

ЛЕВИЦЬКА Тетяна,

кандидат мистецтвознавства,

ст. викладач кафедри

теоретичної та прикладної культурології

Одеської національної музичної академії

ім. А. В. Нежданової

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1573-9209>

КАТАЛОГІЧНЕ МИСЛЕННЯ В КУЛЬТУРІ

Актуальність дослідження. Актуальність дослідження зумовлена зростаючим науковим інтересом до феномену каталогічного мислення як універсального культурного принципу, що визначає способи організації знання, досвіду та художньої форми. Попри широку представленість списків і каталогів у різних культурних практиках, їхня роль як базових інструментів впорядкування множинності та зв'язок із процесами категоризації, властивими людській свідомості, залишаються недостатньо систематизованими в сучасному гуманітарному дискурсі.

Актуальність теми підсилюється необхідністю осмислення еволюції каталогічних форм у культурі: від архаїчних космогонічних наративів і середньовічних списків до сучасних теоретичних інтерпретацій у працях Р. Белкнапа, М. Фуко, Х. Л. Борхеса та У. Еко. Подвійна природа каталогічності, як механізму впорядкування хаосу, що водночас здатний виявляти умовність і нестійкість будь-яких систем класифікації, потребує комплексного дослідження в контексті поліцентричної культури ХХ–ХХІ століть.

Особливої актуальності набуває простеження того, як каталогічний принцип реалізується в різних видах мистецтва – літературі, музиці та образотворчому мистецтві. Симптоматичним у цьому відношенні є мультимедійна опера Фаусто Ромітеллі «An Index of Metals», у якій каталогічність трансформується з форми переліку у процесуальну модель організації матеріалу: каталог перестає виконувати виключно впорядковувальну функцію і стає засобом

створення афективного досвіду, дезорієнтації та сенсорного пере-насичення. Це свідчить про каталогічність як динамічний принцип, що поєднує когнітивний, естетичний і онтологічний виміри культури, і саме тому потребує окремого наукового обґрунтування.

Ключові слова: каталог, список, каталогічне мислення, перелік, Р. Белкнап, М. Фуко, Х. Л. Борхеса, У. Еко, Ф. Ромітеллі, «An Index of Metals».

Феномен класифікаційного мислення (або категоризації) належить до архетипних мисленневих структур свідомості. Каталог є прямим відображенням цих процесів, проте нерідко сприймається як чужорідний щодо художньої творчості. Безсумнівно, протягом останніх майже двох століть шедеври мистецтва в тій чи іншій мірі були пов'язані з осмисленням дійсності в її становленні, тоді як уявлення про каталогізацію, фіксацію «того, що сталося» природно пов'язувалися з науковими функціями.

Насправді класифікаційний спосіб пізнання світу притаманний як науковому, так і художньому мисленню: можна пізнавати світ у його становленні, можна осмислити його як явище, що вже стало. І тоді «сталий» світ може постати як сукупність різноманітних елементів, згрупованих за певними законами і в певному порядку, в якому родо-видові відносини відіграють істотну роль.

Класифікація – важливий елемент не лише наукової, а й будь-якої людської діяльності. Класифікація як один із способів організації матеріалу та особлива форма його вираження притаманна художнім системам мистецтва. Класифікаційний характер структурування художнього змісту властивий багатьом творам літератури, живопису, музики і набуває в них важливого формотворчого та виразного значення.

У цьому контексті складання списків і каталогів постає як одна з базових форм реалізації класифікаційного мислення. Саме список стає тією елементарною структурою, у якій процес групування, впорядкування та співвіднесення елементів набуває чіткої, експлікованої форми. Через перелік класифікація отримує

видимість і матеріалізується в тексті, перетворюючись із абстрактного мисленнєвого механізму на певну культурну практику.

Отже, списки можна розглядати як первинний і водночас універсальний спосіб організації множинності, що поєднує когнітивні, наукові та художні функції, відкриваючи можливість переходу від внутрішніх структур мислення до їх зовнішнього, текстуального втілення.

1. Список як інструмент упорядкування та трансформації реальності

«У найпростішому вигляді списки – це рамки, що об'єднують окремі й розрізнені елементи. Списки – це пластичні, гнучкі структури, в яких низка складових одиниць згуртовується завдяки певним відносинам, породженим конкретними силами тяжіння»

Р. Белкнап [7, с. 2].

Списки з'являються разом із зародженням писемності в Месопотамії, приблизно у 3100 році до н. е. Глиняні таблички з клинописом, знайдені археологами в цьому регіоні протягом останніх двохсот років, здебільшого містять описи майна та записи про угоди. Дж. Гуді простежує вплив списків на ці доалфавітні суспільства, аргументуючи їхній безпосередній і глибокий вплив на формування «способів свідомості» та знань, а отже, і на організацію як соціального життя, так і когнітивних систем [14, с. 77].

Дослідник розрізняє три види ранніх списків: по-перше, ретроспективні списки, які є своєрідним переліком осіб, предметів або подій, таких як список царів. Вони можуть як сортувати, так і зберігати дані протягом тривалого або короткого періоду. По-друге, це директивні списки (наприклад, списки покупок), які слугують планом для майбутніх дій. Ці списки містять інформацію, яка зазвичай не зберігається протягом тривалого часу.

По-третє, це лексичні списки, зокрема списки стародавніх шумерів, які складають «своєрідний перелік понять, протословник або зародкову енциклопедію» [14, с. 80].

Ці переліки не є усними і не є просто відображенням мовлення. Вони являють собою абсолютно інший спосіб збирання, зберігання, подання та осмислення даних. «Матеріалізація мовленнєвого акту в письмовій формі дає змогу перевіряти, маніпулювати та переупорядковувати його різними способами» [14, с. 76]. Виходить так, що список візуально матеріалізує слова та речі.

Записування слова дозволяє розглядати його та маніпулювати ним у способи, неможливі в усному мовленні. Такий процес уможливує передачу певного виду знань у просторі та часі – знань, що були *класифіковані*. Він також відкриває нові можливості для слів, даних, знань та пізнання. Встановлення взаємозв'язків між словами та речами у списку дозволяє створювати *зв'язки*, яких не існувало до самого акту складання списку. Результатом є те, як розумів Дж. Гуді, що списки одночасно кидають виклик існуючим формам знання, але й створюють нові, закріплюючи певні способи *організації та класифікації* (що дорівнює новим способам бачення та дії). Такі мислителі, як Ле Гофф і К. Вісманн, стверджують, що це робить складання списків чимось більшим, ніж інтелектуальною технікою [19, с. 81-82].

Відомим асиріологом Вольфрамом ван Соденом у 1936 році був введений термін *Listenwissenschaft*, або «наука про списки» для опису «типової шумерської психологічної риси: *Ordnungswille* [прагнення до порядку]» [18, с. 137]. Ця «воля до порядку», на думку ван Содена, призвела до створення лексичних списків, що відображали порядок світу, встановлений шумерськими богами.

Умберто Еко в інтерв'ю журналу «Шпігель» [8] говорив, що «список – це відправна точка культури. Список, каталог, енциклопедія, колекція в музеї, заповіт, список Дон Жуана, навіть список покупок – усе це допомагає тримати *хаос* під контролем. Коли ми описуємо, ми боремося зі смертю» [8]. У своєму дослідженні Л. В. Прокопович звертається до осмислення сутності хаосу: «Проблема співвідношення хаосу – як безпорядку, і впорядкова-

ного стану, тобто космосу – як порядку, вперше була поставлена ще в античній філософії» [5, с. 263].

Слово «хаос» походить від грецького *χάος*, *chaos*, яке означає, насамперед, «зів», «позіхання», «ззяння», «розверстий простір», «пустий простір». За Гесіодом хаос – одна із першопотенцій, так і фізичне – безкінечний і пустий світовий простір. У Еврепіда та Проба хаос є простором між небом і землею. Аристотель трактував хаос як своєрідний фізичний простір, у якому розміщуються матеріальні тіла. Платон, хоча й не вживав самого терміна «хаос», оперував поняттям «чистої матерії», розглядаючи її як підставу існування тіл незалежно від їхніх конкретних властивостей. Отже, йдеться не про окреме тіло як таке, а про принцип безперервного становлення тілесності. У філософів Емпідокла, Анаксагора та поета Аполлонія Родоського з'являються Перші трактування хаосу як неупорядкованого стану матерії. «До характеристик хаосу тоді відносили безкінечність у часі та просторі, роз'ятість до пустоти, або, навпаки, змішаність всіх елементів, неупорядкованість, і, як наслідок, максимум ентропічних тенденцій, виключення із сфери передбачуваного. Але головною рисою хаосу все ж таки вважалася здатність до породження всього суцього» [5, с. 265].

Саме тому космос (від грец. *κόσμος* – порядок, впорядкованість, будова, світобудова, краса, прикраса) постає як явище вторинне щодо хаосу – як у часовому вимірі, так і за складом елементів, з яких він формується. «Космос тут також мислився, як просторова категорія, і часто уявлявся як дещо, що міститься всередині хаосу, який оточує космос зовні. Космос, що розширюється і самоорганізується, може змістити, посунути хаос на периферію, але не подолати його» [5, с. 266].

Подібні уявлення про взаємозв'язок хаосу й порядку були притаманні й українській міфотворчій традиції. У колядках збереглися давні наративи про постання світу з хаосу – первісного океану, з якого сформувалася система, підпорядкована гармонії та ладу [3, с. 48].

*Коли не було з Нащада Світа, Дажбоже!
Тоді не було Неба ні Землі, Дажбоже!
А но лем було Синєє Море, Дажбоже!
А серед Моря Зелений Явір, Дажбоже!
На Явороньку Три Соколи (Голубоньки), Дажбоже!
Три Соколоньки (Голубоньки) радоньку радять, Дажбоже!
Радоньку радять, як Світ сновати, Дажбоже!
Та спустимося на дно до Моря, Дажбоже!
Та дістанемо Дрібного Піску, Дажбоже!
Дрібний Пісочок посіємо ми, Дажбоже!
Так Нам ся стане Чорна Землиця, Дажбоже!
Та спустимося на дно до Моря, Дажбоже!
Там дістанемо Золотий Камінь, Дажбоже!
Золотий Камінь посіємо ми, Дажбоже!
Так Нам ся стане Ясне Небонько, Дажбоже!
Ясне Небонько Світле Сонінько, Дажбоже!
Світло Сонінько Ясен Місячик, Дажбоже!
Ясен Місячик Ясна Зірниця, Дажбоже!
Ясна Зірниця Дрібні Звіздочки, Дажбоже! [2, с. 40-41]*

Стародавня коляда «Ой, як же було ізпрежди віка» – одна з найвиразніших пам'яток української обрядової поезії – відтворює архаїчний космогонічний сюжет творення світу двома соколами, що пірнають у морську глибіню. У процесі історичної трансформації образна система колядки зазнає змін: птахи поступово поступаються місцем двом янголам, а згодом – двом братам. Із християнізацією українського культурного простору цей міфологічний мотив набуває нової інтерпретації: світове дерево та птахи-деміурги трансформуються в постаті святих апостолів Петра і Павла, а також Бога як верховного творця.

Космогонічний сюжет, закорінений у цій прадавній колядці, знаходить відображення як в усній традиції, так й у матеріальній культурі найдавніших епох. На окремих артефактах зі скіфських курганів простежується мотив творення світу птахами, де поряд постають символи світового дерева (явора), сонця та місяця як

елементів упорядкованого *космосу*. Відлуння цього архетипного сюжету збереглося й у традиційному декоративному мистецтві – зокрема, в орнаменті старовинних рушників, що дивом дійшли до нашого часу, попри історичні потрясіння, які не раз занурювали світ у стан хаосу.

В колядці «Ой, як же було ізпрежди віка» початком усього є безмежне море як форма до-космічного існування. Відсутність неба і землі підкреслює стан недиференційованості буття. Образ зеленого явора, розташованого посеред моря, виконує функцію *axis mundi* – осі світу, що поєднує хаос і майбутній космос. Це один із найстійкіших архетипів у слов'янській міфології. Соколи (або голуби) виступають як творці світу. Вони не просто діють, а «радоньку радять» – тобто мислять, планують космогенез, що надає міфу рис сакрального розумного акту творення. Один із центральних елементів – занурення на дно моря і добування первісної субстанції (піску, каменю), з якої постає структурований світ. Це класичний мотив космогонії через «витягування» матерії з хаосу. У колядці особливо чітко вибудовується ієрархія творення: земля – небо – сонце – місяць – зорі.

Це вже майже «каталог космосу» – впорядкований *список* елементів буття. Світ у таких космогонічних наративах постає не лише як результат творення, а як наслідок впорядкування, що здійснюється через послідовне називання й перелічення його складових. Саме акт переліку – своєрідна *каталогізація* елементів буття – виконує світотворчу функцію, адже впорядкованість космосу утверджується через їхню структуровану репрезентацію.

Колядка «Ой, як же було ізпрежди віка» має чітку ритмічну, майже заклинальну структуру з повтором «Дажбоже!», що зближує її з молитвою або сакральною формулою літанійного типу. Така аналогія є цілком доречною, оскільки, за визначенням Т. Матушак, літанія – висловлювання, засноване на тривалому повторюваному перерахуванні, а також «форма молитви з давніми коренями, що складається з переліку вигуків і прохань, звернених до Бога, ангелів чи святих» [4, с. 76]. У цьому контексті структура колядки демонструє подібний принцип організації:

повторюваний рефрен і послідовне розгортання космогонічного сюжету набувають рис сакрального переліку, в якому називання елементів світу виконує описову й світотворчу функцію. Водночас така форма засвідчує багатшаровість тексту: у ранніх варіантах колядки зберігаються виразні дохристиянські елементи (зокрема звернення до Дажбога), тоді як пізніші редакції виявляють християнські нашарування, що органічно інтегруються в архаїчну космогонічну основу.

Дисертаційне дослідження Т. Матушак (2024) присвячене літанії. В ньому подана історична ретроспектива жанру літанії, що «дозволяє виявити його характерні риси, що збереглися у різних традиціях і часах. Від давньоєгипетських ритуалів до сучасних християнських обрядів літанія залишається жанром, що поєднує сакральність тексту, структурованість форми та музичну виразність. Унікальність літанії полягає в її здатності адаптуватися до змінних умов культурного та релігійного життя, зберігаючи при цьому основну функцію – передання сакрального змісту через текст, мелодію і ритм» [4, с. 2].

Дослідник М. Сварц [17] аналізує велику кількість переліків у текстах благословень і проклять різних традицій. Він стверджує, що такі переліки позначають об'єкт любові чи ненависті практикуючого, та демонструють його майстерність і широкий світогляд. У ширшому сенсі вони свідчать про важливу зміну в естетичних уподобаннях у пізній античності. «Ця нова естетика, на відміну від класичної епохи, на першому плані стояла не пропорція чи форма оповіді, а взаємодія окремих елементів, розташованих так, щоб створити вражаючий ефект. Як наслідок, пізня латинська поезія рясніла майстерно складеними переліками окремих частин та розгортанням так званої «*лентології*» – пишного опису деталей у ході вірша чи оповіді. У цій естетиці переліки посідали чільне місце» [17, с. 190-191]. Також дослідник акцентує увагу на тому, що переліки перетворюють предмети на слова та поєднують, на перший погляд, несумісні елементи, щоб *вразити* й налякати читача чи слухача.

Виходить так, що зосередитися на тому, чим є список, може виявитися менш корисним, ніж зосередитися на тому, що він ро-

бить – як він функціонує у взаємодії з техніками запису та репрезентації, історичними конфігураціями знання, умовами обробки, зберігання та передачі. Будь-який список створює зв'язки між своїми елементами – навіть якщо це лише сам факт їхнього поєднання – які не існували до моменту складання списку.

2. Каталогічні форми організації множинності

У межах цього дослідження багато уваги приділяється англomовним джерелам, що зумовлює доцільність звернення до етимології слова «*list*». Дослідник Ліам Коул Янг [20] звертає увагу на те, що англійське слово «*list*» має «два пов'язані між собою рівні вживання, які зливаються, утворюючи сучасне значення «каталог або список, що складається з ряду чи низки імен, цифр, слів тощо» (бл. 1604 р.). Обидва походять від французького *liste*, яке, у свою чергу, є запозиченням із давньоверхньонімецької *lista*. Перший рівень вживання (бл. 1300 р.) означає «облямівка, край, смуга». Пізніше (бл. 1450 р.) це слово стало більш конкретно описувати край або крайку шматка тканини, або ж будь-яку смугу тканини (таку, як ті, що використовуються для фільтрування або відціджування рідини). Виходячи за межі тканини, це слово у XVI столітті почало описувати будь-яку лінію або смугу, помітно позначену на поверхні – лінію на чоловічій бороді, кольорову смугу або шрам. Друге, тісно пов'язане значення – межа або кордон – також широко вжилося у XVI столітті» [20, с. 24]. Відтак можна зробити висновки, що обидва ранні значення слова «*list*» – межа та кордон – демонструють, що цей термін завжди використовувався для опису різних технік *збору та розділення*.

Жанр каталогу з моменту виникнення літератури відігравав важливу роль, слугуючи засобом упорядкування смислів навколишнього світу. XI–XII століття підготували його появу в німецькій поезії, XIII століття стало періодом розквіту середньовічних поетичних каталогів, а XIV століття ознаменувало перехід до міської літератури. У Середньовіччі виникає і розвивається

ціла низка списків, які заклали основу релігійних і світських піджанрів каталогу: списки з іменами Бога і Богородиці, знаті та представників чернечих орденів, поетів і правителів, списки людських гріхів, списки рослин і каменів, пір року і доби, список середньовічних наук, «жіночі» списки, списки літературних, античних і біблійних персонажів та інші. Вони сприяли не тільки архівуванню артефактів, а й опису світу в його статистиці та впорядкованості [13]. Осмислення цих процесів упорядкування світу через перелік отримало подальший розвиток у сучасній гуманітаристиці, зокрема в працях Р. Белкнапа.

Монографія американського літературознавця Роберта Белкнапа «The List: The Uses and Pleasures of Cataloguing» [7] присвячена осмисленню списку як самостійного літературного жанру та культурної форми. Дослідник простежує традицію каталогізації від найдавніших практик – зокрема шумерських облікових табличок і бібліотечних систем Александрії – до літератури XIX століття, зосереджуючи увагу на творчості Р. В. Емерсона, В. Вітмена, Г. Мелвілла та Г. Д. Торо.

Р. Белкнап переконливо доводить, що список виконує окрім утилітарної, ще й виразну поетичну функцію, поєднуючи різні режими мислення – фактологічний і художній. На широкій добірці текстів автор демонструє, що каталог, попри свою зовнішню простоту, здатен продукувати нові сенси через механізми накопичення, зіставлення та контрастування елементів. Відтак перелік постає специфічною формою організації тексту, що має власну риторику й естетику.

Дослідження Р. Белкнапа є особливо цінним тим, що системно розкриває жанрові, риторичні та естетичні параметри каталогізації в літературі, фактично вперше виокремлюючи *список (каталог)* як автономний об'єкт літературознавчого аналізу.

Французький філософ Мішель Фуко відкриває працю «Порядок речей» [12] роздумами про парадоксальний каталог тварин із вигаданої «китайської енциклопедії», наведений у тексті Хорхе Луїса Борхеса. «На його віддалених сторінках написано, що тварин поділяють на: (а) тих, що належать імператору, (б)

бальзамованих, (в) приручених, (г) поросят, (д) сирен, (е) казкових, (ж) бродячих собак, (з) тих, що входять до цієї класифікації, (і) скажені, (j) незліченні, (к) намальовані дуже тонким пензлем з верблюжої шерсті, (l) тощо, (m) що щойно розбили глечик з водою, (n) які здалеку схожі на мух...» [10]. Залучаючи цей приклад, М. Фуко демонструє принципову умовність і культурну детермінованість будь-яких класифікаційних систем.

У його інтерпретації каталог постає як особлива семіотична форма, що виявляє довільність засад, на яких ґрунтується упорядкування реальності. Водночас цей вступний фрагмент виконує важливу теоретичну функцію: через метафору каталогу М. Фуко проблематизує самі принципи структурованості знання, закладаючи підвалини для подальшого аналізу епістем як історично змінних систем організації досвіду.

Зібравши купу речей, які не просто чинять опір, а радикально заперечують будь-яку традиційну систему класифікації, цей список уособлює для М. Фуко нездатність історичного суб'єкта мислити поза межами умов, що обмежують його мислення, або, мислити поза архівом. Французький філософ розуміє себе як сучасного суб'єкта, «закарбованого» думкою своєї епохи. Ці *межі* мислення стають іманентними завдяки змісту списку (його випадковій послідовності елементів) та *формі* (розміщенню речей одна біля одної в тексті, заплутаній природі його класифікації). Його афективна сила походить саме з того факту, що це закритий список. У скінченній колекції речей існує система, але вона є немислимою.

Найвідоміше оповідання Х. Л. Борхеса «Вавилонська бібліотека» [9]. В ньому заплутані парадокси є по суті сучасними – вони виникають із різкого переосмислення простору та часу в сьогоденні. Сучасні люди одночасно захоплюються безліччю знань, що лежать під рукою, і обтяжені їхньою вагою. Роздуми про нескінченність «усього світу» «Знання», що містяться в Бібліотеці Вавилону, викликають і захоплення, і тривогу: трепет перед можливостями та силою такого зібрання, тривогу перед його запаморочливими, незбагненними масштабами та швидкістю.

Через форму та зміст твору «Вавилонська бібліотека» Х. Л. Борхес досліджує різноманітні засоби, які люди розробляють для вирішення суперечностей та парадоксів сучасного світу. Твір нагадує те, що У. Еко описує як напругу в основі переліку між «усім, що включено» та «тощо». Відомий семіотик і письменник У. Еко у своїй праці, «Запаморочення від списків» (італ. *La vertigine della lista*) [11], здійснює ґрунтовний аналіз феномену списків і каталогів у контексті історії західної культури. Це ілюстроване есе, підготовлене у співпраці з Лувром, репрезентує еволюцію ідеї каталогу від античності до сучасності, демонструючи, яким чином практики переліку відображають культурні коди та світоглядні установки різних епох.

У. Еко залучає величезну добірку прикладів із літератури та мистецтва й інтерпретує прагнення людини до перерахування та колекціонування як фундаментальний культурний імпульс, пов'язаний із досвідом безмежності та пошуком смислу. У цьому контексті список є важливою семіотичною та естетичною формою. Праця У. Еко є цінною у теоретичному осмисленні списку як культурного феномена, а також завдяки репрезентативному історико-культурному матеріалу, що дозволяє простежити трансформації каталогічного мислення впродовж століть.

В дослідженні У. Еко згадуються найвідоміші літературні переліки – наприклад, каталог кораблів Гомера в «Одіссей». Це неминуче марні спроби охопити Все: повний реєстр речей, кількість яких перевищує можливості людського розуму. Згадується бібліотекар Х. Л. Борхеса, що опинився в скрутному становищі: «Усе – детальна історія майбутнього, автобіографії архангелів, достовірний каталог Бібліотеки, тисячі й тисячі фальшивих каталогів, доказ фальшивості тих фальшивих каталогів, доказ фальшивості справжнього каталогу, гностичне Євангеліє Васіліда, коментар до цього Євангелія, коментар до коментаря до цього Євангелія, справжня історія твоєї смерті, переклад кожної книги на кожен мову, вставки кожної книги в усі книги, трактат, який Беда міг би написати (але не написав) про міфологію саксонського народу, загублені книги Тацита» [9, с. 115.].

Умберто Еко вбачає в таких переліках унікальну здатність втілювати те, що він називає «топосом невимовного» – естетичний жест, спрямований до нескінченного й невідомого, який повторюється знову й знову протягом століть [11, с. 49–50]. Х. Л. Борхес і Гомер втілюють цей топос через поетику «і так далі».

Отже, каталог постає як форма, що водночас апелює до нескінченного й структурує множинність, що зумовлює необхідність його чіткого визначення в межах цього дослідження. Під каталогом ми розумітимемо список, перелік імен або позначень предметів, об'єднаних у тексті якоюсь спільною ознакою, включений до тексту для відображення різноманіття світу з провідною функцією перерахування та позначення цього різноманіття. Каталоги не містять переліків ознак, дій та станів. У такому розумінні каталог постає не лише як формальна структура, а як важливий культурний механізм організації знання та досвіду.

Каталогічна традиція, що накопичила багатий досвід у галузі літератури, як спосіб композиційної організації знайшла своє відображення й у сфері музичного мистецтва. За хроматичною впорядкованістю бахівських прелюдій і фуг приховано стоїть щось більше – прагнення до узагальнення досвіду пізнання світу, властивого бароковому світосприйняттю.

Циклічність, починаючи з епохи бароко, заявляє про себе як про спосіб дослідження (аналізу та впорядкування) пізнаваного складного об'єкта. При цьому саме циклічність-закономірність в осмисленні різноманітних явищ і процесів (а не сама здатність до їх охоплення) розгортає цикл у філософську площину. Ідея збирання, впорядкування цілого в рамках барокового архетипу поліфонічного циклу характеризується підкресленою рівноправністю та відносною автономністю його частин. Це вказує на верховенство *каталогічного* принципу в методі циклічного об'єднання малих поліфонічних циклів у великий.

Симптоматично, що в ХХ ст. з'являються нові «каталоги»: «Каталог квітів», «Каталог сільськогосподарських машин» Д. Мійо; «Каталог птахів» О. Мессіана тощо. У ряді випадків слово «каталог», хоча й не винесено в заголовок твору, але ідея

збирання, «колекціонування» певної кількості творів у цикл залишається для композитора визначальною.

Каталогічність як принцип упорядкування певної множини творів виявилася суголосною художнім практикам ХХ століття. Вона корелює з поліцентричною та багатополлярною структурою сучасного світу, відображаючи модель Універсуму, в якій цілісність духовного простору формується через множинність світоглядних перспектив і ракурсів інтерпретації.

В зображальному мистецтві принцип каталогізації також знайшли відбиття. Унікальним жанром, що сформувався у творчості Дж. Арчімбольдо та набув широкого поширення в мистецтві на межі XVI–XVII ст., є жанр анаморфози. У жанрі анаморфози на основі атрибутивно-каталогічного відбору елементів (предметних образів) Арчімбольдо створив 2 цикли *tetes composees* (складені голови) – «Стихії» та «Пори року», кожен з яких складається з 4-х картин. У їх сукупності в актуальній для того часу інтерпретації втілилася концепція універсуму, що відображає зв'язки мікро- та макрокосмосу.

Цикли об'єднані загальною назвою «Метаморфози». Композиції картин створені за єдиним принципом: на темному тлі з нагромаджених один на одного предметів складаються антропоморфні фігури. Але вони не є традиційними алегоріями. У їхньому складі використовуються предмети побуту, зображення рослин, істот живої природи, реально й достовірно пов'язані з зображуваним явищем. «Чотири портрети, чотири пори року, чотири стани людського буття, чотири етапи життя. Символом дитинства стала «Весна» з молодими пагінцями надії, п'янким ароматом квітів, які чекають зародження плоду. Соковитість фарб «Літа» – говорили про пишну, квітучу молодість. Виноград та добірний урожай «Осені» про життєві підсумки, які характерні зрілому віку. І нарешті «Зима» примусила звернути свій погляд на старість та смерть» [6, с. 60].

У циклі «Елементи» «Повітря» – антропоморфний каталог птахів, «Вода» – каталог флори та фауни підводного світу. Семантика цих зображень не зводиться до предметності. «Правильне ком-

позиційне розміщення чи то різноманітних птахів, чи то тварин, риб, зброї, «кодували» та трансформували форму, з зображених на полотні тварин збирався в ціле єдиний образ людини з яскраво вираженими емоціями, притаманними рисами» [6, с. 61]. Поєднання європейської та екзотичної живої природи символізує різноманіття наземного «видимого» світу, його безмежність.

Отже, список і каталог можна розглядати не лише як формальні текстові структури, а як фундаментальні культурні механізми організації досвіду, мислення та репрезентації світу. Виникнувши разом із писемністю, списки виконували функцію впорядкування множинності, формуючи нові когнітивні моделі та способи осмислення реальності. Уже на ранніх етапах вони виступають не просто засобом фіксації, а інструментом конструювання зв'язків між елементами, що визначає їхній подальший розвиток у культурі.

Етимологічний аналіз поняття *list* виявляє його первісний зв'язок із ідеями межі, розмежування та структуривання, що підтверджує глибинну функцію каталогічних форм як механізмів поділу й організації. У подальшій історії культури каталог трансформується у складну семіотичну форму, яка, за висновками Р. Белкнапа, поєднує утилітарні та поетичні функції, продукуючи нові смисли через *накопичення, зіставлення та контраст елементів*.

Філософське осмислення каталогічності, представлене у творах М. Фуко та Х. Л. Борхеса, виявляє її амбівалентну природу: з одного боку, каталог прагне впорядкувати світ, з іншого – демонструє умовність і навіть немислимість будь-яких класифікаційних систем. У цьому контексті список постає як форма, що одночасно структурує множинність і підважує самі засади її впорядкування.

Важливим є також виявлений у дослідженні зв'язок каталогічності з проблематикою хаосу і космосу. У архаїчних космогонічних наративах перелік виконує світотворчу функцію: через послідовне називання елементів хаос перетворюється на впорядкований космос. Таким чином, каталог виступає не лише як форма опису світу, а як механізм його творення.

Подальший розвиток принципу каталогічності в мистецтві засвідчує його універсальність. У літературі він реалізується як риторична й естетична стратегія, у музиці – як композиційний принцип організації циклу (зокрема в барокових поліфонічних формах), а в образотворчому мистецтві – як спосіб поєднання множинності в єдиному образі. У ХХ столітті каталогічність виявляється особливо співзвучною поліцентричній і багатополлярній моделі світу, відображаючи множинність перспектив і способів інтерпретації реальності.

Водночас сучасне мистецтво демонструє трансформацію класичної логіки каталогічності. Якщо традиційно каталог спрямований на впорядкування множинності, то в новітніх практиках він може функціонувати як механізм її дестабілізації, розмивання меж і занурення в стан процесуальності. У цьому сенсі каталог перестає бути лише структурою і постає як динамічний процес, що не фіксує, а безперервно трансформує досвід.

Отже, каталогічність може бути визначена як універсальний культурний принцип, що охоплює різні рівні – від когнітивного й семіотичного до естетичного та онтологічного. Вона одночасно виступає інструментом впорядкування світу і засобом його переосмислення, відкриваючи можливість переходу від статичної моделі знання до процесуальної, де множинність не лише структурується, а й переживається.

3. Досвід множинності в опері Ф. Ромітеллі «an index of metals» («каталог металів»)

Мультимедіа-опера Фаусто Ромітеллі «An Index of Metals» («Каталог металів») створена у 2003 р., та виявилася останнім твором композитора, який пішов з життя у віці 41 року. Замовником твору був Фонд Royaumont. Прем'єра відбулася 3 жовтня 2003 року в рамках фестивалю Voix Nouvelles, що проходив у Сержі-Понтуазі (Франція). Опера розрахована на такий склад

виконавців: солістка-сопрано, а також інструментальний ансамбль, до складу якого входять електрогітара та бас-гітара.

Ф. Ромітеллі розвиває уявлення Ж. Грізе про звук як живу субстанцію, що має власний життєвий цикл і функціонує за законами фізичних процесів – «пульсацій», «дихання». Звук у його опері постає як частина безперервного процесу, де окремі стани, трансформації й інтенсивності можна розглядати як своєрідний «каталог» його існування. Візуалізація цих процесів підсилює ефект матеріалізації: звук ніби набуває тілесності, стає відчутним і «видимим», а його зміни – фіксованими в потоці образів. У такий спосіб каталогічний принцип реалізується як динамічна система фіксації становлення.

Залучення різнорідних культурних кодів – музики Pink Floyd, текстів Кенки Лекович, поєднання акустичних інструментів і електронних засобів, масової та елітарної культури – формує своєрідний «каталог елементів», однак принцип їх організації є новим. Як зазначає в своїй статті В. Бачинська: «Твір вражає своєю тілесністю і чуттєвістю, а не інтелектуально-аналітичним підходом постмодерних авангардистів, що робить його новаторським за культурною парадигмою. Ромітеллі працює холістично, процесуально, в ризомному форматі (за філософією Ж. Дельоза), а не дискретно (що було притаманно постмодернізму)» [1].

Візуальною складовою опери є серія різних фізичних станів металу та його деформацій, з детальною відеообробкою. Відео було створено медіа-художником Паоло Паччіні у співпраці з Леонардо Ромолі. Візуальний ряд проектується на три екрани розміром 3 x 4 метри, розташовані в один ряд. Однак існує також запис ансамблю Ictus, який виконував у Брюсселі «Каталог металів», що включає відеоряд із двома можливими варіантами перегляду, налаштованими як для одноекранного перегляду, так і для триекранного режиму.

За зауваженням самого композитора, у відео не представлено те, що одночасно змушує глядача зануритися в фізичні подробиці металів та надає їм позачасовий, символічний зміст – оскільки, по-перше, самі процеси абстраговані, а по-друге, на це

працює тривалість їхнього перебігу. «Три автономні фільми, що демонструються на трьох екранах, заповнюють весь візуальний простір, тоді як звук проектується у вигляді світлових плям. І музика, і зображення використовують одні й ті ж фізичні характеристики, включаючи іризацію, корозію, пластичну деформацію, розрив, розгойдування та соляризацію металевих поверхонь, таким чином, розкриваючи їх внутрішнє насильство і навіть вбивчі тенденції» [16].

Елементи, залучені композитором (звукові, текстові, візуальні), не функціонують як автономні одиниці, розміщені поруч за принципом зіставлення. Вони вступають у взаємодію, що нагадує «хімічну реакцію»: їхні межі розмиваються, а первинні значення трансформуються. У результаті формується єдиний звуково-семантичний потік. Живий акустичний звук, що підлягає електронній обробці, взаємодіє з аудіозаписом: поєднання живого філармонічного звучання з «забрудненим» відтворенням створює у слухача відчуття втрати орієнтації у звуковому просторі.

Загальна форма композиції складається з дванадцяти епізодів, які зосереджені навколо трьох галюцинацій. Галюцинації чергуються з інструментальними інтермедіями та обрамлюються інтродукцією та фінальною каденцією.

Літературною основою «Індексу металів» стали тексти Кенки Лекович – хорватської письменниці та журналістки, які є алюзіями або, скоріше, вільними інтерпретаціями текстів Жоржа Батая. Кенка Лекович взяла участь у літературному проєкті Граца (Австрія) у 2003 році та отримала статус «Stadtschreiberin» (міського письменника). У відеоопері текст К. Лекович не виглядає логічно узгодженим щодо трьох різних частин форми: у «Галюцинації 1» дівчина, що тоне, безтурботно відходить у інший світ. «Галюцинація-2», це, по суті, та сама дівчина, що тоне, і «Галюцинація 3» також повторює історію смерті, вже намічену в перших двох текстах. В перших двох текстах переліки

У «Галюцинації 1» дієслова представлені у божевільному переліку – *плавлячись, потопуючи, розбиваючись*, – є дієсловами трансформації: щось змінює свою природу; причому ми бачимо

цей процес у реальному часі (дієслова з закінченням *-ing*). Якщо в класичних формах множинності підкреслюється через перерахування, то в опері Ф. Ромітеллі вона не зникає, але втрачає свою розчленованість. Каталог вже не форма представлення різноманіття, але стає способом його інтенсивного переживання. «Галюцинація-2» містить «оду» чотирьом металам: це нікель, іржа, хром, літій, причому металам надається одухотвореність («ти – хром, ти – літій»), оскільки фактично йдеться про психічні стани або навіть сутності, через які послідовно проходить суб'єкт.

«Галюцинація 3» загалом є переліком:

*«Прикута до ліжка
Огорmlена
Оглушуючий гуркіт
Дзвін, що розриває вуха
Пеклена гучність
Металеві оболонки
Натиск сталі, що висмоктує простір
Спотворюючий
Заражаючий
Пронизуючий
Колапсуючий
Отруй
Заточи
Скуй
Зпепели
Розорви
Продіряви
Одурмань
Знищуючий
Сплющуючий
Розбиваючий
Роз'їж
Проткни
Просвердли*

Пробури
Утопи
Прибий
Проріж
Розбий
Розріж
Простріли
Напади
Побий
Розпни серцебиття» [16].

На відміну від попередніх частин, де каталогічність реалізується через процесуальне злиття елементів, тут вона набуває максимально оголеної форми – послідовного нагромадження слів, позбавленого розгорнутої синтаксичної організації. Перелік функціонує як інтенсивна акумуляція станів, дій і впливів, що поступово нарощують афективну напругу. Таким чином реалізується один із базових принципів каталогічності – створення смислу через накопичення. Кожен наступний елемент не просто додається до попереднього, а підсилює загальний ефект, формуючи своєрідний «ударний» ритм тексту.

Перелік з «Галюцінації 3» демонструє важливу трансформацію: список відтворює хаос, а не впорядковує його. Якщо в архаїчних космогонічних наративах перелік виконує світотворчу функцію, перетворюючи хаос на космос через називання, то в даному випадку ми спостерігаємо зворотний процес – мову, що занурюється в стан розпаду й дезінтеграції. Каталог не структурує реальність, а передає досвід її руйнування. Цей фрагмент є випадком каталогічності, в якому перелік втрачає описову функцію і перетворюється на інструмент безпосереднього впливу, демонструючи потенціал списку як форми не лише організації, а й інтенсифікації досвіду.

В. Бачинська слушно зазначає, що «опера «Каталог металів» невіддільна від філософії води і електроніки, а також моменту гендерної емансипації (жіноче начало здавна асоціювалося з матерією, плинною водою, енергією становлення і трансформації)» [1].

Перераховані метафори води, моря, потоплення, розчинення в чомусь, присутні на візуальному, текстовому та міфологічному рівнях, повною мірою відбиваються й у музиці опери, зокрема в ілюстративному, звукоімітаційному плані: такими є постійні гліссандо, що «розчиняють» тональні акорди; такими є звукові «хвилі» різної тривалості – від коротких, що нагадують дихання, до величезних, рівня галюцинацій, що визначають архітектоніку форми.

В 2025 р. оперу було виконано в Національному центрі «Український дім», солісткою та диригенткою була В. Вітренко. Зі вступною лекцією виступив композитор та виконавець О. Шмурак, і в ході розмови навів приклад філософії Трістана Гарсії, який вважає, що електрика – це аналог енергії становлення, безформеного і несвідомого, що в свою чергу додає ще й жіночий гендерний аспект. «Оскільки образ течії води асоціювався зі становленням і вічною зміною, електричний струм також отримав цю конотацію. Електрика стала новим символом загального становлення завдяки одній з якостей, властивих річковій воді: інтенсивності течії» [1]. Навіть лібрето представляло собою маніфест відходу від контрольованої свідомості, від наявності «я» до розчинення в матерії. За О. Шмураком, «Каталог металів» є енциклопедією суб'єктивного досвіду відчуття фізико-матеріальних процесів, що відбуваються між речовинами, метаморфозами металів.

Вокальна партія в опері максимально інтегрована в загальну звукову тканину: голос не протиставляється ансамблю як автономний елемент, а занурюється в нього, буквально розмішуючись у його центрі. Завдяки системі підсилення він входить у спільний акустичний простір, втрачаючи чіткі межі індивідуальності та стаючи частиною єдиного звукового континууму.

Електронна складова твору організована за принципом багатоканальної просторової проєкції: використання 11-каналних аудіофайлів формує об'ємне звукове середовище, у якому джерела звучання розподіляються не лише на сцені, а й у просторі над аудиторією. Додаткові стереодинаміки, розміщені з обох боків ансамблю, разом із сабвуферами, що відповідають за низькочастотну переважаність, створюють ефект повного занурення слухача

в акустичну матерію. У цьому контексті простір сам стає елементом своєрідного «каталогу звучання», де різні джерела не просто співіснують, а взаємодіють, накладаються й трансформуються.

Характер електронних звукових джерел є принципово різно-рідним, однак у межах твору вони втрачають свою ізольованість і включаються в єдиний процес. Початковий акорд, який відсилає до початку композиції Pink Floyd, подається у фрагментованому вигляді – ніби відтворений за допомогою зношеного програвача, що постійно заїдає. Звучить нескінченний соль мінор, тризвук не є статичним, він розпливається, ніби має водну природу (інтродукція, такти 16–20). Цей ефект розриву та повтору не лише руйнує цілісність цитати, а й перетворює її на елемент звукового потоку, позбавлений стабільного походження.

Ф. Ромітеллі для створення ефекту «плаваючого» звуку використовує мікротонові проєкції тризвуку, всіляко деформуючи його. Спотворення можуть бути представлені дванадцятьма акордовими позиціями. Саме вони складають основу гармонійної структури першої частини «Інтродукції» до «Індексу металів».

У наступних частинах (другій, четвертій і п'ятій) з'являються синтезовані електронні звуки, генезу яких важко ідентифікувати. Вони функціонують як «чисті» звукові стани, що не відсилають до конкретних джерел, а радше формують середовище, у якому звук переживається як матерія. Завершальна каденція, побудована як шумова імпровізація з використанням спотворених гітари та бас-гітари, доводить цей процес до межі: звук тут остаточно втрачає інструментальну визначеність і постає як потік енергії.

Електронні обробки, здійснені П. Паччіні, не лише розширюють темброву палітру, а й підсилюють процесуальний характер звукової організації. У результаті формується не сукупність окремих звукових подій, а безперервний акустичний процес, у якому всі елементи – голос, інструменти, електроніка, простір – функціонують як взаємопов'язані складові єдиного «каталогу», що не фіксує, а постійно трансформує звукову реальність.

У музичній тканині наявна відсутність чітких меж між шарами: акустичні та електронні звучання, інтонаційні алюзії, темб-

рові комплекси не протиставляються один одному, а поступово «розчиняються», утворюючи текучу, майже аморфну звукову матерію. Таким чином, каталог тут реалізується не як структура, що впорядковує, а як процес, що безперервно трансформує матеріал. Наявна постійна трансформація зі стану множинності у стан єдності. Це дозволяє говорити про специфічну форму «процесуальної каталогічності», в якій перелік більше не фіксує світ, а занурює слухача в сам процес його становлення.

Каталогічний принцип виявляє глибинну спорідненість із естетикою спектралізму, оскільки обидві стратегії спрямовані не стільки на організацію зовнішньої множинності, скільки на розгортання внутрішньої складності матеріалу. В історії музики ХХ століття можна окреслити два базові типи ставлення до звуку: перший – розуміння звуку як елементарної самостійної одиниці; другий – ізоляція звукового зерна з метою проникнення в його внутрішню структуру, дослідження його глибинних властивостей.

Саме другий підхід, характерний для французького спектралізму, виявляється особливо близьким до каталогічного мислення в його процесуальному вимірі. Якщо традиційний каталог прагне охопити множинність через перелік елементів, то спектралізм, навпаки, «розгортає» один звук як потенційно нескінченний каталог внутрішніх станів – обертонів, тембрових відтінків, мікрорухів. У цьому сенсі звук перестає бути неподільною одиницею і постає як складна, динамічна система, що перебуває у стані постійної трансформації.

Уявлення про звук як «живу матерію», що має власний життєвий цикл, властивості «дихання», «пульсації» та внутрішнього розвитку, сформульоване в естетиці спектралізму, знаходить подальше продовження у творчості Ф. Ромітеллі. В його музиці цей підхід поєднується з каталогічним принципом: звук уже не просто досліджується, а включається в безперервний процес становлення, де кожен його стан можна розглядати як елемент своєрідного каталогу трансформацій.

Таким чином, каталогічність і спектралізм перетинаються у спільному прагненні подолати статичність і дискретність мис-

лення: замість переліку ізольованих елементів вони пропонують модель, у якій множинність розгортається зсередини – як процес, як потік, як безперервне становлення звукової матерії.

У своїй опері Ф. Ромітеллі свідомо вибудовує стратегію дезорієнтації та сенсорного перенасичення. В її межах руйнуються звичні способи сприйняття, суб'єкт втрачає усталені координати відношення до світу. Цей стан спрямований на досягнення своєрідної «безмежності». Однак ідеться не про трансцендентний вимір, з яким маємо справу у традиційних метафізичних моделях. Актуальним є іманентний досвід, що розгортається виключно в площині чуттєвого. Безмежність тут не відкривається «поза» світом, вона народжується в самому процесі інтенсивного переживання. Для цього задіяна послідовність аудіовізуальних трансформацій, які поступово занурюють слухача в стан максимальної афективної напруги.

Особливо показовим є рух, який здійснює композитор: традиційна логіка каталогу, спрямована на впорядкування множинності, перехід від хаосу до космосу не діє – Ф. Ромітеллі реалізує зворотну траєкторію. Початково структуровані елементи – музичні, текстові, візуальні – у процесі взаємодії втрачають свою визначеність, розчиняються й переходять у стан неупорядкованості. Каталог не конструює порядок, а навпаки – веде до його розпаду, перетворюючись на механізм продукування хаосу як особливого естетичного та онтологічного досвіду.

Висновки. Складання списків є культурною технікою, яка опрацьовує розмежування, що лежать в основі соціального та уявного життя, її не можна просто так відкинути чи схвалити. Недостатньо сказати, що списки – це добре чи погано. Вони зберігаються в наших думках, текстах і програмах, оскільки допомагають нам впоратися з протиріччями та парадоксами, які бенетжать століттями.

Слушно з цього приводу зауважив Ліам Коул Янг: «Коли починаєш шукати списки, вони з'являються всюди; коли починаєш говорити про списки, твої очі й вуха наповнюються підказками та ідеями» [20, с. 9]. Списки об'єднують речі й дозволяють нам налагоджувати зв'язки між розбіжними елементами, підпоряд-

ковуючи їх нашої власній логіці. Саме це, здається, так зачарувало Сьюзан Сонтаг у цій формі. Складаючи списки, писала вона, «я сприймаю цінність, я надаю *цінність*, я створюю цінність, я навіть створюю – або гарантую – існування» [20, с. 9].

Проведене дослідження дозволяє стверджувати, що список і каталог слід розглядати як фундаментальні культурні механізми, що визначають способи мислення, структурування знання та репрезентації реальності. Виникнувши разом із писемністю, списки стали інструментом не лише фіксації, а й активного конструювання зв'язків між елементами, формуючи нові когнітивні моделі та способи бачення світу.

Етимологічний аналіз поняття *list* виявляє його первісний зв'язок із ідеями межі, розмежування та впорядкування. Це підтверджує глибинну функцію каталогу як інструменту організації множинності. У подальшому розвитку культури каталог набуває складної семіотичної природи, поєднуючи утилітарні, риторичні та естетичні функції. Як показано у працях Р. Белкнапа, перелік здатен продукувати смисли через накопичення, зіставлення та контраст, формуючи власну поетику.

Філософське осмислення каталогічності (М. Фуко, Х. Л. Борхес, У. Еко) дозволяє виявити її амбівалентний характер: каталог водночас прагне впорядкувати світ і демонструє умовність будь-яких класифікаційних систем. Він постає як форма, що одночасно структурує множинність і піддає засади її організації, окреслюючи тим самим межі мислення епохи.

Важливим є зв'язок каталогічності з проблематикою хаосу і космосу. У архаїчних космогонічних моделях перелік виконує світотворчу функцію: через послідовне називання елементів відбувається перехід від неупорядкованості до структурованого світу. Каталог є не лише описовою формою, він діє як механізм творення реальності. В той же час у сучасних художніх практиках ця логіка зазнає трансформації: каталог може функціонувати як інструмент дестабілізації, повертаючи впорядковану систему до стану хаосу.

Універсальність каталогічного принципу підтверджується його присутністю в різних видах мистецтва. У літературі це ри-

торична стратегія, у музиці – композиційний принцип (зокрема в циклічних формах), у візуальному мистецтві – спосіб поєднання множинності в єдиному образі. У ХХ столітті каталогічність набуває нової актуальності, корелюючи з поліцентричною та багатоплярною моделлю світу, де цілісність формується через множинність перспектив.

Аналіз мультимедійної опери Ф. Ромітеллі «An Index of Metals» дозволяє виявити новий етап розвитку каталогічного мислення, який можна визначити як процесуальну каталогічність. У цьому творі каталог перестає бути переліком дискретних елементів і трансформується в безперервний процес становлення, де звукові, текстові та візуальні компоненти не співіснують, а взаємопроникають і розчиняються один в одному. Подібна організація наближається до естетики спектралізму, де звук розглядається як динамічна, «жива» матерія, що містить у собі потенційно нескінченний спектр станів.

В опері Ф. Ромітеллі реалізується зворотний рух щодо традиційної космогонічної логіки: якщо класичний каталог упорядковує хаос, то тут він стає механізмом його продукування. Переліки (зокрема у «Галюцинації 3») втрачають описову функцію і перетворюються на інструмент афективного впливу, що занурює слухача у стан дезорієнтації, сенсорне перенасичення та розпад структур.

Каталогічність у сучасному мистецтві постає є особливим типом досвіду – процесуального, афективного і тілесного. Вона відкриває можливість переходу від статичної моделі знання до динамічної, де множинність не тільки впорядковується, а переживається як безперервне становлення. У цьому сенсі каталог виступає універсальним принципом, що поєднує когнітивний, естетичний, онтологічний виміри культури, зберігаючи свою актуальність у традиційних і в новітніх художніх практиках.

Актуальність принципів каталогізації навколишнього світу в останнє десятиліття значною мірою зумовлена можливостями цифрового середовища, зокрема Інтернету. Доступність інформації породжує ілюзію непотрібності запам'ятовування: знання

нібито завжди можна відкрити, прочитати чи завантажити. Проте така позиція є спрощеною. Культура функціонує не тільки як система поведінкових і когнітивних моделей; це також форма пам'яті, тому потребує накопичення, збереження та внутрішнього структурування досвіду. Каталогізація постає як один із механізмів культурної пам'яті, який забезпечує її «насиченість» і здатність до відтворення смислів. Особливо це виявляється у випадках, коли за практиками переліку стоїть не лише раціональна, а й глибинна психологічна зацікавленість, пов'язана з потребою впорядкування та осмислення світу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бачинська В. Ненормативна опера: «Індекс металів» Фаусто Ромітеллі. URL: <https://kyivdaily.com.ua/indeks-metaliv/> (дата звернення: 23.02.2026)
2. Грушевський Михайло. Історія української літератури: В 6 т. 9 кн. Том 4. Кн. 2. Київ: Либідь, 1994. С. 40-41.
3. Дмитренко, М., Іваннікова Л., Лозко Г., Музиченко Я., Шалак О. Українські символи. Київ: Народознавство, 1994. 140 с.
4. Матушак Т. Феномен літанії у історичному контексті музичного мистецтва: дис. ... док. філософії : 025 «Музичне мистецтво». Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2024. 239 с.
5. Прокопович, Л. В. Театральність в соціокомунікативних проявах культури: соціально-філософське дослідження. Одеса : Екологія, 2019. 336 с.
6. Строкаль Г. Анаморфози Дж. Арчімбольдо як метод художнього бачення: потворність у красі та краса потворного. *Zbiór raportów naukowych. „Projekty naukowe.*, (27.02.2015 – 28.02.2015) – Warszawa: Wydawca: Sp. z o.o. «Diamond trading tour», 2015. С. 53-62.
7. Belknap R. The List: The Uses and Pleasures of Cataloguing (New Haven, CT, 2004; online edn, Yale Scholarship Online, 31 Oct. 2013) <https://doi.org/10.12987/yale/9780300103830.001.0001>
8. Beyer S., Gorris L. We Like Lists Because We Don't Want to Die. SPIEGEL Interview with Umberto Eco. URL: <https://www.spiegel.de/international/zeitgeist/spiegel-interview-with-umberto-eco-we-like->

lists-because-we-don-t-want-to-die-a-659577.html (дата звернення: 20.02.2026).

9. Borges J. “The Library of Babel”. Collected Fictions. Andrew Hurley (Trans.), 1998. New York: Penguin. 112-118.

10. Borges J. “The Analytical Language of John Wilkins”. Selected Non-Fictions. Eliot Weinberger (Ed.). Esther Allen, Suzanne Jill Levine and Eliot Weinberger (Trans.), 2000. New York: Penguin. 229-233.

11. Eco U. The infinity of lists. New York : Rizzoli. 2009. 416 p.

12. Foucault M. The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences [1966], 2009. London: Routledge. 208 p.

13. Gurjewitsch A.J. Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen. Dresden: Verlag der Kunst, 1978. 433 S.

14. Goody J. The Domestication of the Savage Mind. Cambridge: Cambridge University Press, 1977. 179 p.

15. Kaltenecker M. Fausto Romitelli en son temps. Circuit. 2014. 24 (3). P. 9–20.

16. Romitelli F. Notas al programma de Professor Bad Trip. Festival de Musica de Estrasburgo, 2000. 14 p.

17. Swartz M. D. “The Aesthetics of Blessing and Cursing: Literary and Iconographic Dimensions of Hebrew and Aramaic Blessing and Curse Texts”. Journal of Ancient Near Eastern Religions 5, 2005. №1. 187-211.

18. Velhuis N. Elementary Education at Nippur. The Lists of Trees and Wooden Objects. PhD Thesis, University of Groningen, 1997. 403 p.

19. Vismann C. Files: Law and Media Technology. Geoffrey Winthrop-Young (Trans.). Stanford, CA: Stanford University Press, 2008. 204 p.

20. Young L. C. List Cultures: Knowledge and Poetics from Mesopotamia to BuzzFeed. Amsterdam, NL: Amsterdam University Press, 2017. 196 pp.