всіх соціальних і культурних процесів. Зараз вона не здається вже такою актуальною, адже несе великі швидкості, що в усі часи дорівнювало катастрофі. Люди зненацька побачили, що дуже швидко морально старіють речі

навколо них. Так, старіння речей буває функціональним, коли вони просто зношуються, а буває моральним, яке підштовхується новою генерацією або популяцією предметів. Е. Тоффлер намагається спроектувати екзистенційний вимір на культуру, постулює ідею «трьох хвиль».

Е. Тоффлер зазначає: «Для того, щоб створити повноцінне життя і здорову психосферу для цивілізації, котра з'явиться завтра, ми повинні розпізнати три основні потреби кожної особистості: потребу в спільності, структурній визначеності і значущості. Розуміння того, як занепад суспільства другої хвилі підриває всі три потреби, наводить на думку про те, яким чином ми могли б почати проектування більш здорового психологічного середовища для нас і наших дітей у майбутньому.

Для початку будь-яке пристойне суспільство має виробити почуття спільності. Спільність встановлює противагу самотності» [474, с. 279]. Суспільство технізується і все більше перетворює людину на комунікативний гвинтик машини буття.

Знаково-образні конотації композиційної єдності образу і предмета в просторі предметного середовища спонукають до бажання переписати предикати техноцентризму суспільства. Так, абстракція «інформаційне суспільство» описує соціал-утопічний простір гетеротопії, яку піддає критиці Ф. Уебстер. Інформаційне суспільство – це вільне суспільство, що вже пододало класові бар'єри: «Немає розподілу за расовими і національними ознаками: всі люди є вільними інформаційними особистостями.

В інформаційному суспільстві немає «влади законодавців», немає «влади виконавчої», немає «влади суду»... У Всесвіті і на планеті є єдина влада – влада інформації, а вищевказані «влади» є лише функціональними обов'язками.

В інформаційно-стільниковому суспільстві спочатку межі, а потім держави (як такі) зникнуть. Планету Земля з часом все більше будуть називати єдиною батьківщиною.

В інформаційному (вільному) суспільстві за одиницю структури прийнято територіальний самокерований розподіл – інформаційно-стільниковий. Стільники – це територія з населенням від кількох десятків до 20 тисяч людей... Люди в стільниках взаємодіють між собою завдяки радіотелекомунікаціям, своєчасній та достовірній інформації» [Цит. за: 235, с. 338].

Цей потік спонук споживання, що помітили теоретики постмодернізму, виглядає як певна катастрофа. Те, що наші стосунки з речами стають все більш і більш неврівноваженими, може проілюструвати культуру навколишнього оточення дитини, яка змінює свої іграшки. Це досить тривожний симптом, але ми мусимо зрозуміти, що річ – це щось більше, ніж її використання. Якщо раніше король мав чотири сорочки і передавав їх у спадок своєму сину, то зараз ми маємо одноразову культуру споживання речей, як її називає Е. Тоффлер.

Е. Тоффлер моделює модульну людину, де є модуль сексуальних бажань, модуль їжі, одягу, модуль престижу, модуль інтелектуального досягнення світу тощо. Людині залишається лише натискати і перемикати кнопки цих модулів і виходити з одного світу модульних співвідносин в інший. Спрощення модульних співвідносин надає можливість ілюзій спрощення контактів між людьми. Він наводить приклад, що молоді люди живуть по кілька років так званим автостопом. Не маючи нічого, окрім рюкзака за плечима, вони рухаються на транспорті, який їде землею кулею, і таким чином вступають у зв'язки, які ні до чого не зобов'язують. Ці метафори настільки агресивні і настільки енергійні, що їх достатньо для того, щоб увійти у світ постмодернової художньої адекватності, яка є реакцією на передчасне старіння і пересування світу або в світі модулів, або в світі планетарних подорожей.

Зазначаємо кілька концепцій, що є пріоритетними в комунікативному середовищі, зокрема в архітектурі постмодерністської культури. Так, концепт «гарно декорованого сараю» – це ідея Роберта Вентурі.

У всіх естетичних реаліях присутній феномен гри як перебування у двох світах. Реальність, яка створюється «тут», і реальність «там», тобто квазіреальність. Гра в реальність і в квазіреальність – це розповсюджена метафорична конструкція постмодерну. Вона найбільш характерна для поп-арту і всіх алюзій, які пов'язані з орнаментальними інтроверсіями форм.

Цікавим елементом є так званий пастиш. Це елемент постмодерного композиційного мислення, де самі складові *compositio* є фрагментами різних витворів. Це та суміш, де виникає свідоме єднання образу та предмета як іронічне зіставлення. Пастиш – це пародійна інтроверсія колажу. Ці ігрові форми позначені в семіологічній номінації як інтертекстуальність, належать до ситуативно-зануреного типу споглядання. Інтертекстуальність намагається надати їм певний тип благоговіння, що існує як певна цінність, яка існує на межі між реаліями культури. Так, метакультурний, метафізичний, метахудожній погляд на життя означається в семіологічній конфігурації, виглядає як інтертекстуальна даність.

Інтертекстуальність – це світогляд постмодерністської чуттєвості, де людина перебуває у постійному діалогізованому спогляданні, що розгортається не просто в наявності речі, а діалогізуючи, коли наявність проблематизується, рефлектується, що спонукає до віддзеркалення рефлексії інших предметів, інших культур і інших суб'єктів, які втягуються в потік діалогізації.

Утім, всі інновації постмодерністської естетики вже були відкриті на межі XIX–XX ст. Постмодерн лише аранжував досягнення межі століть. Так, естетичні дефініції архітектурного простору Є. Кириченко допомагають зрозуміти проблеми XXI ст.: «Світопочуття межі XIX–XX століть – вся атмосфера очікування, почуття великих змін, месіанської туги і втоми, віра в можливість духовного перетворення життя і первинна роль, що відводиться цьому мистецтву, свідчать про своєрідне відродження романтичних настроїв, що дозволяє говорити про неоромантизм модерну. Як і в добу романтизму, справжнє і недавнє минуле розуміється в своєму плоскому атомізмі і

поверхневому раціоналізмі культури. Модерн очікує духовне оновлення на базі універсального синтезу в ім'я повної всезагальної гармонії життя, в ім'я єдності наук, мистецтв, філософії» [236, с. 293].

Як бачимо, синтез мистецтв розуміється як життєбудівна концепція, і саме такий підхід дає можливість визначити середовище як певний простір дизайну, а в дизайні провідним концептом є проект як певний проєктивний простір, простір життєбудування. Людина як епіцентр модуляції, епіцентр проєктних інтенцій знову займає привілейоване положення у всесвіті, яке не є центрованим. Вона перебуває не в сакральному просторі, не в просторі, де визначений верх і низ, ліве і праве, а в просторі, де є багато різних напрямків.

Цей багатовекторний простір не складається з трьох вимірів. Отже, людина, як молекула, починає існувати в режимі технопопуляцій. Гра в аналогові модулі, неонатуралізм, що пов'язаний із новою естетикою і новим сприйняттям світу як великих стохастичних систем (можна згадати Пригожина та багато інших фундаторів цього напрямку, починаючи від біології до космології) презентує нерівновагу як провідний концепт, коли виникає можливість створити новий монізм, але монізм як плюральний, або квазіплюральний принцип.

Проєктний світ набуває театральних рис проєктного полісценізму. Так, Є. Лазарев зазначає: «Обов'язковою умовою ефективності підготовки сценарію, особливо у теперішній час при майже повній незасвоєності новизни методики, є вивчення аналогів. Найбільш сформованими і цілісними зразками будуть кіно- і театральні сценарії в обох своїх основних формах: літературній і режисерській. Літературний сценарій – це вільний, але короткий і точний переказ сюжету; режисерський – це структурований по епізодах (кадрах), розписаний по ролях (подіях і репліках героїв) хід подій із коментарями відносно зміни декорацій і розвитку музично-звукового супроводження. Процес дизайнерського сценування спирається на ряд базових категорій, сукупність яких здатна забезпечити драматургічне моделювання соціокультурного образу майбутнього

предметно-технічного об'єкта в очікуваних обставинах. До таких категорій відносяться середовище, сюжет, роль, ситуація, мізансцена» [269, с. 206–207].

Цього достатньо, щоб побачити, як складно мімікрує і трансформується методологія формування програмної логіки проектного простору в дизайні, шоу-бізнесі, рекламі, архітектурі тощо. Стає актуальною теорія еволюції і програма генетичного алгоритму, який є аналоговим у порівнянні зі складними самокерованими системами в біології, які вже входять у механодетерміністський простір проектування.

Проектувальник комунікативної сцени потрапляє в ситуацію, коли перед ним виникає магічний кристал певної візуалізації непередбачених варіацій, а він перебуває у ситуації безмежності вибору. Втім, механодетермінізму протистоїть нова антропоцентрична або антропозберігаюча концепція, де культура стає елементом архетипового конструювання форм, а форма має бути культурно та генетично виведеною аналоговим шляхом.

Отже, художньо-модельні підходи постмодерної естетики, яка створює свій образ сприйняття всесвіту, свідчать про те, що всесвіт естетичного середовища є культурно-безкультурним, планетарним, гравітаційним та позбавленим свого власного дому, екологічного простору планети Земля. Світ комп'ютерних технологій поки що чекає свого естетичного визначення.

Висновки до розділу

Естетичне сприйняття артефактів культури як екологічний феномен актуалізує визначення комунікативного виміру культурної рецепції як в сфері художньої культури, так і культурних практик в цілому. Дослідження з екологічної естетики, орієнтовані на гештальтпсихологію та генетичну психологію, так чи інакше корелюють з генетично-культурною цілісністю естетичного середовища, де антропологічна константа – вертикальне самостояння людини в світі обумовлює синхронне схоплення образу по вертикалі, що доповнюється діахронним образним зчитування інформації по

горизонталі, що реконструйовано в рамках трьох моделей естетичного сприйняття (ситуативне естетичне сприйняття, генералізоване настановою естетичне сприйняття, цілісне метакультурне та метахудожнє естетичне сприйняття). Метаекологічна естетика презентує просвітлене сприйняття як самоданість світу в цілому та його рефлексивну цілісність.

Соціодинаміка комунікативного середовища в контексті глобальних трансформацій культури в дослідженні визначається як естетичне сприйняття, що змінюється від міфологічного до символічного, репрезентативного, а потім набуває нового міфологізму (рефлектованого, інверсивного) у спеціально орієнтованого на певного споживача кластерах інформації. Слід підкреслити, що міф класики не закінчився презентативністю духу, абсолюту. Аналіз феномену «перевтілення» як засобу гармонізації світу в контексті генези релігійних моделей культури довів, що міфотворчість як така не закінчилася зі стилем модерн, де фактично вже не існує традиційної репрезентативності (віталізм, теургізм, орнаменталізм стають тими елементами, що створюють глобальні альянзи предмета та зображення в середовищі), а перетворюється на міфодизайн. Фактично предметне середовище стає тим, що об'єднує предмети на засадах спільного антропогенного витоку. Спільне – це тотальна міфологічність, яку створює уже художник, архітектор Федір Шехтель, або хтось інший. Авангард створив свій міф, міф нової речовинності, речі деструктурованої, розбитої, що потім оспівується та обігрується в постмодерні.

Синестезія як полімодальна стратегія сприйняття середовища визначається у контексті образних та семантичних конотацій. Так, зокрема визначені акценти кореляції предмета та образу у контексті предметності споживання інформації, образності відношення почуттів і споглядання. Без предметності та полімодальності образу, синестезії як перекодування (психологічного, естетичного, культурологічного) не один із чинників естетичного середовища не був би здійсненими. Предметність є глибинною, фундаментальною запорукою соціокультурної ідентичності людини. Цей

феномен може не помічатися, може персоніфікуватися, може бути представленим персоніфікованою інформацією, але саме він є детермінантою соціодинаміки естетичного сприйняття артефактів культури.

Естетичні інгредієнти гармонізації предметного світу середовища як комунікативної сцени визначені в екологічному контексті функціонування комунікативного середовища у всіх визначених компонентах, пов'язаний з домобудуванням, ойкосом, з тією ойкуменою, яку потрібно створити в окремій практиці культури. Реклама, мас-медіа, естрадне мистецтво, шоу-бізнес, дизайн потребують диференційованого суб'єкта культуротворення, людину, що є чутливою та проектно-моделюючою, може сприймати світ сценічного простору комунікації та продукувати його, отримувати насолоду від відношення до предметного середовища, що стає частиною її життєствердження.

РОЗДІЛ 3

ФЕНОМЕН «ПЕРЕВТІЛЕННЯ» В ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ ЯК ЗАСАДА ЦІЛІСНОСТІ ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ

3.1. Меніппея – метажанрова інтерпретативна парадигма інверсивних образних перевтілень у художньому творі

У дослідженні, присвяченому аналізу сучасних проблем формування комунікативного середовища засобами мистецтва, зокрема проблемі ідентичності людини як комуніканта, доцільно звернутися до виявлення наукової цінності та евристичної значущості терміна «меніппея». Йдеться про те, що М. Бахтін зазначив абсолютно нову лінію, яку він побачив у творчості Достоевського як меніппею. Тут формується новий напрям, який позначається як універсалізм людського протистояння перед світом можливого, перед світом добра і зла, життя і смерті, світом, який раптом перетворює «Я» на іншого. Кожен у цьому світі образних інсталяцій не може позбутися цих проблем, конструктивів ідентичності, які в ньому живуть як його власне «Я».

Все це, безперечно, він знаходить і експлікує у світі М. Достоевського. Цей жанр, за М. Бахтіним, як еквівалент трансгресії (здолання всіх можливих і неможливих меж, перевтілення в інше як втрачання себе до якогось метафізичного нуля) обертається тим, що людина зростає, стає більш мужньою і справді здійснює своє «Я» вже в іншому контексті, виходить за межі завданих їй рамок меніппеї і свідчить про щось інше.

Дуже багато різних тлумачень, зрештою, навіть роман «Війна і мир» Льва Толстого трактується як меніппея. Усі герої перебувають на межі метаморфоз, трансформацій, всі стають іншими, і П'єр Безухов, і та ж Наталія Ростова. А що говорити про такі твори, як роман Михайла Булгакова: в ньому Єршалаїм, Ісус Христос уже подані в якомусь архаїчному дискурсивному вимірі. Коли Христа

запитує Пілат: «Ти – лікар?» – «Ні, не лікар», – хоча він найсправжніший лікар усього людства. Хто ж він? Оці вічні питання: хто? чому?

Скільки перевтілень має відбутися у людині, зокрема, оці перевтілення героїв, як спадають маски з kota Бегемота, з Азazelло у якомусь суворому вимірі тієї істинної людської правди, в якомусь нескінченному потоці буття. Як вершники, можна навіть сказати, вже вершники апокаліпсису, що їх легко порівняти із ними, демонструють своє інше «Я».

Література дає поштовхи, спонукає до глибинних трансформацій духу людини і допомагає їй визначити свою самість, самотність і, більше того, самодостатність як суб'єкта і об'єкта культури. Словесна творчість творить культуру, й через неї творять культуру. Саме література стає тим матеріалом, тим героєм-виконавцем ролі несправжнього існування Людини у несправжньому бутті. Чого варта характеристика Маргарити у Булгакова, що вона – тридцятидвохлітня, бездітна і нещаслива. Хоча є чоловік, він служить десь в якомусь громадському організаційному закладі. Це дає їм достаток і все інше, але вона шукає щось інше.

Ми потрапляємо у ситуацію універсалізації, з одного боку, інтерпретативної парадигми, яка визначається як меніппея, з іншого – універсалізація сама презентується як антропологічна проблема. Отже, це не будь-яка література, не у кожному творі звичайна людина постає перед фатальними проблемами життя і смерті, життя після смерті, як Андрій Болконський в останні хвилини, коли він бачить небо. Або той самий П'єр Безухов, навіть і Наталія Ростова... Згадаємо, як П'єр Безухов звертався до Наталії Ростової, коли освічувався їй: «Якби я був не я, а найкраща людина у світі, то я б став на коліна і просив руки Вашої». Що ж відбувається? Якщо він її бачить як ідеал, як найкращий образ у цьому світі, то не може до неї ставитися як звичайне «Я». Де знайти «найкращу людину у світі», образ метаморфози-перевтілення, крім цього листа? Якщо б «Я» був не «Я»! От,

фактично, це і є меніппея, це і є універсалістські, максималістські градації людського «Я», які підіймає Лев Толстой.

Найголовніше визначити те, що, власне, перевтілення не є механізмом, не є технологією, не є грою на певній сцені – воно є більшим феноменом, ніж сцена. Ось у чому проблема. Перевтілення є тілом будь-якої сцени, будь-якої ситуації, яке опосередковує співвідношення окремої людини та іншого. «Я» і іншого «Я». «Я» і «Ти». «Я» і Великого іншого, абсолюту, Бога. У випадку з П'єром Безуховим і Наталією Ростовою – це стосунки його – товстого нікчемного начебто і її – богині, небожителя, яка втратила свого коханого, адже у глибині всесвіту духу Любові виникає любов на руїні.

За М. Бахтіним, меніппея, на відміну від меніппової сатири, охоплює такі явища, як новела Відродження, середньовічна сатира, філософські оповідання та ін. Можна говорити про те, що меніппея у такому універсалізованому вигляді несе у собі субстанційно-експресивний архетип сакрально-ексцентричного жанру, який є надзвичайно театральним, сценічним й оповідальним. Оповідальність винесена на посміховисько реальності, яка, зрештою, примушує людину говорити про те, що карнавал, як своєрідний еон або анклав видовищної культури Середньовіччя і більш пізньої культури, є своєрідним антисвітом. Антисвіт робить карнавального короля володарем світу на певний час, а карнавальний сміх стає універсально амбівалентним: з одного боку, він є естетично справжнім, щирим, а з іншого – виключає людину з цього життя, і завтра його вже не буде.

І в цьому сенс філософського перевтілення сміховиська, самого видива людини сміхового світу. Людина прийшла на цю землю, щоб побути на грі карнавальних відмінювань, а завтра вона займеться чимось іншим, більш серйозним, більш потрібним. А ця публіцистична, публічна, видовищна і водночас сценічна реальність давно відома. Тобто романи М. Достоевського й усі інші його розповіді про світ вписуються М. Бахтіним у структури, які він називає меніппеєю. Ще є «Легенда про великого інквізитора» як роман у

романі, як меніппея – протистояння людини проблемам. Що є бесіда Івана Карамазова з чортом? І «Сон смішної людини» – все свідчить про те, що меніппея дає можливість вдосконалити всесутність людини як Протея, як те, що змінюється на межі всіх трансгресій, а водночас залишаючись самою собою.

У чому сутність модерну (доби Розуму, бачення людини як володаря світу) як такого? Зокрема модерну романного, верхівкою якого є роман М. Достоевського? У перевтіленні людини в інше «Я» в контексті всіх можливих випробувань. Лев Толстой, безперечно, є більш психологізованим, більш індивідуально-трагічним, бо у Достоевського люди є, скоріше, «голоси», позбавлені тілесності, вони є абстрактні ноумени, які лише вступають у діалог. Ось їхня головна функція. У Льва Толстого зовсім інакше: всі герої мають фактуру, рухаються по цій землі, мають свою долю, і вся трагедія полягає в тому, що вони неспівмірні тим обставинам, у які вони потрапляють.

М. Бахтін надав жанру меніппеї універсальний і фундаментальний зміст, який змінив масштаб інтерпретації ідентичності в світі людини, культури, буття в цілому, він перевів її із розряду сатири, сміху у розряд не просто осміяння святині, а рефлексії над святинями, які потрапляють у сміховий світ. Святині стають іншими, і людина стає іншою, якщо вона відчуває, що сміх переродив її із середини, сміх вирвав її серце і з ним все те, що Пушкін виказав при зустрічі з шестикрилим Серафимом: «Глаголом жги сердца людей». Можна підпалювати дієсловом ці серця, але не всі серця побачать цього проміння, яке походить від шестикрилого Серафима, зокрема, від поезії Пушкіна.

Про це прекрасно сказав Ю. Лотман: свого часу і Пушкін, і Лермонтов були неможливими в Росії тих часів, а зараз Росія є неможливою без них. Меніппея – це своєрідна проблемна ситуація останніх питань у певному часі і просторі. Адже це не простір «тут» і «зараз», він стає актуалізованим простором всебуття, стає свободою сюжетного філософського розвитку, стає часом тієї ситуації, де людина потрапляє в ситуацію пошуку себе, страждань, випробувань і, зрештою, – змінюється.

Тобто, всі ці конструкції, безперечно, є літературними, але вони входять у світ інших видів мистецтв, зокрема – світ театру, кінематографа та ін. Система, яку можна описати як мистецтво відкритих помостів, – це естрада, шоу-бізнес, – це все те, що створює ленд-арт людського життя як своєрідний ландшафт в урбанізованому, віртуально та візуально натуральному середовищі. Естраді також належить моральний, психологічний, експресивно-експериментальний аспект, коли людина потрапляє в контекст божевілля і залишається на межі божевільності і самогубства, але раптом оновлюється, очищується.

Письменник змальовує сон князя Андрія, який вмирає, смерть Елен, поведінку П'єра в Москві, яка в полоні, де мешкає старий князь Болконський, невдале самогубство і хворобу Наталії, ситуацію П'єра з його театральною дуеллю. Скільки сконцентровано у цьому просторі (історичному, ексцентричному), який говорить про те, що ексцентричність Наталії до певної міри дає можливість П'єру Безухову відмовитися від своєї меншовартості, яка походила від його тілесних імплікацій, і визначити його любов, як ті злами, які вище будь-якого тіла, будь-яких стосунків людей у світі.

Ця достатньо гостра ситуація приходить у діалог внутрішньої людини, внутрішнього «Я» в діалог «Я» і іншого «Я», що, за прекрасним визначенням С. Рубінштейна, є нічим іншим, як «республікою суб'єктів». І цей консенсус все одно потребує іншого, хоча це інше і є інше «Я». У даному випадку – це Наталія П'єра Безухова. І це є той персонаж, який відкриває елементи фабули і говорить про те, що, власне, події роману нічого не варті, якщо вони не є подіями душі, якщо вони не є фабулою авторських змін, душевних трансформацій і якихось внутрішніх екзистенційних, біографічних реалій.

Дружина Льва Толстого згадує, коли вона приходить до нього, а він лежить на 2-му поверсі, там був його кабінет, бачить, що він плаче, він в істеричі, він б'ється головою об стіну і говорить: «Вона померла, вона померла!». Вона запитує: «Хто?» – «Анна Кареніна». Він не хотів її кидати під потяг, та вона сама кинулась і померла. І він плаче, він у маренні говорить, що

вона померла. Що це?! – це інший Лев Толстой, який не може себе відірвати від роману меніппеї, який входить у життя і трансформує особистість.

Це прослідковується й у В. Шекспіра, у О. Пушкіна, і у М. Лермонтова в його повісті «Фаталіст», де він описує солдата, якого мають вбити. Вже вранці у нього було бліде обличчя, він якось поводив себе дивно.

Фатум, приреченість, час і простір долі, розгорнуті обійми небуття – і людина, яка уходить у небуття, перевтілюється в інше буття, тобто стає іншою, живе в іншому світі, хоч би він і називався романом. Так, меніппея досягає якоїсь найвищої ексцентричної сценічної трансформативної реальності, яка говорить про те, що людина не владна на цій сцені буття, – сцена є більшою, ніж вона, як у карнавалі всі були істотами заведеного ритуалу, заведеної системи відмінювань ідеї, тобто ідеації, яка здійснювалася як своєрідний темпоритм антисистеми.

Можна стверджувати, що амбівалентність карнавалу, амбівалентність меніппеї, амбівалентність останніх проблем, тобто їх протиріч, доведена до трансгресії: перехід в інше стає інверсивним. Ми не знаємо, коли ця людина стане іншою, але вона є іншою тут і зараз. Як у М. Лермонтова: у його «фаталіста» бліде обличчя, він вже інший, його ще не вбили, але він вже мертвий на сцені, яка здійснюється тут і зараз, у цьому побутовому середовищі. Це є надзвичайно важливим. Література приходить у всі виміри часопростору буття. Буття стає справді літературним, сценою цих інтроверсій стають звичайні люди, які є героями, несуть у собі обличчя можливого буття. Адже це буття, зрештою, свідчить про те, що карнавальний сміх є не просто пародійним, трагічним, він є надзвичайно серйозним. Він несе в собі очищення – катарсис, несе в собі все те, що загострюють у своїх творах Т. Ман, Р. Ролан, Ф. Кафка, Дж. Джойс, М. Булгаков та ін.

Тобто сама по собі ця трагедія передбуття, передстояння, передзміни можливості бути іншим говорить про те, що гармонія єднання з іншим може бути здійсненою або нездійсненою, може бути можливою, а може й не

існувати взагалі. Може бути просто дисгармонійною, трагічною реальністю, як розрив світів. Адже в будь-якому романі, і зокрема в меніппейному романі, у таких великих творах, як «Фауст» Й. Гете, «Майстер і Маргарита» М. Булгакова і романах М. Достоевського, гармонія є всевладною.

Москва, Єршалаїм, Київ, Боярка... Оця дача, де дощі і яблука, оця сім'я... Вони всі поруч, разом. Всі вони переходять у цей романний світ, який живе подвійним життям. Це роман у романі, це текст у тексті, герой у герої, світ у світові. Ієшуа Га-Ноцрі в давньому Єршалаїмі існує тут у Володимирському соборі, тут на Андріївському узвозі.... Єршалаїмські епізоди в романі М. Булгакова описані лаконічною прозою: жодних ексцентричних випадів, елементів, все суворо, чітко, грандіозно, монументально, заспокійливо тихо і... назавжди. Але все те, що відбувається в Москві, описується зовсім по-іншому – це бурлеск, трансформація. Ми бачимо, наскільки просто, ясно і, якоюсь мірою, екзистенційно-трагічно подається доля Того, Хто увійде у вічність. І поруч – гротеск, комізм, фантазмагорія, все те, що пов'язано з жанром меніппеї, що показує нам Москву як державу перевтілень. Бал сатани і квартири у Домі Грибоедова, який немає нічого спільного з великим Грибоедовим-поетом. Виникають ті самі алюзії, як з іменами Берліоза, Стравінського. Г. Берліоз і І. Стравінський – два видатних композитора – тут задіяні як меніппейні персонажі інобуття. Один – заради того, щоб йому відрізали голову, другий – очолює лікарню для божевільних. Коли І. Стравінський прочитав це, він сказав: «Мабуть, я заслуговую на таку участь».

Ми бачимо, як Ієшуа Га-Ноцрі дивиться на небо Єршалаїма, де висить хмара. А над Москвою стоїть та сама хмара. Цей образ живе скрізь у всіх світах, рукописи не горять, а люди перетворюються на тіні, ідуть із цього життя.

Що це? Мабуть, це процес перевтілень як самодостатня реальність. Ми можемо лише згадати, що в романі М. Булгакова є і автобіографічні ремарки, і квартирне питання. Увесь пародійно-драматичний риторичний дискурс

меніппеї кидає людину на периферію буття і відразу ж ставить її в центр буття загального. Дискурс Михайла Булгакова стає сучасним, постмодерним, де легко прочитуються мотиви з Гете – з його Маргаритою, Фаустом, пробірками, можливістю створити людину із нічого.

Згодом Мілорад Павич повторить цей апофеоз абсурду й у своєму «Хазарському словнику» теж спробує здійснити подібний екзерсис на сцені, де з нічого створена людина говорить про любов і про щось інше. Хто ж є головним героєм у Павича? Однозначно – сатана. Проте у Й. Гете – абсолютно ні, тим більше – у М. Булгакова. Можна сказати, що цей антисатанізм, який визрів у ХХ ст., пройшов через трагедійні випробування сатанізмом музичним у Скрыбіна, ще раніше – через очищувальний екзерсис Gesamtkunstwerk оперних синтез Ріхарда Вагнера. Цей антисатанізм досяг вищих систем сміху, думки, витвердження, безстрашного протистояння перед небуттям – у М. Достоевського, у П. Чайковського, особливо у Шостій симфонії, потім в І. Стравінського, його Симфонії псалмів, а згодом у А. Шнітке, у С. Губайдуліної та багатьох інших митців.

Тобто, людина внутрішня, людина, яка є паломником у часові, яка іде в нікуди, у простір іншого буття, яка змінюється сама в собі, яка перевтілюється в інше духовне тіло, стає предметом напруженої художньої рефлексії.

Замкнена самотність, замкнена індивідуальність, за М. Бахтіним, – це те, що характерно для культури герметичного, замкненого цілого, що випестує те, що О. Лосєв назвав свого часу «юнацьким індивідуалізмом» доби Відродження. Цікаво, що О. Лосєв розглядав неоплатонізм як примат духовності над матеріальним буттям.

І ця внутрішня людина, яка сама у собі перевтілює себе, яка на своїй сцені здійснює щось таке, що не можна здійснювати на жодних сценах, вона саме в літературі, як мистецтві, де немає зображень, а є лише одні голоси, як у М. Достоевського, очищується, оновлюється і несе в світ якийсь невідомий, трагічний і самотній образ людського буття.

Людина, яка позбавила себе, яка вже перебуває на межі всіх можливих світів, – це інша людина: людина молода і стара, людина, яка сповнена надій та яка їх згубила, людина, яка відкрила книгу буття та яка її закрила. Про це все розповідає М. Бахтін із його аналізом творів Рабле, а також інші дослідники.

Але найголовнішим є те, що треба аналізувати цю дихотомію «Я – інший» як драму людського буття взагалі. Її не можна звести до якогось примітивного перевтілення, як виліплення з пластиліну іншого «Я», яке стоїть поруч.

У жанрі меніппеї людина стає іншою сама в собі. Вона сама в собі створює образ, який і продукує цей діалогізований риторичний жанр, побудований у формі або бесіди зі співрозмовником, якого ніколи не може бути, або як діалог, який є суто монологічним, або як дифірамп, де пафос не відповідає ситуації, або все те, що можна назвати як одивлення, привнесення чуда, дива у світ людей.

М. Бахтін знаходить щось спільне між сміхотворчістю та творчістю світу, скрізь утворюється образ світового епохального і космологічного зразка, що водночас включає в себе екзистенційні системи перетворення. Коли сміх оголює чистоту низу, а трагедія кінцевих проблем і кінцевих питань говорить про злободенність, публіцистичність, то жанр ідеального конституювання власного «Я» перевищує будь-які інші системи людського буття.

М. Бахтін надзвичайно експресивно, драматично піднімав той контекст, який зазначено, як сміхова культура. Сміхова культура визначалась у Д. Ліхачова, О. Панченка, Н. Понирко та ін. Адже у М. Бахтіна вона набула ознак саме меніппеї, тих трансгресивних реалій, що буквально винесли на поверхню сміх Еразма Роттердамського у «Похвалі глупості», а у Франсуа Рабле набуло ознак трансгресії верху і низу, стало гротеском. Як людині вижити у всіх цих трансформаціях життєвого потоку? «У творах Рабле, – зазначає М. Бахтін, – зазвичай відмічають надзвичайне переважання матеріально-тілесного витоку життя: образів самого тіла, їжі, пиття,

випорожнення, статевого життя. Образи ці дані в тому надмірному перебільшенні, гіперболізованому вигляді. Рабле виголошували величезним поетом «плоті» і «черева» (наприклад, Віктором Гюго). Інші звинувачували його у «брутальному фізіологізмі», у «біологізмі», «натуралізмі» і т. п. Аналогічні явища, але в менш різкому вираженні, находили у інших представників літератури Відродження (у Боккаччо, Шекспіра, Сервантеса). Пояснювали це все як характерну саме для Відродження «реабілітацію плоті», як реакцію на аскетизм середньовіччя. Інколи вбачали в цьому титанічні прояви буржуазного витоку у Відродженні, тобто матеріального інтересу «економічної людини» в його власній, егоїстичній формі.

Усі ці пояснення є не чим іншим, як різними формами модернізації матеріально-тілесних образів у літературі Відродження: на ці образи переносять ті судження і зміни значень, такі, як «матеріальність», «тіло», «тілесне життя» (їжа, пиття, випорожнення й ін.), які вони отримали у світогляді останніх століть (переважно XIX століття)» [35, с. 24–25].

Тобто, ми потрапляємо у те, що Л. Веккер назвав «субстратом» психічних процесів, тобто в тілесне єство людини, яке живе, яке не може не жити, яке несе в собі образи світу, якщо може їх нести, і несе їх абсолютно так, як доносить їх до нас Франсуа Рабле.

М. Бахтін стверджує: «Матеріально-тілесний виток у гротескному реалізмі (тобто в образній системі народно-сміхової культури) даний у своєму всезагальному, святковому і утопічному аспекті. Космічне, соціальне, тілесне дані тут у нерозривній єдності як неподільне живе ціле. І це ціле веселе і милостиве.

У гротескному реалізмі матеріально-тілесна стихія є початком глибоко позитивним, і дається ця стихія зовсім не у приватно-егоїстичній формі, і зовсім не у відриві від інших сфер життя. Матеріально-тілесний виток сприймається тут як універсальний і всенародний і саме так протиставляється будь-якому відриву від матеріально-тілесних коренів світу, будь-якому відокремленню й

замиканню в собі, будь-якій абстрактній ідеальності, будь-яким претензіям на відчужену і незалежну від землі і тіла значимість» [35, с. 25–26].

Тобто, прописується досить глибока матеріально-стихійна традиція народного буття, яка єднає світи, характеризується як єднання «башт і підземелля». Так, у М. Бахтіна стихійне, сценічне, майданне буття стає своєрідним гротескним тілом, яке не має середини, а лише єднає низ і верх у своєму чистому амбівалентному протистоянні. Це свідчить про перевтілення верху і низу, про людину трансгресивну, амбівалентну, відкриту до перверсій, трансгресій, змін. Гротескний образ характеризує явища в стані його змін, метаморфоз, у стадії смерті і народження, росту і становлення.

Ми споглядаємо породження, трансформацію, відкриту систему, відкрите тіло, все те, що існує в гострому симбіотичному вимірі того сценізму, який є майданним, драматично-актуальним і трансформативно-експресивним. «Неготове і відкрите тіло – це (те, що вмирає і народжується – народжується – те, що породжується) не відділене від світу чіткими межами: воно змішано зі світом, змішано з тваринами, змішано з речами. Воно є космічним, воно представляє весь матеріально-тілесний світ у всіх його елементах (стихіях). У тенденції тіла представляє і втілює в собі весь матеріально-тілесний світ як абсолютний низ, як початок, що поглинає і породжує, як тілесну могилу і лоно, як ниву, в котру сіють і в котрій визрівають нові сходи» [35, с. 34].

Поєднується дискурс непристойності і неприхованого гротескного реалізму. Над всім живим царює вічна неготовність тіла, яка породжує все нові і нові імпульси бути завершеним, але ніколи не може отримати завершення. У цьому і полягає все те, що М. Бахтін називає «карнавал», «карнавалізація», відкритість містеріального виміру людини як тілесного епіцентру єднання верху і низу, невід'ємних у одному сценічному вимірі. Все це і дає імпульс слову площі, слову публічності, слову, втіленому у верх і низ щирого народного життя. Можна сказати, що меніппейний і водночас космологічний, екстатичний, драматичний контекст для Бахтіна став креативним витокком, який

поступово аналізується у всіх його естетичних, діалогічних, поліфонічних, вчинкових концептах.

М. Бахтін зазначає: «Гротескне тіло, як ми неодноразово підкреслювали, – це тіло, що стає. Воно ніколи не є готовим, не є завершеним: воно завжди розбудовується, твориться і само розбудовує, творить інше тіло; крім того, тіло це поглинає світ і само поглинається світом (нагадаємо гротескний образ тіла в епізоді народження Гаргантюа і свята забою скота. Тому найсуттєвішу роль у гротескному тілі грають ті його частини, ті місця, де воно переростає себе, виходить за власні межі, зачинає нове (друге тіло): черево і фал. Їм належить провідна роль у гротескному образі тіла; саме вони піддаються переважно позитивному перебільшенню – гіперболізації; воно може навіть бути відокремлене від тіла, майже вести самостійне життя, так як вони затуляють собою останнє тіло як дещо другорядне відокремлюється від тіла (зокрема, це може бути ніс)» [35, с. 352].

Цього достатньо, щоб вийти зі світу Рабле, з його прекрасного твору «Гаргантюа і Пантагрюель» і показати, що низ – стихія породжуючого тіла – є тією глибинною субстанцією, яка імпліцитно існує в тих діалогах або гучноголосих діалогізмах кінцевих питань, проблем, які піднімає Достоєвський. Тіло бунтує, підриває поверхню, піднімає хвилі буття, але його вже немає, є лише голоси, а за цими голосами існують лише два тілесні суб'єкти. Йдеться про героїв «Братів Карамазових». Це Смердяков – син Єлизавети Смердячої, і, на жаль, ще один суб'єкт, який уособлюється якимось анонімним персонажем, який у Достоєвського явно не визначений, скоріше всього – це сам автор, який відчуває біль всього світу, біль братів і біль свій.

У романі почуття (насолоди) має лише Смердяков – він із задоволенням їсть, випиває горілочку і таке інше. А всі інші лише розмовляють, вирішують якісь питання і ніяк не можуть їх вирішити. Але це гротескне чутливе тіло не може бути поодиноким, воно є амбівалентним, воно шукає свого візаві. Втім,

Смердяков у світі голосів-духів є абсолютно нещасливою людиною, він стає на роздоріжжі перевтілення в духа, але це не співприродне для нього.

Така дихотомія духовного і не духовного є перший рецидив неоплатонізму. Фактично людина модерну у М. Достоевського не просто втрачає свої рамки, горизонти духовності, тілесності, але зазначає парадоксальну ідею безтілесного, неприродного буття ідеї. В «Легенді про Великого інквізитора» ця меніппейна реальність оголюється, коли Христос розчинився у повітрі і зник. Він прийшов, знову зробив чудо, його знову покарали, сказали, що він нікому не потрібен (потрібен лише як ікона). Хто ж тут є більш значущим: Великий інквізитор, який відпустив Христа, чи Христос, який зробив чудо, зробив те, що він вмів і чого від нього чекали? Достоевський прямо каже – Великий інквізитор. Цього йому не пробачив ніхто: ані Бердяєв, ані всі ці філософи Срібного століття, які відгукнулися на легенду про Великого інквізитора. Отже, також перевтілення духу в тілесну іпостась Смердякова, емблему смердючої плоті, ніхто не пробачив М. Достоевському. Проте М. Бахтін відверто запитує всіх «непростителів»: а чи вам його прощати? Він сам ангел, він сам дух! Він пережив символічну страту, але він жив.

М. Бахтін, говорячи про М. Достоевського, звертається до категорії «ідеація», яку, однак, він вживає у силу обставин, які можна пов'язати із соцреалізмом як «ідеологією». «Для правильного розуміння зображення ідей у М. Достоевського необхідно враховувати ще одну особливість формоутворюючої ідеології. Ми маємо на увазі передусім ту ідеологію Достоевського, котра була прийнята принципом його бачення і зображення його світу, саме формотворчу ідеологію, бо від неї зрештою залежали функції відтворення систем і відволікань ідей і думок.

У формотворчій ідеології М. Достоевського якраз не було тих двох основних елементів, на котрих ґрунтується будь-яка ідеологія: окремої думки і предметно-ідейної системи думок. Для звичайного ідеологічного підходу існують окремі думки, твердження, положення, котрі самі по собі можуть бути

вірними або невірними в залежності від свого ставлення до предмета і незалежно від нього, хто є їх носієм, чиї вони. Ці «нічий» предметно-вірні думки об'єднуються в системну єдність предметного ж порядку. У системній єдності стикаються з думкою і вступають з нею у зв'язок на предметному ґрунті. Думка домінує в системі як в останньому цілому, система складається з окремих думок як із елементів» [38, с. 107].

Цю ідею можна передати більш таким чином: особистість у Достоєвського подається як ейдос – розумний вид, як голос, який випромінює, артикулює думку, він живе в думці і більше ні в чому не живе, а його предметне життя-буття обумовлює власну артикуляцію. Оця ідеологія і є засадою того неоплатонізму, за О. Лосєвим, де духовне як таке домінує і визначає локус іншого – локус перевтілення будь-якого тілесного низу. Відтак, ми спеціально почали з усіх предикацій тілесного буття, яке заперечується суто артикульованим дискурсом, який несе в собі думку як ідеологію (ідеацію), як відмінювання ідей.

М. Бахтін говорить про радикальний монологізм дискурсивного простору поетики М. Достоєвського, бо всі суб'єкти, всі герої, всі персонажі його романів є одне «Я» М. Достоєвського. Виникає ефект радикального поліфонізму, поліфонія голосів, які звучать в одному топосі романного простору, який дає можливість почути ейдетику і, більше того, ідеацію суттєвого визначення особистості, голосу, думки. Поліфонізм, діалогізм, тотальний фонізм – філософські, музичні та художні пріоритети меніппеї М. Достоєвського. В цьому і полягає настанова орієнтації на інше буття, перевтілення в інше як утворення глибинної ідентичності, яка має сцену свідомості, сцену роману. Сцена «голосоведіння», діалогу, поліфонії онтологізується як артикулятивний простір свідомості.

Що ж поєднує аналітичний дискурс М. Бахтіна, присвячений М. Достоєвському, з тілесними трансгресіями Рабле? Поєднує певна карнавалізація тексту, яку М. Бахтін знов-таки розуміє, як і поліфонію, зовсім

неординарно, універсально – як амбівалентну антисистему. «Карнавалізація – це не зовнішня і не рушійна схема, котра накладається на готовий той зміст, а надзвичайно гнучка форма художнього бачення, свого роду евристичний принцип, що дозволяє відкривати нове і досі ще невідоме. Релятивізуючи все зовні усталене, що складається в готові, карнавалізовані форми з їх пафосом змін і оновлень, дозволила М. Достоєвському увійти у глибинні пласти людини і людських стосунків» [38, с. 194–195].

Цього достатньо, щоб певною мірою відчутти, як відбувається меніппейний дискурс у літературі, як Бахтін його реконструює в широкому амбівалентному драматичному протистоянні людини, голосу, думки і сутності, тобто ейдосу, за яким ховається істина як неприхована реальність. Можна сказати, що цей вишуканий і надзвичайно складний аналіз несе в собі алітерації культурологічних, естетичних, філософських ідей, але за цим ховається більше: ховається артистична людина, яка бачить у літературному топосі твору артистизм людського «Я», яке може бути іншим, яке стає іншим у цьому іншому світі.

Ми закінчуємо цей підрозділ певними алюзіями або відсилками до роману «Майстер і Маргарита» і до роману Гете «Фауст». Тут є один наскрізний персонаж – Маргарита, або Софія Предвічна, вічна жіночість, за В. Соловйовим. Цей образ-ідеал, який є перевтіленням мудрості, Софії, є близький, страждальний образ, який вишукується на всіх «провулках», у всіх обставинах європейського буття, яке спонукає до роздуму: «Хто вона?».

Це питання задав вперше Данте, коли він говорив про любов. Ти субстанція або реальність? Він несе в руках серце. Звертається до серця. Субстанція – ейдос, це ідеальний виток, тілесне (протилежне цій субстанції), – це щось інше. Навіть думка більш матеріальна, ніж ейдос. Думка несе в собі артикуляцію голосу того, хто її промовляє. Про це говорить Достоєвський. Гете і Булгаков говорять про те, що автор помер, і не дарма роман Булгакова

називають першим постмодерним романом, можна також назвати постмодерним і роман Й. Гете.

Однак він не постмодерний і не модерний – він універсальний. Коли Фауст бачить і не бачить лемурів із факелами, які копають йому могилу, він думає, що вони роблять мури якогось майбутнього міста.

Європейська перебудова (обмін) місць, міст, розшуки нових і нових мурів не могли не упертися у могилу, а також ідеал жіночності (спрацьовує амбівалентна логіка гротескного образу), логіка вічної материнської вдачі Матері-Землі, тієї вічної терплячої любові, яка раптом набуває голосу та ейдосу Маргарити.

У зв'язку із цим процитуємо кілька діалогів із «Фауста» Гете, щоб почути той контекст, який свідчить про універсалізм, перевтілення як жадобу думки бути духом, як жадобу слова бути думкою, жадобу думки і духу бути Абсолютом.

Впадять, склепіння
 Кам'яної темниці!
 З необмеженою свободою
 Пройди через щілини,
 Блакить!
 В тісні купи
 Зібралися ви, хмари.
 У ваших обіймах
 Існує з тоскою
 Зірок синява...
(звернення духів).

Ритм, розмір цього великого твору не відповідає нашому темпоритму, коли лемури з факелами вулицями Києва несуть зовсім іншу символіку і зовсім інші гасла випромінюють у повітря.

Хто дав тобі, мучитель мій,

Владу наді мною, безталанною?
 Якби до ранку дожити! Постій!
 Страта завтра наступає! Чого ж ти рано
 За мною приходиш?

(Маргарита молить на колінах).

Можна сказати, що ці риторика, динаміка, гармонія, яка є нездійсненою, ніколи не може бути здійсненою у цьому світі, винесена в романі на сцену землі і неба. Адже доля все вирішила, і все вже давно здійснилось, як у давньогрецькій трагедії. Твір Й. Гете є лише оформленням старої легенди, як до речі, і твір М. Булгакова є певною стилістичною інсталяцією, певним баченням усім відомого Слова. Його Маргарита живе в іншому світі, сталінському, жахливому, коли сонце б'ється у шибки вікон, і вони тріскаються зсередини напругою побоювань смерті й очікування чорних воронків. А на Патріарших ставках усе ті ж персонажі утворюють меніппею, яку важко назвати ані комедією, ані драмою, але утворюють видовище, перевтілення, де зміни образів героїв роману презентують щось інше, більше, ніж реальність. Презентують інвертивне бачення, розуміння і очікування дива як спасіння.

Надамо блискучий пасаж – прощання автора зі світом:

«Прощання та вічний притулок: «Боги, боги мої! Яка сумовита вечірня земля! Які таємничі тумани над болотами. Хто блукав у цих туманах, хто багато страждав перед смертю, хто летів над цією землею, несучи на собі непомірний тягар, той знає це. Знає це стомлений. І він без жалю покидає тумани землі, її болітця та ріки, він із легким серцем віддається в руки смерті, знаючи, що лише вона єдина...» [76, с. 479–480].

Так, пройшовши діагонально цими літературними світами, ми намагалися показати, як перевтілюються люди. Одна посмішка, один невдалий жарт обернувся на все життя існуванням в іншому тілі, іншому просторі, іншому житті. Що це? Міф? Театральний екстаз? Містика? Ні – це меніппея. Це те, що у європейській культурі М. Бахтін визначив як проблематизацію «Я»,

проблематизацію людини, її сутності, яка досягається шляхом перевтілення в інше, шляхом збагнення не змісту, не суті, а істини. Однак, за фундаментальним припущенням великого мислителя, не існує іншої істини, як істини в цілому (Гегель). У радянські часи серед переслідуваних християн розповсюджувався рукопис, в якому Пілат запитує Ісуса: Що є істина? І, не вислухавши відповіді, миттєво розвертається і йде до натовпу... Тож меніппея як джерело інверсивних образних трансформацій у художньому творі – це роман останніх проблем буття в цьому світі, роман останньої межі, останніх вимірів буття.

3.2. Антропологічна межа в українській літературі та образотворчому мистецтві як образ інобуття

Одразу виникає два ключових слова: антропологічна межа та інобуття. Буття в іншому, буття іншого, буття в собі як іншому – це інобуття як таке, що змінює людину. Антропологічний, культурологічний, феноменологічний виміри допомагають осмислити, наскільки трансформується світ людини, як змінюється те, що можна назвати «антропологічною межею». В культурі України межа завжди була проблематичним явищем. Україна як цілісність духу, культуротворення завжди існувала на межі різних культурних еонів. Україна завжди поєднувала східні і західні інтенції.

Так, зараз у ній превалюють західні, але через певний час можуть з'явитися зворотні настанови. Це цілком зрозуміло, що все виникає за законами діалектики, по контрасту, як своєрідне протиріччя і заперечення протиріч. Сутність не в тому, яка настанова домінує, а в тому, що мистецтво (образотворче мистецтво, література) презентує образ Логосу передусім як креативного витoku культуротворення в християнській традиції. Слово, яке творило і творить світ досі за біблійним зразком, логоцентризм як самодостатня цілісність «Я» в просторі всіх інших можливостей бути в Україні шанувалися завжди.

В Україні виборювання «Я» в слові завжди було надзвичайно важливим. Можна згадати українське бароко, Г. Сковороду, весь сонм філософів, які говорять про кордоцентризм, сердечність української вдачі [432; 589; 569; 482]. Зараз ми згадуємо їх і намагаємося характеризувати кордоцентризм як сердечність, адже без центру. Який може бути кордоцентризм за доби постмодерну, коли центру немає взагалі, коли час теж плюралізований у метамодерні. Отже, час вже давно втрачений. Де ж міститься українська ментальність, українське «Я», українська культура, зокрема як антропологічна межа?

Давайте спробуємо по черзі здійснити дескрипцію цих реляцій. На наш погляд, найбільш повно та досконало описав категорію «антропологічна межа» С. Хоружий, який засвідчив, що все в житті є певне «причащення» як єднання з абсолютном [552]. Ті ж самі мотиви можна почути і у С. Неретіної [342]. Ми не відкидаємо міфологічний та релігійні горизонти. Причащення в плані ідентичності є найбільш глибинний феномен ідентифікації, яка здійснюється дуже простими засобами – поглинанням їжі, що свідчить про тілесні імплікації єднання людини та абсолюту. Людина як сома, людина як тіло, яке винесене на простір всіх можливих і неможливих меж, отримує можливість і неможливість бути в душі, виборює себе. І тут виникає те, що варто зазначити як «антропологічна межа».

С. Хоружий стверджує: «Коли ми говоримо про онтологічне сходження, ми маємо на увазі саму зміну способу (образу, горизонту) буття людини. І воно справді не може бути здійсненим зсередини. Зрозуміло, є великий діапазон змін, цілком радикальних, але тих, що залишаються в рамках горизонту буття, що належить людині. Такі зміни називаються у філософії онтичними. Є сфера онтологічного, що стосується буття, і область онтичного, що стосується сутнього. І та висхідна онтологічна сила може належати тільки іншому, нетварному плану буття. Православ'я оперує саме цією логікою, воно говорить про те, що ту силу, що підіймає, дає людині божественна енергія. У цих

термінах завдання знаходження онтологічної дійової сили позначається як бажання благодаті.

Благодать – це божественна енергія, наживання благодаті – поєднання людських енергій із божественними. Благодать не може не мати абсолютно інших якостей, а про них не можна говорити тою ж позитивістсько описовою мовою, в тому ж самому дискурсі, в якому ми говоримо про наші власні людські енергії. Але це не позначає, що ми взагалі нічого не можемо сказати про благодать» [552, с. 129–130].

Ідентичність визначається як система ідентифікації, ототожнення, система емпатії, вчування, система причащення. Коли ми їмо тіло (хліб) і п'ємо кров (вино) Христові, ми вважаємо, що стали іншими. «Тривалий час в європейській думці господарювала модель, у котрій проблема ідентичності мала достатньо просте позитивне рішення, оскільки ідентичність людини тлумачилася на тій же філософській zasadі, що й ідентичність речі: власне, на основі субстанційності. Субстанція – автономне буття, що перебуває, самодостатнє, самототожнє; та із всіх філософських витоків вона найтісніше всього пов'язана з самоідентичністю, маючи її своєю визначною властивістю, фундаментальним предикатом. І в класичній європейській антропологічній моделі природа людини носила, власне, характер субстанції: довершуючи антропологію Арістотеля, що представляла людину як певну систему сутностей, Боецій на початку VI ст. висунув відому дефініцію, згідно з котрою людина – «індивідуальна субстанція розумної природи» [552, с. 78–79].

Тобто, субстанціоналізм культури як єдність поведінки, дії, стану, субстанціоналізм людини як її самоідентичність, що визначається річчю, обміном певною мірою елімінує Великого іншого, Бога, духа. Про це добре писали П. Сорокін, М. Бердяєв. Людина як самість (тотожність усіх перевтілень) є лише субституттом, продуцентом вищих інтенцій: культури, Бога, Абсолюту, які в європейській традиції раптом зіткнулися з радикальним нігілізмом.

Отже, суб'єкт української художньої культури потрапляє у складну політико-ідеологічну ситуацію ХХ ст. – це директорія, гетьманщина, республіка Грушевського. Це такі блискучі духи, як Кирило Стеценко, Микола Леонтович, Олександр Кошиць, Михайло Бойчук, Казимир Малевич, Володимир Татлін та ін. Всіх розкидали час і доля у просторі «останніх проблем», меніппеї духовного виборювання самості. Лише один Олександр Кошиць із його мемуарами «З піснею через світ» показав, як український дух виборює себе у планетарному просторі [254]. Розстріляне відродження – страшенний жах самознищення людини, культури України як планиди Духу, духовної Атлантиди, людського духу – це та українська вдача, яка залишила українську землю. Остання витримка з книги С. Хоружого, де він надає типологію духовності як синергії: «В останні десятиліття спочатку російські (емігрантські), а потім грецькі православні богослови розвивали сильну і впевнену трактовку Божественного буття як «особистісного буття-спілкування», в котрому між трьома єдиносущними Особами-Іпостасями здійснюється безперервне і досконале взаємопередавання буття. Ця буттєва динаміка або ікономія характеризується візантійським богословським поняттям «перехорезис» – обхід по колу і розглядається як внутрішнє визначення досконалості любові, особистості і спілкування – які як фундаментальні поняття виступають тут як тотожність одне одному. Абсолютна особистість (Іпостась), що розуміється певним чином, наділена абсолютною самоідентичністю: у досконалій віддачі і досконалому прийнятті буття вона здійснює власне самовдосконалення у всій її повноті. Ясно, що тринарна модель самоідентичності, що виникає, відрізняється від субстанційної моделі. Це новий тип ідентичності, динамічної, який характеризує особистісне буття в його специфічній відмінності від буття речовинного» [552, с. 85–86].

Цього достатньо, щоб ми підійшли до досить складної та цікавої проблеми – не дихотомії людини і Абсолюту, а тринарності особистісного виборювання та замилювання «Я» перед Богом. Виникає вставка: людина –

межа, людина – інші люди. Тринарність як процес, як динаміка, як вібрація, синергія – це межові інтонації. Відтак, антропологічна межа подвоюється. Вона є і субстанція, і не субстанція, є процес і статичний тілесний конструкт – статура, строї духу, що застигли навіки. Це цікавий художній релікт (міфологічна та релігійна іпостась художнього образу). Опосередковуючим феноменом стає художній твір.

Художній твір свідчить, що людина не може бути іншою, ніж статуарно та пластично означеним жестом буття та небуття, універсального всебуття. Художній твір сценічних, експресивних мистецтв є жестом у бутті, місцем у бутті, окремим місцем людського «Я», в якому «Я» є лише слідом і лише визначає своє місце перебування в бутті як факт присутності в іншому. Іншобуття як жест, статуарність, тіло, як самодостатність тринарної динамічно-статичної сутності «Я» надає можливість підійти до проблем української людини, української душі, зрештою всього того, що так бульварно, примітивно, а інколи зовсім неадекватно називають словом – «українськість».

Українськість буття – це унікальна тема, яку можна починати зі Сквороди, можна ще раніше. Але за цим стоїть сквородинський паннатуралізм двох сердець, глибинна внутрішня онтологія нерозривного буття в собі верху й низу. Всі башти та підземелля заховані в українській душі, в одному тілі. Але їх ніхто не помічає, лише сама людина страждає від того, що вона є «не те» і «не інше». Людина вічно перевтілюється в краще «Я» і вічно недобачає всі свої перевтілення, адже десь на межі граничних імплікацій сама собі скаржиться і сама у себе просить прощення. Скільки треба пробачити людину – запитав Христа один із його сповідників. Відповідь: «Сім раз по сім». Тобто завжди.

Микола Шлемкевич, український дослідник із західної діаспори, зазначає: «Якщо йдеться про «культуроморфічний» аспект формування української психіки, то вирішене значення мала тут периферичність геополітичного межового положення України як переходової смуги поміж Сходом і Заходом.

Три великих хвилі ідей, що злилися в «європейському дусі»: римський католицизм із ідеєю римського «ордо», порядку життя у думці (схоластика), – ренесанс як відродження людської особи, а тим самим персоналізм, – «сторіччя просвіченості» (Siectelts des lumieres? Aufklarung) зі своїм культом науки, сцієнтизм, – докотилися до України, межової смуги Європи, послаблюючи та змінюючи свою направленість. Наслідком послаблення раціонально-розумової компоненти європейського сцієнтизму персоналізм звернувся більше в напрямку «увнутрішнення», інтенсифікації особистого, внутрішнього життя, а не в напрямку експансії людської особи у світі. Сцієнтизм зі знання, що дає силу і панування над світом («Nerschaftswsssen» Макса Шелера) став великою мірою у наших істориків і соціологів (Грушевський, Липинський, Драгоманов, Франко) «знанням, що формує людину» [482, с. 54].

Отже, бачимо динамічний, героїчний почин, геополітичний розподіл рефлексії. Чим він закінчується? Сумною нотою, коли Микола Шлемкевич у книзі «Загублена українська людина» намагається більш релевантно описати цей феноменологічний, травматичний і відразу ж героїчний простір перевтілення в іншу людину. М. Шлемкевич зазначає: «Сучасна українська людина – це шевченківська людина. Вона перейняла репрезентацію сучасного українства. Та людина відверталася від старосвітського поміщицтва, від отупіння в достатку до того окуплюваному кріпацькою неволею братів; вона, та нова людина, чекала апостолів правди, науки не для поринання в забуття, а для перетворення світу й життя на основі нового правильного закону; і при всьому розумінні Гоголя, навіть пошані до «великого друга», вона відкидала радикально пристосування до чужої сили в Україні. Візія свого світу з вільним і справедливим укладом – опановує цю людину» [569, с. 21–22].

Ще одна цитата з цього неординарного трактату, де ідея українськості подається щиро і неоднозначно: «Ходимо сумними дорогами, хоча так хотілось би розмаїти їх добрими новинами і усміхом. Але ви знаєте: – поети оспівують мудрість бджоли, що літаючи над розквітлим лугом збирає тільки пахучий мед

із квіток, які мають також отруту в собі. Коли б ми спробували йти за цією бджоляною мудрістю, і так політати б над луками української душі, ми б зібрали багато солодких – ах, так часто – тільки оман! – Та є ще інша мудрість, так само глибоко закорена в житті. Це мудрість кожного живого організму, що знайшовши в собі отруту, зосереджує всі зусилля на ній, починає невмолиму боротьбу з нею, поки не розтопить її в собі, або не викине її з себе. Тож, ідучи за тією мудрістю життя, ми далі уважно будемо приглядатися стражданню нашої сучасної душі, недолі загубленої української людини» [569, с. 94].

Трава, птахи і зелений гай, які так любо описує Тарас Шевченко, – все це ті примхи, які свідчать про те, що людина ідентифікує себе зі всіма реаліями світу, які існують навколо неї. А вона в них. Художні образи існують поза світом, соціумом. Світ виборювання моралі, любові не є природним, це суб'єктні (субстанційні) реалії, що є глибинними, є тією праматерією, яка, зрештою, все ж таки дає волю, відчай, радість і неволю, тобто ту українську вдачу, яка визначається як кордоцентризм, як щось таке, що несе в собі виток і початок ідентичності людини.

М. Шлемкевич, як всі українці з Заходу, яким Україна бачиться от так романтично, героїчно і філософськи – трагічно і навіть антропологічно, не зміг відчутти її безмежність у своїх позасубстанційних, тринарних рисах, де антропологічна межа динамізується та деперсоніфікується у літературному, образотворчому творі. Ми мусимо звзити цей горизонт, підійти до певних історичних реалій. Казимир Малевич мешкає в 1935 році в Пітері, Санкт-Петербурзі, вмирає від раку. Потім потяг із його тілом приїжджає в Москву, там у спілці архітекторів показують роботи майстра, і він відходить у вічність. М. Чекригін, блискучий графік, який вчився у Київському художньому училищі, зненацька загинув у 1924 р. за невідомих обставин. Бойчукісти – група візантиністів, витончених унікальних і завершених у стильовому вимірі українських митців: Михайло Бойчук, Іван Падалка, Василь Седляр, Оксана Трохименко та ін., які справді підняли українську ментальність на високий

рівень візантійської культурницької ідеї як духовну ідею, майже всі були знищені.

Прочитуємо Малевича, доторкнемося до великих строїв духу бойчукістів, щоб означити антропологічну межу української культури не як кордоцентризм, а тотальну відсутність центру. Це потрібно, щоб побачити всі інтроверсії, образні інсталяції, які відбуваються в українській культурі на підставі глибинних інтенцій антропологічної межі знедоленої української людини, за М. Шлемкевичем. Межі між людиною і абсолютотом, людиною і Богом, людиною і Всесвітом, які оголились десь в 20-ті роки ХХ ст. Почнемо цей похід з прекрасної, блискучої статті Казимира Малевича, яка навіть називається унікально – «Бог не скинутий».

Малевич – це український дух, він має і польське коріння, адже українське дитинство під Києвом, українські ляльки з хрестом на обличчі, потім хрести супрематичні, хрести на обличчях українських селян – це унікальна українська мистецька христологія. Вся християнськість його робіт як *religare* у широкому значенні була в його душі. Малевич є одним із глибинних фундаментальних засновників української ментальності ХХ ст.

Бог не скинутий... Мистецтво. Церква. Фабрика. Ми одразу бачимо, що два або три інститути культури презентують мистецтво в цілому: Бог, церква і фабрика. Малевич – своєрідний художник збудження. Він вважав, що головним імпульсом вселюдського буття «Я» Всесвіту є збудження як космологічний принцип. «Безпричинне збудження Всесвіту, як і будь-якого іншого прояву у всіх інших розпиленнях, не має закону, тільки коли збудження розпиляється на складові реального і натурального, з'являється перший закон, тобто ритм – перший і найголовніший закон всього, що проявляється в житті, без цього ритму нічого не може рухатися і створюватися, але ритм не вважає за музику, або музика, як все, базується на цьому законі» [303, с. 237].

Лапідарний, філософський, місіонерський стиль вимовляння дискурсу свідчить про те, що перед нами пророк, який промовляє на якійсь унікальній

сцені, яка зараз виглядає планетарно, космічно, а тоді її просто не існувало. Вона була в його душі. На цій сцені майстер-містагог нового світу перевтілюється в того, хто говорить. Збудження породжує все. Він лише фіксує як феноменолог, дивак, художник, який весь час сумнівається в тому, що його ідеї є плідними. Малевич звертається до Михайла Гершензона з проханням оцінити його тексти, а той говорить – не майте сумніву в тому, що говорите, ви справді говорите істину.

На якомусь етапі Малевич втрачає почуття міри і вже бачить якийсь «череп», у якому світиться Всесвіт. Для чого ми приводимо універсалістсько-авангардні сентенції Малевича? Для того, щоб показати, що антропологічна межа в українській ментальності не має межі. Не має сумнівів. Це або радикальний націоналізм, як зараз ми бачимо, який випромінюють люди за гроші, або радикальний месіанізм, профетизм у Малевича. К. Малевич був страждальним, глибинним, фундаментальним українським духом за своєю суттю. Ця межовість як антропологічна ознака – бути кимось іншим, продукувати якісь загальні міфологеми і філософеми – присутня в літературі, образотворчому мистецтву і всьому тому, що можна назвати українською культурою.

«Збудження і думку, – зазначає К. Малевич, – я вважаю головнішими основами загального життя людини у всьому, що змушує мислити само себе. Адже розділяю все життя на три стани збудження: першим назву збудження, другим – думку в реальному і третім – реальність натуральному, іншими словами можна сказати – дійсний факт як натуральне» [303, с. 237]. Тобто не думка, не реальність, а збудження є засадою всіх його композицій. Це певний потік ритмічних нашарувань – палімпсест. Драма породження, збудження як космічна настанова всебуття людини створює те, що можна назвати неортодоксальною сакральністю, можна назвати все те, що можна охарактеризувати як абсолют, як Бог Мистецтва Супрематизму (надреальності). Бога не скинути. «Фабрика» не породжує нічого, як нічого не породжують й

«перукарні», нічого не породжують «харчевні». Що ж є креативним витокком? Етос мистецтва, місце (сцена), де можливе божество. Цих слів не використовує Малевич, але весь час описує їх своїми словами і весь час накладає на них печатку метафізичної художньої рефлексії, яка в Апокаліпсисі називається «сьомою печаткою», тобто останнім вердиктом останніх людських, антропологічних питань.

Сума речовинності – це ознаки неіснуючого, ознаки речі є суто символічними. Це та символологія, яка прочитується у Малевича як вчитування глибинних сутностей поза річчю, поза предметом. Ця безпредметність як символічна сутність є для нього найголовнішою. «Людство через своє зусилля виділяє зі свого середовища думку, котру підіймає на трон правління, або ж нова істина збуджує людину і, оселившись в ній, підносить себе на трон нового шляху. Всі істини закладені в людстві і згортаються в ньому, і тому істина намагається пробудити себе у всьому, щоб просунути все в новий шлях. Така думка істини вже не є людською, бо вона творить через свій наказ «Так буде». Вона є вищим витокком над людьми, вона є розмисел над ними, самі вони нічого не мислять, як і не мислять про те, куди і навіщо рухається Земля, куди вона їх відносить» [303, с. 244].

Можливість зазирнути за борт земної кулі, череп, в якому рухається Всесвіт, – це ті міфологеми, що є суто антропологічно-космоцентричними, які маркують антропологічну межу, яку можна зазначити як одну із ознак української культури. Універсалізм, радикалізм, збудження як можливість трансгресії, переходу всіх можливих і неможливих меж – це і є антропологічна межа української культури.

Можна закрити цю книгу і сказати, що все те, що К. Малевич визначає як унікальний світ творіння, ще раніше визначив Бердяєв як творіння нової землі і нового неба, є всесутнісною межею «Я» людини, яка трансформується в просторі нашого часу. К. Малевич задає горизонт. Власне, він говорить, що супрематизм як світ над світом – це ідеальний світ. Супрематизм як принцип

радикального збудження Всесвіту є антропологічна межа не лише українського «Я», української культури, українського суб'єкта культуротворення. Ця надмірність межі є характерною для Бойчука і для інших художників 20-х років ХХ ст.

Як «безпредметник» К. Малевич завжди стикається з предметним світом. З іншого боку, ідеаліст-безпредметник намагається здійснити безпредметне як таке, адже воно несе в собі відлуння предметності. Безпредметне вічно іде від метафізичного ідеалізму, збираючи тим самим свою безпредметність. К. Малевич постає проти світу харчовиків, проти світу практичних людей, які в своєму недомислі або розмислі живуть суто утилітарними проблемами. Він не самотній у цьому повстанні, адже він створив ментальність українського авангарду, яку ми можемо зазначити як антропологічну межу культури, зокрема, антропологічну межу української культури, яка формується в 20-ті роки ХХ ст.

Перейдемо до певних нотаток, записів лекцій Михайла Бойчука, які записала його учениця Оксана Павленко. Ці тексти, що зберігалися у страшні часи розстрілів, дійшли до нас як своєрідні Упанішади, як бачення Всесвіту мистецтва, справжнього буття, справжньої культури, української культури, яка чомусь була знищена.

Тобто, інобуття, перехід в інше як розстріл, самогубство, знищення, як перевтілення в безплотний дух, супрема, за Малевичем, як ухилення від предметності як такої – це ті реалії, які спостерігали знедолену українську людину початку ХХ ст. Важко роз'єднати їх в одному страшному континуумі буття, де просторові реляції перевтілюються одна в одну. Людина вже не має свого місця в бутті, стоїть на узбіччі цього кошмарного, кривавого, драматичного і трагічного світу. Михайло Бойчук, на відміну від Казимира Малевича, був особистістю не менш філософською, не менш експресивною, але він був орієнтований на візантійські витoki української культури. Його школа виглядала «середньовічною» за своїми іконографічними вимірами. Ретро-

архаїзуюча стилістика не сприймалась у 20-ті роки ХХ ст. Зокрема, такі теоретики, як театральний критик В. Чаговець, просто знущались над його ідеями. Так, статті Чаговця «Живопис на фанері» свідчить про те, що він не розуміє монументального мистецтва сучасності, а характеристики образів вражають безпрецедентною зухвалістю і непорозумінням стилю модерн, який формувався паралельно з авангардом [556].

Ю. Легенький у книзі «Український модерн» описує зустріч з Оксаною Павленко, єдиною ученицею М. Бойчука, яка залишилася в живих. Надамо кілька уривків із цієї роботи. «Оксана Трохимівна була вже достатньо похилого віку, їй залишалось мало жити. Я просто приїхав, подзвонив в квартиру, і був радо зустрінутий тому, що Ніна Іванівна Федорова, яка дала її телефон, була її найближчою подругою по технікуму в 30-ті роки. [Йдеться про Ніну Іванівну Федорову, яка очолювала керамічну майстерню на Софіївському подвір'ї, що належала проектному інституту КИЇВЗНДЦЕП, де певний час працював Ю. Легенький – О. Х.]. Безумовно, вся ця історія якоюсь мірою належить уже моїй пам'яті. Мені важко знайти потрібну дистанцію бачення, але стиль модерн, який розуміється теургічно, віталістично та орнаментально, безумовно, не може бути виписаний без такого цікавого образу, як Михайло Бойчук. Це була ціла школа. Школа київська і харківська. Їх, кого називали «бойчукістами», було не так уже і багато, але вони тримались один одного і вірили в свою справу. І ця віра протрималась досить багато років» [271, с. 268–269]. За цими достатньо особистісним коментарем існує й об'єктний аналіз школи Бойчука.

«У постулатах Михайла Львовича є така думка «Не бійтеся втратити свою індивідуальність – вона сама з'явиться, коли майстер дозріє». «А ми і були різними», – казала Оксана Трохимівна. Те, чому вчить досвід мистецтва, не стосується того чи іншого народу, до того чи іншого періоду. Це досвід всіх. Саме для нас зараз, у даний історичний момент» [271, с. 271]. Ми бачимо, як у цих відредагованих, достатньо складних трансформаціях думки живе віра у

досвід школи, який можна назвати культурним універсалізмом. Можна сказати, що школа Бойчука була культурницькою, але її не могли прийняти в той час: все оперативно винищувалося в ідеологічному протистоянні «своїх» і «чужих».

Ці нотатки, слова Оксана Павленко записала російською мовою в останні часи свого довгого життя. Це рефлексія постфактум. Адже вона говорила, що клаптики думок записувала увечері після лекцій-уроків із композиції. Записувала українською мовою. Яка нещадна доля... Певна річ, ці рядки відредаговані і якоюсь мірою належать її пам'яті, але ми можемо побачити, що антропологічна межа української культури, української школи (йдеться про мистецьку школу монументального мистецтва, школу зображувальності як такої) орієнтована на універсалії, глибинні фундаментальні інтенції культуротворення.

Злиття людини із Всесвітньою культурою, «засвоєння», «застосування» художнього Універсуму (можна знайти будь-які механізми утилізації світового досвіду, але утилізувати його не можна) є по суті доланням межі, є трансцензус, трансгресія як перехід за всі межі культури. Але цей перехід має бути органічною системою людського «Я». Це перетворення в інше, буття в іншому, буття в іншій, новій культурі і є тією антропологічною константою культури, яка утворюється як певний вид художньої комунікації, передання досвіду, сценізму, артикульованого мовою монументального мистецтва візантійської мозаїки, яка виникла вперше в Софії Київській, а згодом розійшлася по світу в різних мозаїчних інсталяціях поствізантійського світу.

Цей неоархаїзм як реалізація «Я» в «іншому», як перевтілення в новий світовий простір інобуття культурницьких інновацій, традицій і є досвідом перевтілення як системи соціокультурної ідентичності всезагального буття в іншому «Я», в іншій культурі, універсальному «Я», що належить світовій культурі. Так, фактично, це було визначено в школі Бойчука. Його хтось зрозумів? Лише учні. Ані В. Чаговець, ані інші критики не хотіли чути, бачити культурного універсалізму школи. Івана Падалку ГПУшники схопили в

коридорі Харківського художнього інституту, скомандували: «Руки вгору!». Саме в цей час М. Бойчук та його учні розписували стіни Червоноармійського театру в Харкові. Все знищено, залишилися лише архівні фото фресок під час роботи над ними. Все було здійснено за планом більшовицької диктатури. Ніхто не вцілів, ані люди, ані розписи, ані стіни... Залишилися лише скупі нотатки Оксани Трохимівни.

Чому ж вона залишилася живою, коли всіх нещадно розшукували скрізь? О. Павленко на той час розписувала з Белою Уїтцом у Казахстані Палац Рад, малювала портрет Карла Маркса. Сумно, але за цим усім стоїть трансформація людини, яка має тринарну природу співтворчості, за С. Хоружим. Людина. Твір. Бог. Все – більшого нічого немає. Можна все вписувати в культуру, а можна і не вписувати. Це справа інтерпретації. Творча людина – медіум, твір – посередник між Богом і людиною. Відтак, культурницький вимір набуває антропологічної межі, духовного горизонту самоздійснення творчого «Я». Творчість існує у просторі всіх можливих і неможливих реалій культуротворчості.

Нам важко перейти до сучасного постмодерну як виміру української культури, але варто хоча б пунктирно означити його межові інтуїції. Пострадянський простір і постмодерн мають одну і ту ж ознаку – «пост». Вони існують «після». Після всіх катастроф, катаклізмів духу, розстрілів, відродження і після адаптації західного взірця плюралістичної людини.

Звернемося до роботи українського дослідника з Заходу – Віталія Чернецького. В його роботі «Картографуючи посткомуністичні культури» піднімаються теми «картографії» або «декалькоманії» культурних цінностей постсучасності. Тобто відбувається здійснення своєрідних духовних мап за доби глобалізації, які свідчать про те, наскільки Україна, Росія в системі культурної глобалізації залишаються самі собою. Однак це не рефлексія романтика-кордоцентриста М. Шлемкевича, а вже сучасний дискурс американського науковця, професора славістики та гендерних студій у

Маямському університеті. В. Чернецький описує культуру за доби глобалізації, зокрема культуру українську.

«В останні роки різко почастишали спроби дослідників, які займаються глобалізацією і станом постмодерності, кинути виклик американоцентричному баченню нинішньої глобальної культурної ситуації – «новому світовому порядку», що упевнено утвердився на початку 1990-х років під час розпаду «советського блоку». Дедалі активніше звучать аргументи, що, попри незаперечний економічний, політичний, культурний вплив США в світі, надмірне привалювання їхньої ролі є лише наслідком нарцисизму і самовпевненості Заходу, який вважає себе втіленням універсальності», – відмічає В. Чернецький [560, с. 25].

Певна річ, це нарцисизм глобалізму, який походить від Сполучених Штатів. Навіть у цій достатньо елегантній роботі відчувається неможливість вийти за межі самодостатності постмодерного мислення, яке розуміється як горизонт культуротворення. Автор звертається до інших просторів (посткомуністичних), а такими іншими просторами стають російська та українська ситуація глобальності культури, місце, комунікативна сцена, де можливе божество, яке невідоме в інших країнах, зокрема в Америці.

Порівнюючи з російською сценою, а тут не можна заперечувати прекрасних робіт В. Пелевіна, зокрема його твір «Чапаєв і пустота», В. Сорокіна та ін., ми можемо лише сказати, що українська література в постмодерному вияві представлена достатньо кучо і не так, як хотілося б. Але і цього достатньо, щоб показати, що Україна не пасе задніх у глобалістському або альтерглобалістському проекті постмодерну. Можна стверджувати, що постмодерний вимір українського культурного мейнстріму є достатньо травматичним і достатньо складним. Тут поєднуються постколоніальна, посткарнавальна поетика «Бу-Ба-Бу» (бурлеск, балаган, буфонада) та трагічні інтонації постнонконформізму, нових катакомб XXI ст.

Можна сказати, що «постколоніальний» стан культури – це достатньо складний термін, бо СРСР не мав колоній, це була скоріше імперія. Можна говорити, швидше, про пострадянську Україну (поняття «посткомуністична» Україна не є адекватним, бо комунізм ніколи не був побудованим, адже як ідеологія існує і зараз). Можна вважати, що Україна була і є колонізованою зсередини «чужими людьми», за Т. Шевченком. Це так певною мірою, але лише певною мірою.

Відтак, у роботі застосовується західна модель, де колонізація розумілася як екстенсивне захоплення інших територій. Це відбувалося за доби сталінщини, за доби створення СРСР, але назвати всі країни СРСР колоніями виглядає некоректно, тоді як посткарнавальна стадія української сучасної української культури визначена цілком ідентично. Визначення карнавальності сучасної культури є доречним, бо карнавал починався і закінчувався антисистемою, в культурі ХХ ст. антисистема представлена андеграундом, нонконформізмом, постнонконформізмом, що існували та існують як волевиявлення митця в умовах ідеологічного, економічного тиску.

Трансформація культури в Україні вилилась у те, що на Україні сформувалися складні групування, одне з них – «Бурлеск, балаган, буфонада» – Бу-Ба-Бу. До складу групи входили Юрій Андрухович – народився 1960 р., Олександр Ірванець – у 1961 р., Віктор Неборак – у 1961 р. Тенденція до «гуртової» творчості в українській літературі виявилася в текстах інших авторів, зокрема у віршах групи «Лу Го Сад» (Іван Лучак, Назар Гончар, Роман Садловський), а також групи «Пропала грамота» (Юрко Позаяк, Віктор Недоступ, Семен Либонь). В образотворчому мистецтві існувало розмаїття групувань: «АНТАРТ», «Нова хвиля», «Совіарт», «Панорама», «Центр Європи», «Новий простір», «Паризька комуна», «Живописний заповідник» та ін. Але період групування припав на 1990-ті рр., згодом групи розпалися або перетворилися на бізнес-проекти, галереї.

У літературному постмодерному просторі група «Бу-Ба-Бу» була визнана безперечним лідером. Так, в українському гротескному вимірі виникає можливість відчутти карнавальну поетику з її інверсією верху та низу. Ця поетика 1990-х років є гротескно-трансформативною, асоціюється з жестом, скульптурою пострадянського простору української культури як вербальною, живописною, кам'яною пластикою.

«Малюйте БАБУ голуБУ
 гуБАми дивіться доБА
 БУ дефірамБАм Бу та Бу
 вам зуби вставить Бу-Ба-Бу
 росте поезія з горБА
 в горбі з грошима боротьБА
 таБУтом БУде Бу-Ба-Бу
 від азБУк голова слаБА
 гуБАами виБУхає Бар
 чим світ сичить – кричить театр
 зіграєш вірш якого варт
 потрапиш в рай (чи на монмартр)
 БУ смерть і безсмертя Бу
 і Бу, і Ба, і Бу-Ба-Бу».

Ми процитували Віктора Неборака [560, с. 313]. Виникає орнаментально-пластичний візерунок, вірш – не вірш, у всякому разі, рваний колаж, який поєднує в собі акціонізм, перформанс, авангардні претензії.

Можна підсумувати і сказати, що антропологічна межа зсувається із плану абсолюту, плану особистості в план медійної маски, медійного маскарона, тобто скульптурної маски, начепленої на фасад «гарно декорованого сараю», за Р. Вентурі [95]. Маска начеплена на фасад невідомого будинку, фасад домівки для сліпоглухонімих, де літературні аберації утворюють енергію, яка замість космологізму «збудження» Малевича вигукую в свисток. Хто кого

пересвистить? Зараз «свистуни» 1990-х постаріли, дехто вже помер, інші відійшли від постмодерного «стьобу». Але молодь займає їхні місця. Втім, гурти не виникають, бо вони були пострадянським синдромом неадекватного колективізму.

У цьому контексті людина залишається або кам'яною маскою, яка вічно несе в собі впізнані риси, риси інвертивної ідентичності стилю модерн, як ми бачили у М. Бойчука, або риси авангардного універсалізму, як ми бачили у К. Малевича. Маска несе в собі карнавальний шум, а краще сказати – спам. Тобто карнавалізація побуту вписується в пострадянський (постколоніальний, за В. Чернецьким) простір втраченої та ще не набутої політичної ідентичності. Віталій Чернецький намагається порівняти модерну скульптуру, поезію живопис в українських та російських реаліях, але чомусь він починає з Росії. Це інерція, аберація бачення, або несталість авангардних інсталяцій у сучасній Україні, які, як погані окуляри, затьмарюють зір, що відомо ще з часів совка.

Можна сказати, однак, що в Україні є набагато більш широкий і більш могутній контекст культуротворення, але, на жаль, ані в літературі, ані в живописі він не зазначив себе. Це контекст сценічний. Він існує і в зображальному мистецтві, але ми не можемо його зараз описувати, це б зайняло цілий розділ. Адже «Бу-Ба-Бу» (бурлеск, балаган, буфонада) є характерними для культури майданів, культури театральної у всій її повноті (мас-медіа, шоу-бізнесі, естраді тощо). Спробу реконструкції «Бу-Ба-Бу» в сценічному та архітектурному просторі ми здійснимо у наступних підрозділах.

3.3. Актантна модель як засіб аналізу феномена перевтілення у театрі

Важливо реконструювати апарат семіологічного дослідження, характерний для французької школи семіотики, зокрема культурології, театралогії, як комунікативний вимір динаміки сценічної творчості у контексті єдності міфотворчих, фольклорно-казкових, майданно-стихійних реалій сучасного перенасиченого культурними імплікаціями простору ідентифікація

«Я» і «Ти». Це рівень метаміфологічної рефлексії Ролана Барта, Цветана Тодорова [29; 467]. Це взагалі осмислення дискурсу як носія культурної цілісності. Завдання цього розділу полягає в тому, щоб вжити термін «дискурс» у контексті не лише семіотичних, культурологічних, а й міфопоетичних міркувань. Так, М. Фуко, визначаючи онтологічний статус промови, артикуляції, дискурсу, запитує: «Чи виходять дискурси на вулицю»? Так, виходять.

А що таке дискурс у його розумінні? Ми потрапляємо в онтологічний горизонт осмислення дискурсу як культурного феномена. Коли людей вже немає, вони вже померли або їх не може бути, коли текстів вже немає, бо вони не зафіксовані, все одно щось є. Що? Існує те, що можна зазначити як онтологічна упередженість, або передмова промови, або праартикуляція (прадистанціювання, за М. Бубером). Цей передартикуляційний стан, коли йдеться про те, що людина описує щось у своєму житті як передумову буття в дискурсі, цей вимір має свою онтологію, несе глибинний образ формотворення, який не можна визначити однозначно.

Якщо це епістолярний жанр, наприклад, жанр якогось поодинокого суб'єкта, то дискурсивний простір має свою сцену, яка може бути меніппеєю Ф. Достоевського, діалогізованим дискурсом, або дескрипцією самотнього «єго». Якщо це жанр площі, жанр великих нарацій, коли дискурси справді виходять на вулицю, то ми бачимо інші констеляції сценізму комунікації в образних реляціях великих мас людей. Так, картина «Свобода на барикадах» Е. Делакруа зараз проектується на маніфестації «жовтих жилетів» на Єлисейських полях, хоча це абсолютно різні дискурси на одній сцені.

Отже, важливо визначити акт комунікативно-сценічного прояву суб'єкта дискурсу як певну темпоральність, яка несе в собі промову як онтологічно визначену присутність «Я» і «Ти», як можливість спів'єднання в дискурсі. Відтак, дискурс онтологізується як частина тексту, частина твору, і тому суб'єкт дискурсу визначається як предикат сценічної події. Категорією

«суб'єкт» визначається будь-яка можливість продукування інформації, її донесення до реципієнта, і водночас суб'єкт дискурсу – це живий актор, той, хто справді виходить на вулицю у жовтому жилеті, виходить на майдан у тих чи інших можливостях сценічної дії та події.

Важливо характеризувати акт як сценічну реальність ідентичності людини, в якій і формується те, що можна назвати перевтіленням. Чому ми так наполягаємо на концепті «перевтілення»? Тому, що він допомагає визначити трансгресії, трансформації, перехід в інше. Зрештою, будь-яке перевтілення не заперечує самість висхідного конструктора акту як носія будь-яких втілень, які залишаються сам на сам зі всіма його копіями, перевтіленнями, які він презентував світу в слові, зображенні, якимось інакше.

Фактично перевтілення – це певна вісь, носій різних втілень, тілесних імплікацій образного єднання в дусі. Завдяки цьому константному виміру ми і намагаємося увійти у простір образних кореляцій, констеляцій, а також характеристик дискурсу, які описуються у французькій школі театрології надзвичайно диференційно та синтетично. Патріс Паві зазначає про актантну модель як інтерпретативний механізм аналізу комунікативного простору на сцені [356]. Мішель Фуко зазначив дискурс як тоталлогічну характеристику культуротворення [508]. В цьому контексті найголовнішим є те, що дискурс і весь дискурсивний аналіз свідчить про пострефлексію. Про рефлексію над чимось, а не рефлексію зсередини явищ. Чому? Тому, що рефлексувати, визначати, характеризувати можна тоді, коли щось вмерло, пішло і залишилося в минулому як певний «післяобраз», як образ-твір, але не як те, в чому ми зараз перебуваємо.

Якщо жити в творі і тут же рефлексувати в ньому, то таке не вдається нікому. Навіть Пікассо не вдавалося. І тому потрібно визначити першу рефлексивну позицію – охарактеризувати, що таке дискурс сценічної події як комунікативний акт, акт ідентичності актора та реципієнта. Онтологічна характеристика сценічного дискурсу є універсальною – це промова, але яка

промова? Фонічна, зображувальна, майданна, ритуально здійсненна. Отже, тут і виникає цікавий контекст, пов'язаний із театральними системами провідних режисерів та ін. Наступна позиція аналізу – потрібно визначити, що знаходиться за цією промовою, тобто за рефлексивним полем над сценічною подією. Так, Умберто Еко зазначає про те, що все можна трансформувати, змінити, але є те, що не піддається трансформації, тобто за пластом подієвості існує той пласт, який не змінюється [575]. Він як семіолог підходить до дискурсу з позиції освіченого платонізму – за реальністю світу-сцени, лялькового театру, за Платоном, існує одвічний світ ідей, що не змінюються. Адже ідеї можна вимовити, артикулювати.

Тобто, весь рефлексивний прошарок трансгресій, змін і кореляцій упирається в те, що за актом (темпоральністю події) існує «протоакт», що не має часового виміру або має вимір вічності. Такий платонізм є характерним для європейської культури взагалі. Але коли ми повертаємося до Мішеля Фуко, то він чітко говорить, що немає якогось всезагального дискурсу, який би існував поза всіма дискурсивними практиками і ніс би в собі одну якусь субстанцію духовності чи ідеальності, яка визначає надцінність та цілісність культури. Це вже постмодерний нігілізм, де домінує дискретна модель світу. До речі, такої думки дотримується і А. Моль [333]. Це теж чисто європейський активізм, що в комунікативному вимірі переносить модус цілого на локальні носії дії. Такого погляду дотримуються Ю. Габермас, К.-О. Апель та ін. [10; 110].

Залишається лише сказати, що вийти з дихотомій платонівського світогляду непросто, адже і не можна зазначити дискурс сценічної події як щось другорядне. Ми б не хотіли його ідеалізувати, важливо описати всі реляції цілісності культури сценічної промови, але це зробити теж нелегко. Тому звернемося до дискурсивних трансформацій у модельному просторі акту (актантної моделі) як до достатньо плідної розгортки системи комунікації на сцені. Але спочатку дамо характеристику «виробництва дискурсів», за М. Фуко.

М. Фуко зазначає про контекст «часової сцени» дискурсу: «Я вважаю, що в будь-якому суспільстві виробництво дискурсу одночасно контролюється, піддається селекції, зорганізується і перерозподіляється з допомогою певного числа процедур, функція котрих – нейтралізувати його владні повноваження і пов'язані з ним небезпеки, приборкати непередбаченість його подій, уникнути його такої вагомості, такої загрожуючої матеріальності.

У суспільстві, подібному нашому, зрозуміло ж, відомі процедури виключення. Найочевидніша з них – це заборона. Нам добре відомо, що говорити можна не все, говорити можна не про все і не за будь-яких обставин і, зрештою, нікому не можна говорити про що завгодно» [508, с. 51]. Ми відчуваємо, що заборона, селекція, форматування – це ті механізми, що говорять про ціле, що намагається стати панівним у суспільстві. Всі перешкоди потрібно знищити, форматувати. Відтак, всі системи виключення, селекції, системи трансформації є надзвичайно амбівалентними в тому плані, що дискурс як носій цілісності буття перетворюється на свою протилежність.

«Існує, я думаю, – зазначає Мішель Фуко, – і третя група процедур, що дозволяє контролювати дискурси. На цей раз мова йде зовсім не про оволодіння силами, котрі вони собі привласнюють, або ж запобігання випадковості її проявів. – мова йде про те, щоб визначити умови приведення їх у дію, а також і про те, щоб спонукати індивідів до визначення цих дискурсів як твірних, визначити певне число правил і зробити так, щоб не будь-кому, хто захоче, був відкритим до них доступ. На цей раз йдеться про селекцію тих суб'єктів, що говорять: у порядок дискурсу ніколи не вступає той, хто не задовольняє певним вимогам або ж від самого початку не має на це права» [508, с. 69].

Такі дефініції нагадують світ тоталітаризму, а не демократії. Ніхто не може мати справу з дискурсом, який є панівним і який стає легітимним. М. Фуко свідчить про те, що сам дискурс є цілісністю культури, його не може привласнити будь-яка група, не може його редукувати, піддати селекції.

М. Фуко сподівався на те, що дискурс є частиною буття, промова в промові, слово в слові. Субстанціалізм мови, що цікавив Фердинанда де Соссюра, його не цікавить. Невимовлене не існує в світі трансформації, селекції та регуляції дискурсивних практик. Європейський активізм виявляє себе як диференційна онтологія дискурсу. Втім, тотальна дискретизація промови та позбавлення її субстанціальності обертається нігілізмом. М. Фуко в його книзі «Слова і речі» з найбільшим сумом спрощує перспективу антропологічного простору людства. Фуко зазначає про «антропологічний сон»: «Всім тим, хто ще хоче говорити про людину, її царство, її звільнення, всім тим, хто ще хоче поставити питання про те, що таке людина за своєю суттю, тим, хто хоче походити із людини в своєму пошуку істини і, навпаки, всім тим, хто зводить будь-яке пізнання до істини самої людини, всім тим, хто не згоден на формалізацію без антропологізації, на міфологізацію без демістифікації, хто взагалі не бажає мислити без думки про те, що мислить, власне, людина, – всім цим незграбним і несправжнім формам рефлексії можна протиставити лише філософський сміх, тобто, інакше кажучи, сміх, що немає виголосу» [507, с. 363].

Сміх, що немає виголосу, сміх, що не звучить, антропологічний нігілізм – от та істина, до якої дійшла філософія культури у 60-ті роки ХХ ст. Можна це визначити як філософський нонконформізм, протестну форму волевиявлення «Я» в дискурсі. Мішель Фуко – один із тих, хто зазначив це гостро, радикально, безповоротно. Але спробуємо вийти із цього тупика нігілізму, вийти на різні сцени – казкову, формологічну, театральну, що формуються в рамках театралогії французької семіологічної школи. Мераб Мамардашвілі був закоханий у Францію, Марселя Пруста, присвятив його творчості прекрасну книгу «Топологія шляху» [306]. Він казав, що у французькій культурі побутує вислів: «жити доречно» («жить кстати» – рос.). В Україні не можуть жити «до речі», не можуть пристосувати життя до чогось найголовнішого. «Понівечена» людина вирішує якісь останні питання. Це меніппея, майданний карнавал «Бу-

Ба-Бу», весь контекст бурлеску, балагана та буфонади, всього того, що пов'язується з амбівалентним гротеском карнавалу.

Вже такий побіжний похід у царину семіології та антропології дискурсу довів, що комунікація як певна сценічна дія та подія презентується або промовою, дискурсом, на чому наполягають всі системи театральної артикуляції, що тяжіють до фонізму (слово звучить «тут» і «зараз»), або мовою, яка розуміється як субстанція дискурсів, яка сама не є звучною матерією, але є її передумовою (це мовчазне слово, сміх, що не звучить, за М. Фуко). Мовна інтерпретація театральної події тяжіє до «німотних» принципів її презентації – пластики, архітектоніки. Все це ми будемо розглядати в контексті фонізму системи К. Станіславського, пластицизму – Вс. Мейєрхольда, архітектоніки Леся Курбаса. Але звернемося до теорії акту, за П. Паві.

У статті «Дискурс» «Словника театру» П. Паві можна прочитати таку характеристику сценічної промови: «Якщо під промовою (дискурсом) мати на увазі «вислів, що розглядається з точки зору дискурсивного механізму, котрий його обумовлює», то дискурс спектаклю є організація текстових і сценічних матеріалів у відповідності з ритмом та взаємозалежністю, властивих цьому спектаклю, що ставиться» [356, с. 81]. Отже, маємо системне визначення дискурсу як промову в контексті різних сценічних конгломератів, систем артикуляція образної цілісності спектаклю.

Тобто, дискурс характеризується як певна артикуляція змісту: соціальна, вербальна, зображувальна та ін. Дискурс є цілісністю, що визначає характеристику сценічного простору як систему комунікації. Потрапляємо в досить складну ситуацію опису дискурсу як полівалентної (складно структурованої) системи. Це – реальна сцена, на якій здійснюється вистава «тут» і «зараз», що несе в собі кореляції з текстом, який є мало змінним і, більше того, – незмінним. І це ідеологема, міфологема, імагінативна система презентації тієї ідеології, яка визначається як ейдос, образ, як актуальна реальність комунікативної сцени. Відтак, ці аспекти одночасної диференціації

та синтезу дискурсивних механізмів тексту, сценічного простору як дискурсивного аналізу сценізму в цілому є характерними для французької семіологічної театрології та багатьох інших західних систем, які поєднують в собі міфологему, ідеологему дії та події як конститутивні засади акту.

Діалогічний і діалектичний простір взаємодії і процесу відображення дискурсу персонажів та автора стає передумовою «авторизації» промови та, навпаки, елімінації автора в тексті. Постмодерністська «смерть автора», однак, фіксує перевтілення як перманентну об'єктивізацію авторських інтенцій, що передаються на сцені актору, а також відображення того сценізму, який онтологічно природжений сцені і тій реальності, яка визначається як промова. Сцена (від грец. skene – балаган, поміст) є абсолютно, будемо казати, мінімалістичною з точки зору і презентативного сенсу. «В добу зародження грецького театру skene була кліткою або палаткою, прибудованою позаду orchestra, theatron. Skene, orchestra, theatron є трьома висхідними сценографічними елементами давньогрецького спектаклю; оркестр або ігрова площадка пов'язують сцену і публіку.

Skene розгортається у висоту, включаючи theologeon або ігрову площадку богів і героїв, і на поверхні разом із просценіумом, архітектурним фасадом, що передує стінному декору, котрий пізніше створює простір авансцени. Протягом історії сенс терміна «сцена» постійно розширюється. Декорації, ігрова площадка, місце події, часовий відрізок акту і, зрештою, у метафоричному сенсі – раптова і яскрава видовищна подія («побудувати комусь сцену»)» [356, с. 336].

Сцена стає широким артефактом культури, її стали розуміти як комунікативний простір. Зріст вгору і, навпаки, на глядача, «екранізація» сценічного простору робить сцену нескінченною, вона вбирає у себе всі комунікативні акти і сама перетворюється на планетарну авансцену або просценіум, широку, тотальну сцену комунікації людини з іншою людиною, богами, всесвітом. Отже, феномен перевтілення, трансгресії пов'язані зі сценою

з дискурсом, з прагматикою, доцільністю цих перевтілень. Ми рухаємося за словником театру Патріса Паві, щоб показати, що весь контекст дискурсивного аналізу виводить на сьогоднішню проблематику прагматики сцени, більше того, естетики, поетики, етики як можливості здійснити на сцені свій вирок, волю, образ.

П. Паві акт презентує як культурологічний артефакт, як міфопоетична конструкція, як образний тезаурус, як матриця продуцентів гри: «Успішне використання моделі пояснюється тим, що вона визначає проблему драматичної ситуації, динаміки і ситуації персонажів, які виникають у здійсненні конфліктів. З іншого боку, вона представляє собою необхідну для будь-якої режисури драматургічну роботу, мета котрої – виявлення фізичних стосунків персонажів, їх взаємне розташування. Зрештою, актантна модель надає нове бачення персонажу» [356, с. 6–7].

Комунікативний локус акту подається як тринарна система, де між відправником і реципієнтом інформації презентується «вставка» – об'єкт або суб'єкт дискурсу. Втім дискурс розуміється як елемент комунікативного акту. Об'єктну та суб'єктну моделі комунікації презентують концепції комунікативного патерну Г. Греймаса та Г. Юберсфельд. Г. Греймас визначає комунікативні складові наступним чином. Це ряд стосунків: «Відправник – об'єкт – адресат, помічник – суб'єкт – противник. Вісь адресант – адресант контролює цінності, які належать створенню цінностей і визначає бажання, розділяє їх між персонажем. Ця вісь свідчить про могутність, значення події. Вісь помічник – об'єкт – противник позначає траєкторію дії і пошук героя або протагоніста. Вона насичена суперечливими обставинами, котрі повинен подолати суб'єкт, щоб просунутись уперед. Це вісь волі.

Вісь помічник – противник свідчить про комунікацію або ті заборони, які стоять на шляху. Вони створюють обставини події, які дають можливість буди наявними персонажам. Помічники і противники – це проекція волі в події в тих

наявних обставинах, які дають побачити самого суб'єкта. Це вісь знання і вмінь, що є віссю могутнього уявлення дійсності» [356, с. 7].

Отже, ми бачимо «розкадровку» комунікації як складного вузла подієвих детермінант, що сприяють або не сприяють дії. В залежності від обставин змінюється вектор ідентичності героя, протагоніста, актора, який по чергово займає місця всіх персонажів у рефлексивному просторі логістики сценічного акту. Іншими словами, він перевтілюється у всіх наявних персонажів, виходить за межі іманентної компонентності сценічних умов та набуває ознак «позазнаходження», за М. Бахтіним, стає іншим, щоб залишитися собою та досягти цілі. Як бачимо, домінують обставини, «іншість» як така, тобто об'єктний простір ідентифікації, естетичного відношення як художньої комунікації.

Г. Юберсфельд, навпаки, визначає домінанту інтероцепції, волі актора, інвертує відношення «об'єкт – суб'єкт», що свідчить про більший радикалізм перевтілень, сцена комунікації вже належить продуценту акту, а фактично є реальністю свідомості актанта. Вихід за межі суб'єктно-об'єктної диспозиції відбувається тотальною космологізацією та міфологізацією акту комунікації. П. Паві включає в актантну модель патерни Б. Проппа та В. Суріо. Б. Пропп презентує акт комунікації в дискурсі як корпус наративів – стосунків комунікантів:

- «шкідник (той, хто створює злодіяння);
- дарувальник (той, хто дарує чаклунський засіб і силу);
- помічник (той, хто приходить на допомогу герою);
- царівна (та, хто потребує звершення вчинку і обіцяє одружитися);
- відправник (той, хто відправляє героя з дорученням);
- герой (особа, яка діє і з якою відбуваються певні перипетії);
- несправжній герой (той, хто узурпує на певний час роль справжнього героя).

Крім того, Б. Пропп надає наступні визначення функції персонажів: «Змінюються назви (а разом із ними і атрибути) дійових осіб, не змінюються їх дії або функції». Звідси висновок, що «казка інколи надає однакові значення різним персонажам» [356, с. 7].

Відтак, комунікативна сцена радикально змінюється, казковий нарратив апелює до чуда, міфу як носія дива, за О. Лосєвим. Система перевтілень продуцента акту стає надзвичайно драматичною, полівалентною. Будь-яка амбівалентність усувається, хоча зберігаються диспозиції добра і зла, краси і потворного, волі і немочі, винахідливості та рутинності дії тощо.

Наступний крок універсалізації актантної моделі – її космологізація, яку здійснює В. Суріо. Універсум космічного нарративу презентується як шість акторів комунікації:

- «Лев (цінність): це суб'єкт, що бажає створити дію;
- Сонце (носій блага): благо, що бажається суб'єктом;
- Земля (той, хто має благо): той, кому бажане благо надає користь;
- Марс (противник): перепона на шляху суб'єкта;
- Ваги (арбітр): він вирішує, кому надаються блага, що є бажаним для суперників;
- Місяць (помічник).

Ці шість функцій існують лише у взаємозв'язку. Система В. Суріо є першим значним етапом формалізації актантів; вона включає всіх можливих протагоністів», – відмічає П. Паві [356, с. 7].

Отже, надається надзвичайно поліфонічна модель комунікативного акту, для котрої характерний полісценізм комунікації, універсалізм подієвого універсуму. Це може бути сцена ТВ-новин з її автокатастрофами, небезпекою, телевізійна передача «Останній герой», сцена шоу-бізнесу, все, що завгодно. Визначається логістика конституювання продуцентів акту, що презентує логіку сходження від абстрактного до конкретного. Перший абстрактно-логічний рівень презентується суб'єктно-об'єктною моделлю комунікації Г. Греймаса,

Г. Юберсфельд. Другий рівень презентує умови здійснення акту та весь комплекс тих актантів, що обумовлюють його можливість бути. Це рівень наративів та дискурсивних структур. Провідні продуценти акту визначаються номінаціями «актант», «актор», «актор», «протагоніст», «продуцент події». Наступний рівень визначає феноменологію події, де всі суть «персонажі», «виконавці»

Важливо зрозуміти, що існує вертикаль єднання актантів, авторів, акторів і, власне, сцени. Ми можемо запитати, а сцена грає чи не грає роль у цій моделі? Грає. Вона є комунікативним простором взагалі, а також може своїм «мовчанням» бути суб'єктом дискурсу, суб'єктом гри. Сцена є актантом як передумова гри, є константною, головною. Наприклад, на екрані ТБ ми бачимо пожежу в Греції, всі актанти цієї німотної сцени вогню згорають разом із нами. Всі актанти тут характеризуються як природні умови. Вони (актанти-актори) грають? Грають. Грають жахливий спектакль виживання у просторі природного трагічного театру нової Греції, нового сценізму – екологічного. Актори на котурнах в ті часи, актори на будь-якій іншій сцені – це теж ті гравці, які утворюють феномен Греції, Риму.

Логістичний, наративний, дискурсивний та подієвий рівні презентують елементарні структури акту. Тобто ми можемо сказати, що така логістична модельна реальність свідчить про те, що дискурс є блідою калькою сценізму події, онтологізацією промови як артикуляції «трансцендентальних нарацій». Перевтілення, інверсія, обертання презентують більш глибинні реалії.

Зрештою, закінчуючи цей похід у театралогію або інверсивну символологію сценічних інтроверсій, відмітимо, що парадоксальним сюжетом акту є діалог як давньогрецька настанова спілкування, комунікації. Захоплюючись теорією М. Бахтіна, провідний семіолог та культуролог постструктуралістського руху Юлія Крістева настільки радикально зрозуміла діалог як принцип комунікації, що назвала його «полілогом» [263]. Крістева зазначає, що людина не може бути суб'єктом однієї промови, а завжди існує

певна реальність хоча б двох суб'єктів дискурсу, або їх хор, так виникає полілог. Вона шукає якийсь логічний імператив або презумпцію єднання воель. Хтось щось говорить, до чогось спонукає, а навіщо так багато говорити, коли можна спілкуватися інакше, апелювати до невимовленого, що належить богам, сцені як такій, яка теж мовчить, коли на ній так багато говорять.

Ю. Крістева не знаходить нічого кращого, як обпертися на залізну схему діалектики Гегеля з її настановою рефлексії в інше. Людина не може існувати сама в собі, думати сама в собі, говорити для себе, вона рефлектує для іншого. Людина спонукає свою волю, надію стати вироком для іншого буття. І оце інше буття утворює той полілог, який виглядає досить абстрактно як тоталітарний мегадискурс. У системі всіх цих воель, спонук, інтенцій постмодерністського або метамодерного простору полілог – це певний маркер мегаідентичності, полісценізму комунікації. Саме так ми бачимо імперсональність та інтертекстуальність суб'єкта дії та події як продуцента образних інсталяцій. Цей суб'єкт може бути суб'єктом дискурсу, спонукаючи до діалогу, ініціюючи комунікативний етос.

Про це свідчать всі французькі ідеологеми, міфологеми смерті автора. Цей суб'єкт може бути актантом, тобто аморфною, абсолютною зовнішньою реальністю, ідеальною спонукою здійснення акту, і не більше того, може бути автором-актором, від якого залежить текст, від якого залежить акт, від якого фактично залежить сцена. Але він ще не є актор, який виліплює зі свого тіла, своєї пластики мізансцени буття словесної та несловесної промови, всі ставлення до іншого. За цим всім ховається протагоніст, ідеальний персонаж, який вбудований у текст. Протагоніст у Давній Греції був наявним продуцентом зв'язування в ціле гри, бо на одній сцені подія інколи існувала кілька днів, дні і ночі, а протагоніст просто пояснював зв'язки між подіями.

Відтак, всі абстрактні моделі, які належать актантному образу презентації сутнього, презентують ідентичності як феномен перевтілення в інше, набувають потреби персоніфікації персональності. Ця персоніфікація

відбувається в конкретному часопросторі, в конкретній сценічній системі, здійснюється як діалог або як розсіювання (впевнення чудом). Полілог як поліфонічний наратив, де одночасно існує множина всіх абстрактних масок, або детермінант, або знаків певного ідеального сценічного образу, певна річ, потребує визначення якогось консенсусу.

Але французи – давні вороги німецької філософії – не хочуть цієї комунікативної прагматики, вони намагаються конституювати комунікативний етос класичним зразком, постулюючи поліморфність або полілог, за Ю. Крістеву. Дослідниця не знаходить нічого кращого, як сказати, що рефлексія в інше (розумове перевтілення, перевтілення, обертання ідеї, ейдосу) допомагає осмислити цілісність певного генералізованого суб'єкта події, генералізованої сцени, що формується як достатньо складна реальність, яка є зовсім далекою від онтології помосту, від комунікації тут і зараз, а презентується як своєрідний дискурсивний механізм.

Ю. Крістева намагається побудувати певну типологію дискурсів: «Динамічний аналіз текстів веде до перебудови всієї системи жанрів; радикалізмів, проявлений у даному разі М. Бахтіним, дозволяє проявити його і нам у спробі побудови типології дискурсів.

Термін «оповідь», котрий використали формалісти, виглядає надлишково двозначним щодо застосування його до жанрів, які описуються з його допомогою. Можна виділити щонайменше два різновиди оповідання.

З одного боку, це монологічний дискурс, що включає в себе 1) зображувальний спосіб опису та оповідання (епос); 2) історичний дискурс; 3) науковий дискурс. В усіх цих випадках суб'єкт приймає на себе роль «одиниці» (Бога), котрий сам тут же і підкоряється; в даному випадку діалог є іманентним будь-якому дискурсу, придушується за допомогою заборони, цензури, в наслідку чого дискурс втрачає здібність звертатись до самого себе («діалогізувати»). Створення моделі такого цензурування означає опис характеру розрізнянь між двома типами дискурсу – епічним (а також

історичним і науковим) та меніппейним (карнавальним, романним), котрий якраз і порушує заборони. Монологічний дискурс відповідає системній осі мови, про котру говорить Якобсон; відмічалася також його схожість із механізмом граматичного заперечення і утвердження.

З іншого боку, це діалогічний дискурс, тобто дискурс 1) карнавалу; 2) меніппеї; 3) роману (поліфонічного). У всіх цих структурах письмо перебуває у процесі прочитання іншого письма, в процесі прочитання самого себе, конструюючись в актах дискурсивного генезису» [263, с. 178–179].

Отже, Ю. Крістева постулює множину дискурсів і означає проблему інтерактивності монологічного та діалогічного дискурсу, яка, як не дивно, зводиться до інтертекстуальності, паралінгвізму. У всякому разі, інтертекстуальність і є тим великим мегадискурсом, який відкидає монологізм. Ю. Крістева стоїть на платформі дискурсивного аналізу, де перехід в інше є головним: домінує діалектика, трансгресія, трансформація, сценізм, робота всередині мови. Вона і створює ту систему дискурсивних реалій, що свідчить про те, що чужий дискурс у просторі поетичної мови утворює поетичну множину параграматики, а, зрештою, свідчить про вертикаль, яка має бути віссю комунікативного простору.

Це висновок, який допомагає зрозуміти ясність того інтелектуального, образного вертикалізму, який виводить за межі повзучого емпіризму або за межі тієї семантики, яка так чи інакше пов'язана з риторикою, з імплікаціями горизонтального типу, де трансформація тексту як рефлексія в інше не виходить за межі цілого як явище. Тобто, актантна модель дає логістичну схему єдності актанта, актора, актора, протагоніста, сцени, дискурсу. Зрештою, в силу того, що ми можемо зазначити трансгресію, долання межі, перехід в інше, перевтілення, яка є предметом нашого аналізу, в контексті параграматичних систем, це дає можливість піднятися на рівень більш широкий, ніж емпіричний опис стильових і жанрових атрибутів сценічного простору.

3.4. Театральні системи К. Станіславського, Вс. Мейєрхольда, Леся Курбаса – епіцентри презентації перевтілення в театрі

Системи Станіславського, Мейєрхольда, Курбаса, обрані для порівняльного аналізу, є презентативними, доміантними, вони ближче до сучасності, особливо до української культури. Станіславського надзвичайно шанували за часів соцреалізму, Мейєрхольда мало згадували, а Курбаса перевідкрили у 1980-ті рр. Із набуттям незалежності в Україні актуалізувалося звернення до своєї національної культури. У 80-ті роки видали тексти Курбаса, режисер був епіцентром театру, виходив за всі межі театральності, яка належала, власне, соціалістичному реалізмові. Про Леся Курбаса залишилось багато спогадів його учнів, які були з майстром до останніх днів у концтаборі, де він ставив свої останні спектаклі, де грали злочинці поряд із професійними акторами, які теж були репресованими. Якось один зі злодіїв прийшов до бараку в чоботах Леся, всі зрозуміли, що його немає в живих. Утім, десятиліття існувала легенда про те, що він ще живий, як Харон, перевозить людей у човні. Курбас любив верби, під якими йому краще писалось, але дерева теж знищили.

Борис Косарєв, який ставив спектаклі Курбаса в Харкові із В. Меллером та О. Екстер, говорив, що режисер доведе спектакль до генеральної репетиції і зніме [це довів Ю. Легенький – О. Х.]. Це був лабораторний простір молодого, справді могутнього театру, який був синтетичним. Коли теоретики пишуть, що начебто театр Станіславського є суто психологічним, орієнтованим на емпатію, втілення почуттів, а Вс. Мейєрхольд дає суто відсторонені образи, коли образ стає дивним, незвичним, то це не зовсім так. Театр Мейєрхольда не вичерпується ані формалізмом сценографії, ані формалізмом мізансцен. Гостра робота з формою була суто експресивним виявом доби, але варто говорити про інтуїції, які існували в той час, які не можна звести до дихотомії психологізму, натуралізму та пластицизму, архітектоніки події. У своїх лекціях Мейєрхольд дає об'ємну картину власного методу. Його слово доходить у трьох варіантах – власних нотатках, записане стенографісткою та слухачами. Ці три сповіді, три

тексти, дають цілісне враження, що театр не є лише перевтілення, не є емпатія, як вважали психологи-позитивісти.

Замість емпатії ми бачимо трохи інше, бачимо генералізовану емоцію, яка набуває модальності різних образних ознак, тобто стає полімодальною, це «скульптурна» мізансцена, фонічний ритмізований простір, визначений у слові, промові, це музична, визначена в музичному супроводі мелодія, це танцювальна, балетна конструкція, якщо балет включається в театральний спектакль або оперу. У всякому разі, танцювальна складова була необхідною тому, що давньогрецька хорея мала домінантою танець, всі діалоги Платона витанцьовувалися, також саме витанцьовувалися мізансцени Мейєрхольда. Верхівкою експерименту є танок стільців, які стрибали, графіка костюмів Варвари Степанової для спектаклю «Смерть Тарелкіна». Художниця була заангажована лабораторним експериментом. Вистава потерпіла фіаско, глядачі не хотіли дивитися, як стрибали стільці, як одяг спадав із людини (одяг був смугастим, геометричним), всі хотіли більш натурального видава.

Те саме відбувалося і з оперою «Перемога над сонцем», коли її ставили в складному, абсолютно неформальному вигляді, тобто не в межах традиційної сцени, а на вулиці, в урбанізованому ландшафті. Костюми були зроблені Казимиром Малевичем із картону, музика і сам дискурс викликали обурення. Можна назвати інші сценографічні інновації, так, Павло Філонов зробив костюми у вигляді плоских картин, які пересувалися разом з актором. Тобто ми бачимо напружений, складний простір або перехрестя творчих манер гри, таких сценічних реалій, які чомусь традиційно зводилися до антитези натуралізму і формалізму (з яким боролися) або психологізму (який шанувався) і антипсихологізму (який, навпаки, заперечувався).

Отже, спробуємо пройти сторінками лекцій Станіславського, Мейєрхольда. У Мейєрхольда вийшло кілька робіт. Це рання, до 1917 року, книга «Про театр» без року [321]. Адже бажання редукувати, рецензувати, щось забирати діє зараз. Ще менше пощастило Курбасу. Цей майстер був

синтетичним, поєднував в собі радикальні знахідки психологізму Станіславського, хоча й називав акторів «емоційним скотом», а також поєднував пластику мізансцени, яку буквально доводив до картографії. Як німецькі режисери, зокрема М. Рейнгардт, він розкреслював сцену на квадрати і визначав епіцентри, домінанти, а фактично здійснював нотацію спектаклю, що відбувалась на сценічних площинах (просторових і часових). Часові реалії події визначалися в сценарії, а просторові як картосхема. Про це говорили його співробітники, зокрема художник Борис Косарєв.

Видавці збірника «Мистецтво режисури. XX століття» в передмові, яка має назву «Діалог із великими», зазначають: «Інколи буває так, що репетиція не складається або черговий поворот долі в професії, і вчителю зателефонувати якось ніяково, а якихось вчителів вже і немає поруч, і тоді спасіння тільки в одному: приходиш додому, сідаєш за письмовий стіл, включаєш лампу, відкриваєш книгу і вступаєш в діалог. У кожної людини, яка займається театром, є своя домашня бібліотека, коло завітних книжок, котрі у тяжку годину дещо підкажуть і допоможуть. Інколи занурюєшся в записи репетицій Мейєрхольда або гортаєш вже знайомі, зачитані до дірок книжки Ефроса, Стрелера, Брука і раптом непомітно повертаєшся до об'єктивних положень, без котрих існувати сьогодні в професії практично не можна. Книжки виявляються твоїми співрозмовниками, одвічними супутниками. Без цього діалогу з людьми, для кого театр – сенс і образ життя, немає руху в професії. Інакше ми приречені на випуск більш-менш вдалих вистав. А от обожнювати цю професію, захоплюватися нею, сумувати, коли щось не виходить, і продовжувати шукати і рухатись вперед – можна поступово розучитися» [218, с. 6].

Сергій Женовач, який написав «передмову», справді сів за стіл і поклав перед собою твір Станіславського. Отже, перевтілення ми всі розуміємо, за Станіславським, як емпатію, вчування, як єднання з іншою натурою, яка живе поруч із нами, яка залежить і не залежить від нас, але ми не розуміємо, що це перевтілення є трохи іншим, не є психологізованою системою фонізму як

певною презентацією ролі, тексту, а роль – це вже зовсім не текст, а певною мірою радикалізований контекст, у тому сенсі, що він вже артикулюється.

К. Станіславський починає свою лекцію так: «Ми здогадалися, що сьогоднішній урок не простий, а особливий, по-перше, тому, що вхід до театального залу, так само як і на сцену, був закритий, по-друге, тому що Іван Платонович рухався, вбігав і вибігав із зали і ретельно замикав за собою двері. Очевидно, за ними щось готувалось. По-третє, незручним було те, що в коридорі, де нам довелося чекати, з'явилося якесь не відоме нам, невідомі нам обличчя.

Між учнями вже почали поширюватись чутки. Запевняли, що це нові викладачі найфантастичніших предметів.

Зрештою одні двері відчинились, і з них вийшов Рахманов і запросив усіх увійти.

Зал для глядачів шкільного театру виявився до певного ступеня декорованим за смаком улюбленого Івана Платоновича.

Цілий ряд стільців був відведений гостям і розфарбований невеличкими прапорцями такого ж кольору і форми, як ті, що вже висіли на лівій стіні. Різниця була лише у надписах.

На нових прапорцях ми прочитати: «спів», «постановка голосу», «дикція», «закони промови», «темпоритм», «пластика», «танці», «гімнастика», «фехтування», «акробатика» [457, с. 11].

Перед нами блискучий образ програми, де є два помічники та асистенти: Іван Платонович та Ігор Рахманов, які показують людям, що світ професій, в які вони входять, мають у собі багато складових. Ці складові не просто треба засвоювати, треба жити в них, щоб вони жили в вас, аби перевтілення існувало як втілення голосу в звук і втілення звуку в голос вашого «Я». Тобто весь контекст гри у Станіславського тримається фонізмом. Може, це спрощення, аби відрізнити його систему від інших, адже, власне, фонізм є носієм дискурсивної модальності сцени, мізансцени, події.

У підрозділі «Промова та її закони» Станіславський зазначає: «На сцені слово і промова перебувають у ще більш складному стані, ніж у житті. У великій кількості випадків у театрі є наявними донесення добре або недостатньо добре тексту п'єси глядачам. Але це робиться грубо, умовно.

Причин багато, і перша з них полягає у наступному.

У житті майже завжди говорять те, що потрібно, що варто говорити заради певної мети, необхідності, заради справжньої, продуктивної і доцільної словесної події. І навіть нерідко в тих випадках, коли говорять слова, не задумуючись над ними, роблять це для чого-небудь, аби скоротити час, відволіктись.

На сцені зовсім не те. Там ми маємо говорити чужий текст, котрий дається нам автором. Часто не той, котрий нам потрібен, не той, котрий хотілося б сказати.

Крім того, в житті говорять про те і під впливом того, чи ми реально, чи мисленнєво бачимо навколо себе те, що справді відчуваємо, що справді думаємо, що в дійсності існує. На сцені нас примушують говорити не про те, що ми відчуваємо, мислимо, а про те, чим живуть, бачать, думають інші люди, яких ми зображуємо.

У житті ми вміємо правильно слухати, бо нам це цікаво і необхідно, на сцені ми в більшості лише виглядаємо ретельними, робимо вигляд, що слухаємо. У нас там немає практичної необхідності входити в чужі думки і сприймати чужі слова партнера та ролі. Потрібно примушувати себе це робити. Адже часто таке насильство закінчується удаваністю, ремеслом і штампом» [457, с. 63].

Досить цікавий пасаж, який говорить про детермінанту тексту, детермінанту ролі та про самовизначеність подієвої субструктури гри актора: актор не слухає інших, лише промовляє, бо слухає глядач, хто отримає катарсис, очищення почуттів.

Чи так є насправді? Ні, як би ми не хотіли переоцінити психологічні ознаки у Станіславського, вони тут не є домінантними, домінантним є фонізм у широкому сенсі як артикуляція слова, за словом йде серце, а потім роль, за роллю – зміст. Таку конфігурацію можна назвати ідеологічною, вона психологізувалася, переводилася в рамки емпатичної чутливості і була досить вживаною.

Подамо блискучу фонему Станіславського. «Сьогодні Аркадій Миколайович викликав мене і попросив зачитати що-небудь. Я обрав монолог з *Отелло*»:

Як хвилі крижані
понтійських вод,
протягом нестримним,
не відаючи
зворотного відливу, – вперед, вперед
несуться в Пропонтиду
і в Геллеспонт, –
так задуми мої
підступні
несамовито помчать,
і вже назад
не вступлять ніколи,
і до минулого
вони не повернуться,
а будуть
все нестися
нестримно, поки не поглинуться
диким криком.

Монолог без однієї точки потребував поспіху вимовляння. Я вважав, що його потрібно виголосити залпом, без перерви дихання. Втім, зрозуміло, мені

це не вдалося» [457, с. 77]. Ми потрапляємо в цікаву диспозицію, де фонема (один голос, будемо говорити), ритм потребує активного залпового вогню, а система артикуляції людини не може це здійснити. Так, треба розбивати текст на такти, визначати домінанти, яких у цій фонематичній структурі немає. Тут Станіславський вступає сам із собою в протиріччя, утворює дискретизацію фонематики, тобто дискретизація континуального вербального дискурсу призводить до того, що ритм переструктурується. Формується сценічний фонізм. Отже, метроном, все те, що в нього визначає спектакль, захоплює, – відбувається повернення до першовитоків, починають грати приголосні, саме вони тримають фонізм. Вокалізми вже не тримають артикуляцію, більше того, емпатію.

Отой загальний дискурс, що є континуальним, який створює жабу в горлі, несе можливість неадекватної промови. Це, певна річ, не залишилось непоміченим. Про систему консонантного письма [логографічного письма, де домінують приголосні. – *О. Х.*] знали і Мейєрхольд, і Брехт та ін., але чомусь цей давній код приваблює і зараз своєю цілісністю, самозамкнутістю фонематики як носія сенсового удару, враження.

«У слова і промови є своя природа, – зазначає К. Станіславський, – котра потребує для кожного знака розподілу відповідної інтонації. У цій властивості природи знаків розподілу приховане, що може заспокоїти вас і утримати від поспіху» [457, с. 79].

Знаки розподілу як диференціація значень звуків і образних конотацій дає ту верхівку артикуляції, яка свідчить про інтонаційний, будемо говорити, логістичний закон, який можна охарактеризувати як логічну, психологічну паузу. Монолог рефлектуючого актора і актора важливий як авторефлексія, Станіславський весь час модифікував звертання до себе. Що дають коми? Повернення, повернення до попереднього фрагменту. Так чи інакше розставляючи емоційні фрагменти, актор переходить певну межу і діє поза тим образним синтезом, що відображає текст, синтаксис. Виникає метамодерн або

метариторика, що здійснює іншу логістику, виникає інший образний фонізм. Втім, фонізм залишається фонізмом, дискурс дискурсом у межах того, що Станіславський називає «втілення». Втілення – це рефлексія, самозвернення, внутрішній відчай і відвага відійти від тексту і намагання його трансформувати.

Це і є той комплекс перевтілення, за К. Станіславським, але його визначають як суто психологічний, хоча це не зовсім так. Він є авторефлексивним, орієнтованим на звернення до себе, інтерпретацію тексту. Слово як знак визначається в контексті інших знакових систем. Слово звучить у контексті іншого слова. Це фактично і утворює той логоцентризм системи Станіславського, яка є логістичною не в плані логіки, а діалогу – креативного, твірного витоку, який презентує логоцентризм як кордоцентризм, сердечне, образне вимовляння «Я», яке, однак, шукає нові коми в тексті, утворює артикуляційну систему як власний синтаксис.

Станіславський говорить про стриманість паузи, умовчання, потрібність перервати монолог, перш ніж відбудеться зворотна відповідь, як здійсниться промова «іншої особи». Це красномовне мовчання і є психологічною паузою, за К. Станіславським. Вона є надзвичайно важливим знаряддям узагальнення. «Безсловесний діалог може бути цікавим, змістовним і зрозумілим не менш, ніж словесний. В паузі нерідко передають ту частину підтексту, котра йде не тільки від свідомості, а не піддається словесному вираженню» [457, с. 85].

Проблема незвучної матерії діалогу торкається більш широкого розуміння дискретного та континуального – промова завжди є континуальною, бо це потік слів, але вона є також і дискретною, бо цей потік завжди є зустріч двох, трьох і більше осіб. А в кожній промові, особі існує своя континуальність і дискретність. Культура не є лише говоріння, а й мовчання, тиша, терпляча субстанція, яка вбирає волю іншого, є формотворення, протиставлення Великому іншому волі «Я» творця, людини, яка вже є актор, актёр, протагоніст, вимовляє великі промови, які є нічим не гіршими, ніж ті, якими Бог творив світ.

Отже, К. Станіславський не є лише неврологічним невротиком, як його хотіли б зазначити антагоністи психологічного театру, він – традиціоналіст, де логоцентризм як християнський театральний бог, який намагався словом, темперацією, перевтіленням образних модальностей причащення слова до Великого іншого (а іншим виступає то роль, то текст, слово як таке, що звучить та не звучить) створює ті реалії, які є надзвичайно важливими для системи конотацій на рівні співвідношення гештальтів, знакових конфігурацій. Знаки як єднання почуттєвого і ноуменального, розумного, логоцентризму фактично виносяться у Станіславського на перший план.

Говорячи про інтонацію, К. Станіславський визначає її суто нотаційно, трикрапковість як протилежність точці не закінчує фрази, а, навпаки, нібито штовхає в простір, де звук зникає, наче птах, випущений із клітки. «Кома також не закінчує фрази, але передає наверх, нібито на наступний поверх, або перекладає на полицю вище, така голосова фігура в музиці має назву «posiamento»

Цей звуковий загин вгору є обов'язковим при комі, на кшталт піднятого вказаного пальця, він попереджує тисячі людей натовпу про те, що фраза не закінчена, а слідує продовження. Таке попередження примушує слухача чекати, не розслабляючи уваги, напружуючи її ще більше» [457, с. 109]. Тобто виникає своєрідна транскрипція, яку можна порівняти з транскрипцією скоропису, коли певні літери виносилися вгору, а розділові знаки виконували функції умовних пауз. Так, фактично кома і трикрапковість – умовні паузи, які виштовхують звук, але звук не живе сам по собі, а живе в межах занотованого письма. Це письмо здійснюється на сцені як перевтілення голосу артиста в певний артикулятивний механізм, який утворює подію як голосоведіння.

Ще кілька уривків із трактату Станіславського «Робота актора над собою». Особливо цікаві його конотації, пов'язані з ритмом, темпоритмом, коли найзручніше та найнаочніше говорити про внутрішній темпоритм одночасно із зовнішнім, коли він наявно проявляється у фізичних рухах.

«Темп є швидкість чергування, умовне прийняте за одиницю однакових довжин у тому чи іншому розмірі».

«Ритм – кількісне відношення довжин (руху звуку) до довжини, прийнятої за одиницю в певному ритмі й темпі. Розмір – те, що повторюється або має передумовою повтор, суму однакових довжин, умовно прийнятих за одиницю» [457, с. 30].

Промови про ритм свідчать про певні музичні інтонаційні реалії голосоведіння як фонізму вербального дискурсу на сцені. Станіславський говорить про те, що найголовнішим є включення в простір сцени метронома, що відраховує одиниці і таким чином дає чіткий розмір або метр ритму, який фіксується фонічно.

Так задається темпоритм промови в системі музичного артикуляційного простору, музичність є своєрідним навіюванням сценізму Станіславського, але вона не помічається, всі пишуть про психологізм і те, що тут здійснюється своєрідна система перевтілення. Відтак, це перевтілення ритмічне, структурно-модальне, перевтілення як музичний дискурс, де є метр, що фіксується метрономом. Перевтілення суть фонізм як цілісність вербального дискурсу, який говорить про те, що голос актанта, актора, акторки і голос іншого «Я» формують один великий логос, що свідчить про логоцентризм системи Станіславського. У цьому її привабливість. Утворюється своєрідна поетика «одноразового читання», що мала свій контр-диспозитив, або контр-систему «повільного читання» у Б. Ейхенбаума, коли одна фраза читалася півроку, протяжно з усіма її артикуляційними глибинами та синтаксичним і культурологічним контекстом [574].

Таке читання дає музичний резонанс, свідчить про те, що намагання схопити роль у контексті системи К. Станіславського актуалізувало мікропаузи. У Вс. Мейерхольда від фонізму нічого не залишається, хоча він не заперечує слово, і слово в нього живе, але система сценізму формується в рамках іншого дискурсу. Власне, образ і сценізм, що презентує Мейерхольд, є метафізичним,

космологічним і водночас артистичним, він є актор одного театру – і режисер, і актёр, áктор, актант. Він, як Антонен Арто, створює свій театр. Так, якщо у Арто – це театр жорсткості, яку можна зрозуміти як чуттєву дотичність оголеного почуття до іншого, то у Мейєрхольда – це театр візуальних патернів, гештальтів, театр мізансцен, які стають архітектурою духу.

У лекціях початку ХХ ст. Вс. Мейєрхольд достатньо чітко передає конструкцію сценічної думки. «Домовимося говорити спочатку про театр, про театральне мистецтво загалом. У театрі зведено до одного органічного цілого ряд різних мистецтв. Хоча театр – мистецтво цілком самостійне, у той же час він нібито є конгломератом інших мистецтв. Тому передусім слід відмітити, що театральне мистецтво складніше, ніж усі інші мистецтва. Що ж у мистецтві театру поєднано? Мистецтво драматурга (мистецтво слова), мистецтво режисера, мистецтво музиканта, мистецтво актора. Перед нами в театрі – мистецтво слова, звуку, пластики. Елемент пластики входить сюди нарівні із мистецтвом художника-декоратора. Актор надає сцені не лише звук людського голосу, але й мистецтво жесту. Метою і завданням театру є намагання звести до органічного цілого всі ці елементи» [322, с. 316–317].

Отже, у К. Станіславського ми не бачили такої типології сценічної творчості. Тут все починається, власне, з розподілу на функції всіх тих, хто утворює виставу, визначається їхня певна відповідна роль в утворенні сценічного образу. «Жива картина – чи не є вона художнім абсурдом? Інколи саме поєднання двох слів «жива картина», здається, є безглуздом. Картині не потрібно бути «живою». Живому ж не потрібно бути картиною, живе повинно перебувати у стані руху. Тіло актора як явище, що рухається, щоб стати об'єктом мистецтва, не може рухатися сценічним майданчиком довільно. Тіло актора має бути керованим законами руху на сцені. Цим саме зайнята сучасна наука про театральне мистецтво, завданням котрої є оформлення мистецтва актора», – зазначає Вс. Мейєрхольд [322, с. 318].

Вс. Мейєрхольд розуміє сцену ширше, ніж архітектуру, адже використовує метафору «архітектор» як конструктора сцени, конструктора пластичних та архітектонічних актів вистав, які, з одного боку, насичені всією пластикою сценографії, а з іншого – є візуально-пластичним рядом. Сцена розуміється як артикуляція промови або театрального дискурсу, але вже не словом, а архітектонічно-пластичною цілісністю тілесних імплікацій актора.

Перевтілення як тілесна реальність стає засадничою детермінантою і відразу ж детермінативом (елементом, що допомагає з'ясувати семантичні конотації будь-яких знакових, образних реалій сценізму в п'єсі). Детермінатив – елемент системи консонантного письма в Давньому Єгипті, адже він актуалізується в модернізмі. Важливо визначити феномен перевтілення як тілесні імплікації, які редуковані в системі Станіславського (там головним діячем є метроном і музичний дискурс як моделювання темпоритму), у Мейєрхольда, навпаки, тіло стає головним носієм та архітектонічним конструктором або архітектоном, якщо вже використовувати термін К. Малевича, що відтворює, власне, образ цілісності вистави. Зрештою, можна сказати, що Вс. Мейєрхольд – майстер сценічної вистави, де актор є не лише виконавцем чужої волі, але й співавтором, оскільки в його розпорядження матеріал поступає все ж таки лише в сирому вигляді. «Актор – це єдиний творець, робота котрого завжди відбувається на очах у публіки. Тут зауважується, що він може, якщо він справжній майстер свого мистецтва, вільно рухатися по сцені, подаючи своє бачення. Якщо він справжній художник, то при цьому ніколи не порушує загальні принципи: він не заважає іншим партнерам по сцені, не змінює задумів автора», – відмічає Вс. Мейєрхольд [322, с. 323].

Ми бачимо цікаву диспозицію: актор – найбільш вільний, режисер – диктатор, якщо не більше, архітектор може навіть зламувати сцену, змінювати простір вистави, а посереднє місце належить дивному простору, який є одночасно елементом гри і елементом архітектури, елементом сцени. У

Мейерхольда він визначається як просценіум. Це та смуга, де людина-актор вже на межі стати глядачем, де вона вже на межі ідентифікації з глядачем, де вона вже не чує сама себе, а чує свій голос відсторонено, де вона вже не діє тілом, вбачає своє тіло оком глядача. Така система перевтілення, як метаморфози, узагальнені в метаморфозах просценіуму, є надзвичайно актуальною, до речі, ця гостра система була виконана Аркадієм Райкіним і доведена до певної високої майстерної гри актора.

Система Мейерхольда не є однозначною, однолінійною, побудованою на загальних фактах, вона є пластичним письмом, імпульсивним, імпровізаційним зламом сцени і образними виходами в усі просторові реалії, що допомагають зрозуміти, власне, сцену, сценізм як цілісність перевтілення, а за ним ховається сценічна ідентичність, побачена різними очима, різними рефлексивними системами. Вже підхід Мейерхольда виводить нас за межі хронометрії, метронома, суб'єктних відносин, вносить об'єкт – просценіум між глядачем і актором, який сам діє, відтворює образ.

Якщо спростити дефініції театральних систем, то можна сказати, що естетика та поетика сценоведення у К. Станіславського мала екстенсивну метрику, подієвий епіцентр переноситься в простір артикуляції аж до зміни синтаксису тексту, а сценою «керує» метроном; у Вс. Мейерхольда поетика є суто синтетичною, екстенсивна та інтенсивна метрика задіяні еквівалентно, всі актанти та актори події є рівноцінними, навіть режисер; у Леся Курбаса домінує інтенсивна метрика, він вічно не задоволений виставами, знімає їх навіть на генеральній репетиції.

Надамо кілька уривків із текстів Леся Курбаса, зокрема з «Режисерського щоденника», тут поєднані власні сміливі і несміливі думки, чужі підтвердження раніше виявлених тез, шукання режисерського методу, підходу, побічні згадки використані, аби опанувати матеріал, пізнати його. Українська вдача відчувається в цьому театрі як катастрофізм сцени взагалі з більшою повнотою, ніж у Станіславського та Мейерхольда. Можна стверджувати, що Курбас із

його європейською освітою, ментальністю європейця був водночас українським поетом сцени, створив те, що не створив ніхто – ані Брук, ані Брехт, Молодий театр залишився вічно молодим без нього.

«В мене характерний нахил до театрального мистецтва:

- 1) розділ між суб'єктом і об'єктом;
 - 2) загальноритмічні ознаки;
 - 3) виділення яскравих моментів у ролі і в п'єсі і стушування решти.
- (Деякі актори – емоційний скот).

Здатності відчуття. Можливості ще не виявлені.

Малювання клаптями, які утримують у собі (в позі і в тоні) зміст клаптя. Підкоряти деталь загальному. Наслідок – монументальність. Переходи м'які (спроба у «Гайдамаках», деякі сцени), або ж гострі, тверді, або ж перехід є клаптем самостійним.

Ні моменту нерухомого – пливуча річка. Наслідок – потреба музичної ритміки.

Гра тільки першими відрухами сприймання і реагування. Наслідок – враження глибини.

Стилю п'єси нема. Це самообман, що він існує. Стиль – це ми. Поставимо Шекспіра імпресію» [267, с. 31]. Відтак, достатньо чітко визначається позиція – малювання клаптями. Це мозаїчний стиль, якщо не кубізм, то, у всякому разі, можна сучасною мовою називати – колаж. Це мізансценування як монтаж (майже кінематографічний, це було присутнє для Курбаса надзвичайно), який доводиться до жестиуального артефакту, де деталь підкоряється загальному. Монументалізм, епічність – це настанови, характерні для Брехта й для Брука, але тут вони на тлі «Гайдамаків» Т. Шевченка, тлі українському набувають особливої гостроти й особливо проникливого образу перевтілення. Фактично «Я» героя, «Я» того, хто грає на сцені, стає всезагальним «Я» – образом сценізму як такого, стає «клаптем» буття, має місце в бутті, як і герой, актор, актёр, актант однієї великої драми, п'єси, театральної події.

Лесь Курбас визначає свою настанову як експресіонізм. «Експресіонізм – єдине мистецтво нашого віку, при справжньому (талановитому порядку) переживанні митцем фактів своєї творчості – повторення старих форм неможливо, оскільки форма є зміст. Тільки той, у кого не залишилося місця для переживання, тобто релятивіст, відірваний і від життя, і від космосу назавжди, – може скрізь бачити тільки форму і вражатися її повторенням. Так – при схожому переживанні буде й схожа форма» [267, с. 41].

Перетворення, перевтілення, презентація і постдемаркація психологізму і жесту – це настанови 20–30-х років ХХ ст. Вони загострюються, стають експансивними, більше того, стають маніфестивно зазначеними (ми вже побачили, як вони зазначені у Казимира Малевича). Лесь Курбас поєднує експресіонізм, конструктивізм і авангард дивним чином, заперечуючи конструктивізм як поверхову формотворчу еkleктику, якої було вже занадто багато. Всі сцени були схожі у своїх конструктивістських, машиноподібних образах.

Лесь Курбас у «Лекціях з режисури» формулює постулати свого, так званого антипсихологізму. Він загострений, полемічний і у всякому разі дає проблеми для роздуму. «I. Сучасний актор не переживає, а грає. В сучасному театрі це тенденція, що висувається як постулат. II. Відділення фактури від людини і механізація її (фактури). III. Тенденція до театру як виробництва. IV. Відхід від всякої ілюзорності. V. Відсутність психологізму» [267, с. 49–50].

Можна сказати, що в тексті присутній полемізм, антипсихологізм якраз і є певною відповіддю на метроном або анігіляцію особистості у системі тотального логоцентризму, який існував у К. Станіславського. Але ми не бачимо словесної перепалки, не бачимо своєрідних особистісних недомовок, навпаки, дається конструкція сцени як комунікативного акту. І, якщо в одному місці Курбас говорить, що конструктивізм – це ніщо, то тут він називає конструкцію найголовнішою. Така амбівалентність, що свідчить про авангардність Молодого театру, який ще не визначив конструктивну роль слова

і емоції, але визначив модель сценізму, є надзвичайно показовою. Особливо це характерно для вербальних текстів режисера. На сцені все існувало більш гармонійно, там все було визначено і відточено, але вербальні тексти, які мають характер маніфестів, вражають загостреними конотаціями, що примушує їх зазначити як риторичний прийом.

Можна перейти до протиставлення декадансу у великій інтуїції, яку зазначив у своїй системі Лесь Курбас, коли він поєднує театр з українською хатою. Театр народився в архітектурі хати. Театр народився в колисці української хати, саме вона була першим помостом українського театру. У театрі разом із Лесем Курбасом працювали А. Бучма, В. Василько, Г. Юра, І. Мар'яненко, С. Каргальський, О. Сердюк та ін.

Відтак, проблеми перевтілення, як і перетворення, зокрема у Курбаса, вже достатньо опрацьовані як епіцентр української театральності. Але ми намагаємось відійти від риторики суто психологічних або антипсихологічних конотацій, реверансів у бік перетворення, на відміну від перевтілення, від психологізму, на відміну від анти-психологізму, показати, що вербальний дискурс Курбаса відрізнявся від його театрального, сценічного дискурсу.

Перетворення – це модальності одного образу. Так, твір ніс у собі цей образ, і, фактично, перетворення презентувалося загальним тілом мізансцени, що було на часі, на слуху і яке опановували всі авангардні системи ХХ ст. Адже їх не можна назвати суто орієнтованими на той авангард, який існував в образотворчому мистецтві, – кубізм, фовізм, супрематизм та ін. Отже, театр із його системою умовності загострює цю умовність і водночас загострює проблему інвертивності, проблему перевтілення або, навпаки, тушує, нівелює, перевтілення стає психологічно мотивованим. Перевтілення вже не помічається, свідчить про ту спонтанну ідентичність, яка виникає у глядача разом з актором, який презентує роль.

Отже, всі ці психологічні проблеми стануть проблемою розгляду наступного психологічного виміру перевтілень або сценічної ідентичності

мімезису та катарсису. Мімезис як система наслідування, а катарсис як очищення почуттів дають той гострий сплав, який помітили всі майстри театральних систем. У цьому підрозділі, однак, ми не могли їх описати, ми лише дотично описали три епіцентри: фонічний, суб'єктно-суб'єктний образ перевтілення у К. Станіславського, архітектонічно-пластичний у Вс. Мейєрхольда і експресивно-динамічний образ перетворення, як він сам назвав, у Леся Курбаса. Цього вже достатньо, щоб ці константи намагалися реконструювати в психологічному вимірі тим інструментарієм, який дає сучасна психологія.

3.5. Психологічні моделі комунікативної ідентичності в полімодальному просторі естетичного сприйняття художнього твору

Категорії «інвертивний мімезис» та «інвертивний катарсис» характеризують, власне, рефлексію, яка вбудована в генералізовану емоцію, що відбувається або на сцені, або в екранному просторі ідентичності актора та реципієнта. У всякому разі, саме ідентичність (сценічна, соціокультурна, мистецька) є детермінантою перманентного оновлення мімезису та катарсису як поетичних механізмів культуротворчості. Нагадаємо, що ці категорії свідчать про культурно-історичну роль, специфіку психологічних моделей творчості Л. Виготського, С. Грузенберга, які зараз є не менш актуальними, ніж новітні диференційні дослідження психічного акту [153]. Категорії «мімезис» та «катарсис» були вперше описані в роботі «Поетика» Арістотеля. Мімезис як наслідування – це все те, що потім буквально стає системою поетики, римської натуралістичної естетики, про яку зазначає О. Лосев. Катарсис – це очищення, вибух почуттів.

Дещо інакше описує ці категорії В. Татаркевич, який посилається на Т. Зелінського. В. Татаркевич зазначає: «Мистецтва у більш пізній період, який назвали витонченим, не виділялися греками в окрему групу. Вони не класифікували мистецтв на витончені та ремісничі. Греки вважали, що всі

мистецтва можуть бути прекрасними. Вони думали, що ремісник (деміург) може досягнути досконалості у будь-якому мистецтві і стати майстром (architekton). Ставлення греків до людей, які займалися мистецтвом, було складним: вони їх цінували за знання, але водночас зневажали за те, що праця була ремісничою, фізичною, працею заради заробітку. Внаслідок цього давні греки цінували ремесла вище, ніж сучасні люди, а витончене мистецтво – нижче, ніж наші сучасники. Таке ставлення до мистецтва сформувалося вже у дофілософську добу; філософи його сприйняли і підтримали.

Давні греки поділяли мистецтва на вільні і службові – в залежності від того, чи потребують вони фізичних зусиль, чи ні. Вільними мистецтвами називалися такі мистецтва, які потребували фізичних зусиль, а службовими – такі, котрі фізичних зусиль не потребували. Перші мистецтва греки вважали надзвичайними, більш високими. Витончені ж мистецтва вони відносили частиною до вільних, як, наприклад, музику, а частину до службових, як архітектуру і живопис» [463, с. 29]. Подібний гармонійний, будемо говорити, розподіл мистецтв формується у контексті таких загальних категорій, як гармонія, космос, світ у цілому. Отже, мистецтво розумілося як своєрідна доцільна краса, ентелехія, за Арістотелем.

В. Татаркевич так описує категорію «катарсис»: «Про це мистецтво греків найпізніший письменник Арістид Квінтіліан (II–III ст. н. е.) сповіщає, що воно перед цим було вираженням почуттів: «Вже давні знали, що одні займаються співом і музикою і перебувають у хорошому настрої, маючи задоволення і радощі, а інші – перебувають у стані меланхолії, турботах, а треті – у божественному шаленстві та релігійному екстазі. В мистецтві люди давали вихід почуттям, очікуючи, що це принесе їм полегшення» [463, с. 14]. Тобто катарсис розумівся як загально-естетична категорія, яка охоплювала всі модальності чуттєвості.

Тобто, хорея як первинний синтез мистецтв, що поєднував у собі експресивні мистецтва і мистецтва конструктивні (до конструктивних

відносилися скульптура, архітектура, живопис, а до експресивних – музика, поезія, танок), створював своєрідний симбіоз мистецтв, де домінанта належала все ж таки танку. Танок, який фактично мав найбільш тісний зв'язок із культами, містеріями, був одним із найбільших мистецьких експресивних виявів творчості.

У 20-ті роки ХХ ст. катарсис стали розуміти суто онтологічно, зокрема, це стосується твору Л. Виготського «Психологія мистецтва», де він аналізує новелу «Легке дихання» І. Буніна. Катарсис виглядає як генеральна емоція – очищення почуттів. Виготський запитує: як так може статися, коли описуються події ганебні, нікчемні – офіцер плебейського вигляду буквально застрілює молоду красиву дівчину на вокзалі, а у наслідку «легке дихання» для всіх реципієнтів цього тексту? [109]. Опис події починається з презентації образу вчительки, яка сидить на могилі її учениці. Втім, у нас не виникає ганебного почуття гнітючого вбивства, ми маємо певне просвітлення, катарсис. Виготський майже як режисер німого кіно стверджує, що справа у монтажі, в поетиці. *Poesis*, за Арістотелем, – це онтологічне «перемонтування» сюжету, виникнення фабули, коли спочатку дається могила, потім тихо проговорюється про весняне повітря, а згодом дається оповідання про долю вчительки, яка весь час жила придуманим життям. А вже потім ми втягуємося у закручений, ледве не детективний сюжет. Можна сказати, що образ катарсису, який визначається як онтологічне передбачення майбутнього, очищеного від усіх негараздів буття, є предикатом естетичного почуття, а воно може бути різним.

Л. Виготський визначає рефлексію (монтаж) *poesis* як автономну реальність образотворення. Отже, сприйняття подієвого ряду, читання тексту задається автором як фабульно побудований ряд образів (рефлексія утворює своєрідний інверсивний катарсис, який сам себе відновлює, оживлює і дає собі друге дихання), ми живемо одним чистим почуттям світлого духу Буття, не думаючи про те, що це монтаж катарсичних вихорів, монтаж очищення і монтаж психологічних генералізованих емоційних станів.

Мімізис, однак, став розумітися на більш низькому рівні суто як наслідування, особливо це відчувалося в 20-ті роки, коли домінувало авангардне мистецтво, хоча в сюрреалізмі мімізис знову піднімається на висоту псюхе (підсвідомого). Можна сказати, що міметизм несе в собі нескінченне оновлення бачення та відтворення реальності. Міметизм – не одномоментний акт у мистецтві, а його інверсивне (еволюційне та інволюційне) самоздійснення як процес перманентного збереження наявного життя. Цей феномен можна побачити в роботі М. Волкова «Сприйняття малюнка та предмета», де він говорить, що людина, яка навчається малювати, завдяки тому, що бачить свій малюнок, вже інакше починає бачити предмет [107].

Рефлексивний вимір міметизму вбудований у сценізм, комунікативний простір. Це сценізм комунікативного типу, який дає можливість побачити інверсивність наслідування як своєрідну синестезію, полімодальне зчитування інформації, коли ми не можемо сказати, яке почуття домінує (бачення чи дотик, нюх, кінематика, рух тощо). Усі модальності почуття «монтуються» в одному полімодальному просторі, де виникає все те, що психологи визначають як перцептивний образ, образ сприйняття.

Отже, маємо достатньо ємну категорію, яка свідчить про те, що перцепція несе в собі вбудовану рефлексію як звернення образу на себе, що осмислюється і водночас перекодовується в різних модальних характеристиках. Це і створює той інвертивний мімізис і катарсис як перевтілення модальностей художнього образу одну в іншу, що свідчить про інверсію як одну із фундаментальних реальностей перцепції у мистецькому просторі (просторі театру, кінематографа), просторі бачення світу в усій його повноті.

Варто сказати, що на початку ХХ ст. психологія вбирала в себе виміри естетики, поетики, історії мистецтва, історії культури в цілому. Всі ці підрозділи культурології ще не були структурованими, прописувалися по загальному відомству – душі людини. Тому перевтілення, особливо перевтілення душі, що не варто плутати з метемпсихозом, є важливим

психологічним маркером культуротворчості. Отже, модальності душі були одним із важливих значень, характеризували всі складові сценічної події – естетичну, культурологічну, мистецьку та суто психологічну даність буття.

Ф. Шміт у праці «Мистецтво, його психологія, його стилістика, його еволюція», написаній у 1919 році, надає симптоматичну ревізію психології мистецтва як стильової реальності у всезагальній історії мистецтва [570]. Праця була видана у видавництві «Союз» Харківського Кредитного Союзу Кооперативів [570, с. 4].

Ф. Шміт прожив недовге життя, у тридцяті роки був розстріляний. Останні слова його книги звучать так: «Яка радість бути впевненим у тому, що все, що робиться на землі, робиться за встановленим раніше планом, що немає випадковості та свавілля. Немає ані доброго, ані поганого, а є одне – закон! Яка радість знати, що нічого немає вічного, окрім життя, що за будь-якою смертю слідує відродження, сходження до інших, більш високих форм буття. Яка радість почувати себе не центром Всесвіту, а лише нікчемним епізодом життя, зрозуміти нікчемність своїх особливих страждань і страхів і оцінити себе як нескінченну складову прогресу.

Історія приводить до відчаю, якщо на життя дивитися з точки зору вже досягнутого і минулого; бо минуле і досягнуте повинно загинути. Адже подивіться у далечину на перспективу, що відкривається, і, якщо у Вас не кам'яне серце, Вас охопить захоплення» [570, с. 328].

Ця людина мала не кам'яне серце. Шміт намагався створити еволюційну систему розвитку мистецтва, інтерпретувати закономірність стилетворення, яку він описував за домінантами ритму, форми, групування, простору і часу. Отже, ці складові позитивістської, по суті, механіки космічного світоустрою вже не належать мистецтву, а належать культурі в цілому, належать великому організму образу світу, де мімезис як система історичного наслідування складається з різних чинників формотворення, стає полімодальним явищем, а

катарсис оживає в різних стильових формах епохи, в їх відмінюванні, в обертанні навколо якогось одного могутнього духовного центру.

Така велика віра, така велика вдача побачити все водночас як певний закон і вивести систему стилеутворення у просторі однієї душі є неперевершеним оптимізмом початку ХХ ст. Федір Шміт був призначений головою Археологічного інституту, обраний академіком ВУАН, багато зробив для України. Отже, можна стверджувати, що мистецтво у Шміта розуміється як психологія в її душевно-духовному піднесеному дусі, як відтворення народного духу. Приблизно так його розуміли й О. Потебня, О. Веселовський, В. Гумбольдт та ін. Можна сказати, що таке бачення було загальноприйнятою нормою опису психологічного типу цілісної людини, яка має душу і яка не могла її позбутися ні за яких умов. Згодом цей прекрасний комплекс світобачення розхитується і буквально розпадається на шматки.

Вже навіть у Л. Виготського домінує монтаж, логіка зіткнення, логіка вертикалізму, яку відкриває Сергій Ейзенштейн у кінематографі. Так, монтаж стає запорукою духовної емпатії, вчування і вживання в слово, вживання у ситуацію. Відтак, об'єктно-предметний план псюхе, певна річ, говорить про найголовнішу реальність образу – його предметність. Суть полягає в тому, що ця предметність інколи підміняє експресію і ту суб'єктність перцепції, яка становить полімодальну інверсивність, яка не помічається. В наше завдання входить намагання якраз побачити її як певний каскад перевтілень модальностей образу, як утворення цілісної образної картини, що формується як поліструктурний, полімодальний організм.

С. Грузенберг зазначає про психологічні мотиви катарсису: «Ще Спіноза вказував у своїй «Етиці» на необхідність усунення афектів, що поневолюють душу шляхом розмислу над ними, виголосивши ідеалом мудреця просвітлений катарсис у сенсі «очищення», «звільнення» його душі від пригнічення пристрастей за умови впізнання їхньої природи. Пізнати природу афектів – означає подолати, перемогти їх і звільнитися тим самим від пригнічення

пристрастями: «афект, котрий є пристрасть, перестає бути пристрастю», – вчить Спіноза, – як тільки ми складемо про нього цілісну і ясну ідею» [153, с. 128]. Тобто вже чітко прослідковується рефлексійний механізм побудови бажаного стану, де ідея, ейдос починають жити регенеративно, шляхом самооновлення, шляхом конверсивності та полімодальних перетворень.

Можна сказати, що така мотивація катарсису стимулювала творчість. Осьовими ознаками перевтілення як регенерації катарсису, за С. Грузенбергом, є: «1) філософський стимул творчості: усунення страху смерті; 2) психологічний стимул творчості: усунення песимізму як настрою; 3) моральний стимул творчості: усунення особистісних негараздів і страждань» [153, с. 129].

С. Грузенберг є фундатором теорії ескапізму, втечі від смерті або від життя в цілому, що також є усуненням всього того, що веде до страждань. Все це достатньо відомо в буддизмі і інших східних релігіях, але важливо те, що автор створює своєрідну теорію катарсису, яку він визначає як морально-естетичну і мистецьку «анестезію», буквально «приспання» страждань.

Орієнтуючись на інтуїцію як на підсвідомий процес творчості, на творчу здогадку (інтуїцію мислення), він говорить про ейдеологічні передумови катарсису. Власне, коли йдеться про анестезію, то тут виникає певне заперечення, наскільки взагалі така форма арт-технології може співвідноситися з філософією, етикою, естетикою, зокрема з теорією катарсису в цілому. Але Грузенберг намагається трактувати катарсис як достатньо широку платформу світобачення в мистецтві. Фактично, катарсис є своєрідним запереченням зла як можливість споглядати його у художній формі.

Втім, сучасні естетики і етики, зокрема психологи, пішли далі. Про теорію катарсису С. Грузенберга згадує М. Каган [222]. Л. Веккер створює більш диференційну психологічну теорію, орієнтовану на кібернетику або на сибєрнетику [92]. Сибєрнетика – це вчення про енергетичні спонуки актів психіки, тобто психічного життя людини, яке так чи інакше визначається синергійно. А катарсис є одним із механізмів соціокультурної ідентичності

людини, що в порівнянні з причащенням є естетичним відношенням до абсолюту, проявляється синергійно, символічно. Отже, катарсис – це те саме причащення, але художніми, естетичними, моральними, культурними засобами, що культивовані в так званих витончених мистецтвах.

Можна говорити, що ідея синергії є ескапістською, свідчить про ескапізм як втечу від реальності, як бажання позбутися страждань, ідей і всього того, що пригнічує, утворює депресивний стан. Нічого подібного ми не побачимо в причащенні в релігії, там, навпаки, культивується екстазу до апогею. Тобто можна сказати, що катарсис як своєрідний тип причащення і, навпаки, причащення як своєрідний тип катарсису – це дві синергійні лінії, які свідчать про полімодальність образу і психіки людини, яка дає генералізований образ емоції. Цю емоційну константу вже важко пов'язати з позитивізмом або утилітаризмом. Якщо для 20-х років це цілком правомірно, то зараз ми, навпаки, стоїмо на порозі потлачу – надмірної витрати енергії, на порозі енергетичного самознищення людини в просторі мистецтва, культури в цілому. Мистецьке волевиявлення і анестезія з'являються зовсім в іншій модальності, несуть у собі петлю рекурсії, звернення до метафізичних витоків і намагання визначити первинний, глибинний, конструктивний початок формотворення та образотворення.

Л. Веккер зазначає, що субстрат психічного процесу характеризується тим, що один і той же психічний процес можна описати у властивостях субстрату та предмета без будь-якої надії на їхню взаємодію. Це призводить до того, що цілісна характеристика психіки підходить ще до більш дивних, експресивних і, можна навіть сказати, трагічних характеристик людської душі в цілому. «Щоб зняти гносеологічний парадокс у рамках матеріалістичного монізму, – зазначає Л. Веккер, – необхідно знайти такі стани матеріального носія, котрі самі піддаються формулюванню в термінах властивості об'єкта. Тільки в цьому випадку виникає можливість показати, що когнітивні процеси, незважаючи на їхню спрямованість не до суб'єкта-носія, а до зовнішнього

об'єкта, все ж таки є властивостями свого матеріального носія, і тільки так їх можна пояснити як вторинні і довільні щодо стану останнього» [92, с. 11].

Такий субстантивний підхід орієнтований на те, щоб визначити тілесний контекст усіх ставлень людини до світу. І, як би це не виглядало метафорично, дає можливість говорити, що результат інтеграції окремих когнітивних процесів (сенсорних, міметичних, мисленневих) у своїй цілісності та сукупності здійснюється двома формами синтезу – синтезу знизу (темним м'язовим почуттям, за І. Сеченовим) і синтезу згори (рефлексією, вмонтованою у почуття). Тобто можна сказати, що знаково-символічний аспект переводить психічний модус і полімодальність образу у площину комунікації як синергетичного акту. Отже, все, що не осмислюється в плані інтелекту, так чи інакше моделюється на екрані психіки як своєрідна «механодетерміністська» програма. Полісистемний підхід редукує все те, що визначається як ескапізм, творчість, анестезія у Грузенберга. Але нам нічого не залишається, як осмислити стратегію взаємодії обох програм (синтез знизу і синтез згори).

Але «позазнаходження», за М. Бахтіним, цих детермінант можна охарактеризувати як інверсивний мімесис та катарсис. Тобто полімодальність образу оновлює себе і весь час загострює свою низову, тілесно-соматичну, або верхню – рефлексивно-інтелектуальну природу. Сутність інтерпретації полягає в тому, щоб не збитися на якусь спрощену схему, яка редукує і винищує глибину сутнісного психічного процесу, пов'язаного з вольовими, емоційними, експресивними складовими мімесису та катарсису.

Необхідно визнати, що відправною точкою психологічних пошуків сучасних дослідників сценізму стали відкриття К. Станіславського, пов'язані із психічними закономірностями творчості актора. Ідея про обов'язкові для кожного актора умови і закономірності творчого процесу при всіх індивідуальних відмінностях прийомів творчості стала наріжним каменем, парадигмою всіх подальших пошуків у театральному мистецтві та сценічній педагогіці. Як відомо, ранній період становлення системи Станіславського

проходив як рефлексія над внутрішнім творчим процесом актора: емоційною пам'яттю, творчою уявою, сценічною увагою.

У театрі превалювала зображальна, зовнішня форма. Закономірність такої ситуації зумовлювалась естетичною тенденцією певної епохи, яка, як правило, полягала у відмежуванні мистецтва від життя. Взаємодіючи з іншими мистецтвами, театр реагує на загальний стан культури, відіграє активну роль у розвитку таких художніх течій, як класицизм, романтизм, розкриваючи важливі етапи становлення естетичної свідомості. Згідно зі змінами від епохи до епохи розуміння і осягнення художнього образу змінюється, як і способи його вираження у театральному мистецтві.

К. Станіславський вважав, що ключем до творчості актора повинні служити емоції і правда, а шлях до природності лежить через підсвідомість. У повсякденному житті підсвідомість автоматично диригує тисячами миттєвих рішень і дій, проте в уявному світі сцени вона має справу з вигадкою, тому втрачає свою звичну функцію. На сцені підсвідомість перестає спрацьовувати «автоматично». К. Станіславський хотів знайти шлях переходу від свідомості до підсвідомості і назад, відтворити віру в реальність уявного, наслідком якої стане автентичність поведінки актора. Він першим спробував розробити систему акторської підготовки. Цей підхід відповідав духу часу і тенденціям, намічався в інших видах мистецтва.

К. Станіславський надавав значної уваги акторському стану самопочуття в ході перевтілення актора. Проте звертаємо увагу на той факт, що особливістю застосування прийомів психотехніки є створення адекватних умов для органічного функціонування акторської природи в умовах сценічної (вигаданої) дійсності. Оскільки самопочуття актора в ролі відповідає його самопочуттю як людини в реальному житті, то з цих причин напрошується думка, що органічний процес функціонування елементів самопочуття актора, за принципом їхнього добору К. Станіславським, є прототипом функціонування природи людини (як стану її самопочуття) в процесі її життя.

Однак П. Якобсон, дослідник психології творчості актора, про «систему Станіславського» висловлюється так: «Науково-теоретичне обґрунтування цієї системи ще тільки прийде. Сказане стосується також питання про сценічні переживання. Ці переживання, осмислені як практичні додатки до виховання актора /.../, залишаються ще нез'ясованими як наукові. Проблема сценічних переживань /.../ залишається науково не розкритою» [593, с. 26]. Тобто бачимо, що цей дослідник сумнівається у схожості акторського почуття із життєвим.

Щодо процесу перевтілення, П. Якобсон висловлювався так: «Творчість актора є діяльністю, яка полягає в оволодінні роллю, у «вживанні» в неї, в грі перед глядачами і т. д. та являє собою цікавий випадок складної «штучної» поведінки людини, яка сама себе ввела в штучну ситуацію фіктивних подій драми і відповідно до цієї ситуації організувала свою поведінку» [593, с. 39].

Отже, чинник перевтілення проявляється в одночасній тривалості амбівалентності внутрішнього стану актора, з одного боку, та акту здійснення контролю над цим процесом – з іншого боку. У цьому підрозділі ми лише намагалися показати той складний контекст, який зазначили як амбівалентний, інверсивний мімізис і катарсис, як перманентне оновлення образу і винесення на поверхню міметичних явищ, які належать класичному мистецтву і які формують зв'язок із реципієнтом у системі комунікації у сценічній події.

3.6. Герой, актор, образ в образних трансгресіях ігрового кіно

Є певна відмінність між героєм (персонажем) у літературі та кінематографі. Так, опрацьовані в поетиці літературно-драматичного жанру герої стають предметом опису та інтерпретації, актор – той, хто займає місце героя і презентує його самість в екранному світі, теж певним чином стає героєм, але насправді він героєм не є. Естетичні відносини у ланцюгу герой, актор, образ – це цілісність, де герой справжній, герой, який існував дві тисячі років тому у контексті історичної дії та існує зараз у подієвому світі акторської гри, стають наскрізним сценічним феноменом імагінативної сценічної

ідентичності. Так, цар Едіп як герой подій конкретного часопростору зараз живе як інший персонаж, існує у конкретній системі сценічної події, його місце займає інший герой. У кінематографі взагалі весь корпус міметизму та катарсису є достатньо герметичним.

Відтак, важливо визначити кінематографічні реалії ідентичності, зокрема сценічної ідентичності, які потрапляють у простір мистецтв шоу-бізнесу, реклами, легітимізуються і формуються як арт-практики, арт-реальність. Отже, кінема починалося з примітивних рушійних кадрів і трансформується у віртуальному вимірі, коли людина потрапляє в екранний простір як міф, живе на правах ідентичності з актором, героєм кінематичного екзерсису. Живе, однак, певний відрізок кінематичного часу, простору, хронотопу. Людина повертається додому і вдома знову оцінює все, що вона бачила. Фільми Фелліні, Тарковського, Гофмана та ін. – це певний «дім буття», за М. Хайдеггером, у якому людина перебуває на правах універсуму.

Якщо ми намагаємося розвести корелятиви літературної, зображальної, екранної або якоїсь іншої творчості, то це не завжди вдається, тому все ж таки важливо вийти на проблему єдності героя, актора, актора, тобто того, хто здійснює акт в кінема і протагоніста – носія майданного імпульсу кінематичного простору. Втім, це не завжди режисер і не завжди актор, це вся цілісність фільму. Звернемося до теорії Михайла Бахтіна, бо він у його творі «Естетика словесної творчості» намагається структурувати цілісність героя, актора, актора і реципієнта. Буквально у перших рядках твору М. Бахтін зазначає: «Архітектонічно стійке і динамічно живе ставлення автора до героя повинно бути зрозумілим у своїй загальній принципальній основі, так і в тих різних індивідуальних особливостях, котрі воно приймає у того чи іншого автора в тому чи іншому творі. У наше завдання входить лише розгляд цієї принципової основи, а потім ми лише коротко намітимо шляхи і типи її індивідуалізації і, зрештою, перевіримо наші висновки щодо аналізу ставлення автора до героя в творчості Достоевського, Пушкіна і інших» [37, с. 7]. Тобто,

він визначає гостру диспозицію – герой і автор, актора ми тут не бачимо, хоча автор і є актор, той, хто здійснює акт.

Отже, автор-актор десь ховається і не помічається. Чому? Тому що найголовнішим дійовим епіцентром дії та події є герой. «В художньому творі в основі реакції автора на окремі прояви героя лежить єдина реакція на ціле героя, а всі окремі його прояви мають значення для характеристики цього цілого як його моменти. Специфічно естетичною і є ця реакція на ціле людини-героя, що збирає всі пізнавально-етичні визначення й оцінки і завершує їх в єдиному та особливому конкретно-поглядовому, зоровому, адже і смисловому цілому. Ця тотальна реакція на героя має принциповий і продуктивний, творчий характер» [37, с. 8]. Тобто Бахтін намагається означити героя як зорове ціле, як продуцента, як того, хто рухається, хто здійснює промову, хто намагається бути Всесвітом, і водночас він говорить, що автор існує десь поруч як актор, актор, тобто той, хто здійснює промову від імені героя. Існує на будь-якій сцені – як можливий і неможливий візаві, «тут» і «зараз», рефлектує і осмислює те, що ж він несе у світ.

Автор рефлектує, презентує емоційно-вольову позицію героя, але не свою позицію щодо героя, тоді б це був не твір, а філософський есей, наукова реконструкція події. Така злитність автора і героя, їхня ідентичність передаються актору, який, однак, вносить певну долю інтерпретації, дозволяє собі рефлектувати над цілісністю героя, твору в цілому. Тоді говорять про «поетичне» кіно, його філософію тощо. Тут ми бачимо досить гостру та ясну конотацію: актор чи актор презентує героя, переживає, живе сам в собі, він не бачить нічого іншого, крім свого «Я» як «Я» героя, утворює активну, творчу, будемо говорити, ненависть до всього іншого, що є протилежним до саме цього героя. Що це? Певною мірою – це певне занурення в сутність іншого, імагінація, абсолютизація іншого.

Автор, герой і актор поєднуються і здійснюють імагінацію (образну презентацію) цілісності певного «мета-Я» події як єдину можливість візуальної,

вербальної чи будь-якої іншої ідентичної сценічного (комунікативно-зорового) сутнього, героя як актора ролі, події, актора сутності всього естетичного та художнього контексту в просторі його феноменологічних означуваних як художнього образу. Йдеться про образну цілісність твору, але не можуть існувати суто пізнавальні і етичні цінності, в цьому сенсі всі завершальні моменти відтворення цілого є трансгредієнтними комунікативній (естетичній) ситуації.

Тобто автор і актор одночасно як той, хто презентує цілісність твору, героя, «викладають» на сцену, презентують певну подію, стосуються якогось ідеального героя, а цей герой може бути здійсненим саме на цій сцені, виконаним до кінця, а може, і ні. Отже, автор, герой, ті, хто презентує цю сцену, говорить – ні, не дамо цьому герою бути героєм. Я – Герой, я здійснию своє останнє намагання, а він нехай залишиться там, у творі. Проблема ідентифікації героя та актора, персоніфікації інформації є надзвичайно важливою. Так, завжди існує певний субститут, замісник і, більше того, антигерой, котрий раптом стає тим, хто інтерпретує твір в абсолютно іншому вимірі, в абсолютно інших конотаціях. Усі ознаки образних реалій комунікативної сцени твору свідчать про те, що людина раптом стає іншою, перевтілюється (перетворюється), вона не знає, хто вона є, вона ще живе в тілі героя, але вже є іншою естетичною та художньою реальністю. Людина не може бути сама собою, не може бути і героєм. Хто вона? Вона є Актор, лицедій, «тіло без органів», за А. Арто.

Актор, актёр тут живе в світі як перетворений, здійснений, перездійснений герой або образ, який потребує своєї онтологічної легітимації. Тобто ми мусимо запитати: чи є ці образи справжніми? Так. Вони справжні, бо є справжня роль, справжня реальність гри, є справжній герой. Зрештою, ми можемо знову запитати, а може, вся гра є примара, може, це несправжня гра, може, це версія якоїсь іншої констатації реальності, яка була там, колись? На ці питання намагалися відповісти у контексті «художньої правди», «соцреалізму»,

адже гносеологічний критерій не є достатнім. М. Бахтін його позначив як «пізнавально-етичний». Етос гри, етос інтерпретації віддає системі умовностей режисури.

У низці естетичних відносин героя, автора і актора найголовнішим є актор як медіатор, той хто проводить дію. У кінематографі таким медіатором стає екран. Екран – це не просто полотно, це своєрідна реальність випромінювання світла. Екран є субституттом європейського люмінізму. Зараз вже ми бачимо екрани, на яких виникають зображення зсередини, конфігурація формується на підставі растру світлоносіїв. Екран із початку його виникнення – це полотно, на яке проектували фото, а динаміка фотообразу або динаміка фотографічних інсталяцій позначалася як кінематограф. Ми зараз говоримо про те, що екран стає медіумом, який допомагає розібратися у стосунках героя і того, хто діє чи не діє, вмирає чи не вмирає, адже існує і в літературному творі, і в екранній реальності. Актор, герой і водночас симультанний продуцент дії і події продукує дію – те, що здійснене, могло бути в реальності.

Подія, однак, вже передбачена у літературному творі. Всі ці проблеми пов'язані з медіальністю, екранністю, з тою посередницькою роллю, яку виконує хтось інший. Не автор, не актор, не людина – персоніфікатор інформації, і зовсім не технічні засоби виразності, не мистецтво як таке. Хто? Можна стверджувати, що це певний вимір мистецького твору, який стає частиною душі автора-актора, стає його відкритим екраном назовні, всередину він нікого не допускає. Отже, в наявному світі свого буття він живе сам у собі. Відтак, цей відкритий назовні екран і є той медіальний вимір, який дає можливість визначити кінема.

Ми вже побачили, як складно, конструктивно, логічно, трагічно, будемо казати, розбудовується роль стосунків героя, автора, актора і образу як носія всіх цих констеляцій. Обрій екранного бачення кінематографа свідчить про «надлишок буття», про «місце у бутті», за М. Бахтіним, актора, який здійснює пострerefлексію над цілісністю героя та твору в цілому. Його розум, його

почуття є компонентними тій естетичній ситуації, в якій відбувається гра. Це завжди наявний щодо будь-якої іншої людини надлишок бачення, знання. Це завжди поза знаходження іншого як перевтілення, обумовлене єдиною залежністю мого (авторського, акторського) місця в світі. Відтак, у цьому місці, в цей час, у даній сукупності обставин «Я» актора є єдиним епіцентром ідентичності всіх можливих і неможливих «Я» в бутті Гри.

Це конкретне позазнаходження актора – є єдиним і найближчим для всіх без винятку реципієнтів гри, саме воно обумовлює наявність естетичного надлишку в бутті, наявність бачення щодо кожного з продуцентів персоніфікації інформації. У цьому естетичному надлишку корелятивною є певна нестача образних ресурсів сцени, видава, екрана. Отже, те, що я переважно бачу в іншому, в мені самому, – це та феноменологічна суттєвість взаємостосунків, де «Я» і інший корелюють на горизонті абсолютних, сакральних вимірів мистецтва. Жодний будівник сценічної події, ні режисер, ні той, хто веде кінокамеру, в даному випадку ми вже приходимо до кіножанру, ні той, хто бачить світ як тоталлогію екрана, не має нічого спільного з тим, хто «бачить» певний ідеальний візаві, ідеальний монтажер, режисер, який уособлює дух доби.

Надміцні і якісні об'єктиви камери не бачать нічого, окрім того, що бачить людина. Наступає, однак, час коли людей кінострічки Федеріко Фелліні починають бачити зовсім по-іншому, ніж у той час, коли вони були створені. Відбувається певна універсалізація або герметизація, гомогенізація екранної реальності. Так, стрічки «І корабель пливе», «Амаркорд» свідчать вже про долю всього ХХ ст. Корабель справді пливе, але по-іншому. «Титанік», цей примітивний, будемо казати, фільм теж про щось говорить, але говорить не про загальні почуття людства, а про їхні спокуси, про інсталяції жаху в американському шоу-реаліті життя.

Відтак, можна сказати, що естетичні відносини героя, автора, актора в кінематографі є амбівалентними по суті: тут автор не є господарем долі, він

лише відкриває скриньку Пандори, а герої починають жити на всіх інших сценах, у всіх можливих світах, в усіх можливих реаліях буття, про автора всі забувають, всі його недобачають. Це стосується і відомих опер, відомих сюжетів і відомих констатацій героїчних подій, коли герой – не герой, він просто був, існував у той час, а те, що він здійснив, стає засадою нової дійсності, нової могутньої інсталяції образної діяльності, яка раптом перетворюється на щось інше. Так, виникає ще один образ перевтілення або перетворення – імагінативно-екзистенційний.

Старіють всі, і фільми, і актори, але не старіють автори і герої – вони вічні. Можна порівняти цікаві версії перевтілення героя-автора, чого варті актори, які пішли з життя багато років тому, але вічно живуть на екрані як герої. Меморіальна, сакральна функція кінематографа вражає і розчаровує. Чи варто так берегти час? Актори живі, вони грають, вони ті ж самі, як і півстоліття тому. Згадайте вразливий бурлеск антиутопії «Кін-дза-дза», згадайте образні пасажі з фільму «Паспорт», де Армен Джигарханян, ще молодий красень, вирішує долю невдахи-грузина, який має брата-близнюка. Як зараз резонує фраза: «Прикордонник, не вбивай, я свій» з українськими подіями війни на Донбасі. Ідентичність виведена на рівень буття як моральна максима – «не вбивай». В кінематографі завжди чітко простежується надчасовий контекст, якщо в екрані домінує моральний етос.

Ідентифікація власного «Я» і іншого, того, що існує тут, перед екраном і в екрані, здійснюється емпатично як втілення всієї події, екранної реальності, що потребує прискіпливого етико-естетичного аналізу. Ми не можемо зазначити всі проблеми екранної ідентифікації, можемо лише окреслити певні каскади ідентичності, що є конститутивними для кінематографа. Почнемо з аналітичних студій Ролана Барта, його роботи «Camera lucida», написаної за рік до смерті, через рік він потрапляє в автокатастрофу.

Вмирає мати, він вдома переглядає фото і не може її «впізнати» – тут вона наречена, коли його ще і на світі не було, а тут вона в тому одязі, який не

близький до нього (це одяг 20–30-х років), тут вона вже перед смертю, і він її вже майже не бачив, бо був зайнятий (Р. Барт – професор, завідувач кафедри семіології в коледжі Еколь Нормаль). Зрештою, він побачив її на тому фото, коли його мамі було чотирнадцять років. Він побачив внутрішню глибину таїни її погляду, який говорив про беззахисність, про те щастя, яке вона дала йому в житті. Її вже немає. Р. Барт запитує, що ж таке фото, що є ноємою фото? Як бачимо, він використовує феноменологічний термін. Ноєма фото як конститууючий принцип, за Р. Бартом, – онтологічний предикат технообразу фото – «це було». Ми натиснули на кнопку, виник технообраз, а це означає по факту, що час минув, реальність побаченого зафіксована. Втім, його філософія, вся його семіологія, весь його контекст роздумів говорить про інше: не – «це було», а – «це буде». Тобто, фото разом із минулим відкриває майбутнє, проектує його в минуле. А тепер вже не можна розділити минуле, майбутнє, теперішнє. Вся часовість як артефакт у фотообразі, кінообразі, тим паче, з'єднується в одну загальну тканину хронотопу як всезагального буття.

Що є фотообраз? Ролан Барт чітко його називає – безум, це не зрозуміле, не близьке і, взагалі, далеке буття, яке свідчить про те, що тут ви молоді, вам один рік, а тут ви вже вмираєте, вас вже немає і не буде ніколи в світі, а фото зберігає часопростір тут-буття (Dasein). Ми бачимо фото молодого Гітлера, йому один рік, і поруч фото Гітлера-трупа, який спалений десь там, на якомусь узбіччі життя. Що це, хіба це безум? Про цей безум і свідчить Ролан Барт, але нас цікавить не безумна Грета, яка рухається зі сковородою по всім ландшафтам скаженого буття історичного часу, як це зображено у Брейгеля, нас цікавить трошки інший образ. Це образ кінема, який збагачений усіма досягненнями живопису, театру і все ж таки носить образ героя, автора, актора, який продукує сенс буття в тому житті, де він просто є неможливим.

Ролан Барт зазначає: «У своїх роздумах я також не міг забути те, що я знайшов фото у міру заглиблення в Часі. Греки входили в Смерть, повертаючись назад, маючи своє минуле перед собою, але минуле не мого

життя, а улюбленого мною єства. Почавши з останнього знімка, зробленого влітку перед її смертю (стомлена і з благородним видом вона сидить перед дверима нашого дому в оточенні наших друзів), я, спустившись на три чверті століття, прийшов до її дитячого фото: і от я напружено вдивляюся в Суверенну Благодать її дитинства, дитинство матері-дитини. Отже, я загубив її двічі: при відході з життя і в її першому фото, що стало для мене останнім; однак в останньому випадку все мінялося місцями, і я зрештою знайшов її такою, якою вона є в собі...» [30, с. 107].

Він говорить про онтологію фото, про онтологію екзистенційного виміру знімка. Знімок фотографічного буття людини свідчить про те, що він є причетним до цієї онтології. Йдеться про те, що фото «зробило» кіно, яке на певний час стало німим, стало монтувати фотокартки, стало вербально визначати контекст динаміки монтажного переходу, який здійснюється візуально на екрані, де формується квазіреальність, тобто не віртуальна, а вербальна, драматична динаміка. У цьому і полягає вся глибина тієї системи ідентичності кінема, яка змінюється і не змінюється. Адже як феномен, як чинник ідентичності людини в просторі всіх можливих і неможливих обставин екрана імагінативне буття набуває ще одного надлишку в бутті – кінетичного кадру.

Зрештою, звернемося до дискурсивного простору 1920-х років, зокрема до статті Казимира Малевича «Ликують лики на екранах (в порядку дискусии)»: «Якщо, за Арватовим, Ейзенштейн і Вертов глибокодумно вважають, що треба, зрештою, знищити будь-яке мистецтво, в тому числі і виробниче, залишити «голе виробництво – техніку», і якщо Вертов уявляє, мабуть, він зараз робить не мистецтво, то це означає, що в кінетичне мистецтво вкралася та ж помилка, що і в живописі. Під словами «геть мистецтво» потрібно розуміти мистецтво, у котрому замість безпредметності, замість мистецтва «як такого» виявляється пика життя. Мова йде про мистецтво, котре із пика хоче зробити троянду» [304, с. 289].

Складно коментувати цей текст, але за цим стоїть те, що екран вніс світ натуралізму, став поперек горла Малевичу, став поперек горла всім авангардистам. Кіноекран засвідчив, що кінема є «натурема», а супрема – це щось інше. Так, не можуть трикутники і будь-які інші форми рухатися на екрані, на ньому рухаються нормальні люди з нормальними психологічними установами і проголошують людську промову. Йдеться про те, як сприймалось мистецтво кінема. У ньому бачили кубізм, бачили все те, що пов'язане з поетикою авангарду, – монтажність, гостру конструктивність кадру, перехід в інше. Усе це позначалось як певний контраст, зміна планів. Можна лише сказати, що ситуація кінематографа свідчить про життя мистецтва початку ХХ ст., а воно було досить не простим. Виникнення поетики кінема спочатку монтажного німого, а потім вже дійового, дійово-ігрового актуалізувало феномен гри як перебування у двох світах: тут і там. Світ розбивається на кілька частин – це світ логоцентризму, світ екранного репрезентативізму в німому кіно і світ екзистенційного відчаю, коли людина в кінематографі відчувала себе чужою. Так, довгий час, коли потяг їхав на людей, вони просто тікали із зали, не могли звикнути до цієї умовності.

Умовність кіно, екранні образні трансформації приходили в життя як нова мова, яка вимагала бачити кінема як щось інше, не як реальність як таку, а як живописну, театральну конструкцію. Ця реальність свідчила про те, що екранний образ людини був абсолютно іншим. І це причащення до абсолютно іншого, причащення до кінообразів, які набували нової сакральності екранного видава, стає і для моди, і для дизайну, і взагалі для культури ХХ ст. одним із фундаментальних витоків екранного фетишизму, міфологізму і одразу ж екранного релігаре – зв'язування всіх і вся в просторі тотальної ідентичності екрана, яка існувала естетично і не могла бути іншою.

Чому? Тому що вона наслідувала міф, тому що вона буквально перетворювала міфологію на ейдологію екрана, що давало можливість людині стати безсмертною на екрані і набути інших якостей, стати іншою,

перевтілитися в образ загальної сутності певного імперсонального екранного «Я». Естетика кінема більшою мірою походить від феноменології як естетика вираження, вона вимагає відчутти той злам світів, який відбувся з появою в світі кінематографа. Кінематограф унікально змінив світ, зробив його не лише динамічним, а трагічним, експресивним, зробив іншим. І ця іншість пов'язана з тим, що людина, з одного боку, все більше заглиблюється в себе, про це свідчить весь світовий кінематограф, а з іншого – все більше розмивається межа мистецької та звичайної реальності.

«Всім здається, – зазначає К. Малевич, – що кіно є самостійним мистецтвом, а постановники впевнені, що вони нічого спільного не мають із живописними впливами і є новітніми світлописьменниками особливих картин, котрих жодне з мистецтв не могло виразити, – окрім кіномистецтва.

Кінолюди, щоправда, помітили, що у кінокартину проникає театральщина, з котрою потрібно все ж таки вести боротьбу. Боротьба ця головним чином має вестися проти методів, принципів театру у виявленні тієї чи іншої теми в кіно» [304, с. 300–301].

Можна закінчити цитувати, бо цей так званий альтеркінематичний екзерсис супрематиста, авангардиста, живописця і одразу ж творця нового світу (Малевич не вбачав світ кіно як певну «кіноформу», бо цей світ був натуралізованим екзерсисом дії, на відміну від супрематизму), бо він протиставляв феномен події, подієвості, феномен ставлення предметного ряду і феномен безпредметних реалій в їхніх стосунках до людини як своєрідний світ супрема, світ архітекторів та ін.

Постає проблема знайти певні ідентифікаційні лінії або своєрідні горизонти перевтілення людського «Я» в театрі, кіно, живописі та в мистецтві в цілому. Юрій Тинянов зазначає: «Кіно і театр не змагаються одне з іншим. Кіно і театр обточують один одного, вказують один одному місце, самообмежують один одного. Молодше мистецтво зберегло свою безпосередність молодшого («чи не піти нам у кіно?»), але набуло загрозливої сили. За силою впливу кіно

обігнало театр. Але за складністю воно його ніколи не обжене. У них різні шляхи» [478, с. 320–321].

Ми бачимо цікавий, рваний, монтажний дискурс, де тіло кінематографа, тіло актора кіно стає символічною драмою, драматургічним образом, який піддається монтажним імплікаціям. Кіно хоче більшого, воно виходить за межі театральних мультиплікацій, вриваючись всередину тіла, в глибину монтажних екзерсисів, долаючи всі межі. Тут герой, автор, актор, актор зсуваються, оголюються тектонічні злами кінообразу. Виникає монтажний монстр, монтажна субструктура трансцендентального «єго» кінематографа, яке більше, ніж актор, більше, ніж герой або подієва сутність ролі, яке свідчить само за себе. Реципієнт стає зайвим в екранному світі, у просторі самодостатнього видава.

Цитуючи Юрія Тинянова: «Кіно назвали Великим німим. Набагато вірніше грамофон назвати «великим удавлеником».

Кіно – не німе. Німою є пантоміма, з котрою кіно нічого спільного не має.

Кіно дає промову, але промову абстраговану, розкладену на складові елементи.

Перед нами обличчя актора, який говорить – його губи рухаються, його мовна міміка напружена. Ви не розрізняєте слів (і це добре – ви не повинні їх розрізняти), адже вам дається якийсь елемент промови» [478, с. 321].

Ми закінчуємо похід у поетику німого кіно, яке так яскраво інтерпретує Ю. Тинянов. Отже, міміка, міметична та жестиальна артикуляція слова є своєрідним візуальним логоцентризмом, де логос на екрані створює світ. Слово як жест, слово як подія є більшим, ніж слово як промова. В цьому і полягає вся сутність кіно, як би воно не змінювалось, яких би інновацій воно не набувало. У наступних образних трансформаціях кіно стає ігровим, віртуальним, яким завгодно, адже воно гордо і впевнено несе в собі візуальний (креативний) логоцентризм як жестиально драматичну поліфонію тілесних імплікацій людини. Людина ставиться до іншого як тіло, як жест, як подієва ознака буття

«тут» і «зараз», і в цьому – вся сутність кінема. Все інше не так важливо, воно може бути, а може і не бути. Але сам факт креативності логосу зачаровує, тому враження від кінема є цілісним, кінообраз існує як полімодальна цілісність, адже він народився в колісці креаціоністського потенціалу логосу. Чи варто нагадувати, що саме логосом у християнстві був створений світ.

Надамо кілька уривків із книги про Андрія Тарковського «Світ і фільми Андрія Тарковського». Ерланд Юзефсон, який грав у багатьох фільмах Андрія, зокрема в «Ностальгії», зазначає: «Коли мене представили Андрію, я сказав: «Ви, зрозуміло, не пам'ятаєте, як на прем'єрі «Сталкера» в Стокгольмі я підійшов зі словами: «Дякую Вам за таке кіно!». «Ні, – відповів Андрій, – пам'ятаю. Я ніколи ще не бачив такої наївної і божевільної людини, як Ви». В Швеції про мене судили інакше: середніх років, скептик, інтелектуал. Ніколи не знав, що виглядаю божевільним...» [328, с. 195].

Ми не дарма привели цей уривок. Важливо показати, що головним є не невротичний імпульс перевтілення, головне винести на глядача розсуд про головні проблеми, менішею – бути чи не бути, жити не жити, де пекло, а де рай. Е. Юзефсон зіграв складні ролі в складних фільмах Тарковського. Він не перебільшує, гра була стриманою, режисер не хотів емоційного вибуху. Отже, кінематограф Андрія Тарковського є театральним, відповідає епічному театру Брехта, театру Мейєрхольда, але зовсім не театру Станіславського. Тобто ми маємо дивний, цікавий образ, де кінообраз є досягненням глядача. Глядач вирішує, хто він у його власній ідентичності й ідентифікації з героєм, він приймає те чи інше рішення, він живе в екранному світі.

Тарковський у своїх інтерв'ю говорить про кіно, свої проекти. Він мріяв поставити «Гамлета». «Якщо глядач все ж таки отримає хоч якусь надію виходу з безвихідної ситуації, то перед ним відкривається можливість катарсису, духовного очищення. Того морального звільнення, пробудити яке є покликанням мистецтва.

Мистецтво несе в собі тугу по ідеалу. Воно повинне поселити в людині надію і віру, навіть якщо світ, про котрий розповідає художник, не залишає місце для цих надій. Ні, навіть якщо більш точно: чим похмурішим є світ, котрий виникає на екрані, тим сильніше має почуватися покладений в основу творчої концепції ідеал, тим більш чітко має відкриватися перед глядачем можливість виходу на нову духовну висоту.

Що стосується сценарію «Сталкера», над яким я зараз працюю, то, можливо, якраз він і дає мені найбільшу – у порівнянні з усіма іншими попередніми картинами – можливість виразити дещо більш важливе, може бути, найголовніше для мене, те, що в попередніх роботах я зміг визначити лише частково», – писав А. Тарковський [328, с. 319].

Маємо своєрідну метаморфозу перевтілень, зона робить для всіх те, що хоче людина, але повертаючись звідти, людина бачить, що всі її мандри і походи – марні, зона знає все, реалізує сутнісний запит людини. Вихід – суїцид, вихід – набуття іншої щирості в собі. Згадайте дівчину біля столу в кінці фільму, стакан, який рухається, бо вібрує середовище, бо їде потяг. Все свідчить про те, що перед нами світ радикальних перевтілень, унікальних метаморфоз. Це казка, легенда, щось можливе або неможливе. Отже, недарма в ті часи Тарковський звернувся до психодрами, фантастики, яка намагалась показати людині, що вона може бути людиною в нелюдських обставинах, в складних і драматичних умовах життя.

І останнє інтерв'ю А. Тарковського. Ці слова певною мірою допоможуть виписати контекст перевтілення та інобуття як стан душі, який можливий лише в мистецтві і літературі. Андрій є надзвичайним літературним кінематографістом, не потрібно забувати, що його батько був поетом. Тарковський по суті заснував жанр поетичного кіно, який дає дуже багато для осмислення іншого буття людини в світі екрана. «Кожен художник під час свого перебування на землі знаходить і залишає після себе якусь частину правди про цивілізацію, про людство. Сама ідея пошуку, пошуки для

художника є певною мірою принизливою. Вона схожа на збір грибів у лісі. Їх може бути багато, а може і не бути. Пікассо говорив: «Я не шукаю, я знаходжу» [328, с. 323].

Отже, ми бачимо достатньо гострий, полемічний контекст імпульсивності творіння і саморефлексії, у вищому сенсі цього поняття – свободи творчості. Ідея свободи існує у соціально-політичному житті та в мистецтві.

Цей підрозділ ми побудували як похід у царину екрана, кінообразу, що рефлектується різними авторами. Цього достатньо, щоб збагнути, що інше буття як перевтілення, трансформація, трансгресія, як перехід в інше має особливий вимір, який перед смертю Тарковський, один із видатних кінематографістів ХХ ст., позначив як істину, свободу. Ці трансценденталії людського духу залежать і не залежать від людини, соціальних умов, вони існують і не існують у людині, адже існують у творчості, екрані, образі.

Висновки до розділу

Феномен меніппеї як метажанрової інтерпретативної парадигми інверсивних образних перевтілень в художньому творі стає моделюючим принципом для метакультурного та метахудожнього аналізу соціокультурної ідентичності людини в комунікативному середовищі. В культурологічній реконструкції меніппеї дисертантка спиралася на онтологічне визначення жанру в О. Фрейденберг та універсалістське визначення меніппеї у М.Бахтіна. Жанр меніппеї характеризується як презентація, постулювання, естетичне та художнє вирішення в художньому просторі твору смислбуттєвих, метагранічних проблем життя і смерті, добра і зла, любові, зради тощо стає актуальним в нелітературних, сценічних формах презентації соціокультурної ідентичності людини, її антропологічної межі.

Актантна модель як засіб аналізу феномену перевтілення у театрі допомагає визначити театральні системи К. Станіславського, Вс. Мейєрхольда, Л.Курбаса як певний епіцентр презентації сценічних настанов

культуротворення. Так, в системі К. Станіславського тотожність актанта, актора, актора як суб'єкта сценічної події визначалася як акт артикуляції ролі в певній форсованій системі фонізму, що призводило, з одного боку, до гіпертрофії психологічної компоненти сценічної події, а з іншого – до усунення суб'єкта артикуляції, який ставав своєрідним субститутом Логосу. Логоцентризм, занотований та визначений вербально і жестиуально сте конституативним ядром системи. У Вс. Мейєрхольда можна побачити протилежний підхід, який можна визначити як «авангардно-синтетичний», де всі складові сценічного дискурсу (сцена, гра актора, костюми, сценографія тощо) існують на межі своїх формотворчих можливостей як певна пластична, а не вербальна, як це було у К. Станіславського, цілісність. Пластика розуміється як характеристика межі та характеристика межою. К системі Л. Курбаса творчий акт визнається як «експресивний», за власною номінацією режисера, а цілісність сценічної події як архітектонічна, орієнтована на динаміку, часовість, монументальність, чим він наближується до М. Бойчука.

Психологічні моделі комунікативної ідентичності інтерпретуються як інвертивний (рефлексивний) мімізис та катарсис, що в певній мірі надає можливість більш коректно реконструювати єдність героя, актора, образу в низці образних трансгресій ігрового кіно. Кінематограф є синтетичним жанром, верхівкою синтезу експресивних (екранних) видів мистецтв, тому звернення до психологічного потенціалу таких синтезуючих констант естетичного відношення, як мімізис та катарсис є природнім та необхідним. Категорія «катарсис» експліцитно представлена в психології творчості Л. Виготського та С. Грузенберга. Якщо Л. Виготський визначав об'єктну складову катарсису як естетичну складову поетики твору, то С. Грузенберг охарактеризував суб'єктну складову катарсису як певну моральну, естетичну та художню «анестезію». Цей термін є надзвичайно евристичний як для реконструкції тенденцій розвитку кінематографу, так і для постмодерністської творчості в цілому. Екран як наявно-уявний світ гри, перевтілення в інше стає

продуцентом своєрідної «анестезії» почуттів – катарсису як продуцента добра, про що, зокрема доводить А. Тарковський.

Мистецькі концепції гармонізації урбанізованого середовища кінця ХХ – початку ХХІ століття визначаються як моделі формування естетичної цілісності комунікативного середовища. Естетичні цінності в рівній мірі мають природні і культурні корелятиви. Про це свідчать останні пошуки формотворчих тенденцій дизайнерів і архітекторів. Феноменологія естетичного як єдності наявності та вираження образу має свою величезну генеалогію та рефлексивну розгалужену сферу, де сама наявність стає проблемою. Естетичне, художнє проектування розуміється як цілісний процес, який характеризує предмет проектування як цілісну річ. Про це апріорі свідчить школа екологічного сприйняття Дж. Гібсона, який відстоює ідею, що сприйняття виникає в контексті «зустрічі» свідомості і предмета, на межі предмета і свідомості. Ця метафора постмодерністського, будемо казати, характеру свідчить про те, що паннатуралістська модель свідомості, коли свідомість оперує з реальними предметами, натякає на те, що є межа свідомого і несвідомого. Феномен естетичного сприйняття як екологічне явище розгортається на межі культурного, етичного, естетичного та мистецького досвіду людини. Формується новітня онтологія екології сприйняття, а також метаекологічна естетика, яка намагається створити футурообраз тої гармонії, яка б з'єднувала людину і Всесвіт.

ВИСНОВКИ

Дослідження засвідчило, що здійснений теоретико-методологічний аналіз комунікативного середовища ХХ-ХХІ ст. розкриває перспективи культурологічного бачення логіки його гармонізації мистецькими засобами. Культурологічний аналіз феномена сприйняття комунікативного середовища в контексті глобалізаційних проблем сучасності довів, що естетичне споглядання та художня діяльність є складним динамічним процесом, де відбувається взаємодія як внутрішніх, так і зовнішніх соціокультурних детермінант формування практик культури.

1. Аналіз системи комунікації у просторі культури показав, що «комунікативний простір» як феномен культури є широким полем коливань ідентичності людини від міфотворчих процесів імагінації інформації до метаекологічної рефлексії. Поняття «екологія культури» було широко презентоване в роботах академіка Д. Ліхачова, в часи виникнення глобалізаційних проблем культурних трансформацій стає предметом системних досліджень у Е. Морена та презентує інтегративний, синергійний аспект культурного будівництва. Екологія культури стає гарантом самозбереження культури та людини за доби глобалізаційних процесів, що не завжди мають позитивний характер, зокрема в контексті геополітичних зазіхань. Категорії «перевтілення», «сценізм», «соціокультурна ідентичність» тісно пов'язані з соціокультурним самовизначенням людини як актора комунікативної дії, є актуальним полем самодетермінації суб'єкта гри як суб'єкта культуротворення. Категорії «ідеація», «антропологічна межа» характеризують феноменологію визначення людини у її межових інтенціях (ідейних, образних, тілесно-ейдетичних) як певну цілісність культури. Категорії «мімезис» та «катарсис» в межах сучасної проблематики культуротворчості визначають суб'єктний модус

культуротворення, характеризують особистісний, персоналізований модус культуротворення, а також генералізовану емоційну константу сприйняття художнього твору.

2. Культурологічні виміри естетичного сприйняття визначені в контексті синхронії та діахронії комунікативного акту як синхронна зчитка образної інформації та як певна темпоральність, акт «коливання» систем образності, що продукуються мистецькими засобами як метаморфози соціокультурної ідентичності людини. Хронотоп культури є певним маркером культуротворчості – акту креації, софійного вживання в естетичний простір культури. Такий підхід позбавляє від натуралізації об'єктів культури, орієнтації як на чисто об'єктний аналіз текстуальних артефактів культури, так і на суб'єктність естетичного світу, спонукає бачити мистецький твір як діалог комунікативного середовища та реципієнта.

3. Глобалізація культури є метафорою, що, з одного боку, означає проєкцію глобалістських моделей в економіці, техногенній сфері у сферу культури, а, з іншого – спонукає до запозичення моделей мистецької та естетичної інтеракції щодо адекватного аналізу геополітичних та цивілізаційних процесів. Стратегія альтерглобалізму (поміркованої, обмеженої глобалізації) як широкої перспективи застосування мистецьких засобів гармонізації комунікативного середовища, ресурсів екології культури стає єдиною можливою для визначення культурної самодетермінації ідентичності людини. Втім, прогнози Римського клубу, заперечення «імперії людини», за А. Печеї, нічому не навчили теоретиків глобалізму із Заходу. Ще більш складними є проблеми глобалізації культури, що відбуваються в країнах пострадянського простору. Метаекологічна парадигма культуротворення акцентує проблеми системного розвитку культурних практик, зокрема шоу-бізнесу, моди, дизайну, визначає орієнтацію на оновлення комунікативного простору, регенерацію культурно-історичного потенціалу.

4. Аналіз сприйняття артефактів культури як метаекологічного феномена орієнтований на визначення сутності комунікативних метаморфоз ідентичності людини в художній культурі. «Перевтілення» як система ідентифікацій актанта, актора акту комунікації, актора в сценічній події найбільш адекватно визначається у феноменологічній естетиці та семіологічних інтерпретаціях культурної цілісності людини, відповідає запитам та ризикам гомогенізації, уніфікації, глобалізації культури. Екологічна теорія комунікативного середовища, в якому функціонує мистецький твір, формується як цілісність рефлексивно визначеного сприйняття, коли хронотоп акту споглядання дорівнює хронотопу культури. Моделювання естетичної ситуації сприйняття комунікативного середовища презентує автентичність мистецьких засобів його гармонізації. Так, виникає просвітлене споглядання, благоговійне відношення до світу, що пов'язане з ідеаційною реальністю культуротворення.

5. Соціодинаміка комунікативного середовища (медіа-простору, предметного, архітектурного середовища) презентує глобальні цінності культури. Так, зокрема символічні, метафоричні ознаки образності комунікативного середовища утворюють образні конфігурації культурного простору, починаючи з аніконічного образу (образу, що не має експліцитних ознак образності), до образу міфологічного, де руйнується межа між наявним та уявним світом. Процеси імагінації передачі інформації презентують неоміфологічний простір культуротворення. Міф актуалізується як цілісність культурного будівництва. Міф як нерелективна цілісність рефлектується у контексті таких практик культури, як мода, реклама, дизайн, шоу-бізнес, утворюючи новітню міфологію. Виникає міфологія реклами, віртуальної реальності, мас-медіа. Міфологія вторинних моделюючих систем актуалізується тому, що втрачається безпосередній зв'язок з предметним світом.

6. Міфодизайн – це сучасна технологія рекламної, видовищно-сценічної медіакомунікації. Міфодизайн сприяє виробленню шаблонів, імідж-симулякрів,

канонів сприйняття. Дизайн міфу у віртуальній реальності є певним сховищем, втечею від реальності. Ця модель екології культури апелює до новітнього натуралізму дигітальних технологій, до «справжнього чоловіка», «справжньої жінки», «справжніх почуттів», але за цим «справжнім» часто-густо стоїть симуляція почуття взагалі. Образи-симулякри міфодизайну вживлюються в естетичне середовище у вигляді образних інсталяцій, бізнес-ритуалів. Міфогенне споживання інформації призводить до виникнення своєрідної екологічної ніші: комфортних станів, комфортної поведінки, споглядання, які не потребують справжніх ідеалів, занурення в глибинні метафізичні проблеми буття людини.

7. Синестезія як механізм синтезування полімодального поля образу свідчить, що міжсенсорні зв'язки виникають на підставі різних складових, зокрема в контексті естетичних афектів, надмірних рекламних презентацій, що зображують тіло людини у неадекватній кінетиці. Синестезія в кінематографі пов'язана з тим, що рецепція чорно-білого кіно обертається кольоровим колажем. Синестезія в музиці свідчить про те, що музичне інтонування завдяки семплінгу та сонориці сприймається як колірний часопростір. Реципієнт акцентує зорові, звукові, пластичні доміанти образу, інтегрує образні конотації, переутворює образну цілісність за полімодальним зразком. Метафізичні глибинні цієї цілісності як засади сприймання орієнтовані як на психологічний механізм міжсенсорного , полімодального «обміну», так і на провідний код культурної цілісності, який завжди є поліморфним, синтетичним, має передумовою образні інверсії актора комунікації . Образ комунікативного середовища як синтетична цілісність все більше ускладнюється, потребує гармонізації особливо «небезпечних» сфер культуротворення: політичних, ідеологічних, кроскультурних.

8. Аналіз естетичних компонентів гармонізації предметного, візуального, аудіального середовища довів, що людина в комунікативному середовищі включається в діяльність іншої людини, а також споглядає іншу людини як

суб'єкта соціокультурних відносин. В такому розумінні комунікативне середовище є певною цілісністю артефактів культури. Предикат предметності свідчить про іманентне людиновимірне значення предмета як феномена людської активності. Дефіцит предметності, деонтологізація образу призводить до того, що виникає всевіт-симулякр, всевіт мас-медіа, реклами, тотального дизайну, що спонукає до нового типу сприйняття: ситуативного, кліпового. В сучасному комунікативному середовищі не існує глибинного занурення в реальність, час усувається з аудіального та візуального простору культури, тому стає актуальним задіяння мистецьких засобів як гармонізуючого фактора.

9. Антропологічна межа в українській літературі та образотворчому мистецтві визначається як образ інобуття актора події, актора, протагоніста екранного видива тощо. Термін «антропологічна межа» вживає у антропологічних та культурологічних дослідженнях С. Хоружий, який визначає синергійні складові причащення до Абсолюту як акту культуротворчості, що пов'язано зі всією системою трансформації соціокультурної ідентичності людини, зокрема з «тринарним», динамічним локусом ідентифікації людини, де опосередкуючим ланцюгом стає мистецький твір. Цей антропологічний та культурний феномен актуалізує звернення до міфогенних та релігійних моделей творчості. В українській філософії та культурології антропологічна межа описувалася як дар сердечності (Г. Сковорода, П. Юркевич), кордоценризм, у літературі – як профетизм (Т. Шевченко), в образотворчому мистецтві – монументалізм (М. Бойчук), супрематизм (К. Малевич), як феномен постмодерністського гуртового (соціального, мистецького) утворення новітніх міфологем – «Бу-Ба-Бу» (бурлеск, балаган, буфонада) та ін. В просторі сучасного комунікативного середовища змінюється диспозиція сприйняття світу. Естетичне сприйняття із позиції «Я» – «Я», «Я» – «Ти» переходить до розгорнутого діалогізму, полілогу. В культурі сучасності розшуковуються глибинні метафізичні витoki образотворення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. София. *Софія-Логос* : словник / уряд. К. Сігов. Київ, 2001. С. 159–161.
2. Авраамов А. Синтетическая музыка. *Советская музыка*. 1939. № 8. URL: http://theremin.ru/arhive/avr_sunth.htm.
3. Азизян И. А., Добрицына И. А., Лебедева Г. С. Композиция как поэтика архитектуры. Теория композиции. Москва : Прогресс-Традиция, 2002. 568 с.
4. Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчества : в 2-х т. Москва : Изд-во Всесоюз. акад. архитектуры, 1935. Т. 1. 392 с.
5. Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве : в 2-х т. Москва : Изд-во. Всесоюз. акад. архитектуры, 1937. Т. 2. 794 с.
6. Андреева Е. Постмодернизм. Санкт-Петербург : Азбука-Классика, 2007. 488 с.
7. Андрей Тарковский: Архивы. Документы. Воспоминания / ред. П. Д. Волкова. Москва : Эксмо-Пресс, 2002. 366 с.
8. Андрухович Ю. Shevchenko is OK. *Диявол ховається в сирі* : вибр. спроби 1999–2005 рр. Вид. 2-ге, випр. Київ : Критика, 2007. С. 141–158.
9. Анохин П. К. Избранные труды. Философские аспекты теории функциональной системы. Москва : Наука, 1978. 400 с.
10. Апель К.-О. Трансформация философии / пер. с нем. В. Куренной, Б. Скуратов Москва : Логос, 2001. 344 с.
11. Апель К.-О. Ситуация людини як етична проблема. *Комунікативна практична філософія*. Київ, 1999. С. 231–255.
12. Арендт Х. *Vita activa, или о деятельной жизни* / пер. с нем. и англ. В. В. Библихина. Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. 437 с.

13. Аристотель. Об искусстве поэзии. Москва : Гослитиздат, 1957. 183 с.
14. Аристотель. *Этика* / пер. Н. В. Брагинской, Т. А. Миллер. Москва : АСТ, 2002. 492 с.
15. Аркин Д. Е. Образы архитектуры и образы скульптуры. Москва : Искусство, 1990. 400 с.
16. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. Москва : Прогресс, 1974. 392 с.
17. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. Москва : Прометей, 1994. 352 с.
18. Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм / пер. с англ. В. Л. Глазычева. Москва : Стройиздат. 1984. 193 с.
19. Асеев Ю. С., Вечерський В. В., Годованик О. М. Історія української архітектури. Київ : Техніка, 2003. 472 с.
20. Асс Е. О разном. *ACC Architecture Construction City* . 1996. № 2. С. 8–9.
21. Арто А. Театр и его двойник. Санкт-Петербург : Симпозиум, 2000. 440 с.
22. Ачкасов В. А. «Миф Запада» в российской политической традиции: поиск идентичности. *Россия и Грузия: диалог и родство культур* : сб. материалов симпозиума. Санкт-Петербург, 2003. Вып. 1. С. 48–56.
23. Базанов В. В. Сцена, техники, спектакль. Ленинград : Искусство, 1963. 120 с.
24. Барабанов Е. В. Русская философия и кризис идентичности. *Вопросы философии*. 1991. № 8. С. 102–116.
25. Барба Е. Паперове каное / пер. з англ. Миколи Шкарабана. Львів : Літопис, 2001. 288 с.
26. Барнич М. М. Акторська техніка викликання переживання в ролі. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. Київ, 2012. Вип. 13. С. 213–217.
27. Барнич М. М. Психотехніка актора. Майстер-клас : монографія. Київ : Пінзель, 2018. 200 с.

28. Барнич М. М. Майстерність актора: техніка «обману». Вид. 2-е випр. та допов. Київ : Ліра-К, 2016. 304 с.
29. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва : Прогресс, 1994. 616 с.
30. Барт Р. Camera lucida / пер. с фр. Михаила Рыклина. Москва : Ad Marginem, 1997. 223 с.
31. Барт Р. Мифологии / пер. с фр. С. Зенкина. Москва : Академ. Проект, 2008. 352 с.
32. Бауман З. Идентичность в глобализирующемся мире. URL: <http://www.lovievich.ru>.
33. Бауман З. От пилигрима к туристу, или краткая история идентичности. URL: <http://www.leg-urbanistes.blogspot.com/2008/11/blog-post.html>.
34. Бархин М. Г. Архитектура и человек. Москва : Наука, 1979. 240 с.
35. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле. Москва : Худож. лит., 1965. 527 с.
36. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва : Худож. лит., 1975. 502 с.
37. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1979. 424 с.
38. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва : Совет. Россия, 1979. 320 с.
39. Башляр Г. Избранное: поэтика пространства : пер. с фр. Москва : РОССПЭН, 2004. 376 с.
40. Бебик В. Глобальна українська ідея. *Урядовий кур'єр*. 2007. 25 квіт. С. 16.
41. Безклубенко С. Мистецтво: терміни та поняття : енциклопед. вид. : у 2 т. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2010. Т. 2. 768 с.

42. Безручко О. В. Творча і мистецько-наставницька діяльність в Україні діячів театру і кіно : монографія. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2017. Т. 1. 211 с.
43. Безручко О. В. Творча і мистецько-наставницька діяльність в Україні діячів театру і кіно : монографія. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2017. Т. 2. 216 с.
44. Бейлин А. Актёр в фильме. Москва, 1964. 226 с.
45. Белл Д. Прихід постіндустріального суспільства. *Сучасна зарубіжна соціальна філософія*. Київ, 1996. С 194–251.
46. Белл Д. Культурні суперечності капіталізму. *Сучасна зарубіжна соціальна філософія*. Київ, 1996. С. 251–275.
47. Белый А. Театр и современная драма. *Символизм как миропонимание* Москва, 1994. С. 153–167.
48. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. *Избранные эссе*. Москва, 1996. С. 6–186.
49. Бергер П. Л. Понимание современности ; Социалистический миф. *Социологические исследования*. 1990. № 7. С. 127–141.
50. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Москва : Медиум, 1995. 321 с.
51. Бергсон А. Творческая эволюция. Москва ; Санкт-Петербург : Русская мысль, 1914. 332 с.
52. Бердяев Н. А. Самопознание (опыт философской автобиографии). Париж : УМСА-РЯЕ55, 1949. 377 с.
53. Бердяев Н. Истоки и смысл русского коммунизма. Москва : Наука, 1990. 221 с.
54. Бердяев Н. А. Смысл творчества. *Философия свободы. Смысл творчества*. Москва, 1989. С. 254–606.
55. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра : от истоков до середины XX века. Москва : Эдиториал УРСС, 1997. 544 с.
56. Бернес М. Главное – неповторимость. *Мастера эстрады советуют*. Москва, 1967. С. 26.

57. Библер В. Самостояние человека. Кемерово : АЛЕФ, 1993. 94 с.
58. Бистрицький Є. Національна ідентичність і громадянське суспільство : монографія. Київ : Дух і Літера, 2015. 452 с.
59. Бичко І. Ментальна співзвучність української та європейської філософських традицій: «кордоцентричні мотиви». *Київські обрії* : іст.-філос. нариси. Київ, 1997. С. 316–337.
60. Біблія або книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту : із мови давньоєврейської й грецької на українську наново перекладена. Ювілейне видання з нагоди тисячоліття християнства. [Б. м.] : Евангельсько-Лютеранська місія – Думки про Віру, 1988 (Німеччина). 1528 с.
61. Боас Ф. Границы сравнительного метода в антропологии. *Антология исследований культуры*. Санкт-Петербург, 1997. Т. 1 : Интерпретации культуры. С. 509–519.
62. Богданов И. А. Драматургия эстрадного представления. Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2009. 424 с.
63. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / пер. с фр. Е. А. Самарской. Москва : Республика : Культурная революция, 2006. 269 с.
64. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / пер. с фр. С. Н. Зенкина. Москва : Добросвет, 2000. 387 с.
65. Бодрийяр Ж. Система вещей. Москва : Рудомино, 1995. 174 с.
66. Бойко Ю. Первісні зародки театрального дійства та старовинний театр на Україні. *Вибране*. Heidelberg : Universitätsverlag, 1990. Т. 4. С. 34–51.
67. Борисова Е. А. Русская архитектура второй половины XIX века. Москва : Наука, 1979. 320 с.
68. Борисова Е. А., Стернин Г. Ю. Русский модерн : Архитектура. Живопись. Графика. Москва : Галарт Аст, 1998. 360 с.
69. Боровський Я. Є. Світогляд давніх киян. Київ : Наук. думка, 1992. 176 с.

70. Бородай Т. Ю. Рождение философского понятия. Бог и материя в диалоге Платона. Москва : Изд. Савин С. А., 2008. 284 с.
71. Brentano Ф. Избранные работы / пер. с нем. В. Анашвили. Москва : Дом интеллектуальной книги, 1996. 172 с.
72. Бродель Ф. Время мира. Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV–XVIII вв. Москва : Прогресс, 1992. Т. 3. 680 с.
73. Брук П. Пустое пространство. Москва : Лит. обозрение, 2004. 468 с.
74. Бубер М. Я и Ты. Москва : Высш. шк., 1993. 176 с.
75. Бубер М. Проблема человека : пер. с нем. Киев : Ника-Центр : Вист-С, 1998. 132 с.
76. Булгаков М. «Я хотел служить народу...» : Проза. Пьесы. Письма. Образ писателя. Москва : Педагогика, 1991. 736 с.
77. Булгаков С. Н. Первообраз и образ : соч. в 2 т. / подг. текста и вступ. ст. И. Б. Роднянской. Москва : Искусство ; Санкт-Петербург : Инапресс, 1999. Т. 1 : Свет Невечерний. Созерцания и умозрения. 416 с.
78. Бургов В. А. Фотографическая запись. URL: <http://bse.scilib.com/arhive/117190.html>.
79. Бутенко Э. Сценическое перевоплощение. Теория и практика. 3-е изд. Москва : ВЦХТ, 2007. 197 с.
80. Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. Киев : Путь к истине, 1991. 408 с.
81. Бычков В. В. Эстетика. Москва : Гардарики, 2002. 556 с.
82. Бычков В., Иванов В, Маньковская Н. Триалог. Живая эстетика и современная философия искусства. Москва : Прогресс-Традиция. 2012. 839 с.
83. Вайсгербер Й. Л. Родной язык и формирование духа : монография / пер. с нем. О. А. Радченко. Москва : Эдиториал УРСС, 2004. 232 с.
84. Валери П. Об искусстве. Москва : Искусство, 1993. 507 с.
85. Ванечкина И. Л. Кастель и Скрябин: эволюция светомузыкальных идей. URL: http://www.prometheus.kai.ru/cast-skr_r.htm.

86. Ванечкина И. Л., Галеев Б. М. Синестезия. *Лексикон нонклассики*. Москва, 2003. С. 409–410.
87. Варганов А. Актуальные проблемы телевизионного творчества : на телевизионных подмостках. Москва : Изд-во ЛКИ, 2003. 264 с.
88. Василий Великий. Беседы на Шестоднев. *Творения иже во святых отца нашего Василия Великого, архиепископа Кесарии Каппадокийского*. Москва, 1878. Т. 1, ч. 1. С. 1–175.
89. Васильева Л. Л. Рок-музыка як фактор розвитку культури другої половини ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17. 00. 01 «Теорія та історія культури». Київ, 2004. 19 с.
90. Вебер М. Протестантська етика і дух капіталізму. Київ : Основи, 1994. 261 с.
91. Веккер Л. М. Психические процессы. Ленинград : Изд-во Ленинград. ун-та. 1974. Т. 1. 334 с.
92. Веккер Л.М. Психические процессы. Ленинград : Изд-во Ленинград. ун-та. 1981. Т 3. 327 с.
93. Великий Автомат. Беседа с Полем Вирилио. *Деконструкция и деструкция. Беседы с философами* / М. Рыклин. Москва, 2002. С. 136.
94. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / пер. с нем. А. А. Франковского. Москва : Изд-во В. Шевчук, 2013. 289 с.
95. Вентури Р. Разнообразие, уместность и изображение в историцизме или PLUS Ca CHANGE. *Архитектон*. 1993. № 4. С. 21–25.
96. Взаимодействие и синтез искусств / под ред. Д. Д. Благого, Б. Ф. Егорова и др. Ленинград : Наука, 1978. 271 с.
97. Видение танца : Сергей Дягилев и Русские балетные сезоны. Москва : SKIRA, 2009. 319 с.

98. Видовище. *Великий тлумачний словник сучасної української мови*. Київ, 2004. С. 93.
99. Виккерс Р. Софія Ротару. *Певці советской эстрады*. Москва. 1985. Вып. 2. С. 120–121.
100. Вильчек В. М., Воронцов Ю. В. Телевидение и художественная культура. Москва : Знание, 1977. 94 с.
101. Винкельман И. И. История искусства древности. Ленинград : Изогиз, 1933. 430 с.
102. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. *Философские работы*. Москва, 1994. Ч. 1. С. 5–73.
103. Витгенштейн Л. Философские исследования. *Философские работы* / пер. с нем. М. С. Козловой. Москва, 1994. Ч. 1. С. 80–130.
104. Витрувий. Десять книг об архитектуре. Москва : Изд-во Всесоюз. акад. архитектуры, 1936. 331 с.
105. Виппер Б. Р. Статьи об искусстве. Москва : Искусство, 1970. 541 с.
106. Волков Н. Н. Композиция в живописи. Москва : Искусство, 1977. 264 с.
107. Волков Н. Н. Восприятие предмета и рисунка. Москва : Изд-во АПН РСФСР, 1950. 508 с.
108. Вы нам писали. Какая жизнь – такой и праздник. *Рабочая газета*. 2015. 4 июня.
109. Выготский Л. С. Психология искусства. Москва : Искусство, 1968. 576 с.
110. Габермас Ю. Структурні перетворення у сфері відкритості. Дослідження категорії громадянське суспільство / пер. з нім. А. Онишко. Львів : Літопис, 2000. 265 с.
111. Габермас Ю. Дії, мовленнєві акти, мовленнєві інтеракції та життєвий світ. *Комунікативна практична філософія* / А. М. Ермоленко. Київ, 1999. С. 287–324.

112. Габричевский А. Г. Теория и история архитектуры : избр. соч. Киев : Самватас, 1993. 302 с.
113. Габричевский А. Г. Морфология искусства : сб. работ по философии, теории и истории искусств, филологии. Москва : Аграф, 2002. 864 с.
114. Гадамер Г.-Г. Истина и метод : основы филос. герменевтики : пер. с нем. / под общ. ред. Б. Н. Бессоновой. Москва : Прогресс, 1988. 700 с.
115. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. Москва : Искусство, 1991. 367 с.
116. Гаевский В. Хореографические портреты. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2008. 608 с.
117. Галеев Б. М. Содружество чувств и синтез искусств. Москва : Знание, 1982. 62 с.
118. Галеев Б., Ванечкина И. Синестезия. *Лексикон нонклассики*. Москва, 2003. С. 409–410.
119. Галеев Б. М. Человек, искусство, техника. Казань : Изд-во Казан. ун-та, 1987. 364 с.
120. Галацька В. Л. Засоби декодування принципів режисерської системи К. С. Станіславського в театральній журналістиці незалежної України. *Вісник Харківської державної академії культури*. Харків, 2014. Вип. 43. С. 196–204.
121. Гегель Г. В. Ф. Лекции по истории философии : в 3 т. Санкт-Петербург : Наука, 2006. Т. 1. 348 с.
122. Гегель Г. В. Ф. Эстетика / пер. с нем. Б. Г. Столпнера. Москва : Искусство, 1968. Т. 1. 312 с.
123. Гегель Г. В. Ф. Эстетика / пер. с нем. Б. Г. Столпнера. Москва : Искусство, 1969. Т. 2. 326 с.

124. Гелд Д., МакГрю Е., Голдблатт Д., Перратон Д. Глобальні трансформації / пер. з англ. В. Курганського, В. Сікори. Київ : Фенікс, 2003. 548 с.
125. Генон Р. Кризис современного мира. Москва : Эксмо, 2008. 784 с.
126. Герчанівська П. Е. Українська народна культура: християнський вимір. Київ : Ун-т «Україна», 2011. 426 с.
127. Гете И. В. Стихотворения. Фауст. Москва : Рипод Классик, 1997. 800 с.
128. Гвоздев А. А. О смене театральных систем. *О театре* : временник Отд. истории и теории театра Гос. ин-та истории искусств : сб. ст. Ленинград, 1926. С. 7–36.
129. Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию : пер. с англ. Москва : Прогресс, 1988. 464 с.
130. Дебор Г. Общество спектакля / пер. с фр. С. Офертаса и М. Якубович. Москва : Логос, 1999. 224 с.
131. Гидденс Э. Навстречу глобальному веку. *Отечественные записки*. 2002. № 6. С. 436–452.
132. Гібернау М. Ідентичність націй / пер. з англ. П. Тарашук ; ред. Л. Марченко. Київ : Темпора, 2012. 303 с.
133. Гірц К. Інтерпретація культур : вибрані есе ; пер. з англ. Н. Комарова. Київ : Дух і Літера, 2001. 541 с.
134. Гильдебранд А. Проблемы формы в изобразительном искусстве / пер. с нем. В. А. Фаврского, Н. Б. Розенфельда. Москва : Изд-во МПИ, 1991. 137 с.
135. Глазычев В. Л. Архитектура : энциклопедия. Москва : Астрель, 2002. 672 с.
136. Глебкин В. В. Ритуал в советской культуре. Москва : Янус-К, 1998. 168 с.

137. Гнатенко П. И., Павленко В. Н. Идентичность: философский и психологический анализ. Киев : Арт-пресс, 1999. 466 с.
138. Гнатюк О. Прощання з імперією : українські дискусії про ідентичність. Київ : Критика, 2005. 526 с.
139. Голосовкер Я. Э. Логика мифа. Москва : Наука, 1987. 220 с.
140. Горюнов В. С., Тубли М. П. Архитектура эпохи модерна. Санкт-Петербург : Стройиздат, 1992. 360 с.
141. Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни. Москва : Канон-пресс, 2000. 622 с.
142. Грабарь И. Письма : в 2 т. Москва : Наука, 1974. Т. 1 : 1891–1917. 472 с.
143. Грабарь И. Письма : в 2 т. Москва : Наука, 1977. Т. 2 : 1917–1941. 424 с.
144. Крег Е. Г. Про мистецтво театру. Київ : Мистецтво, 1974. 319 с.
145. Григорьева Т. П. Дао и логос (встреча культур). Москва : Наука, 1992. 424 с.
146. Готовский Е. Из книги «От Бедного театра к Искусству-проводнику». *Искусство режиссуры XX век*. Москва, 2008. С. 539–623.
147. Грачева Л. В. Актерский тренинг: теория и практика. Санкт-Петербург : Речь, 2003. 168 с.
148. Гребельная В. М. Особенности художественной структуры эстрадного вокального номера. *Известия Уральского государственного университета. Серия 1. Проблемы образования, науки и культуры*. 2010. № 5 (84). С. 63–71.
149. Гребеньков Г. В. Национальная идентичность как феномен познания и методологической рефлексии. *Ідентичність у сучасному соціумі* : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., м. Донецьк, 14–15 листоп. 2006 р. Донецьк, 2006. С. 27–28.
150. Гройс Б. Утопия и обмен. Москва : Знак, 1993. 371 с.

151. Гройс Б. Комментарии к искусству. Москва : Худож. журн., 2003. 342 с.
152. Громова Н. Трансформації традиційної різдвяної обрядовості бойків українських Карпатах на початку ХХІ століття. *Polonistyczne Ukrainoznawcze Studia Naukowe*. 2016. Vol. 2. S. 175–193. URL: <http://www.marszalek.com.pl/between/>. DOI: 10.15804/PPUSN.2016.02.11
153. Грузенберг С. Гений и творчество : основы теории и психологии творчества. Ленинград : Изд-во В. В. Сойкина, 1924. 254 с.
154. Гулыга А. В. Искусство в век науки. Москва : Наука, 1978. 180 с.
155. Гумбольдт В. фон. О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человечества. *Избранные труды по языкознанию*. Москва, 2001. С. 35–298.
156. Гуменюк Т. К. Жак Деррида и постмодернистское мышление. Киев : Нора-принт, 1999. 326 с.
157. Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера земли. Москва : Мишель и К. 1993. 503 с.
158. Гундорова Т. Кітч і література. Травестії. Київ : Факт, 2008. 284 с.
159. Дункан А. Танец будущего ; Моя жизнь : мемуары. Шнейдер И. Встречи с Есениным : воспоминания. Киев : Мистецтво, 1989. 349с.
160. Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. Москва : Искусство, 1990. 396 с.
161. Гусев Н. М., Макаревич В. Г. Световая архитектура. Москва : Стройиздат, 1973. 248 с.
162. Гусейнов А. А. Основные моральные ценности. *Этика*. Москва : Гардарики, 2003. 496 с.
163. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии / пер. с нем. А. В. Михайлова. Москва : Дом интеллектуальной книги, 1999. Т. 1. 332 с.

164. Давыдова М. А. Художники в театре начала XX века. Москва : Наука, 1999. 150 с.
165. Данилевский Н. Я. Россия и Европа : взгляд на культурные и политические отношения Славянского мира к Германо-Романскому / предисл. Н. Н. Страхова ; сост. вступ. ст. и коммент. А. А. Галактионовой. 6-е изд. Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербург. ун-та : Глаголь, 1995. 552 с.
166. Даниленко В. Н. Космогония первобытного общества. Фастів : Славутич, 1997. 196 с.
167. Делез Ж. Различие и повторение / пер. с фр. Н. Б. Маньковской, Э. П. Юровской. Санкт-Петербург : Петрополис, 1998. 384 с.
168. Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко. Москва : Логос, 1997. 264 с.
169. Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип : капитализм и шизофрения : пер. с фр. Москва : ИНИОН, 1990. 107 с.
170. Демещенко В. В. Творчий синтез режисерських пошуків Всеволода Мейерхольда. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. Київ, 2011. Вип. 20. С. 144–153.
171. Дербенева Л. В. Архетип и миф как архаические составляющие русской реалистической литературы XIX века. Ивано-Франковск : Факел, 2007. 428 с.
172. Деррида Ж. О грамматологии. Москва : Ad Marginem, 2000. 512 с.
173. Деррида Ж. Голос и феномен и другие работы по теории знака Гуссерля / пер. с фр. С. Г. Калининой и Н. В. Сулова. Санкт-Петербург : Алетейя, 1999. 208 с.
174. Джеймисон Ф. Постмодернізм, або Логіка культури пізнього капіталізму / пер. з англ. Петра Дениска. Київ : Курс, 2008. 504 с.
175. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. Москва : Мир, 1985. 568 с.

176. Джонс Дж. К. Инженерное и художественное конструирование. Современные методы проектного анализа : пер. с англ. Москва : Мир, 1976. 369 с.
177. Ділі Д. Основи семіотики / пер. з англ. А. Карася. Львів : Арсенал. 232 с.
178. Дмитренко А. Костюм у контексті українського театру: історико-культурний аспект. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2013. Вип. 23. С. 160–169.
179. Дмитриев Л. А. Искусство драмы. Москва : ИПК, 1996. 832 с.
180. Добрицына И. От постмодернизма – к нелинейной архитектуре : архитектура в контексте современной философии. Москва : Прогресс-Традиция, 2004. 416 с.
181. Древнеегипетская книга мертвых. Слово Устремленного к Свету. Москва : Эксмо, 2011. 384 с.
182. Дридзе Т. М. Текстовая деятельность в структуре социальной коммуникации : монография. Москва : Наука, 1984. 270 с.
183. Дубчак Л. М. Художність театральних форм: естетико-мистецтвознавчий аспект : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08 / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2001. 168 арк.
184. Дюбуа Ж., Пир Ф., Тринон А. Общая риторика : пер с фр. Москва : Прогресс, 1986. 392 с.
185. Дюрер А. Дневники, письма, трактаты : в 2 т. Ленинград ; Москва : Искусство, 1957. Т. 2. 254 с.
186. Жмудь Л. Я. Наука, философия и религия в раннем пифагореизме. Санкт-Петербург : ВГК : Алетея, 1994. 376 с.
187. Заметки о Метамодернизме. *METAMODERN*. URL: metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism.
188. Захава Б. Е. Мастерство актера и режисера. Москва : Искусство, 1978. 236 с.

189. Захаржевская Р. В. История костюма : от античности до современности. 3-е изд., доп. Москва : РИПОЛ Классик, 2005. 306 с.
190. Знойко О. П. Міфи Київської землі та події стародавні. Київ : Молодь, 1989. 304 с.
191. Еліаде М. Міфи сучасного світу. *Священне і мирське ; Міфи, сновидіння і містери ; Мефістофель і андроген; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання* : пер. з нім., фр., англ. Г. Кьоран, В. Сахно. Київ, 2001. С. 125–137.
192. Еліаде М. Священне і мирське. *Священне і мирське ; Міфи, сновидіння і містери ; Мефістофель і андроген ; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання* : пер. з нім., фр., англ. Г. Кьоран, В. Сахно. Київ, 2001. С. 7–116.
193. Єрмоленко А. М. Комунікативна практична філософія. Київ : Лібра, 1999. 488 с.
194. Єршов П. М. Режисура як практична психологія. Дубна : Фенікс, 1997. 608 с.
195. Естрада. *Українська Радянська Енциклопедія*. Київ, 1979. Т. 4. С. 60.
196. Ефремов О. По своим законам. *Театр*. 1977. № 3.
197. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: українка в конфлікті міфологій. Київ : Факт, 2007. 640 с.
198. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст: франківський період. Київ : Наук. думка, 1992. 123 с.
199. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. Київ : Абрис, 1997. 144 с.
200. Задворний А. Інформаційна безпека та свобода слова в Україні. *Інформація та свобода слова* : зб. законодав. актів, норм. док. та ст. фахівців. Київ : Молодь, 1997. С. 723–750.

201. Загайкевич А. Українська електронна музика: практика дослідження. *Музика в інформаційному суспільстві* : зб.наук. ст. Київ, 2008. Вип. 76. С. 39–62.
202. Зайцев В. П. Режисура естради та масових видовищ : навч. посіб. Київ : Дакор, 2003. 303 с.
203. Замятин Д. Н. Культура и пространство : моделирование географических образов. Москва : Знак, 2006. 488 с.
204. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера. Москва : Просвещение, 2008. 455 с.
205. Захаревич М. Франківська Шевченкіана (постановки за творами поета і образ Т. Шевченка у виставах. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 2014. Вип. 14. С. 52–59.
206. Захаржевская Р. Костюм для сцены. Москва : Искусство, 1967. 215 с.
207. Зборовська Н. Хай буде музика! *Гендерні студії. Незалежний культурологічний часопис "І"*. 2000. № 17. С. 95–108.
208. Земпер Г. Практическая эстетика. Москва : Искусство, 1970. 320 с.
209. Зинченко В. П., Вергилес Н. Ю. Формирование зрительного образа. Москва : Изд-во Моск. ун-та., 1969. 106 с.
210. Иванов В. Дионис и прадионисийство. Санкт-Петербург : Алетейя, 1994. 344 с.
211. Иванов В. В. К семиотическому изучению культурной истории большого города. *Труды по знаковым системам*. Вып. 19 : Семиотика пространства и пространство семиотики. Вып. 720. Ученые записки ТГУ. Тарту, 1986. С. 7–24.
212. Иванов В. П. Проблема субъекта в предмете и методологии эстетики. *Художественная деятельность. Проблема субъекта и объективной детерминации*. Киев, 1980. С. 9–40.

213. Ідентичність у сучасному соціумі : матеріали Міжнар. наук.-теор. конф., м. Донецьк, 14–15 листоп. 2006 р. / наук. ред. Т. О. Андрєєва. Донецьк: Юго-Восток, 2006. 402 с.
214. Изард К. Эмоции человека. Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1980. 440 с.
215. Иконников А. В . Архитектура XX века. Утопии и реальность : в 2 т. Москва : Прогресс-традиция, 2001. Т. 1. 656 с.
216. Иконников А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность : в 2 т. Москва : Прогресс-традиция, 2002. Т. 2. 672 с.
217. Ингарден Р. Исследования по эстетике. Москва : Изд-во иностр. лит., 1962. 572 с.
218. Искусство режиссури. XX век. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2008. 768 с.
219. Истрин В. А. Возникновение и развитие письма. Москва : Наука, 1965. 599 с.
220. Ішук В. Україна: проблема престижності та ідентичності (масова свідомість і культура як суб'єкти формування громадської та національної свідомості). Київ : Смолоскіп, 2000. 92 с.
221. Йосипенко С. Л. Філософія та національна ідентичність. *Гуманітарні студії* : зб. наук. пр. Київ, 2012. Вип. 12. С. 61–69.
222. Каган М. С. Морфология искусства. Ленинград : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1972. 440 с.
223. Каган М. С. Философия культуры. Санкт-Петербург : ТООО ТК «Петрополис», 1996. 416 с.
224. Кандинский В. О духовном в искусстве. Москва : Искусство, 1992. 110 с.
225. Кант И. Критика способности суждения : пер. с нем. Москва : Искусство, 1994. 368 с.

226. Кармазіна М. Ідентичності у сучасному науковому дискурсі. *Наукові записки Інституту політичних і етно-національних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України*. 2013. № 3 (65). С. 4–28.
227. Карсавина Т. П. Театральная улица. Ленинград : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1972. 248 с.
228. Кассирер Э. Опыт о человеке. Введение в философию человеческой культуры. *Избранное. Опыт о человеке*. Москва, 1998. С. 440–723.
229. Кассирер Э. Техника политических мифов. *Октябрь*, 1993. № 7. С. 153–167.
230. Кастельс М. Интернет-галактика : міркування щодо інтернету, бізнесу і суспільства. Київ : Ваклер, 2007. 304 с.
231. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура / пер. с англ. под науч. ред. О. И. Шкаратана. Москва : ГУ ВШЭ, 2000. 608 с.
232. Кастельс М., Хіманен П. Інформаційне суспільство та держава добробуту : фінська модель. Київ : Ваклер, 2006. 256 с.
233. Кизима В. В. Человек в ландшафтных порядках бытия . *Тоталогічні образи ландшафту*. Київ, 2006. С. 8–17.
234. Киридон А. Гетеротопії пам'яті : теоретико-методологічні проблеми студій пам'яті. Київ : Ніка-Центр, 2016. 320 с.
235. Кириллова Н. Медиакультура: от модерна к постмодерну. Москва : Академ. проект, 2005. 448 с.
236. Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830–1910 гг. Москва : Искусство, 1982. 400 с.
237. Киричук О. В. Ментальність: сутність, функції, генеза. *Ментальність. Духовність. Розвиток* : тези доп. та матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Луцьк, 18–25 черв. 1994 р. Київ ; Луцьк : ВПОЛ, 1994. Ч. 1. С. 7–20.

238. Кисельов М. М., Деркач В. Л., Канак Ф. М., Гардашук Т. В., Толстоухов А. В. Концептуальні виміри екологічної свідомості. Київ : Парапан, 2003. 312 с.

239. Киченко А. С. Мифопоэтические формы в фольклоре и истории русской литературы XIX века. Черкассы : Изд-во Черкас. ун-та, 2003. 372 с.

240. Кісь Р. Глобальне – національне – локальне (соціальна антропологія культурного простору) / Ін-т народознавства НАН України. Львів : Літопис, 2005. 300 с.

241. Клековкін О. Ю. *Theatrica* : Архітектура драми : іст.-термін. конспект. Київ : Арт Економі, 2012. 85 с.

242. Клигин С. С. «Золотой век» европейской эстрады: исторический и теоретический анализ : автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-ра наук : спец. 17.00.01 «Театральное искусство». Москва, 1991. 48 с.

243. Клигин С. История искусства эстрады. Санкт-Петербург : Санкт-Петербург. гос. акад. театр. искусства, 2008. 448 с.

244. Кнабе Г. С. Русская Античность. Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. Москва : Изд-во РГГУ, 1999. 240 с.

245. Ковальчук О. Молоде покоління українських сценографів: Питання навчання. Пошуки. Експерименти. *Сучасне мистецтво* : наук. зб. Київ, 2012. Вип. 8. С. 153–166.

246. Ковриженко М. Креатив в рекламе. Санкт-Петербург : Питер, 2004. 253 с.

247. Козловски П. Культура постмодерна. Москва : Республика, 1997. 240 с.

248. Козолупенко Д. П. Мифопоэтическое восприятие. *Фундаментальные проблемы культурологии*. Санкт-Петербург, 2008. Т. 1 : Теория культуры. С. 321–329.

249. Коляда О. В. Поняття «міфопоетика». *Вісник Житомирського державного університету ім. Івана Франка*. 2005. № 22. С. 198–199.

250. Копнин П. В. Диалектика как логика и теория познания. Москва : Наука, 1973. 324 с.
251. Костомаров М. І. Закон божий (Книга буття українського народу). Київ : Либідь, 1991. 40 с.
252. Костомаров М. І. Славянська міфологія : вибрані праці з фольклористики й літературознавства. Київ : Либідь, 1994. 384 с.
253. Котвіцька К. Нові звуки. *Україна молода*. 2015. 5–6 черв.
254. Кошиць О. З піснею через світ. Київ : Книга роду, 2008. 432 с.
255. Крейдлин Г. Невербальная семиотика. Москва : Новое лит. обозрение, 2002. 582с.
256. Кремінь В., Ткаченко В. Україна: ідентичність у добу глобалізації (начерки метадисциплінарного дослідження). Київ: Знання, 2013. 415 с.
257. Криворучка Л. Основні риси герменевтичного досвіду культурної і національної ідентичності. *Tertium non datur. Проблеми культурної ідентичності в літературно-філософському дискурсі XIX–XX ст.* : колект. монографія. Київ, 2014. С. 53–79.
258. Кривцун О. А. Эволюция художественных форм. Москва : Наука, 1992. 302 с.
259. Кримський С. Дім. Поле. Храм. *Синтези* : часопис з питань культури. 1994. № 1. С. 6–9.
260. Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії. Київ : ВД «Киево-Могилянська академія», 2008. 367 с.
261. Кримський С. Запити філософських смислів. Київ : ПАРАПАН, 2003. 238 с.
262. Крипчук М. В. Символічна образність масових видовищ Давньої Греції (на прикладі Діонісійських містерій). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2014. № 3. С. 205–211.

263. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. Москва : РОССПЭН, 2004. 656 с.
264. Крэг Э. Г. Воспоминания. Статьи. Письма. Москва : Искусство, 1988. 399 с.
265. Куманецкий К. История культуры Древней Греции и Рима : пер. с пол. Москва : Высш. шк., 1990. 351 с.
266. Курбас Л. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 917 с.
267. Курбас Л. Березіль : із творчої спадщини / під ред. М. Н. Москаленко ; упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський. Київ : Дніпро, 1988. 518 с.
268. Куш Є. В. Візуалізація синтезу звука як засада часової трансформації двовимірних артефактів. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. Київ, 2009. Вип. 16. С. 218–226.
269. Лазарев Е. Н. Дизайн машин. Ленинград : Машиностроение, Ленингр. отд., 1988. 256 с.
270. Левчук Л. Т., Панченко В. І., Оніщенко О. І., Кучерюк Д. Ю. Естетика. Київ : Центр учб. літ., 2010. 520 с.
271. Легенький Ю. Г. Украинский модерн. Киев : НМАУ імени П. И. Чайковского, 2004. 304 с.
272. Легенький Ю. Г. Культурология изображения (опыт композиционного синтеза). Киев : ГАЛПУ, 1995. 412 с.
273. Легенький Ю. Г. Культурология орнамента. Киев : Ун-т «Україна», 2015. 288 с.
274. Легенький Ю. Г. Об архитектуре (очерки теории дизайна интерьера). Киев : КНУКіМ, 2005. 690 с.
275. Легенький Ю. Естетика українського етнодизайну. Київ, 2018. 254 с.
276. Ле Корбюзье. Архитектура XX века. Москва : Прогресс, 1977. 304 с.

277. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. Москва : РОССПЭН, 2003. 608 с.
278. Лекторский В. А. Субъект. Объект. Познание. Москва : Наука, 1980. 360 с.
279. Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве ; пер. с ит. А. А. Губера, А. К. Дживелегова, В. П. Зубкова, В. К. Шилейко, А. М. Эфроса. Санкт-Петербург : Азбука, 2001. 704 с.
280. Леонтьев К. Н. Византизм и славянство. *Избранное* Москва, 1993. С. 19–118.
281. Леонтьев К. Н. Записки отшельника. Москва : Рус. кн., 1992. 554 с.
282. Лессинг Г.-Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. Москва : Гослитиздат, 1957. 519 с.
283. Лидов А. М. Икона. Мир святых образов в Византии и Древней Руси. Москва : Страдиз-Аудиокнига : Феория, 2014. 406 с. : ил.
284. Линч К. Образ города. Москва : Стройиздат, 1982. 328 с.
285. Лиотар Ж. Ф. Ответ на вопрос, что такое постмодерн? *Ad Marginem* '93. Москва, 1994. С. 303–323.
286. Липс Ю. Происхождение вещей. Москва : «ННН», 1955. 272 с.
287. Личковах В., Файзулліна Г. Етнокультурологія : репрезентація етнокультури в мистецтві та художній літературі (XX – початок XXI століття). Київ : НАКККиМ, 2018. 256 с.
288. Лола Г. Дизайн. Опыт метафизической транскрипции. Москва : Изд-во МГУ, 1998. 264 с.
289. Лосев А. Ф. Владимир Соловьев и его время Москва : Молодая гвардия, 2000. 615 с.
290. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. Москва : Мысль, 1978. 623 с.
291. Лосев А. Ф. Страсть к диалектике. Москва : Совет. писатель, 1990. 320 с.
292. Лосев А. Ф. Бытие. Имя. Космос. Москва : Мысль, 1993. 958 с.

293. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. *Мир. Число. Сущность*. Москва, 1994. 919 с.
294. Лосев А. Диалектика творческого акта (краткий очерк). *Контекст 1981*. Москва, 1982. С. 48–78.
295. Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. Киев : COLLEGIUM, 1994. 288 с.
296. Лосев А.Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе. *Литература и живопись*. Ленинград, 1982. С. 31–65.
297. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Москва : Искусство, 1970. 384 с.
298. Майоров Г. Г. Философия как искание абсолюта. Москва : Кн. дом «ЛИБРОКОМ», 2017. 416 с.
299. Маклюэн М. Понимание медиа : внешнее расширение человека / пер. с англ. В. Николаева. Москва : «КАНОН-пресс-Ц» : «Кучково поле», 2003. 464 с.
300. Макогон Т. И. Габитус, идентичность, обусловленность и когерентность в топологии местных обществ. *Известия Томского политехнического университета*. Томск, 2013. Т. 323, № 6. С. 88–96.
301. Малахов В. А. *Этика*. Київ : Либідь, 2001. 384 с.
302. Малевич К. *Собр. соч.*: в 5 т. Москва : Гилея. 2000. Т. 3 : Супрематизм. Мир как беспредметность или Вечный покой. 392 с.
303. Малевич К. Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика. Витебск : УНОВИС, 1922. 40 с.
304. Малевич К. Статьи о кино. *Собр. соч. : в 5 т.* Москва : Гилея, 1995. Т. 1. С. 283–309.
305. Мамардашвили М. Как я понимаю философию. Москва : Прогресс, 1990. 386 с.

306. Мамардашвили М. Лекции о Прусте. Москва : Ad Marginem, 1995. 546 с.
307. Мамардашвили М. К. Введение в философию. *Мой опыт не типичен : сб. ст. и выступлений*. Санкт-Петербург : Азбука, 2000. С. 31–218.
308. Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символическом языке. Москва : Школа «Языки русской культуры», 1999. 216 с.
309. Мандельштам О. Э. О свободе небывалой. *Полное собр. соч. и писем : в 3 т.* Москва : Прогресс-Плеяда, 2009. Т. 1 : Стихотворения. С. 83.
310. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. 347 с.
311. Маркарян Э. С. Теория культуры и современная наука. Москва : Мысль, 1982. 284 с.
312. Маркин Ю. П. Искусство тоталитарных режимов в Европе 1830 годов. *Художественные модели мироздания*. Москва : Наука, 1999. Кн. 2. С. 121–139.
313. Марков Б. В. Храм и рынок. Санкт-Петербург : Алетейя. 1999. 295 с.
314. Маркузе Г. Эрос и цивилизация : Философские исследования учения Фрейда / пер. с англ. А. Юдина. Киев : Б-ка Украины для юношества, 1995. 314 с.
315. Мартен Д., Мецжер Ж.-Л., П'єр Ф. Метаморфози світу: Соціологія глобалізації / перекл. з фр. Є. Марічев. Київ : КМ Академія, 2005. 304 с.
316. Мастера искусств об искусстве : в 7 т. Москва : Искусство, 1965. Т. 3. 503 с.
317. Мастера искусств об искусстве : избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов : в 7 т. Москва : Искусство, 1967. Т. 4. 622 с.
318. Масуда Й. Гіпотеза про генезис Homo intelligens. *Сучасна зарубіжна соціальна філософія*. Київ : Либідь, 1996. 335–362.

319. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. Москва: Восточная литература РАН, 2000. 407 с.
320. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе. Москва : Изд. центр Российского гос. гуманитарного университета (РГГУ), 2001. 168 с.
321. Мейерхольд Вс. О театре. Санкт-Петербург : Просвѣщение, [1912]. 208 с.
322. Мейерхольд Вс. Лекции 1918–1919. *Искусство режиссуры. XX век.* Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2008. С. 315–403.
323. Мейерхольд В. К истории творческого метода : Публикации. Статьи / Сост. Н. В. Песочинский. Санкт-Петербург : Культ-Информ-Пресс, 1998. 247 с.
324. Мельник М. М. Театралізований тематичний концерт як синтетичний жанр сценічних мистецтв : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2009. 19 с.
325. Менегетти А. Кино, театр, бессознательное : пер. с итал. Москва : Онтопсихология, 2001. 384 с.
326. Мерло-Понти М. Око и дух. Москва : Искусство, 1992. 63 с.
327. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. Санкт-Петербург : Ювента, 1999. 608 с.
328. Мир и фильмы Андрея Тарковского. Москва : Искусство. 1990. 398 с.
329. Митта А. Н. Кино между адом и раем: кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Куросаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому. Москва : АСТ, 2016. 496 с.
330. Мифологический словарь / М. Н. Ботвинник, М. А. Коган, М. Б. Рабинович, Б. П. Селецкий. Ленинград : Учпедгиз. Ленинград. отд-ние, 1961. 292 с.

331. Мифы народов мира : энциклопедия в 2-х т. Москва : Совет. Энциклопедия. Т. 1, 1991. 671 с.
332. Мифы народов мира : энциклопедия в 2-х т. Москва : Совет. Энциклопедия. Т. 2, 1992. 719 с.
333. Моль А. Социодинамика культуры. Москва : КомКнига, 2005. 416 с.
334. Монтэ П. Египет Рамсесов : повседневная жизнь египтян во времена великих фараонов. Москва : Наука, 1989. 376 с.
335. Морен Э. Метод. Природа Природы / пер. с фр. Е. Н. Князева. Москва : Прогресс-Традиция, 2005. 464 с.
336. Морен Э. Утраченная парадигма: природа человека. Киев: Кармэ-Синто, 1995. 240 с.
337. Моррис У. Искусство и жизнь: избранные статьи, лекции, речи, письма. Москва : Искусство, 1973. 512 с.
338. Мотиль О. Україна в теоретичній перспективі: песимістичні прогнози, оптимістичні контраргументи та одна чи дві провокації. *Українське суспільство на шляху перетворень: західна інтерпретація*. Київ, 2004. С. 30–45.
339. Нагорна Л. П. Ідентичність національна. *Енциклопедія історії України : в 5 т.* / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. Київ : Наук. думка, 2005. Т. 3 : Е-Й. 672 с. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Identychnist_nacionalna.
340. Называть вещи своими именами : программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. Москва : Прогресс, 1988. 637 с.
341. Нанси Ж.-Л. Corpus. Москва : Ad Marginem, 1999. 256 с.
342. Неретина С., Огурцов А. Реабилитация вещи. Москва ; Санкт-Петербург : Міръ, 2010. 800 с.
343. Неретина С., Огурцов А. Время культуры. Москва ; Санкт-Петербург : РХГИ, 2000. 344 с.
344. Неретина С. С. Тропы и концепты. Москва : ИФРАН, 1999. 278 с.

345. Нестерук С. М. Стереометрична структура драматургії Бертольда Брехта. *Вісник Житомирського державного університету*. 2013. Вип. 3(69). С. 277–281.
346. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології / передм. О. В. Мишанича. 2-ге вид. Київ : Обереги, 2003. 144 с.
347. Николай Павлович Охлопков. Статьи. Воспоминания / Сост. Е. И. Зотова, Т. А. Лукина. Москва : ВТО, 1986. 367 с.
348. Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинизм и пессимизм. *Сочинения : в 2 т.* Москва : Мысль, 1996. Т 1. С. 407–832 с.
349. Ницше Ф. Воля к власти. Москва : Культур. Революция, 2003. 880 с.
350. Новикова А. Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия. Санкт-Петербург : Алетейя, 2008. 208 с.
351. Новосадська О. Б. Співвідношення мовної та концептуальної картин світу. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. 2013. Вип. 33. С. 112–113.
352. Оношко О. Соціально-політична ідентичність як фактор виникнення політичних міфів України. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: Культурологія*. 2010. Вип. 5. С. 373–380.
353. Орлов А. С. Социология рекреации. Москва : Наука, 1995. 148 с.
354. Ортега-и-Гассет Х. Что такое философия? Москва : Наука, 1991. 408 с.
355. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. Москва : Радуга, 1991. 639 с.
356. Пави П. Словарь театра. Москва : Прогресс, 1991. 504 с.
357. Павич М. Хазарский словарь. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2007. 512 с.
358. Павленко Ю. В. История мировой цивилизации. Киев : Феникс, 2002. 760 с.

359. Павленко Ю. В. Народы, цивилизации, человечество. Проблема идентичности. Киев : Феникс, 2012. 419 с.
360. Павленко Ю. В. Формування засад української ментальності та національної культури. *Избранное*. Киев : Феникс, 2014. С. 219–228.
361. Паламаренко О. А. Реформаторська діяльність Леся Курбаса в українській театральній режисурі. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. Вип. 20. Київ, 2011. С. 160–169.
362. Панарин А. С. Искушение глобализмом. Москва : Рус. нац. фонд., 2000. 380 с.
363. Панофский Э. *Idea*. Санкт-Петербург : Аксиома, 1999. 228 с.
364. Паперный В. Культура Два. Москва : Новое лит. обозрение, 1996. 383 с.
365. Петелин В. Восхождение, или Жизнь Шаляпина (1894–1902). Москва : Центрполиграф, 2000. 648 с.
366. Петров М. К. Язык, знак, культура. Москва : Наука, 1991. 328 с.
367. Пивоваров Д. Абсолют. *Современный философский словарь*. Москва ; Бишкек ; Екатеринбург : Одиссей, 1996. С. 5–7.
368. Пивоваров Д. Религия. *Современный философский словарь*. Москва ; Бишкек ; Екатеринбург : Одиссей, 1996. С. 406–416.
369. Пивоваров Д. Сакральное. *Современный философский словарь*. Москва ; Бишкек ; Екатеринбург : Одиссей, 1996. С. 437–439.
370. Пивоев В. М. Мифологическое сознание как способ освоения мира. Петрозаводск : Карелия, 1991. 111 с.
371. Пилипчук Р. Я. Зародки театру: ігри та обряди, скоморохи, літургійне дійство. *Історія української культури* : в 2 т. Київ, 2001. Т. 2 : Українська культура XIII – першої половини XVII століть. С. 452–460.
372. Пітерс Дж. Д. Слова на вітрі : історія ідей комунікації / пер. з англ. А. Іщенко. Київ : КМ Академія, 2004. 302 с.

373. Плачинда С. П. Словник давньоукраїнської міфології. Київ : Український письменник, 1993. 63 с.
374. Подорога В. А. Выражение и смысл. Москва : Ad Marginem, 1995. 248 с.
375. Подорога В. А. Феноменология тела. Москва : Ad Marginem, 1995. 340 с.
376. Подорога В. Ж. Делез и линия Внешнего. *Складка. Лейбниц и барокко*. Москва : Логос, 1997. С. 245–262.
377. Поліщук Я. Поліфункціональність міфу в поезії модернізму. *Слово і Час*. 2001. № 2. С. 33–37.
378. Полохало В. Українська політична система на тлі посткомуністичної трансформації. *Політологія посткомунізму*. Київ : Політична думка, 1995. С. 135–142.
379. Померанцева Н. А. Эстетические основы искусства Древнего Египта. Москва : Искусство, 1985. 255 с.
380. Поплавський М. М. Антологія сучасної української естради. Київ : Преса України, 2004. 416 с.
381. Поплавський М. М. Шоу-бізнес: теорія, історія, практика. Київ, 2000. 559 с.
382. Попов В., Попова О. Дискурс ідентичності та конфлікт на Сході України. *Проблеми культурної ідентичності в ситуації сучасного діалогу культур : матеріали ІХ міжнар. наук. конф.* (Острого, 20–21 трав. 2016 р.). Острого : Вид-во. Нац. ун-ту «Острозька академія», 2016. С. 301–303.
383. Попович М. В. Нарис історії культури України. Київ : АртЕк, 1999. 728 с.
384. Порошенко О. Ю. Оптимистическая трагедия одиночества. Санкт-Петербург : Алетейя, 2015. 216 с.
385. Потєбня А. Мысль и язык. *Слово и миф*. Москва : Правда, 1989. С. 17–200.

386. Потебня О. Эстетика і поетика слова. Київ : Мистецтво, 1985. 302 с.
387. Потебня А. Теоретическая поетика. Москва : Высшая школа. 1990. 344 с.
388. Почепцов Г. Коммуникация. *Реклама, внушение и манипуляция: медиа-ориентированный подход*. Москва : БАХРА-М, 2001. С. 102–137.
389. Почепцов Г. Г. Семиотика. Київ : Рефл-бук, 2002. 432 с.
390. Почепцов Г. Будущее: стратегии, сценарии, коммуникации. Киев : Альтерпрес, 2010. 308 с.
391. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Москва : Прогресс, 1986. 432 с.
392. Tertium non datur : проблема культурної ідентичності в літературно-філософському дискурсі ХІХ–ХХ ст. : колектив. монографія / В. Агеєва та ін. Київ : НаУКМА, 2014. 456 с.
393. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Ленинград, 1987. 368 с.
394. Проскуряков В. Архітектура українського театру. Простір і дія. Львів : Львівська політехніка : Срібне слово, 2004. 584 с.
395. Проскуряков В., Гой Б. Культурологія єврейського театру України в контексті часу, дії і архітектури. Львів : Львівська політехніка, 2007. 108 с.
396. Психологический словарь. Москва : Педагогика, 1983. 448 с.
397. Пучков А. Архитектура гротеска. *A.C.C. Art. City. Construction*. 1997. № 4. С. 24–25.
398. Пучков А. Архитектуроведение и культурология: избр. ст. Киев : А.С.С., 2005. 679 с.
399. Райан П. Актерский тренинг искусства быть смешным и мастерства импровизации. Санкт-Петербург : Прайм-Еврознак, 2010. 320 с.
400. Райт Ф. Л. Будущее архитектуры. Москва : Госстройиздат, 1960. 248 с.

401. Раушенбах Б. Пространственные построения в древнерусской живописи. Москва : Наука, 1975. 184 с.
402. Ревзин Г. Молчащий постмодернизм (=модерн+авангард). *Проект Россия*. 1996. № 4. С. 33–47.
403. Рескин Д. Искусство и действительность / пер. О. М. Соловьёвой. Москва : Тип.-лит. Т-ва И. И. Кушнерев и Ко, 1900. 319 с.
404. Рибо Т. Болезни личности. Минск : Харвест, 2002. 778 с.
405. Рикёр П. Конфликт интерпретаций : очерки о герменевтике / пер. с фр., вступ. ст. и коммент. И. С. Вдовиной. Москва : Академ. Проект, 2008. 695 с. (Философские технологии).
406. Рикёр П. Герменевтика. Этика. Политика : московские лекции и интервью ; пер. ред. И. С. Вдовиной. Москва : KAMI ACADEMIA, 1995. 160 с.
407. Рикёр П. Память, история, забвение / пер. с фр. И. И. Блауберг, И. С. Вдовиной, О. И. Мачульской, Г. М. Тавризян. Москва : Изд-во гуманитар. лит., 2004. 728 с.
408. Ожегов С. И. Ритм. *Словарь русского языка*. Москва : Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1963. С. 672 .
409. Квятковский А. Ритм. *Поэтический словарь*. Москва : Совет. энцикл., 1966. С. 245.
410. Ритм. *Эстетика* : словарь / под общ. ред. А. А. Беляева и др. Москва : Изд-во полит. лит., 1989. С. 296–297.
411. Рождественская Н. В. Психология художественного творчества. Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербург. гос. ун-та, 1995. 270 с.
412. Романов Г. М., Туркина Н. В., Колпашиков Л. С. Человек и дисплей. Ленинград : Машиностроение, 1986. 256 с.
413. Роменець В. А. Психологія творчості. Вид. 3-є, допов. Київ : Либідь, 2004. 228 с.
414. Рубинштейн С. Л. Проблемы общей психологии. Москва : Педагогика, 1973. 423 с.

415. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. Москва : Наука, 1988. 784 с.
416. Рябушин А. В. Проблемы формирования жилой среды. К концепции единства среды. Москва : ВНИИТЭ, 1974. 135 с.
417. Рябушин А. В. Развитие жилой среды. Проблемы, закономерности, тенденции. Москва : Стройиздат, 1976. 381 с.
418. Рябчук М. Імперія як дискурс. *Критика*. 2002. Число 9.
419. Рябчук М. Міф про міф, або Чому українці не є українцями *Сучасність*. 2003. № 5. С. 34–57.
420. Рябчук М. Українські комплекси. *Національна ідентичність : хрестоматія* / упоряд. Т. Воропай. Харків : Крок, 2002. С. 199–212.
421. Савчук В. Топологическая рефлексия. Москва : Канон-плюс. 2012. 416 с.
422. Савчук В. Медиафилософия. Приступ реальности. Санкт-Петербург : Изд-во РХГА, 2013. 350 с.
423. Сальникова Е. В. Эстетика рекламы. Культурные корни и лейтмотивы. Москва : Алетейя, 2001. 288 с.
424. Самойлов А. Ф. И. М. Сеченов и его мысли о роли мышцы в нашем познании природы. *Хрестоматия по ощущению и восприятию*. Москва : Изд-во Москов. ун-та, 1980. С. 10–22.
425. Сарабьян Э. Актерский тренинг по системе Станиславского. Речь. Слова. Голос. Максимальная достоверность и убедительность. Москва : АСТ, 2010. 160 с.
426. Сеченов И. М. Элементы мысли. Москва : Книжный Клуб Книговек, 2011. 416 с.
427. Силантьева И. И. Проблема перевоплощения исполнителя в вокально-сценическом искусстве : дис. ... д-ра искусствоведения : спец. 17.00.02 – «Музыкальное искусство» / Москов. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2007. 727 с.

428. Силин А. Д. Дорога на площадь. Специфика работы режиссера при постановке массовых театрализованных представлений и праздников под открытым небом и на больших нетрадиционных сценических площадках. Москва : Наука, 2013. 69 с.

429. Симонов П. В., Ершов В. П. Темперамент. Характер. Личность. Москва : Наука, 1984. 161 с.

430. Симонов П. В. Воссоздание индивидуальности в процессе перевоплощения актера. *Психология художественного творчества* : хрестоматія. Минск : Харвест, 2003. С . 594–613.

431. Симонов П. В. Высшая нервная деятельность человека. Мотивационно-эмоциональные аспекты. Москва : Прогресс, 1975. 254 с.

432. Сковорода Г. С. Разговор о Премудрости. Повне зібрання творів : у 2 т. Київ: Наук. думка, 1973. Т. 1. С. 94–95.

433. Скупейко Л. І. Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки. Київ : Фенікс, 2006. 416 с.

434. Скуратівський В. Л. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття : генеза, структура, функція. Київ : Київ. держ. ін-т театр. мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, 1997. Ч. 1. 224 с.

435. Скуратівський В. Л. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття : генеза, структура, функція. Київ : Київ. держ. ін-т театр. мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, 1997. Ч. 2. 240 с.

436. Словник античної міфології / уклад.: І. Козовик, О. Пономарів ; відп. ред. А. Білецький. 2-ге вид. Київ : Наук. думка, 1989. 240 с.

437. Словарь практического психолога / сост. С. Ю. Головин. Минск : Харвест, 1997. 800 с.

438. Словник античної міфології / уклад.: І. Козовик, О. Пономарів ; відп. ред. А. Білецький. 2-ге вид. Київ : Наук. думка, 1989. 240 с.

439. Словник української мови : у 11 т. / редкол.: І. К. Білодід (гол.) та ін. ; Акад. наук Укр. РСР, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. Київ : Наук. думка, 1971. Т. 2. 550 с.

440. Словник української мови : у 11 т. / редкол.: І. К. Білодід (гол.) та ін.; Акад. наук Укр. РСР, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. Київ : Наук. думка, 1977. Т. 8. 928 с

441. Смелянский А. Барьер как вызов. *Режиссерский театр. Разговоры под занавес века*. Москва, 1999. Вып. 1. С. 185–190.

442. Сміт Е. Д. Національна ідентичність / пер. з англ. П. Таращука. Київ : Основи, 1994. 224 с.

443. Соколов Н. Н. Стили в мебели. Москва : Изд. В. Шевчук, 2003. 350 с.

444. Современный философский словарь / С. А. Азаренко, В. А. Алексеева, Д. Анкин и др. ; под общ. ред. В. Е. Кемерова. Москва ; Бишкек ; Екатеринбург : Одиссей, 1996. 608 с.

445. Совгира Т. І. Специфічні відмінності між естрадним та телевізійним мистецтвами. *Актуальні проблеми гуманітарних та природничих наук*. Одеса, 2015. Ч. 2. С. 71–73.

446. Совгира Т. І. Феномен «телестрада» у дзеркалі мистецької критики. Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». Київ, 2014. Вип. 31. С. 105–111.

447. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века. Москва : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. 231 с.

448. Соловьев В. С. Оправдание добра. Нравственная философия. *Сочинения* : в 2 т. Москва : Мысль, 1988. Т. 1. С. 47–854.

449. Соловьев Вл. Чтение о Богочеловечестве (лук и стрела). Санкт-Петербург : Худож. лит., 2006. 128 с.

450. Соловьев В. С. Смысл любви. *Соч.* : в 2 т. Москва : Мысль, 1988. Т. 2. С. 493–547.

451. Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество / пер. с англ. С. А. Сидоренко. Москва : Политиздат, 1992. 543 с.
452. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / пер. с фр. Н. А. Слюсаревой. Москва : Логос, 1998. 296 с.
453. Станиславский К. С. Собр. соч.: в 9 т. Т. 1 : Моя жизнь в искусстве. Москва : Искусство, 1988. 621 с.
454. Станиславский К. С. Собр. соч.: в 9 т. Москва : Искусство, 1989. Т. 2 : Работа актера над собой. Ч. 1 : Работа над собой в творческом процессе переживания : дневник ученика. Москва : Искусство, 1989. 511 с.
455. Станиславский К. С. Собр. соч.: в 9 т. Т. 3: Работа актера над собой, ч. 2 : Работа над собой в творческом процессе воплощения : материалы к книге. Москва : Искусство, 1990. 508 с.
456. Станиславский К. С. Актерский тренинг : учеб. актерского мастерства. Москва, 2010. 448 с.
457. Станиславский К. С. Работа актера над собой. *Искусство режиссуры. XX век*. Москва : Артист. Режисер. Театр, 2008. С. 11–294.
458. Стародубцева Л. Архітектура постмодернізму. Київ : Спалах, 1998. 208 с.
459. Степанова Г. І. Театрально-драматична антреприза в контексті культурного життя Одеси (друга половини ХІХ – поч. ХХ століть) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – «Теорія та історія культури» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2016. 18 с.
460. Стингл М. Тайны индейских пирамид / пер. с чеш. О. М. Малевича. Москва : Прогресс, 1982. 248 с.
461. Стромов Ю. А. Путь актера к творческому перевоплощению : учеб. пособ. для театр. и культ.-просвет. учеб. заведений. Москва : Просвещение, 1980. 80 с.
462. Структурализм: «за» и «против» : сб. ст. Москва : Прогресс. 1975. 486 с.

463. Татаркевич В. Античная эстетика. Москва : Искусство, 1977. 327 с.
464. Теория театра : сб. ст. Москва : А.Д.&Т., 2000. 298 с.
465. Ткач М., Данилевська Н. Клечальний міст : Джерела української міфології. Київ : Слива, 1995. 200 с.
466. Ткач М. М. Слово о полку Ігоревім : графічна реконструкція, переклад, словник-довідник. Київ : Перун, 2008. 224 с.
467. Ткач М. М. Українська звичаєва культура : монографія. Київ : Вид-во Ліра-К, 2018. 592 с.
468. Тодоров Ц. Теория символа ; пер. с фр. Б. Наумова. Москва : Дом интеллектуал. Кн., 1998. 384 с.
469. Тойнби А. Дж. Цивилизация перед судом истории : пер. с англ. 2-е изд. Москва : Айрис-пресс, 2003. 592 с.
470. Тойнбі А. Дж. Дослідження історії : у 2 т. / пер. з англ. В. Шовкун. Київ : Основи, 1995. Т. 1. 614 с.
471. Толстоухов А. В. Глобалізація. Влада. Еко-майбутнє : монографія. Київ : Парапан, 2003. 308 с.
472. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ : исследования в области мифопоэтического : избранное. Москва : Прогресс : Культура, 1995. 624 с.
473. Тоффлер А. Футурошок : пер. с англ. Санкт-Петербург : Лань, 1997. 464 с.
474. Тоффлер О. Третя хвиля. *Сучасна зарубіжна соціальна філософія* : хрестоматія / упоряд. В. Лях. Київ : Либідь, 1996. С. 275–335.
475. Тресиддер Дж. Словарь символов. Москва : Фаир-Пресс, 1999. 448 с.
476. Трубецкой Е. Н. Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи : публичная лекция. Репринт. изд. 1916 г. Москва : Интерпринт, 1990. 44 с.

477. Туркельтауб І. Про «Березіль» (Враження від подорожі). *Нове мистецтво*. 1926. № 6. С. 5–6.
478. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. Москва : Наука, 1977. 574 с.
479. Узнадзе Д. Н. Психологические исследования. Москва : Наука, 1966. 451 с.
480. Уитроу Дж. Естественная философия времени. Москва : Прогресс, 1964. 431 с.
481. Українка Л. Вибрані твори. Київ : Молодь, 1952. 360 с.
482. Українська душа : зб. наук. пр. / відп. ред. В. Храмова. Київ : Фенікс, 1992. 128 с.
483. Ульяновский А. В. Мифодизайн рекламы. Санкт-Петербург : Ин-т личности, 1995. 300 с.
484. Ульяновский А. Мифодизайн : коммерческие и социальные мифы. Санкт-Петербург : Питер, 2005. 544 с.
485. Уорф Б. Л. Отношение норм поведения и мышления к языку. *Новое в лингвистике*. Вып. 1. Москва : Изд-во иностр. лит., 1960. С. 135–168.
486. Урри Д. Взгляд туриста и глобализация *Массовая культура: современные западные исследования*. Москва : Прагматика культуры, 2005. С. 136–152.
487. Усманова А. Визуальные исследования как исследовательская парадигма. URL: <http://viscult.ehu.lt/article.php?id=108>.
488. Успенский Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. Москва : Искусство, 1970. 225 с.
489. Ученова В. В., Старых Н. В. История рекламы, или Метаморфозы рекламного образа. Москва : ЮНИТИ-ДАНА, 1999. 336 с.
490. Ученова В. В. Реклама и массовая культура. Москва : ЮНИТИ-ДАНА, 2008. 248 с.

491. Уэбстер Ф. Теории информационного общества / пер. с англ. М. В. Арапова, Н. В. Малыхиной. Москва : Аспект Пресс, 2004. 400 с.
492. Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. Москва : Совет. худож. 1988. 587 с.
493. Фаминцын А. С. Божества древних славян. Санкт-Петербург, 1995. 365 с.
494. Федотова В. Г., Колпаков В. А., Федотова Н. Н. Глобальный капитализм: три великих трансформации. Москва : Культурная революция, 2008. 608 с.
495. Фельденкрайз М. Осознание через движение: двенадцать практических уроков. Москва : Ин-т общегуманитар. исслед., 2007. 244 с.
496. Філософський енциклопедичний словник : довід. вид. / за ред. В. І. Шинкарука, Є. К. Бистрицького, М. О. Булатова, А. Т. Ішмуратова. Київ : Абрис, 2002. 742 с.
497. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. Москва : Прогресс, 1993. 324 с.
498. Флоренский П. А. У водоразделов мысли. Москва : Правда, 1990. Т. 2. 448 с.
499. Фореггер Н. Опыт по поводу искусства танца. *Ритм и культура танца*. Ленинград : Academia, 1926. С. 50–53.
500. Фрезер Дж. Дж. Золотая ветвь : Исследования магии и религии / пер. с англ. М. Рыклина. Москва : Политиздат, 1983. 703 с.
501. Фрейд З. Тотем и табу. Психология первобытной культуры и религии. Харьков ; Белгород : Клуб семейного досуга, 2012.
502. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия. *Психология бессознательного* : сб. произведений. Москва : Просвещение, 1989. С. 382–439.
503. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Москва : Лабиринт, 1997. 448 с.

504. Фремpton К. Современная архитектура. Москва : Стройиздат, 1990. 539 с.
505. Фромм Э. Иметь или быть? : пер. с англ. 2-е изд., доп. Москва : Прогресс, 1990. 336 с.
506. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. Москва : АСТ, 1998. 672 с.
507. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой. Санкт-Петербург : А - cad , 1994. 407 с.
508. Фуко М. Воля к истине. Москва : Касталь, 1994. 448 с.
509. Хабермас Ю. Громадянство і національна ідентичність. *Націоналізм. Теорії нації та націоналізму від Йогана Фіхте до Ернеста Гелнера* : антологія. Київ : Смолоскип, 2010. С. 343–359.
510. Хайдеггер М. Время и бытие. Москва : Республика, 1993. 448 с.
511. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. Москва : Гнозис, 1993. 464 с.
512. Хайдеггер М. Дорогою до мови / пер. з нім. В. Кам'янець. Львів : Літопис, 2007. 232 с.
513. Хамітов Н. В. Самотність як феномен людського життя : дис. ... д-ра філософ. наук : 09.00.04. Київ, 1998. 412 с.
514. Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда. Москва : Стройиздат, 2001. Кн. 2. 712 с.
515. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций и преобразование мирового порядка ; пер с англ. Т. Велимеева, Ю. Новикова. Москва : Изд-во АСТ, 2003. 603 с.
516. Хлистун О. До питання акторського перевтілення у кінематографі. *Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка* : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., 22 жовтня 2018 р., м. Київ. Київ, 2018. Ч. 4. С. 65–68.

517. Хлистун О. С. Акторська уява як складова творчого процесу перевтілення. *Культурологічна думка*. 2018. Вип. 14. С. 52–59.

518. Хлистун О. С. Види акторської сценічної діяльності. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матеріали Міжнар. наук. конф., 22–23 листопада 2018 року / Харк. держ. академія культури. Харків, 2018. С. 26–28.

519. Хлистун О. С. Віра в перевтілення у світовій міфології. *Вісник НАКККиМ*. 2018. № 4. С. 183–189.

520. Хлистун О. С. Вплив телевізійної естради на глядача. *Перспектива розвитку сучасної науки* : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., 4–5 грудня 2015 р., м. Харків. Харків, 2015. С. 28–31.

521. Хлистун О. С. Глобалізаційні проблеми суб'єктного виміру культури в просторі комунікативного середовища: homo esteticos як епіцентр гармонізації сутнього. *Вісник НАКККиМ*. 2019. № 1. С. 211–220.

522. Хлистун О. С. Екологічний вимір етичного та естетичного як світобудівна парадигма культури. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*. 2018. № 192. С. 7–10.

523. Хлистун О. С. Категоріальний апарат дослідження феномену сценічного перевтілення актора. *Вісник КНУКиМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2018. Вип. 38. С. 81–89.

524. Хлистун О. С. Концепт «перевтілення» в контексті генези релігійних моделей культури. *Культура України*. 2018. Вип. 62. С. 124–131.

525. Хлистун О. С. Майстерність перевтілення: методика успіху. *Сучасна система освіти і виховання: досвід минулого – погляд у майбутнє* : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., 6–7 жовтня, м. Київ. Київ, 2017. С. 109–111.

526. Хлистун О. С. Мистецтво перевтілення актора (за К. Станіславським). *Дискурсивний вимір сучасного мистецтва: діалог культур* :

матеріали Міждисциплін. наук.-теорет. та практ. конф. з міжнар. участю, 30 листопада 2016, м. Київ. Київ, 2016. С. 140–142.

527. Хлистун О. С. Міфологічна генеза феномену театрального перевтілення. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2017. Вип. 24. С. 47–252

528. Хлистун О. С. Мовна картина світу: рефлексійний досвід. *Культура і сучасність*. 2015. № 2. С. 106–111.

529. Хлистун О. С. Новий театр Леся Курбаса: вимоги до заглиблення актора в образ. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2018. Вип. 40. С. 236–243.

530. Хлистун О. С. Особливості застосування пластичних та мовних засобів у процесі створення сценічного образу: мистецтвознавчий аналіз методів акторського перевтілення. *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 37. С. 98–114.

531. Хлистун О. С. Перевтілення актора: тіло, душа, свідомість. *Українська культура: перспективи євроінтеграції. Інноваційні процеси в сучасній культурі* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., 7–8 квітня 2016 р., м. Київ. Київ, 2016. Ч. II. С. 186–189.

532. Хлистун О. С. Поняття «гра» в сценічному мистецтві. *Розвиток суспільних наук в сучасних умовах: теорія, методологія, практика* : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., 19–20 жовтня 2018 р., м. Київ / Таврійс. університет. Київ, 2018. С. 85–89.

533. Хлистун О. С. Принципи сценічного перевтілення актора. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2018. Вип. 26. С. 59–64.

534. Хлистун О. С. Психотехніка формування театрального образу. *Реалії та перспективи розвитку суспільства: соціальні, психологічні і політичні аспекти* : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., 26–29 жовтня 2016 р., Sládkovičovo, Slovaká Republic. Sládkovičovo. 2016. С. 145–148.

535. Хлистун О. С. Режисура української пісенної естради: стратегії творчості. *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 33. С. 160–165.

536. Хлистун О. С. Роль режисури у процесі впливу телевізійної естради на глядача. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2015. Вип. 35. С. 195–202.

537. Хлистун О. С. Символіка народного мистецтва у контексті святково-обрядової культури українців. *Вісник НАКККіМ*. 2015. № 4. С. 88–92.

538. Хлистун О. С. Символічний зміст образного перевтілення в практиці театральної культури. *Культура і сучасність*. 2017. № 2. С. 30–34.

539. Хлистун О. С. Символічний зміст перевтілення акторів у творах кіномистецтва. *Питання культурології*. 2018. Вип. 34. С. 124–132.

540. Хлистун О. С. Символічний зміст перевтілення персонажів у «Лісовій пісні» і Українки: культурологічний аспект. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2018. № 41. С. 39–47.

541. Хлистун О. С. Система К.С. Станіславського як методологічна основа мистецтва сценічного перевтілення. *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 36. С. 48–57.

542. Хлистун О. С. Специфіка взаємодії символу та театрального образу. *Пріоритетні наукові напрямки педагогіки і психології: від теорії до практики : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., 13–14 жовтня 2017 р., м. Харків. Харків, 2017. С. 82–84.*

543. Хлистун О. С. Сприйняття артефактів культури як екологічний феномен: комунікативний вимір. *Гілея : наук. журнал*. 2019. Вип. 140 (1). С. 101–105.

544. Хлистун О. С. Сутнісні особливості акторського перевтілення. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. № 34. С. 34–51.

545. Хлистун О. С. Театр Леся Курбаса: нові засоби виразності акторської гри. *Питання культурології*. 2017. Вип. 32. С. 187–204.

546. Хлистун О. С. Традиції перевтілення актора у театральнo-драматичній практиці. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2016. Вип. 22. С. 215–221.

547. Хлистун О. С. Феномен методики акторського тренінгу Тадаші Сузукі. *Актуальні питання культурології*. 2017. Вип. 17. С. 209–217.

548. Хлистун О. С. Феномен перевтілення в контексті філософського виміру. *Культура і сучасність*. 2018. № 2. С. 27–33.

549. Холопов Ю. Сонорика. *Лексикон нонклассики*. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. Москва : РОСПЭН, 2003. С. 413–417.

550. Холопова В. Шнитке Альфред Гарриевич. *Лексикон нонклассики*. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. Москва : РОСПЭН, 2003. С. 499–501.

551. Хоружий С. С. После перерыва. Пути русской философии. Санкт-Петербург, 1994. 448 с.

552. Хоружий С. С. Очерки синергической антропологии. Москва : Ин-т философии, теологии и истории св. Фомы, 2005. 408 с.

553. Хренов Н. А. Зрелища в эпоху восстания масс. Москва : Наука, 2006. 646 с.

554. Хюбнер К. Истина мифа / пер. с нем. И. Касавина. Москва : Республика, 1996. 448 с.

555. Чаббак И. Мастерство актера. Техника Чаббак / пер. Н. Ершова. Москва : Эксмо, 2013. 61 с.

556. Чаговец В. Живопись на фанере. *Вечерний Киев*. 1929. 6 апр.

557. Чернова М. В. Борис Васильевич Косарев : нарис життя і творчості. Київ : Мистецтво, 1969. 67 с.

558. Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми – березильці : театральні спогади-роздуми. Київ : Акта, 2008. 336 с.

559. Черкес Б. Національна ідентичність в архітектурі міста. Львів : Львівська політехніка, 2008. 268 с.
560. Чернецький В. Картографуючи посткомуністичні культури. Росія та Україна в контексті глобалізації : авторизов. пер. з англ. / Укр. наук. ін-т Гарвард. ун-ту, Наук. Т-во ім. Шевченка в Америці, Ін-т Критики. Київ : Критика, 2013. 432 с. (Критичні студії).
561. Чехов М. А. Тайны актерского мастерства. Путь актера. Москва : АСТ, 2009. 560 с.
562. Чехов М. Литературное наследие : в 2 т. Москва : Искусство, 1986. Т. 2. 559 с.
563. Чміль, Г. П. Екранна культура: плюральність проявів / Харків. держ. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. Харків : Крук, 2003. 336 с.
564. Чорненька Н. Організація туристичної індустрії. Київ : Атіка, 2006. 264 с.
565. Шабоук С. Искусство – система – отражение. Москва : Искусство, 1976. 223 с.
566. Швейцер А. Культура и этика. Москва : Прогресс, 1973. 343 с.
567. Шелер М. Избранные произведения. Москва : Гнозис, 1994. 490 с.
568. Ширман Р. Н. Алхимия режиссуры. Мастер-класс. Киев : Телерадиокурьер, 2008. 448 с.
569. Шлемкевич М. Загублена українська душа. Київ : Фенікс, 1992. 158 с.
570. Шмит Ф. И. Искусство – его психология, его стилистика, его эволюция. Хаврьков : Союз. 1919. 328 с.
571. Шпенглер О. Закат Европы : в 2 т. Москва : Мысль, 1993. Т. 1. : Гештальт и действительность. 663 с.
572. Шульга Н. А. Этническая самоидентификация личности. Киев : Ин-т социологии НАНУ, 1996. 198 с.

573. Шульга Р. Мистецтво і аудиторія: територія сучасних відносин. *Contemporary art – Нови території*. Київ : Eidos, 2006. С.187–215.
574. Эйхенбаум Б. О поэзии. Ленинград : Совет. писатель, 1969. 552 с.
575. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / пер. А. Г. Погоняйло, В. Г. Резник. Москва : Петрополис, 1998. 432 с.
576. Элиаде М. Космос и история. Москва : Прогресс, 1987. 312 с.
577. Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения. Москва : Ладомир, 1999. 488 с.
578. Эльконин Д. Б. Психология игры. Москва : Педагогика, 1978. 304 с.
579. Эррикер К. Буддизм / пер. Л. Бескова. Москва : Гранд, 1999. 302 с.
580. Юань К. Мифы древнего Китая ; пер. с кит. / предисл. Б. Л. Рифтина. Москва : Наука, 1987. 528 с.
581. Ювковецька Ю. О. Соціокультурна еволюція реклами ХХ століття : дис. ... канд. філософ. наук. : спец. 26. 00. 01 – «Теорія та історія культури». Київ, 2014. 196 с.
582. Юдин Э. Г. Системный подход и принцип деятельности. Москва : Наука, 1978. 391 с.
583. Юнг К. Г. Феномен духа в искусстве и науке. Москва : Ренессанс, 1992. 320 с.
584. Юнг К. Г. О психологии восточных религий и философий. Москва : Медиум, 1993. 353 с.
585. Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного. *Вопросы философии*. 1988. № 1. С. 131–138.
586. Юнг К. Г. Воспоминания, сновидения, размышления. Киев : Airland, 1994. 405 с.
587. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов : пер. с англ. Киев : Гос. б-ка Украины для юношества, 1996. 384 с.
588. Юра Г. П. Життя і сцена. Київ : Мистецтво, 1965. 216 с.

589. Юркевич П. Д. Історія філософії ; Філософія права ; Філософський щоденник. Київ : Ред. журн. «Український Світ», 1999. 756 с.
590. Яблонский Д. Н. Порталы в украинской архитектуре. Киев : Изд-во Акад. архитектуры УССР, 1955. 143 с.
591. Якобсон Р. Работы по поэтике. Москва : Прогресс, 1987. 462 с.
592. Якобсон Р. Лінгвістика і поетика. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів : Літопис, 1996. С. 359–376.
593. Якобсон П. М. Психология сценических чувств актера. Москва : Худож. лит., 1936. 214 с.
594. Ясиевич В. Е. Архитектура Украины на рубеже XIX – XX веков. Киев : Будівельник, 1988. 184 с.
595. Яровий В. А. Принципи формування житлових комплексів в умовах антропогенного впливу середовища : автореф. дис. ... канд. архітектури : 18.00.01 / Харків. держ. техн. ун-т будівництва та архітектури. Харків, 2008. 20 с.
596. Ясперс К. Смысл и назначение истории. Москва : Изд-во полит. лит., 1991. 528 с.
597. Allain P. The Art of Stillness : The Theater Practice of Tadashi Suzuki. London : Griffin, 2003. 288 p.
598. Allen S. From Object to Field. *Architectural Design*. 1997. Vol. 67, № 5/6. P. 24–31.
599. Berger H. Light Structures, Structures of Light : The Art and Engineering of Tensile Architecture. Basel : Birkhäuser, 1996. 186 p.
600. Carruthers I., Yasunari T. The Theatre of Suzuki Tadashi. Cambridge : Cambridge University Press, 2004. 328 p.
601. De Landa M. Deleuze and the Use of Genetic Algorithm. *Architectural Design*. 2002. Vol. 71, № 1. P. 9–12.

602. Gehry F. O. Guggenheim Museum Bilbao. New York : Solomon R. Guggenheim Museum, 1997. 208 p.
603. Khlystun O. S. Belief in reincarnation in world mythology. *Economic development: theory, methodology, management* : V International Scientific and Practical Conference, 26–28 november 2018. Prague, 2018. pp. 274–276.
604. Kim J. K. Electra (review). *Theatre Journal*. 2009. Vol. 61, № 3. P. 472–474.
605. Libeskind D. Radix-Matrix : architecture and writings. Munich ; New York : Prestel, 1997. 167 p.
606. Linklater K. Freeing the Natural Voice. New York : Drama Book Specialists, 1976. 210 p.
607. McDonald M. Suzuki Tadashi's Theatre : A Japanese Export that Enriches *Didaskalia*. 1994. Vol. 1, № 4. URL: <https://www.didaskalia.net/issues/vol1no4/mcdonald.html>.
608. McLuhan M. Understanding Media : The Extension of Man. New York : The MIT Press, 1994. 389 p.
609. Suzuki T. The Way of Acting : The Theatre Writings of Tadashi Suzuki. New York : Theatre Communications Group, 1986. 158 p.
610. Weisgerber J. L. Die Zusammenhänge zwischen Muttersprache, Denken und Handeln. Frankfurt : Moritz Diesterweg, 1930. 16 p.

ДОДАТОК

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати
дисертації*Монографії*

1. Хлистун О. С. *Метаморфози перевтілення соціокультурної ідентичності людини: культурологічний аспект* : монографія / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2019. 269 с.

Статті у наукових фахових виданнях України

2. Хлистун О. С. Акторська уява як складова творчого процесу перевтілення. *Культурологічна думка*. 2018. Вип. 14. С. 52–59.

3. Хлистун О. С. Віра в перевтілення у світовій міфології. *Вісник НАКККіМ*. 2018. № 4. С. 183–189.

4. Хлистун О. С. Концепт «перевтілення» в контексті генези релігійних моделей культури. *Культура України*. 2018. Вип. 62. С. 124–131.

5. Хлистун О. С. Міфологічна генеза феномену театрального перевтілення. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2017. Вип. 24. С. 247–252.

6. Хлистун О. С. Мовна картина світу: рефлексійний досвід. *Культура і сучасність*. 2015. № 2. С. 106–111.

7. Хлистун О. С. Новий театр Леся Курбаса: вимоги до заглиблення актора в образ. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2018. Вип. 40. С. 236–243.

8. Хлистун О. С. Принципи сценічного перевтілення актора. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2018. Вип. 26. С. 59–64.

9. Хлистун О. С. Роль режисури у процесі впливу телевізійної естради на глядача. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2015. Вип. 35. С. 195–202.

10. Хлистун О. С. Символіка народного мистецтва у контексті святково-обрядової культури українців. *Вісник НАКККіМ*. 2015. № 4. С. 88–92.

11. Хлистун О. С. Символічний зміст образного перевтілення в практиці театральної культури. *Культура і сучасність*. 2017. № 2. С. 30–34.

12. Хлистун О. С. Символічний зміст перевтілення акторів у творах кіномистецтва. *Питання культурології*. 2018. Вип. 34. С. 124–132.

13. Хлистун О. С. Символічний зміст перевтілення персонажів у «Лісовій пісні» і Українки: культурологічний аспект. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2018. № 41. С. 39–47.

14. Хлистун О. С. Символічний зміст перевтілення персонажів у «Лісовій пісні» Лесі Українки: культурологічний аспект. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2018. Вип. XXXXI. С. 58–65.

15. Хлистун О. С. Сутнісні особливості акторського перевтілення. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. № 34. С. 34–51.

16. Хлистун О. С. Театр Леся Курбаса: нові засоби виразності акторської гри. *Питання культурології*. 2017. Вип. 32. С. 187–204.

17. Хлистун О. С. Феномен перевтілення в контексті філософського виміру. *Культура і сучасність*. 2018. № 2. С. 27–33.

Статті у виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз

18. Хлистун О. С. Глобалізаційні проблеми суб'єктного виміру культури в просторі комунікативного середовища: homo esteticos як епіцентр гармонізації сутнього. *Вісник НАКККіМ*. 2019. № 1. С. 211–220.

19. Хлистун О. С. Екологічний вимір етичного та естетичного як світобудівна парадигма культури. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*. 2018. № 192. С. 7–10.

20. Хлистун О. С. Сприйняття артефактів культури як екологічний феномен: комунікативний вимір. *Гілея* : наук. журнал. 2019. Вип. 140 (1). С. 101–105.

21. Хлистун О. С. Феномен методики акторського тренінгу Тадаші Сузукі. *Актуальні питання культурології*. 2017. Вип. 17. С. 209–217.

Опубліковані праці апробаційного характеру

22. Хлистун О. До питання акторського перевтілення у кінематографі. *Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка* : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., 22 жовтня 2018 р., м. Київ. Київ, 2018. Ч. 4. С. 65–68.

23. Хлистун О. С. Види акторської сценічної діяльності. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матеріали Міжнар. наук. конф., 22–23 листопада 2018 року / Харк. держ. академія культури. Харків, 2018. С. 26–28.

24. Хлистун О. С. Вплив телевізійної естради на глядача. *Перспектива розвитку сучасної науки* : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., 4–5 грудня 2015 р., м. Харків. Харків, 2015. С. 28–31.

25. Хлистун О. С. Категоріальний апарат дослідження феномену сценічного перевтілення актора. *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2018. Вип. 38. С. 81–89.

26. Хлистун О. С. Майстерність перевтілення: методика успіху. *Сучасна система освіти і виховання: досвід минулого – погляд у майбутнє* : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., 6–7 жовтня, м. Київ. Київ, 2017. С. 109–111.

27. Хлистун О. С. Мистецтво перевтілення актора (за К. Станіславським). *Дискурсивний вимір сучасного мистецтва: діалог культур: матеріали Міждисциплін. наук.-теорет. та практ. конф. з міжнар. участю, 30 листопада 2016, м. Київ. Київ, 2016. С. 140–142.*

28. Хлистун О. С. Особливості застосування пластичних та мовних засобів у процесі створення сценічного образу: мистецтвознавчий аналіз методів акторського перевтілення. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. 2017. Вип. 37. С. 98–114.*

29. Хлистун О. С. Перевтілення актора: тіло, душа, свідомість. *Українська культура: перспективи євроінтеграції. Інноваційні процеси в сучасній культурі: зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., 7–8 квітня 2016 р., м. Київ. Київ, 2016. Ч. II. С. 186–189.*

30. Хлистун О. С. Поняття «гра» в сценічному мистецтві. *Розвиток суспільних наук в сучасних умовах: теорія, методологія, практика: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., 19–20 жовтня 2018 р., м. Київ / Таврійс. університет. Київ, 2018. С. 85–89.*

31. Хлистун О. С. Психотехніка формування театрального образу. *Реалії та перспективи розвитку суспільства: соціальні, психологічні і політичні аспекти: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., 26–29 жовтня 2016 р., Sládkovičovo, Slovaká Republic. Sládkovičovo. 2016. С. 145–148.*

32. Хлистун О. С. Режисура української пісенної естради: стратегії творчості. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. 2015. Вип. 33. С. 160–165.*

33. Хлистун О. С. Система К.С. Станіславського як методологічна основа мистецтва сценічного перевтілення. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. 2017. Вип. 36. С. 48–57.*

34. Хлистун О. С. Специфіка взаємодії символу та театрального образу. *Пріоритетні наукові напрямки педагогіки і психології: від теорії до практики:*

матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., 13–14 жовтня 2017 р., м. Харків. Харків, 2017. С. 82–84.

Праця яка додатково відображає наукові результати дисертації

35. Хлистун О. С. Традиції перевтілення актора у театральній-драматичній практиці. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2016. Вип. 22. С. 215–221.

Відомості про апробацію результатів дисертації

1. Міжнародна науково-практична конференція «Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка» (Київ, 2018, форма участі – опублікування тез доповіді).

2. Міжнародна наукова конференція «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, 2018, форма участі – опублікування тез доповіді);

3. Міжнародна науково-практична конференція «Перспектива розвитку сучасної науки» (Харків, 2015, форма участі – опублікування тез доповіді);

4. Міжнародна науково-практична конференція «Сучасна система освіти і виховання: досвід минулого – погляд у майбутнє» (Київ, 2017, форма участі – опублікування тез доповіді);

5. Міждисциплінарна науково-теоретична та практична конференція з міжнародною участю «Дискурсивний вимір сучасного мистецтва: діалог культур» (Київ, 2016, форма участі – опублікування тез доповіді);

6. Всеукраїнська науково-практична конференція «Українська культура: перспективи євроінтеграції» (Київ, 2016, форма участі – опублікування тез доповіді);

7. Міжнародна науково-практична конференція «Розвиток суспільних наук в сучасних умовах: теорія, методологія, практика» (Київ, 2018, форма участі – опублікування тез доповіді);

8. Міжнародна науково-практична конференція «Реалії та перспективи розвитку суспільства: соціальні, психологічні і політичні аспекти» (Sládkovičovo, 2016, форма участі – опублікування тез доповіді);

9. Міжнародна науково-практична конференція «Пріоритетні наукові напрямки педагогіки і психології: від теорії до практики» (Харків, 2017, форма участі – опублікування тез доповіді).