

medieval society into a single integrity. It solved a number of social tasks, among which the functions of competitiveness, entertainment, social solidarity and formation of public opinion were prioritized.

Religion, permeating all spheres of medieval society, was profaned in the need to express the Absolute and the Divine. Therefore, even church events (temple days, mysteries, soiree), gradually enriched with entertainment elements, were perceived as festive leisure. In the festive culture, full of emotional pleasure, positive energy and complimentary communication, a sense of one's own meaning and creative freedom, independent of conventional categories, was born.

Keywords: *holiday/fest, festive culture, leisure, festive practices, performance, carnival, culture of the Middle Ages.*

УДК 130.2: 791.43.03(477)"1920/1930"
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3613-9851>

Полешук Р. А.

ЗАСТОСУВАННЯ КАТЕГОРІЙ ФІЛОСОФІЇ Г.В.Ф. ГЕГЕЛЯ ДЛЯ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ РАДЯНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФУ 20-30-Х РОКІВ ХХ СТ.

У статті порівнюється кінотворчість С. Ейзенштейна та О. Довженка, з точки зору гегелівських понять, в тому числі, сучасного розуміння конкретної і абстрактної єдностей. Робота розкрила культурологічний зміст понять Гегеля “дух народу”, “дух часу” і “дух світу”, прогрес і свобода, а також сучасне розуміння діалектики Гегеля. В роботі запропонований кінематографічний контекст конкретної і абстрактної єдностей Гегеля. За нашим висновком, філософський контекст кінотворчості О. Довженка має принципові відмінності від кіно школи С. Ейзенштейна. Ми прийшли до висновку, що філософія стрічок О. Довженка пропонує сенси абстрактної єдності, які обумовлюють еволюційний розвиток суспільства, за допомогою інституту свободи особистості. В той самий час, кіно школи С. Ейзенштейна обмежено конкретною гегелівською єдністю, яка має на меті міфологізацію певного історичного періоду за лекалами радянської пропаганди.

Ключові слова: *конкретне і абстрактне в радянському кіно, філософія О. Довженка, діалектика Гегеля, кіношкола О. Довженка.*

DOI 10.34079/2226-2849-2022-12-23-104-110

Постанова проблеми. Олександр Довженко – митець світового масштабу і один із засновників радянського кіно. Розуміння його багатогранної творчості висвітлює світоглядний контекст радянської епохи, репрезентує панораму мистецьких поглядів і дозволяє переосмислити його творчість, з точки зору культурології.

Культурологічне дослідження творчості видатного митця ми маємо робити крізь призму поглядів Г.В.Ф. Гегеля, бо він мав ключовий вплив на філософські течії ХХ ст. У статті ми з'ясуємо сучасне розуміння гегелівської діалектики, поняття “дух часу” і “дух світу”, “прогрес” і “свобода”, а також конкретну і абстрактну єдності. На нашу думку, філософська складова кінотворчості С. Ейзенштейна принциповим чином відрізняється від такої у творчості О. Довженка. Цю різницю можна зрозуміти з точки

зору понять філософії Гегеля. Різниця полягає у творчому відображенні двома великими режисерами різних складових гармонії, згідно гегелівської філософії мистецтва: С. Ейзенштейном конкретної, а О. Довженко абстрактної єдностей. Розуміння Гегелем вказаних єдностей, як складових гармонії в мистецтві і філософії, ми знаходимо, зокрема, в його книзі “Естетика” 1835. Гегель наслідуючи німецького філософа XVIII ст. А.Г. Баумгартена, надав філософського змісту терміну “естетика”:

«Тому застосуємо слово “естетика” зважаючи на те, що воно, тим часом, перейшло в звичайну мову. Тоді як назву його можна застосувати, для правильної назви нашої науки – це філософія мистецтва і, точніше, філософія образотворчого мистецтва». – тут і далі переклад автора (Hegel 1988, с.23).

Мета статті. Метою статті є пошук діалектичних відмінностей філософських сенсів у творчості О. Довженко і С. Ейзенштейна.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. За обставин що склалися в СРСР, у міжвоєнну добу, естетика творів радянської культури мусила знаходитися в руслі провладного ідеологічного табору марксизму. Творчість Довженко в радянські часи досліджувалася лише з точки зору соцреалізму або його фольклорного різновиду – українського поетичного реалізму. Такі дослідження робили українські дослідники С. Тримбач, Г. Немченко та емігрантський кінозвонець Б. Берест. Докладне дослідження філософських поглядів О. Довженко у пострадянський період було проведено С. Машенко. Але це дослідження базується лише на щоденниках і публікаціях великого майстра кіно, а не на його стрічках. Наша цікавість до стрічок зумовлена тим, що саме через фільми Довженко транслював глядачам свої філософські погляди, за допомогою оригінальних художніх засобів.

Виклад основного матеріалу. Ідеї, похідні від Гегеля, поділили континентальних філософів першої половини XX ст. на декілька непримиримих політичних таборів. Філософи різних таборів Європи, мали власні погляди на родові вчення Гегеля, яке вони застосовували для соціальних експериментів у своїх країнах. Це корінним шляхом вплинуло на їх естетичні погляди. Зокрема, естетичні погляди італійських фашистів втілювалися у мистецькій течії футуризму, іспанських троцькістів і італійських комуністів – у сюрреалізмі А. Бретона (Klaus, 2016, р.9), радянських комуністів - у соцреалізмі.

Кожна з перелічених течій накладала на митців певні змістовні обмеження, через протистояння політичних таборів. Митці-відступники від мейнстріму зазнавали репресій в СРСР та країнах фашизму. В той же час, було б помилкою розглядати твори режисера світового рівня, яким є О. Довженко, з точки зору, виключно догматики соцреалізму. Ми спробуємо знайти додаткові сенси в його творчості, які виходять за рамки радянського кіноканону 20-30-х років.

Реалізація свободи і моралі в Гегеля не є універсальними і непохитними, як це є у І. Канта. В Гегеля свобода і мораль підкорені інструменту імперативу (бажання, воля, усвідомлена необхідність, не еволюційне розуміння розвитку історії). Такі погляди сформувалися у Гегеля під впливом німецької культури і сучасних йому подій: військової поразки Пруссії від Франції, а також Великої французької революції.

Гегель був першим, хто розглядав еволюцію суспільства як нерозривний безперервний процес, реальність яка змінюється. На його думку, рушієм еволюції є протиріччя, які становлять невід’ємну частину світу: зміни в суспільстві відбуваються внаслідок зіткнення протиріч. Етимологічно, іменник “діалектика” походить від грецького дієслова διαλέγομαι, – “вступати в розмову”. За Гегелем, замість метафізики чи людського розуму, розвиток суспільства залежить від ступеня прояву в ньому об’єктивної субстанції найвищого ступеня розуму – Абсолютного Духу (Hegel, 1977, р.263). Французький філософ міжвоєнної доби О. Кожев пише, що гегелів Дух – це

абсолютне Знання. Гегелів Дух поступово проявляється в діяльності людини, через— діалектичний процес взаємодії суб'єкта і об'єкта і впливає на хід історії, який циклічно повторюється, поки не дійде “кінця історії”.

Класична філософська опозиція між суб'єктом і об'єктом робить можливим побудову теорії розвитку суспільства.

Суб'єктом в Гегеля виступає реальне, тобто ентропія, хаос, який містить в собі об'єкт – раціональне, тобто порядок. Раціональне – є наслідком дії групи людей, в кожному з яких втілений Дух. З тієї причини, що Гегель моделював підґрунтя німецької національної держави, раціональним він бачив прояву Духу у вигляді авангарду суспільства, який був би носієм “духу народу” – раціональної (свідомої) есенції кодифікованої традиції німецького народу. “Дух народу” – це окремий випадок реалізації раціонального: “порядок” свідомих людей з авангарду суспільства діалектично протиставлений “хаосу” несвідомого суспільства, на шляху до його примусової трансформації (переродження, звільнення). Кінцем трансформації, на думку філософа, має стати “кінець історії”, повна перемога раціональності у вигляді створення національної держави.

На думку Гегеля, на шляху свого розвитку, суспільство як і мистецтво може досягти стадії абсолютної досконалості, якою, була мистецька епоха Давньої Греції. Історичний процес, внаслідок дії Духу, через боротьбу діалектичних сил, веде суспільство до “кінця історії”: ліквідації антагонізму та завершенню всіх суспільних конфліктів. Під впливом практики Великої французької революції, Гегель вважав терор проявом ідеї імперативу як фундаментального принципу існування держави. Зауважимо, що ідея імперативу була концептуальною для епохи модерну і є протилежною до ідеї абсолютної свободи Руссо (Wokler, 1998, p.47).

Додатковими проявами Духа в Гегеля виступають “дух часу” і “дух світу”. “Дух часу”, на нашу думку, відображає раціональну складову певної історичної епохи. Наприклад, вважалось, що класова боротьба становила “дух часу” під час Революції 1917 р. в Росії. Додамо, що “дух часу” набув ужитку як термін в гуманітарних науках, зокрема в соціології, культурології та мистецтвознавстві, в значенні “світоглядний контекст епохи”.

Гегелівський “дух світу” – ми розуміємо, як вимір еволюційного прогресу людства, сумарне надбання його раціональної діяльності разом, за весь попередній період існування людства. Цей термін повзаний із розумінням еволюційного прогресу людства (чи його різновиду – приборкання людиною сили природи).

За більше ніж два сторіччя, з'явилося багато трактовок поглядів Гегеля на свободу і еволюційний прогрес людства. Нашу увагу привернули автори ХІХ ст. А. Шwegler і Е. Гартман, міжвоєнного періоду ХХ ст. – О. Кожев і Б. Поплавський, післявоєнні – Ж. Делез, Ж. Ліотар, Ф. Гваттарі, М. Фуко, та ін.

На нашу думку, яка співпадає із протестантським трактуванням Гегеля, сучасне розуміння наявності чи відсутності еволюційного прогресу суспільства витікає із наявності чи відсутності свободи індивіда в цьому суспільстві.

Еволюційний прогрес відсутній, коли відсутня індивідуальна свобода. Це трапляється, коли індивід нерозривно пов'язаний корпоративними інтересами з кланом/родом. Таке суспільство консервує минуле, гегелівський первинний природний стан, а індивіди є рабами свого клану/роду. В такому суспільстві образ майбутнього співпадає з образом минулого, що робить неможливим еволюційний прогрес, або позбавляє історичний розвиток мети.

Еволюційний прогрес суспільства безперечний, коли існує індивідуальна свобода та навмисно розірвані родові/кланові зв'язки. Розрив зв'язків між індивідом і родом/кланом робить можливим існування нового образу майбутнього, втілення якого

становить еволюційний прогрес суспільства і збагачує “дух світу”. Тобто, еволюційний прогрес суспільства можливий лише за умов існування свободи індивіда.

Родове/кланове рабство індивіда є природнім, а свобода є набутою рисою. Гістерезис між рабством і свободою проходить через неодмінне переродження індивіда, через набуття їм Духа/Знання. З точки зору мистецтва, рабство подібне до еволюційної кульмінації - смерті, а свобода подібна до відродження після символічної смерті.

Зв'язок індивідуальної свободи і еволюційного прогресу суспільства нам дає розуміння філософії мистецтва. Культивация в творах мистецтва образів минулого, зв'язку сучасності і минулого, замість створення образів майбутнього, каструє свободу індивіда (основу протестантського світогляду – ліберальний індивідуалізм) і підтримує колективні ідеології (крім марксизма, наприклад, французький республіканізм) Бергсона, Дюркгайма, Сартра-Камю, та інших.

Ми вважаємо, що в кіно парадигма родового/кланового рабства та свободи проявляється двома різними наративами: прогресивним і консервативним. Феномен консервативного наративу Ж. Делез назвав кіно типу “образ-час”. Прикладами таких стрічок є фільми “Люблю тебе, люблю” 1968, А. Рене, “Запаморочення” 1958 А. Хічкока, “Звенигора” 1928 О. Довженка (Matviyenko, 2020, p.522). “Звенигора” – це єдиний фільм, який Довженко зняв по сценарію, написаному не їм самим.

Втіленням прогресивного наративу, зокрема, є стрічки Довженка “Земля” 1930, “Іван” 1932, “Аероград” 1935 та інші, бо вони пропонують певний образ майбутнього.

Наблизитися до розуміння художнього стилю великого українського режисера нам допоможе, перш за все, дослідження філософських сенсів його стрічок.

Особливу цікавість, для розуміння радянського кіно 30-х років, становить визначення конкретної і абстрактної єдностей в гегелівській інтерпретації.

Наше визначення категорій конкретного і абстрактного, традиційно, базуються на творах Гегеля “Естетика” “Феноменологія духу” і “Хто мислить абстрактно?”

В книзі “Естетика” Гегель пише, що конкретне – то внутрішня характеристика явища, а абстрактне – зовнішня. Разом, абстрактна і конкретна складові формують гармонію:

“Простий акорд взагалі не виявляє ані суб’єктивної анімації як такої, ані духовності, хоча він є вищою стадією абстрактної форми і вже наближається до вільної суб’єктивності. Подібні види абстрактних форм, разом, забезпечують перший визначник абстрактної єдності” (Hegel 1988, p.141).

Гегель наводить такий приклад: акорди, які складають внутрішнє наповнення мелодії не містять сенсу, проте для мелодії сенс надається ззовні, композитором, який складає акорди разом: в мелодії, акорди, шляхом надання їм сенсу, формують гармонію.

В творах “Феноменологія духу” (див. аналіз давньогрецької трагедії “Антигона” (Mills, 1986, с.133) і “Хто мислить абстрактно?”, Гегель розрізняє конкретну роль людини, в сім’ї та її абстрактну роль у суспільстві. Гегель протиставляє ролі людей таким чином, що, зокрема, в сім’ї людина грає **конкретну** роль, щодо закону родини, але в суспільстві роль людини **абстрактна**: лояльність чи порушення закону суспільства. Ми вважаємо, що конкретна роль людини визначає її **природне** існування у сенсі продовження роду, а абстрактна її роль визначає його **набуті** суспільні сенси, потрібні для створення еволюційного прогресу соціуму. Абстрактні і конкретні ролі, згідно діалектики Гегеля, протиставлені, але, в той самий час, вони поєднані в одному тілі людини.

“Це й означає помислити абстрактно – не бачити у вбивці нічого, крім абстрактної вбивчості, й через цю просту якість заперечувати в ньому решту людської сутності” (Гегель, 2020, с.7).

Похідна теорія суспільства Маркса, адаптує діалектику Гегеля для способу розвитку суспільства виробництва і продажу товарів. Діяльність частини суспільства, яка об'єднана товарним обігом, здобула назву “товарний фетишизм”. Відповідно, теорія Маркса пояснює розвиток суспільства товарного фетишизму.

На нашу думку, марксів товарний фетишизм – **це конкретна єдність**, пов'язана з репродуктивною частиною діяльності суспільства. В той же час, **абстрактна єдність** – це інша діяльність в суспільстві, яка втілює сенс його існування. В марксизмі абстрактним сенсом була, мабуть, ідея Світової Революції. Потребує окремого дослідження те, як філософія пояснює абстрактну складову суспільства в наш час. На прикладі політекономії, **конкретним** є виробництво і збут товарів, а **абстрактним**, є діяльність банків, які не виробляють продукт, але, через монетарну політику, впливають на розвиток економіки, і, як наслідок, забезпечують еволюційний розвиток (зокрема зростання добробуту) всього суспільства.

Відповідно, на нашу думку, кінематограф СРСР 20-30-х років ХХ ст., складався з двох мистецьких течій: роботи С. Ейзенштейна і його команди належали до конкретної складової кінематографу, а О. Довженко – до абстрактної.

Вважається, що С. Ейзенштейн був першим, хто впровадив діалектичний принцип у теорію і практику кіно. Ейзенштейн і послідовники його кіношколи обмежують сенси своїх стрічок догматикою марксизму яка, в свою чергу, є конкретною складовою вчення Гегеля. Ця конкретна складова відображала в фільмах “дух часу” певного відрізка історії, який створювався за лекалами радянських ідеологів, з метою міфологізації подій минулого. (в сенсі Р. Барта). Ейзенштейн зображав діалектику як протиставлення конструктивного і негативного концептів, зображених певними тропами (архетипами – найпростішими характеристиками), які відображали потрібний для пропаганди СРСР “дух часу” відповідної епохи.

Всі роботи режисера С. Ейзенштейна і його кіномайстерні зображають модифікований, для потреб радянської пропаганди, “дух часу”: “Панцирник Потьомкін” 1925, “Жовтень” 1927, “Чапаєв” 1934, “Бежин Луг” 1937, “Александр Невський” 1938, “Іван Грозний” 1945 та 1958 р.

В перелічених стрічках, мізансцени склалися з репрезентативного і фігурального планів. Перший план презентував конфлікт між двома діалектично протилежними героями картини як **індивідами**, через набуття одним з них свідомості/раціональності. Другий план картини відображав “дух часу”: **колективний** соціальний феномен, з точки зору діалектики марксистів. З роками, майстерня Ейзенштейна перетворилась на школу кінематографа, яка сформувала стиль радянського і пострадянського кіно. До неї належать, зокрема, видатні режисери А. Тарковський (“Андрій Рубльов” 1966), О. Балабанов (“Мені не боляче” 2006 та ін.), а також італійські режисери течії нео-реалізму. Характерною рисою школи Ейзенштейна є кінопропаганда, яка апелює до емоцій, що шокують глядача – т. зв. “удар кінокувалдою”.

Кінематограф О. Довженко був принципово іншим. Стрічки Довженко теж складаються з двох планів. На відміну від Ейзенштейна, репрезентативний план у Довженко відображав драматичний конфлікт трьох сторін замість двох, що, на нашу думку, зумовлено відмінностями у побудові українського і німецького суспільств. З героями Довженко не відбувається діалектична трансформація, натомість вони проявляють свободу особистого вибору на шляху реалізації певного плану розвитку

суспільства. Фігуральний план стрічок Довженко транслює суспільно значимі, на думку українського кінопророка, сенси, через раціональне розуміння глядачем образу майбутнього, а не через емоційний вплив на глядача.

Прикладом кінофілософії Довженко може бути стрічка “Земля” 1930, де репрезентативний план представлений трьома конфліктуючими сторонами: комуністи, селяни и кулаки. Фігуральний план фільму несе “образ майбутнього”, через відсилки до давньогрецького міфу про німфу Клітію (Соняшник, жінка Василя, Україна) і Аполлона (сільський комуніст, Росія) із прихованим сенсом неминучого краху радянського проекту і здобуття незалежності Україною. Індивідуальний вільний вибір людини розкритий через персонаж тракториста Василя. Василь бачить перед собою мету, яка є втіленням еволюційного прогресу суспільства в цілому. Він рве кланові/корпоративні стосунки заради досягнення мети. Ця мета (яку вбили в образі Василя) зображена через флешворвард картин індустріального майбутнього на селі.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Робота розкрила культурологічний зміст понять Гегеля “дух народу”, “дух часу” і “дух світу”, “прогрес” і “свобода”, а також сучасне розуміння нами діалектики Гегеля. Був запропонований контекст конкретної і абстрактної єдностей Гегеля, придатний для культурологічного дослідження кіно. Ми пропонуємо розуміння філософії стрічок О. Довженка, як гегелівської абстрактної єдності. Вона обумовлює еволюційний розвиток суспільства через інститут свободи особистості. В кіно це зображене наявністю у героїв свободи вибору та “образом майбутнього”. Дослідження доповнило розуміння філософських сенсів, які великий український режисер транслював у своїх творах, а також поглибило розуміння культури українського народу. Подальші дослідження творчості Довженко мають висвітлити додаткові філософські сенси, які містяться в його стрічках, що дозволить відокремити українську національну школу кіно від кіношколи Ейзенштейна.

Бібліографічний список

- Гегель, В.Ф., 2020. Хто мислить абстрактно? Пер. з нім. І. Іващенко, наук. ред. А. Богачова. *Sententiae*, 39(2), с.1–9.
- Hegel, G.W.F., 1988. *Aesthetics lectures on fine art*. Oxford: Clarendon Press.
- Hegel, G.W.F., 1977. *Phenomenology of Spirit*. Oxford University Press.
- Klaus, R., 2016. Surrealism, Communism, and the Pursuit of Revolution. *Black & Gold*, 2, pp.1–17.
- Matviyenko, S., 2011. Cinema for a Missing People: Gilles Deleuze’s Crystal Image and Alexander Dovzhenko’s *Zvenyhora*. *Harvard Ukrainian Studies*, 32-33(Part 2), pp.513–530.
- Mills, P., 1986. Hegel’s Antigone. *The Owl of Minerva*, 17(2), pp.131–152.
- Wokler, R., 1998. Contextualizing Hegel’s Phenomenology of the French Revolution and the Terror. *Political Theory*, 26(1), pp. 33–55. DOI: <https://doi.org/10.1177/0090591798026001003>

References

- Hegel, G.W.F., 1977. *Phenomenology of Spirit*. Oxford University Press.
- Hegel, G.W.F., 1988. *Aesthetics lectures on fine art*. Oxford: Clarendon Press.
- Hegel, G.W.F., 2020. Who think abstractly?” Translated from Deutsch by I. Ivashchenko, science edit. by A. Bogacheva. *Sententiae*, 39(2), pp. 1–9 (In Ukrainian).
- Klaus, R., 2016. Surrealism, Communism, and the Pursuit of Revolution. *Black & Gold*, 2, pp. 1–17.

Matviyenko, S., 2011. Cinema for a Missing People: Gilles Deleuze's Crystal Image and Alexander Dovzhenko's Zvenyhora. *Harvard Ukrainian Studies*, 32-33(Part 2), pp. 513–530.

Mills, P., 1986. Hegel's Antigone. *The Owl of Minerva*, 17(2), pp.131–152.

Wokler, R., 1998. Contextualizing Hegel's Phenomenology of the French Revolution and the Terror. *Political Theory*, 26(1), pp. 33–55. DOI: <https://doi.org/10.1177/0090591798026001003>

Стаття надійшла до редакції 14.05.2022.

R. Poleshuk

APPLYING CATEGORIES OF H.V.F. HEGEL'S PHILOSOPHY FOR CULTURAL STUDY OF SOVIET CINEMATOGRAPHY OF THE 20-30'S OF THE 20TH CENTURY

The article compares the filmmaking of S. Eisenstein and O. Dovzhenko, from the point of view of Hegelian concepts, including the modern understanding of concrete and abstract unity. The work revealed the cultural content of Hegel's concepts "spirit of the people", "spirit of the time" and "spirit of the world", "progress" and "freedom", as well as the modern understanding of Hegel's dialectics.

The work offers a cinematic context of Hegel's concrete and abstract unity. According to our conclusion, the philosophical context of O. Dovzhenko's filmmaking has fundamental differences from the cinema of S. Eisenstein's school. We came to the conclusion that the philosophy of O. Dovzhenko's films offers the meanings of abstract unity, which determine the evolutionary development of society, with the help of the institution of individual freedom. At the same time, the cinema of the Eisenstein school is limited to a concrete Hegelian unity, which aims to mythologize a certain historical period according to the patterns of Soviet propaganda.

Keywords: concrete and abstract in Soviet cinema, O. Dovzhenko's philosophy, Hegel's dialectic, Dovzhenko film school.

УДК 378.14:069

Ю.С. Сабаш,
Н.В. Мараховська

ПІДГОТОВКА МУЗЕЄЗНАВЦІВ-ПЕДАГОГІВ: РОЗРОБЛЕННЯ ТА РЕАЛІЗАЦІЯ ІНТЕГРАТИВНОЇ СЕРТИФІКАТНОЇ ПРОГРАМИ

У статті розглянуто особливості набуття здобувачами вищої освіти кваліфікації «музеєзнавець-педагог» в межах інтегративної сертифікатної програми «Музейна педагогіка». Узагальнено вітчизняний та зарубіжний досвід підготовки фахівців з музейної педагогіки. Визначено поняття «музеєзнавець-педагог» як фахівця інтегрованої галузі «Музейна педагогіка», здатний поєднувати культурологічні та педагогічні знання й вміння, розробляти технології навчання та виховання засобами музею, конструювати музейно-освітнє середовище, експериментувати в музейно-педагогічній діяльності. Представлено зміст та структуру дворічної сертифікатної програми, спрямованої на підготовку музеєзнавців-педагогів, наведено вимоги до її розроблення та реалізації на базі закладу вищої освіти.