
**В.В.БАГАЦЬКИЙ
Л.І.КОРМИЧ**

КУЛЬТУРОЛОГІЯ
ІСТОРІЯ І ТЕОРІЯ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ
XX СТОЛІТТЯ

Навчальний посібник
Видання друге, перероблене і доповнене

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
для студентів вищих навчальних закладів

Київ
КОНДОР

2004

УДК 008 (075.8)

ББК 71я73

К 90

*Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
як навчальний посібник для студентів ВНЗ
(лист № 14/18.2-1484 від 17.09.2003)*

Рецензенти:

Е.А. Гансова, доктор філософських наук, професор Одеського регіонального інституту державного управління Національної академії державного управління при Президентіві України;

І.В.Голод, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії і теорії мистецтва Львівської академії мистецтв;

О.А.Івакін, доктор філософських наук, професор Одеської національної юридичної академії;

А.М.Пойченко, доктор політичних наук, професор, директор регіонального інституту державного управління Національної академії державного управління при Президентіві України

Багацький В.В., Кормич Л.І.

К 90 **Культурологія** : історія і теорія світової культури ХХ століття: Навч. посібник. — К.: Кондор, 2004. — 304 с.

ISBN 966-7982-49-1

Автори не пішли традиційним шляхом переказу творчих біографій видатних діячів культури ХХ ст. Навпаки, вони склали широку картину розвитку науки, техніки, права, літератури, мистецтва освіти, тобто показали основні тенденції в культурі народів Європи, Азії, Африки і Америки.

Підручник написано на основі досвіду викладання відповідного нормативного курсу, який був впроваджений у навчальні плани вузів Міністерством освіти і науки України. Головна концептуальна ідея посібника — показати гуманістичний характер розвитку і взаємозв'язку світових культур.

Призначено для студентів вищих навчальних закладів і широкого кола читачів.

ББК 71я73

ISBN 966-7982-49-1

© Багацький В.В., Кормич Л.І. 2003

© «Кондор», 2003

Зміст

ПЕРЕДМОВА	7
ЧАСТИНА ПЕРША (1900 – 1945 рр.)	11
РОЗДІЛ І. КУЛЬТУРНА МОТИВАЦІЯ ПОЛІТИКО– СОЦІАЛЬНИХ ЗМІН У СВІТІ НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ 12	
<i>Чим ми зобов'язані ХІХ століттю?</i>	12
<i>Нарешті про ХХ ст., і остаточно</i>	18
«Некалендарний початок століття»	18
«Пройдисвіти історії» на чолі тоталітарних режимів	23
«Червоне десятиліття» як переддень Другої світової війни ..	29
<i>Рекомендована література.</i>	31
РОЗДІЛ ІІ. РОЗВИТОК ІНТЕЛЕКТУ	33
<i>Успіхи науки</i>	33
<i>Що таке освіта?</i>	42
<i>Рекомендована література</i>	47
РОЗДІЛ ІІІ. ОНОВЛЕННЯ МЕТОДІВ І НАПРЯМКІВ РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА	48
<i>Модернізм як художній метод</i>	48
<i>Нова художня мова літератури...</i>	52
... <i>Австрії</i>	54
... <i>Німеччини</i>	56
... <i>Росії</i>	60
... <i>України</i>	65
... <i>Франції</i>	67
... <i>Італії</i>	70
... <i>Англії</i>	74
... <i>Сполучених Штатів Америки</i>	79
<i>Образотворче мистецтво взагалі...</i>	83

<i>Живопис зокрема</i>	83
<i>Досягнення в скульптурі</i>	90
<i>Еволюція театру</i>	91
<i>Шлях до нової музики</i>	96
<i>... Джаз</i>	99
<i>Кінематограф – «фотографії, що рухаються»</i>	101
<i>Архітектура як літопис світу</i>	106
<i>Рекомендована література</i>	111
ЧАСТИНА ДРУГА (1945-2000 рр.)	113
РОЗДІЛ I. ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ КУЛЬТУРИ	
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ	114
<i>Основні напрямки розвитку прогресу</i>	114
<i>Соціальні й економічні наслідки науково-технічної революції (НТР)</i>	117
<i>Філософська антропология</i>	119
<i>Теорія постіндустріального суспільства</i>	120
<i>«Нові філософи»</i>	121
<i>Неоконсерватизм і «нові права»</i>	122
<i>Неофрейдизм</i>	124
<i>Рекомендована література</i>	126
РОЗДІЛ II. ВПЛИВ СОЦІАЛЬНОГО І ТЕХНІЧНОГО	
ПРОГРЕСУ НА ДУХОВНУ КУЛЬТУРУ	128
<i>Наслідки прогресу</i>	128
<i>Люзія прогресу</i>	130
<i>Катастрофічний стан екології</i>	132
<i>Загальне і національне в культурах країн Сходу і Заходу</i> ...	134
<i>Негритюд як альтернатива расизму білих</i>	142
<i>Масова культура як панацея</i>	145
<i>Контркультура як інтегральне явище</i>	147
<i>Культурология</i>	150
<i>Футурология</i>	153
<i>Конфліктология</i>	156
<i>Рекомендована література</i>	159
РОЗДІЛ III. ТВОРЧІ ТЕЧІЇ У МИСТЕЦТВІ	161
<i>Постмодернізм у контексті світової культури</i>	161
<i>Художні течії і напрямки в літературі</i>	166
<i>... Італії</i>	167

... Франції	168
... Сполучених Штатів Америки	169
... Англії	174
... Німеччини	175
... Росії	177
... України	180
... Японії	182
... Китаю	182
... Література вимислу	184
... «Апостоли» літератури постмодернізму	185
... Література Шотландії	187
... Постмодернізм як неокласицизм	188
Образотворче мистецтво: живопис	191
Скульптура малих форм	201
Архітектура — це будинок, в якому живе людство	204
Архітектура малих форм	208
Апологія декоративно-ужиткового мистецтва	208
Музичне мистецтво.	212
Його течії і напрямки... ..	212
... Рок-музика: витоки і розвиток	215
... «Культура растафарі» і «круті хлопці»	222
... Музичний стиль «етно-поп»	223
... Глобалізація популярної музики: хіп-хоп і техно та кислотний хаус	223
Кіномистецтво. Видатні режисери сучасності	224
... Італії	225
... Японії	226
... Франції	226
... Данії	228
... Англії	229
... Німеччини	230
... Польщі	231
... Сполучених Штатів Америки	232
... СРСР, а потім Росії	233
... України	235
... Авторське кіно деяких з цих режисерів	237
... Кінематограф постмодернізму	239
... Яким кіно цих режисерів поступово стає	239

<i>Театральне мистецтво</i>	240
<i>Рекомендована література</i>	248
РОЗДІЛ IV. СХІДНА ЄВРОПА: ЗАНЕПАД КУЛЬТУРИ	
В 40-х, ПОЧАТОК ІІ ВІДРОДЖЕННЯ В КІНЦІ 80-х РОКІВ	251
<i>Занепад культури</i>	251
<i>Всезаборонство в художній творчості</i>	253
<i>Необхідність подолання догматизму і схоластики у дослід- женнях суспільствознавців східноєвропейських країн</i>	255
<i>Культурне відродження: повернення народів імен і творів видатних діячів культури</i>	257
<i>Роль культури в становленні нових незалежних держав</i>	
<i>Східної Європи</i>	259
<i>Рекомендована література</i>	261
РОЗДІЛ V. КУЛЬТУРНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ЛЮДСТВА	263
<i>Освіта. Якою вона потрібна всім ?</i>	264
<i>Чи наука стала культурною діяльністю ?</i>	272
<i>Деякі аспекти правової культури Заходу і Сходу</i>	278
<i>Тенденції до інтернаціоналізації культури</i>	285
<i>Значення міжнародного культурного і наукового обміну</i>	287
<i>Засоби масової інформації (ЗМІ) чи засоби маніпуляції ?</i>	289
<i>Все на продаж, або комерціалізація мистецтва</i>	292
<i>Культурний імперіалізм, або проблеми глобалізації в культурному вимірі</i>	294
<i>Вклад ХХ ст. у скарбницю світової культури (як висновок)</i>	299
<i>Рекомендована література</i>	301

ПЕРЕДМОВА

Усе багатство культурних надбань людства за минулі віки опосередковано проявилось в культурі ХХ ст. Вивчення культури саме тоді поступово перетворювалося з академічного пізнання на необхідну компоненту практичної діяльності. Серед безлічі визначень поняття «культура» є таким, яке найбільше пасує нам, хто живе на початку ХХІ ст. Ось воно: «**Культура – це спосіб діяльності людини з оволодіння світом**». Відразу варто зазначити, що цей спосіб діяльності завдав непоправної шкоди як світові, так і людині.

Якщо говорити про культуру Заходу, то вона за своїм характером явно євроцентристська. Ми вже звикли, що впродовж століть в Англії, Франції, Німеччині знаходять пояснення ідеї, які хвилюють людство, що школою образотворчого мистецтва і літератури у ХХ ст. став Париж. Отже, ідеї, сформульовані у Франції, та й в решті країн Старого світу, стають універсальними цінностями і застосовуються народами Європи і Америки.

Культура західноєвропейська була культурою європейською, вона була серцевиною минулого всього континенту, а Східна Європа перебувала в цей час у повній духовній ізоляції. Історична європейська стадіальність – Відродження, Реформація, Контрреформація, Просвітництво – проявилася у нас в кількох українських геніях, але не була прожита на шляхах природного національного розвитку.

Діячі культури Східної Європи здійснювали постійне паломництво в культурні центри Західної Європи, а не навпаки. Та після Другої світової війни Західна Європа закрила свої інтелектуальні кордони для інтелігенції країн соціалістичного табору.



Таким чином, інтелігенція Східної Європи за часів існування світової системи соціалізму перебувала у подвійній ізоляції: радянська влада позбавила її власної національної культури, а від західної її відгородила «залізна завіса». Тобто при побудові світової культури не були враховані досягнення культури Східної Європи. Натомість відбувається триумфальний похід англійської мови, американських фільмів і телебачення. Зникає поділ планети на дві частини: одну, в якій відбувається нелогічне жорстоке і хаотичне життя, і другу, в якій здійснюється філософський задум.

Однак автори чітко усвідомлюють, що, крім культури євро-американської, західної, існує на більшості континентів планети культура східна. Про неї чомусь забувають автори інших підручників з культурології. А ось у запропонованій вашій увазі книзі ви, шановні читачі, знайдете відповіді на багато питань про культуру країн Сходу.

Те, що програмували і до чого прагнули всі великі українці, від Пантелеймона Куліша до сучасників, — вихід із власного регіону у широкий світ, — може здійснитися лише за умови відважного прилучення до розумових течій, спрямованих на вдосконалення життя, до загальнолюдських проблем у найширшій перспективі.

Цикл гуманітарних дисциплін у середніх і вищих навчальних закладах поки що внутрішньо не пов'язаний єдиним культурним полем і традиціями світової та вітчизняної культури. Тому він навряд чи дає хоч якусь суму знань про її цінності. Матеріали цієї книги допоможуть читачеві взнати більше з історії і теорії світової культури ХХ ст., ніж він знав до цього. Книга розрахована на учнів старших класів шкіл, ліцеїв, гімназій, коледжів, а також студентів, аспірантів і викладачів вищих навчальних закладів. Цікавою і корисною вона буде і для широкого загалу читачів.

Користуючись нагодою, автори посібника дякують за багаторічну підтримку і увагу до них під час збирання матеріалів про світову культуру з боку працівників читального залу Львівської обласної науково-педагогічної бібліотеки Л.Є.Марцишевської, М.С.Надраги і абонемента — Л.В.Кривути і В.М.Медвідь.

Автори цього посібника висловлюють також вдячність директорові бібліотеки ОНЮА М.М.Солодухіній, завідувачу



відділу рідкісної книги Є.С.Деревніній, завідувачу читального залу А.М.Аманжоловій, завідувачу абонементу С.М.Макусі, бібліотекарю Н.К.Усковій за кваліфіковану допомогу в пошуках літератури і доброзичливе ставлення.



Культура, власне, полягає в суспільній цінності людини.

Ім. Кант

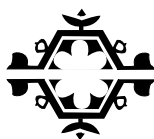
Невичерпні блага, принесені нам цивілізацією, безмежна виробнича могутність всякого роду багатств, які відкриті для нас наукою і винаходами. Незбагненні чудесні творіння роду людського, спрямовані на вдосконалення, щастя і свободу людей. Ні з чим не порівнянні чисті плодотворні джерела нового життя, які все ще недоступні спраглим вустам народу, який бредє навмання в полоні тваринних інстинктів.

Мальколм Лоурі

Всі уявлення людства про природу, суспільство, людину і її духовний світ, які історично склалися і змінювалися, суть перш за все факти історії культури і тільки в цій якості можуть бути осмислені і систематизовані.

І.В. Кондаков

**ЧАСТИНА ПЕРША
(1900 – 1945 рр.)**



РОЗДІЛ ПЕРШИЙ

КУЛЬТУРНА МОТИВАЦІЯ ПОЛІТИКО–СОЦІАЛЬНИХ ЗМІН У СВІТІ НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Чим ми зобов'язані ХІХ століттю?

Яким було ХІХ ст.? Це був час, коли чоловіки не виходили надвір без капелюха на голові. А жінки у своїх довгих приталених сукнях нагадували витончені вироби мистецтва. Такими ж декоративними були і права жінок, хоча вже в кінці цього століття з'являться суфражистки. Дівчина, яка провела з хлопцем наодинці хоча б годину без пропозиції з його боку руки й серця, була приречена на осуд. Так само й хлопець після трьох візитів у сім'ю дівчини мусив освідчуватись їй у коханні і просити дозволу в її батьків на шлюб. Це щодо стосунків у суспільстві.

Взагалі ж століття розпочалося наполеонівськими війнами, в які були втягнуті всі держави Центральної Європи і острівна Англія. Населення Землі на 1804 р. становило 1 млрд. чоловік, тож рекрутів до армій воюючих країн було звідкіля брати.

Розгром наполеонівської імперії не приніс такого бажаного «вічного миру». Збройні сутички продовжували відбуватись одна за одною: Англія воювала з Америкою (1812-1814), США – з Мексикою (1846-1848), коаліція на чолі з Францією і Англією – з Росією (1853-1856), Пруссія – з Францією (1870-1871). Внутрішнє життя держав стрясали буржуазні революції, національно-ви-



звольні повстання, радикально-демократичні і пролетарські рухи, громадянські війни, збройні колоніальні конфлікти тощо. Погодьтесь, європейці й американці XIX ст. мали всі підстави говорити про «безпрецедентну катастрофічність» свого часу. І справді, попередня історія не містила такого прецеденту.

У сфері соціально-економічній XIX ст. було епохою промислових революцій. Промисловий переворот в Англії стався ще у XVIII ст., а в Німеччині, Італії і Австро-Угорщині – вже в 1805-1815 рр. В Росії ж і Японії – тільки в 60-х рр. Тому становище країни, яка доганяє, зробилося характерним для Росії в II пол. XIX ст. і в XX ст., коли стали очевидними переваги нового індустріального суспільства, особливо в економічній сфері. Розрив між традиційним феодальним та індустріальним суспільством набув якісного характеру.

Очевидно, що ці радикальні зміни в економіці привели і до змін у свідомості, термінології, лексиці. Так, термін «Центральна Європа» починає вживатись вже в 40-х рр. – німецький журналіст Ф.Ліст писав про «*среднеевропейское экономическое співтовариство*».

На 50-60-ті рр. XIX ст. припадає розквіт англійської промисловості і торгівлі. Всесвітня виставка 1851 р. в Лондоні була «організована, щоб продемонструвати славу Англії, принести задоволення і дати вказівки обом частинам земної кулі». Та невдовзі в англійської буржуазії з'явилися небезпечні конкуренти, які могли от-от випередити її в економічній сфері. Починаючи з 1870 р. американська і німецька конкуренція поклала край монополії Англії на світовому ринку. Характерно, що приблизно тоді ж з'являється термін «*світове господарство*». Чи не звідси починається **процес глобалізації**? Ми впевнені, що історики і політологи ще повернуться до XIX ст. в пошуках витоків цього явища.

Наприкінці століття капіталізм переріс в імперіалістичну стадію. Все це призвело до нової розстановки класових сил у суспільстві, реорганізації державних структур і змін у політичній свідомості народів.

Незаперечним є те, що XIX ст. було часом повного самоствердження буржуазії в економіці, політиці, культурі.

Не менш енергійним було і духовне, інтелектуальне життя епохи. З найбільшою виразністю воно проявило себе в розвитку



наукової, філософської й естетичної думки. Надзвичайний вплив на характер еволюції філософського мислення в XIX ст. справив бурхливий розвиток природознавства. Воно довершило руйнацію традиційної картини походження Всесвіту, життя і людства. На зміну думці про незмінність світу прийшла ідея безперервного руху і розвитку. Поняття *еволюції* стало ключовим в інтелектуальному житті століття. Воно увійшло в економіку, соціологію, філософію, естетику, історіографію.

Одне лише XIX ст. принесло відкриттів і винаходів більше, ніж всі попередні століття, разом узяті (Питирим Сорокін).

Класична наука в XIX ст. досягла найвищих своїх вершин і, здавалось, встановила всі найголовніші закони. Однак вже в першій половині століття виникли нові поняття, ідеї, уявлення, які спочатку виглядали як зовсім абсурдні, алогічні, несумісні з традиційними принципами наукового мислення. Долаючи консерватизм, інерцію, відверту ворожість наукових авторитетів, Лобачевський, Больян, Ріман, Планк та інші проклали шлях новій, «некласичній» науці, яка рішуче перебудувала картину всесвіту.

Щоравда, не обходилося і без розчарувань. Так, одного разу кордони можливостей пізнання світу вже окреслили, і доволі чітко. В 90-х рр. XIX ст. вчені закрили книги. Найбільш авторитетні з них запевняли всіх, що наука пізнала Всесвіт. Існування невідомого вважалося неможливим. Та внаслідок відкриття трьох паризькими геніями — Беккерелем, Фредеріком та Марією Склодовською-Кюрі явища штучної радіації народилася страшна дитина — природна радіація, а з нею виникла нова наука — *ядерна фізика* (В.Скуратовський). Отже, були відкриті радій, рентгенівські промені, космічні промені, а за ними була створена теорія відносності. Кордони щезли.

Численні і вражаючі завоювання класичної науки, так само як соціально-економічні трансформації в житті європейських держав, не могли не позначитись на розвитку філософської думки. На зміну мислителю «віку Енциклопедії» прийшли нові кумири — Кант, Фіхте, Гегель, Шеллінг. Вони збагатили філософську думку розумінням суперечливості світу, ідеями діалектичного розвитку і соціально-історичного прогресу. Не менш важливим є й те, що в гносеології (теорії пізнання) вони вийшли



за межі жорсткого раціоналізму просвітників і включили в загальну систему методів пізнання *інтуїцію* і *уяву* як найважливіші її компоненти. Тим самим вони дали філософське обґрунтування новим принципам наукового і художнього мислення, які зародилися на рубежі XVIII і XIX ст. Панування «великих німців» виявилось порівняно недовговічним. Правда, їхній вплив на європейську філософію відчувається й досі.

*«Еду ли в бричке я,
Или в телеге,
Вся мысль моя
О нем, о Гегеле»,* — як сказав колись поет.

Успіхи природознавства спирались на досвід і спостереження. При цьому вони поєднувались зі стрімким прогресом промислового виробництва, розвитком прикладних досліджень. Все це породило сприятливі умови для виникнення нової філософії, яка іменувала себе *«позитивною»*. Її родоначальником був Огюст Конт, а продовжувачами його справи — Льюїс, Спенсер і Тен. Визнавши недосяжним будь-яке дослідження причин, позитивісти обмежились пізнанням законів. Установка на пізнання законів в цілому плідотворна, оскільки дає *можливість передбачення* — найціннішого, що може дати пізнання людині. Позитивізм пережив три покоління і залишив глибокий слід в історії культури. Він начебто узаконив поділ наук на «точні» і «неточні», на фундаментальні і прикладні дослідження. Окрім того, позитивізм став втіленням і кульмінацією капіталістичної ідеології.

Позитивізм сприяв розповсюдженню ідей про загальний зв'язок явищ в природі і суспільстві, про еволюцію як найважливіший закон, який підкоряє собі все існуюче, про взаємодію індивідуума і середовища, яке його формує, тощо. І хоча під кінець століття володарями людських душ стали Шопенгауер, Ніцше і Бергсон, позитивізм і далі справляв значний вплив на європейське мистецтво.

Є всі підстави розглядати *натуралізм* і близькі до нього течії як проекцію ідей позитивізму на сферу художнього дослідження дійсності. Особливо яскраво ці ідеї позитивізму проявились у творчості французьких письменників і митців. Серед них можна назвати Еміля Золя за його романи *«Накуп»*, *«Дамське щастя»*, *«Жерміналь»*, *«Земля»*. У цих творах є все — любов, ненависть,



зрада, а також прагнення до збагачення, яке розгнуздоло найнищіші інстинкти в людині. Причому описано все це в таких моторошних деталях фізіологічного характеру, що читач ще довго переживає шок після прочитання цих романів. Такою ж відверто натуралістичною є і картина Гюстава Курбе «Початок світу» (1866 р.). Вона є однією з найбільш скандальних в історії образотворчого мистецтва. Розсунуті ноги жінки, яка ще кілька секунд тому займалась коханням, притягують погляд глядача до центру композиції. Саме він і повинен був стати метафорою початку життя на землі. Вперше широкій публіці цю картину показали в Парижі лише в 1996 р.

Пафос реалістичного мистецтва був спрямований на художнє дослідження соціальної дійсності і людини як суспільної істоти. Але все це ускладнювалось натуралістичним потягом до докладної фіксації окремих емпіричних спостережень, до перебільшення ролі біологічних і фізіологічних факторів у людській поведінці. Література і образотворче мистецтво набувають «клінічного» характеру. Широкого вжитку досягли такі терміни, як «експериментальний», «науковий» тощо. Тобто формувався новий метод, який увійшов в історію мистецтва під назвою **натуралізму**. Очевидно, що він розроблявся з урахуванням ринкової кон'юнктури.

XIX ст. ознаменувалось бурхливим розвитком роману. Тому сприяла поява нового суспільного феномена — *байронізму*. Новий персонаж з'явився, щоб очолити європейський романтизм. Це був молодий бунтар проти світських умовностей, сміливий до нестями, зневажливий, цинічний, який, проте, мріяв про нечуване кохання; меланхолік і мізантроп, який іронічно відкидав будь-яку екзальтацію.

Байронізм сприяв появі російських романів XIX ст. Досить сказати, що перший російський реалістичний роман «*Євгеній Онегін*» був на той час суто байронічним твором.

На європейській і американській літературній ниві з'явилась когорта могутніх талантів, знаменитих глибоким розумінням реальних стосунків. Торжество нового романтичного мистецтва висунуло низку нових значних діячів. Це брати Шлегелі, Тік, Новаліс, Гофман, Гейне — в Німеччині; Вордсворт, Кольрідж, Байрон, Шеллі, Кітс, Вальтер Скотт — в Англії; Шатобріан, Ж.де



Сталь, Ламартін, Гюго, А.В. де Віньї, Ж.Санд – у Франції; Ірвінг, Купер, По, Готорн, Мелвілл, Лонгфелло – у США.

З'явилась велика кількість письменників і поетів-реалістів, надзвичайних за своїм талантом. Серед них – О. де Бальзак, Стендаль, П.Меріме, Ч.Діккенс, В.Теккерей, Ш.Бронте, М.Твен, О.Пушкін, М.Лермонтов, М.Гоголь, І.Тургенев, Ф.Достоевський, Л.Толстой, Т.Шевченко, І.Франко, Леся Українка та інші. Вони в яскравих і красномовних книгах розкрили світові більше політичних і соціальних істин, ніж усі професійні політики, публіцисти і моралісти разом взяті.

XVIII і XIX ст. були найбільш творчими в галузі музики. Вони дали світові 17 геніальних композиторів. Більшість з них були з Австрії і Німеччини. Чого вартий лише один Бетховен, не кажучи вже про Моцарта? Не гіршими були й інші. Наприклад, геній Джузеппе Верді об'єднав Італію, а Ріхард Вагнер сприяв формуванню німецької нації.

Перша значна спроба нового погляду на історію була зроблена у Франції в наукових працях Вольтера. Він першим з'ясував, що присутніми в історії є не династії, не королі і не битви, а *культура*, яка постає перед нами у звичаях або віруваннях і в формах влади. Лише одне XIX ст. принесло відкриттів і винаходів більше, ніж всі попередні століття разом узяті.

Вважається, що «наукова культурологія» відокремилась від філософії як окрема наука в другій половині XIX ст. Так, Густав Е.Клемм видав друком два томи з історії культури людства. В першому томі він описав власне історію культури людства, в другому – науку про неї (Culturwissenschaft).

Завдяки досягненням науки в європейській культурі виник парадокс: економіка остаточно відокремилась від політики і моралі. Це дало підстави К.Марксу стверджувати, що раціональне XIX ст. було охоплене крижаною хвилею егоїстичного розрахунку. Зрештою, про це більш дотепно сказав у своїх романах ще О. де Бальзак. Віковічна мрія людства про соціальну рівність кристалізувалась у слові «комунізм», придуманому англійцем Гудвіном Бармбі.

В XIX – першій половині XX ст. демократизація західних суспільств легко поєднувалась з агресивно-імперіалістичною, колонізаторською політикою на світовій арені. Сучасники вва-



жали, що «війна є злом, але... злом неминучим» (М.А.Енгельгардт).

Це зайвий раз підтверджувало думку про те, що всі культурні надбання людства цього часу євроамериканська цивілізація використовувала на свою користь і зовсім не збиралася ділитися ними з іншими народами світу. Навпаки, європейці і північноамериканці й далі будували зручний для себе світ за рахунок інших.

Нарешті про ХХ ст., і остаточно

У першій половині ХХ ст. остаточно сформувались три основних наукових дисципліни, що вивчали культуру. Це **культурна антропология, соціологія культури і філософія культури**.

Спеціалісти з цих наук на початку століття ввели тричастковий поділ культури на матеріальну, соціальну і духовну. **Матеріальною культурою** вважається все, що належить до взаємодій людини з довкіллям, задоволення її потреб, забезпечення подальшого існування, технологічного аспекту життя. Під **соціальною культурою** розуміють відношення людей одне до одного, систему статусів і соціальних інститутів. **Духовна ж культура** — це суб'єктивні аспекти життя, ідеї, установки, цінності і способи поведінки, що орієнтуються на них (А.Кребер, К.Клакхон).

Спробуємо розібратись, як ця сума культур сприяла політико-соціальним змінам у світі в минулому столітті.

«Некалендарний початок століття»

В кінці ХІХ — на початку ХХ ст. США з Канадою і Західна Європа процвітали. Непогано йшли справи у Росії. На цей час частка Росії в світовому виробництві зерна дорівнювала частці всієї Європи. Адже і Транссибірську магістраль, яка досить довго була найбільшою залізницею світу, побудували саме як велетенський конвеєр зерна.

Сучасникам здавалось, що в світі нарешті переміг здоровий глузд і науково-технічний прогрес, що майбутнє прекрасне і безхмарне, а головне — що більше ніколи не буде війн.

Усі багатіли, вправлялися в гуманізмі, покладали надії на нові технології. Європейське суспільство початку століття розвивалося на базі *«індустрії димних труб»*. Нічого незвичайного



не відбулося в світі і в 1900 році. Правда, не вродили зернові в Росії, зате був спушений на воду крейсер «Аврора», а в США вперше було обрано президентом Теодора Рузвельта. Зрештою, все це очевидний бік подій.

А тим часом Німеччина діловито готувалась до майбутньої війни. Про воєнний союз домовились з французами англійці. У свою чергу, французи вже були союзниками Росії, а в той же час англійці уклали союз з японцями, які готувались до нападу на російський Порт-Артур.

У системі «концерту держав» кожна із сторін намагалася відвести потенційну загрозу від себе і спрямувати її на будь-кого з решти учасників. Двополюсна система політичного світу забезпечувала як очевидність того, звідки насувається загроза, так і неминучість реакції з боку майбутньої жертви.

На початку століття найчисленнішою групою населення було селянство. Тільки в Англії і Бельгії воно становило меншість. Слуги, що жили при господарях, були другою найбільшою групою населення. На рубежі століть в центрі уваги суспільного життя опинилися промислові робітники. Вони становили всього 6-8% від загальної кількості населення. Загалом же вони посідали третє місце після селян і слуг. Однак вся увага громадської думки була зосереджена тоді на робітничому питанні. Пролетаріат великих міст працював переважно на великих промислових підприємствах, що робило його особливо динамічним.

Велика кількість політичних партій Західної Європи ще в першій половині XIX ст. розраховувала у своїй діяльності перш за все на робітників. Справді, вже через сто років, на початку XX ст., робітники існували як клас, а їхні проблеми стали соціальним питанням не тільки для політиків, а й для вчених.

Як у всіх європейських країнах, так і в США з другої половини XIX ст. і до початку Першої світової війни економічні умови робітничого класу покращувались, а не ставали гіршими, як передбачав К. Маркс. У Росії ж, навпаки, жорстока експлуатація робітників і селян привела до революційної кризи. Царські міністри вважали, що потрібна невелика переможна війна, щоб запобігти революції в країні.

Так сталося, що саме в 1903 р. російський царизм розпочав репресії проти євреїв. Це був рік кишинівського єврейського



погрому. Він знаменував собою початок насильства авторитарних держав проти власних громадян. Цього ж року відбувся II з'їзд РСДРП, на якому соціал-демократи розділилися на дві течії — меншовизм і більшовизм.

Почалася російсько-японська війна 1904-1905 рр., яка тільки прискорила події буржуазно-демократичної революції в Росії. Події ж революції 1905-1907 рр. були просто продовженням репресій. Значна частина населення Росії була втягнута в революцію, захлинулася в потоках крові і стала жертвою беззаконня і сваволі царського режиму. Справа була також і у тому, що частина правлячих кіл імперії, спекуючи на єврейській проблемі, сама впроваджувала у російське суспільство фатальні для нього навики. Про репресії царизму в кінці революції точно висловився Лев Троцький: *«Армія чистила свої рушниці, а революція ховала свої жертви»*.

Як вважав російський культуролог Д. Мережковський, революція сама по собі не добра і не зла сила. Революція — це чесно сформульована брехня, сумлінно виявлена гнилизна, підбиття підсумку попереднього розкладу. Накопичення творчих ідей і моральної енергії ніколи не веде до революції, а веде до розвитку.

До революції веде накопичення зла, брехні, аморальності, соціальної несправедливості. Бреше і знущається влада, але ж при цьому прикидається, боїться, холопствує і народ. Соціальні вимоги революції справедливі, але це не рятує її від можливої брехні, якщо не буде чинитись опір її найближчим результатам — зарозумілості і самовдоволеності, явищам міщанським за своєю суттю... Такі можливі наслідки революції тим більш страшні, що міщани утверджують лише себе, можуть об'єднатись лише в потворному побуті, неблагородному і буржуазному за своїм духом. Насправді ж тільки усвідомлення свого стародавнього і вічного походження робить людей гідними цього звання, кладе на їх обличчя і побут людську печать справедливості і благородства.

На початку століття в Росії німці вважалися людьми поміркованими і порядними. У романах вони зображувалися мрійниками, як тургенєвський Лемм; інші — енергійними, обмеженими трудівниками, як гончаровський Штольц. Філософ В.Розанов так описував Німеччину 1912 р.: *«Чесно потиснути*



руку цим чесним людям, цим добросовісним працівникам означає одразу вирости на декілька аршинів... Я б не був наляканий фактом війни з німцями. Очевидно, що це не нервово-мстивий народ, який, перемігши, став би добивати... Німець у масі своїй або простаць в політиці, або просто у нього немає апетиту все з'їсти навколо. Ось чому війни з Німеччиною я не лякався б. Але просто надзвичайно приємно бути другом чи приятелем цих порядних людей... Я дав би зайве і просто заради доброго характеру. Впевнений, що все потім повернулося б сторицею. Я знаю, що це тепер не відповідає міжнародному становищу Росії, і кажу цю свою думку крадькома, вбік, на майбутнє. Ну, а щоб дати радість 40 млн. настільки порядних людей, можна іншим народам і посунутись, навіть ледь-ледь кому-небудь і постраждати...» Ці слова стали яскравим прикладом прекраснодушності.

Як згадував Ісайя Берлін, коли почалася Велика війна (Перша світова), євреї теж не мали нічого проти німців, навіть проти того, щоб вони прийшли. А німці виявились такими ж антисемітами, як і росіяни.* Все це відбувалося за двадцять років до початку Другої світової війни.

А тим часом в 1912 р. Європа вступає в смугу неспокійного, бурхливого життя. Починаються і тривають балканські війни, які стали передднем Першої світової війни.

Цієї війни не передбачав не тільки ідеаліст-філософ В. Розанов, а й раціоналіст-політик В. Ленін. З характерною для нього нездатністю до передбачення він писав М. Горькому в 1913 р.: «Війна Австрії з Росією була б дуже корисною для революції штуркоюю, та малоймовірно, щоб Франц Йосиф і Ніколаша надали нам таке задоволення».

В той же час письменник Томас Манн обґрунтовував необхідність воєнного протистояння глибинної німецької культури побутово-поверховій французькій цивілізації. Старенький Анатоль Франс, цей адепт вишуканої культури Франції, рвався в окопи добровольцем. І тільки майже через тридцять років у США вигнанець Томас Манн у романі «Доктор Фаустус» на запитання: «Хто винен у всьому?» — відповідає: «Ми».

* На запитання, чому в Англії немає антисемітизму, англійці відповідають: "Тому, що ми не вважаємо себе гіршими за євреїв".



Аж ось настав 1914 рік, і почалась війна, яка перекреслила всі плани кожної людини світу і розбила цей світ на друзки. Європа була перетворена на руїни, цінності вікторіанської епохи були втоптані в прах. Війна прискорила приход російської революції, знищила всі монархічні імперії Європи, проте сприяла появі двох інших – комуністичної і фашистської імперій, посіяла зерна Другої світової війни і дегенерувала Холокостом.

Перша світова війна стала, за висловом А.Ахматової, некалендарним початком ХХ ст. Люди на початку війни не розуміли ні подій, ні інших людей, ні самих себе. В середині ХХ ст. вийшло друком листування Ж.Р.Блока з Р.Ролланом в роки війни. Ж.Р.Блоку в 1914 р. було 30 років, його відразу ж призывали до війська, він був тричі поранений. Р.Роллан був на 18 років старший, жив у нейтральній Женеві і писав статті «*Над сутичкою*». Ж.Р.Блок у листах з фронту до нього писав про звірства німців, про їхню здичавілість. Він вірив, що це остання війна, – варто лише розбити кайзерівську Німеччину, як запанує мир, свобода, щастя. Р.Роллан писав у відповідь, що дорожить єдністю Європи, тому буде краще, якщо війна скінчиться нічиєю.

Перша світова війна була чернеткою наступної війни. Уряди різних країн видавали друком збірники документів – «білі книги», «жовті», «сині», – пробували переконати світ, що не вони почали війну. Німці, руйнуючи Реймський собор, ратушу Арраса чи середньовічний ринок Іпра, запевняли, що вони не винні у вандалізмі. Чверть віку поспіль бомбардувальна авіація «*перестала заглядати в історію мистецтва*» (Ілля Еренбург).

Німці, французи, росіяни обурювалися поганим поведінням з військовополоненими. Ще нікому не спадало на гадку, що в роки майбутньої війни фашисти вбиватимуть усіх непрацездатних в окупованих країнах Європи, а радянська влада мільйонами знищуватиме власних громадян.

У роки Першої світової війни німці обурювалися в американських газетах, що російські війська примусово евакуюють польських євреїв. Гімлеру тоді було 14 років, він ганяв собак і не думав про організацію Освенціма чи Майданека. 22 квітня 1915 р. німці вперше застосували отруйні гази. Це всім здавалося неймовірним звірством.



Німецькі шовіністи вже тоді показали, що майбутнє буде жахливим. Відомий датський мікробіолог проф. Мадсен, який працював у роки війни в датському Червоному Хресті і оглядав продуктові посилки з Німеччини полоненим в Росію, навів такий приклад зі своєї практики. В одній з посилок він виявив бацили, що призначалися для зараження крупом великої рогатої худоби. Мадсен був впевнений у непричетності німецького командування до цієї спроби бактеріологічної війни. Ймовірно, посилка була індивідуальним актом.

Правда, в 1915 р. здавалось неймовірним повідомлення про те, що на річці Іпр німецькі війська вперше застосували отруйний газ, а вісімдесят три роки потому в Москві хімік-аматор виготовив іприт у власній квартирі. Ще одним результатом цієї війни стало виникнення Югославії, чий розпад більш ніж через 80 років створює світові дедалі нові проблеми.

**«Пройдисвіті історії»
на чолі тоталітарних режимів**

Ще до закінчення «фестивалю» Першої світової війни російський «оркестр» зі 160 мільйонів віртуозів розіграв свою власну варіацію під назвою «комуністична революція». Це слова очевидця і сучасника Жовтневої революції 1917 року російського соціолога Питирима Сорокіна. Блискучий вердикт революції виніс філософ В. Розанов:

*З брязканням, скрипом, вищанням
опускається над російською історією
залізна завіса.*

-Вистава скінчилася.

Публіка піднялась.

-Пора одягати шуби і повертатись додому.

Озирнулись.

Та ні шуб, ні дому не виявилось .

У межах колишньої Російської імперії встановився тоталітарний режим. Найвлучніше з цього приводу висловився поет Саша Чорний, який назвав події 1917 р. «російською Помпеєю».

На початку ХХ ст. спостерігалось різке погіршення моральних якостей перш за все в Росії та й у багатьох інших країнах Європи. А це призвело до зростання хамства в суспільному і особисто-



му житті. Хамство – це не пустощі, а гостра політична небезпека. Це одне з найпоширеніших психологічних насильств над особистістю, проти якого суспільство так і не створило захисних механізмів. Чи не Горькому належать слова про те, що від хама, хулігана до фашиста відстань коротша за горобиний ніс. Від приходу царства хама застерігав ще раніше і Д. Мережковський.

10-20-ті рр. ХХ ст. – це період надзвичайно інтенсивної соціальної мобільності. Маються на увазі переважно політичні й економічні зміни. Це час авантюристів, пройдисвітів і кар'єристів. *Пройдисвітами історії* назвав Корнілова, Керенського і їм подібних граф М.Толстой. Ними ж були Ленін в Росії, Муссоліні в Італії, Масарик у Чехословаччині, Ататюрк у Туреччині, Радич і «нові люди» в Сербії, Реза-хан в Ірані, політичне керівництво в Естонії, Польщі, Литві, Латвії, лейбористський уряд в Англії, соціал-демократичний уряд у Німеччині, нові лідери у Франції. Тим часом сезали з політичної авансцени монархії Габсбургів, Гогенцоллернів, Романових, Оттоманів.

Напередодні Першої світової війни демократія західного зразка міцно укоренилась у Західній Європі, Північній Америці і в Австралії. Конституційна механіка представництва здавалась єдино прийнятною для людства системою управління. А оскільки цивілізація продовжувала рости і поширюватись, то майбутнє демократії здавалось незламним. Насправді ж демократія привела до диктатури.

І події в Росії завдали першого удару цій історичній концепції. На зміну царизму після восьмимісячного демократичного хаосу між двома революціями прийшла диктатура більшовиків. Це був просто один з епізодів революції, яка сама здавалась лише продуктом відсталості Росії. Це тим більш справедливо, що подібні пологи революції пережила Англія ще в ХVІІ ст., а Франція в кінці ХVІІІ ст. Ленін здавався, за висловом Л.Троцького, московським Кромвелем чи Робесп'єром. Європа класифікувала це нове явище і тим втішилась. І далі непохитною залишалась віра в стійкість законів ліберальної демократії.

Характерною ознакою першої половини ХХ ст. було зародження в країнах Європи тоталітарних режимів. Першим на світ Божий з'явився радянський тоталітаризм, випещений руками марксистів-ленінців. Наступним був італійський фашизм. Для



Муссоліні, як через одинадцять років для Гітлера, вже легко можна було знайти аналогію з радянським зразком. Поява у перманентно відсталій від усього євроамериканського світу Росії тоталітарного режиму не була чимось незвичайним.

Кращі з попередніх російських правителів були небезгрішні. Так, Іван Грозний і Петро I були синовбивцями, Катеріна II – мужовбивцею, Олександр I – батьковбивцею. Влада розчиняє в собі, підкоряє політичних діячів. Більшість з них зобов'язана своїм піднесенням монархічній або диктаторській сваволі. На початку століття вважалося, що політична влада, як і мораль, безперервно вдосконалюється. Проте з часом виявилось, що явища залежать від гостроти соціальних конфліктів. Чим гострішим стають соціальні конфлікти, тим жорстокішою стає політична влада. Справді ж бо, влада зайнята тільки владою, її мета – утримання, конвертація влади.

Здіймався вихор шаленої суміші проголошуваних прав та небувалого приниження особистості. Здійнялась курява з пошматованих понять про власність, мерехтіли тіні знецінених людських життів, поглумлені образи спотворених христосів та богородиць, заклики до братерства та ненависті (В. Вересаєв). Таким було становище в Росії, а потім і в Радянському Союзі, особливо в перші роки зміцнення нової держави.

Та все-таки гідним подиву видається поява в цивілізованих країнах з представницькими системами таких політиків, як Муссоліні чи Гітлер. Ліберально-демократична свідомість європейця початку ХХ ст. виявила свою повну безпорадність перед загадкою фашизму. Адаже обидва ці політики були представниками дрібної буржуазії, яка на той час була нездатна ні на самостійні політичні програми, ні на вольових керівників.* Може, правий був Платон, коли стверджував, що демократія погана тому, що легко перероджується в тиранію.

Збереглась фотографія багатотисячного натовпу, що вщерть заповнив одну з площ Відня в день проголошення початку Пер-

* На думку «нового філософа» Андре Глюксмана, таємницю Гітлера варто шукати не в його душевній хворобі, а в його сучасниках, які наділили це безумство владою. Запитувати, яким чином був можливий Гітлер, означає запитувати Європу, як вона його допустила, тобто запитувати самих себе, – каже француз. Це є взірць політичної відповідальності, що починається з себе.



шої світової війни. Після збільшення фото майже в центрі натовпу видно молодого ще А.Гітлера. Це пророчє фото. Справді, людина з натовпу стала біля керма Німеччини. А куди вона її завела, знають усі.

Муссоліні і Гітлер, на відміну від Сталіна, почали свою боротьбу в умовах демократії. Вони були такими ж блискучими ораторами, як і більшовики на початку завоювання влади. Проте ораторський хист не належав до найкращих якостей Сталіна. Якщо Муссоліні і Гітлер самі говорили про свою геніальність у публічних виступах, то Сталін змушував про це говорити інших.

До того ж ця трійця вважала всіх без винятку людей поганими і зіпсутими. І вміло грала на цих якостях.

Аналог соціал-більшовизму незабаром проявився в соціалізмі фашистського типу Б.Муссоліні. Останній за своєю природою був статичним, авторитарним, імперіалістичним. Зростання впливу фашистської, а потім націонал-соціалістської ідеології пояснюється багатьма причинами, але витoki її закладені в культурі В.Леніна. Саме він винайшов тоталітарні методи, якими скористався фашизм і націонал-соціалізм. Усіх тих, хто був з ним незгодний, знищували або висилали за кордон. Так, радянській владі восени 1922 р. довелося зафрахтувати цілих два пароплави («Пруссія» і «Обербургмістр Хаген»), щоб вивезти з Росії тільки ту частину інтелігенції, проти якої не можна було застосувати репресії через те, що вона мала всеєвропейське визнання. Ця акція більшовицького уряду поклала початок переслідуванням вільної думки в країні. Вона увійшла в історію під назвою «філософський (або ленінський) пароплав». В історії ХХ ст. це поняття стало своєрідним символом російської еміграції.

«Філософський пароплав» — трагічний епізод, який важко позначився на долі російської культури. В країні встановилась диктатура партії в сфері ідеології, щезли демократичні починання в політичному житті і значно знизився культурний рівень. Як пояснив цю акцію влади Лев Троцький: «Висилаємо з милосердя, щоб не розстрілювати».

Отже, Ленін вважав, що в однієї партії може бути тільки один вождь і тільки одна ідеологія. Це безконечно далеко від ідей лагідності, милосердя, євангельських загальнолюдських норм —



«правил з техніки безпеки» людського суспільства. Сповідувати цю єдину ідеологію повинен один народ.

Позитивне знання було витіснене ідеологемами безкласового суспільства, братства народів, інтернаціоналізму, соціалістичного змісту, втіленого в національну форму.

Звідси неминуче винаходиться «нова історична спільність людей», яка відразу ж оголошується «передовим загоном всього прогресивного людства». Таким був стан справ у Радянському Союзі.

А в Німеччині це «вища раса», яка має перед собою завжди одну мету. В тоталітарній державі фактично немає суспільства у загальноприйнятому розумінні цього слова. Людське суспільство ґрунтується на природному вільному змаганні людей, а в тоталітарній державі це неможливо. А можлива в ньому тільки ненависть до інакомислячих, які розглядаються або як пережиток, або як об'єкт термінового перевиховання.

«Комунізм по суті своїй є інтелектуальним; фашизм сентиментальним. Істинний марксист сповідує діалектичний хід історії, визначальний вплив середовища, невідворотність класової боротьби, її економічні витоки, насильницький перехід від капіталізму до комунізму, нікчемність окремих людей і значущість мас. (До речі, можна засумніватись у тому, що на сьогодні комуністичне мистецтво склалося, виходячи з радянських фільмів, тому що в них революція — це не невідворотність, а зіткнення принижених янголів-пролетарів і гладких чортів-капіталістів...). Фашизм — скоріше стан душі: справді, він не вимагає від своїх прихильників нічого, окрім екзальтованого прояву деяких патріотичних і національних забобонів, якими в прихованій формі володіє кожен. С.Е.М.Джод небезпідставно говорить про Т.Карлейля як про першого теоретика фашизму. Ще в першій половині XIX ст. Т.Карлейль написав, що демократія — це відмова від надії знайти героїв, які правили б народами, і згода обходитись без них. Фашизм і комунізм, як всім відомо, однаково ненавидять демократію.

Ще одна спільна риса — язичницьке обожнювання вождів. Джод наводить багато прикладів того. В Москві офіційна газета виголошує: «Яке щастя жити в сталінську епоху, під сонцем сталінської конституції!» «Десять заповідей робітника», які побуту-



вали в Німеччині, починаються наступним чином: «Кожного ранку ми вітаємо Фюрера і кожного вечора дякуємо йому за те, що він офіційно наділяє нас своєю життєвою силою». Це вже не лестощі, це магія», – писав в 30-ті роки Х.Л.Борхес.

Неймовірними видаються подібності в долях Радянського Союзу і Німеччини, а також їхніх вождів – Сталіна і Гітлера. У двадцятих роках обидві країни однаковою мірою позначені хаосом. У тридцятих – в обох країнах була встановлена диктатура особистої влади. Сталін пив за здоров'я свого друга Гітлера, а той, своєю чергою, вихваляв Сталіна. При цьому обоє вождів не були місцевими. Грузин Джугашвілі завоював Москву, австрієць Шікльгубер підкорив собі Німеччину. За збігом обставин прізвища обох диктаторів складаються з десятих фонем, псевдоніми – з шістьох, власні імена – з п'ятих, в іменах і прізвищах однакова кількість звуків і голосних. Очевидна духовна спорідненість між Сталіним і Гітлером. Один пробував сили в поезії, другий – у живописі. Обидва це робили вкрай невдало. Обидва любили помпезність, яка проявилась не тільки в масових маніфестаціях і в процесіях зі смолоскипами, а й в архітектурі, в образотворчому мистецтві.

Німеччина надавала масштабну допомогу Радянському Союзу обладнанням і верстатами, а навзамін отримувала ешелони з пшеницею і сільськогосподарськими продуктами. Російські робітники навчалися у Німеччині, а німецькі фахівці надавали допомогу радянським колегам просто на заводах в СРСР, постачали техніку, потаємно лестили одне одному. Це відбувалося внизу. А нагорі Сталін з Гітлером поділили між собою Європу. Зрештою, справа зайшла так далеко, що Сталін і Гітлер взаємно обмінювались тими, кого називали зрадниками батьківщини. Цілі держави перетворилися «на комбінації казарми і шкурордерні» (М. Бухарін).

Ліберальна Європа в цей час мріяла про створення пояса держав між Балтикою й Адріатикою, що повинні були стати бар'єром проти німецької експансії на Схід і одночасно проти експансії революційних сил зі Сходу. Автором цього проекту був президент Чехословаччини Т. Масарик.

В особі Німеччини саме багатівікова європейська культура виявилась безсилою перед фашизмом, який панував там з 1933 по 1945 рік. Європа сама впала в нігілістичну спокусу, коли, на



думку Т. Адорно, культура отримала поразку в найбільш культурній країні світу – Німеччині. Один письменник, колишній націонал-соціаліст, що покаявся, епоху фашизму в Німеччині назвав «Великим сп'янінням».

Російське ж «Велике сп'яніння», почавшись у 1917 р., скінчилося Біловезькою угодою 1991 р. про створення СНД.

В кінці 90-х рр. в Росії був виданий друком довідник *«Система виправно-трудових таборів в СРСР»*. У ньому вперше представлено документально обґрунтований опис радянської системи таборів. Ось деякі дані. У вересні 1917 року в Росії налічувалось 36 498 в'язнів. На 1 січня 1934 р. їх було вже 510 000. На початку 1935 р. – 725 тис., а на кінець року – мільйон. На 1 січня 1938 р. кількість ув'язнених перевищила 2 мільйони. Враховувались тільки живі. Автори довідника не знають, скільки в'язнів загинуло на етапах, померло від голоду і холоду.

Ці люди були дармовою робочою силою на «великих будовах п'ятирічок» – будівництві Біломор-Каналу, прокладенні Турксибу, зведенні Дніпрогесу тощо. Як бачимо, при побудові соціалізму радянська влада на робочій силі не економила.

«Червоне десятиліття» як переддень Другої світової війни

Під назвою «червоного десятиліття» в історії минулого століття залишилися 30-ті рр. Це був час найважчої соціальної кризи, яка стрясла основами західного світу, і жорстких ідейних розмежувань. Це був час краху ліберально-гуманістичних поглядів, здавалось, безповоротного. Крім того, це був час шаленої агресії тоталітаризму під червоними прапорами Москви і брунатними – Берліна. В ці роки європейська творча інтелігенція особливо захоплювалась радянським режимом. Адже 30-ті рр. – це період сум'яття.

Європейці втратили віру в гуманізм, який замінив їм християнство. Вони не вірили більше в прогрес, у рятівну силу науки, демократії. Вони усвідомили неправду капіталізму і зневірилися в утопії досконалого соціального ладу. Франція була з'їдена культурним скепсисом, в Німеччині криза перевернула всі цінності. Вся Європа була приголомшена неймовірними подіями, які відбувались у радянській Росії.



В цей час почалася громадянська війна в Іспанії, яка всіма тоді сприймалась як переддень другої, великої війни. Передчуттям війни перейнялись усі жителі Європи в кінці 30-х років. Разючим прикладом цього була реклама з львівського часопису «Назустріч» за 1936 р.: *«Нова світова війна висить у воздуху. Хто хоче знати, як виглядають сьогодні збройні сили цілого світу; хто хоче знати, де виростають конфлікти, що спричиняють майбутню війну; хто хоче знати, як буде виглядати майбутня війна, щоб уміти зберегтися перед її страхіттями, — нехай купить собі календар «Український інвалід» на 1937 рік, який про все те докладно пише».*

Цей період позначений двома найважливішими подіями. Кінець 1929 р. ознаменувався крахом Нью-йоркської біржі і початком «Великої депресії». Друга вікопомна дата — 1 вересня 1939 р., коли Німеччина напала на Польщу. З цього почалася Друга світова війна.

30-ті рр. були часом краху багатьох стереотипів громадської думки і девальвації понять, які до того здавались незаперечними. Відбувся стрімкий зсув вліво — до пошуку цінностей, які перебували поза межами традиційного кола ліберальних вірувань і раціоналістичних концепцій. Наростав радикалізм, який набував форм, що здавались незбагненними людям, вихованим в іншому духовному кліматі. *Культура, як універсальний світ людського, гармонійно довершеного буття, зазнала краху.*

Багато кому це здавалося потьмаренням розуму, що скоро минеться. Та в шумі того бурхливого часу дедалі сильніше звучала головна нота всесвітнього катаклізму. Настала пора не просто хитань і сумнівів, а кризи, *«яка відбувається в самій людині»* (Т.С.Еліот). Однак тільки найбільш вразливі і тонкі натури адекватно сприймали все, що відбувалось. А для більшості все зводилось до звичайної поляризації ідеологій.

Західноєвропейські країни переживали «червоне десятиліття» як час небувалих ідейних боїв. У мемуарній і критичній літературі тих часів відзначається загальне захоплення соціалістичними ідеалами. Чого варті лише схвальні статті і книги Андре Жіда, Едуарда Ерріо, Джорджа Б. Шоу, Уолтера Дюранті про успіхи соціалізму в СРСР. Їхні поїздки в Радянський Союз були ретельно підготовлені, маршрути по країні наперед прокладені, а показано було найкраще.



Всупереч отриманому цими письменниками і громадськими діячами вихованню в душі лібералізму, вони кинулись студіювати К.Маркса, старанно плекати в собі відразу до буржуазності, перейматися співчуттям до пролетаріату і вірою в близькість світової революції. Напруга соціального протистояння була такою великою, а безпосередня участь у подіях, що відбувались, такою активною, що в учасників подій не було можливості об'єктивно оцінити суть того, що діється. Вибір у західноєвропейської інтелігенції був невеликий: або «світле майбутнє» комуністичного зразка, або «перемога зла» в особі капіталізму.

Відчуття усталеності у сучасників змінилось на почуття конфліктності. Це була криза особистісно орієнтованої культури, яка переважала в Європі століттями. Почався «*бунт мас*» (Х.Ортега-і-Гассет), яким передусім і характерне ХХ ст. В культуру вступили великі людські маси. В дуже великих розмірах почалася демократизація культури.

Рекомендована література.

- Бердяев Николай. Смысл истории. — М.: Мысль, 1990.
- Вебер М. Избранные произведения. — М., 1990.
- Волкогонов Дмитрий. Семь вождей. — М., 1999. — Тт. 1-2.
- Дзюба І.М. Україна перед Сфінксом майбутнього // *Український історичний журнал*. — 2002. — № 3.
- Друкер Пітер. Доба соціальних трансформацій // *Сучасність*. — 1996. — № 6.
- Колаковський Лешек. Комунізм як культурна формація // *Всесвіт*. — 1993. — № 5-6.
- Кребер А.Л., Клакхон К. Культура: Критический обзор понятий и определений // *Культурология*. — М., 2000. — № 1.
- Левинас Э. Тотальность и бесконечное: эссе о внешности // *Вопросы философии*. — 1999. — № 2.
- Люкс Л. Интеллигенция и революция // *Вопросы философии*. — 1991. — № 11.
- Мережковский Дмитрий. Больная Россия. — Л., 1991.
- Ортега-и-Гассет Х. Философия. Эстетика. Культура. — М., 1993.



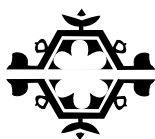
Пайпс Ричард. Русская революция. М., 1994.

Струве П.Б. Patriotica: Политика, культура, религия, социализм. М. – 1997.

Троцкий Л.Д. Сталин. – М., 1996.

Яковец Ю. В. История цивилизаций. – М., 1997.





РОЗДІЛ ДРУГИЙ

РОЗВИТОК ІНТЕЛЕКТУ

Успіхи науки

В кінці XIX – на початку XX ст. помітно просунулось вперед наукове суспільствознавство. Це був час віри в прогрес, заснований на розвиткові наукового знання і його застосування у всіх сферах суспільства. Однак з»явились мислителі, які під впливом реальних історичних подій, а також виходячи з труднощів, які супроводжували спроби наукового дослідження суспільства, висловлювали сумнів і в прогресі, і в універсальності наукових (науково-природничих) методів пізнання і перетворення дійсності.

XX ст. ознаменувалось бурхливими подіями, які знайшли відображення в розвитку соціальної теорії. Суттєво просунулись вперед соціальні науки – економічна теорія, правознавство, політологія, соціологія, психологія та інші науки. А на філософському рівні продовжувалось переосмислення принципів XIX ст., яке свято вірило в прогрес і всесилля науки.

Недоліки цивілізації, створеної наукою і технікою, нездатність науки вирішити багато людських проблем призвели до появи в соціальній філософії теорій, які містили в собі сильний антинауковий елемент.

По-перше, сумнівною видавалась універсальність наукових методів і їх дослідницька ефективність. Такі напрямки в філософії, як *герменевтика*, *екзистенціалізм*, прямо вказували на обмеженість науково-природничих методів пізнання, їх нездатність досліди-



ти світ людини. Подібні переконання ґрунтувались на констатації своєрідності галузі історії і культури, де діють свідомість людини і свобода волі. Заперечувалась наявність в області соціальних явищ тих законів, які співвідносились з законами природи. Подібні установки реалізовувались і в окремих соціальних науках. Наприклад, в історії набула популярності *школа Анналів*, теоретики якої розвивали принципи *неокантіанської* теорії пізнання.

По-друге, підкреслювалась багатозначність наслідків технічного прогресу, шкідливість і навіть ворожість створеної наукою і технікою цивілізації у відношенні до людини. Такі мотиви відчутні в *неофрейдизмі* й *екзистенціалізмі*.

Після фундаментальних наукових відкриттів першої половини ХХ ст. розумова атмосфера світу різко змінилася. *«Кінетична енергія газів, ейнштейнівська механіка, квантова теорія поля докорінно змінили те уявлення про науку, яке ще вчора було загальним. Уявлення це не стало менш високим — воно зробилося більш гнучким. На місце остаточно визначеного останні відкриття в багатьох випадках висунули безконечно можливе; на місце точно вимірюваного — поняття вічної відносності міри»* (Марк Блок).

Наука — це процес пізнання, який полягає в тому, щоб, перетинаючи межу природи і культури в обох напрямках, досягти істини. За Гегелем, через зведення об'єктивного до суб'єктивних понять наука і філософія прагнуть подолати їхню протилежність. Бертран Рассел стверджував, що сучасну науку *конституювали* два інтелектуальних інструменти — винайдений античними греками *дедуктивний метод*, а також вперше широко використаний Галілеєм *експериментальний метод*. Дедуктивний метод дав змогу грекам створити математику, філософію і логіку. *А логіка стала засобом самоорганізації культури*.

Наука являє собою сукупність логічних суджень, які складаються з понять. Обмін же поняттями — це, власне, засвоєння і передача знань. Знання ж — це засвоєна людиною інформація. ***Знання законів розвитку природи і суспільства називається наукою.**** Наукове знання містить у собі передбачення.

* Гольбах вважав, що наука є знанням про предмети, на яких люди зосереджують свою увагу, щоб розпізнати, чи корисні ці предмети для щастя людини.

Лев Толстой називав науку далекою від дійсності ідеєю, уявним знанням досконалої істини.



Отже, поєднання дедукції з експериментом народило науку. А наука, за висловом акад. І.Павлова, — це знаряддя вищої орієнтації людини в навколишньому світі і в самій собі. Як бачимо, вчені не втомно зводили будову академічної науки, спочатку створивши її саму, а потім знайшовши їй відповідну назву. Наука (разом з культурою і освітою) стала інфраструктурою просвітництва.

Причини західноєвропейського поступу з кінця пізнього середньовіччя й до нашого часу закладені у взаємодії трьох компонентів культури: власного типу економіки, техніки і науки. Переломний період у взаємодії науки, техніки й економіки датується ХІХ ст. Саме тоді зародилась система НТК (*науки, технології, капіталізму*).

На початок ХХ ст. наука стала новим ідолом західної культури. Неопозитивістами були вироблені основні критерії, що давали можливість визначити, чи є знання науковим. Ці критерії являли собою характеристики методу дослідження. Як прихильники емпіричної філософії, неопозитивісти визначали істинність знання через експеримент і конкретний факт. В євроамериканських країнах наука стала головною продуктивною силою суспільства. Здобутки науки, винаходи і технологічні нововведення стали рушіями економічного розвитку країн і матеріального добробуту людей.

Коли ми вивчаємо західне суспільство і культуру впродовж століть, то стає очевидно, що наукові відкриття і винаходи з'являються дедалі швидше. Внаслідок цього виникає і росте капіталістична економіка, а релігійний характер мистецтва змінюється на світський і чуттєвий. Змінюється абсолютистська етика і мораль, поширюється матеріалізм. З'являється і набирає сили протестантизм, відбувається безліч інших змін. Якщо К.Маркс вважав, що ці явища пов'язані зі змінами в економіко-технологічних умовах, то М.Вебер стверджував, що зміни відбуваються у зв'язку з появою протестантизму. Щоправда, міра впливу релігії на розквіт НТК скоріше мінімальна. Цілком можливо, що несакральний характер природи* міг мати певне значення у поширенні техніки, проте будь-який зв'язок хрис-

* На початку ХХІ ст. папа Іоанн Павло ІІ сказав, що природа створила все, в тому числі і Бога.



тиянства з зародженням природничих наук нічим не підтверджений*.

Отже, як свідчить історичний досвід людства, ні економічні умови, ні релігія не були відповідальними за зміни інших факторів розвитку західного суспільства і культури. Навпаки, зміни, що відбулися в усій соціокультурній системі Заходу, були відповідальними за весь різноманітний розвиток його економічного, релігійного, політичного життя.

Образ світу людини початку ХХ ст. так само склався з категорій культури, які є одночасно і категоріями людської свідомості. Йдеться про такі поняття і форми сприйняття дійсності, як *час, простір, зміни, доля* тощо. Проте не тільки ідеї, а й фабрики та заводи, механізми, форми житла, меню, мода і взагалі весь матеріальний побут стали *«застиглою думкою сучасної епохи»*.

Завдяки предметній діяльності і соціальній пам'яті світ культури примножується. Таким чином соціальний час не щезає в минулому без сліду. Він тільки виявляється по-новому у символах, мові, пам'ятниках тощо.

Не може не вражати великий прогностичний інстинкт культури. Так, російський поет А.Белій задовго до відкриттів Резерфорда, Жоліо-Кюрі, Фермі писав:

*Мир — рвался в опытах Кюри
Атомной, лопнувшей бомбой
На электронные струи
Невоплощенной гекатомбой.*

Але ж до вибуху першої атомної бомби було ще 34 роки, її не було навіть у проектах. А за 24 роки до події І.Еренбург у повісті *«Хуліо Хуреніто»* написав, що американці будуть випробовувати зброю масового знищення на японцях...

Під впливом успіхів у науці, техніці, політиці і мистецтві Європа безумовно повірила у прогрес, ототожнивши його з істо-

* Чого не можна сказати про науки гуманітарні. Наприклад, Марк Блок звернув увагу на те, що християнство — релігія історична, тобто така, в якій основні догми ґрунтуються на подіях: *«Перечитайте «Credo»: «Вірую в Ісуса Христа... розп'ятого за Понтія Пілата..., який воскрес з мертвих на третій день»*. Тут початки віри є з її науковими засадами, тому що це історичні події. Історія, яка зосереджена на походженні, в даному разі покликана слугувати визначенню християнських цінностей. «»



рією. Ідея прогресу — це вигадка епохи Просвітництва, що знову була взята на озброєння в ХХ ст. Насправді ж розгортання світового процесу відбувається в режимі «важкої нерозвинутої принципу» (Гегель).

Справді, раціональний розум не спрямовує еволюцію системи НТК на задалегідь визначену мету. Наука прагне до накопичення знань, техніка — до удосконалення засобів, а капіталістична економіка — до розповсюдження засобів виробництва. Та ніхто не задумується над тим, яку мету кожен з цих напрямків переслідує, заради чого все це.

А далі ХХ ст. пройшло під знаком всесвітньої історії, який на кінець століття став глобальним. Нічого більш природного не було в тому, що Макс Вебер в 1904, а Вернер Зомбарт в 1912 році відчували себе в центрі Європи людьми, що перебувають у самому осередді світу науки, розуму і логіки. Макс Вебер в цей час міг дозволити собі розкіш роздумувати над тим, якою повинна бути людина, щоб мати право вставити свої пальці в спиці колеса історії.

А між ситуацією Вебера і Зомбарта, в 1908 р. М. Коцюбинський дописує «Fata morgana», І. Франко редагує «Мойсея», а тут-таки поруч, у Москві, молодий В. Маяковський вперше потрапляє до в'язниці. В той же час О. Архипенко виїздить до Парижа, того ж року полишає паризьку мистецьку школу і засновує свою.

Початок ХХ ст. характеризується принаймні трьома основними досягненнями культури — *кінематографа, психоаналізу і теорії відносності*. Сформувалась більша фундаментальність культурних напрямків думки і мистецтва.

А ще на межі ХІХ і ХХ ст. капіталістичні країни світу вступили в епоху імперіалізму. Перерозподіл ринків збуту, утворення фінансової олігархії — зрощування фінансового капіталу і промисловості, вивезення капіталів за кордон, боротьба за сфери впливу привели до надзвичайного розширення міжнародних економічних зв'язків. Починають виникати *міжнародні трести, картелі, синдикати, монополії*. Конкуренція виробників на ринках збуту переросла в конкуренцію між транснаціональними компаніями. Все разом сприяло небувалому розвитку усіх видів транспорту, шляхів сполучення, перших сучасних засобів зв'язку.



Результатами успіхів науки була така галузь машинобудування, як **автомобільний транспорт**. У 1898 р. був проданий перший автомобіль Даймлера в Німеччині*. В 1902 р. піднявся в повітря **перший літак** братів Райт, що протримався в небі 57 секунд. А через 11 років, в 1913 р., був здійснений безпосадочний переліт з Лондона до Парижа. У цьому ж році в Петербурзі здійснив свій перший політ «Руський витязь» – чотиримоторний літак конструкції українського інженера Ігоря Сікорського. Перед цим саме в небі Києва І. Сікорський випробовував свої перші літаки. А у дворі батьківського дому вперше у світі затрохтів і відірвався від землі сконструйований ним **гелікоптер**.

І. Сікорський у передчутті громадянської війни емігрував до Західної Європи, а далі – до США. Через деякий час талановитий вчений за підтримки знаменитого композитора Сергія Рахманінова заснував свою фірму з виробництва гелікоптерів, яка принесла йому не тільки гроші, а й славу.

У працях російського вченого М. Жуковського було зроблено **теоретичне обґрунтування літакобудування**, а Перша світова війна прискорила розвиток нової галузі. Вчений заклад основи сучасної аеродинаміки, створивши праці з теорії авіації, винайшов аеродинамічну трубу і в 1904 р. під Москвою заснував аеродинамічний інститут.

Вчені довели, що атом не є найдрібнішою часткою речовини, тому що була відкрита перша мікрочастка – електрон. Англійський фізик Е. Резерфорд і американський Ф. Содді розробили **загальну теорію радіоактивності**. Е. Резерфорд вважається основоположником ядерної фізики як типово прикладної науки. Датський фізик Н. Бор вніс поправку до цієї теорії, довівши, що електрони у своєму русі стрибкоподібно переходять з однієї орбіти на іншу, випромінюючи при цьому порцію (квант) енергії. Так було доведено, що закони класичної ньютонівської фізики не можуть бути застосованими до мікросвіту.

* У вересні 1999 р. виповнилося сто років з часу загибелі першого пішохода під колесами автомобіля. Сталося це в США. Водієм автомашини був лікар, який не втік з місця пригоди, а кинувся допомагати потерпілому, хоч і було вже пізно. Всього ж за ХХ століття в дорожньо-транспортних пригодах на дорогах землі загинуло понад 30 млн. осіб.



Згодом виявилось, що так само не можна застосовувати закони класичної фізики і в космосі. Нові уявлення про співвідношення часу і простору були розроблені німецьким вченим А.Ейнштейном в його фундаментальній науці – **теорії відносності**. Відповідно до неї при швидкості, близькій до швидкості світла, плин часу уповільнюється, а розміри тіл зменшуються. *Тобто часовий відрізок перетворюється на просторовий обсяг*. Отже, кожна система координат повинна мати власний годинник, який би знаходився в ній, тому що рух змінює ритм годинника. Таким чином А.Ейнштейн у теорії зумів об'єднати простір і час і втілив це у формулі, за якою енергія дорівнює масі, помноженій на квадрат швидкості світла. Тобто було змінено розуміння простору, часу і руху: тіло рухається в чотиривимірному просторі, координатами якого стали довжина, ширина, глибина і – час, тому тепер це вже не просто простір, а *простір-час*.

Тоді ж були зроблені перші кроки у пізнанні матеріальних основ мислення. Завдяки науковим досягненням Менделя-Моргана і відкриттю закону гомологічних рядів М.Вавіловим виникла нова наука про походження організмів. Тобто була створена теорія спадковості, що згодом стала зватися **генетикою**.

Світове визнання досягнень російських учених виразилось у присудженні їм престижних премій і присвоєнні почесних звань членів зарубіжних академій наук. А тим часом російський фізіолог І. Павлов* відкрив, що матеріальні фізіологічні процеси, які відбуваються в корі головного мозку, лежать в основі поведінки людини. Тобто він довів, що **процес мислення є особливою властивістю високоорганізованої матерії**. Тому в 1904 р. йому було присуджено Нобелівську премію за дослідження в галузі фізіології травлення.

Розквіт фізики і її практичне застосування ґрунтувалося на досягненнях математики. К.Цюлковський в 1903 р. опублікував працю «Дослідження світових просторів за допомогою реактивних приладів», тим самим розпочавши історію ракетної техніки і заклавши **основи сучасної космонавтики**.

Видатний український і російський вчений В.І.Вернадський отримав світове визнання за праці, які поклали початок великій

* Фізіолог І. Павлов був першим російським лауреатом Нобелівської премії.



кількості нових наукових напрямків в геохімії, біохімії, радіології. Він першим передбачив фантастичну здатність розщепленого атома, але і попередив про величезну небезпеку через необережне поводження з ним. Вчений заклав *основи сучасної екології*. В 1915 р. за ініціативи В.І.Вернадського була створена комісія з вивчення природних продуктивних сил Росії. В 1918 р. В.І.Вернадський став першим президентом Академії наук України.

Різно виросли наукові зв'язки Росії з іншими країнами. Стали звичайним явищем науково-дослідна і викладацька робота багатьох російських вчених у зарубіжних академіях і університетах.

Як нова науково-технічна галузь на початку століття виникла *електроніка*. Вдосконалюючи апаратуру радіозв'язку, англієць Дж. Флемінг винайшов діод (двоелектродну лампу). Її стали використовувати в радіоприймачах. Розвиткові електротехнічної промисловості сприяло промислове застосування електроенергії, будівництво електростанцій, розвиток телефонного зв'язку. Першу електростанцію змінного струму в Європі побудував у Празі український вчений проф. І.Пулюй. Згодом він ввів у дію низку електростанцій постійного струму в Австро-Угорщині.

Дитям ХХ ст. став *телевізор*. В 1900 р. російський інженер А. Полумордвинов подав заявку на «світлорозподільвач для апарата, який слугує для передачі зображень на відстань». Це був один з 25 запропонованих на той час винахідниками різних країн проектів механічних телесистем і третій проект електропередачі кольорових зображень. Проте багато хто з вчених *основоположником телебачення* вважає росіянина В.Зворикіна. На думку інших, творцем першого телеприймача був Борис Грабовський (син відомого українського поета-народника), який створив прилад у 20-ті рр. Але навіть і після початку промислового виробництва телевізорів навряд чи хто міг передбачити, яке важливе місце посяде телебачення в житті людства.

Нову галузь знання – *імунологію* створив росіянин І.Мечников і німець П.Ерліх, за що обоє отримали Нобелівську премію.

З.Фрейд, австрійський психолог, першим висунув гіпотезу про роль підсвідомості як важливого фактора соціальної поведінки людини. Сформульована З.Фрейдом *теорія психоаналізу*



справила величезний вплив на мистецтво і літературу не тільки Австрії, а й усього світу*. Вона стала інструментом художньої творчості.

З'явилися кораблі з двигунами внутрішнього згорання — *теплоходи*, спочатку в Росії, а потім і в країнах Західної Європи. Як і завжди, всі досягнення технічної думки застосовувались перш за все у воєнній галузі. Вони використовувались при знищенні людей і матеріальних цінностей. В роки Першої світової війни армії багатьох воюючих сторін мали на озброєнні танки, літаки, а Німеччина — навіть підводні човни з радіоустановками. Вже не вперше в історії людства найдосконаліші досягнення техніки вживались для знищення його ж самого.

В 1930 р. американець Норберт Вінер сформулював задачі про «поведінку параметра, що регулюється». Через рік він разом з іншим вченим — Лі запатентував прилад, що вирішував одну з таких задач. Технічно ж вона була втілена тільки через двадцять років. А потім студент Вінера геніальний Клод Шеннон виклав у загальних рисах *основи теорії інформації*, яка у поєднанні з роботами Н.Вінера дала світові *кібернетику*.

Правда, пріоритети американців у розвитку наук визначалися досить довільно. В передвоєнні роки у США витрачали за рік у десять разів більше грошей на збір зоологічних і ботанічних зразків, ніж на збір незамінних даних, що стосувалися людських культур, які швидко щезали під натиском цивілізації, яку несла з собою біла людина.

В кінці 30-х років вчені-економісти запропонували розглядати суспільне виробництво як *сукупність трьох основних секторів* — *первинного*, до якого належать ресурсодобувні галузі і сільське господарство; *вторинного*, який включає в себе обробну промисловість; *третинного сектора*, який складається з сфери послуг. Розквіт індустріальної епохи в євроамериканських країнах припадає саме на ці роки, коли частка вторинного сектора як в структурі ВВП, так і в структурі зайнятості посіла головне місце.

* Знаменитий російсько-американський письменник В. Набоков вважав З.Фрейда «*віденським шарлатаном*», який трясетися «*в третьому класі науки через тоталітарну державу статевого міфу*».



На відміну від західних країн, наука в СРСР розглядалась як реальна виробнича сила. На перше місце висувались соціальне замовлення і потреба виробництва. Наука виконувала дві основні функції: задовольняла потреби техніки і служила зміцненню ідеології пануючого класу.

Що таке освіта ?

Освіта – специфічний феномен епохи писемної культури. Вона є способом передачі соціального і духовного досвіду, який фіксується в записі і має переважно форму знання. *Передача покоління, яке підрастає, накопиченого досвіду культури – це основна умова будь-якої системи виховання і освіти.* Освіта виокремлюється в загальних рамках суспільного поділу праці в особливу сферу діяльності, названу *школою*, яка містить всі ознаки професіоналізації. Відносини, які *складають структурну основу школи – вчитель-учень*, є одними з базових у світогляді цивілізованої людини. Шкільна освіта, як основна форма успадкування культурного досвіду, послідовного зв'язку між поколіннями, відрізняє цивілізацію від варварства. Це тим більш справедливо, що в останнього його усна фольклорна культура є невід'ємною часткою мови практичного життя.

Перехід до загальної освіти був якісним стрибком в історії людства. Відбувся цей стрибок у буржуазно-демократичну епоху і став її специфічною ознакою. В основі цього переходу кілька підстав. Серед них необхідність подолання соціального патерналізму*, яке вимагало долучення всіх громадян до знань, їх розумового розвитку як умови самостійних суджень і дій.

Освіченість, загальнообов'язкові стандарти якої постійно зростали від елементарної грамотності до *середньої* (на початку ХХ ст.), а в кінці століття в найбагатших країнах – і *вищої освіти*, стали вираженням громадянської правоздатності і людської зрілості особистостей, їх самоповаги і гідності. Освіченість створювала аристократизм *духу* навзамін аристократизму *походження*. Колись батьки пов'язували майбутнє своїх дітей із вдалим

* Патерналізм – в даному разі «батьківське» піклування влади, підприємців про простих людей, висловлене в благодійництві та в інших «батьківських» турботах багатих по відношенню до бідних.



шлюбом. Сьогодні ж вони пов'язують це з престижними вузами.

Справді, ліквідація феодалізму і перетворення народів у нації вимагали знищення станових, етнічних та інших відмінностей як джерела соціальних конфліктів. Треба було виробити таку мову соціальної комунікації, яка могла б об'єднати людей, незважаючи на існуючі відмінності. Такою мовою стала мова освіти, науки, мова раціонального мислення. Справді, **західноєвропейський раціоналізм і становить здатність народів цього континенту до вдосконалення.** В цьому й полягає таємниця їхньої цивілізації.

Завдяки шкільній освіті діти дізнаються, що таке Сонце, Місяць та зірки, з чого складається сонячна система, чим зумовлені грім та блискавка, дощ та засуха, що викликає захворювання та як їх уникнути. Діти дістають уявлення про основні закони природи та їх зв'язок з явищами природи. Традиційні міфи не витримують конкуренції з цим потоком інформації. Це призводить до уніфікації уявлення про світ в освічених людей і як наслідок до феномена десакралізації. Проте світосприйняття маленького ескімоса, так само як і бушмена, зовсім не скидається на світосприйняття маленького француза.

А загальна школа якраз і була покликана навчити дітей універсальній мові. До того ж капіталістична промисловість вимагала великої кількості грамотних працівників, вільних від забобонів. В індустріальному суспільстві люди реалізують свої можливості в рамках професійних занять, які вимагають довготривалого, систематичного навчання. Загальна підготовка, формування широкого кругозору є необхідними для наступної спеціалізації діяльності. В свою чергу, здійснення такої спеціалізації є важливою функцією сучасної освіти. Тобто загальна, спільна в своїй основі система освіти стала одним з найважливіших інститутів найбагатших євроамериканських країн.

Освіта є продуктом не тільки писемної, книжкової культури, а й повсякденної культури. В кожному суспільстві діяли і діють *два способи передачі досвіду соціальної культури. Перший* відбувається через систему освіти, яка визначає і висловлює критерії оцінок і напрацьовані людством цінності і систему знань, які необхідні кожній людині для виконання своїх соціальних функцій.



Другий шлях освіти людини складається стихійно в її повсякденному житті. Він фіксується і передається через систему традицій, звичаїв, щоденних необхідних дій чи в мовних висловах. Тобто освіту може отримати шляхом спілкування і наслідування. Звичайна людина засвоює більшу частину особистого інтелектуального світогляду з досвіду і способу життя свого оточення. Її культура здається цій людині однорідним цілим. Вона має обмежене уявлення про історичну глибину культури і її різноманітність.

У цій сфері передаються і щоденні форми культури, відтворюються архетипи*, накопичується життєвий досвід, повідомляється часто вельми складна система позанаукових засобів пізнання, стереотипів поведінки. Тут формується здоровий глузд і повсякденні форми розумової діяльності. Це період засвоєння чужого досвіду життя. Цей досвід засвоюється людиною, що росте, ще задовго до надбання свого власного досвіду і саме тоді, коли вона ще не здатна на критичні самостійні роздуми і свідомий вибір. Засвоєний як первинна інформація, цей досвід створює достатньо міцні системи переваг, які потім коригують весь подальший процес освіти особистості.

При цьому всі найдосконаліші системи освіти суттєво виправляються, оскільки людина засвоює не тільки ідеали необхідного, а й досвід щоденного життя з усіма його помилками і хибамі, а також ілюзіями, які здатні відтворюватись з покоління в покоління.

У процесі освіти співіснують в єдності і суперечності раціонально обгрунтовані контексти культури і система знань, а окрім того, ще й ірраціонально-спонтанні, інтуїтивні форми — *утонії*, *ілюзії*, *міфи*. Надія людства на те, що за допомогою освіти розсіється морок невігластва або щезне все таємниче, малозрозуміле і непояснене розумом, не справдилася. Буття людини, як і вона сама, суперечливе. Воно поєднує у собі як сутнісну визначеність,

* Архетип (гр. *arche* — розпочало, *typos* — образ) — прообраз, першообраз, первісний образ, ідея. Численні декларації про пошуки архетипів в архітектурі та образотворчому мистецтві спираються на давню філософську традицію, за якою архетип лежить в основі загальнолюдської символіки. Згідно з К.Г. Юнгом, архетип — це первісні форми пізнання міфу, колективний «осад» історичного минулого, що зберігається в людській пам'яті.



так і парадоксальність. Ці крайнощі можуть співіснувати окремо в різних ситуаціях і ускладнювати вибір людини.*

Система освіти, враховуючи все це, орієнтується на раціональні засоби освоєння дійсності, вчить людину раціональному пізнанню всього сущого, вчить приборкувати емоції й інтелектуально визначати напрямки вольових дій. Проте і в повсякденному житті людина часто живе майже рефлексивно, користуючись автоматизмом доведених до досконалості звичних дій. Ці *усвідомлені* і *рефлекторні* типи поведінки, якими людина оволодіває в різних формах у стабільному суспільстві, діють упорядковано.

А в суспільстві, що переживає кризу, ці два типи поведінки розходяться аж до розколу. В освіті існують суперечності між індивідуальною свободою вибору учнем форм і змісту освіти, з одного боку, і строгою упорядкованістю, системністю і дисциплінованістю процесу пізнання – з другого.

Та система освіти, що склалась, наприклад, в Росії ще за Петра I, а остаточно сформувалась у радянський період, – це система світської освіти. В 1918 р. в країні відбулась фундаментальна реформа системи освіти. Це була третя така реформа за всю історію Росії і перша в ХХ ст. Вона була орієнтована на західні зразки і ґрунтувалась насамперед на засвоєнні наукових знань.

Правда, з самого початку існування радянська влада в Росії стала проводити так звану *«культурну революцію»*, яка не мала аналога в світі. «Культурна революція» була одним з трьох пунктів плану побудови соціалізму в країні. Метою цієї революції було ліквідувати неграмотність і виховати громадян Росії в дусі марксистської ідеології. Засобами ж були обрані початкові школи, *лікнепи* (організації з ліквідації неграмотності), хати-читальні, гуртки в клубах тощо. В них навчали грамоти та рахунку як дітей, так і дорослих. Вважалося, що культурна революція

* В патріархальній сім'ї представники різних поколінь жили і працювали разом. Вони мали спільний час і простір праці, побуту, відпочинку. Це була єдина реальна можливість забезпечити спадковість поколінь. У такій сім'ї передавались у спадок професія батьків, світогляд, всі сім форм суспільної свідомості батьків. У ній формувалися стереотипи свідомості і поведінки, які визначали виховання і освіту майбутніх батька і матері сімейства. На час фізіологічної зрілості підлітка синхронно наступала і соціальна зрілість: хлопець, дівчина були повністю готові до створення власної сім'ї без всякої батьківської підтримки. Такий ефект недосяжний ні за яких, навіть найкращих сучасних систем освіти.



триватиме доти, доки всі покоління радянських людей не стануть справжніми марксистами.

Як і всі плани радянської влади, цей теж не був виконаний. Правда, існувала строга державна система початкової, середньої і вищої освіти. Методика навчання в цих школах в основному відповідала вимогам і стандартам європейським, а де в чому і перевершувала їх. Росія, а потім і СРСР мали в другій половині століття найбільшу кількість громадян з вищою освітою. Та оскільки ця передова методика ніколи не була забезпечена матеріально, то якість підготовки спеціалістів для народного господарства країни була посередньою.

В основу системи освіти на Заході в першій половині ХХ ст. були покладені фундаментальні науки. Разом з ними неявно сприймалась і ціла низка цінностей раціонального характеру. Вони мають значення тільки в рамках певного типу культур, що належать до західних — європейської і північноамериканської. Це культури *техногенної* цивілізації. А культури країн Сходу мають характер *традиціоналістський*. Там інновації і творчість зовсім не мають пріоритетних якостей. Вони маскуються під традицію.

Наприклад, в Індії будь-яка інновація в галузі знань, яка вироблялась кастою брахманів, завжди була безособовою. Тобто вона завжди подавалась як продовження традицій, хоча й несла в собі радикальні зміни. Там навіть текст складався як своєрідний психологічний зразок, за яким людина починала мислити від імені брахмана чи іншого наставника, ототожнюючи себе з ними. Через те результати процесів мислення цієї людини не усвідомлювались як її власні, нею побудовані. Отже, традиціоналістські культури зорієнтовані перш за все на те, щоб зберегти традицію. Там немає уявлення ні про стрілу часу, ні про прогрес, немає й позитивної оцінки діяльності, що змінює світ. Навпаки, ці ідеї стають визначальними тільки в культурі техногенної цивілізації, яка продукує наукову раціональність.

Освіта і наука формують наукову картину світу і логіку міркувань, зорієнтовану на докази і обґрунтування знань. Інакше кажучи, наука і освіта формують світогляд людини. Російський вчений О. Р. Лурія внаслідок довготривалих досліджень в 30-х рр. традиціоналістських груп у Середній Азії довів, що людина Сходу терпить великі труднощі при вирішенні завдань, які вимагають формаль-



них міркувань за схемою силогізму* . Пізніше за цією ж методикою американський психолог М. Коул вивчав мислення представників подібних груп у Ліберії і отримав такі самі результати.

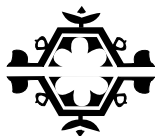
Невід'ємною характерною рисою творчої особистості є інновація, творчість, формування яких стало головною метою освіти. Оволодіння знаннями мусить потім дати освіченій людині можливість створювати щось нове.

Рекомендована література

- Бернал Д. Наука в истории общества. — М., 1956.
Блок Марк. Апология истории или ремесло историка. — М., 1986.
Кукаркин А. В. Буржуазная массовая культура. *Теории. Идеи. Разновидности. Образцы. Техника. Бизнес.* — М., 1985.
Культура. Традиции. Образование. *Вып. 1.* — М., 1990; *Вып. 2.* — М., 1993.
Культура, человек и картина мира. — М., 1987.
Лурье С. В. Историческая этнология. — М., 1998.
Назаретян А. П. Агрессия, мораль и кризисы в развитии мировой культуры (*Синергетика исторического прогресса*). — М., 1996.
Наука в культуре. — М., 1998.
Постижение культуры. Концепции, дискуссии, диалоги. (*Ежегодник Рос. ин-та культуры*). *Вып. 3-4.* М., 1995; *Вып. 5-6.* — М., 1996.
Пуанкаре Анри. О науке. — М., 1990.
Рассел Бертран. Словарь разума, материи и морали. — К., 1996.
Романовская Т. Б. Наука XIX-XX веков в контексте культуры. — М., 1995.



* Силогізм — висновок, що складається з двох міркувань (посилань), з яких випливає третє міркування (висновок).



РОЗДІЛ ТРЕТІЙ

ОНОВЛЕННЯ МЕТОДІВ І НАПРЯМКІВ РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА

Модернізм як художній метод

Модернізм виник в кінці ХІХ — на початку ХХ ст. Ідеологічне обґрунтування йому дав символізм. Очевидно, що *модернізм* — це вчення про модерн як стиль у мистецтві і літературі. Слово *модерн* (modern) означає *модерний, новітній, сучасний*. Поява його не була випадковою. Варто зазначити, що у філософії початку ХХ ст. став переважати песимізм, ірраціоналізм та індивідуалізм. Традиції художньої культури, побудовані на класичних зразках реалізму, коли дія відбувається в певний час, в конкретному місці, а сюжет твору є стрижнем, навколо якого обертаються всі герої і події, були зруйновані.

Новий погляд на світ, як завжди, встановили вчені. Цього разу це були філософи і психологи. Так, французький філософ, викладач університету А.Бергсон доводив, що людина може досягнути природу явищ, «*життєвий порив*», якщо звернеться не до розуму, а до *інтуїції*. Тобто для розуміння особливостей художньої творчості і пізнання більше значення мала інтуїція, а не інтелект.

З.Фрейд показав, що не все в людині підкоряється раціональному, і відкрив таємні сфери людської психіки. Так би мовити, *переклав унікальну таїну душі на мову універсальних психоаналітичних схем*. Проте його колега і соратник К.Юнг пішов ще далі і ввів у психологію поняття «*колективного несвідомого*» —



глибинного шару психіки* . Особливістю *колективного несвідомого* є його універсальність — спільність для всіх людей. За Юнгом, психіка не є похідною від чогось, навпаки, вона первинна і визначає буття людини. *Коллективне несвідоме* — це початковий стан психіки. Його особливістю є всезагальна тотожність. Тобто для колективної психіки характерне відчуття тотожності всього живого. В такому стані знаходилися первісні люди, які не відокремлювали себе від природи. А тепер це відкрили для нас австрійські вчені-психологи.

Отже, людина, яка вивчає світ, мусить включати в об'єкт вивчення і свою свідомість. Зміщення інтересу з вивчення об'єкта на межу взаємодії суб'єкта і об'єкта є однією з особливостей нового наукового світогляду, що формується.

Хоч як це дивно, але саме люди мистецтва, а не науковці першими відчули зміну нових світоглядних установок. К.Юнг вважав, що люди мистецтва не так відірвані від *колективного несвідомого*, як решта представників західного суспільства. Вони чутливо вловлюють найменші зміни в його потоці. А потім це відображається в їхніх творах. Через те нові віяння ХХ ст. знайшли відображення в мистецтві раніше, ніж в науковому і суспільному житті. Митці, літератори стали засобом відтворення духу своєї епохи. У своїх творах вони показали світ не тільки таким, яким він існує сам по собі, а й таким, яким він нам здається.

Багатьом основним напрямкам культури ХХ ст.: *експресіонізму, сюрреалізму, неоміфологічній манері письма в цілому, новому роману, плину свідомості, театрові абсурду* тощо — притаманне шизофренічне начало.

Як бачимо, прорив несвідомого відбувся в сфері мистецтва. Утверджувалась культура, витоки якої знаходилися в глибинах індивідуальної психології. Художнім методом цієї культури був модернізм як сукупність різних течій. Йому притаманні деякі основні риси. Так, модернізм допускає деформацію реальності або й взагалі відмовляється від очевидної дійсності, створюючи нову реальність, що ґрунтувалась на естетизації бруталного та ірраціонального. Модернізм проголошував самоцінність творів

* Кажуть, що світ уявного, підсвідомого був пізнаний і точно визначений ще в часи Софокла (Луї ван Дельфт).



мистецтва поза всяким зв'язком з життям. Це було мистецтво заради мистецтва. Крім того, виразники цього стилю пародіювали інші твори мистецтва, передовсім традиційного. І як вже було зазначено, суттю модернізму було звернення до *колективного несвідомого*.

Отже, модернізм як художня система зобов'язаний своєю появою декадансу (втечі від реального життя, відторгненню соціальних проблем), а також *авангарду*, який закликав розпрощатися зі спадком минулого і створити щось не схоже на традиційне мистецтво. *Авангард* виник на фундаменті європейської естетичної думки. Первинною його спрямованістю було існування поза музеєм, поза історією мистецтва, суцільна провокація й *інішність*, *несхожість* стосовно до всіх традиційних культурних норм.

Поява декадансу визначила важливий період в історії культури всієї Європи. Це був час, коли процеси суспільного занепаду перетнули центр людської душі, формуючи відповідне сприйняття сучасності. Відбулися великі зміни в умонастроях і самопочутті людей. Ці зміни були надзвичайно глибокими. Недарма їх зафіксували великі поети, які відрізнялися інтуїтивною чутливістю до того, що Гегель називав *«станом світу»*. Вони першими передали занепад, що насувався, мовою лірики. Саме вони виявили в тайниках власної свідомості його ознаки. Ці поети стали художніми виразниками занепаду і разом з тим його жертвами. Хоча певною мірою кокетувала з декадансом Зинаїда Гіппіус. Федір Сологуб, який прожив молодість, яку важко навіть уявити, писав багато своїх декадентських віршів з силою безпосереднього переживання.

Аналіз декадентства можна знайти в реалістичних романах початку ХХ ст. *«Доктор Фаустус»* Томаса Манна, *«Життя Клима Самгіна»* Максима Горького, *«Жан-Крістоф»*, *«Зачарована душа»* Ромена Роллана відобразили цілі культурні формації і не могли залишити поза увагою такий характерний прояв духовного життя, як декадентство.

Модернізм — це множинність художніх напрямків із спільним світоглядом. Модернізм роздробив звичний художній образ, виділивши його окремі якості. Так, перебільшена увага митців до змісту образу отримала назву *натуралізму*, його виразність переросла в *абстракціонізм*, емоційна насиченість стала *експресіонізмом*, а багатозначність, надзвичайність і сьогодні відома як



сюрреалізм. Модерністи вважали, що хаос сучасного життя сприяє загостренню почуття самотності людини, тому що ворожа дійсність лякає її своєю непереборністю.

Модерн як стиль прагнув до прикрашування дійсності, яка оточувала людину, підкресленої активності впливу на життєві процеси, видовищності і декоративності навіть у дрібницях. *Модернізм — це мистецтво дрібниць*. Знову ж таки, однією з причин цього був конфлікт між високими ідеалами і буденністю життя людини на Заході. Тому модерн намагався компенсувати останнє художніми засобами. Цікаво, що стиль «модерн» з'явився саме на Заході. Багато західноєвропейських країн мали на той час свої колонії на Сході. Задоволений меркантильний інтерес рано чи пізно мусив трансформуватись в естетичний. Що й сталося в кінці XIX — на початку XX ст. А результатом цього інтересу було поєднання в стилі «модерн» європейських та східних традицій культури. Від західного мистецтва модерну дістались романтизм, чутливість і тверда лінійно-структурна основа. А від східного — площинність, декоративність і орнаментальність.

Модерн, на відміну від імпресіонізму, є перш за все стилем дизайнерським. Він вносить мистецтво у приватне життя людини, прикрашає його, декорує побутові речі. Модерністи вважають, що форма в мистецтві важливіша, ніж зміст. Будь-яка річ може бути виконана у високохудожній формі. А джерелом цієї форми стали природа і жінка. Тому модерн за його вишуканість і витонченість вважають стилем жіночим.

Отже, найвидатнішими представниками стилю «модерн» були дизайнери, а не живописці. Винятком є відомий австрійський художник Густав Клімт.

Видатний англійський графік Обрі Бердслей народився в 1872 р. і прожив всього 25 років. Його ілюстрації до знаменитих книг і мала реклама поліграфія принесли йому славу ще за життя. Та найбільше визнання творчість О.Бердслея отримала на початку XX ст. Найбільш вдало з цього приводу було сказано в одній з рецензій 1912 р., опублікованій у Петербурзі: «Він помер в самому кінці XIX ст., залишивши у спадок мистецтво, в якому все, починаючи від форми і закінчуючи змістом, створено для радості XX століття» (О.О.Савельєва).

Охоплюючи історію європейського суспільства і його культури принаймні за останні два століття, модерн для повсякден-



ної свідомості уявляється як вичерпний і цілісний образ цивілізації Старого світу.

Нова художня мова літератури...

Невід'ємною частиною загальнокультурного розвитку є літературний процес. Основою цього явища став не тільки художній твір, а й літературна критика, періодичне видання, мемуарна та епістолярна література, а також видавництво, друкарня, книжкові магазини тощо. Обґрунтування цього поняття здійснювалося протягом XIX-XX ст.ст., а власне термін виник лише в 20-30 рр. XX ст. *Літературний процес* — це виникнення і розвиток світової художньої літератури. Характерною особливістю літературного процесу цієї доби є пошуки нових та видозміни вже існуючих форм художньої творчості.

Мимоволі постає запитання: чи література є чимось постійним, незмінним, навіки закріпленим в єдності форми і змісту, чи вона розвивається як знання, як наука, як розвивається, власне, все? Існує думка, що художній твір може виконати і функцію наукового дослідження (П. В. Копнін). Це положення підтверджується і низкою фактів. Так, Л. Толстой у романі *«Війна і мир»* зображує хід війни точніше, ніж історики того часу. К. Маркс називав Оноре де Бальзака доктором соціальних наук. Він вважав, що для вивчення економічних відносин буржуазного суспільства *«Людська комедія»* дала йому більше, ніж книги усіх буржуазних спеціалістів — істориків, економістів, статистиків разом узятих. Крім того, О. де Бальзак знав про характери людей більше, ніж вся наука психологія на початку XX ст.

Існує міцний зв'язок між будь-яким мистецтвом та історією. Історичні процеси фіксуються в кабінетах вченими-істориками: вони встановлюють факти, інтерпретують зв'язки між ними, впливи, розглядають минулі політичні і суспільні концепції.

Але не лише історики відтворюють образ минувшини. Не лише вони формують уявлення звичайної людини про минулі події та історичні постаті, інакше кажучи, *загальну історичну свідомість*. Це залежить також і від митців, від мистецтва і культури. Про Цезаря і Брута ми скоріше знаємо від Шекспіра, ніж від Моммзена чи Гіббона. Про Французьку революцію довідалися не так від Жюлья Мішле, як від Давіда, котрий пензлем зо-



бразив зворушливі образи героїв і жертв революції. Якою була російська кампанія Наполеона, знаємо насамперед від Толстого, якою вікторіанська Англія – від Діккенса. Про завоювання американського Дикого Заходу, про цей дивовижний і кривавий процес творення нової цивілізації на чужих землях, світ знає з американського вестерну.

Отже, знання про минуле мистецтво дає нам не менше, ніж наука. Якщо у когось виникне потреба взнати, в чому полягають особливості сільського населення Польщі, то він про це взнає більше з роману Владислава Реймонта «*Мужики*», а не з класичної роботи Томаса і Знаненського «*Польські селяни*». Краща монографія антрополога Малиновського про тробріанців не йде ні в яке порівняння з «*Моею Антонією*» Уїлли Кезер чи «*Чорним ягням і сірим соколом*» Ребекки Вест. Незрівнянною є сила, з якою ці письменниці показують внутрішню роботу суспільства і мотивацію поведінки індивіда в ньому. Тобто письменник не менше сприяє просвітництву, аніж вчений.

Але навряд чи зможуть наші нащадки скласти уявлення про нас за творами, наприклад, образотворчого мистецтва ХХ ст. Справді, з творів Пікассо і Брака, Матісса і Шагала, Кандінського і Татліна історики майбутнього не взнають про нас і наш час нічого. Ці твори не зможуть розповісти нічого правдивого про те, який вигляд мали тоді люди, як вони працювали, пили, їли, вдягалися, проводили вільний час. Якщо ж потомки все-таки візьмуть їх на віру, то отримають спотворене уявлення навіть про зовнішність своїх предків.

За більш точною інформацією, людині майбутнього доведеться звертатися до ЗМІ, а точніше – до фотографії. Правда, фотографії викличуть здивування своєю разючою відмінністю від того, що тоді ж зображували живопис, графіка, скульптура.

Слід пам'ятати, що культурна еліта суспільства не сприймає історію поза друкованим словом. Читання – це вченість, культура думки про те, *що* потрібне для особистого успіху, а *що* шкідливе. Мистецтво взагалі, як і література зокрема, впливає на розум через почуття. Письменник, художник чи композитор, оспівуючи подвиги головного героя свого твору, мимоволі готують ґрунт для його реабілітації в майбутньому. Поетам, письменникам, композиторам, художникам належить роль тлумачів



подій. Тож ми порадили б майбутнім авторам бути обережними у виборі історичних героїв для своїх творів.

Звичайно, проаналізувати творчість усіх письменників ХХ ст. немає не тільки можливості, а й потреби. Тому мова піде тільки про тих, хто найбільше зробив для оновлення художньої літератури ХХ ст. Для справжніх новаторів літератури важливо не що сказати, а як сказати.

Класиками модернізму були Джеймс Джойс, Марсель Пруст, Франц Кафка, Вірджинія Вульф. Їхні художні концепції під кінець ХХ ст. перетворилися на пануючі тенденції розвитку культури. Ці художники перенесли акцент з активної взаємодії між літературою і життям у внутрішньотекстову площину. Тобто тепер не дійсність впливала на літературу, а навпаки – література на життя. *Дійсність повинна була змінюватися відповідно до концепцій, які народжувалися літературою і культурою в цілому.*

Своїм подальшим розквітом модернізм зобов'язаний таким письменникам, як Т.Манн, Г.Гессе, М.Булгаков, А.Платонов, А.Камю, В. Голдінг та інші. В їхній творчості модерністський спосіб зображення був переважаючим. При цьому загальнокультурні або суб'єктивно-авторські міфи ставали основою художнього змісту.

...Австрії

Буквально напередодні розпаду на початку ХХ ст. останніх європейських імперій – Австро-Угорської, Німецької і Російської – відбувся незвичайний розквіт їхніх культур. У віденській культурі першої третини цього століття можна виокремити трьох знаменитих мислителів, з іменами яких пов'язаний переворот не тільки в австрійській, а й в європейській духовній традиції. Карл Краус** в літературі, А.Лоос в архітектурі, Людвіг Вітгенштейн у філософії здійснили прорив до витоків нового розуміння культури. Вони виступили як проти «чистого» мистецтва, так і проти усіх форм культури, які не відображали сфери духовного життя. Недарма Карл Краус іменував Австро-Угорську монархію «*дослідною станцією кінця світу*». Те саме можна сказати і про решту імперій.

* Карл Краус (1874-1936) – відомий австрійський письменник і критик, сатирик, який вів запеклу війну проти преси усіх напрямків, проти розпаду мови і думки. Брав участь у долі багатьох поетів і письменників Німеччини та інших країн світу.



Проте перша третина ХХ ст. в культурі була часом австрійців. Вершилась зміна епох, і Австрія через їх неминучість опинилась в епіцентрі світових подій. Одним з найвизначніших письменників ХХ ст. був австрієць Франц Кафка. Він є автором знаменитих романів *«Процес»*, *«Замок»*, *«Америка»* та інших. В 1990 р. в Празі видані друком *«Листи батькам. 1922-1924 роки»*. *«Мені потрібно багато бути одному. Все, що мною створено, — це плоди самотності... Все, що не належить до літератури, я ненавиджу...»* — писав Ф. Кафка. Справді, він ненавидів дегуманізований світ, в якому був приречений існувати. Суперечності світовідчуття Ф. Кафки часом були непримиренними. Письменник не вірив у сьогоденність, сумнівався в можливостях людини. Сама дійсність романів Ф. Кафки, новел, притч трагічна і туманна, маячною сновидністю і ліричністю відкривала широкий простір суб'єктивізму оцінок.

Художній світ його романів порівнянний не з емпіричною дійсністю, а з культурою. Саме культура, поряд з невідомими імпульсами героїв, пронизує зображувані події і визначає закономірності їх розгортання. Кафку вважають сейсмографом ХХ ст., фіксатором ситуації.

Моделлю австрійського письменника тієї пори в значенні життєвої позиції, свого ставлення до власної творчості був чиновник, який писав драми, вірші, прозу, але який не міг покинути службу. І не покинув би, навіть якби міг, тому що недостатньо вірив у свій талант, а тим більше в успіх. Це був прообраз людини *«в капелюсі прикажчика на голові пророка»* (Андре Сальмон). Так і Ф. Кафка чіплявся за службу, не вірив у себе і не хотів друкуватись. Він навіть заповідав своєму другові спалити після смерті всі свої рукописи. Добре, що той його не послухався, і це стало неоціненною послугою для людства.

Найменш відомим з великих письменників нашого століття назвала одна англійська газета Роберта Музіля. Він прожив життя в нестатках, майже не публікувався, знаменитий його роман *«Людина без властивостей»* вийшов друком уже посмертно. Світ, створений ним у цьому романі, характеризує автора як філософа, природознавця, навіть інженера. Завдяки цьому виникла нова форма роману — симбіоз епосу і математики. Його часто називають *«інтелектуальним романом»*. Як і у випадку з Кафкою, слава засяяла вже над могилою Музіля.



Першим живим класиком австрійської літератури був Х. фон Додерер. До Другої світової війни він опублікував шість книжок, серед них романи «*Пролом. Випадок, що продовжувався двадцять чотири години*», «*Вбивство, яке може здійснити кожен*», «*Таємниця імперії*» тощо. Особливостями художньої манери Х. фон Додерера було те, що він описував побут, збирав реалії, вів хроніку Відня. Його світ замикається не державою, а суспільством, на рівні приватних осіб і їхніх приватних сімейних, любовних, дружніх, ділових зв'язків. Згодом це стало правилом для новітньої австрійської літератури.

Історія австрійської культури завдячує своєю славою ще багатьом знаменитим письменникам. В цілому ж міжвоєнне двадцятиліття було часом розквіту австрійської художньої літератури.

...Німеччини

Для письменників Західної Європи в цей час є характерним тяжіння до символу, міфу, параболи. Приклад творів вже згаданого Ф. Кафки («*Перевтілення*»), а також німецьких письменників Т. Манна («*Тоніо Крегер*»), Б. Брехта («*Матінка Кураж та її діти*») дає можливість досягнути радикальне оновлення ідейно-художньої системи літератури початку ХХ ст. При уважному їх аналізі видно специфіку літературного розвитку сучасності як рух у бік безвзірцевих, неімітуючих форм відображення дійсності. В цих творах зросла роль читача як учасника творчого процесу.

Література декадансу (кінець ХІХ – початок ХХ ст.) відрізнялась перш за все культом крайнього індивідуалізму, суб'єктивізму, прагненням до хворобливого, надломленого. Лідером цієї течії був німецький поет Стефан Георге. Він проповідував «*чисте мистецтво*», засуджував російську революцію 1905 р., протиставляв у своїх віршах сильну особистість народним масам. В його творчості дедалі більше зростає містицизм.

Томас Манн взагалі вважав, що в світі відбувся крах впорядкованої, унормованої буржуазності. Письменник цієї доби віддає перевагу особистості, звертається до унікального і неповторного в ній, що допомагає зберігати людськість у протистоянні з уніфікацією системи.



Експресіонізм виник у Німеччині незадовго до Першої світової війни. Безпосередньою метою експресіоністів було самовираження особистості. Система принципово відкидалась, усе віддавалось на розсуд інтуїції художника. Оголене почуття повинно безпосередньо йти від душі.

Засновники експресіонізму бачили головне своє завдання у вираженні суб'єктивно-індивідуалістських настроїв художника за допомогою зсунутих, побачених у незвичному ракурсі образів зовнішнього світу. Слово «експресіонізм» вперше вжив в 1911 р. німецький поет Г. Вальден. Не зображення світу, а його сприйняття, а також уявний світ становлять суть експресіоністської естетики. Теоретик експресіонізму Казимір Едшмід наставляв: *«Світ існує. Повторювати його немає сенсу»*.

Одним з провідних жанрів експресіонізму була публіцистична драма, або «драма крику», з її «вселенськими конфліктами», абстрагованим образом людини, уривчастою «телеграфною» мовою, різкою пластикою. Першою програмною заявою експресіонізму в літературі була драма В. Хазенклевера *«Син»*. *«Мета цієї речі — переробити світ»*, — стверджував у передмові автор. Експресіоністи Ф. фон Унру, Й. Бехер, Г. Кайзер у своїх творах заздужували війну, проповідували вселюдську потребу в мирі.

Найвищою цінністю світу експресіоністи вважали людину. Вони прагнули перетворити мистецтво на пророка майбутнього прекрасного, гармонійного життя. На цій здатності відрізняти добро від зла, на цьому незламному людському інстинкті ґрунтується нерушимість світу у творах такого відомого романиста, як Леонгард Франк. Переплетінням експресіонізму з реалізмом характеризуються найвідоміші його романи *«З трьох мільйонів троє»*, *«Матильда»*, *«Учні Ісуса»*, *«Зліва, де серце»*.

Піднесення в культурному житті Німеччини тісно пов'язане з ростом соціально-політичної боротьби в країні, з розвитком опозиційних, антиімперіалістичних настроїв. Письменники-реалісти відгукуються на гострі зміни в суспільному житті. Так, темою *«Будденброків»* Томаса Манна є крах і розпад торговельної династії, які викликані не зовнішніми причинами, а чисто психологічними факторами. У кожному новому поколінні Будденброків наростає антибуржуазний дух, який виснажує енергію і впевненість у собі членів великого сімейства. З другого боку,



в романі показано вічний конфлікт між добропорядним бюргером і художником. Це вічний конфлікт між способами життя, між різними способами світосприйняття. Автор не засуджує жодного з них.

Тетралогія Томаса Манна «Йосип і його брати» видавалася друком з 1933 по 1943 рік. Як і всі романи письменника, цей також можна розглядати як «роман освіти»,* історію формування молодого людини, яка росте. З другого боку, ця книга висловлювала протест проти антисемітизму, який насаджувався нацистами в Німеччині. Автор наділив свого героя такими якостями, як політичний досвід, соціальний ідеалізм, винахідлива практичність. Крім того, до цього додається ще й гуманістична віра в те, що люди здатні контролювати стан довкілля і своє економічне становище. Тобто все це і становило ідеологію *нового курсу*** , який і пропагував письменник.

Томас Манн був ворогом фашизму, що встановився в Німеччині, тому емігрував до США. «Німецьке красне письменство перебуває там, де перебуваю я», — заявив письменник.

Варто зазначити, що не всі романи Томаса Манна витримали перевірку часом. Так, великий російський поет І.Бродський наприкінці ХХ ст. критикував його романи «Йосип і його брати» і «Доктор Фаустус». Після того, як І.Бродський їх прочитав, у нього склалося враження про Т.Манна як «про надзвичайно цікавий і суто німецький феномен». Відсутність душі, продовжив далі І.Бродський, підмінялося надлишком інтелекту. Це той вакуум, який був заповнений інтелектуальними побудовами. При цьому роман Т.Манна «Будденброки» І.Бродський абсолютно справедливо вважав геніальною книгою.

Критика буржуазної Німеччини, мілітаризму і пруссацтва, тема загибелі бюргерської культури прозвучала в творах Генріха Манна («Вірнопідданий»), Бернгарда Келлермана («Тунель») та інших.

* «Роман освіти» (з нім. — *bildungsroman*) — специфічно німецький тип роману, в якому зображується внутрішній розвиток юнака з того часу, коли він ще себе не усвідомлює, до становлення зрілої особистості, яка знаходить себе в суспільних вчинках. Цей роман продовжував розвиватися і в ХХ столітті (Роберт Музіль, Герман Гессе та інші). Ще його називають «романом виховання», «романом розвитку».

** «Новий курс» — система соціально-економічних заходів президента США Ф.Д.Рузвельта з подолання депресії 1929 року.



У період Веймарської республіки в країні виникла реваншистська, націоналістична література. Її фундаторами стали Е. Юнгер, Е. Двінгер, Е. Кольбенхойер, Г. Грімм, автор сумнозвісного роману «*Народ без простору*». Пізніше ця назва стала крилатою фразою нацистських пропагандистів, які обґрунтовували право Німеччини на завоювання чужих земель.

Тема самотності людини, втрата нею особистості стає домінуючою в західноєвропейській літературі. З найбільшою силою ця тема втілена у творах письменників про долю колишніх фронтовиків Першої світової війни. Варто сказати, що письменники, які перебували по різні боки фронту під час війни, відзначали одні й ті самі тенденції, відображені в їх творах. Цих письменників називали «*втраченим поколінням*» (Г. Стайн). І літературу «втраченого покоління», що виникла в 20-ті рр., писали такі різні автори, як Ернст Гемінгвей, Джон Дос Пасос, Річард Олдінгтон, Еріх-Марія Ремарк та інші. Цікаво, що більшість з названих були солдатами тієї війни. Романи Ремарка «*На Західному фронті без змін*», «*Три товариші*» стали своєрідними художніми документами епохи, поетичними літописами і маніфестами покоління. Він оспівує дружбу чоловіків, які були фронтовиками, і пристрасно заперечує війну і мілітаризм, підкреслюючи, що в мирному житті в умовах економічної кризи непотрібним виявилось ціле покоління. Знецінились не тільки гроші, а й моральні принципи, недевальвованою цінністю залишилась тільки любов.

Героями творів цих письменників були прості люди. Вони ні на що особливе не претендують, а з погляду оточуючих і самих себе є або звичайними грішниками, або убогими, або комічними постатями. Незграбні підлітки і дивакуваті старі жінки (у Фолкнера), вчорашні солдати Першої світової війни, непотрібні в мирному житті, повії (у Ремарка), тореадори, рибалки, журналісти, спортсмени, покалічені, але міцні духом фронтовики (у Гемінгвея), невдахи-спортсмени, шукачі золота, моряки, діти робітничих кварталів, мешканці трущоб, туземці американських колоній (у Лондона). Взагалі це аутсайтери, маргінали, люди з узбіччя соціального життя. Вони не служать «ідеалам вільного суспільства», та, попри все, є справжніми носіями добра і мужності.



Жахливий привид фашистського «активізму», фашистського «обов'язку», фашистської «ідеї» викликав реакцію недовіри до результатів людської активності взагалі і перебільшене уявлення про пасивну піддатливість людської природи.

За 12 років нацистської диктатури багато хто з німецьких письменників стали вигнанцями з власної волі. В Марселі Анна Зегерс в «Транзиті» зазначала, як жертви нацизму відчайдушно намагалися вибратися з окупованої нацистами Європи. А в Данії Бертольд Брехт аналізував «темні часи» на батьківщині за Гітлера. В США був виданий друком «Доктор Фаустус» Томаса Манна. Лише деякі письменники, серед них Готфрід Бенн, Ганс Каросса, Ернст і Фрідріх Георг Юнгер, Еріх Кестнер, Ернст Віхерт перебували у «внутрішній еміграції» під забороною писати.

...Росії

Культура кожного народу розвивається нерівномірно. Час від часу в ній переважає якийсь один вид мистецтва, який найповніше втілює всі проблеми цієї культури. В російській культурі такою домінантою стала література. Місія російської літератури полягає в тому, щоб зображати життя простої людини. А оскільки це література повчальна, напучувальна, то вона цю людину ще й вчить. Вчительська суть російської літератури — *«глаголом жечь сердца людей»*.

Ця література створює історію, якої ще немає як зумовленої і цілісної дійсності. Вона також створює народ, бо згуртовує його навколо себе. Література фактично і створила найцінніше і загальне, що є в Росії, — *культуру*. Взагалі ж культура єдина, і спільні процеси охоплюють всі її сфери.

Хоч і побутує думка, що велика російська література почалася з лицейських віршів О. Пушкіна і закінчилася на *«Хаджі-Мураті»*, проте і наступні покоління письменників зробили свій внесок у її розвиток.

На кінець XIX — початок XX ст. реалістичний роман в російській літературі вже майже вичерпав свої можливості. Він повністю склався як жанр і нічого нового не міг запропонувати читачеві. Тому таким сильним і миттєвим був наступ **модернізму** й **авангардизму**.



Різноманітність західноєвропейських (А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, М. Гайдеггера тощо) та вітчизняних (В. Соловйова, М. Бердяєва) філософських ідей зумовила багатство художніх напрямів і течій російського модернізму, серед них провідними стали *символізм, акмеїзм, футуризм та імажинізм*.

З 1894 р. (часу вступу на престол царя Миколи Другого) і до 1936 р. (доби «великого перелому» в СРСР) існувала культурно-історична епоха, відома як російська *«срібна доба»*. Основним її літературним напрямком був *акмеїзм*. Провідниками акмеїзму були Микола Гумільов, Анна Ахматова та Осип Мандельштам, хоча всього їх налічувалося близько сорока осіб. Критерії модернізму були дуже різні. Так, Л. Андрєєв проповідував хаос життя, В. Брюсов – філософію миті, М. Арцибашев у натуралістичних романах пропагував задоволення статевих потреб, Д. Мережковський відстоював новорелігійну свідомість, а Вяч. Іванов оспівував містичний анархізм.

»*Трагічним тенором епохи*» назвала Анна Ахматова видатного поета Олександра Блока. У своєму містичному світі він шукав Прекрасну Даму:

*Предчувствую Тебя. Годя проходят мимо –
Все в облике одном предчувствую Тебя.
Весь горизонт в огне – и ясен нестерпимо,
И молча жду, тоскую и люблю.*

Елітарна культура «срібної доби» прагнула подолати суперечності між життям і творчістю, зробити творчість спонтанною, як життя, побудувати за художніми законами. Митці вели боротьбу за звільнення російського мистецтва від аскетичних ланцюгів минулого.

Поряд з модерністськими літературними течіями в Росії існувала відома поетична школа – ОБЕРІУ (російською мовою – *Объединение реального искусства*). Це була літературно-театральна група, що існувала в Ленінграді з 1927 до початку 1930-х рр. Як драматурги, члени групи передбачали європейський *театр абсурду* за 40 років до його появи в Парижі. Першими *сюрреалістами* серед них були Д. Хармс і А. Введенський. Найбільше члени цієї групи прославились своєю поезією.

Багато геніальних людей у своїх творах передбачили власну долю. Сталося це і з Даниїлом Хармсом. Одного разу він вий-



шов з дому і щез. Лише потім стало відомо, що його було заарештовано і він помер в одній із сибірських в'язниць. Та Д. Хармс знав про це наперед, коли писав вірша «Мандрівник»:

До лісу темного якимось зайшов той мандрівник.

*І він з тих пір, і він з тих пір, з тих пір безслідно зник.**

Жовтнева революція 1917 р. ознаменувала собою крах Російської імперії. Радянська влада почала своє існування з політики воєнного комунізму. Нова економічна політика, що прийшла йому на зміну, була з боку революції поступкою міщанству. В літературі це був кінець символізму, натиск *футуризму*. А через футуризм відбулося вторгнення політики в мистецтво. На вулиці вийшли «*футуристи, барабанщики і поети*» (В. Маяковський). Футуристи закликали скинути з корабля сучасності всіх попередніх класиків. Зрозуміло, що авангард був кроком вперед на шляху подолання класичних зразків мистецтва. Причому це риси не тільки поезії: те ж саме можна сказати про новітній живопис, графіку, архітектуру, театр.

В 1918-1920 рр. художники ще не вдавалися до політичних доносів — цього «досягнення» вже кінця 20-х рр. Навпаки, всі тоді говорили одне одному правду в очі. І якщо футуристи кидали своїм опонентам: «*Ми прийшли випалити в мозку плісняву минулого*», то і противники не соромились: «*Що сказати, до прикладу, про рельєф Татліна? Такі рельєфи в достатку зустрічаються у вигрібних ямах*». Якщо «ліві» іменували художників старої школи «художниками-буржуа», байдужими пролетаріату, то й «старіки» відбивались так само: «*Футуристи і кубісти просто-напросто відігруються на Жовтневій революції за ту зневагу, яка була виявлена до них за часів царя і Керенського...*» Таким чином можна сказати, що культура початку 20-х рр. утверджувала пристрасну боротьбу думок.

Правда, ще ніхто з митців не знав слів Леніна: «...Мистецтво для мене — це... щось на зразок інтелектуальної сліпої кишки, і коли його пропагандна роль, яка нам необхідна, буде зіграна, ми його — дзик! дзик! — виріжемо. Через непотрібність...»

Так сталося, що потім протягом всього ХХ ст. російський авангард спирався на рух мас, їхні настрої та інстинкти. Саме

* Вперше в Україні переклад з російської віршів Д. Хармса для дітей здійснила письменниця Галина Малик.



тоді авангард і досягав успіху, опинявся на чолі суспільного і культурного піднесення, коли стихійний масовий рух займав у російській історії керівні позиції. Особливо наочно це відбувалося саме в культурі футуристичного авангарду – весь час начебто на початку, в настрої нескінченних починань. Невипадково А.Тойнбі вважав футуризм, як і архаїзм, схожими стратегіями, які виникли в умовах кризи і розпаду цивілізацій, розколу в їхніх культурах.

Усі великі російські поети ХХ ст. народилися ще в ХІХ ст. Нова влада почала планове винищення класово чужих елементів в літературі і мистецтві. Літературна політика була частиною політики загальної – спочатку Леніна-Троцького, потім Зінов'єва-Каменєва-Сталіна і, нарешті, Сталіна-Єжова-Жданова. Як наслідок були знищені митці, народжені на початку 80-х років ХІХ ст., потім народжені в середині 90-х рр., а потім народжені в 10-х рр. ХХ ст. (Н.Берберова). Репресії почалися з арештів О.Воронського, Б.Пільняка, формалістів-попутників, далі почалися арешти футуристів та молодих робітничих і селянських поетів, які до самого кінця 20-х років вірою і правдою служили новому режимові. Репресовані були не тільки відверто буржуазні учасники «Релігійно-філософських зборів», а навіть члени РАПП, які завчасно кинули в маси гасло про необхідність зниження культури взагалі, тобто про знищення інтелігенції. Вони ж загрожували кулею останнім символістам і акмеїстам. Та це їх не врятувало.

В 1919 р. почалася реєстрація усіх видів реалізму, оскільки соціалістичного тоді ще не було. Тому він тоді називався порізно: *монументальним, узагальненим, плакатним, статичним, динамічним, умовним*.

В 1934 р. в Москві на І з'їзді письменників СРСР був проголошений як основний художній метод *принцип соціалістичного реалізму*. Він вимагав від художників слова політичної лояльності і ствердження у своїх творах революційних ідеалів. Віднині соціалістична держава поширювала свій контроль і на творчість. Вона диктувала уніфікацію тем і стилю, а також суворо карала за «відхід від генеральної лінії». Ейфорія художніх пошуків 20-х років, з погляду комуністичної партії, мусила змінитись на односторонність. Спочатку все, що порушувало новий естетичний



канон, прирікалось на забуття, а згодом і на знищення разом з його творцями. Родоначальником соцреалізму був оголошений Максим Горький. Типовими представниками соцреалізму в Росії були Ф. Панфьоров («Бруски»), Ф. Гладков («Цемент»), М. Шолохов («Тихий Дон», «Піднята цілина») та інші. Вони оспівували перемоги радянської влади на фронтах громадянської війни, в індустріалізації і колективізації країни.

Вигідно вирізнявся серед письменників Ісаак Бабель, чия самобутня творчість характеризується видатною образотворчою майстерністю. Його творчі устремління визначили місце письменника серед фундаторів радянської літератури. І. Бабель був одним з небагатьох, хто формував її стиль. «Для слави (не для каталогів) Бабель і досі — автор однієї книги.

Ця самотня книга має назву «Конармія».

Музика його стилю зіштовхується з нестерпною жорстокістю деяких сцен.

Одному з оповідань — «Сіль» — випала доля, яка зазвичай відводиться віршам і лише в рідкісних випадках дістається прозі: багато хто знає його напам'ять» (Х.Л. Борхес).

На тлі вдаваної безсистемності репресій радянської влади закономірним є знищення тих письменників і їхніх творів, в яких гострий мовний зсув або погляд на дійсність під певним кутом зору давав просту і ясну картину суспільних перетворень. Згадайте лишень вірш О. Мандельштама:

*Мы живем, под собою не чуя страны,
Наши речи за десять шагов не слышны,
А где хватит на полразговорца, —
Там припомнят кремлевского горца.*

Ця строфа є яскравою ілюстрацією до періоду культу особи Сталіна. В 1937 р., перебуваючи в засланні, О. Мандельштам на запитання, що таке акмеїзм, відповів: «*Туга за світовою культурою*».

Прорив А. Платонова («Котлован», «Чевенгур») або М. Булгакова («Біг», «Біла гвардія», «Майстер і Маргарита», «Собаче серце») через завісу брехні був покараний владою забуттям за життя. Влада всіляко ізолювала письменника від дійсності, занурювала в інформаційну пустоту, нівелювала його творчий стиль. Таким чином стиралась творча індивідуальність письмен-



ників. Справді, чим стиль Ажаєва відрізнявся від стилю Панової або стиль Бабаєвського від стилю Бубьоннова? На вершинах соціалістичного реалізму писались взаємозамінювані твори. Соц-реалізм – це мистецтво високої анонімності. Він був варіантом масової культури в умовах репресивного соціалізму. Тобто «наявність письменників за відсутності літератури». Тим-то література за Сталіна являла собою різкий контраст з літературою Заходу, так само як і з новаторською за формою літературою російського модернізму.

Естетична програма соціалістичного реалізму зводилася до подолання модернізму як спроби «вискочити з історії» (Євгеній Добренко). Модернізм був тотально придушений, встановилось панування соціалістичного принципу приховання прийому, прагнення бути «ніяким» (Є.Дьоготь). Справді, розум, перебуваючи в руках одного класу, втрачає доказову силу.

...України

Українській літературі першої третини ХХ ст. було властиве стильове розмаїття. Велику частину цього часу плідно працювали письменники старшого і середнього покоління: Іван Франко, Леся Українка, Михайло Коцюбинський, Ольга Кобилянська, Степан Васильченко, «покутська трійця» – Лесь Мартович, Василь Стефаник, Марко Черемшина.

Вступили на ниву літературної праці й молоді письменники і поети. Найвідомішими серед них стали поети – М. Рильський, П. Тичина, М. Семенко, В. Сосюра; прозаїки – М. Хвильовий, Ю. Яновський, П. Панч, З. Тулуб та інші.

Більшість з молодих письменників була *неоромантиками*, багато хто сповідував ідеї *імпресіонізму*, *символізму*, *футуризму*. Наприклад, український *футуризм* можна розглядати як школу Михайла Семенка, який, за його висловом, багато років працював «*футурорубом у диких лісах української літератури*». «Передовими явищами» сучасної ім літератури було «знищення всього старого», «введення лєнінізму в мистецтво» і «побудова комунізму в культурі». Так писав про це М.Семенко в статті «*Мистецтво як культ*». І це не дивно, тому що фактично всі без винятку авангардисти на перших порах підтримували радянську владу в Україні. Про що потім гірко пожаліли.



Це були «перші хоробрі» (В.Еллан). Питання соціального визнання, відповідності часові їхнє покоління сприймало доволі боляче. Непомітно гарячі культурологічні дискусії початку 20-х рр. переростали у неприховану війну компроматів і доносів. З формальних термінів вже виводились репутації, донос ставав провідним жанром епохи, а біографії разом з відкладеними науковими дискусіями переносились на Колиму. Це було явищем закономірним, тому що в межах великої і героїчної епохи вони формували нове літературне середовище, а разом з ним змінювали і дійсність. «*Та вино революції неминуче скисає в оцет реакції*», внаслідок чого криза світогляду приводить до занепаду особистості і масової свідомості. Це сталося і в Україні в 1918-1920 рр., і цьому явищу П.Тичина поставив точний діагноз:

*Чи вже стомилась наша нація,
Чи недалеко до кінця,
Коли кругом одна протрація
І майже жодного слівця,
І майже жодної поезії,
Яка б нас вдарила, нема.*

Як бачимо, всі ці літератори належали до різних груп і дотримувались як різних естетичних програм, так і різних поглядів на те, що відбувалося в країні. Та все ж таки для них «був украй актуальним пошук узгодження свого національного ества та національних стимулів з історичною реальністю, в якій тоді домінуючою була тенденція до пролетарсько-інтернаціоналістичного перетворення світу» (І. Дзюба).

Ідейним натхненником групи «неокласиків» був Микола Зеров, видатний діяч національного відродження, блискучий перекладач, поет, критик, професор, дослідник культури античності. М. Зеров підніс українську поезію, літературу до вимог європейської естетики. Його вплив на розвиток української літератури мав величезне значення.

Всю історію української літератури можна безпомилково визначити як активне прагнення для власного самоствердження відокремитись від Росії, «геть від Москви». Так, і в ці роки М.Хвильовий порушує питання про орієнтацію української культури на Європу як «великий тракт прогресу».



Плакаючи надії на розквіт своєї молоді нації, письменник наголошував на необхідності позбутися віковичного нападництва, залежності від російського диригента.

Варто, однак, ще раз підкреслити, що найбільш плідною була творча діяльність українських письменників тільки до Першого з'їзду письменників СРСР. Після нього всі вони мусли творити в рамках методу соціалістичного реалізму, що катастрофічно позначилося на якості їхніх творів і відкинуло українську літературу далеко назад.

...Франції

За безглуздим присудом, винесеним самими французами, Франція не народжує своїх власних геніїв: ця старанна країна обмежується тим, що впорядковує і доводить до блиску духовні матеріали, ввезені з-за кордону. Наприклад, добра половина сучасних французьких поетів веде свій початок від Волта Вітмена. Або французький сюрреалізм, який начебто є запізнлим перевиданням німецького експресіонізму.

Цей присуд образливий подвійно: він звинувачує весь світ у варварстві, а Францію — у безплідді. Насправді ж блискучим спростуванням цього самозвинувачення є висока самобутня культура Франції.

У першій половині ХХ ст. в художній літературі Західної Європи спостерігається посилення інтересу до *онтології* — філософського вчення про буття. Це захоплення не обминуло навіть російських письменників. Раціоналістичне пізнання світу через досягнення науки, яке пропагували *позитивісти*, не пояснювало надприродної агресивності і кровожерності людини, аморальності політиків і панування зла. Позитивістів змінили християнські містики. Упередження проти філософського раціоналізму глибоко коренилось у сучасній культурі.

Соціально-історична визначеність характерів літературних персонажів, їхня духовна врівноваженість вже не була такою очевидною для авторів повістей і романів початку ХХ ст. Тепер поведінка героїв їхніх творів вже не була наперед обумовленою і психологічно обґрунтованою. Душі їхніх героїв стали ареною боротьби добра і зла, а джерела їх свободи пробивалися з підсвідомості.



В кінці XIX – на початку XX ст. панівним напрямком у літературі було так зване «*католицьке відродження*». Тобто пошуки втрачених істин ішли у формі християнської містики. В прозі це Ж. Бернанос, в поезії і драматургії – Ш. Пегі, П. Клодель, а далі Ф. Моріак тощо. Взагалі ж в літературі Франції цього періоду зберігаються традиції соціально-психологічного роману.

На початку століття в Парижі виник гурток поетів, музикантів і художників. Вони називали себе *кубістами*. Очолював їх поет Гійом Аполлінер. На кшталт того, як геометрія абстрагується від видимого світу, вважали кубісти, їхня поезія повинна звільнитись від реальності. Бо вона, ця поезія, немовби хистке, неясне відбиття у воді. Треба зазначити, що талановитий поет Аполлінер вийшов у своїй творчості за межі кубізму, хоча сам же і був його теоретиком. Аполлінер прагнув до оновлення змісту й форми поезії, до зближення її з життям. Основні його твори видані в збірках «*Алкоголі. 1898-1913*» і «*Каліграми. Вірші Миру і Війни*». Віршам Аполлінера властивий тонкий ліризм, тяжіння до фольклорної традиції. Аполлінер був пов'язаний не тільки з кубізмом, а й з сюрреалізмом (роман у дусі сюрреалізму про війну «*Жінка, яка сидить*»). Взагалі ж кубізм був, здається, однією з останніх спроб застосувати зброю минулого століття (витівки «проклятих поетів», епатаж, публічні скандали тощо) проти сучасного буржуазного противника.

Близько 1910 р. у Франції кілька ліричних поетів, мимоволі конкуруючи не тільки з предметністю живопису, а й з газетою, оголошенням, афішею, рекламою, плакатом, прагнули включити у вірш максимум наочної інформації. Вони подавали її так, щоб вона впадала у вічі неподільно, безпосередньо, без узагальнюючої типізації. Лірика поетів цього напрямку стала поезією великих просторів, соціальної динаміки. Одним з основоположників цього напрямку, відомого як «*поетичний реалізм*», був Блез Сандрар, поет, мандрівник, авантюрист, революціонер, солдат і філософ, який все життя вболівав за простих людей і жив одним з ними життям. Коротше, Блез Сандрар, людина, яка взяла всі професії, об'їздила весь світ, був «дріжджами» свого покоління. Другим основоположником «поетичного реалізму» був Аполлінер. Він же разом з В. Незвалом дав йому цю назву.

Під кінець Першої світової війни у Швейцарії виник дадаїзм. Символ беззмістовності, безглуздості, «*напрямок літератури,*



який займався безмістовними речами», — так пояснюють французькі тлумачні словники *дадаїзм*, породження інтелігенції. Вся анархічність людського духу, знесилоного жахами світової війни, проявилась у цьому напрямку. Найбільшого значення дадаїзм досяг у Франції, де він став чисто літературним напрямком. Засновник дадаїзму Трістан Тцара так пояснював суть цієї течії: «*Дадаїзм стверджує, що сумнів передує дії, що він понад усе. Дадаїзм піддає сумніву все. Все — дадаїзм. Не довіряйте дадаїзму*». Це був ще один бунт проти офіційних шор. Гасла дадаїзму дратували міщан.

Від дадаїстів залишилося кілька уламків. Справжні художники, хоча й з певними обмовками, примкнули до сюрреалістів.

В 20-х рр. у Франції виникає *сюрреалізм*. Філософською основою його був інтуїтивізм А.Бергсона. Вихідним пунктом сюрреалізму стала книга Ф.Супо і А.Бретона «*Магнітні поля*». Підґрунтям сюрреалізму була поетика сновидінь. Натхненником сюрреалістів довгі роки був П.Елюар. Сильний вплив сюрреалізму на свою творчість пережив і Л.Арагон. Сюрреалізм (надреалізм) був для французьких поетів прагненням ствердити місце поезії в житті, допомогти зміні реальності буржуазного суспільства іншим, більш справедливим і більш гідним людини.

Однією з останніх новинок буржуазного мистецтва був *абстракціонізм*. В абстракціонізмі знаходять своє завершення тенденції всіх попередніх течій у мистецтві — футуризм, кубізм, експресіонізм, дадаїзм тощо. Абстракціоністи вважали, що осягти явища дійсності шляхом образного їх сприйняття неможливо. Абстрактне ж, чи безпредметне, мистецтво досягає повного знищення подібності з дійсністю за допомогою абстрактних форм.

Під впливом жадливих наслідків світової війни, політичної й економічної кризи, що охопила Європу, творча інтелігенція віддала перевагу змалюванню внутрішнього світу окремої людини, втікаючи таким чином від катаклізмів дійсності. *Модерністи* стають співцями сутінків. Вони пильно і довго вдивляються в найпотаємніші закутки людської душі. Таким був і М.Пруст — один із найбільш складних і суперечливих письменників ХХ ст., глава модерністської школи.

За своє коротке, замкнуте (через хворобу) в чотирьох стінах життя М. Пруст створив низку романів, які були об'єднані фабу-



лою, оповідачем і героями під назвою «Впошуках втраченого часу». Славу Прустові принесла книга «В затінку дівчат у розквіті». За неї М.Пруст отримав Гонкурівську премію. Потім вийшли друком «В бік Германтіє», «Содом і Гоморра» та інші. Всього ж епопея складається з 7 частин у 15 книгах. Цей цикл є монолітним «плином свідомості»*. В ньому об'єктивні предмети наштовхують героя на суб'єктивні відчуття. Мистецтво, вважає Пруст, є одним з універсальних способів пізнання себе і єднання світу. Якщо людина пережила, засвоїла й усвідомила прожите, вона може віднайти втрачене, себе у світі і світ як такий. Саме в цьому полягає вищий сенс суб'єктивної епопеї М.Пруста, яка справила величезний вплив на літературу ХХ ст. Правда, захвалена, але пустопорожня кучерява проза М.Пруста не сприймається читачами ХХІ ст.

Близькучим стилістом, високоерудованим письменником був Андре Жід. Між двома світовими війнами багато хто вважав його вчителем, совістю епохи, мало не пророком. Жід став лауреатом Нобелівської премії з літератури. На початку 20-х років А.Жід був володарем дум значної частини французької інтелігенції. Поряд з М.Прустом він був визнаним главою модерністської школи. Та навіть він не утримався від спокуси оспівування соціалізму в СРСР, від чого, правда, потім відмовився.

Характерно, що саме в Парижі в 1935 р. був скликаний Перший міжнародний конгрес письменників на захист культури. В 1937 р. в Іспанії (Валенсія) проходили засідання Другого конгресу. Найактивнішу участь у роботі обох конгресів брали митці Західної Європи, за ініціативою яких і проводилися ці заходи.

...Італії

В кінці ХІХ – на початку ХХ ст. в італійській літературі починається реакція проти натуралізму (*веризму*) і взагалі проти реалістичної літератури минулого століття. Перемагають *неоромантизм, психологічний імпресіонізм, естетизм, декадентство*. Напередодні Першої світової війни представники цих напрямків

* Цей термін належить Вільяму Джеймсу – старшому братові видатного письменника Генрі Джеймса (США), одному з основоположників філософського вчення ХІХ ст. – *прагматизму*, згідно з яким ідея набуває змісту лише в своїх практичних наслідках і, навпаки, реальний світ здійснюється тільки в *плині свідомості*.



приходять до *футуризму і націоналізму*. Цей розвиток відображає ті етапи, які пройшло буржуазне суспільство Італії після об'єднання країни і до 1914 року.

Лідером італійського модернізму був найвизначніший письменник цієї країни Г.Д'Анунціо. Еволюція творчості Д'Анунціо весь час ішла по лінії відмови від естетизму. Встигнувши побувати в ролі військового, державного діяча, він все ж таки віддав перевагу письменництву, де й прославився найбільше. Намагаючись подолати кризу капіталістичної системи своєї країни, Д'Анунціо пропонує у своїх творах здійснити це шляхом експансії, воєнної величі («*Може так, а може, й ні*»). Незважаючи на те, що італійський імперіалізм в останні десятиліття напередодні світової війни діяв досить активно, письменник звинувачував його в пасивності. Заклики, промови і статті Д'Анунціо часів війни видані друком під назвою «*В ім'я великодержавної Італії*». В подальшому він перетворився на релігійного містика.

Вірністю старій поетичній школі, а також раннім естетизмом Д'Анунціо накликав на себе критику з боку *футуристів*. Італія, за програмою футуристів, повинна відкинути романтиків минулого, повинна знищити пам'ятники попередніх культур і схилитись перед технікою, індустріалізмом, воєнною і колоніальною анексією, силою і свавіллям. Війна вважалась кращою гігієною світу, а братство народів — гангреною.

Вождем і найвідомішим представником футуризму був Т.Марінетті. Поети футуризму (Марінетті, Лучіано Фольгоре, Паоло Буцці, Говоні та інші) оспівували гарячкові темпи індустріалізації, як підготовку до війни, склали гімни динамізму машин. Здається, що вони захмеліли від успіхів техніки. Все це було так схоже на радянську політику індустріалізації того ж часу. Тобто в дійсності Марінетті виявився набагато традиційнішим, ніж здається.

Характерно, що авангардисти всіх мастей обов'язково видавали свої маніфести. Небезпідставно вважається, що епоха авангарду залишила нам у спадок непохитну віру в абсолютну цінність естетичних маніфестів.

Зруйнування загальнозрозумілої художньої лексики утруднювало можливості художнього контакту. В цьому причина великої кількості теоретичних маніфестів, які заповнили художне



середовище перших десятиліть ХХ ст. Це відбулося буквально в усіх видах мистецтва. Творчі декларації і пояснювальні тексти художників, поетів, музикантів визначали висхідні позиції авторів, обумовлювали художні цілі. Ці маніфести скорше були ознакою неможливості дістатись до своєї аудиторії, ніж спробою порозуміння виробника із споживачем.

Для культури Італії першої половини ХХ ст. була характерною боротьба двох ідеологій — фашистської і демократичної. Навіть у самому футуризмі була демократична лінія. Одним з її представників був Р.Канудо, італієць, який писав французькою мовою і першим оцінив можливості зв'язку літератури і кіно. Як Д'Анунціо, так і Марінетті спочатку симпатизували фашистам, а потім і підтримували режим Муссоліні і навіть пішли обидва до нього на службу.

І справді, італійський декаданс не заслуговував би на увагу, якби з його впливом не довелось боротися багатьом талановитим письменникам. Твори модерністів усіх відтінків вплинули навіть на деяких з тих письменників, які безпосередньо не належали до їх епігонів. Таким був і Луїджі Піранделло, який прославився своїми новелами, драмами і романами («*Шість персонажів в пошуках автора*», «*Сьогодні ми імпровізуємо*», «*Покійний Маттіа Паскаль*» та ін.). Він без усяких прикрас змальовував світ маленької людини капіталістичного міста, з дивовижною витонченістю розкриваючи її психологію.

Італія вже в 1922 р., коли Європа ще приходила до тями після катастрофи Першої світової війни, пережила нову катастрофу — в країні встановився фашизм. В Європі ще продовжувався істеричний бунт індивідуалізму, а у фашистській Італії «буржуазному індивідуалізму» вже була протиставлена соціальна єдність і дисципліна. Водночас державній машині, яка оперувала категоріями «вищої користі» і законами «великих чисел», надавалися властивості духовної сутності. Та фашизм (так само як і соціалізм) за своєю суттю був грандіозною містифікацією. Тому італійцям не залишалось нічого іншого, як втеча у власний внутрішній світ від абсурдної дійсності фашистського режиму:



*В Европе холодно. В Италии темно.
Власть отвратительна, как руки брадобрея.
О, если б распахнуть, да как нельзя скорее,
На Адриатику широкое окно.*

(О. Мандельштам)

І мистецтво, яке хотіло зберегти себе, теж ставало в опозицію до фашизму. Причому це робилось неявним чином, законспіровано. Про катастрофічний розрив між особистістю і світом свідчить творчість всіх неконформістських митців Італії 20-30-х рр. Прикладом такої втечі є герметична поезія і метафізичний живопис, які відгороджувалися від зовнішнього світу за допомогою підкреслено темної образної мови. *Темної* в даному разі означає не обов'язково неясної, а з наміром зашифрованої. Неконформісти не просто ігнорували дійсність фашистської Італії, а перебували щодо неї в стані активної протидії. Такою була лірична опозиція письменника Італо Звево, який протиставив у «*Самопізнанні Дзено*» людяність активного духовного життя нелюдяності бездуховної енергії. Письменник зумів показати всю нестерпну складність духовного життя італійця-неконформіста 20-х рр.

В 1931 р. в Парижі вийшла друком книжка журналіста і письменника Курціо Малапарте (Курціо Поганого) «*Техніка державного перевороту*» (інакше — «*Методи змови*»). Це був великий політичний памфлет. Перекладена потім ще шістьма мовами, ця книжка зразу ж була заборонена в Італії, Німеччині, СРСР та інших країнах. Головними героями цього твору були Ленін, Муссоліні, Пілсудський, Троцький, Сталін, Гітлер. Більшість з них автор бачив, а з деякими зустрічався особисто. Він таврує своїх героїв, розкриваючи нелюдську суть їхньої політики. За два роки до приходу Гітлера до влади Малапарте пророчче передбачив трагічні наслідки панування фашизму в Німеччині і світі.

В період чорного двадцятиліття правління Муссоліні вступили в літературу письменники, які згодом прославили Італію. На початку тридцятих років виходять друком перші книжки Е. Вітторіні, романи А. Моравія, Ч. Павезе і К. Альваро.

Великою заслугою перед літературою Італії є діяльність філософа і літературознавця Бенедетто Кроче. Йому належать фундаментальні праці з естетики і філології. Він виступав проти позити-



візму, що панував тоді в італійській літературі, і відстоював діалектику. Б.Кроче бачив у творах мистецтва відтворення особи автора і вважав її незалежною від часу і нації. Він поділяв письменників на психологічні типи. Б.Кроче був прихильником інтуїтивізму.

...Англії

Художня література Англії першої половини століття творилась в обставинах цікавих і надзвичайних. Самий початок століття ознаменувався смертю королеви Вікторії і кінцем «вікторіанської епохи». Разом з королевою Вікторією в перший рік ХХ ст. англійська буржуазія поховала свою «золоту добу». У спадок новим поколінням англійських літераторів залишився метод критичного реалізму (соціального реалізму), розвинутий «вікторіанцями» Ч. Діккенсом, В. Теккереєм, Д. Еліотом .

Різноманітність течій і угруповань, полеміка між ними, спроби окремих письменників втрутитись у соціальну політику уряду нашоувались на переважаючий консерватизм суспільства. І одночасно виступи молодих літераторів, постановка нових, раніше заборонених тем в їхніх творах і бурхлива реакція читачів у відповідь — все це свідчило про інтенсивність літературного життя Англії.

Два основних методи і напрямки розрізняються в англійській літературі на початку століття — *реалістичний і декадентський, або авангардистський*. Правда, останній тут не був таким яскравим, як, наприклад, у Франції. Була розвинута також *фантастика і фентезі*.

Критичний реалізм втілювався в творах Т. Гарді, Д. Мередіта, С. Батлера, Б.Шоу, Г.Велса, Д.Голсуорсі тощо. Вони розвивали традиції класичного соціального роману.

Протилежними реалізму за змістом і формою були такі напрямки, як *натуралізм* творців «літератури трущоб» Дж.Мурра, Дж.Гіссінга, А.Моррісона. Близькими естетам були *неоромантики* Р.Л.Стівенсон («*Острів скарбів*», «*Дивна історія доктора Джекіля і містера Хайда*») і Джозеф Конрад («*Лорд Джім*», «*Тайфун*», «*Ностромо*»). Ім'я Річарда Льюїса Стівенсона згадується тут у зв'язку з тим, що він був певним чином предтечою модернізму. А романтика морських мандрів як у Стівенсона, так і у Конрада поєднується з глибоким психологізмом і серйозними моральни-



ми і соціальними проблемами. Трагічна суперечність між прагненням до добра та любові і неможливістю їх досягнення становлять основний конфлікт романів обох авторів.

Незвичайною є доля Джозефа Конрада. Син польського повстанця, сімнадцятилітнім юнаком він покинув батьківщину, молодість провів у Франції, став моряком. Жодного слова не знаючи англійською, прибув до Лондона, найнявся матросом на англійський вітрильник. Через кілька років став капітаном, а ще через кілька книжками Дж. Конрада зачитувались не тільки в Англії, а й у Європі.

На Заході вважають близькими між собою творчість *неоромантиків і літератури дії* через те, що ці групи розвивали колоніальну тематику. Справді, вони її розвивали, але з різних позицій. Перші колоніалізм засуджували, а другі його схвалювали й оспівували. Цими бардами колоніалізму були Р.Кіплінг, Р.Хаггард і А.Конан-Дойль. Варто звернути увагу на найталановитішого серед них – Р.Кіплінга. Це він першим вивів у своїх творах образ «людини дії» – солдата, чиновника, місіонера. Цей тип героя замінив у його книжках звичний образ авантюриста. На самому початку ХХ ст. під час англо-бурської війни, яку Кіплінг схвалював, йому було 36 років. Він знаходився якраз посеред свого життєвого шляху. І майже в кінці шляху письменницького. Його ще перекладають у всьому світі, він отримує величезні гонорари. В 1907 р. йому присудили Нобелівську премію з літератури «за ідейну силу і майстерність стилю», але в основному це все визнання його минулих заслуг. В кінці свого найбільш плідного періоду Кіплінг написав прекрасний роман «*Кім*», який вийшов друком в 1900 р., коли автор був уже для багатьох одіозною постаттю з репутацією імперіаліста.

Вустами героя свого роману «*Світло погасло*» Кіплінг сформулював тезу, за якою у «*всякого на одну вдалу роботу припадає не менше чотирьох невдалих. Зате одна ця удача сама по собі виправдує все інше.*» Слова ці були мимовільним передбаченням долі творів самого Кіплінга. Безжальний час відсіяв усе невдале, слабе, тенденційне і залишив нам лише найцінніше. Розгадку цієї стійкої зачарованості творчістю Кіплінга, мабуть, слід шукати в тому, що Андре Моруа назвав «*природним, постійним зв'язком з найдавнішими, з найглибшими шарами людської свідомості*».



З усіх англійських письменників тільки один Кіплінг отримував легендарні гонорари — шилінг за кожне слово. Веселий і чуттєвий Діккенс не отримував і десятої частки цих грошей. Кіплінг — єдиний з англійських письменників, чиї твори заслужили честь вийти повним зібранням ще за життя автора. А це означає, що деякі забуті аспекти вікторіанської епохи навіки закарбовані на сторінках його творів.

Класичним англійським «романом виховання» був «*Тягар пристрастей людських*» — найвидатніший твір Сомерсета Моєма. Та найбільшої майстерності цей письменник досяг в оповіданнях. В Англії спадщину Моєма відносять до так званої «малої класики» («*minor classic*»), хоча це не заважає його творам і сьогодні бути дуже популярними в багатьох країнах світу.

Цього письменника можна розглядати як пізнього *вікторіанця*, молодшого сучасника Шоу, Голсуорсі, Честертона, Веллса* і Беннета. Всі вони писали в епоху, коли Англія була могутньою світовою державою, і здавалося, що такою вона залишиться назавжди. Впевнена в собі, вікторіанська Англія дозволяла таким письменникам, як Шоу і Веллс, знушатись над гіршими якостями її суспільства. Шоу висміював її буржуазну мораль, Голсуорсі викривав її скупість і жагу накопичення багатств. Честертон захоплювався її минулим і бунтував проти сучасності, а Веллс жалів Англію за її помилки, що не заважало йому їх поділяти.

Дивно, але Моєм, який був найменш критично налаштований, виявив більше презирства до найгірших якостей вікторіанського суспільства, ніж будь-хто із згаданих письменників. І це при тому, що всім очевидна ввічливість і стриманість у поведінці англійців на людях, упорядкованість їхнього повсякденного життя. Це суспільство справді буде турботу про себе на взаємній увазі всіх його громадян, тоді як, наприклад, у Франції панує відносна соціальна анархія.

Ціла група блискучих письменників Англії розвивала модерністські напрямки в літературі. Такими були Д. Джойс, Т. С.

* Цікаво, що перше видання зібраних творів Г. Веллса вийшло друком не на батьківщині, а в санкт-петербурзькому видавництві Пантелєєва в 1901 р. Через кілька років там же видавництво «Шиповник» опублікувало ще одне зібрання творів англійця. А в 1909-1917 рр. видавець П. П. Соїкін видав друком перше в світі Повне зібрання творів Г. Веллса в 13-ти томах.



Еліот, В. Вульф, О. Гакслі. Батьком *епічного модернізму* називають сьогодні Д. Джойса. За одних тільки «Дублінів» він заслуговував місця серед класиків. Основну частину свого творчого життя Джойс прожив в Європі, на материк. Занурившись з головою в літературну працю, він не помітив навіть Першої світової війни. Більш того, він не помічав навіть людей поряд із собою. Д. Джойс обідав в одних і тих же кафе, де часто бував і В.Ленін. Але письменник Джойс вустами своїх літературних героїв висловив почуття, надії і сподівання читачів його творів. А політик Ленін приніс неймовірні страждання мільйонам своїх співгромадян. Доля сама вибирає виконавців власних вироків.

Джойс вважав, що справжнього тріумфу національний дух може досягти тільки в освоєнні європейської художньої традиції. Тільки це дасть можливість створити на її основі нове мистецтво. Зразком нової художньої мови літератури став роман Джойса «Улісс» — історія одного дня в межах одного міста. Кожна глава книги співвіднесена з певним часом дня, органом тіла, видом мистецтва, символом, кольором, літературним прийомом і пригодою Улісса, сина Лаерта з роду Зевса.

Роман Джойса «Улісс» своїм змістом звернений не так до почуттів читача, як до його інтелекту. Щоб зрозуміти написане автором, треба знати всі чи хоча б основні мистецькі надбання людства. Створити такий шедевр Джойсові вдалося за рахунок духовного пошуку, напруженого життя навіть підсвідомості. Джойсів «Улісс» став своєрідною енциклопедією модернізму. Правда, Карл Юнг стверджував, що «абсолютно безнадійна пустота — домінанта всієї книги». Західноєвропейські ж і американські послідовники Джойса* оголосили внутрішній монолог його героя універсальним методом художнього зображення характеру.

Представником рафінованої буржуазної інтелігенції, так званих «високочолих», був у літературі Англії Олдос Гакслі. Початок його творчості припадає на 20-ті рр. Першими романами Гакслі були «Танок блазнів» та «Контрапункт». На час, коли вий-

* Б.Пільняк і Б.Пастернак в некролозі Андрію Белому стверджували, що «Джойс — це саме втілення майстерності в сучасній європейській літературі... треба пам'ятати, що Джеймс Джойс — учень Андрія Белого».



шов друком «Контрапункт», автор вже досяг середини свого життєвого шляху. Гакслі віддавав перевагу «Контрапункту» перед іншими своїми романами. Оскільки Гакслі був переконаний, що мистецтво є організацією видимого хаосу в упорядкований людський світ, то й свій роман він будував за музичними законами.

Назва роману – «Контрапункт», тобто вид багатоголосся, що заснований на одночасному поєднанні і розвиткові низки мелодій. У цьому романі Гакслі з байдужістю природознавця вивчає своїх сучасників і не виявляє нічого, окрім безпліддя, гонитви за насолодами і відсутності моральних підвалин. Безлад у середовищі героїв його роману Гакслі відтворює засобами хаотичної композиції. У відповідності з методами експериментальної англійської літератури 20-х рр. він удався до безсюжетності. Гакслі звертається до жанру роману-дискусії, в якому дія створюється не розвитком характерів і доль, а зіткненням філософських поглядів і світоглядів. Відкидаючи традиції класичного роману, Гакслі разом з тим відкидав і крайні прояви модернізму.

Одним з найбільш видаваних друком англійських письменників на початку ХХ ст. був Едвард Дансейні. Він друкувався в усіх можливих журналах; видав друком 13 романів, 17 збірників оповідань, 41 п'єсу, 8 збірників поезії. Серед них у хронологічному порядку: «*Боги Пегани*», «*Час і боги*», «*Оповідання сновидця*», «*Драми богів і людей*», «*Далеке, зруйноване*», «*Хроніки Родригеса*», «*Драми близькі і далекі*», «*Сяючі двері*», «*Благословіння Пана*», «*Дорожні нотатки Джозефа Джоркенса*».

При читанні його творів виявляється, що Дансейні на початку століття писав справжню і прекрасну *фентезі*. А його оповідання про надприродне, фантастичне відкидають як алегоричні тлумачення, так і наукові пояснення. Його оповідання просто чарівні. Видно, що лорду Дансейні затишно в його хисткому світі. Цікаво, що до цього з'яву напрямку фентезі пов'язували з іменем Дж. Р. Р. Толкієна. Цілком справедливо фентезі називають законнонародженим дитям народної казки і наукової фантастики.



...Сполучених Штатів Америки

Якщо, за висловом Ф.М.Достоевського, вся російська література вийшла з гоголівської «Шинелі», то в літературі США таку роль відіграли «Пригоди Гекльберрі Фінна» Марка Твена. Цей роман сягав глибин національного життя, був своєрідною хронікою суспільних і духовних змін часу, окреслював і передбачав напрямок того розвитку, яким керуватимуться американські письменники все ХХ ст. У всякому разі, такою була думка з цього приводу В.Фолкнера і Е.Гемінгвея, а їм, як кажуть, видніше. «Вся американська література, — писав в 1935 р. Ернст Гемінгвей, — вийшла з однієї книги Марка Твена, з його «Гекльберрі Фінна».

Великого розмаху в літературі США на початку століття набуває рух «розгрібачів бруду». Так назвав його учасників Т. Драйзер. Початок цьому рухові поклав журналіст Джейкоб Рііс. Журналісти і письменники виявляли виразки великих міст США. «Розгрібачі бруду» були типовими реформістами, які прагнули розбудити совість у зажерливих капіталістів. Це робив Д. Рііс («Як живе друга половина», «Битва з трущобами»), Іда Тарбел («Стандарт Ойл»), Лінкольн Стефенс («Ганьба міст»). Повне визнання в цей час у США отримує література критичного реалізму Джека Лондона і Теодора Драйзера, Шервуда Андерсона, Сінклера Льюїса тощо. Останній став першим американським письменником — лауреатом Нобелівської премії з літератури.

Тільки у Каліфорнії за вельми короткий час з'явилося кілька видатних письменників. Каліфорнія дала світові двох великих романістів — Д. Лондона, Д. Стейнбека («Грона гніву», «Зима тривоги нашої») і одну серйозну літературну школу так званих «тертих калачів», письменників детективного жанру Дешіела Хеммета, Джейса Кейна і Реймонда Чандлера. Крім того, ще кілька каліфорнійців були досить відомі своїми творами — оповідання, повісті і роман співця Ревучого Стану Френсіса Брет Гарта, романи викривача «спрута» каліфорнійських монополій Френка Норріса, оповідання Амброза Бірса. А кінець 20-х — початок 30-х рр. був епохою, яку деякі історики назвали потім «тимчасовою стабілізацією капіталізму».

В роки перепочинку письменники зрозуміли, що вони можуть плідно творити. Саме тоді були написані неповторні і чу-



дові романи Ернста Гемінгвея,* Джона Стейнбека, Вільяма Фолкнера. Розквітнув талант Ф. С. Фіцджеральда з його історіями життів, що не склалися, і пристрастю до зображення богеми. *«Прекрасні, але приречені»* – другий роман Ф. Скотта Фіцджеральда, який продовжував тему «втраченого покоління», одну з основних у творчості цього письменника. Вершиною творчості Ф. С. Фіцджеральда став роман *«Великий Гетсбі»*, в якому показано американське суспільство 20-х рр., «віку джазу», як називав цей час сам письменник. Його героями були «діти регтайма», «джаз-дівчатка», жінки-«вамп». В романі описана трагедія порядної і талановитої людини, яку занепастив світ грошей. Та, незважаючи на це, все навколо йшло своєю чергою. *«Димили над Нью-Йорком труби, справно перевозили мешканців міста на роботу і з роботи надземка і підземка, актриси вийшли в нових п'єсах, у видавництвах вийшли друком нові книжки, Кестли вийшли з новим танком. Вийшли нові розклади руху потягів...»* – так описував той час Ф. С. Фіцджеральд (правда, вже в іншому романі).

Зіткнення людської особистості з розбешуючим вищим світом становить основу роману *«Ніч лагідна»*. Мабуть, героєм цього роману можна вважати і самого Фіцджеральда. Останній прагнув успіху, врешті досяг його, але не витримав випробування славою і достатком. Фіцджеральд помер рано, страждаючи від алкоголізму, водночас проклинаючи і славлячи вищий світ Америки.

Отже, 20-ті рр. були роками слави Гемінгвея, Фіцджеральда, Андерсона, Стейнбека, Фолкнера, проте масовий американський читач віддавав перевагу якимось Кервудам і Берроузам.

Гострі соціальні конфлікти 30-х рр. відобразив у своїх творах талановитий Томас Вулф. За своє коротке життя він встиг написати чотири романи – *«Глянь на дім свій, ангел»*, *«Про час і ріку»*, *«Павутина і скала»*, *«Додому немає вороття»* і два збірники – *«Від смерті до ранку»* та *«За пагорбами»*. Деякі з них були видані друком вже після смерті автора. Багато які з творів Вулфа

* Анна Ахматова вважала, що і Е. Гемінгвей і Дос Пассос вийшли з творчості Джойса: *«Всі вони живляться крихтами з його столу...»*



мають автобіографічний характер. Вони глибоко психологічні. Вулф використовує засіб внутрішнього монологу, зміщує час, нитка оповіді рветься через часті ліричні відступи. Творчості Вулфа притаманна занадто пильна увага до теми смерті. Може, передчуття власної ранньої смерті вже тоді гнітили цього високоталановитого письменника? Адже відомо, що видатні митці володіли здатністю передбачати майбутнє.

Великому Томасу Вулфу два непримиренних літературних суперники Гемінгвей і Фолкнер, не змовляючись, відвели перше місце на Олімпі американської словесності.

Канони *формально-експериментальної прози* розробляла письменниця і теоретик літератури Гертруда Стайн. Після «*літератури події*» (якою художня проза була в XIX ст.), на думку Г. Стайн, в XX ст. повинен прийти «*роман стану*». В ньому не потрібна буде звична композиція і сюжет, не треба буде показувати характери героїв і типові життєві обставини. Досить буде зображення комплексу емоцій підсвідомості, сексуально-патологічної схильності. Американка як у воду дивилася, — справді, в XX ст. в літературі виникло багато напрямків. Згадаймо лишень «новий роман» у Франції. Гертруда Стайн небезпідставно вважалась лідером модернізму в США.*

Визнаним вождем *містико-релігійного напрямку* американської поезії став Т.С. Еліот. Цього англо-американського поета називають ще апологетом християнського (католицького) способу мислення. Він був митцем трагічного світовідчуття, за визначенням окремих критиків — «катастрофістом». Відкинувши естетику романтизму, він демонструє в своїй творчості розірваність, хаос, розчарування. Теоретичні основи модерністської естетики Еліота актуальні і сьогодні. Він був також і реформатором англійської поетичної мови. А думки Еліота про народну мову як основу поезії, утвердження традиційності як важливої

* Що зовсім не заважало їй не сприймати абстракціонізм. Відомий рядок Гертруди Стайн «Троянда — це троянда — це троянда» відображає протест проти абстрактного способу сприйняття. В США для більшості людей троянда — якраз не троянда, а квітка, що належить до певної вартісної категорії, яка купується у випадках, встановлених суспільством. Люди не відчують чарівності навіть прекраснішої квітки, якщо вона польова і дістається даром, тому що у порівнянні з трояндою у неї немає мінової вартості. Такий підхід до прекрасного притаманний саме західній культурі.



засади творчості, заклики до збереження духовної культури людства сприяли розвиткові літератури Заходу.

Без сумніву, творчість Еліота має міжнародне значення. Проте, коли західні критики почали називати поему Еліота «*Безплідна земля*» мало не емблемою модернізму, він здивовано відповів: «*Для мене це було просто ритмізоване бурчання*». Як бачимо, одні культивують знаки історії, а інші з цього приводу іронізують.

Одним з основоположників *імажинізму* був Езра Павнд. Вишукана віршова техніка, малозначущий сюжет, повна зневага до суспільних проблем — все це характерні ознаки творчості імажиністів. Невдовзі Павнд модернізував свою естетику і створив нову течію в сучасній модерністській поезії — *вортицизм* (vortex — буря, вихор). Прихильники вортицизму оголосили Е.Павнда великим новатором і генієм поезії новітнього часу. За їхніми словами, він зробив неможливе — розбив кордони часу і простору. Найвідоміші книги його віршів — «*Згасле світло*», «*Пісні заходу*».

При ближчому знайомстві починає здаватися, що після М. Твена, Брет Гарта і Д. Лондона американську літературу став псувати саме зайвий професіоналізм. Він проявляється по-різному: у вишуканості лаконізмів Гемінгвея чи в задушливій словесній надмірності, захарашеності Фолкнера або якомусь навіть кокетуванні, журналізмі чи болісній ускладненості того, що можна висловити простіше. Може, й справді, як каже Р.Флорес, тексти В.Фолкнера — це «самозапитувальна оповідь»?

Організаційно письменники Заходу об'єднані в пен-клуби, куди приймають тільки безпартійних літераторів, прогресивних за своїми поглядами. Пен-клуб як міжнародне об'єднання письменників має свій центр у Лондоні. В нього входять понад сто національних пен-клубів. Пен-клуб — це правозахисна організація, яка існує з 1921 р. Засновником пен-клубу був англійський письменник Джон Голсуорсі. У всьому світі пен-клуби здійснюють контроль і допомогу у справі захисту свободи слова і будь-кого з письменників, якщо їх переслідують за переконання. Письменники соціалістичних країн свого часу були об'єднані в спілки письменників, куди приймалися тільки за партійними рекомендаціями, якщо кандидати в члени спілки проходили ідеологічний відбір.



Образотворче мистецтво взагалі...

В тому, що мистецтво — частина культури, сумніву немає. Мистецтво — це все головне й найкраще, що визначає культуру. Справді культурна людина — це людина, яка розуміється на мистецтві, має до нього відношення або й сама є митцем.

Образотворче мистецтво — це узагальнена назва пластичних видів мистецтва — живопису, скульптури, графіки, які відображають дійсність у наочних, зримих образах, в пізнаваних формах самого життя. В образотворчому мистецтві художній образ не розвивається в часі так, як це відбувається в літературі, театрі, кіномистецтві, музиці. Однак завдяки методам узагальнення і типізації твори образотворчого мистецтва здатні відображати значні історичні події в їх розвитку, розкривати внутрішній духовний світ людини, втілювати суспільні ідеї. Художник, скульптор, графік не механічно копіюють дійсність, а відтворюють її через своє світобачення, естетичні ідеали.

Живопис зокрема

Серед образотворчих мистецтв чільне місце посідає живопис. У живописі користуються такими образотворчими засобами, як лінія, колір, світлотіні, повітряна і лінійна перспектива тощо. Сказано ж бо, що «*світлотіні мученик художник*». Справді, вся суть у відтінках. Світлові ми завдячуємо появою кольору. Поєднання кольорів, кольорова гармонія і творять в живописі колорит. Завдяки колориту живопис викликає у глядачів певні емоції при вигляді сюжетів, зображених на картинах. Тим більше що в житті ми маємо справу з предметом кольору, його конкретними втіленнями. Перефразувавши Баха, можна сказати, що класти потрібну фарбу необхідно в потрібне місце. Справді, тут важливі відтінки.

Культурний феномен в образотворчому мистецтві здатний існувати лише в живій взаємодії, контрастах і чергуванні яскравого і тьмяного, теплого і холодного, ясного і неясного, графічного і живописного.

В образотворчому мистецтві пануючим напрямком був *модернізм*. У Франції це був *фовізм*. Фовістами («дикими») називали художників, які вважали, що головним засобом конструювання площинного простору картини є несамопитий суб'єктивний



колір. У творах фовістів Матісса, Руо, Дюфі відчувається емоційна сила і стихійна динаміка.

Експресіонізм виник у Німеччині. Основоположники цього напрямку робили ставку на яскраву примітивність геометричної спрощеності, деформацію, грубу силу важкого мазка пензля, створюючи свідомо двовимірне зображення. Художники-експресіоністи презирливо ставились до натуралістичного копіювання дійсності, утверджували пафос моральних ідей. П.Модерзон-Беккер, Е.-Л.Кірхнер, М.Бекман, К.Шмідт-Ротлюф зображували контрасти великого міста, світ артистичної богеми, мешканців міського дна. В центрі експресіоністської концепції світу стоїть людина. Це «людина взагалі», представник всього людства, цілого покоління чи верстви. Тому експресіоністи так рідко дають імена своїм персонажам. В основному ж це «Крик», «Морок», «Розлука», «Втома» – так називались їхні картини.

Для експресіоністів самовираження особистості було прямою метою. На відміну від кубістів, експресіоністи і не пробували внести впорядковану формальну систему в спонтанні виливи внутрішнього життя. Навпаки, все віддавалося у владу інтуїції художника. Відкриті почуття повинні безпосередньо йти від душі до душі; картина була лише мостом, по якому вони передаються. До речі, «Мостом» називалось і об'єднання експресіоністів.

З усіх першоелементів живопису колір, як найбільш емоційна стихія, мав для експресіоністів (як і для фовістів) найбільше значення. У більшості художників-експресіоністів зберігалася фігуративність, яка й була справжнім «мостом», завдяки якому переживання митця справді могли бути передані глядачеві.

Експресіонізм був переважно німецькою течією, проте найбільшого розвитку ця концепція досягла у Франції. Причому це відбулося не буквально, а опосередковано. Талановиті, самобутні художники взяли багато чого від експресіонізму, але не стали його adeptами. Наслідування доктрини було долею посередностей. Так, Пікассо винайшов кубізм, однак першим і відійшов від нього, коли той став цілим формальним напрямком.

Близьке по суті експресіонізові мистецтво Марка Шагала залишилося при цьому вповні самобутнім. Весь лад картин Шагала заперечує простір як такий, навпаки, утверджується



простір як поле душі, де немає ні гори, ні низу і немає земного тяжіння.

У ході довгої боротьби з портретом Г.Стайн (відбулося 80 сеансів, а портрет так і не був написаний) Пікассо перейшов від «періоду цирку» до напруженої роботи, яка закінчилась *кубізмом*. Пікассо перший зрозумів, що наша епоха вимагає прямої, безпосередності і сили. Вже в 1901 р. відбулась його перша виставка. Художники формуються повільно, як дерева, та й вік у них довший, у них є час перепробувати безліч стилів і напрямків. Багато хто з них встигає бути знаменитим навіть за життя. Причому кілька разів, як це сталося і з Пікассо, слава якого зростала від виставки до виставки. Він встиг написати картини в стилі кубізму, неокласицизму, сюрреалізму тощо. І завжди така картина була подією світового значення.

Винайдений у Франції П.Пікассо і Ж.Браком *кубізм* знайшов своїх прихильників по всій Європі. Сам термін «кубізм» придумав критик Воксель. Кубісти під впливом Всесвітньої виставки 1900 р. в Парижі спробували звести складну реальність до найпростіших геометричних форм. Апологети кубізму свого часу знайшли закваску в негритянському мистецтві. Як сказав Ж.Брак, «*мистецтво покликане тривожити, а наука — викликати почуття впевненості*». Кубісти спочатку подумки розчленовували об'єкти зображення на різні геометричні фігури або елементи, а далі складали їх, як дитячі кубики, в нові комбінації. Представники цього напрямку стали використовувати і колаж, наклеюючи на полотно обривки газет, старих театральних афіш, різні металеві предмети тощо.*

Ще одним авангардистським творчим методом у живописі був *сюрреалізм*. Він ґрунтується на інтуїтивізмі А.Бергсона, психоаналізі З.Фрейда, герменевтиці В.Дільтея. Першим живописцем-сюрреалістом був Андре Массон. Зацікавившись проблемою несвідомого, він створив рисунки пером, довільно водячи ним по паперу. Пізніше Массон став наклеювати на папір шматки тканини, пісок тощо. М.Ернст експериментував у техніці колажу, фотомонтажу, застосовуючи сюрреалістичні методи. Та, як з'ясувалось з часом, основоположником сюрреалізму в обра-

* А. Г. Плеханов вернісаж паризьких кубістів назвав *кризою бридоти*.



зотворчому мистецтві став Сальвадор Далі. Обдарований художник досяг у своїй творчості вершин світової слави. Перебираючи інколи на себе функції пророка, створювані полотна він називав *«мальованими фотографіями снів»*. Як і будь-який талановитий митець, С. Далі був також провидцем світових катаклізмів, що насувались на людство. Варто згадати лише його картину *«М'яка конструкція з вареною квасолею. Впередчутті громадянської війни»*. П. о. 1936 р. Згодом він стверджував, що таким чином передбачав громадянську війну в Іспанії.

«Перехрестям» культури Західної Європи уявляється творчість італійського художника Джорджо Де Кіріко. Після недовгого захоплення футуризмом Де Кіріко став засновником і головним представником *«метафізичного живопису»*. «Метафізику» він визначив як те, що перебуває поза межами «фізики», науки про природні закони, як частину філософії, де досліджуються вищі початки всього суцього. На противагу деформації природи футуризму, художник утверджував «вічність», хотів «врятувати красу».

Скульптор, живописець, графік, Де Кіріко ввійшов до плеяди класиків ХХ ст., таких як Матісс, Далі. Вже в 1914 році Г. Аполлінер вважав Де Кіріко значним художником сучасності. А. Бретон ставив його в одну шеренгу з Пікассо і Стравінським. Романи, вірші, есе, теоретичні твори Де Кіріко називають «діамантами» італійської літератури ХХ ст., а його порівнюють з І. Зевево, Томазі ді Лампедуза (Є. Херсонська).

Помітним явищем у світовій і російській культурі була творчість основоположника і теоретика *абстракціонізму* В. Кандинського. Абстрактне (безпредметне) мистецтво було одним з напрямків авангарду в живописі. Перші полотна в цьому стилі були створені цим художником в Росії в 1910 р. Тоді ж він виклав своє естетичне кредо в праці *«Про духовне в мистецтві»*. Це вчення переносило на живопис багато функцій музики, наприклад, такі як ліризм і драматизм людських переживань тощо. Тобто передбачалося, що художникам, як і композиторам, треба прориватися до самих основ духовності і за допомогою кольорових симфоній висловлювати ті сутності, що не піддаються раціональним засобам осягнення. Правда, подібні ідеї були викладені ще раніше українським футуристом А. Богомолвим у трактаті *«Живопис і елементи»*.



Супрематизм (від лат. *supremus* – найвищий) українського і російського художника К. Малевича був одним з відгалужень абстракціонізму. Авангардистом зі світовим ім'ям став у Парижі російський художник Марк Шагал. Сюрреалісти Європи вважали його своїм попередником.

Можна сказати, що вся історія абстрактного живопису умовно поділяється на два періоди. В першому періоді відбувалась *депродметизація*. Тобто, відштовхуючись від предмета, абстракціоністи пробували перевести його в деяку символічну, знакову систему. Звідси походить квадрат, лінія, зигзаг – *фігури*. Цей період існував з початку ХХ ст. і до Першої світової війни.

В перше десятиліття ХХ ст. плідно працювала група художників «Бубновий валет». Вони встигли влаштувати шість виставок. Серед них були постійні учасники групи – А. Лентулов, І. Машков, О. Купрін, П. Кончаловський, О. Осьмьоркін, К. Родченківський, Р. Фальк та інші. В них брали участь майже всі помітні фігури російського авангарду 10-х років – О. Розанова, К. Малевич, В. Кандинський, В. Татлін. У своєму тяжінні до фольклорних основ творчості вони змішали французький живопис з російським лубком і торговельною вівіскою, додавши до цього власне, яскраво висловлене у кожного почуття живописної поверхні. Справжній талант зробив цих авангардистів класиками живопису.

У стилі «модерн» працювала група художників об'єднання «Світ мистецтва». Бездоганим смаком і яскравим артистизмом володіли Г. Нарбут, Б. Григор'єв, Б. Кустодієв, С. Чехонін, А. Остроумова-Лебедєва. Вони прагнули створити високоестетичне середовище, яке оточувало б людину. Тому для них важливим стає синтез архітектури, живопису, скульптури і декоративно-прикладного мистецтва.

Засновником *аналітичного мистецтва і його методу* був Павло Філонов. Ця людина встигла за своє життя багато чого. Він був разом з В. Маяковським і Д. Бурлюком засновником Союзу молоді, футуристом, студентом Академії мистецтв, солдатом на фронтах Першої світової війни, а потім головою виконавчого ВРК Придунайського краю. В 20-ті рр. він стає однією з найвпливовіших постатей Академії мистецтв, лідером революційного російського авангарду.



На жаль, багатьом з цих митців довелося згодом покинути мистецтво й виконувати соціальні замовлення нової влади — писати революційні плакати, а то й створювати радянську агітаційну порцеляну і тому подібну масово-героїчну продукцію.

В Західній Україні значний внесок у розвиток культури зробив художник і громадський діяч Іван Труш. За його ініціативи ще в 1898 р. було створене у Львові «Товариство для розвою руської штуки». В 1899 р. він разом з Є. Левицьким і В. Охрімовичем почав видавати часопис «Будучність». А вже в 1905 р. його ж заходами виникло «Товариство прихильників української літератури, науки і штуки», а також перший у Львові український мистецький часопис «Артистичний вісник».

Український живопис ХХ ст. веде свій європейський родовід саме від О. Мурашка. В Парижі митець прийшов до тям після живописної депресії передвижників, ознайомившись з імпресіоністами. В Мюнхені він захопився експресіоністами. Повернувшись до Києва, О. Мурашко відкрив власну студію. Ідейно він був, очевидно, близький до «батька українського авангарду» Петра Холодного.

Керуючи київською рисувальною школою, він скрупульозно вивчав досвід європейців і ділився ним зі своїми учнями, майбутніми піонерами українського і російського авангарду. Ними були О. Екстер, А. Лентулов, М. Жук, К. Малевич, О. Архипенко.

Як вважає В. Маркаде, одними з *перших* європейський авангард почали розвивати українські художники. Їх діяльність особливо інтенсивною була в 1907-1914 рр. *Другий період* в історії східноєвропейського авангарду припадає на 1917-1934 рр. В цей час більший внесок у розвиток авангарду внесли російські митці. На жаль, у радянські часи всі формальні пошуки в мистецтві були заборонені як несумісні з марксистсько-ленінською ідеологією.

Умовно художників першого періоду можна поділити на три групи. Одні з них (Давид Бурлюк) нетривалий час навчалися в Парижі, який був тоді школою образотворчого мистецтва світу. Як правило, вони поверталися додому назавжди. До другої групи належать художники (Соня Делоне-Терк), Серж Фера (Сергій Ястребцов). Вони лишилися в Парижі назавжди. Третя ж група часто їздила до Парижа і назад. Саме їм завдячують ті митці, які



не мали змоги бути в світових культурних центрах, відомостями про найновіші естетичні експерименти. До цієї групи належала О. Екстер, яка стала посланцем паризького кубізму в Москві та Києві. В часи становлення авангардистського руху в Україні і в Росії вона відіграла важливу роль завдяки своїм поїздкам з Парижа до Києва через Москву.

Саме в Києві існувала сценографічна школа О. Екстер, яка поєднувала строгість новітнього французького стилю з мальовничим буянням українського народного мистецтва. *Кубофутуризм* на театральну сцену (і не тільки українську, а й російську, німецьку, французьку) принесли з Києва Екстер і її соратники – П. Челіщев, А. Петрицький, Л. Лисицький, В. Меллер, І. Нівінський, О. Тишлер.

Вже в кінці ХХ ст. паризький дослідник авангардизму Олександр Наків, який організував посмертну персональну виставку О. Богомазова в Тулузі, зарахував його до трійці найзначніших художників-футуристів Європи.

Молоді митці відчули за кордоном смак цілковитої свободи вибору засобів естетичного вираження. Тому після повернення додому вони не бажали більше жити в убогих рамках провінційних художніх течій. Ця нова генерація протесту прагнула самоутвердження на шляхах формалістичних пошуків. І саме в Україні з'явилися *авангардисти*, які дали поштовх новому рухові – антистатичному, антиреалістичному, антисимволістичному. Мистецтво авангардизму і абстракціонізму ввело Україну в світову культуру.

На другу половину 30-х – 40-ві роки припадає, на думку Х. Ортега-і-Гассета, «тягар непопулярності» або навіть «прокляття непопулярності» авангардистського мистецтва серед широких народних мас, насамперед революційно налаштованих, на яких воно й орієнтувалось.

На жаль, Київ з його неймовірною живописністю, з тисячолітньою культурною традицією не мав вищої художньої інституції. Кращі його художники через байдуже ставлення до них виїжджають хто куди – до Америки, у Францію, в Росію. Серед них О. Архипенко, О. Богомазов, О. Грищенко, О. Екстер, Г. Нарбут.

Тому насущною необхідністю була організація в Україні



вищої художньої освіти. Так, О.Мурашко в 1917 р. став організатором і ректором Української академії мистецтв.*

Після 1934 р., коли на з'їзді письменників СРСР основним методом художньої творчості було проголошено соціалістичний реалізм, на експериментаторство і формотворчість була накладена заборона. І все ж таки в цей час теж з'являлися цікаві твори мистецтва. Серед них були цикл ескізів А. Петрицького, полотна О. Шовкуненка і М. Бурачека, графіка В. Касіяна, живопис Т. Яблонської, М. Глушенка, М. Дерегуса. Яскраво спалахнув саме в ці роки талант народної художниці Катерини Білокур.

На мистецтві старої Європи вирости живописці американського континенту. Вони внесли в своє мистецтво деякі риси Нового світу — силу, яскравість, зневагу до почуття міри. Так, різкою експресією, гротескною гостротою образів вирізняється монументальний живопис мексиканця Х. Ороско. Одним із засновників національної школи монументального живопису Мексики був Д. Рівера, який прославився грандіозними циклами настінних розписів.

Парадоксально, але факт, що в умовах кризи європейської цивілізації на початку ХХ ст. неймовірних успіхів людство досягло не тільки в науці і техніці, а й в образотворчому мистецтві.

Досягнення в скульптурі

Скульптура — це вид образотворчого мистецтва. Образотворча мова скульптури передбачає необхідність відчуття тривимірної, тобто об'ємної форми і вміння цією тривимірністю оперувати — зображувати саме за допомогою об'єму — необхідні якості натури. Культурний феномен у скульптурі здатний існувати лише у взаємодії і чергуванні об'ємного і плоского, заповненого і порожнього.

У російській скульптурі був помітний сильний вплив імпресіонізму. Представниками цього напрямку були відомі скульптори Паоло Трубецької і Анна Голубкіна. Найбільш значним і

* А.Ф.Карась вважає, що першим ректором академії був Г.Нарбут (див.: Лекції з історії світової та вітчизняної культури./За загальною редакцією Яртиця А.В., Шендрика С.М., Черепанової С.О. — Львів: «Світ». — 1994. — С.400.



яскравим твором того періоду у П.Трубецького була скульптура – пам’ятник Олександрові III в Санкт-Петербурзі.

Для творчості А.Голубкіної характерним було узагальнено-символічне зображення фігури в рухові. На цей час припадає і початок творчого шляху відомого в майбутньому скульптора Сергія Коньонкова. На противагу імпресіоністам, його твори відрізняються монументальністю, підкресленою скупістю обробки матеріалу. С.Коньонкова приваблювали сюжети з давньогрецької і слов’янської міфології, російського фольклорного побуту. Пізніше скульптор почав створювати монументальні композиції і скульптурні портрети своїх сучасників.

«Пікассо скульптури» називають українського митця Олександра Архипенка. Він першим серед скульпторів створив кубістичну форму, пофарбував її в кольори спектра, ввів в неї пластичні паузи-інтервали у вигляді проїм. Чого варта, наприклад, його величезна інсталяція «Дві жінки» з дерева, металу і фарби. Сам О.Архипенко називав такі роботи «скульпто-картинами» і вважав себе засновником жанру, навіть написав з цього приводу теоретичний трактат.

Його слідами пішли найбільш впливові і радикальні скульптори минулого століття – Генрі Мур в Англії, швейцарець Альберто Джакометті, іспанець Пабло Гаргато, італієць Джузеппе Манцу...

А ще один його послідовник і друг, український скульптор Іван Кавалерідзе був автором першого у світі монументального пам’ятника в стилі кубізму (Дмитро Горбачов).

Вже на початку минулого століття О.Архипенко став одним з найзначніших скульпторів не тільки в Російській імперії, а й у всій Європі. Український скульптор разом з П.Пікассо, К.Малевичем, В.Кандінським визначав тоді світову художню моду.

Еволюція театру

Театрознавство як наука почалося в Європі з 20-х рр. ХХ ст. Завдяки йому ми так багато знаємо сьогодні про театр. *Поява театру є ознакою повноліття нації* (О.Островський). Справді, наявність національного театру свідчить про високий ступінь цивілізованості країни. Театр – це вид мистецтва, в якому образне



втілення дійсності відбувається в процесі сценічної постановки, під час гри акторів перед глядачами.

Театр — це місце для видовищ. Це мистецтво, засобами вираження якого є сценічна дія. Театр належить до просторово-часових видів мистецтва. Сценічне мистецтво висловлюється як в просторі, так і в часі. Театр пов'язаний ще з безліччю видів мистецтва — архітектурою, живописом, скульптурою, музикою, піснею, танцем. Отже, театр ще й синтетичний вид мистецтва.

Однією з особливостей театрального мистецтва є характер його чуттєвого сприйняття. Театр — це місце, де пульсують *pathema* — *mathema* — *poema* (від грецької — емоції-пізнання-поема). Театр — це місце, де кожна дія може бути імітована, але за всіма діями тут стоять лише дві реальності: щастя і горе або комічне і трагічне. Інакше кажучи, *любов і смерть* (Ерос і Танатос) — дві реальності, які визначають стан людини. Разом з тим театральне мистецтво дуже умовне, кожен глядач має багато можливостей для домислу, свого потрактування зображуваної на сцені дії. Сказано ж бо, що маски і театральність є характерними рисами життя сучасної культури. Недарма Марина Цветаєва вважала, що театр є центром фальші. А один з творців театру абсурду французький драматург Жан Жене саме за це й не любив театр. Він вважав, що західний театр є тривіальним відображенням відображення, символом занепаду суспільства. Західний театр будується на ідеї розваги, яка рідко коли сягає рівня справжнього мистецтва.

В кінці XIX — на початку XX ст. відбувається процес оновлення театру, причому не тільки репертуару, а й приміщень. Так, в одному тільки Лондоні було побудовано 29 театрів, тоді як, наприклад, за радянської влади в столиці України не було побудовано жодного театру. На підмостках сцени дискутуються важливі соціально-громадські проблеми, актуальність яких приваблює глядачів.

В історії національної культури кожної країни був свій драматург або режисер-новатор, який створив новий театр, що відповідав завданням часу. Так, зі спектаклю за п'єсою Альфреда Жаррі «Убю-король», власне, і починається історія драматургії і театру XX ст. як Франції, так і світу. Цей перший драматург-авангардист своїми трагіфарсами значно розширив горизонти театрального мистецтва.



Вищими досягненнями європейського мистецтва були наступні театральні жанри: *опера і балет*. Ще раз нагадаємо, що *початок ХХ століття в мистецтві характеризується боротьбою між академічним традиціоналізмом та авангардом*.

Театральне мистецтво теж не уникло боротьби і змін, що сталися внаслідок цього. Поділ на два основних напрямки відбувся і в театрі. Поряд з реалістичним театром успішно розвивався умовний або експресіоністський напрямок. У Франції це було об'єднання «Картель», у Німеччині театр очолювали М. Рейнгардт, Е. Пискатор, в Італії – Л. Піранделло і У. Бетті.

Модерністи розуміли вплив театру на світогляд людини. Вони вважали, що в сучасному світобаченні театр відіграє особливу роль серед інших видів мистецтва. Один з ідеологів модернізму француз Ж.Лакан стверджував, що неврози, психози та інші відхилення у психіці людини спричиняються театральними ефектами особистості. Оскільки будь-яка людина перебуває в пошуках власної ідентичності, то вона обов'язково включається в гру, суть якої полягає в неодноразових перевтіленнях.

Теорія Ж.Лакана була сприйнята багатьма режисерами-модерністами Франції, Англії, Німеччини, Росії та інших країн. Ідеї радикального перетворення сценічного мистецтва реалізувались в «трагедійному театрі», «театрі соціальної маски», «епічному театрі», «театрі абсурду», «театрі жорстокості» тощо.

Сценічне мистецтво цих країн збагатилось новими виражальними засобами, переживало творчу еволюцію. Що стосується останньої, то це був не тільки новий стан театру, а навіть сам вираз «еволюція» був новим, вперше вжитим А. Бергсоном в його лекції.

На початку століття Париж називали столицею світу – письменники, школою малювання – художники, серцем світу – діячі культури взагалі. Справді, це місто було генератором ідей для всього світу. Якщо молода людина мріяла стати митцем, то вона знала, що найкращою школою красного письменства чи вміння малювати був Париж. Всі знамениті в майбутньому письменники або художники мали в своїй біографії роки, проведені в Парижі на Монмартрі. В столиці Франції пройшли перші всесвітні виставки з наукових і технічних досягнень, а міжнародного визнання іспанець П.Пікассо, італієць А.Модільяні, поляк Г.Апол-



лінер, українець О.Архипенко, росіянин М.Шагал та інші добилися саме в Парижі. Балети і опери для Гранд-опера писали такі знаменитості, як Валері і Онеггер, а ставила їх видатна танцівниця Іда Рубінштейн. Постановки Шекспіра, Расіна, Чехова відбувались в Комеді-франсез і Одеоні. Найбільший успіх в усьому світі тоді мали паризькі містико-еротичні ревію з шансонетками і досконалою хореографією. Несамовито вирувало театральне життя з його лівими і правими напрямками — *активізмом, зенітизмом, симультанізмом*, а також *пуризмом, машинізмом, конструктивізмом*.

Англійському реформатору сцени Гордону Крегу належала ідея *трагедійного театру*. Вона була провідною у формуванні всеосяжної концепції сценічного мистецтва, наприклад, театру Б.Брехта. Втративши віру в, здавалося б, вичерпані можливості реалістичного театру, Г.Крег радив режисерам шукати джерела натхнення в суспільстві. Основним жанром він вважав тільки трагедію.

Наприкінці 20-х рр. ХХ ст. німецький режисер і драматург Б. Брехт сформулював ідею *епічного театру*. Завданням такого театру Брехт вважав створення цілковитої ілюзії життя на сцені. Глядач на спектаклі не переносився в іншу епоху, тому акторові не було потреби перевтілюватись. Навпаки, через гру він показував, яким є герой. Таким чином актор змушував глядача думати, а не переживати. Взагалі ж німецький театр в цей час пройшов шлях від експресіоністсько-паціфістської драми до епічно-політичного театру.

Як Крег, так і Брехт дотримувались принципів модернізму, найповніше втілених у творчості російського режисера Всеволода Мейерхольда та в його *«театрі соціальної маски»*. Такий театр відображав не стосунки між людьми, а виводив серію соціальних типів. Однак панівною в сценічному мистецтві Росії була *система Станіславського*. Цей російський режисер створив теорію, метод і артистичну техніку, що отримала його ім'я. Завдяки цій системі вперше вирішувалась проблема свідомого оволодіння творчими процесами, досліджувався шлях органічного входження актора в образ.

Вже 10-ті рр. ХХ ст. були в Україні позначені бурхливим розвитком театру. Так, в 1918 р. тільки в Києві працювало три теат-



ри, серед них і «Молодий театр», очолюваний Лесем Курбасом. У репертуарі цього театру були твори не тільки світових, а й вітчизняних класиків і модерністів – Лесі Українки, В. Винниченка, О. Олеса. Тоді ж на базі свого «Молодого театру» Л. Курбас створив мистецьке об'єднання «Березіль» (МОБ). За задумом режисера, воно мало стати синкретичним. Тобто в ньому мали поєднуватися різні види мистецтва – театрального, літературного, музичного.

Особливо яскраво режисерський талант Л. Курбаса виявився після переїзду «Березоля» в 1926 р. до Харкова. Там режисер продовжив свою реформаторську діяльність, орієнтуючись на всесвітню естетику. Л. Курбас створив *теорію мистецького перетворення життя*, поєднував у спектаклях українське бароко і новоевропейський експресіонізм. Постійний експеримент та пошук талановитого режисера справили великий вплив на все мистецьке і літературне життя України.

Вдалою була спроба розвивати українське театральне мистецтво і в Одесі. Тут в 1925-1930 рр. діяла Одеська держдрама, в якій працювали такі майстри сценічного мистецтва, як В. Василько, М. Терещенко, М. Ердман та інші.

Однак, як зазначив Д. Антонович, зрушити український театр з побутового репертуару так до кінця й не вдалося. Він так і не зміг засвоїти всі осягнення модерної театральної творчості. *Вся театральна праця в Радянській Україні мала характер постійного експерименту з постійними змінами завдань*. Навіть у 30-х рр. в Україні не було чути таких імен модерних акторів, щоб звучали так само голосно, як імена корифеїв побутового театру. А разом з тим кожне нове ім'я майстра театрального мистецтва, не встигнувши до кінця проявити всі свої таланти, швидко зникало з обр'ю. Так зникло ім'я талановитого драматурга Миколи Куліша, щезло ім'я Леся Курбаса. Радянська влада вважала кожну творчу особистість небезпечною для себе.

Зате дедалі відомішим ставало в українському театрі ім'я драматурга О. Корнійчука. Його багатоактові літературно-сценічні твори користувалися у влади підвищеним попитом. А сталося так тому, що подібні йому діячі театру і мистецтва взагалі стали обслуговувати пануючу ідеологію марксизму-ленінізму і бюрократичний апарат радянської влади.



Так, після Станіславського і його МХАТу з унікальним стилем *психологічного театру* завдяки ідеологічному контролю влади сценічне мистецтво стало *масовим народно-геройчним*. А оскільки ідеологія тоталітарних режимів була схожою, то і в радянській Росії, і в фашистській Італії, так само як і в нацистській Німеччині чи в франкістській Іспанії і салазарівській Португалії, театр обслуговував політику.

Для кращого контролю за працівниками сцени Гітлер запровадив творчі спілки, а потім міністерство пропаганди і палату культури рейху. За Сталіна було створено Комітет у справах мистецтв, а в Італії Муссоліні таку функцію виконувало міністерство народної культури. Майже одночасно сталінський і гітлерівський режими повели боротьбу за чистоту сценічного слова. Пропаганда вимагала виразності. А з початком Другої світової війни проблеми мистецтва взагалі були зневажені в багатьох країнах світу. Справді, коли говорять гармати, музики мовчать.

Шлях до нової музики...

Музика належить до виражального мистецтва, так само як і архітектура, декоративно-ужиткове мистецтво, хореографія. Кажуть, що архітектура — це музика, що завмерла. Недарма архітектуру називають царством застиглих звуків, а музику — архітектурою, що ожила. Музика позбавлена предметної наочності скульптури і живопису чи визначеності понять, властивих літературі. Зате музика — єдиний вид мистецтва, матеріалом якого є звук. Незмінність звучання ноти є результатом вібрації повітря.

Музика споконвіку формувала свої звукові засоби із звучання живої мови, з безсловесних звукових сигналів. Вона, як і мова, являє собою звучання в часі. Ще Платон казав, що в *мелосі* є три частини: *слово, гармонія і ритм*.

Музика — це танцювальний рух, який прийшов до звуку. А звукові ми завдячуємо виникненню музики. Музика може існувати лише в єдності і протистоянні тихого і голосного, звучання і мовчання. Музична творчість проявляється у висловленні своїх емоційно-душевних станів через рух мелодії, ритму і гармонії. Правда, вона не є особливістю виключно людської природи. Може, тому І. Кант назвав музику *мистецтвом невічливим*. Музика стала одним з найоригінальніших продуктів людського духу.



Музика — індивідуальна, тому що її пише одна людина — композитор, і сприймає її кожен слухач по-своєму. На думку В.Кандінського, музика завжди була мистецтвом, яке не вживало свої засоби на облудне відтворення явищ природи, але робило з них «засіб вираження життя душі художника». Але музика й універсальна, тому що кращі її твори відображають характерні риси епохи.

Разом з тим музичний твір являє собою результат колективної творчості різних людей. Завдяки композитору він з'являється на світ, однак в партитурі він існує тільки потенційно. Оживає ж і звучить музичний твір тільки завдяки майстерності виконавця.

Нарешті, музика — це музичні інструменти і голоси людей, що співають, установки для виробництва музичних текстів, власне тексти і критерії їх оцінки, музиканти-спеціалісти і заклади, що їх готують. Це також спеціальні приміщення, де музика звучить, передається в ефір, записується, видається друком і продається у вигляді нот, книг про музику, аудіовідеозаписів тощо.

Музична культура початку століття характеризується, як і інші види мистецтва, двома тенденціями. *Класична музична культура* найкраще розвивалася у цей час в італійській опері. В Австро-Угорщині класичну музику писав Г. Малер, симфонії якого підготували ґрунт для виникнення музичного експресіонізму. Автором багатьох опер в Англії був композитор Б. Бріттен.

Кінець XIX — початок XX ст. у російській музиці — період розквіту творчості О.Глазунова, О.Скрябіна, І.Стравінського, С.Танеєва. На початку XX ст. О.Глазунов написав вісім симфоній, п'ять концертів для оркестру. В той час він був професором і диригентом Петербурзької консерваторії. О.Скрябін написав симфонії «*Божественна комедія*», «*Поема екстазу*», «*Прометей*», сонати, прелюдії, етюди. Як сміливий новатор, він був одним з тих, хто заклав основи сучасної російської і світової музики.

С.Танеєв на початку століття створив цілу низку нових симфоній, кантат, романсів, написав музично-теоретичні праці з проблем поліфонії, а в 1906 р. він заснував Народну консерваторію в Москві. Ігор Стравінський на теми російського фольклору написав балети «*Петрушка*», «*Жар-птиця*», «*Весна священна*».



В цей же період починається творчий шлях видатного російського піаніста, композитора, дирижера Великого театру С.Рахманінова.

В музичних театрах Росії репертуар складали класичні балети Р. Глієра, симфонії і опери Д. Шостаковича, опери і балети С. Прокоф'єва*, балети Б. Асаф'єва тощо. До речі, саме стан російської культури за сталінських часів привів Андрія Платонова до думки, що *«музика — це остаточно заборонена література, коли вона замукала, і з цього, з остаточної заборони, явилось самостійне велике мистецтво»*.

Основоположником національної композиторської школи в Україні був учень Римського-Корсакова М.В.Лисенко. Він був засновником української професійної музики. Його музично-сценічні твори заклали основи українського оперного мистецтва. Серед таких стали відомими опера *«Енеїда»*, вокальний цикл *«Музика до «Кобзаря»* та інші.

Авангардистський напрям в музиці розвивали — в США це Чарльз Айвз (*«Питання без відповіді»*), в Австрії теоретиком експресіонізму був Арнольд Шенберг, глава «нової віденської школи», винахідник атональної музики і додекафонії. Й досьогодні залишаються знаменитими і виконуваними його симфонічна поема *«Просвітлена ніч»* і вокальний цикл *«Місячний П'єро»*. Його учнями були Альбан Берг і Антон Веберн. Шенберг своєю музикою прищеплював сучасникам звичку до дисгармонійного звучання. Як і годиться класикові і маестро, Шенберг не тільки писав музику, а й вірші та есе, був непоганим живописцем. *«Мистецтво — це зойк художника, який на собі переживає долю людства»*, — виклав своє кредо Шенберг в *«Афоризмах»*.

Він був глибоко переконаний, що художник тим і відрізняється від простих людей, що переживає лише власний суб'єктивний досвід. Як композитор він і поставив перед собою мету знайти таку музичну мову, яка дала б змогу вести «психоаналітичний щоденник». За Шенбергом, всередині людини на-

* В 60-ті роки один з лідерів російського музичного авангарду іронічно зауважив: *Бах — це музика для церкви, Прокоф'єв — музика для цирку, Рахманінов — музика для перукарні, а Глієр — це чистий нафталін*. Проте сьогодні, на початку XXI століття, всім зрозуміло, що творчість цих композиторів належить до вищих музичних досягнень XX ст.



копичується дисгармонія. В кожній людині існує величезна кількість масок і ролей, які ворогують одна з одною. І саме атональність може через звук передати це внутрішнє протистояння. А додекафонія – це не що інше, як метафора нашого мислення. Додекафонія як метод композиції була започаткована Й.Хауером (1919 р.) і А. Шенбергом (1921 р.). Техніку додекафонії застосовували А. Шенберг, Й. Хауер, А. Веберн, А. Берг, частково Б. Барток, С. Прокоф'єв, А. Онеггер, П. Хіндеміт, Д. Шостакович.

В 1917 р. в Парижі балет Сергія Дягілева ставить конструктивістську танцювальну пантоміму Жана Кокто «*Парад*». Згодом Кокто об'єднав навколо себе групу композиторів – Ф. Пуленка, А. Онеггера та інших, і спільними зусиллями вони під назвою «Група шести» стали розвивати музичний експресіонізм. Причому все це відбувалось на основі поєднання класики і новаторства. Наприклад, в балеті «*Юнак і смерть*», який було поставлено через тридцять років, Кокто здійснює режисуру в душі італійського неореалізму. Головний герой спектаклю (чи підмайстер, чи ангел у спецівці) мешкає в паризькій мансарді серед богомного скарбу, уламків скульптур і рисунків Кокто і Пікассо.

Всебічно обдарований, Кокто легко уподібнював поезію, архітектуру, кіно, драматургію, живопис, балет, режисуру сполученим посудинам. Авангардистському мистецтву дуже пощастило з таким його талановитим адептом, як Жан Кокто.

... Джаз

На північноамериканському континенті виник негритянський джаз, який блискавично поширився по всьому світу. Він став єдиним національним мистецтвом США.

Джаз – це сленг, який мовою кольорових завсідників дешевих барів означав «алкоголь і секс». І справді, в ті часи в США до джазу ставилися як до музики зланих місць і кубел розпусти. Тільки в 1917 р. вперше написано було на конверті платівки слово «джаз». Та згодом він отримує статус слова з формальної лексики, спочатку, правда, в Європі, куди Дюк Еллінгтон приїхав з концертами в 1933 р. і де в Лондоні його приймали як серйозного і відомого композитора. Дюк Еллінгтон вважається першим



композитором в історії джазу. Музику, що зародилась у кварталах бідноти, М.Горький чомусь назвав «музикою товстих».

Перша згадка про джаз в Росії припадає на 1922 р., коли відбувся перший концерт «Джаз банда Валентина Парнаха». В.Парнах протиставляв джаз шумовій музиці. Репертуар його оркестру був таким самим, як і в негритянських джаз-бандів в Європі. Познайомившись з сучасним джазом в Парижі, В.Парнах і в Росії спробував створити свій джаз, підкреслюючи його пластичний бік, в якому акцентував на ексцентричності.

Джаз — це жанр естрадної музики танцювального і вокального характеру. Він виник на рубежі XIX — XX ст. в Новому Орлеані в США на основі деяких жанрів негритянської народної музики, спірічуелс, музики креолів, іспанської музики тощо. Точніше було б сказати, що африканськими є тільки ритми джазу, який увібрав у себе всю європейську музику. Джаз виник як протест проти прилизаного салонного музичення. Імпровізація перших джазменів, які не знали навіть нот, згодом була названа диксилендом. Один з піонерів джазу Джеллі Ролл Мортон казав, що це він зробив джаз. Так це чи ні, ми не будемо сперечатися, але, справді, саме Мортон першим став його аналізувати.

Джаз в Україні в ці роки був представлений теа-джазом Леоніда Утьосова в Одесі, для якого Дмитро Шостакович написав музичний цикл «Умовно вбитий».

Коли в кінці 20-х рр. весь світ затанцював фокстрот, почали створюватись більші оркестри. Як наслідок були створені біг-бенди. В 40-х рр. у Гленна Міллера була вже класична модель біг-бенда.

Безпосередніми попередниками джазу є спірічуелс, блюз, регтайм тощо. Джазова музика вирізняється імпровізаційністю, підвищеною емоційністю виконання, витонченістю ритмічності (синкопування, поліритмія), специфічністю складу виконавців та інструментів, використанням різноманітних тембрових барв і звуконаслідувальних елементів. Відомі різні джазові стилі: *диксиленд*, *свінг*, *бібоп*, *кул*, *ритм-енд-блюз*, *соул*, *рок-н-ролл*, *біг-біт* тощо. Джаз вплинув на творчість І.Стравінського, К.Дебюссі, Д.Гершвіна, М.Равеля, Д.Мійо, Е.Кшенека та інших.

Широка популярність джазу символізувала собою швидкий процес демократизації музичної культури.



Кінематограф – «фотографії, що рухаються»

Людство назвало винахідниками кіно французів – братів Люм'єрів, які в 1895 р. показали в Парижі «фотографії, що рухаються». Справді, брати Люм'єри вважаються винахідниками кіно.

Та ще 9 січня 1894 р., більш ніж за рік до їхньої першої демонстрації фільму *«Прибуття потягу»*, син українського кріпака, механік-самоук з Одеси Й. А. Тимченко на IX з'їзді дослідників природи і лікарів Росії показав на екрані за допомогою винайденого ним кінетоскопа гарцюючих кавалеристів і металників списа. Й. Тимченко був відзначений кількома золотими і срібними медалями на міжнародних виставках, але в Росії так і не знайшов офіційного визнання, як і не отримав патенту на винахід.

Серед піонерів українського кіно був також Альфред Федецький, який, на відміну від самоука Й. Тимченка, отримав спеціальну освіту у Відні, де закінчив інститут фотографії при Академії мистецтв. Працюючи в Харкові, він створив цілу низку портретів, серед яких і найвідоміший портрет П. І. Чайковського. Фотографії А. Федецького публікували кращі газети і журнали світу. В середині 1895 року в Росію привозять перші кіноапарати Люм'єрів, Едісона і Пате. А. Федецький одразу починає зйомки перших в історії українського кіно хронікально-документальних фільмів. Перша зйомка відбулась 30 вересня 1896 р. Тоді А. Федецький зняв *«Перенесення чудотворної ікони в Харківський Покровський монастир»*, а 2 грудня в Харківському оперному театрі відбувся перший публічний кіносеанс в Україні.

Кіно – вид синтетичного мистецтва, не просто специфічного для ХХ ст., а й в певному розумінні його символу. Кіно – це просторово-часове мистецтво. Образ героя включає в себе пластичне відтворення реальних подій за допомогою таких виражальних засобів, як кінозображення і монтаж. В кіно історично склалося три жанри: фільми ігрові, тобто художні, неігрові – хронікально-документальні і науково-популярні. Третій жанр – це фільми мультиплікаційні.

У художніх фільмах образ створюється на основі сценарію.* За допомогою художніх засобів ігрового кіно відтворення фактів

* «– Я чув, що всі нові романи... відразу купують для кіносценаріїв.
– Взагалі-то так. Але для сценаріїв потрібний міцний сюжет.



з життя людей на плівці створює ілюзію реальності того, що відбувається на екрані. Свої сюжети ігрове кіно бере з життя, користуючись віками накопиченим людством досвідом і знаннями. Всі сюжети ігрового кіно вже були пережиті людством і відтворені в книжках, театрі і образотворчому мистецтві. Кіно — мистецтво синтетичне, тому що при створенні фільму обов'язково використовується література (сценарій), музика і пісні, які супроводжують дію практично будь-якого фільму, а також образотворче мистецтво. Кіно постає як рух думки, особливістю якого є зовсім інше, ніж у дійсності, уявлення про час і рух.

Отже, в ХХ ст. почало розвиватись «сьоме мистецтво» — *кіно*. «Винними» у появі кіно виявились два старих, традиційних мистецтва — художня література і образотворче мистецтво. Їх, так би мовити, шлюб і привів до цього. Справді, беручи до рук книжку, ми бачимо, що про що б вона не оповідала, розповідь витягується в книжковий рядок, оскільки вона заснована на «лінійній мові» писемності. А поява на книжковій сторінці ілюстрацій надає новій якості як сторінці, так і книжці загалом. Лінійна ж мова писемності узгоджується з мовою образотворчого мистецтва (у даному разі мовою «площинною»).

Отже, еволюція образотворчого мистецтва напередодні ХХ ст. привела до народження кінематографа. А останній зумів передати реальну послідовність руху у замкнутому просторі екрана. Як сказав Ж.Л. Годар, кіно — це правда двадцять чотири рази на секунду.

Насправді ж у кіно, як у жодному іншому мистецтві, дуже важко розмежувати реальність і вигадку, ілюзію. Ілюзія в кіно виглядає як справжнісінька реальність, достатньо лише згадати кінофільми, створені на принципах голографії. Письменники-фантасти, розробляючи цю тему у своїх творах, дають можливість глядачам у кінотеатрах спілкуватись з героями на екрані.

На початку ХХ ст. кінематограф перебував ще під великим впливом театру, тим більше що кінофільм був, власне, пантомі-

— ...Більшість романів ущерть наповнені розмовам і психологією. Такі, певна річ, не становлять для нас цінності. З них неможливо зробити щось цікаве на екрані». (Це цитата з роману Ф.С. Фіцджеральда «Прекрасні і прокляті», в якій письменник яскраво відобразив зневажливе ставлення босів кіноіндустрії США до серйозної художньої літератури, про що буде сказано в другій частині «Культурології»)



мою, знятою на плівку. Першою зіркою, королем екрана став у німому кіно Макс Ліндер. Скандинавське кіно відзначалось силою виражальних засобів, тоді як італійське вело перед у пишності постановок історичних фільмів. На американському континенті створюється «фабрика снів» – Голлівуд. У ці ж роки там зароджується світова слава коміка Чарлі Чапліна:

*А тепер в Париже, в Шартре, в Арле –
Государит добрый Чаплин Чарли, –
В океанском котелке с растерянною точностью
На шарнирах он куражится с цветочницею.*

(О. Мандельштам)

«Генієм Великого німого» назвав Ч.С. Чапліна видатний англійський драматург Дж.Б. Шоу, і ми з ним згодні.

Кінематограф перебував під великим впливом психоаналізу. Фільми відображали не так певні переконання, як психологічні настрої колективної душі людства, які залягають набагато глибше свідомості. Особливо це стосується німецького кіно тих часів. Кіномистецтво Німеччини завжди було психоделічним, прагнуло в захмарні сфери надособистісного, колективно несвідомого. В 20-х рр. в Німеччині неподільно панував експресіонізм – могутній суперечливий стиль. Візуальним контекстом епохи стали фільми Фріца Ланга. ***Саме в Німеччині кінематограф з чисто розважального заходу перетворився на мистецтво.*** І перший у світі повнометражний анімаційний фільм Лотти Райнінгер «*Пригоди принца Ахмеда*» теж був поставлений у Німеччині.

Однак у своїх експериментах німецькі кіномитці ніколи не впадали у формалізм. Найкраще цю специфіку німецького кіно демонструють принаймні два фільми – «*Кабінет доктора Калігарі*» (1920) і «*Фауст – німецька народна легенда*» (1926). Містицизм їхніх героїв, яких спокушають демони влади, виявляється через галюціонарність заекранного простору. Гіпноізм німецького кіно 20-х років є незаперечним. Його фільми начебто покликані довести, що кінематограф – це колективне сновидіння людства, «електричний сон вочевидь» (О.Блок). «Кабінет доктора Калігарі» режисера Роберта Віне став законодавцем кінематографічної моди. Це найвідоміший німецький фільм епохи експресіонізму, безумовна класика.



В ці роки голосно заявив про себе в кіно французький авангард. В 1926 і 1928 рр. двоє іспанських сюрреалістів – Сальвадор Далі і Луїс Бунюель* створили два знаменитих фільми – «Андалузський собака» і «Золотий вік». У цих фільмах представлена звичайна для сюрреалізму техніка вільних асоціацій, образів несвідомого тощо. В цей час у США великих успіхів досяг жанр кінокомедії. У цьому зв'язку можна навести приклад фільмів Ч. Чапліна «Малюк», «Золота лихоманка», «Цирк» тощо. Це був час розквіту німого кіно.

В 1927 р. у США вийшов на екрани фільм «Співак джазу» – перший звуковий фільм. Для багатьох з акторів німого кіно це стало справжньою трагедією, тому що їхній зовнішній вигляд часто не відповідав голосовим даним. За короткий час німі фільми шезли з екрана, їх місце зайняли звукові фільми.

В 1925 р. на екрани Росії і СРСР вийшли фільми С. Ейзенштейна «Страйк» і «Панцерник «Потьомкін», а в 30-ті рр. – «Олександр Невський». У 1943 р. вийшов його фільм «Іван Грозний». Недоброзичливі колеги називали режисера «потьомкінським селом радянського кіно». Насправді ж С. Ейзенштейн в «Панцернику «Потьомкін» не стільки оспівував революцію, скільки закликав припинити всяке насильство взагалі. В образі потьомкінських сходів в цьому фільмі – протистояння репресивному режиму, незалежно від того, де ці репресії відбуваються – в Росії чи в Ірландії.

В цей період творчості Ейзенштейн віддає перевагу експресіонізму. Для нього, як і для німецьких режисерів Кайзера чи Толлера, важливі не особистості, а людина-натовп, людина-маса. С. Ейзенштейн – антитрадиціоналіст, скоріше модерніст. Сучасники режисера, займаючись естетикою кіно, намагались відокремити кіно від інших видів мистецтва. Історична ж заслуга С. Ейзенштейна полягає в тому, що він поєднував кіно з іншими видами мистецтва.

Фільм С. Ейзенштейна «Іван Грозний» зовсім недавно очолив список з дванадцяти кращих фільмів усіх часів і народів.

* Цікаво, що С. Далі, Л. Бунюеля і Ф. Г. Лорку, цих трьох видатних діячів іспанської і світової культури, пов'язували роки спільного навчання і довгої дружби, а також спільні творчі інтереси.



Спочатку його очолював «Панцерник «Потьомкін», потім довгий час царював «Громадянин Кейн» Орсона Велса, зараз знову настала пора С.Ейзенштейна. До цього списку внесено також фільм О.Довженка «Земля».

Українське радянське кіно почалося з хронікально-документальних фільмів. Події державного та суспільного життя були головною тематикою цих кінострічок. Як діячі мистецтва, так і політики вважали тоді, що мистецтво мусить перетворитися на рупор певних політичних інститутів. Тобто фотографія мала замінити малярство, архітектура повинна була стати виключно функціональною, а кіно мало використовувати тільки документальні матеріали.

Засновником українського документального кіно став кінооператор і режисер Дзига Вертов (Д.А.Кауфман). В кінці 20-х рр. він у своїх фільмах відтворив спосіб життя громадян тогочасної України. Такі фільми принесли йому славу і визнання. Більше того, Д.Вертов намагався у своїх роботах відтворити власне процес народження фільму. І тут він досяг блискучого успіху, тому що відкрив новий напрямок у документальному кіно, пов'язаний з художнім тлумаченням справжніх фактів.

В Україні тоді ще не існувало не тільки своєї кінопромисловості, а й фахових спеціалістів. Та наприкінці тих же 20-х рр. спочатку були побудовані в Києві, а потім перебудовані в інших великих містах, зокрема і в Одесі, кінофабрики.

Вважається, що кінематограф України почав утверджувати себе як справжнє мистецтво тільки з 1927 р., коли на екрани вийшли «Звенигора» О. Довженка і «Два дні» Г.Стабового. В ті часи вражав своєю всебічною талановитістю видатний кінорежисер, скульптор і поет І.Кавалерідзе.

А світового визнання українське кіномистецтво досягло з виходом на екрани картини О.Довженка «Земля». Вона була створена на ідейній базі міфології, що й принесло їй світову славу. Ця та й решта подібних картин були сприйняті як легенда про напручене гармонійне життя. Здавалося, що в ньому навіть смерть відступала перед переможним і нескінченним рухом і боротьбою біблійних героїв.

Саме таким і був погляд на дійсність у багатьох українських митців напередодні 30-х рр. Та ілюзії ці швидко розвіялися, як



тільки влада «робітників і селян» поставила мистецтво на обслуговування політики.

Архітектура як літопис світу

Архітектура – це мистецтво просторово-часове. М.Гоголь назвав архітектуру і скульптуру літописом світу. Вони промовляють навіть тоді, коли мовчать пісні і перекази і вже ніщо не свідчить про загиблий народ. Архітектура – це сфера людської діяльності, що організовує антропогенне довкілля. Це те, що ми називаємо пам'ятками архітектури, історичним середовищем, а загалом – культурною спадщиною. Отже, архітектура формує усталені стереотипи поведінки, смаки й уподобання великих людських спільнот.

На початку століття вчені та інженери були впевнені, що настала золота доба людства – доба пари й електрики, аеропланів і підводних човнів. Швидкості руху, що зросли, дали тому часові нову систему вимірів і стали його специфічною ознакою. Динаміка оволоділа технікою і проявилась у способах життя. Вона ж стала епіграфом деяких художніх напрямків і теорій і поступово перетворилась на основний принцип концепції сучасної архітектури.

Спочатку архітектура розглядалась як результат реалізації певної суспільної програми, який отримують на основі індивідуального досвіду і за допомогою індивідуальних виражальних засобів. Тоді архітектура ще вважалась одним із видів мистецтва. Тому головним було вирішення естетичних питань, хоча й просторове розміщення архітектурного об'єкта мало відповідати своєму призначенню.

На той час припадає поява залізобетонних конструкцій. Архітектура надзвичайно яскраво висловила відчуття часу – світу розвинутої техніки й історичного романтизму, що відходив. Міста Італії і Франції з їхньою історією і витонченістю називають *вінцем західної цивілізації*. А мегаполіси США з відсутністю в них історії і смаку, але з багатством стали *фундаментом цивілізації*. Східноєвропейські столиці на кшталт Вільнюса, Риги чи Таллінна вважаються *золотою серединою цієї цивілізації* – кабінетом і спальнею. Тут добре відчувається тенденція, розвиток якої передбачається в третьому тисячолітті. Тобто природною



формою існування людини стане золота середина між селом і мегаполісом – маленьке цивілізоване містечко.

Мікромоделлю Європи став католицький собор. У ньому кожна деталь витончена, досконала й індивідуальна. Це модель внутрішньої архітектури душі і суспільства, сходження вгору сходинками краси: від однієї досконалої форми до іншої.

У другій чверті ХХ ст. в архітектурі домінуючою стала посилена увага до наукового дослідження і виявлення фізичного її призначення. Тоді ж були закладені основи індустріалізації будівництва. Архітектурна форма створюється виходячи з міркувань раціонального характеру. Архітектори і містобудівники одночасно взяли напрямок на доцільність. Дедалі частіше архітектори представляли місто як просторову структуру. Характерною рисою ХХ ст. стало районне планування, яке розповсюдило проблематику містобудування на більш широкі територіальні зв'язки.

Заперечення історизму минулого століття стало спільним спочатку для окремих творів, а пізніше відразу для кількох художніх напрямків, які суттєво відрізнялись від усіх попередніх. Вони виникли майже одночасно, але мали специфічні риси і різні назви. Найбільш значними і чітко вираженими були: англійський рух «Мистецтва і Ремесла», у Франції, Бельгії і Голландії це було «Нове мистецтво», в Німеччині – «Югендштил», а в Австрії – віденський стиль «Сецесія». Так під різними назвами в Європі зародився стиль *модерн*.

Виникнення стилю модерн в архітектурі і прикладному мистецтві пов'язане із заснуванням в Англії товариства «Мистецтва і Ремесла». Йому ми зобов'язані першими містами-садами в Європі. Для «Нового мистецтва» було характерним використання нових матеріалів і надання їм зовсім нових форм. Прихильників цього стилю приваблювала криволінійність природних форм. Вони буквально марили декоративністю рослинних мотивів. Такими були Е. Галле, Е. Андре, Е. Валлен – французи, В. Орта і А. Ван де Вельде – бельгійці, А. Гауді – іспанець та інші. Всі будинки епохи модерн відрізнялися від інших стилів індивідуальністю архітектора і замовника. Виразники стилю модерн відкинули імітацію минулого і безстильність ХІХ ст. Цим було відкрито шлях у ХХ ст. Отже, модернізм був протиставлений еkleктиці.



Для архітектурного стилю «сецесія» стало характерним використання вільно скомпонованого плаского декору рослинного або фігурального походження. Художники сецесії вважали архітектуру одним з видів мистецтва. Сецесія — це розкол, розрив з традиціями класичного мистецтва попередніх поколінь. Групу «Сецесія» очолював професор Віденської академії мистецтв О. Вагнер. Його творчість пройшла через період неоренесансу, і він одним з перших підвів сецесію до індивідуалістичного (персонального) модерну. Талановитими послідовниками і виразниками ідей персонального модерну стали Ле Корбюзьє, Міс ван дер Роє і В.Гропіус. Завдяки їхнім зусиллям, у перші 15 років ХХ ст. були розвинуті ідеї О.Вагнера, які потім підхопили численні представники авангардистської архітектури. Серед них був архітектор віденської школи А.Лоос, американець Ф.Л.Райт, німець П.Беренс та інші.

Цікавим явищем в архітектурі був *футуризм*, очолюваний італійцем А. Сант-Еліа, *супрематизм* вітебської групи Ель Лисицького, К.Малевича, В. Татліна, яка обстоювала принципи «конкретного мистецтва». Висхідним пунктом функціоналізму в архітектурі була після світової війни французька архітектура. Це знову ж таки передовсім Ле Корбюзьє, голландський рух «Стиль», німецький Баухауз і російський конструктивізм.

Загалом же модерн в архітектурі містив у собі романтичні жести руйнівників світу. Він був підвладний діям суворих законів позитивістського мислення, відкритого будь-яким змінам ставлення до життя, безмежній вірі в утопію людського щастя, поклонінню техніці. Великі надії пов'язувались з майбутньою добою машин, і насамперед з новими засобами вираження в мистецтві. Зрозуміло, якою великою була залежність Райта, Ле Корбюзьє, Татліна, Міс ван дер Роє від загального інтелектуального контексту епохи. Справді, модернова архітектура виросла з філософського коріння Й.Фіхте, Ф.Ніцше, Е.Гуссерля.

На початку століття архітектура в Україні переживала всі фази еkleктизму, притаманні мистецтву Європи. Стиль модерн при цьому переважав особливо на західноукраїнських землях під назвою віденського сецесіону. Вирізнялися три основних архітектурних напрямки: стилізаторський модерн (будівництво адміністративних та громадських будинків); «садибний стиль» (будівництво невеликих установ, малоквартирних житлових бу-



динків, котеджів); малих архітектурних форм. У стилі модерн були зведені будинки залізничних станцій у Жмеринці на Поділлі та у Львові. Останній – за проектом Івана Левинського. Він же побудував готель «Жорж» у Львові, торговельно-промислову палату, будинок «Дністра» і дім Василянок та інші.

Українські художники і зодчі почали відроджувати вітчизняний архітектурний стиль. Велику роль у цьому відіграла «Українська громада» студентів інституту цивільних інженерів в Петербурзі. Першим головою цієї організації був архітектор Сергій Тимошенко. Новий мистецький напрямок можна поділити на дві течії. Перша з них намагалася для створення своєрідного українського стилю використати мотиви вітчизняного бароко. Друга ж використовувала народне дерев'яне будівництво.

Великі житлові будинки архітектора Альошина в Києві та Фетісова в Запоріжжі були втіленням ідей першої течії. Будовою представників другої течії була церква єпископа Партенія Левицького в Плішивцях на Полтавщині 1902-1906 рр., в якій використані форми знаменитого Запорізького собору в Самарі. Визначним твором цього напрямку є також будинок земства в Полтаві архітектора Василя Кричевського за участю живописця Сергія Васильківського.

Серед інших варті уваги шкільні будинки архітектора Жукова на Харківщині, Мощенка на Полтавщині. В Галичині ж відомими були споруди архітекторів Івана і Лева Левинських, Олександра Лушпинського, Романа Грицяя, Василя Нагірного. Поєднання форм кам'яної архітектури українського бароко з дерев'яним будівництвом знайшли своє творче втілення в будинках архітекторів Сергія Тимошенка і Дмитра Дяченка. Першому належить ціла низка вілл та проектів церков. Другому – проєкт історико-археологічного музею у Кам'янці-Подільському в 1913 р., школи на Полтавщині та головний корпус сільськогосподарської академії в Києві в 1928 р. З ініціативи Дмитра Дяченка було засновано в Києві Товариство Українських Архітекторів – Українського архітектурного інституту в 1919 р., який в 1924 р. був приєднаний до столичного художнього інституту. Д. Дяченко був одним з творців Українського Архітектурного стилю на основі бароко. Після офіційного осуду його робіт він виїхав до Москви, де і був згодом репресований.



Після війни і революції найбільшого поширення набуває західноєвропейський напрямок конструктивізму, що ґрунтувався на принципах функціоналізму. Малося на увазі пристосування кожної частини відповідно до свого практичного призначення. При цьому цілковито усувалися декоративні прикраси і непотрібні додатки. Конструктивісти відповідно широко вживали залізобетонні конструкції, скло та інші нові будівельні матеріали. Новий напрямок відзначався у створенні великих простих геометричних площин, легких широких перекриттів, великих терасових композицій, плоского даху. До кращих будівель конструктивізму належать електростанція в Києві, сукняна фабрика в Кременчугі, будинки Дніпрельстану, будинок каси хворих у Львові і величезний комплекс будов Держтресту у Харкові.

Оскільки архітектурні споруди найчастіше замовлялися владою, а виконувалися здичими-художниками, то вони мимоволі ввібрали в себе постійне протистояння гуманізму та влади. Тому архітектурний літопис людства став символом епохи, який уособлює вічну боротьбу людяності з деспотією.

Сталін вважав, що архітектура є мундиром нації. Підтвердженням цього стали, наприклад, в 30-х рр. видовжена велич колон сталінського класицизму в будинках Кабміну, теперішніх палаців адміністрації Президента на Банковій та Міністерства закордонних справ на Михайлівській горі в Києві. Правда, такий стиль був притаманний багатьом європейським країнам того часу.

Справді, художні образи, втілені архітектурою, є важливими засобами ствердження певної ідеології серед сучасників. Нащадкам же вони залишають реально відчутне уявлення про минуле.

Пануючий в Західній Європі фашизм теж не цурався спотвореного класицизму. Навіть в такій багатій на мистецькі традиції країні, як Італія, так званий стиль Муссоліні мало чим відрізняється від сталінського. Справді, архітектура багатьох міст країн Європи свідчить про причетність цих держав до авторитарних режимів ХХ ст.



Рекомендована література

- Адорно Т. В. Избранное. Социология музыки. — СПб., 1999.
- Антология французского сюрреализма: 20-е годы. — М., 1994.
- Антонович Дмитро. Українська культура. — Мюнхен, 1988.
- Арган, Джулио Карло. Современное искусство. 1770-1970. — М., «Искусство», 1999.
- Асеева Н.Ю. Украинское искусство и европейские художественные центры. *Конец XIX — начало XX века*. — К., Наукова думка, 1989.
- Бергсон А. Два источника морали и религии. — М., 1994.
- Бердяев Н.А. Смысл истории. — М., 1990.
- Борхес, Хорхе Луис. Страсть к Буэнос-Айресу. Собр.соч.Т.1. — СПб., 2000.
- Віконська Дарія. James Joyce. Тайна його мистецького обличчя. — К., 1993.
- Вуек Якуб. Мифы и утопии архитектуры XX века. — М., 1990.
- Вуйцик В.С., Липка Р.М. Львів. — Л., Каменяр, 1987.
- Грибунина Н.Г. История мировой художественной культуры. В 4 ч. — Тверь, 1993.
- Деготь Е. Русское искусство XX века. — М., 2000.
- Добренко Евгений. Формовка советского писателя. *Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры*. — СПб., 1999.
- Жила Володимир. Франц Кафка — видатний письменник XX століття // *Всесвіт*. — 1998. — № 5-6.
- Зотов А.Ф., Мельвиль Ю.К. Буржуазная философия середины XIX — начала XX века. — М., 1988.
- Кондаков И.В. Введение в историю русской культуры. — М., 1997.
- Маркаде Валентина. Українське мистецтво XX століття і Західна Європа // *Всесвіт*. — 1990. — № 7.
- Моклиця М.В. Модернізм як структура: *Філософія. Психологія. Поетика*. — Луцьк, 1998.
- Миропольська Н.Є, Белкіна Е.В., Масол Л.М., Оніщенко ... Художня культура світу. Європейський культурний регіон. — Київ: Вища школа, 2001.
- Островский Г.С. Львов. Л-д, Искусство, 1982.



Пожнешь бурю / Ф. Б. Гарт, А. Бирс, М. Твен, Д. Лондон, Э. Колдуэлл, Т. Вулф, Э. Хемингуэй, Д. Лоренс и Р. Ли. Составитель Ю. Я. Лидский. – К., 1987.

Руднев В. П. Словарь культуры XX века. – М., 1997.

Руднев В. Введение в XX век. Статьи 1-4. – «Родник». – М., 1988, №№ 1, 3-5, 7, 11, 12.

Русская поэзия конца XIX – начала XX века. – Издательство МГУ, 1980.

Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. – М., 1999.

Симоненко Владимир. Мелодии джаза. – Киев, 1970.

Симоненко Владимир. Лексикон джаза. Справочник. – М., 1981.

Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество. – М., 1992.

Флакер Олександр. Авангард на Україні. // *Всесвіт*, 1992. – № 3-4.

Фромм Эрих. Здоровое общество. – В кн.: Психоанализ и культура. *Избранные труды Карен Хорни и Эриха Фромма*. – М., Юристь, 1997.

Хейзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992.

Художественные модели мироздания. – Книга вторая. XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира. – М., Наука, 1999.

Червинская О. В. Акмеизм в контексте Серебряного века и традиции. – Черновцы, 1997.

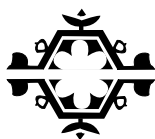
Эренбург И. Люди, годы, жизнь. – *Собрание сочинений. В 9-ти томах*. – М., 1967. – Т. 9.

Юнг К. Психология бессознательного. – М., 1994.

Якимович А. К. Русское искусство начала XX века. Судьба и облик России. – М., 1999.



**ЧАСТИНА ДРУГА
(1945–2000 рр.)**



РОЗДІЛ ПЕРШИЙ

ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ КУЛЬТУРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Основні напрямки розвитку прогресу

Після Другої світової війни відчутно прослідковуються дві основні тенденції в розвитку наукового знання з вивчення культури. Продовжують існувати моделі пізнання культури в філософії, філології, археології, історії, які склалися на попередньому етапі. Тут відбувається накопичення емпіричного знання і фактів, які все більше перестають вкладатися в прості ідеологічні форми інтерпретації. Водночас розповсюджується дифузія знань про суспільство і культуру, яка вже є на цей час у розвинутих країнах.

Прогрес — це поступальні зміни на краще. Правда, К.Леві-Стросс став всесвітньо відомим завдяки теорії, за якою розвиток людства від первіснообщинного ладу до сучасної цивілізації не варто вважати прогресом, тому що, на відміну від нас, туземцям Амазонки й сьогодні важлива не істина, а згода.

І все ж таки довгий ланцюг змін привів людину від *біологічної* еволюції до еволюції *культури*. В еволюційному контексті історія культури постає як самостійна стадія універсального розвитку, яка сполучена з біологічними і космофізичними стадіями змін, що відбуваються. В ній доба, в яку ми жили, поділяється на вік машин і на вік електроніки. З середини ХХ ст. настав вік ядерної енергії.



Щоб уявити собі, з якою швидкістю розвивається науково-технічний прогрес (НТП), слід згадати, що дітище ХХ ст. – телефон пройшов шлях від ідеї до втілення за 56 років. Радіо подолало цю відстань вже за 35 років, радару для цього знадобилося лише 15 років, телевізору – 14, квантовим генераторам (лазеру) – 9 років, а транзистору – тільки 5 років. Перший штучний супутник Землі був запущений в СРСР в 1957 р., і після цього впродовж кількох років «кожного вечора американці засинали при світлі комуністичного Місяця». Перший корабель з людиною на борту був запущений Радянським Союзом у космос в 1961 р. Аж поки через 8 років США першими не здійснили висадку астронавтів на Місяць.*

Середина 40-х рр. є визначальною для людства через дві події. Перша з них – це вибух двох атомних бомб над японськими містами Хіросіма і Нагасакі. Друга ж – пророцтво про можливість прийому телепрограм по всьому світові через супутники. В 60-х рр. було ще одне пророцтво про те, що революція в електроніці звизить світ до масштабів «світового села» (Мак Любанс). Справді, на всіх п'яти континентах Землі на кінець ХХ ст. налічувалося більш ніж один мільярд телевізорів**.

В 70-ті рр. почав формуватись *євроамериканський культурний ландшафт*. Почали складатися фундаментальні уявлення про важливість *екології*. Виникла *синергетика* як науковий міждисциплінарний напрямок. Ця наука утвердила єдність усього сущого. Поняття *конвергенції* з терміна наукового стало терміном політичним. В його основу лягла ідея поступового зникнення економічних, соціальних, ідеологічних відмінностей між капі-

* Насправді ж висадка американських астронавтів на Місяць сьогодні здається дуже сумнівною, особливо з огляду на те, що технічно неможливо було потім стартувати з нього назад на Землю. Ще одним доказом, що піддає сумніву цю експедицію на Місяць, є те, що більше таких подорожей на цей природний супутник Землі американці не здійснювали. І це при тому, що спроби освоєння космосу продовжуються.

** Наслідки впливу західного телебачення Карл Поппер порівняв із впливом батька-алкоголіка на сім'ю. Жільбер Коен-Сен-Сен вважав, що лавина глядацької інформації стала абсурдно надлишковою. Він справедливо передбачав, що вона в соціальному плані несе «хаос культурних рівнів», а в індивідуальному є «фактором психологічних порушень...» Тобто «з погляду антропологічного постає питання про умови життя розуму».



талізмом і соціалізмом. Виникли нові стимули для розвитку методів *компаративістики*, які застосовуються не тільки в природничих науках, а й у мовознавстві, історії, літературознавстві, мистецтві тощо. Були винайдені *комп'ютери* – *універсальні технічні засоби*. Вони діють на основі загальних у міжнародному масштабі принципів, мов, ідеологій, що надали культурно-інтеграційним процесам становище таких, що самі рухаються, самі розвиваються і які зробили ці процеси незворотними.

Винахід мікропроцесорів і стрімкий ріст комп'ютеризації почав викликати побоювання в тих країнах, які вступили в епоху постіндустріалізації. Виявилось, стверджує відомий американський публіцист О.Геніс, що комп'ютери ведуть історію назад. Вже зараз ідеальний американський дім нагадує старовинний замок. Причина цього полягає у характері НТП, який на основі телемеханіки здійснює ідею електронного котеджу, роботи надомника, що знаменує собою перетворення сім'ї (як це було в середньовіччі) на головну ланку суспільства, коли вона водночас виступає і місцем праці, і навчання, і лазаретом, і дитячим садком.

В 1953 р. молоді англійські вчені Френсіс Крік і Джеймс Вотсон у лабораторії Кембріджського університету відкрили *структуру молекули ДНК*. Це відкриття привело до бурхливого розвитку теоретичної і практичної генетики. Очікується, що в ХХІ ст. вплив біотехнології буде незрівнянно більшим, ніж вплив енергії атома чи нових поколінь комп'ютерів. Передбачається, що біотехнологія змінить усі сторони нашого життя: медицину, їжу, здоров'я, розваги, навіть наші тіла. Зміни зачеплять все і будуть незворотними. Ця наука буквально перетворить обличчя нашої планети.

Принциповим досягненням англійських вчених у другій половині 90-х років ХХ ст. стало клонування дорослого організму тварини класу ссавців, тобто і людини. *Клонування* – це *вегетативне розмноження*. В природі вегетативне (безстатеве) розмноження зустрічається у багатьох груп організмів – у рослин, у ракоподібних. А клонування людини – це вирощування людини з окремої клітини. Клонування дорослих організмів – могутній двигун розвитку біологічних досліджень.

Головною науковою сенсацією кінця ХХ ст. вважається розшифровка *генома людини*. * Розгадка генетичного коду, в якому

* Геном – карта всіх генів людини.



зберігається вся інформація про організм людини і його функціонування, виводить медицину на новий рівень розвитку. Тепер з'являється реальна можливість перемогти практично всі відомі захворювання людини, а їх існує понад 25 тисяч.

В еволюційному контексті історія культури постає як самостійна стадія універсального розвитку, що сполучена з біологічними і космофізичними стадіями змін, які відбуваються.

Соціальні й економічні наслідки науково-технічної революції (НТР)

В історії людства НТР є третьою революцією в продуктивних силах суспільства. *Першою* була неолітична (сільськогосподарська), коли людина перейшла від збиральницької діяльності до виробляючої. Тобто вона перестала тільки збирати їжу, а почала її виробляти. *Друга* – промислова революція, що почалася наприкінці XVIII ст. в Англії і закінчилась поки що тільки в індустриальних країнах. Ця революція привела до переміщення діяльності людини зі сфери сільського господарства в промисловість. Інакше кажучи, людина перейшла від виробництва *продуктів* до виробництва *речей*. НТР у продуктивних силах веде від виробництва *речей* до виробництва *інформації*.

Всесвітня за своїм впливом на долю людства НТР розгортається все ж таки як процес місцевого характеру. НТР охопила поки що лише розвинуті країни світу, в яких мешкає менше чверті населення землі. Решта населення – дві третини – живе в країнах, які називаються слаборозвинутими чи країнами, що розвиваються. Соціолог їх назвав би країнами «традиційної культури». ***Прибуток на душу населення в розвинутих країнах в 15-17 разів вищий, ніж у країнах слаборозвинутих.*** Навіть в таких країнах, як Непал, що не потерпіли від колоніального гніту, становище мало чим відрізняється від становища в колишніх колоніях і залежних країнах. Більш того, економічна статистика показує, що ще двісті років тому світ був в економічному відношенні однорідним. Отже, розкол відбувся за рахунок використання наукових знань. А якщо не вжити заходів, то відстань між бідними країнами Сходу і заможними країнами Заходу зростатиме і створить загрозу світові. Причому ще десять-п'ятнадцять років тому допомога слаборозвинутих країнам розглядалася в економічних, а не в культурних термінах.



На думку нідерландського еколога Етьєна Фермеєрса, сили, які рухають нашу світову систему вперед, генерують внутрішні суперечності: а) позитивно оцінена уніфікація світу нерозривно пов'язана з прагненням споживання, яке не відповідає вимогам довкілля. Наприклад, світові запаси нафти, яка сьогодні є мало не основним видом палива, вичерпаються через 90-100 років; б) зростаючій ідеї принципової рівноправності протистоїть велика фактична нерівноправність реального задоволення потреб. А все це разом може спричинити вибухову ситуацію.

Серед ознак системи «наука, технологія, капіталізм» (НТК), що здійснює експансію на довкілля, є і додаткові *рушійні сили*, які ще більше сприяють руйнуванню природи. *Першою* з них є сучасна мораль та ментальність споживання у розвинених промислових країнах. Саме в них стимулюється прагнення до різноманітності їжі, напоїв, одягу; прагнення дедалі більшого комфорту, цікавих подорожей, предметів розкоші та інших ознак високого соціального становища. Недарма в 60-х рр. соціологи Західної Європи назвали свої країни «суспільством споживання». А це призвело до появи *другої рушійної сили* — тенденції промислових підприємств відтворювати самих себе та розширюватися.

Третя рушійна сила спричинена відставанням країн, що розвиваються. Процес уніфікації та принципи рівноправності викликали бажання покласти цьому край. Заклики сповільнити розвиток науки, технології, капіталізму важко обґрунтувати, адже бідні країни не хочуть бути бідними, а багаті не можуть їм заборонити прагнути добробуту, від якого й самі відмовлятися не збираються. Та якщо із злиднями буде покінчено, то і перша, і друга рушійні сили продовжуватимуть діяти.

Неослабною залишається дія *четвертої рушійної сили*. Якби людству вдалося за допомогою величезних коштів впродовж 80-100 років забезпечити всім однаково високий рівень життя, то виявилось б, що з цього нічого не вийшло, тому що населення Землі на цей час зростає вдвічі. Де ж вихід? Переорієнтація досліджень суспільних наук на проблеми людини

Сьогодні є три групи проблем НТП. І всі вони в центр уваги ставлять людину. По-перше, це дослідження тенденцій розвитку науки, що ведуть до принципових змін технологій. Друга гру-



па проблем пов'язана безпосередньо із гуманістичним змістом НТП. Мається на увазі усвідомлення буття людини в сучасному складному світі. Йдеться також про соціально-економічний і культурний зміст нових технологій. Третя група – це екологічна проблема НТП. Збереження довкілля, гармонія зв'язків людини і природи – обов'язкова умова розвитку цивілізації людства.

На Заході суспільствознавців ділять за їх ставленням до цінностей постіндустріального суспільства. До першого розряду належать «технофіли щасливі» (ті, що люблять техніку). Вони вірять, що комп'ютеризація принесе гармонію і щастя. «Технофіли стурбовані» хоч і не дуже в це вірять, та все-таки сподіваються на гуманізацію НТП. Навпаки, «технофоби» (ті, що ненавидять техніку) вважають, що, йдучи в ногу з НТП, цивілізація прямує до загибелі.

Філософська антропологія

Численні народознавчі та етнологічні дослідження, проведені на початку ХХ ст., стали основою для виділення *антропології**. В США її називають *культурною антропологією*, в Англії – *соціальною*, в Німеччині – *філософсько-релігійною антропологією*. У Франції під впливом ідей К. Леві-Стросса виник напрямок *структурної антропології*, який використовує при аналізі культури старих чи нових цивілізацій методи структурної лінгвістики.

Остаточно філософська антропологія склалася в ФРН після Другої світової війни. Одним із найвидатніших її представників був А. Гелен. В основі філософської антропології А. Гелена лежить біологічний підхід. А. Гелен брав участь у розробці проблем «індустріального суспільства». У книзі *«Душа в епоху техніки»* А. Гелен створив таку теорію, яка б допомогла зрозуміти сучасну людину. Особливістю людини як біологічної істоти є її безпомічність і беззахисність, вважає Гелен. Тому суттю історії людства є прагнення до подолання цих недоліків. Це прагнення робить людину активною.

* Антропологія – в даному разі як сукупність наук про людину. Як стверджує К.К.М.Клакхон, антропологія стала наукою про подібності і відмінності між людьми. Йому видніше.



Культурантропологи із США б'ють тривогу з приводу порушення психологічної рівноваги особи і розкладу культури Заходу. Так, К.К.М.Клакхон зауважує, що велике значення матеріальних речей в американській культурі і величезний успіх фізичних наук привели до відпливу краших умів в юриспруденцію, бізнес і природничі науки. Поки що американське суспільство витратило більше грошей на один телескоп в Маунт Вілсон, ніж на трирічні дослідження життя людини (включаючи медицину).

І все ж таки світогляд європейців поступово змінюється. Внаслідок цього з'явилися нові науки – порівняльне релігієзнавство, етнологія, орієнталістика. Розвиток психології і систематичних досліджень символізму допомогли народам Заходу увійти в сферу духовного життя «екзотичних» і «примітивних» народів Сходу.

Теорія постіндустріального суспільства*

Предтечею цієї теорії є концепція індустріального суспільства**, яка мала найбільше розповсюдження в кінці 50-х – на початку 60-х рр. Вона фіксувала найвищий розвиток корпорацій. Цей процес супроводжувався зміцненням бюрократичного стилю управління, масової однотипової свідомості.

Та в кінці 60-х – на початку 70-х рр. в країнах Заходу визначилися межі їх розвитку на попередній старій технологічній основі. Новий етап НТР почався в другій половині 70-х рр. Відбулися якісні перетворення в продуктивних силах. А це, в свою чергу, вплинуло на всю сукупність економічних відносин капіталізму, внаслідок чого виникла теорія постіндустріального або інформаційного суспільства. В ній знайшла відображення ідея вдосконалення капіталізму на новому етапі НТР.

Поняття власне інформаційного суспільства було сформульоване в кінці 60-х – на початку 70-х рр. професором Токійського університету Ю. Хаяші і низкою наукових організацій. Ще тоді вони вважали, що виробництво інформаційного продукту, а не продукту матеріального буде рушійною силою освіти і розвитку суспільства.

* Постіндустріальне суспільство як етап розвитку – це інтенсифікація процесів управління, тобто отримання і обробка інформації та прийняття рішень.

** Індустріальне суспільство – інтенсифікація механічних маніпуляторів робочими органами



Авторами цієї ідеї у США був Д. Белл, у Франції – А. Туренн та інші. Це теорія поступального розвитку людства. Її ще називають квантовою концепцією прогресу. Відповідно до неї перша хвиля прогресу приносить аграрну цивілізацію, друга – промислове суспільство. На гребені третьої хвилі людство вступає в постіндустріальне або інформаційне суспільство.

В основу поділу хвиль кладеться рівень розвитку техніки виробництва, а також галузевий та професійний поділ праці. Кожній із трьох хвиль розвитку суспільства притаманна своя форма організації. Церква і армія керують аграрним суспільством. Корпорації – індустріальним. Постіндустріальним суспільством керують університети. Відповідно сформованими є і керівні верстви населення: 1) священники і феодалі; 2) бізнесмени; 3) вчені і професіонали. Як стверджує Д. Белл, в постіндустріальному суспільстві існують три незалежних «царства». Це економіка, культура і політика. *Принципами економіки* є ефективність і раціональність; *культури* – пошук самореалізації. В *політиці* – рівність і участь. Саме розходження цих трьох сфер і протилежність їхніх принципів розхитують західне суспільство. Зокрема, культура вступає в суперечність з економікою, чим і зумовлений кризовий стан капіталізму зараз. Головною проблемою сучасного капіталізму є пошук нової духовної опори, нових культурних цінностей. Тільки вони можуть згуртувати суспільство, що розпадається, зауважує Д. Белл.

«Нові філософи»

Ідеологи постіндустріального суспільства твердять про необхідність передачі керівництва суспільством в руки спеціалістів, тобто інтелігенції. Навпаки, «нові філософи» відповідальність за сучасну всемогутність держави покладають на інтелектуалів. Хто ж вони такі, ці «нові філософи»?

Так називають себе колишні інтелігенти–марксисты, що прозріли після масових виступів молоді в 1968 р. перш за все у Парижі, а потім і по всій Європі. Ця течія виникла у Франції на початку 70-х рр. У своїх роботах вони стверджували, що Бог мертвий, природа померла, наука мертва, праці більше немає, померло мистецтво.



«Нові філософи» виступають проти всякої форми влади, порядку, держави. Вони трактують свободу художньої творчості як відрив від культурного спадку минулого. Їх орієнтація на різноманітні джерела особливо чітко проявилася у 80-ті рр.

На їхню думку, пізнання світу неможливе, тому що він існує тільки у фантазіях, видіннях, символах. Реальними є тільки слова, поняття, образи і міфи. «Нові філософи» не сприймають всерйоз марксистську теорію культури і мистецтва, вважаючи її за ніщо. Відкидаючи мистецтво соціалістичного реалізму, вони справедливо вбачають у ньому лише пропаганду.

Один з «нових філософів» К. Жамбе передбачає *«ангельське майбутнє людства»*. Воно пов'язане з прийдешньою містичною культурною революцією. Під культурною революцією мається на увазі чисте бунтарство, не пов'язане з політикою та ідеологією. Як наслідок досягається зіткнення двох світів, поява в земному світі світу Ангела. Один із прикладів такої революції вони вбачають у ранньому християнстві. Хоча земні «культурні революції», на думку авторів, не досягають успіхів, зате ланцюг їх складається в перервну «ангельську історію».

Культурну революцію вони розуміють як революцію в душах, «боротьбу всередині кожної душі». Вона обов'язково приведе до виникнення «нової культури», вільної від «сатанинської мари науки і розуму». Глибинну сутність світу вони бачать у почутті, а не в думці. Вічна несвідома світова душа утворює фундамент культури, підкреслюють «нові філософи».

Ця течія підготувала ґрунт для появи в суспільному житті Заходу «нових правих».

Неоконсерватизм і «нові праві»

В 60-ті рр. в країнах Заходу переважав вплив буржуазно-ліберальної, соціал-демократичної ідеології. Виступи студентів і молоді середніх класів закінчилися компромісами з владою. А з початком 70-х рр. стала здійснюватись програма активного впровадження традиційних ідеалів і цінностей буржуазного суспільства. Буржуазія оголосила війну тероризму і радикалізму. В середині 70-х років переважав вплив неоконсервативних партій і течій. Відвертий консерватизм став важливим фактором політичного і духовного життя США, Англії, ФРН, Франції, Італії та



інших країн світу. «Нові праві» тільки в черговий раз продемонстрували *імперський традиціоналізм* євроамериканських країн.

Ідеологія неоконсерватизму в США була сформульована М. Фрідменом і його однодумцями. В Англії це був П. Джонсон, у Франції – Ж. Ф. Ревель, у ФРН – Х. Шельські. Неоконсерваторами і «новими правими» називають себе певні групи інтелігентів, протиставляючи себе консерватизму. Між цими групами багато спільного. Тому їх буває важко відрізнити. Обидва напрямки почали свою діяльність з реконструкції старих поглядів на захист капіталізму. Ведеться цей захист з позицій песимістичного тлумачення історії. Представники цих напрямків не вірять у можливість змінити природу людини і створити справедливе суспільство*. Заперечуючи ідею перебудови суспільства, особливо ідею революції, вони на прикладах історії доводять, що всякі радикальні зміни відкидають культуру людства далеко назад. Людству потрібні тільки реформи. Це справедливо ще і тому, що суспільство як органічна єдність в змозі витримати тільки поступові перетворення. А подолати кризові явища культури можна за рахунок збереження (консервації) попередніх набутків культури.

Неоконсерватори вважають, що природа людини незмінна і вічна. Генетика** довела, що доля людини залежить від її успадкованих особливостей. Відсутність рівності між людьми пояснюється теж генетикою: того, що дано людині від природи, вже не змінити. Тобто свобода, рівність і братерство втрачають *рівність*.

Гасло свободи, рівності і братерства не має сенсу, тому що людина є вільною від народження. Але *рівності* між людьми досягнути неможливо, бо кожна людина народжується і виростає в різних, далеко не однакових умовах. Ці умови часто визначають долю людини на ціле життя. Крім того, люди різні не тільки за своїми розумовими здібностями, а й за зовнішніми ознаками. Ніяке виховання не в змозі ліквідувати, наприклад, расові відмінності. Звідси робляться висновки, що відповідно до

* Історія людства довела, що справедливе суспільство можливе лише теоретично (прим. авторів).

** Генетика (з грецької) – наука про закони спадковості і змінюваності організмів.



відмінностей у здібностях людей суспільство мусить бути ієрархічним. Воно лише тоді існуватиме нормально, коли ним буде керувати *елита*. Не треба прагнути до суспільної рівності. Вона шкідлива як для кожної окремої людини, так і для суспільства, таким же шкідливим є і соціалізм, бо в його основі лежить принцип рівного розподілу соціальних благ між усіма громадянами.

Виходячи з цього, «нові праві» разом з неоконсерваторами відкидають втручання держави в економіку. Вони закликають відродити капіталізм часів вільної конкуренції. Різниця між цими двома групами полягає в тому, що неоконсерватори більше уваги приділяють економіці і державі, а «нові праві» – культурі і філософії. І хоча їхні попередники, «нові філософи», твердили, що людиною майбутнього є той, у кого «коротка пам'ять», у «кочівника з підшвами з вітру», «нові праві» з ними не погоджуються. Вони справедливо вважають, що кожна людина мусить мати і любити свою батьківщину. ***Батьківщина – це «територія, яку займає народ»***. Людина нерозривно пов'язана із середовищем і спадком, що обумовлює форму цієї культури. Єдина Європа для європейців – це історична і культурна реальність.

Неофрейдизм

Важливий напрямок зарубіжної психології, витоками якого були ідеї Зигмунда Фрейда, складає *неофрейдизм*. Він виник у 30-ті роки. Засновником неофрейдизму і його найавторитетнішим представником вважається Еріх Фромм. Цей напрямок психоаналізу має зовсім нерелігійний і гуманістичний характер. Найбільшої слави він зажив в середині ХХ ст. Це був радикальний рух з перегляду застарілих положень метапсихології З.Фрейда при збереженні в недоторканності загальної методики і техніки психоаналізу.

Оформленню неофрейдизму сприяла поява нового типу хворих. Все більша кількість людей зверталась до психоаналітиків не як справді хворі, а як люди, які потребують захисту від шкідливого впливу суспільства. Кажуть, що всі хвороби від нервів. Так от, новий тип хворих – не невротичний – нарікав скоріше на невдачі, неспокій, самотність, непристосованість, ніж на фізичний чи нервовий розлад в організмі. Новий тип хворих складався з менеджерів, спеціалістів-професіоналів, служ-



бовців. Саме вони в першу чергу відчули вплив світової економічної кризи 30-х років. Ці труднощі, а також Друга світова війна стрясли світом і позначилися на долі кожної людини.

Прихильники психоаналізу дедалі більше переконуються в тому, що для аналізу причин захворювань не досить зануритися в особисті сімейні драми. Мало що дасть в цьому разі психоаналіз свого «Я» і сім'ї хворого. Внаслідок дії цих факторів і виник *неофрейдизм як соціально орієнтована форма психоаналізу*.

Неофрейдизм значною мірою відкидає біологічне походження психічних захворювань. Психоаналіз має справу з особистістю, в якій зустрічаються царства *природи і культури* (природного і набутого). Тому неофрейдизм підкреслює роль культурних факторів у формуванні особи і в утворенні неврозів, зберігає фрейдівські методи і тезу про те, що людиною рухають несвідомі спонуки, чи імпульси. Цими спонуканими (в більшості своїй природженими) є прагнення до *безпеки і задоволення*. Згадаймо лишень, чим сьогодні, за даними соціологічних опитувань, переймається пересічна людина. Найбільше її цікавить секс, гроші і злочинність.

Отже, ці дві несвідомі спонуки — до безпеки і задоволення — мають емоційний характер, чим зберігається вся суть психоаналізу. Ці дві спонуки несумісні одна з одною. Конфлікт між ними приводить до необхідності придушити одну з них. Придушений імпульс зустрічає опір свідомості. Виникають захисні механізми «Я», які стають побічними шляхами проникнення в свідомість придушених імпульсів, потреб, почуттів. Все це відбувається в замаскованому вигляді. Захисні механізми психіки формуються з дитинства. Вони стають тією несвідомою основою, на якій будуються уявлення людини про саму себе. Зберігаючи основні особливості психоаналізу, неофрейдизм підкреслює роль культури і її суперечності, які вона викликає. З одного боку, культура стимулює потреби, а з другого — накладає великі обмеження, які придушують ці самі потреби.

Культура збільшує несвідому внутрішньопсихічну драму людини. В душі людини повсякчас відбувається боротьба між природженими і набутими якостями. Інакше кажучи, між інстинктами і культурою, мораллю. Конфлікти вирішуються внаслідок перемоги або інстинктів, або культури. Залежно від цього про-



тягом життя визначається характер людини, тобто вона стає невротичною чи нормальною. Несвідомі спонукки є рушійною силою людської психіки. Усвідомлення людиною цих спонук допомагає їй з ними боротися. Все вищесказане відбувається в людині. ***Тому-то культуру ми розуміємо як символічну сітку заборон, яка накинута на тіло природи.***

А є ще стосунки людини зі світом, їх регулюють принаймні три психологічних механізми. *Перший*: мазохістські і садистські тенденції, котрі проявляються в діях, спрямованих проти себе та інших осіб. *Другий* – деструктивізм, імпульси якого проявляються у всіляких руйнаціях. *Третій механізм*: автоматичний конформізм, тобто людина стає такою, як всі. Вона розчиняється в масі собі подібних, а навзамін отримує відчуття безпеки і захисту.

Рекомендована література

Громов И. Д. Западная теоретическая социология. – СПб., 1996.

Ионин Л. Г. Основания социокультурного анализа. – М., 1995.

Ионин Л. Г. Социология культуры. – М., 1998.

Клакхон К. К. М. Зеркало для человека. – Санкт-Петербург, 1998.

Кравець О. С. Візитна картка науки // *Філософська і соціологічна думка*. – 1992. – № 8.

Крымский С. Б. Научное знание и принципы его трансформации. – К., 1974.

Крымский С. Б. Мировоззренческие категории и современное естествознание. – К., 1983.

Маньковская Н. Б. К критике философско-эстетических взглядов «новых философов» и «новых правых» // *Вопросы философии*. – 1984. – № 4.

Петров М. К. Язык, знак, культура. – М.: Наука, 1991.

Петров М. К. Человек и культура в научно-технической революции // *Вопросы философии*. – 1992. – № 6.

Печчеи А. Человеческие качества. – М., 1980.

Психоанализ и культура. *Избранные труды Карен Хорни и Эриха Фромма*. – М.: Юристъ, 1995.



Ракитов А. И. Цивилизация, культура, технология и рынок // *Вопросы философии*. – 1992. – № 5.

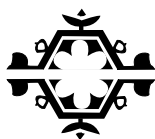
Сантаяна Дж. Прогресс в философии // *Вопросы философии*. – 1992. – № 4.

Семенов В. С. НТР и проблема целостного и свободного развития человека // *Вопросы философии*. – 1978. – № 7.

Фромм Э. Бегство от свободы. – М., 1990.

Фромм Э. Забытый язык // В кн.: Фромм Э. Психоанализ и этика. – М., 1993.





РОЗДІЛ ДРУГИЙ

ВПЛИВ СОЦІАЛЬНОГО І ТЕХНІЧНОГО ПРОГРЕСУ НА ДУХОВНУ КУЛЬТУРУ

Наслідки прогресу

XX ст. стало початком нової, постіндустріальної, інформаційної або постекономічної епохи, що характеризується швидким НТП, радикальною зміною структури суспільного багатства і зайнятості. Завдяки високим технологіям сьогодні задоволені основні потреби більшості населення розвинутих країн Заходу. Творчість витісняє традиційні форми праці, утверджуються нові системи цінностей, осереддям яких є людина з її прагненням до досконалості.

Протягом останніх ста років подвоїлась середня тривалість життя людини. Були переможені багато які з вірусів та мікробів. Але виникли нові віруси, найстрашнішим серед яких виявився СНІД. Людство перед ним просто безсиле. Кожні 12 секунд на землі з'являється новий хворий на СНІД. 33, 6 млн. чоловік у всьому світі на початок 2001 р. є носіями СНІДу. На кінець 2000 р. в Росії їх кількість становила 600 тисяч. Зате знизився рівень неписьменності та підвищилася енергоозброєність кожної людини.

Тому прогрес може розглядатись як міф індустріальної сучасності. Надія людства на те, що розвиток технологій зможе розв'язати економічні, політичні та культурні проблеми, швидко розвіялась.



Розрив між бідними і багатими зростає, а не скорочується. 358 мільярдерів планети контролювали багатство, що перевищувало суму національних валових доходів держав, чие населення становило половину всіх жителів землі. А десятеро найбагатших людей світу зосредили у своїх руках 250 млрд. доларів. На початок 2001 р. з 6 мільярдів мешканців землі 3, 3 мільярда недоїдали. Величезним є і технічне відставання бідних від багатих: у всій Африці сьогодні менше автомобілів, ніж в одній-єдиній німецькій землі Північний Рейн-Вестфалія. Всього ж по планеті їздить 700 млн. автомобілів.

На кінець 2000 р. половина населення землі жила в містах, 24 з яких мають понад 8 млн. мешканців. Кожного дня 170 тисяч осіб переселяються до міст. В основному це жителі країн, що розвиваються. Причому вони переселяються з бідних сіл у міські трущоби.

В усіх культурах здобутки поступу очевидні в галузях науки і технології. Проте ідеї поступу не справили жодного впливу на мистецтво, релігію і політику. Прогрес не приніс миру і соціальної гармонії, не поклав край ворожнечі між релігіями та етнічними конфліктам. Поступ втратив значення в політиці, бо війни ХХ ст. страхітливіші, ніж війни ХІХ ст. Справді, жодну війну минулого не можна порівняти з грандіозною мерзенністю війни цивілізованих націй. Навпаки, науково-технічний прогрес стандартизував культури.

Впродовж 50 років живе надія на прогрес як на розвиток. І справді, залучаючи до дії ринок, світову економічну систему, прогрес сприяє фінансовим структурам. При цьому він руйнує довкілля. Рухатись швидко вперед завжди краще, ніж тупцювати на місці. Добре було б при цьому ще знати, куди йдеш. Сучасність розвіяла міф про загальний розвиток природи, суспільства і людини. Як виявилось, ці сфери чітко розмежовані. Роль політики й культури, наприклад, Заходу полягає в тому, щоб регулювати зв'язки між ними.

Досягнення науки і техніки, що породили цілий комплекс проблем і поставили людство на край загибелі, не сприяють вирішенню питань духовного характеру.

Невіру в силу людського розуму висловили у своїх працях такі несхожі філософи, як Т. Мальтус, Ф. Ніцше, К. Леонт'єв,



О. Шпенглер, М. Гайдеггер, Х. Ортега-і-Гассет та інші. Цієї ж думки дотримувались і митці. Наприклад, Й. Бродський був впевнений, що цивілізація гине. Єдине, що зближувало таких різних людей, була невіра в прогрес і можливість накопичення позитивного досвіду.

Той же Йосиф Бродський іронізував з цього приводу, стверджуючи, що історія людства — це всього-на-всього історія костюма.

Коротше кажучи, помилки й омани минулого (як і технічний прогрес) не забезпечують від повторення їх у майбутньому.

У зв'язку з глобалізацією світу світоч німецької філософії Г.-Г. Гадамер* закликав усе людство до нової солідарності: *«Ніякий контроль не врятує нас від зловживання руйнівною зброєю, якщо ми не відновимо взаємного довір'я»*. Цього не досягти швидкісною передачею інформації з одного кінця світу в інший, а тільки розумінням і повагою до великих світових релігій та інших життєвих форм. Філософ переконаний, що технічний прогрес не повинен бути самоціллю, а за мету людству може служити лише *«життя, в якому панують культура і різноманітність форм»*.

Ілюзія прогресу

Більша частина людей, які народилися після Другої світової війни, а це майже чотири п'ятих населення Землі, уявляють економічний прогрес як безперервний процес. На сьогодні валовий продукт, що виробляється на планеті, збільшився порівняно з серединою ХХ ст. майже в п'ять разів. Світове сільське господарство розвивалося рекордними темпами. Високий рівень попиту на продукти харчування, зумовлений ростом чисельності населення і підвищенням його добробуту, сприяв збільшенню виробництва зерна в світі у 2,6 рази порівняно з серединою століття. Жодне покоління людей не бачило нічого подібного.

* Славу Г.-Г. Гадамеру, учневі видатного німецького філософа М. Гайдеггера, принесли його теорія «філософської герменевтики», а також книга «Істина і метод», яка вийшла друком у 1960 р. Герменевтика — це наука про інтерпретацію і тлумачення. Через бесіду — людини з іншою людиною, з традицією, з текстом — пропонував філософ розширювати кордони пізнання. *“Знати — не означає розуміти”*, — підкреслював вчений. Гадамера називали Гегелем ХХ століття.



Всі ці успіхи, здавалося б, мали стати приводом для тріумфу, та наведені цифри – лише ілюзія, перебільшена оцінка прогресу. Система національних рахунків, що використовується для оцінки економічного росту, дозволяє врахувати знос машин і обладнання, але не виснаження природних ресурсів Землі. За останніх 50 років людство примудрилося втратити майже одну п'яту частину родючого ґрунтового шару на орних землях, стільки ж великих тропічних лісів і десятки тисяч різних видів рослин і тварин. Наприклад, людство використовує для задоволення своїх потреб або просто розтринькує внаслідок бездумного руйнування екосистем майже сорок відсотків органічних речовин, що створюються на суші внаслідок фотосинтезу. Сьогодні всі визнають, що **головне завдання людства полягає в тому, щоб задовольнити свої природні потреби, не ставлячи при цьому під загрозу інтереси майбутніх поколінь.**

Продовжується інтенсивна експлуатація природних родовищ. Кістяк економіки України – хімічна, металургійна, вугільна і атомна промисловість. Криворізько-Донецький басейн – чемпіон Європи з викидів сірководню і хлору. За обсягом хімічних викидів в Чорне море Україна стоїть після Німеччини і Польщі. Внаслідок станом на 1998 рік тільки 2 % річкової води в Україні придатні до пиття.

Одна тільки всесвітня техногенна катастрофа на Чорнобильській АЕС відкинула Україну в її розвитку далеко назад. Радіоактивне забруднення охопило 150 тис. кв. км території України, Білорусі, Росії з населенням близько 7 млн. чоловік. Тисячу років потрібно для того, щоб шезли останні наслідки катастрофи.

Український біолог проф. Коновалов впродовж багатьох років вивчав наслідки радіоактивних викидів четвертого реактора АЕС. Вчений довів, що для ліквідації всіх мутагенних наслідків популяції людей в Україні потрібно не менше сорока поколінь. Тобто для повного одужання населенню України потрібно 800 років, оскільки зміна поколінь відбувається кожних 20 років. Такими є наслідки експлуатації «мирного атома». Можна собі уявити, скільки ще таких «досягнень» обіцяє нам наука.

У другій половині ХХ ст. людство накопичило таку величезну кількість «мертвої матерії», що вона перевищила обсяг відходів виробництва за всю світову історію. Територія колишніх рес-



публік СРСР використовується сьогодні країнами Заходу як полігон для поховання «мертвої матерії». Так, близько 20 % експорту Німеччини в країни СНД становлять токсичні відходи німецьких заводів. В кінцевому підсумку наші системи життєзабезпечення руйнуються у нас на очах, що поставило цілий народ на межу вимирання.

Катастрофічний стан екології

Екологія — це взаємовідносини різних форм життя і навколишніх умов. Традиційна культура ґрунтується на уявленні про беззастережну вищість людини у світі. Прогрес розглядали як звільнення людства від багнюки божевільля, нерозумності й тваринного підкорення природі, зазначає американський вчений М. Букчин.

Правда й те, що найбільш далекоглядні і передбачливі серед людей, а саме — письменники і вчені багатьох країн світу, попереджали проти паразитичного ставлення людини до природи. Серед них М.Пришвін (Росія), Е.Сетон-Томпсон (Канада), Д.О.Кервуд (США), Д.М.Даррелл (Англія), В.Біанкі (Росія), Д.Херріот (Англія), І.Акимущкін (Росія),

Однак постмодерністи, наприклад, застерігають, що людина, борючись з природою, руйнує і себе як її частку. Тобто могутність людини обертається проти неї ж самої. Нова ж культура, носіями якої вважають себе постмодерністи, закликає до єдності людини і природи, до гармонійного співіснування. Отже, нова культура — це культура виживання. Її теоретики закликають до простоти, відповідальності й самообмеження, які так важливі вже зараз. Це якості майбутньої суспільної культури. А поки що наш світ повен руйнівних технологій, екологічних лих і ядерних катастроф.

Кожна людина мусить зрозуміти, як багато ми сьогодні маємо і як страшно все це втратити, ганяючись за перемогою над природою. Ще Спіноза сказав, що в природі немає нічого, що суперечило б всерозуміючій любові. Як бачимо, то були щасливі часи — людина не вступала в бій з довкіллям, не нівечила його, бо не вважала ще себе осереддям всього сушого.

В кінці ХХ ст. на передній план вийшло завдання попередження глобальної екологічної катастрофи. В певному значенні це завдання містить у собі антизахідний контекст. Адже саме



Захід відрізняється від решти світу екологічно безвідповідальним техноцентризмом і нестримним споживацьким гедонізмом*. Захід сьогодні став генератором споживацької ідеології в межах ойкумени. Західні стандарти життя і супутній їм споживацько-гедоністичний комплекс активно запозичуються іншими континентами. При цьому у туземних економік немає можливостей Заходу, а перспектива глобальних екологічних катастроф у них більша, ніж деінде.

Безперечно, ця тенденція у світовій культурі повинна бути подолана. Експансія споживацької психології рано чи пізно буде зупинена. З часом колективна психологія людей змінюється за допомогою могутніх ідейних реформацій. Вони за енергетикою дорівнюють світовим релігіям. Людство стоїть на порозі утвердження нової, постіндустріальної аскези. Підставою для неї є екологічне самообмеження споживацьких суспільств. Виникла настійлива потреба у відновленні гармонії між людиною і природою, між свідомістю та дійсністю.

Життєво важливі завдання вимагають поглибленої моральної свідомості людства, та всупереч очевидному масова продукція кіно- і телеіндустрії знижує моральний рівень. Сучасна техніка за умов занепаду моральності не може не привести до катастрофи. ЗМІ не підтримують, не зміцнюють моральний рівень громадян, а тягнуть його донизу, до грубих вибухів низьких пристрастей (Г. Померанц).

Цивілізація необмеженого розвитку приречена. Вихід з цього лише в житті людини, яка повинна гармонійно вписатися в природу і не виходити за певні розумні межі виробництва. Людству треба змінити свої пріоритети. А для цього треба змінити своє розуміння кращого.** ***Треба перейти від накопичення нових речей до накопичення тих цінностей, які дають нам споглядання, медитація, високе мистецтво.*** Як сказав поет:

*Есть ценностей незыблемая скала
Над скучными ошибками веков.*

(О. Мандельштам)

* Гедонізм (з грецької) – в даному контексті означає насолоду.

** Як сказав колись Лев Толстой, всі нещастя виникають не від недостатків, а від надлишків.



Загальне і національне в культурах країн Сходу і Заходу

Впевненість відомого англійського письменника Ред'ярда-Кіплінга, що *«Захід є Захід, а Схід є Схід, і їм не зійтися вдвох»*, сьогодні набула особливого значення і змісту. Справді, філософія Сходу дуже відрізняється від філософії Заходу.

Завдяки експансії Західна Європа на початок ХХ ст. вирішувала долю решти світу. Проте Перша світова війна привела до серйозного ослаблення, а Друга – до втрати Європою своєї провідної ролі в міжнародних зносинах. Відтоді вся влада і могутність були поділені між США і СРСР.

Існує кілька характеристик окремих культур, здійснених ще Конрадом Лоренцом. Так, *західноєвропейська культура* ґрунтується на минулому. Вона успадкувала сім попередніх цивілізаційних надбань і культуру кількох імперій. Осередками культури стали міста, які існували вже задовго до виникнення європейської культури. Міста і села сформували стійку і просту класову структуру. Саме тут зародились і розповсюдились гасла *рівності і братерства та романтизму і жертвовності*.

Очевидно, що єдиного культурного простору немає і в самій Європі*. Мало того, що вона поділяється на Західну і Східну Європу з відповідною відмінністю культур. Але ж навіть в самій Західній Європі існує дуже велика різниця, наприклад, між культурами народів Скандинавії і народів Середземномор'я. Поєднання таких рис, як пунктуальність, дріб'язковість, акуратність, скупість, замкнутість і дистанціювання в стосунках з іншими людьми, певна механічність дій, підкреслена і мало чи не нав'язлива охайність, досить часто зустрічаються разом як риси людського характеру. І якщо в європейській культурі цей комплекс рис легко помітний в поведінці багатьох індивідів, то в інших культурах подібні характери вельми рідкісні. Справді, німецькі домогосподарки кожного ранку чистять і без того чисту плиту, а пунктуальність в країнах Північної Європи ціниться вище, ніж у представників романських народів.

* Однак це не завадило засновникові «Центру європейської культури» в Женеві Дені де Ружмону пожартувати з цього приводу: *«Європа - це абищія плюс культура»*.



Якщо ж порівняти культури країн Західної і Східної Європи, то тут розбіжності між ними стають ще більш помітними.*

Наприклад, росіянину чи українцю завжди видається обтяжливим картезіанський раціоналізм французів. Ще Курно відзначив, що французи завжди схильні відтворювати картину світу за схемами розуму, а в своїй більшості набагато менше схильні вдаватися до колективних спогадів, ніж, наприклад, німці.

Тому слов'янин бунтує проти раціоналізму, проти колючої волі розуму, проти присутності його в кожному жесті, вчинку, помислі, проти його безжальної проникливості. Це слов'янину завжди чуже, це заважає йому і породжує ширий рефлекс відрази. Або приклад ще ближчий. Здавалося б, Скандинавія завдяки її «північності» повинна мати багато спільного з Росією. Насправді ж Скандинавія надзвичайно далека від Росії через свій протестантський пуританізм. Нудотна до спазмів пуританська етика з її остаточним позалюдським прагматизмом незрозуміла слов'янам. У скандинавів зовсім інший тип інтуїції, інше розуміння життя і світу, ніж те, яке носять у собі східнослов'янські народи.

Великою стала різниця між культурами країн Європи й Америки. Пропонуємо вашій увазі міркування з цього приводу знаменитого російського режисера Андрія Тарковського, записані польським режисером і сценаристом Кшиштофом Зануссі. Останній був гідом і перекладачем у Тарковського, коли той приїхав до США на запрошення діячів кіно. Як стверджує Зануссі, який часто бував у США, американська психологія для європейця незрозуміла, і навпаки. Так, на одній із зустрічей з американськими кіноглядачами А. Тарковський говорив про мистецтво, про призначення художника. В США надзвичайно сильною є потреба в *гуру*, вчителів, наставників. Один з присутніх молодих американців наївно запитав у А. Тарковського, що треба робити, щоб стати щасливим. Це запитання приголомшило А. Тарковського. Він просто не міг зрозуміти, чого від нього хочуть.

Справді, сказав він, як тут можна що-небудь радити? Хіба той же американський юнак сам не знає, для чого він живе? Не-

* Наприклад, країни так званого «Веймарського трикутника» Франція, Німеччина, Польща в кінці ХХ століття називали Україну «сусідом Європи».



хай він сам замислиться над тим, для чого він викликаний з небуття, нехай спробує відгадати роль, яка йому була визначена в космосі, нехай виконає її, а щастя або прийде, або ні.

Тобто європейцю-слов'янину важко усвідомити, що існування взагалі може бути якоюсь проблемою і, отже, незрозумілим як таке; що варто задумуватися над смыслом свого існування; що воно до чогось зобов'язує. Все це для прагматичного американського мислення є речі недосяжні.

Слов'янам і сьогодні ближчою за *людину успіху* є *зайва людина*, не здатна адаптуватися до соціальних умов, яка не вміє жити сьогоднішнім днем. Такою є вітчизняна культурна традиція, на відміну, наприклад, від американської з її культом сили і успіху.

Характерними рисами *північноамериканської культури* є культ речей. Вони виступають як головна тема життя американців: «Життя — чудова *річ!*» Речі стають мірою людини. Соціальне становище свого співвітчизника американці визначають дуже просто: «Він коштує 12 мільйонів доларів» чи «Він виглядає на мільйон доларів». Цей культ був створений переселенцями, які починали своє життя на порожньому місці. В умовах жорсткої боротьби за виживання в диких преріях півдня чи лісостепової півночі кожна річ була на вагу золота.

Ще однією рисою американської культури є значення майстерності в будь-якій справі. Сучасний феномен ноу-хау — це притаманне передусім американцям поєднання культу речей і майстерності. В основі його лежить виробництво дедалі більшої кількості речей для дедалі більшого споживання.

Північноамериканська культура розкривається в зборищах та іграх. Масові ігри породжують і масові ілюзії та мрії. В основі «великої американської мрії» лежить сподівання кожного американця на виграш мільйона, а кожного чистильника взуття — стати президентом*.

Наприклад, в 70-х — 80-х рр. принципи індивідуалізму, незалежності і надсамотійності стають обов'язковими атрибутами успішної реалізації «американської мрії».

* Дуже цікаво географію культури трактує проф.Топчієв О.Г. Див. його «Основи суспільної географії».Одеса,»Астропринт»,2001.



«Європа — це не Америка минулого десятиліття, а американці — не європейці майбутнього століття. Глибока прірва в галузі культури розділяє Старий і Новий світ». До такого висновку прийшли американські спеціалісти в книзі «Соціальний стиль в США». Спосіб дії і навіть думання в американців не такі, як у європейців. З одного боку, вони люди сучасні (в тому, що стосується економіки і технології), з другого — консерватори (коли йдеться про мораль). Їм не притаманні шалені пристрасті. Вони однаково добре почувають себе як у «царстві ідеалізму», так і в «царстві реалізму».

Для американця як носія англо-саксонської цивілізаційної традиції суспільними цінностями є *свобода і демократія, плюралізм, власність та ринкова економіка*. Європейця ж, який не цурається цих цінностей, непокоїть інший суб'єкт історії — *народ, нація та національна меншина*.

Тобто для американців, країну яких ще Гегель назвав «*буржуазним суспільством без держави*», вся політична боротьба велась за цінності. На індивідуальному рівні це проявилось у тому, що американець віддає перевагу кар'єрі над родинними стосунками. Навпаки, в розумінні європейця в основі концепції нації знаходиться *цілість етносу*.

Європейцям весь час потрібно почувати себе в історії — чи це буде історія сім'ї, чи історія народу, нації. Американцям, як молодій нації, не притаманне почуття історії. Вони живуть поза нею і завжди готові її розірвати.

Ще Еріх Фромм запитував, який тип людей потрібен сучасному капіталістичному суспільству. Він же і відповів на це запитання: «Йому потрібні люди, які легко взаємодіють у великих групах, не підкоряються авторитетам, принципам або совісті, — і все ж готові до того, щоб ними командували; які роблять те, чого від них очікують, які легко пристосовуються до суспільного механізму...

Наука, бізнес, політика повністю втратили підстави і розміри, які мали смисл в межах, доступних людині. Ми живемо серед цифр і абстракцій. Якщо немає нічого конкретного, то немає і нічого реального. Все стало можливим як практично, так і морально. Наукова фантастика не відрізняється від наукового факту, нічні жахи і сновидіння — від подій наступного року. Людина виявилася скинутою з будь-якого більш-менш визна-



ченого місця, звідкіля вона могла б оглянути своє життя і життя суспільства і керувати тим і іншим. Сили, які первісно покликані до життя нею самою, втягують її у дедалі стрімкіший рух. В цьому шаленому кружлянні вона думає, вираховує, з головою пірнувши в абстракції, все більше і більше віддаляючись від конкретного життя».

Політичний соціолог Роберт Патнем у книзі «*Боулінг сам з собою: крах і відродження американського співтовариства*» показав процеси суспільної дезінтеграції. Причиною цього стало те, що матеріальні цінності в США превалюють над усіма іншими. Наукові відкриття і технічні вдосконалення систематично розвивають смисл, який колись лежав в основі формування громадянського суспільства. Тобто Америка втрачає громадянське суспільство, оскільки втрачає свою культуру.

Правда, Європу й Америку єднають і деякі спільні проблеми. В європейському і американському світі останнім часом спостерігається настільки безрозсудна перевага проблематики цивілізаційної над рефлексіями про характер духовний, що відлік може прийти, власне, з боку гуманітарних наук, з духу мистецтва, а не техніки (К.Зануссі). Варто додати, що євроамериканська культура з її пафосом активного реформування дійсності привела до глобальних глухих кутів прогресу.

І все ж такі безумовна впевненість, що світова історія обмежена замкненою сферою євроамериканської культури, сьогодні щезла. Ми вже не можемо ігнорувати величезний світ Африки чи Азії як ареал неісторичних народів і вічної бездіяльності.

Південноазійський вид культури відрізняється від інших феноменом натовпу, яким переповнені густонаселені території і міста. У населення цих територій культивується володіння своїм тілом і волею, що поєднується з масовою схильністю до задоволень.

Що означає термін «Схід»? Під цим розуміють щось єдине в культурному значенні. Хоча Схід був і залишається надзвичайно різноманітним, там і сьогодні існує кілька культур. Наприклад, всесвіт китайця не боїться пустоти. Це світ, в якому немає нічого постійного, світ, який не знає метафізики. В цьому світі важливі не речі, а зв'язки між ними, світ, в якому реальність вважається банальністю, а потойбічного немає зовсім. Безконечна



різноманітність китайського універсуму зводиться до символічного світосприйняття. Для китайця «природний світ – натяк на незриме» і «будь-яка річ – його символ» (В.Малявін).

Китайська культура нерелігійна, китайці відповідно до свого характеру і психології не будують життєвих ілюзій. Як небо, так і рай для них занадто абстрактні поняття. Вони цим не переймаються. Доля, майбутнє людства їх не обходить. І причина полягає в тому, що їхня традиційна філософія, їхня культура – це культура практична, далека від «захмарних ідеалів» і звернена на землю.

Китаєць не мислить у рамках формальної діалектичної логіки. Через це його не можна ставити перед вибором, не можна говорити: «Давайте сьогодні підемо в кіно або повечереємо в ресторані». Тому варто спочатку запропонувати йому культпохід у кіно, а потім запросити до ресторану.

Все, що відбувається у них в країні, китайці сприймають через призму культури. Тому, на відміну від європейців, вони почали свої перетворення не з економічного і політичного ладу, а із змін у культурі і сприйнятті. Тому в Китаї майже немає активної опозиції і дисидентів. Це патріархальна цивілізація з повним набором традицій і повагою до старших, до глави держави. Тому всі реформи, які проводить уряд в країні, стосуються не тільки матеріального становища окремих осіб, а й всього побуту і культури китайців.

При цьому слід пам'ятати, що цивілізація і культура – поняття зовсім не тотожні. Правда, як пише антрополог М.Мосс, філософи і широка публіка Франції надають терміну «цивілізація» значення культури.

Навпаки, англійський вчений А.Тойнбі нарахував 21 цивілізацію в історії людства. Багато з них просто неповторні, але всі вони мають спільні риси. А більшість поєднується поняттям «Схід». Цим терміном визначаються традиційні суспільства і традиційні культури. *Традиція – це засвоєні впродовж віків правила поведінки.* Це незвичайний стан цивілізаційного розвитку, набагато раніший, ніж машинна цивілізація. Ще в XII столітті Європа взнала, що вся влада і мудрість людини беруть початок зі Сходу, а Захід користується тільки тим, що від них залишилося.



Як вважає В.Ж. Келле, цивілізація – це певний спосіб існування людства в умовах суспільного поділу праці. *Машинна (техногенна)* цивілізація Заходу виникла як мутація* культури традиційного суспільства і традиційного шляху розвитку. Західні метафори про природу підкреслюють відмінність між людиною і природою, а також зверхність людини, яка керує світом у своїх власних інтересах. Недавня метафора «*Земля – то космічний корабель*» є несвідомою спробою підкреслити верховенство людини**. Таку ж мету переслідують вислови: «керування довкіллям» чи «екологічний баланс», які наводять нас на думку, що ми володарі світу.

Традиційне або східне суспільство може вести один і той же спосіб життя століттями, навіть тисячоліттями. На користь ефективності цивілізацій Сходу свідчить факт надзвичайної стабільності його соціальних утворень. Прямою протилежністю йому є цивілізація Заходу. Характерною її рисою є рухливість і різноманітність, мінливість.

Загибель одних східних суспільств і виникнення інших не змінює самий тип культури. Східні суспільства змінюються вкрай повільно. Види діяльності, їх засоби і цілі там консервативні. Їхньою основною культурною ідеєю є традиції, міфи, канонізовані стилі мислення. Лексикон людей Сходу демонструє потребу взаємного контролю і порозуміння людини і природи. Він передає доконечну потребу рівноваги між людиною та її землею. Східна людина відчуває себе часткою природи і ніколи не вирізняє себе з неї.

В 60-70-х рр. відбувалась війна між США і В'єтнамом. Американські окупанти плундрували в'єтнамську землю. В'єтнам був охоплений війною, але на вулицях міст і сіл майже не видно було поранених і калік. Виявилось, що всіх калік, щоб не знижувати бойовий дух армії, відправляли в гірські райони. Там для них були створені спеціальні госпіталі і притулки для одиноких калік. Неодруженим жінкам і вдовам дозволили вибирати собі чоловіків серед цих інвалідів. Такі рішення зовсім не притаманні європейцям, це чисто східний підхід.

* Мутація - природна або штучно викликана стійка зміна спадковості, що виникла раптово.

** Так, радянський космонавт Г. Титов в 60-х роках, виступаючи з промовою на День космонавтики, заявив, що політ Ю. Гагаріна в космос є ще одним свідченням перемоги людини у боротьбі з природою.



Наприклад, японська культура володіє могутнім адаптивним потенціалом, спрямованим на те, щоб привчити мешканців країни пристосуватись до постійних стихійних лих і природних катаклізмів. Це з одного боку. А з другого – до певних соціальних умов. Головні установки національної релігії *сінто* з її обоюванням природних об'єктів привчили сприймати світ таким, яким він є, і прагнути гармонії з ним, змінюючи не його, а самого себе.

Ці два типи цивілізацій взаємодіють між собою. Вся історія людства впродовж XIX та XX ст. характеризується як поглинанням цивілізацією Заходу цивілізації Сходу, так і прищепленням західної культури на східному ґрунті. Наприклад, в Японії, як і скрізь на Сході, мистецтво йде двома шляхами. *Перший* – традиція, *другий* – цивілізація.

Разом з тим сьогодні існують дві тенденції в стосунках між Сходом і Заходом. *Одна* – це інтеграція цивілізацій Сходу та Заходу. *Друга* – це спроба збереження цивілізацій Сходу та Заходу.

Знову ж таки, наприклад, європейські і неєвропейські країни – це не просто різні спільності людей. Більш того, Європа – це «суб'єкт», який постійно веде спостереження за Азією, Сходом в цілому – «об'єктом», який і формується як результат цього спостереження. Таким чином, Схід, який відкрила для себе і вивчає Європа, – це всього лише деяка еретична модель, створена для підтвердження правильності європейських стандартів. Виходить, що Схід слугує дзеркалом, дивлячись в яке, Європа може постійно переконаватись у власній перевазі. Поділ світу на «центр» і «окраїни» – це тенденція, яка властива тільки європейцям (Едвард Саїд).

Різниця в культурі між Заходом і Сходом – це одна з причин конфлікту між ними. Дешиця західної культури вже поширилась на решту світу. Та західні ідеї й уявлення принципово відрізняються від уявлень східної цивілізації. Як слушно зауважує Семюел Хантінгтон, окремішність, конституціоналізм, лібералізм, права людини, свобода, рівність і братство, влада закону, демократія не сприймаються народами інших культур світу.

Більше того, спроба поширити ці ідеї на Схід викликає спротив. На Сході вже виникла *теорія імперіалізму прав людини*. Ідеологи Сходу прагнуть відродити значення місцевих цінностей. Підтримка релігійного фундаменталізму молоддю у країнах Схо-



ду свідчить саме про це. Ідея «універсальної цивілізації» виникла на Заході. Вона суперечить партикуляризму більшості азійських суспільств, бо вони зосереджені на самотності кожного народу. Х. Тріандіс, проаналізувавши сто порівняльних досліджень про цінності, прийняті у різних суспільствах, дійшов висновку, що «*цінності, які найбільш важливі на Заході, є найменш важливими у загальносвітовому розмірі*».

Негритюд як альтернатива расизму білих

Сучасна Африка давно вже позбулася колоніальної залежності. На континенті серед іншого розгорнулася гостра ідейно-політична боротьба з проблем формування художньої культури. Старі концепції культурного націоналізму зіткнулися з новими, з негативним ставленням до будь-яких нових його проявів у духовному житті Африки. А все разом узяте ускладнюється колоніальним спадком, який дістався новим незалежним державам. До цього спадку належать не тільки поділ Африки на англосмовні і франкомовні країни, а й на поділ територіальний, який був зроблений колонізаторами спеціально, з далекосяжною метою.

Серед багатьох теорій культурного розвитку народів Африки в ХХ ст. чільне місце належить теорії *негритюду*. Негритюд (буквально — негритянство) — це один з різновидів культурного націоналізму. Його зародження пов'язано з іменем ліберійця Е. Блайдена, який в кінці ХІХ ст., в розквіт колоніалізму, висунув тезу про самотність негроїдної раси. Одразу ж після Першої світової війни США пережили так званий перший «чорний бум». Він отримав назву «*негритянський, або Гарлемський, ренесанс*». «Чорний бум» відкрив шлях сучасному африканському культурному націоналізмові.

Маніфестом цього руху стала стаття відомого афро-американського поета Ленгстона Х'юза «*Негритянський художник і вершина раси*» (1926). На Європейському континенті концепція культурного націоналізму з'явилася тоді, коли криза світової колоніальної системи ставала дедалі більш очевидною. Серед африканських студентів, які навчалися в Парижі в 30-х, а особливо в 40-50-х рр., культурний націоналізм набув форм негритюду. Найяскравіше він проявився в поезії Еме Сезера з Мартініки, гвіанця Леона Дамаса, сенегальця Л. Седара Сенгора.



Саме останній через свою поезію вніс психологічний і культурний фактор у боротьбу чорних народів за завоювання національного суверенітету.

Приблизно в ці ж роки серед африканських студентів у Лондоні виникла *теорія африканської особистості*. Її пропагував ганець Кваме Нкрума. В майбутньому йому судилося стати одним з найвизначніших політичних діячів. Його теорія є модифікацією негритюду в умовах англомовної Африки.

В 60-70-х рр. африканські країни одна за одною досягли незалежності. Перед ними постали завдання конкретного культурного будівництва. У зв'язку з цим посилилася критика концепцій культурного націоналізму, особливо негритюду. Та він виявився досить стійким. Його прихильники посилалися на ті роки, коли він був емоційним знаменом боротьби.

В кінці 70-х — на початку 80-х рр. отримала широке розповсюдження теорія африканської спільності — *африканіте*. Вона мало чим відрізняється від попередніх. Як і вони, ця теорія стверджує, що африканцям притаманна сукупність специфічних духовних і психічних особливостей, які відокремлюють їх від решти світу. Деякі африканісти вважають, що культурний націоналізм щезає. Та поява африканіте свідчить про зворотне.

Як бачимо, в Африці були зроблені досить успішні спроби створити окрему *негро-африканську естетику*. Вони були реакцією на расизм білої людини по відношенню до чорної.

Наступним етапом у розвитку національної культури народів Африки були погляди А. Кабрала (Гвінея-Бісау). Він стверджував, що культура — це продукт економічної і політичної діяльності народу. Тому вона не може розвиватися незалежно від інших сфер життя країни. Кабрал зробив соціальний аналіз африканської культури, визначив у відповідності з Марксом її класовий характер.

Насправді ж колоніальний режим створив клас так званих *асимілядос*, або *еволуе* всередині кожного африканського народу. Ця нова національна буржуазія сприйняла весь набір цінностей, які впровадили в них колонізатори через освіту, релігію тощо. Заклик до звільнення від колоніального іґа вони розглядали як засіб захоплення влади в свої руки. За деякими винятками (наприклад, Танзанія), нав'язана колонізаторами європейсь-



ка культура була сприйнята африканською буржуазією без заперечення.

Адже ще на початку 60-х років в Африці на південь від Сахари нараховувалося близько 19 млн. протестантів і 26 млн. католиків. Без урахування білого населення Південної Африки і Родезії відповідні цифри там становили 15 і 22 млн. осіб. Якщо ж врахувати, що населення Африки в ті роки дорівнювало 200 млн. чоловік, то можна сказати, що християни становили його шосту частину. Понад половина населення Африки на південь від Сахари залишалася *язичниками*.

Більшість лідерів африканського визвольного руху прийняли християнство і почали освіту в місіонерських школах, залишаючись протягом своєї політичної активності «дітьми двох світів» – східного і західного.

І досі в багатьох африканських країнах європейські мови використовуються як офіційні. Заміни їх на національні поки що не передбачається. Та й сам формальний перехід влади з рук колонізаторів до рук африканської буржуазії не супроводжувався позитивними змінами в соціальній і економічній сфері, а скоріше навпаки.

Уряди африканських країн успадкували від британських колонізаторів подвійну правову систему, складену з *загального і звичаєвого права*. Вони впорядкували цю змішану систему в *Адміністративному акті тубільців*, що в 1986 році став *Адміністративним актом чорношкірих*, задуманим як знаряддя розколу – хитро налаштованою системою для керування чорними.

Після закінчення «холодної війни» Тропічна Африка і в світовій політиці, і в світовій економіці, і культурі була відкинута далеко назад. А якщо міряти час з ліквідації колоній, то протягом більш ніж 40 років так і не відбулося помітного економічного покращення майже в жодній з країн. Збройні конфлікти бувають повсюди. Наприклад, у Нігерії за 40 років існування держави військові перебували при владі 30 років. Нігерію називають «Африкою в мініатюрі». Це найбільша за кількістю населення країна континенту. В ній відбуваються процеси, які є характерними і для інших африканських держав.

Величезний зовнішній борг Африки західним країнам становить близько 350 млрд. доларів. З них 200 млрд. доларів при-



падає на країни Тропічної Африки. Та все ж країни цього континенту багато чого досягли, особливо в сфері освіти. Наприклад, в тій же Нігерії в 1960 році не було жодного університету, функціонувало лише кілька коледжів. А вже в 2000 році студенти навчалися в 38 університетах. Подібне становище складається і в інших країнах. Помітними є успіхи цілої низки держав в охороні здоров'я.

В 1990-1994 рр. у Руанді почалися масові вбивства людей з племені *тутсі* людьми з племені *хуту*. Загинуло майже 800 тисяч жителів Руанди. Архаїчна соціально-етнічна психологія стала одним з вирішальних факторів цього геноциду. Безпосередньо і опосередковано у війні, що розгорілася, взяли участь тринадцять африканських країн. Загалом же десятки країн світового співтовариства були втягнуті у війну.

Расизм «західних демократій» по відношенню до африканців проявився навіть в ЗМІ. Так, в період найбільшого сплеску геноциду в Руанді в західних *massmedia* вчетверо більше писалося про долю горил у національних парках цієї країни й Уганди, ніж про криваву різанину між тутсі і хуту.

Ця африканська трагедія ще раз показала, наскільки ненормальними і ворожими природі людини є конфлікти на етнічному і міжконфесійному ґрунті і як важливо знайти шляхи і засоби їх подолання.

Масова культура як панацея

Термін «*масова культура*» вперше вжив в 20-х рр. іспанський філософ Х.Ортега-і-Гассет. Далі вживалося слово «*кітч*» з тим же значенням. А в США цю масову культуру поставили на конвеєр, і вона почала приносити шалені прибутки виробникам.

В ХХ ст. ми стали свідками того, як мистецтво розпалося на елітарне і масове. Для одних бунт проти традиції був необхідною ознакою творчості, а для інших відсутність культури виявилась такою ж насущною умовою успіху. Виникла література для письменників і література для читачів. Те саме сталося і з музикою, образотворчим мистецтвом, театром, кіно тощо.

«*Масова культура*» — це задоволення культурних потреб засобами масової інформації (ЗМІ). Цей термін (*masscult*) з першої половини 50-х років був занесений з США до європейських



країн. Збільшення кількості вільного часу створило передумови для масового попиту на культуру. А технічний поступ забезпечив засоби масового тиражування і споживання творів культури і мистецтва.

На американському континенті панує *культура Макдоналдса і кока-коли*. А на європейському — *гастрономія і мода*.

Більшість людей сприймає світ за допомогою стереотипів, які створюються засобами масової інформації. Це книжки, періодичні видання, музика тощо. *Тим самим поступ перетворив культуру з категорії естетичної на демографічне явище*. Маскульт дає звичайній людині засіб орієнтації в найбільш типових ситуаціях. Тобто він повідомляє цій людині мінімум необхідних культурних знань, які дають їй можливість вписатись у суспільство.

Масова культура розповсюджується і поза засобами масової інформації. Вона панує в концертних залах, кабаре, в театрі. Отже, всі форми шоу-бізнесу теж є масовою культурою. Саме індустрія розваг починає дедалі більше визначати місце США в сучасному світі. Прибутки в цій галузі сягають 300 млрд. доларів на рік.

На Заході широкий попит на масову культуру пояснюється як інтересами суспільства споживання, так і потребами нової технічної цивілізації. Скажене прискорення ритму життя, нервові перевантаження, бюрократизація суспільних стосунків вкорочують людині віку. Потрібен захисний механізм, який би відновлював порушену душевну рівновагу людини. Масова культура і мистецтво покликані розслабити втомлений мозок, знищити всі проблеми вибору хоча б тимчасово. На відміну від справжнього мистецтва, яке стьобає і без того напружені нерви, масове мистецтво занурює споживачів у теплу ванну задоволення, не вимагаючи нічого, зате пропонуючи блаженство відпочинку. Оскільки це відбувається регулярно, то відбувається *сенсорна й інформаційна депривація особистості*, тобто отупіння.

Якщо в минулому людина відпочивала у свята, то в наш час вона потребує такого відпочинку щодня. Виправдання масової культури в тому і полягає, що вона почала задовольняти такі потреби суспільства, перетворившись на могутню індустрію розваг. Саме глобальні комунікації, популярні розваги і масова культура стали однією з тих важливих сфер, де здійснюють свою гегемонію США. Масова культура — це культура більшості, вона



демократична. Еліта ж кожного суспільства має, відповідно, свою культуру. Сучасна нівелююча масова культура, як найдоступніша, здатна перетворитись і на загальну звичку. *Масова культура – це культура для неосвічених.* Для неї характерним є тиражування унікального і зведення його до звичного і загальнодоступного.

Контркультура як інтегральне явище

На противагу масовій культурі виникла контркультура. Це був соціально-культурний рух 60-70-х років ХХ ст. Його характерними рисами були опозиція офіціозу і схильність до компромісу. *Контркультура як форма духовного протесту молоді проти ідеалів споживацького суспільства* знаменувала собою відверту відмову від стандартів і стереотипів масової культури. Її характерною ознакою було негативне ставлення до існуючої буржуазної культури.

Дехто з вчених Заходу вважає, що контркультура – це насамперед нова світоглядна орієнтація. Якоюсь мірою це відповідає дійсності, тому що контркультура пов'язана зі східною філософією. Інші ж – що це новий спосіб життя, нова форма стосунків між людьми. Особливістю контркультури було войовниче несприйняття загальноновизнаних норм і цінностей. Передусім це стосується масової культури.

Всупереч твердженням, що художня література не повчає, а розважає, прихильники контркультури шукали ідейного підґрунтя своїм переконанням саме в ній. Недарма одна з книжок Р. Хайнлайна «*Чужинець у чужій країні*» в епоху носіїв контркультури, яких називали «хіппі», стала бестселером, настільною книгою університетських кампусів: адже вона проповідує «вільну любов», де кожен може подарувати радість іншому. А це допомагає відкрити не відомі людству раніше духовні можливості. Полігамія, груповий шлюб, проміскуїтет всередині замкнутих соціальних груп, матрилінійна родинність без матріархату, інцест за допомогою «машини часу» – все це в книжках класика американської фантастики Р. Хайнлайна сприймається в тексті як норма.

До носіїв контркультури зараховували «хіппі», «нових лівих» тощо. «Нові ліві» і «хіппі» були двома крилами контркультури.



Мешкали представники контркультури в численних комунах. Їхній зовнішній вигляд був запозичений з різноманітних екзотичних джерел східних культур.

На противагу *xinni* – «дітям-квітам», основна частина молоді, наприклад, США прагнула стати *yanni* (ууррієс) – працівниками складної розумової діяльності, які демонструють висхідну мобільність. Життя їх сплановане наперед: чотирирічне навчання у вузі, зайнятість у сфері складної розумової або управлінської роботи і відносно високий прибуток домогосподарства.

Кажуть, що контркультура є інтегральним явищем, яке поступово охоплює все західне суспільство. З другого боку, контркультура, мовляв, стосується тільки сфери мистецтва. Відповідно, на контркультуру покладаються і різні надії. Деякі її прихильники називають контркультуру справжньою революцією, яка приведе до якісно нового суспільства. Адже лише рух молоді породжує новий тип революції і нове суспільство. Дуже знайомі слова, чи не так? Вони проголошувалися ще на початку ХХ ст. багатьма революціонерами, серед яких найбільш нам відомим був Л. Троцький, який саме на молодь покладав великі надії в революційних подіях.

Носіями контркультури є гомогенні вікові групи молоді. Вічно існуюча проблема батьків і дітей змушує останніх створювати неформальні малі групи однолітків, рівних не тільки за віком, а й за соціальним статусом, за поглядами і нормами поведінки. Суть існування молоді в таких групах полягає в пошуках соціального статусу у тому віці, коли світ дорослих ще не сприймає її за рівну собі.

Часто-густо все обмежується лише ексцентричною поведінкою й епатажем громадської думки. Проте це ж середовище формує свої ціннісні орієнтації, вищим принципом яких є задоволення, насолода, як збудник мотивів і мета поведінки. Молодіжна контркультура спрямована на задоволення потреб.

Вона вимагає свідомої відмови від традиційних цінностей буржуазного суспільства і заміни їх на інші. Ними є свобода самовираження, особиста дотичність до нового стилю життя, відмова від регламентації стосунків тощо. Основним гаслом контркультури є щастя людини, яке розуміється як свобода від моралі.



У таких неформальних молодіжних групах їх учасники тренуються для виконання соціальних ролей з настанням зрілості. Воістину, хто не був в юності революціонером, в молодості — демократом, а в середньому віці — консерватором, той по-справжньому не жив.

Прихильники контркультури протиставляють раціональним формам техногенного суспільства ті чи інші явища творчого процесу. Сама ж творчість для них є довільною, імпульсивною.

Одним з ідеологів контркультури вважається американський вчений Тімоті Лірі, який покинув забезпечене життя професора університету і став «пророком наркоманів», як глузливо охрестила його західна преса.

Неоцінним підручником, досконалим путівником у наркотичне забуття вважалась у «хіппі» повість німецького письменника Германа Гессе *«Степовий вовк»**. Втікач від суспільства героєм повісті Гаррі Геллер став взірцем для цілого покоління молоді 60-х років на Заході. Головний герой Гессе одного разу визнав, що в ньому *«палає дика жадоба сильних почуттів, лють на це вномоване і стерилізоване життя, шалене бажання щось розбити»*.

Як свого часу герой роману Гете — Вертер, так і постать, створена Гессе, у нашу епоху стала провідним антибуржуазним образом, виразником думок і почуттів молоді.

Несприйняття буржуазних цінностей з найбільшою силою виявилось у студентських виступах в Парижі весною 1968 року. Незадоволення студентів викликала і зарегламентована система вищої освіти. Крім того, молодь прагнула до більшої свободи стосунків. Студенти прагнули говорити про все відверто. Особливо це стосувалось сексу. Були висунуті гасла: *«Заборонити заборони!»*, *«Займатися коханням, а не війною!»*, *«Будьте реалістами, вимагайте неможливого!»* тощо. Поки що ці вимоги були далекими від радикалізму. Цікавим є зміст листівки, яка критикувала капіталізм як «суспільство однакових можливостей»: *«Я беру участь, ти береш участь, він бере участь, ми беремо участь, ви берете участь — а вони отримують прибутки!»*.

* Вийшла друком у 1947 році. Відтоді не припиняється триумфальний похід цієї книжки через усі континенти і культури: іншого твору, який би мав такий вплив, у німецькій літературі XX століття, напевно, немає.



Протягом півтора місяця студентські заворушення охопили Сорбонну, яка стала центром руху. Президент Франції Шарль де Голль проігнорував серйозність студентських виступів. Вся повнота влади опинилась у руках сил правопорядку. Втручання поліції спровокувало студентські барикади. До того ж в русі протесту взяли участь ліворадикали, троцькісти. Вони оголосили війну вже всій суспільній системі Франції.

Разом з тим поміркованість і відповідальність по обидва боки барикад допомогли уникнути кривавих сутичок. Події весни 1968 р. у Франції ввійшли в історію як найбільший бунт молоді ХХ ст. у розвинутій капіталістичній країні.

Про досконалість системи влади у Франції і високу культуру студентів свідчить той факт, що в ході цих подій загинула лише одна людина.

Культурологія

Культурологією називається наука про культуру. Найавторитетніші культурологи ХХ ст. вважають, що основним завданням культурології є вивчення процесу переходу від природи до культури. Вважається, що наукова культурологія відокремилась від філософії як окремий предмет у другій половині ХІХ ст.

Культурологія вивчає характер існування і розвитку культури в конкретно-історичній формі певного суспільства. Серед зарубіжних культурологів можна назвати, на нашу думку, принаймні двох — О.Шпенглера і А.Тойнбі, ідеї яких мають значення і сьогодні. Перший є автором концепції *локальних культур*, а другий — *локальних цивілізацій*.

О.Шпенглер вважає, що кожна локальна культура є самодостатньою і відокремленою, а тому приречена на загибель. Історія культури і природи різко протиставлені. Головним методом дослідження у О.Шпенглера є аналогія між культурами, і що важливо, аналогія культури як такої організмові людини. Філософ ділить історію культури на чотири етапи: дитинство, юність, зрілість і старість. Як тільки культура досягає етапу старості, вона костеніє, її судини і суглоби втрачають гнучкість. У цьому стані культура перетворюється на цивілізацію. Зокрема, О.Шпенглер припускає, що цивілізація для європейської культури настане в ХХІ ст., та вже тепер не варто бути поетом чи музикантом, а кра-



ще зайнятися економікою або технікою. Ці поради філософ звертає до молоді.

А.Тойнбі не схвалює аналогію культури і організму людини. Він стверджує, що людина належить не до виду цивілізації чи культури, а до виду *Homo Sapiens*.

А.Тойнбі ділить історію людства на локальні цивілізації, кожна з яких проходить за час існування чотири стадії. В основі цивілізації лежить релігія. Понад два десятки цивілізацій, що існували досі, впливали одна на одну. До сьогодні дійшли *п'ять* діючих цивілізацій.

Як поняття культури у О.Шпенглера, так і поняття цивілізації у А.Тойнбі охоплюють занадто широкий історичний простір. А нам відомо, що культурно-історичний процес здійснюється не в таких гігантських масштабах. Кожне його досягнення здобувається за більш короткий проміжок часу і внаслідок діяльності геніїв, творіння яких були підсумком непомітної, кропіткої роботи мас.

Цікавою є теорія культури іспанського філософа Х.Ортега-і-Гассета. Сам цей філософ для ХХ ст. став тим, ким був Ж.-Ж. Руссо для ХVІІІ ст., а К. Маркс — для ХІХ ст. Так от, Х.Ортега-і-Гассет розглядав культуру як засіб, інструмент, що допомагає людині в житті. Людину філософ часто порівнює з тими, хто потрапив в корабельну катастрофу: для того, щоб врятуватися, вона мусить за щось ухопитися, і вона хапається за культуру, її принципи, цінності, ідеї. По суті, каже філософ, **культура є системою переконань**. З цієї точки зору ідеї культури відрізняються від ідей науки: останні людина *знає*, а в перші вона *вірить*, вона ними живе. Відокремлює культуру від науки і *природа їх істин*: істини науки анонімні, вони існують об'єктивно, окремо від людини. Істини культури мають сенс, лише ставши частиною її життєдіяльності.

Культурологія пояснює, що розвиток людини в культурі проявляється в трьох основних формах: *по-перше*, в культурній, творчій діяльності; *по-друге*, в засвоєнні культурних багатств; *по-третє*, в особистому прояві культури.

Мова в останньому випадку йде про культуру як кордон і межу діяльної активності людини, за якими вона переходить до самознищення. Ця *межа дозволеної діяльності* може і не усвідом-



люватись, як звичайно і буває. Та вона сприймається й передчувається як захисний механізм, який вживають, закликаючи, скажімо, відродити національну культуру чи врятувати довкілля, налагодити економіку. Цей метод застосовують і тоді, коли навіть незрозумілий зв'язок між зверненням до вітчизняних цінностей і уникненням загрози самій цивілізації. Отже, культура проявляє себе перш за все в усьому, що гарантує життєдіяльність людини. Це тим більш важливо в умовах, коли суспільний характер діяльності людини став виявлятися в універсальних формах. Тобто *культура є не що інше, як найбільш універсальна характеристика світу людини і відношення людини до світу.*

Відповідно до поширених серед західних соціологів уявлень культура Нового часу поділяється на три етапи. Два останніх припадають на другу половину ХХ ст. *Другий її етап* — це масова культура. Вона пов'язана з потребами серійного індустріального конвеєра. Виробництво та уніфікація робочої сили приводять до уніфікації смаків споживацького ринку. Масова культура небезпечна тим, що приводить до нівеляції станових, етнічних і регіональних культурних особливостей. *Третій етап* — постмодерністська культура (з 60-х рр.), пов'язана з переходом до інформаційного суспільства. Культура перетворюється на продуктивну силу, тому що стає одночасно і продуктом, і товаром.

Відомо, що природні явища фатально мінливі, а плоди людських рук і розуму, тобто культура, позбавлені саморозвитку. Вони можуть або перейматись, або руйнуватись. В такому суспільстві людина усвідомлює себе, знаходить своє місце не через виробництво, а через культуру. Вищою сходинкою культури є інтелектуальне самовідсторонення, в ході якого людина дивиться на себе начебто збоку, відсторонено.

Культурологія має три основних значення. *По-перше*, вона охоплює всю сферу антропологічного знання. Саме антропологі вважають себе в сучасній науці головними спеціалістами з культури. *По-друге*, культурологія включає в себе весь комплекс гуманітарних та історичних наук. *По-третє*, термін «культурологія» може визначити і соціологічне знання там, де його предметом є масова культура.

На кінець ХХ ст. сформувався новий науковий світогляд. Головною його рисою є уявлення про єдність світу, в якому ко-



жен елемент дорівнює за значенням решті елементів і людина є одним із багатьох елементів цієї єдності.

Футурологія

Футурологія – наука про майбутнє. Вона склалася на Заході як уявлення про перспективи суспільного розвитку. Футурологія ставила собі за мету обґрунтувати некомуністичне майбутнє людства. Здається, це їй вдалося.

В сучасну епоху, стверджують футурологи, не боротьба класів, а прогрес науки і техніки безпосередньо визначають форми суспільного облаштування. Тому соціальні рухи, а тим більше революції втрачають всякий сенс. Правдоподібно, що вибирати нелегкий, повний жертв шлях, рух по якому супроводжується потрясіннями і втратами, нерозумно. Тієї ж мети поступу можна досягти шляхом еволюції в межах існуючих державних установ і традицій.

Соціалізм футурологами розглядається як глухий кут, приватний випадок еволюції. Його можна обійти, йдучи до вершин цивілізації іншим, більш вигідним шляхом.

Існує кілька основних тез футурології. *По-перше*, завдяки перевероту в сфері збору і обробки інформації та організації управління науково-технічний прогрес (НТП) став визначальним у розвитку суспільства. *По-друге*, завдяки досягненням НТР стало можливим технічне вирішення соціальних проблем. Вже зараз в деяких країнах Заходу більшість людей зайняті у виробництві не товарів, а послуг. Наприклад, у США більше половини людей було зайнято в сфері послуг, а на 2000 рік їх там вже працювало три чверті. *Третя теза* полягає в тому, що проблема власності втратила свою гостроту і дедалі менше впливає на суспільний розвиток. *Четверта теза*: внаслідок зрушень, викликаних НТР у суспільстві, дедалі більшого значення і ваги набирають люди розумової праці. І *по-н'яте*, змінюється і державна влада. Політичною елітою суспільства стають *спеціалісти*.

У межах розвинутих суспільств Заходу нині наростає нове соціальне протиріччя, набагато небезпечніше, ніж всі раніше відомі. В цих суспільствах все населення вже починає поділятися на дві основні групи, які відрізняються одна від одної родом занять, а звідси і способом життя. Перша з них – це клас носіїв



знання (*knowledge-class*), а друга — працівники, зайняті в сфері виробництва життєвих благ (*consumption workers*). Обидві ці групи виявляються дедалі більш ізольованими одна від одної. Найважливішим фактором соціальної стратифікації стає сьогодні освіта. Справді, інформаційний продукт не досить просто купити, треба ще вміти його використовувати, а це вміння не можна придбати за гроші, як раніше здобувалися будь-які права власності. Західні дослідники вже кілька десятиліть тому зрозуміли, що цінності інформаційного суспільства закладаються ще з дитинства і формуються по ходу інтергенераційного діалогу. Саме тому взаємний обмін між представниками *knowledge-class* і *consumption workers* ставатиме все менш інтенсивним.

Клас носіїв знання буде з кожним новим десятиліттям перерозподіляти на свою користь дедалі більшу частину суспільного багатства. А **клас виробників матеріальних благ** зіткнеться ще з більшою конкуренцією у боротьбі за робочі місця і за гідну його заробітну плату. Вся сучасна статистика прибутків підтверджує цей факт: з середини 70-х рр., коли на Заході були закладені основи постіндустріального порядку, реальна заробітна плата робітників середньої кваліфікації фактично не збільшується, тоді як прибутки індивідуально зайнятих програмістів, дизайнерів, вчених, не кажучи вже про менеджерів і управляючих, постійно ростуть.

У світі в цілому ця суперечність ще більш очевидна. В її основі виявляється експансія інформаційної економіки в розвинутих країнах. Західні держави, які стали фактичними монополістами у виробництві високих технологій, створили надзвичайної ефективності інструмент перерозподілу на свою користь світового валового продукту. Наприклад, на початок 90-х років члени «Клубу семи» володіли 80,4% світової комп'ютерної техніки і забезпечували 90,5% високотехнологічного виробництва.

Цікаво, що сьогодні лунають докори на адресу філософів, політологів та істориків. Мовляв, вони не змогли передбачити такі злами в політичних системах світу. Насправді ж, наприклад, Зб. Бжезінський (США) давно вже передбачив, що суперництво між Сходом і Заходом зміниться на протистояння Півночі і Півдня. Він же передбачив, що не слід чекати піднесення революційного руху в країнах «третього світу». І далі Зб.Бжезінсь-



кий додає: «Рим дав світові право, Англія — парламентську демократію, Франція — культуру і республіканський націоналізм, а сучасні США дали НТП і масову культуру, пов'язану з високим рівнем споживання». За його ж прогнозами, на кінець ХХ ст. США залишаться «основною рушійною силою глобальних змін». І в цьому Зб. Бжезінський був абсолютно правий.

Справді, ще за існування СРСР американцям доводилося ділити з ним сфери впливу по всій планеті. Світ був, так би мовити, двополюсним. З розпадом СРСР світ став однополюсним, гегемонія США стала, на жаль, незаперечною.

А за кілька днів до падіння берлінської стіни (листопад 1989 р.) у США було видано друком книжку, де доказово проголошувався кінець історії. Мається на увазі кінець історії світу, що складався до цього з капіталістичної системи, соціалістичної і країн, що розвиваються. Автором цієї книжки — «Кінець історії та остання людина» — був визнаний лідер футурологів Френсіс Фукуяма. Книжка обійшла увесь світ.

«Кінець історії» в розумінні автора означає, що нічого більш досконалого, ніж ліберальне суспільство, в майбутньому вже не передбачається. Утверджується теза, що ліберальна модель призначена не для всіх народів, а тільки для обраних. Фукуяма переконаний у тому, що в сучасному світі і в майбутньому альтернативи лібералізму немає.

Цей прогноз на очах у мільйонів людей почав частково здійснюватися. А якщо говорити відверто, то ніхто з названих футурологів нічого особливо нового нам не відкрив. Адже кожен з нас, хто хоч трохи знає перебіг подій в світовій історії, може засвідчити, що рано чи пізно будь-які з великих держав-конгломератів розпадаються. До речі, така ж доля не мине і США, може, навіть і в ХХІ ст.

Американські ж футурологи Дж. Несбіт і П. Абурден передбачають десять нових напрямків розвитку сучасної цивілізації. Серед них для нас найбільш цікавими є принаймні чотири напрямки. Один з них — це відродження художнього життя. Воно полягає в прагненні людей до високого мистецтва і одночасно виявлення своїх творчих можливостей. Наступним є нове співвідношення стилю життя і культурного націоналізму, який зростає. Передбачається також виникнення феномену лідерства



жінок. Й останнє – навзамін «віку фізики», яким було ХХ ст., йде ХХІ ст. як «вік біології».

Правда, існує також думка, що найбільш перспективними напрямками в науці і техніці ХХІ ст. будуть глобальна комп'ютеризація і генетичні технології. Поки що Інтернетом користуються 275 млн. осіб, тоді як близько 1 млрд. інших людей (16 відсотків людства) не можуть правильно написати слово «комп'ютер». Виникає новий вид нерівності: той, хто не підключив свій комп'ютер до мережі Інтернету, випадає з життя. Правда, з погляду більшості дорослого населення землі, комп'ютер приносить скоріше шкоду, ніж користь.

Справді, одним з магістральних сюжетів цивілізації ХХІ ст. є неминучість створення світової системи обліку. Навіть Білл Гейтс у книжці *«Дорога в майбутнє»* захоплено розповідає про перспективи застосування комп'ютера. Зокрема, його можна буде використовувати при подальшій реєстрації не тільки людей, а й різноманітних, навіть таких, що сьогодні ще не фіксуються, проявів їхньої життєдіяльності.

Дж. Несбіт і П.Абурден заявили у 1990 р., що *«ми знаходимося на початку нової ери. Перед нами найбільш значна декада в історії цивілізації, період приголомшливих технологічних нововведень, надзвичайних економічних можливостей, дивовижних політичних реформ, великого культурного відродження»*.

Як виявляється, нічого нового американці нам не відкрили. У свій час ще Ніцше був переконаний, що майбутнє належить політикам-художникам. А вони, в свою чергу, покладаються на волю й інтуїцію і впевнені, що їм належить світ.

На нашу думку, в роздуми про майбутнє вселяє надію новий культурно-моральний вимір, який дає можливість уявити це майбутнє в позитивному світлі.

Конфліктологія

Конфліктологія – це наука про конфлікти. Конфлікт існував завжди. Це, власне, форма і засіб взаємодії в людській спільноті з яскраво вираженим антагонізмом. Існує безліч конфліктів, так само як і проблемних ситуацій. У західній конфліктології навіть панує думка, що всі прояви суспільного життя варто розглядати як результат різноманітних конфліктів між індивідуумами і гру-



пами людей, або між групами (спільнотами), або всередині окремих соціумів.

Основи соціальної конфліктології були закладені ще К.Марксом, М. Вебером та іншими вченими.

Сучасна *теорія конфлікту* виникла як спроба створити не-ідеологічну версію марксизму з наголосом на багатовимірності. Теорія конфлікту як така була чітко сформульована наприкінці 50-х років Рольфом Дарендорфом. Одним з родоначальників теорії конфлікту, *конфліктології* є також американський соціолог Льюїс Козер.

Розв'язання конфліктів як галузь академічних досліджень існує вже понад тридцять років. Спочатку вона мала справу з аналізом конфлікту, його структури, походження, динаміки і можливості розв'язання.

Конфлікти бувають на мікро- і макрорівнях. Збудниками конфліктів на мікрорівні бувають як інстинкт самозбереження, так і індивідуальні агресивні імпульси, викликані особистими потребами. Як підкреслював свого часу Т.Гоббс, *вигода, безпека і репутація* становлять три головні мотиваційні цілі людини. Вона прагне мати добру репутацію тому, що є істотою, яка має гордість і егоїстичні інтереси. Гордість змушує людину бути заздрісною через побоювання, що співробітники вважатимуть її менш гідною поваги, ніж вони самі, штовхати на рішучі дії.

Конфлікти на макрорівні бувають між великими соціальними групами людей (верствами, класами тощо), між державами і народами. Тим більше що сума поведінки окремих людей – це, власне, поведінка націй.

Історія еволюційних змін була характерною для історичних творів епохи дарвінізму. Катастрофічна ж історія, в якій переважає соціальний конфлікт, – це саме та історія, яка характерна для історичних творів початку і середини ХХ ст. Нині стало зрозуміло, що взаємодія еволюції і революції є домінуючою темою історії Заходу.

Конфлікти бувають політичні, військові, культурні, етнічні, соціальні та інші. *Конфлікт – це хвороба спілкування*. Вона навіть діагностується за трьома параметрами, схожими на хворобу тіла (дихання, пульс, тиск). Конфлікти супроводжують нас протягом усього життя. Як наука *конфліктологія* почала розвиватися



лише після Карибської кризи, конфлікту між Радянським Союзом і США, приводом до якого було встановлення на Кубі радянських ракет.

Джерелом всіх соціальних конфліктів є зрада. Згадаймо лише історію Каїна і Авеля, історію зради одним братом іншого, а потім і вбивство.

Соціальні конфлікти почали цікавити конфліктологів передусім тому, що найбільш конфліктними явищами були війни, революції, масові рухи. І хоча ці явища становили лише невелику частину всієї соціальної дійсності, вони були її найвагомішою частиною.

Головною тезою теорії конфлікту стало таке твердження: *в основі кожного конфлікту лежить антагонізм інтересів*. Але якщо вдається розв'язати конфлікт, то це стає джерелом розвитку суспільства.

У західній конфліктології є принаймні дві основні концепції пояснення конфліктності. Однією з них можна назвати діалектичну теорію конфліктності, другою – конфліктний функціоналізм. В основі теорії конфлікту лежить суперечність інтересів. Останні можуть бути найрізноманітнішими. Але саме інтереси лежать в основі всіх людських стосунків. Зіткнення протилежних інтересів людей неминуче викликає конфлікти.

Існує п'ять основних стилів розв'язання конфліктів: а) конкуренція; б) співробітництво; в) ухилення; г) пристосування; д) компроміс. Активний стиль передбачає конкуренцію або співробітництво. Пасивний – ухилення чи пристосування. Індивідуальні дії в конфлікті передбачають конкуренцію чи ухилення. Спільні ж дії – співробітництво чи пристосування. Якщо ви віддаєте перевагу компромісу, а при цьому ще й з'ясовується, що до нього схильний і ваш суперник, то цей стиль у даному разі буде найбільш ефективний. Адже компроміс – це захист своїх інтересів з урахуванням інтересів суперника.

Усі п'ять стилів описані і використовуються в програмах навчання управління справами. Ці стилі в сукупності складають *метод Томаса – Кілменна* (за іменами його авторів). Цей метод дає змогу створити для кожної окремої людини власний стиль розв'язання конфлікту. Найбільш поширені стилі поведінки в проблемній ситуації пов'язані з загальним джерелом будь-якого конфлікту – розходженням інтересів двох і більше сторін.



Вільний пошук у багатофакторному полі, метою якого є підготовка концепції для розв'язання конфлікту, становить *методологію* соціальної конфліктології.

Рекомендована література

- Аникеева Е. Н., Семушкин А. В. Диалог цивилизаций: Восток – Запад // *Вопросы философии*. – 1999. – № 2.
- Бжезінський Збігнєв. Велика шахівниця. Америка: її провідна роль та геостратегічні імперативи // *Всесвіт*. – 1999. – № 2.
- Богуславская З. Американки. – М., 1991.
- Боноски Филлип. Две культуры. – М., 1978.
- Взаимодействие культур СССР и США XVIII-XX вв. *Отв. ред. О. Э. Туганова*. – М., 1987.
- Гадамер Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991.
- Жупанський О. На часі Фрейд // *Всесвіт*. – 1991. – № 5.
- Здравомыслов А. Т. Социология конфликта. *Исследование конфликта на макроуровне*. – Нижний Новгород, 1993.
- Зиновьев А. А. Запад. Феномен западнизма. – М., 1995.
- Злобин Н. С. Культура и общественный прогресс. – М., 1980.
- Ерасов Б. С. Культура, религия и цивилизация на Востоке (*очерки общей теории*). – М., 1990.
- Ішмуратов А. Т. Конфлікт і згода. – Київ, 1996.
- Культура в странах Азии и Африки: Вопросы теории и практики. *Сб. ст. / Отв. ред. Б. С. Ерасов*. – М., 1989.
- Малявин В. Китайская цивилизация. – М., «Астрель», изд-во «АСТ», 2001.
- Маркарян Э. С. Теория культуры и современная наука. – М., 1983.
- Оборогов Ю.Н. Традиции и новации в правовом развитии. – Одесса: Юридична література, 2001.
- Орлова Э.А. Культурология как научная и учебная дисциплина. – М., 2000.
- Померанц Г.С. Европейское наследие в становлении глобального диалога культур // *Актуальные проблемы Европы (Европа и мир)*. – 2000. – № 2.
- Россия и Запад: взаимодействие культур (*материалы круглого стола*) // *Вопросы философии*. – 1992. – № 6.



Самосознание европейской культуры XX века. (*Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе*). – М., 1991.

Топчієв О.Г. Основи суспільної географії. – Одеса: Астропринт, 2001.

Тоффлер А. Футурошок. – СПб., 1997.

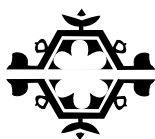
Фукуяма Ф. Конец истории? // *Вопросы философии*. – 1991. – № 1.

Хантінгтон Семюел. Зіткнення цивілізацій // *Філософська і соціологічна думка*. – 1996. – № 1-2.

Хижняк Ігор. Культура в системі американського суспільства // *Всесвіт*. – 1978. – № 9.

Хьелл Л., Зиглер Д. Теория личности. – СПб. М., Х-в, Минск, 1997.





РОЗДІЛ ТРЕТІЙ

ТВОРЧІ ТЕЧІЇ У МИСТЕЦТВІ

Постмодернізм у контексті світової культури

Постмодернізм у буквальному перекладі означає «*післясучасність*». Постмодернізмом характеризується стан цивілізації на Заході епохи «*гонки технологій*», тобто останньої чверті ХХ ст. Ще можна сказати, що це вся сума культурних настроїв сьогодні. Відлік постмодернізму ведеться з кінця 60-х років, з часів виникнення американської контркультури. Тоді ж виник постструктуралізм і були впроваджені найновіші засоби масової інформації.

Свої витoki постмодернізм бере з таких течій початку ХХ ст., як футуризм, кубізм, дадаїзм, сюрреалізм, конструктивізм у мистецтві країн Західної і Східної Європи.

Оскільки одним з найважливіших чинників культури є філософія, то саме з неї починаються всі напрямки і стилі в мистецтві і культурі. Як систематизований світогляд філософія об'єднує всі духовні утворення. Саме філософи були творцями різних концепцій сучасних культур філософських думок. Наприклад, ще О. Шпенглер дав життя особливо популярному сьогодні жанрові «*інтелектуального роману*». Течія «*глибинної психології*», створена К. Г. Юнгом, після війни оформилась у широкий організований рух.

Під його впливом перебували такі письменники, як Г. Гессе (ФРН), Т.-С. Еліот (США-Англія) та багато інших. Дехто з



них стояв біля витоків модернізму. Так, у живописі «батьками» модернізму серед інших були А. Родченко і П. Пікассо.

У мистецтвознавчій літературі термін «постмодернізм» вперше було вжито в 30-х роках. Найвиразніше він визначився в архітектурі – на десять років раніше, ніж у пластичному мистецтві. Постмодернізм виник в архітектурі на двадцять років раніше, ніж в літературознавстві, і на тридцять років раніше, ніж у філософії.

Умовною датою народження терміна «постмодернізм» став 1949 р. «Колумбом» терміна «постмодернізм» був Джозеф Гаднат, автор статті «*Постмодерністський будинок*».

Вислів «постмодернізм» вперше був вжитий в архітектурі як характеристика напрямку, що протиставляв себе «сучасному рухові», який абсолютизував абстрактні, суто функціональні форми. З середини 50-х рр. постмодернізм увійшов до теорії літератури, а в 1970 р. – до мистецтва, позначивши новий етап його розвитку.

У Західній Європі виникла суперечка навколо питань модернізму і постмодернізму. Сперечались французи та італійці (Дерріда, Ліотар, Барт, Ваттімо) з німецькими філософами (Апель, Франк, Хабермас, Шпедельбах).

Проблемам постмодернізму відтоді присвячена величезна кількість праць як зарубіжних, так і українських вчених. Але всі вони досліджують прояви постмодернізму, як правило, в якійсь одній галузі науки чи художньої творчості.

Провідними теоретиками постмодернізму є Ю.Хабермас, М.Фуко, Ж.Дерріда. Серед них Ж.-Ф.Ліотар став першим, хто в книжці «*Постсучасний стан*» (1979) сказав про постмодерністсько-філософії. В літературі до цього напрямку можна віднести такі художні явища, як «чорний гумор» – різновид західноєвропейського абсурду і продовження американського «дикого гумору». Сюди ж належать *структуралістське кіно, алеаторика** в музиці, *постхудожницька абстракція, постстудійна скульптура* і *поп-арт* в образотворчому мистецтві. Термін «постмодернізм» зараз широко вживається соціологами, літературознавцями, мистецтвознавцями. Він співзвучний поняттям «постісторія», «пострелігія», що з'явилися у 60-х роках.

* Алеаторика – течія в сучасній музиці, що проголошує формалістичний спосіб створення і виконання мелодії, заснований на випадковому поєднанні звуків.



Постмодернізм виник тоді, коли сфера культури почала претендувати на домінуюче становище серед інших соціальних сфер.

Започаткована К.Марксом періодизація історії людства не була сприйнята суспільствознавцями Заходу. Наприклад, постмодерністи поділяють її на три епохи. Так, історія первісного світу і середньовіччя входить в «передмодерн» («*Pre-modernity*»). Новий час ототожнюється з епохою буржуазної цивілізації і називається «модерн» («*Modernity*»). А час після модерну, тобто кінець ХХ ст., — це доба «постмодерну» («*Postmodernity*»)*.

Історія виникла набагато раніше від гуманітарних наук. Феномен історії містить у собі всю багатоманітність форм людського творення культури: міф і ритуал, традицію і мову, релігію і пізнання тощо. Віддавна феномен історії на світоглядному рівні поєднаний з усім багатством форм людської культури. Так філософствував з цього приводу «археолог» культури і «генеолог» цивілізації Мішель Фуко.

Постмодернізм як світогляд намагається пережити, подолати традиційність способу нашого життя не через заперечення і відмову від нього, а, навпаки, об'єднуючи, всотуючи в себе всі його непримиренності і протилежності. В постмодернізмі немає конфронтацій між напрямками. Саме в постмодернізмі всі, навіть ворожі, напрямки органічно доповнюють новий світогляд. Проте однастайності з цього приводу серед філософів не спостерігається. Так, М.Фуко вважає, що філософською проблемою, яку неможливо обминути, є проблема сьогодення, проблема того, чим ми є саме зараз. Безперечно, головною метою сьогодня є не відкриття, а заперечення того, чим ми є. Нам треба уявляти і будувати те, чим ми можемо бути, щоб звільнитися від того способу існування, який нав'язувався нам впродовж віків. Мимоволі згадується вічне кантівське: «Хто ми є в цей момент історії?»

Одним з принципів постмодерністської ідеології є відкритість всіх зв'язків, спілкування усіх з усіма, відчуття себе стільки

*Католицькі вчені вважають, що постмодерністська філософія насичена нігілістичним і антираціоналістським духом. Вона заперечує можливість дійти розумом до істини. Якщо раніше, підкреслюють клерикали, об'єктивні закони історії можна було відкрити за допомогою розуму, то сьогодні модно звертатись до почуття, до інтимності, до інтуїції, відкидаючи будь-яку логіку. (Див.: Рормозер Г. Ситуація християнства в епоху постмодерна // Вопросы философии. — 1991. — № 5).



разів людиною, скільки мов ти знаєш. Але ж ідеологія – страхіття, це монстр, який неподільно владарює і в культурі теж. Якщо ж відкинути емоції, то з погляду науковця ідеологія – це колективно вироблена ціннісно-смилова система, розташована між людиною і світом. Ця система і визначає відношення людини до світу. Ідеологія висловлює групові інтереси, тому це є спосіб суспільного несвідомого самообману. Всі апологети постмодернізму борються з ідеологією, особливо з марксистською. Один з батьків-засновників постмодернізму Ролан Барт у всіх своїх працях розглянув безліч елементів ідеології, наголошуючи на її шкідливості.

Насправді ж в основі постмодерну немає ніякої політичної критики і він зовсім не бунтує проти буржуазної ідеології. Просто постмодерн сприймає не класовий принцип, а попередню мову. В кінцевому підсумку ідеологія заповнює собою весь простір. Ідеологією постійно захоплені великі маси людей, *«які не мають власного глибинного статусу і які здатні переживати його лише в уяві, тобто за рахунок фіксації і збіднення своєї свідомості»* (Р.Барт).

Можна констатувати, що тепер боротьба ідеологій завершилась. Почалася боротьба за те, щоб приховати ідеологію і накинути їй саме в прихованому вигляді. Для цього ідеологія перейшла зі сфери політики, де її звикли бачити, у сферу економіки, цінностей* і культури.

Постмодерністи заперечують можливість об'єктивної інтегративної науки про суспільство. Вони стверджують, що на сьогодні ще немає науки, здатної використати висновки, які дає соціальна практика. Негативна роль постмодерністських поглядів у суспільствознавстві полягає в тому, що вони, спотворюючи його предметні особливості, ідеологічно обеззброюють людство перед обличчям небезпек, які на нього чатують. «Тривога постмодернізму» нав'язана відчуттям вичерпаності історії, «кінця історії», культури тощо.

* Якщо розглядати ідеологію як набір цінностей і переваг, а не як політичну категорію, то виникає необхідність дослідження цих масових цінностей і способів їх появи. Самі по собі цінності (добро, мораль – від сім'ї; естетика, краса – від держави, народу; розум, релігія – від душі) втрачені давно, але під цими іменами існують їхні сліди: в правилах поведінки, в технології самоконтролю-самообману психіки тощо.



Постмодернізм можна назвати символом сучасної епохи, способом мислення у філософії, стилем, напрямком у мистецтві. Рецепти постмодернізму перетворюють життя в нашарування рівнів буття, які є рефлекторними і прозорими. Наприклад, Ч. Дженкс* розуміє постмодернізм як еклектизм, який є початком всезагальної культури наших днів. Чому? Тому, що ми слухаємо реггі, дивимося вестерн, обідаємо у «Макдональдсі», а ввечері користуємося послугами своєї національної кухні. В Токіо користуються паризькими парфумами, в Гонконзі одягаються в стилі ретро; знання є тим, про що ставлять запитання в телевізійних іграх.

Еклектичним творам легше знайти собі споживача. Перетворюючись на *кіч*** , мистецтво підлаштовується під той безлад, який панує в смаках дилетантів. Художник, галерист, критик і споживач знаходять задоволення в чому завгодно. Художньому і літературному пошукові загрожує небезпека як з боку «культурної політики», так і з боку ринку картин і книг. З обох боків художникові нав'язують чужу думку. Йому рекомендується постачати ринок творами, які задовольняють владу. Ринок же вимагає продукції, яка приносить прибутки і є доступною для споживачів. Ринок став зятим ворогом уніформізму. Адже він ґрунтується на варіабельності, в якій полягає запорука безпеки системи. Справді, жорсткі правила, єдині критерії істини, добра і краси шкодять ринку.

Таким чином, відповідаючи цим двом вимогам, художник мимоволі опиняється в ар'єргарді життя. Адже виконання соціального замовлення обходиться митцеві занадто дорого.

Якщо суттю модернізму в художній літературі були герой як носій індивідуальної свідомості, а також витончений стиль і цілісність оповіді, то в постмодернізмі – навпаки. Свідомість героя розірвана, навзамін пізнаваному стилю тут вживаються загальні місця, звучить банальна мова. Наголос у таких творах переноситься на безособовий текст. Взагалі ж постмодернізм – це мистецтво не одного стилю, а синтез багатьох стилів, тому він більш пластичний і гнучкий, ніж модернізм. Парадокс-

* Дженкс Ч. – архітектор, один з теоретиків постмодернізму, який він розуміє як еклектизм.

** Кіч (англ. kitch) – синонім вульгарності, несмаку; жаргонне визначення нісенітниць, дурниці.



сальність постмодернізму полягає в тому, що, будучи стилем елітарного мистецтва, він містить в собі і «масову культуру».

А тим часом незалежний письменник створює сьогодні одночасний подіям світ. Він пробує пояснити цей світ художнім словом, так як це робить художник пензлем. Та їм кидають виклик реалізм промисловості й мас-медіа і перемагають. Недарма ще Вальтер Беньямін створив концепцію твору мистецтва в епоху його технічного відтворення. Беньямін стверджував, що немає ніякої різниці між оригіналом і копією, аби тільки вона була якісною.

На жаль, постмодернізм не може утвердити ідеї колективного єднання навколо національних символів, тому що основою його політики є деконструкція будь-яких фігур влади.

Художні течії і напрямки в літературі...

Головним культурним здобутком кожного народу є *мова*, а її найвищим проявом *художня література*, а також *групова пам'ять* — *історія*. Мовна політика і засвоєння історичного досвіду вимагають державного статусу і підтримки. В кожній країні це відбувається по-різному. Так, в Англії за рік виходить друком 120 тисяч найменувань книжок, а в Росії — 60 тисяч.

В ієрархії мистецтв художня література посідає чільне місце. Інтелігенція освоює дійсність через друковане слово. Людвіг Фейєрбах назвав книжки окулярами, крізь які ми дивимося на світ.

Неминуче утвердження нового світового порядку в умовах «холодної війни» і протистояння буржуазної ідеології і марксизму визначили межі культурного простору на наступні п'ятдесят років. А тепер настав час нового зламу. Письменники Східної Європи, творці підпільних центрів духовного опору, останніми відмовились від ідеологічного сприйняття світу. Паралельно з пошуками нових форм життя їм доведеться усвідомити свій власний досвід і знайти мову, за допомогою якої цей досвід можна буде передати іншим.

Друга світова війна відокремила зарубіжну літературу міжвоєнного часу від літератури післявоєнної. Причому стан справ у різних країнах світу, які брали участь у війні, склався неоднаково. Одним він був у Франції, Італії, Греції, Норвегії,



Данії, Росії, Україні, де йшла народна війна проти фашизму. Зовсім іншим – у решти країн і народів.

...Італії

В Італії в перше ж повоєнне десятиліття проявили себе письменники, які писали про боротьбу з фашизмом, про історичний досвід народу.

Незвичайною, дивовижною постаттю в суспільному житті і літературі Італії 40-50-х рр. був Курціо Малапарте. Очевидець і учасник великих подій напередодні і під час Другої світової війни, він був знайомий з багатьма знаменитими людьми Європи та Америки. Багато хто з літературознавців світу називає його італійським Байроном або Гемінгвеєм. Хвалько, жуїр, ловелас, людина, що мала комплекс Нарциса і великий журналістський і письменницький хист, К.Малапарте прожив своє життя відповідно до своїх схильностей і бажань.

Більшість його книжок написані про війну. Майже в кожній з них він ставить питання про те, хто ж переміг у цій війні. І сам на нього відповідає, що в Європі не переміг ніхто. Справді, перемоги не вимірюються кількістю завойованої території. Цивілізована, розумна людина сприймає лише перемоги моральні, а на війні немає переможців. Романи Малапарте «*Капут*», «*Шкура*» об'єднані наскрізною темою життя і смерті в країні і світі, спустошених і виснажених фашизмом і війною.

Новий художній напрямок – *неореалізм* розроблявся у творах К.Леві, Е. Вітторіні, І.Кальвіно, В.Пратоліні. Правда, Італо Кальвіно в романі «*Якщо одного разу зимової ночі подорожній...*» блискуче продемонстрував свої здібності і як постмодерніст. Причому зробив це на кілька років раніше від Умберто Еко. Взагалі ж головним змістом післявоєнної італійської прози було зображення реальної дійсності, доля суспільства внаслідок історичних змін, життєвий шлях простої людини.

В 1963 р. з'явилася «група 63» – об'єднання італійських письменників і критиків-теоретиків «*літератури експерименту*». До групи входили 43 прозаїки, поети, критики, серед них і Умберто Еко. Вони ототожнювали популярний роман з кон'юнктурним, а останній – із сюжетним і поклонялись експерименту. Читачів же такі експерименти жахали.



Одним із шедеврів постмодернізму став роман У.Еко «*Ім'я троянди*». Літературознавці вважають його пародією на детектив і новели Борхеса. Це твір високого художнього рівня, він має захоплюючий сюжет. Але це не справжній твір мистецтва у високому його значенні, а мистецька підробка. В цьому творі є глибокі психологічні колізії, але немає справжнього художнього відкриття. *Це масове мистецтво для еліти.*

Твори Умберто Еко стали яскравим прикладом постмодерністської іронії елітарних снобів.

...Франції

Головне місце в післявоєнній літературі цієї країни займали два напрямки — *реалістичний і екзистенціалістський*. Досвід європейського реалізму найбільш яскраво проявився у творчості таких письменників Франції, як Ф. Моріак, Р. Мерль, Е. Базен, Р. Доржелес* та ін.

Пануючим же напрямком в літературі кінця 40-х — початку 50-х років став *екзистенціалізм*. Він виник спочатку в Німеччині як філософська течія і напередодні Другої світової війни був занесений у Францію, де став надбанням мистецтва. Наукові і художні твори французького філософа Жана-Поля Сартра і «сповідальні романи» Альбера Камю сприяли поширенню екзистенціалізму по світу. Саме цими ідеями захопилися Айріс Мердок в Ірландії, К. Вілсон в Англії, Норман Мейлер у США тощо. Цей напрямок пропагував ілюзорне царство абсолютної свободи, екзистенціального вільного вибору.

В 60-х рр. виник французький «*новий роман*». Це умовний термін, що визначає цілу низку спроб перебудувати структуру прози, які були розпочаті в 50-60-х роках. Висловлюючи думку про вичерпність романічної оповіді епохи Бальзака, представники «нового роману» взагалі відмовились від змалювання традиційних персонажів і авторської присутності у творі.

Цей напрямок очолили А. Роб-Грійє, Франсуаза Саган, Наталі Саррот. «Нові романісти» казали, що ми живемо в безсут-

* Ролану Доржелесу належить містке визначення початкового етапу Другої світової війни, названого ним в одному з репортажів «дивною війною». (Прим. автора).



тевому, непізнаваному, не підвладному людині світі. Вони вважали, що письменник повинен створювати світ з нічого, з куряви. Родоначальники «нового роману» руйнували структуру заведеного в літературі. Ця гурткова, елітарна література зі зразковою витонченістю продукувала «ніщо». Для письменників цього напрямку «ніщо» — царица вільного мистецтва, що уникло хибних зв'язків і замкнулося в «ритмі власного кружляння».

Варто сказати, що сьогодні автори «нового роману» відомі не так читачам, як історикам літератури. Справді, їх час минув, тому що не знайшлося бажаючих читати книжки про «ніщо».

Нове покоління письменників Франції 80-90-х рр. розвинуло напрямок, названий літературознавцями як «*новий 'новий роман'*». Лідером цього напрямку став Ж.-Ф.Туссен. Адептами «нового 'нового роману'» вважаються Ф. Бон, Б.Візаж, Ж.Ешное, П.Древе та інші.

Алена Роб-Грійє і Жана-Філіппа Туссена відокремлює ціле покоління. Романісти епохи постмодернізму зовсім не схильні ламати традиційні структури. Навпаки, вони поновлюють сюжет та ілюзію правдоподібності. Той же Ж.-Ф.Туссен вважає, що література, як фотографія, пробує зафіксувати миттєвість. Проте ці спроби зарані приречені на поразку, тому що зупинити плин часу неможливо. Правда, Л.А.Зоніна назвала «новий 'новий роман'» небезпечним явищем, яке веде до вбивства мови.

При цьому протягом багатьох років однією з течій французької літератури залишалася *реалістична*. Її представляли Робер Мерль, Анрі Труайя, Ерве Базен, Філіпп Еріа, Андре Моруа та інші. Правда, деякі з них пробували, і не без успіху, свої сили у фантастиці.

...Сполучених Штатів Америки

У літераторів США в післявоєнний період дістали схвалення передовсім ідеї французьких екзистенціалістів. Особливо припав їм до душі *релігійний* аспект екзистенціалізму. Цей інтерес письменників США підкріплювався ідеями європейських філософів — П.Тіллєха, М.Бердяєва, Ж.Марітена. Тобто модерністські впливи в американській літературі мали європейські джерела. За винятком, мабуть, В.Набокова, ніхто з відомих модерністів США повоєнного періоду не здійснив хоч трохи помітного впливу на вітчизняну літературу.



Це пояснюється особливостями розвитку модернізму в США протягом всього ХХ ст. Найвідоміші його представники – Езра Паунд, Т.С.Еліот, Гертруда Стайн, Каммінгс – все своє свідоме творче життя провели в Європі. З презирством відвернувшись від своєї країни, вони добровільно відмовились від участі у вітчизняному літературному процесі. Ця обставина значно ускладнила формування і розвиток модерністського напрямку в літературі США і ослабила його вплив на неї.

Релігійним, по суті, був і рух «битників»*. Тяжіння до східного містицизму видно в оповіданнях вождя «битників» («розбитих») Дж. Керуака, в поезії Аллена Гінзбурга, Лоуренса Ферлінгетті, в прозі Дж.Д.Селінджера та інших. Формула, що будь-яке життя гідне захоплення, саме і породила той самобутній напрямок, який в американській літературі представляли Генрі Міллер і Джек Керуак. Гідним представником «*нової хвилі*» був і Чарльз Буковські – письменник андерграунду, поет відчуженості і самотності, бард лос-анджелеського дна, твори якого після передчасної смерті автора набули всесвітньої популярності.

Більшість з названих авторів були глашатаями «розбитого покоління». Саме з «битниками» асоціюється новітня стадія модернізму в літературі США. Діяльність «битників» була скоріше суспільним явищем, ніж рухом художнім і літературним. Хоча в поезії вони залишили досить помітний слід.

Через прилучення до стародавніх релігій Сходу, до містичного *пантеїзму*, який був покликаний дати відчуття гармонії, яке неможливо досягти людині в її повсякденному існуванні, «битники» прагнули подолати притаманні людині вади.

Іншим шляхом став *хінстери́зм* – заклик до людини відкинути умовності, які її сковують, і жити у відповідності з природними схильностями, якими б нищими і аморальними вони не були.

Герої оповідань і повістей «битників» шукали справжню Америку, ту, яку пізніше Аллен Гінзбург назве *втраченою Америкою любові*:

*«Ми будемо йти додому мимо сонних синіх автомашин,
мріючи про втрачену Америку любові».***

* «Розбите покоління» (the beat generation) або «битники» – виразники духовної кризи американської молоді 50-х рр.

** Переклад з російської авторів підручника.



Зовсім іншим, порівняно з європейськими країнами, після війни було становище США (як, власне, і Великої Британії). Обстановка «холодної війни» і маккартизму сприяла виникненню опозиції, особливо серед письменників. Повоєнна література США визначається такими іменами, як Е.Гемінгвей, В.Фолкнер, Дж.Стейнбек*, драматурги Ю.О'Ніл, Т.Вільямс, Е.Олбі. Складний, суперечливий, різноликий світ Америки, де безтурботна радість буття межувала з відчуженістю і тривогою, дістав художнє осмислення саме в їхніх реалістичних творах.

Два найбільш плідних літературних осередки склалися в США саме після війни. Один об'єднував представників «аграрного Півдня» в особі К.Маккалерс, Т.Капоте, Ф.О'Коннор, П.Тейлора та У.Стайрона. Другий – представників «урбанізованої Півночі» в особі С.Беллоу**, Дж.Д.Селінджера, Н.Мейлера, Г.Маламуда та Ф.Рота. Темами їхніх творів була недавня війна, рух «битників», негритянська проблема, батьки й діти тощо.

Взагалі ж вважається, що на межі 40-50-х рр. творчий потенціал літератури США був ще досить сильним. Але вже 50-ті рр. в художній літературі стали, за висловом вітчизняних критиків, «мовчазним десятиліттям», або часом «худих корів». І це притому, що продовжували плідно творити вже названі автори.

Американський критик Альфред Кейзін вважає, що і в 60-ті рр. література США не мала справжньої цінності. Як одного разу метафорично зауважив з цього приводу поет:

*Женины Дос-Пасоса в Париже мертвы,
На черно-белых весенних кладбищах они лежат,
На парижских кладбищах под шум травы,
И вблизи на шоссе мотоциклы жужжат, жужжат.
Женины Хемингуэя в Париже мертвы,
Женины Элюара еще живут
шестнадцать лет и растет трава.*

Иосиф Бродский

Справді, довоєнні метри світової й американської літератури на цей час вже померли. Можна заперечити, що становище врятували такі представники «нової хвилі» в авангардистській

* Всі вони є лауреатами Нобелівської премії з літератури.

** Сол Беллоу – лауреат Нобелівської премії з літератури.



літературі США, як Д.Барт, Д.Хоукс, В.Берроуз, Т.Пінчон. Завдяки їм 60-ті рр. були часом певного піднесення вітчизняної літератури. В творах цих авторів і їхніх послідовників була зроблена спроба художньої інтерпретації деяких важливих закономірностей дійсності, становища людини в «масовому суспільстві».

Цих письменників цікавить передусім творчість фундаторів і найбільш авторитетних представників літератури абсурду і жорстокості – С.Беккета, Ж.Жене, Е.Йонеско. Піддаючи критиці буржуазну свідомість і міфи, які оволоділи «масовим суспільством», американський модернізм прагнув представити життя в цьому суспільстві, як і життя людини взагалі, абсурдом і жорстоким безглуздям. Оповідання «Долина» Томаса Пінчона – це один з перших в американській новелістиці творів, що відкривають напрямок, котрий пізніше був названий «чорним гумором». Новелістика Т.Пінчона і його послідовників засвідчила кризовий характер сучасної свідомості. Вона висловлювала погляд на людину і світ як на щось абсолютно беззмістовне.

Подібну тенденцію можна виявити в творах Вільяма Берроуза, Майкла Румейкера, Террі Сазерна, хоча за формальними ознаками це зовсім інша лінія в модерністському романі США.

«Колиска для кішки» К.Воннегута, «Виверт-22» Д.Хеллера і «Над гніздом зозулі» К.Кізі стали настільними книжками молоді Америки 60-х років. Можна сказати, що ці твори були спочатку знаменом, а потім і дзеркалом тієї епохи. Це була американська неоавангардистська проза, яка глибоко укорінена в національній художній традиції.

Наприклад, в романі К.Кізі буденне життя здається кошмарною галюцинацією, а та, в свою чергу, виморочною реальністю. Лікарня, про яку веде свою розповідь головний герой роману, – це уявний портрет Америки другої половини ХХ ст. Тобто це мініатюрна модель постіндустріального суспільства, де незворотно утвердились принципи раціонального і доцільного соціального будівництва. Вся Америка – це будинок для божевільних, здається, стверджує Кен Кізі.

Правда, американці віддавали перевагу романам М.Веста і Г.Роббінса. Про останнього анонімний автор з журналу «Тайм» влучно сказав, що той пише «не пером, а лопатою». Г.Роббінс разом ще з одним автором, Л.Урісом, претендував на звання «короля вигрібної ями американської літератури».



У 80-ті рр. в культурі США починається новий період. Замість роману з вкрай егоїстичним індивідуалістом-героєм з'являється дедалі більше творів з широким соціальним тлом, на якому досить гармонійно відбиваються долі головних героїв. У романах Гора Відала, Е.-Л.Доктороу, В.Стайрона таким тлом був не тільки соціум, а й історія.

Побуває думка, що в цей період Д.Апдайк, Ф.Рот, Є.Козинський, В.Стайрон та І.Шоу мали таке ж значення в американській літературі, яке на початку 50-х років мали в Росії О.Фадєєв, К.Федін, В.Ажаєв, Б.Полевой і С.Бабаєвський. На жаль, це не свідчить на користь американських письменників.

У відповідь на постмодернізм голосно заявляє про себе нова генерація молодих письменників-мінімалістів: Енн Бітті, Боббі Енн Мейсон, Енн Тайлер, Джон Форд, Раймонд Карвер. Цим письменникам властиве заглиблення в локальне, родинне життя, зосередженість на людських взаєминах. Суспільне життя у творах мінімалістів виражає себе через приватне, індивідуальне. Серед їхніх улюблених жанрів переважає оповідання, традиційне для США *short story*, нова хвиля якого затопила літературу в 80-90-ті рр.

Очевидно, що тільки в США була можливою поява літератури, створеної за телевізійними фільмами і передачами або за кінофільмами. В колі читацьких інтересів американців такі книжки посідають набагато більше місця, ніж найзначніші художні твори. В основному існують три варіанти виготовлення такої книжкової продукції. *Перший* – коли в основі фільму лежить бестселер, а після його екранізації створюється новий роман. *Другий* варіант подібної літературно-кінематографічної акції – коли в основі сценарію лежить оповідання, а після виходу на екрани фільму сценарій переробляється на кінороман. *Третім* варіантом «кінопрози» є книга за оригінальним сценарієм. Причому такі книги ілюструються сценами з фільмів.

Для всіх перерахованих варіантів кінороманів і телепрози характерним є спрощене, стереотипне бачення світу. Така «література» призначена для невибагливого масового читача, але саме вона визначає рівень і характер літературних смаків середнього американця.

Осторонь літературного процесу в США перебуває продукування таких книжок, як скорочені варіанти творів відомих чи



навіть знаменитих авторів. А ще в 60-ті роки почали видавати друком такі, наприклад, довідники, як «*Студентський путівник по 50 європейських романах*». Причому, на думку авторів довідника, таких вартих уваги романів в Європі було написано за період з XVI по XX ст. всього півсотні. В довідниках є параграфи з порадами — «*Як читати роман*», «*Дійові особи*», «*Сюжет роману*», «*Коментар*», «*Про автора*». Тобто в довідникові є все, крім, власне, самого тексту роману.

...Англії

Бідне повоєнне англійське життя стало тим підґрунтям, на якому і виник роман, який проголосив вищий аскетизм законом на всі часи. Цим романом став «1984» Джорджа Оруелла, де описано світ тоталітарного страхіття. Бойскаутська пісня про те, як «*в тіні під каштанами я продав тебе, а ти — мене...*», стає начебто принципом життя в антиутопічному світі.

40-і рр. у Великобританії вважаються «оруеллівськими». Більш конкретно розвиває цю думку Ентоні Берджесс у першій частині свого роману «1985», який був коментарем і продовженням оруеллівського. Мова іншого твору Е. Берджесса — «*Механічного апельсина*» — це запелюшниковий жаргон, основу якого складають слова-запозичення. В основному ж проза Е. Берджесса — це твори композитора, записані словами. Наприклад, «*Механічний апельсин*» є справжньою симфонією в трьох частинах — алегро, афектуозо, лакрімозо. Кожна з трьох частин починається парафразою бетховенської П'ятої симфонії.

Видатними майстрами реалістичного роману Англії були Г. Грін, Івлін Во, Ч. П. Сноу. Течія «*сердитої молоді*» була представлена Д. Вейном та К. Емісом в 50-х рр. «Робітничі романісти» 60-х рр. А. Сіллітоу («*Ключ від дверей*», «*Суботній вечір, недільний ранок*»), Д. Брейн («*Шлях нагору*», «*Життя нагорі*»), С. Чаплін («*День сардини*», «*Наглядачі і піднаглядні*») обрали своїм героєм незаможну, демократичну молоду людину. Вони ж першими в післявоєнній літературі Англії змалювали образ підлітка (**teen-ager**). Герметичний світ підлітка з його нестійким душевним станом переповнений еротичними фантазіями, хворобливою проблемою самоствердження. В цей світ вриваються пристрасті до-



рослих людей, суспільне лицемірство, страх змін. Підліток весь час вигадує себе за зразком дитячих казок і модних фільмів. Він не борець, він лише будує себе і ще не усвідомив, що суспільство вже пристосовує його до своїх потреб.

Взагалі ж затяжний період спаду в розвитку англійського роману післявоєнних років закінчується і настає період пробудження. Варто пам'ятати, що найбільш сміливі і привабливі твори з'являються в Англії більше в драматургії, ніж у прозі.

А в кінці 80-х справи склались трохи інакше. За минулі роки в англійську літературу влились дві могутні течії. Одна з них, «фантастичний реалізм» – дітище латиноамериканських прозаїків Хорхе Луїса Борхеса, Габріеля Гарсія Маркеса і Альехо Карпентера, – вплинула на творчість таких відмінних один від одного авторів, як Джон Фаулз і Анджела Картер. Друга течія виникла завдяки невеликій групі письменників – вихідців з різних країн, які писали англійською мовою.

Патріархом тут, без сумніву, варто вважати 57-літнього індійця В.С.Найпола – він народився в Тринідаді, та вже близько 30 років живе в Англії. Решта п'ятеро – це китаєць Тімоті Мо, нігерієць Чінуа Ачебе, Аніта Десаї з Індії, японець Кадзуо Ісігуро та індієць з мусульманської сім'ї Сальман Рушді, який став всесвітньо відомим завдяки смертному вироку, який виніс йому аятола Хомейні за роман «Сатанинські вірші».

...Німеччини

Відмінним від інших країн був стан справ у Німеччині. Вона зазнала поразки у війні, тому в літературі їй все доводиться починати заново. Правда, Теодор В. Адорно спробував було прокувати, сказавши, що після Освенціма не можна вже писати вірші. Та коли замовкли гармати, то мусили заговорити *музи*. Умови першої післявоєнної літератури були умовами повної рівності, які потім виявилися скороминущими. Будь-який авангардизм, будь-яке звернення до революційних літературних форм викликало б сміх. Адже безглуздо було епатувати буржуа за умов, що їх вже не було. Але завдяки цим умовам спочатку з'являється «література руїн», «група 47». Ядро цієї групи склали повоєнне покоління німецьких авторів, які повернулися з війни. Її лідерами були Г.В.Ріхтер, А.Андерш та В.Вайраух.



Всередині цього руху і виникла література критичного реалізму ФРН. Г.Бьолль, В.Кеппен та інші видатні романісти писали у своїх творах про «неподолане минуле» в долі німецького народу. Зокрема, західнонімецька критика називала Г.Бьоля «співцем маленької людини». А письменник відповідав на це, що він хоче говорити не від імені «низів» чи «верхів», а від імені *«неспокійного узбіччя»*.

«Групу 47» не надихав квапливий ентузіазм матеріального відтворення, так звана «німецька воля до відродження». Разом з тим руїни рідного міста сприймалися колишнім фронтовиком, героєм творів Г.Бьоля не тільки як наочний урок помсти, а й як заклик почати все заново. Тобто треба було покаятись за скоєне, очиститись і піднімати з руїн розбиту і виснажену батьківщину.

Як стверджує Г.Бьолль, Німеччина 1945-1954 рр. давно вже шезла б, якби не знайшла свого вираження в літературі тих років. Тема подолання фашистського минулого з великою силою проявилась і в романах Е.-М.Ремарка, який залишився в еміграції *«Тріумфальна арка»*, *«Час жити і час помирати»*, *«Чорний обеліск»*.

З надр «групи 47» вийшли і німецькі *екзистенц-романісти* А.Андерш, В.Ієнс, Г.Е.Хольтхузен. Та все-таки магістральною лінією літератури ФРН стає саме критичний реалізм, твори, перейняті ідеями соціального критицизму і громадянської відповідальності.

Критичний розгляд

Протягом 60-70-х рр. в ФРН говорили і писали про кризу «старої літератури». Що стосується роману, то молоді письменники, які зараховували себе до *«нової лівої літератури»*, вважали, що він загинув. Для них і Кеппен, і Бьолль були класиками, які застаріли, немов «кіно дідуся». Такі письменники, як Г.Хайсенбюттель, П.Хандке, П.Шнайдер та інші, стверджують, що традиційна література приречена ще й тому, що нездатна нічого змінити. Мовляв, історія літератури, яка повна прикладів соціальної заангажованості письменників, продемонструвала безсилля перед політичною реальністю. А оскільки зовнішній світ, а також душа людини не піддаються пізнанню старими засобами, то «нові ліві» перейшли до відтворення другорядних, дрібних деталей предметного світу, а також моментальних відчуттів і



сприйняттям. Тобто реалістичне зображення нерідко замінювалося при цьому, наприклад, «поетикою здогадок», в основі якої лежить те саме переконання в неможливості пізнати людські характери і явища зовнішнього світу. Причому мова в «новій літературі» є самодостатньою субстанцією, тому що література складається не з проблем, а тільки з *мови*. Отже, якщо змінити засоби вислову, кажуть «нові ліви», то зміниться і дійсність.

А це вже стає схожим, як нам здається, на чаклунство, а не на літературу. Насправді ж саме дійсність диктує нам і теми, і засоби їх вираження. Це довели своєю творчістю і Г.Бьолль, і Г.Грасс*, а також письменники, які розвивають їхні метод і стиль.

Питання про долю Німеччини і поведінку німців незмінно наштовхується для Гюнтера Грасса на проблеми культури. Давнім прагненням Г.Грасса було бажання заповнити «національний вакуум» культурою. За більш ніж десять років до об'єднання НДР і ФРН Г.Грасс вже писав про єдність німецької культури, її можливості в умовах загальної ворожості. Взагалі ж в його творах розглядаються шляхи цивілізації і можливий близький кінець людства. Неминучий, якщо люди не перестануть поводити себе так самовбивчо, як нині.

...Росії

На рубежі 50-60-х рр. справжній розквіт у російській радянській літературі переживало оповідання. Відомими його майстрами були Ю.Нагібін, В.Астаф'єв, В.Распутін, Ф.Искандер та інші. В пам'яті читачів того покоління назавжди залишилися романтичні повісті про «зіркових хлопчиків» Василя Аксьонова, вперше видані друком в часописі «Юность». Мимоволі цей автор став апологетом «стиляг», як називали тоді всіх юнаків і дівчат, які дотримувалися західної моди, взірцем якої був «король рок-н-роллу» Елвіс Преслі.

При цьому не кращим чином склалися справи з романом. Тільки один-два з них вибилися за межі щоденного читива.

Широковідомими і популярними були п'єси таких драматургів, як В.Розов, О.Арбузов, О.Володін. Їхні мелодрами добре

* Це твори Г. Бьолля “Очима колоуна”, “Більярд опів на десяту!”, “Груповий портрет з дамою”, Г. Грасса – “Жерстяний барабан”.



сприймалися широким колом глядачів. А на тлі офіційних соціальних замовлень влади подібні спектаклі здавалися дивними прозріннями драматургів-пророків.

Автором чотирьох великих п'єс і трьох одноактних, який трагічно загинув у віці 37 років, так і не побачивши жодної зі своїх п'єс на московській сцені, був О.Вампілов.

Він з іронією і сарказмом переграє заново колізію молодого героя, самовпевненого, але симпатичного супермена, який входить у життя і сподівається перевлаштувати його на свій лад. Герой швидко пересвідчується в марності своїх романтичних сподівань. Звертаючись таким чином до мелодрам шістдесятників, О. Вампілов переосмислює роль свого покоління. Як і завжди на Русі, автор залишається голосом своїх ровесників.

Він здійснив революцію не тільки в сучасній російській драматургії, а й у російському театрі, розділивши всю його історію на до- і післявамπίловську. Трагікомедії О.Вампілова почали швидко поповнювати репертуар столичних і провінційних театрів Росії вже набагато пізніше, через кілька років після смерті автора. В п'єсах О.Вампілова «зіркові хлопці» 60-х рр. вперше показані як цинічно обмануте покоління.

Основи тридцятирічної традиції гуманістичної воєнної прози в російській літературі закладені ще В.Гроссманом, В.Биковим, Г.Баклановим, Ю.Бондаревим, В.Астаф'євим, Б.Окуджавою та іншими. Твори цих відомих письменників перегукуються з романами Е.Гемінгвея, Е.-М.Ремарка. Правда, ці письменники втратили актуальну значимість для сучасного читача.

Величезне значення для розвитку російської радянської літератури мали філософські і літературознавчі праці М.М.Бахтіна. В євроамериканських країнах М.М.Бахтін сприймається як єдино оригінальний, світового рівня російський мислитель радянського періоду. Можна сказати, що М. М. Бахтін був для російської літератури тим, ким був для італійської Бенедетто Кроче. Сергій Аверинцев назвав М.М.Бахтіна «спеціалістом з загального».

Обличчя російської прози і поезії пізньорадянського (післясталінського) часу визначав не тільки видатний поет ХХ ст. Б.Пастернак, а й романісти «нової хвилі» В.Аксьонов, Е.Казаков, Ф.Іскандер, Ю.Трифонов, Г.Владимов, В.Войнович, А.Бітов.



Вони прагнули розв'язати пута соцреалізму, відновити «велику традицію» і відважність російського авангарду. Для інтелігенції це був час позитивного групового мислення, виклик і натхнення. Причому В.Єрофєєв, А.Бітов, Д.Пригов і ще кілька найбільш талановитих і відомих письменників успішно розвивали одночасно в своїх творах основоположний напрямок у сучасній світовій літературі — *постмодернізм*.

Наприклад, Венедикт Єрофєєв («*Это я, Веничка*») взимку 1970 р. за півтора місяця написав поему «*Москва — Петушки*». Спочатку вона була опублікована на Заході, а потім, майже через двадцять років, в розпал перебудови, в СРСР. Раніше він написав і видав друком підручники для дітей з історії, літератури, географії. Правда, залишилися в рукописах його «*Записки психопата*» і юнацькі статті про Гамсуна, Бьорнсона, Ібсена. Очевидно, що були автори і менш відомі, які зробили відповідний внесок у розвиток російської художньої літератури.

На хвилі посмертного успіху п'єс О.Вампілова зародилося ціле літературне і театральне покоління Росії в особах Л.Петрушевської, В.Славкіна, Л.Разумовської та інших. Їхні п'єси в критиці 80-х рр. були названі «*поствампіловською драматургією*».

Найбільш відомим і видатним поетом другої половини ХХ ст. був Йосиф Бродський. Родом з Ленінграда, з юних років він обертався в колі творчої інтелігенції цього міста, був знайомий з Анною Ахматовою. Й. Бродський читав великій поетесі свої перші твори. Можна стверджувати, що у нього не було періоду учнівства, він майже одразу почав писати зрілі, талановиті вірші.

Після заслання і примусових робіт Й. Бродський був висланий з країни. Його посадили на літак, який летів у Відень. Потім поет жив в Італії і в США. В Ленінграді у нього залишились батьки, яких поет так більше ніколи і не побачив. Вже за межами Росії його поетичний талант досяг вершин і отримав високу оцінку світової громадськості — Й. Бродський став лауреатом Нобелівської премії з літератури. Кажучи його словами — «*географії домішок до часу стає долею*».

Й. Бродський вважається найбільш яскравим і талановитим продовжувачем пушкінських традицій. Він просвіщав варварську владу в СРСР не так політичними віршами, як вишуканістю і



красою стилю. Дуже точно зауважив А.Вознесенський, що Й. Бродський став частиною російської мови. Додамо від себе, що й англійської теж... Це навіки вписало його в контекст світової культури.

«Невипадковим гостем» в російській літературі назвав В.Лакшин сибіряка Василя Афоніна, чий міцний і чистий голос прозвучав зі сторінок «товстих» журналів. Розпочавши літературну діяльність на початку 70-х років, В.Афонін описує у своїх оповіданнях і повістях Атлантиду сіл, які щезли разом з «потонулими» жителями, з їх понівеченими і зім'ятими долями. Це вічна тема таких книжок талановитого сибірського прозаїка, представника «сільської прози», як *«В тім краю»*, *«Остання осінь»*, *«На болотах»* та інших.

...України

В післявоєнний період літературний процес в Україні знову активізується. Було видано друком твори молодих письменників воєнного і повоєнного покоління. Воєнні мотиви в їхніх творах були основними. Найяскравішим письменником серед них був Олесь Гончар. Його трилогія *«Прапороносці»* (1948 р.) увійшла до скарбниці вітчизняної літератури. Та найбільшої слави (як і переслідувань з боку влади) приніс О.Гончару роман *«Собор»* (1968 р.). Це був гостросюжетний твір, критичний пафос якого спрямований проти вад соціалістичного суспільства. В цьому романі вперше голосно і відкрито прозвучали національно-патріотичні мотиви.

Проявом відродження мистецького життя в Україні було відновлення літературної періодики. В 1948 році відбувся II з'їзд письменників України. Та разом з тим дедалі жорсткішою ставала ідеологізація суспільного життя. Хвиля цькування і нищівної критики затопила буквально всі жанри літератури і види мистецтва. За командою з Москви, з ЦК КПРС, були прийняті документи ЦК КП(б)У *«Про перекручення і помилки у висвітленні історії української літератури в «Нарисі історії української літератури»* та інші. Кінець сталінського режиму був ознаменований зловісною реакцією в літературно-мистецькому житті країни.

З середини 50-х рр., а особливо після розвінчання культу особи Сталіна в літературі України почався процес переборення схематизму, безконфліктності, збагачення засобів психоло-



гічного аналізу. 60-ті рр. були відзначені появою талановитих прозаїків і поетів – Михайла Стельмаха, Миколи Вінграновського та інших.

Однак рамки соціалістичного реалізму й надалі сковували мистецьку творчість письменників.

П'ятнадцятиріччя, 1971-1986 рр., позначене кризою адміністративного безчинства радянської влади в Україні щодо творчої інтелігенції (В. Скуратовський). Саме в глухі 70-ті рр. народився афоризм Григора Тютюнника: *«Літературі, як хлібові і яблукам, погода потрібна»*.

Ідеологічне і цензурне дикунство забороняло будь-який інтелектуальний і артистичний жест і текст. Письменники того періоду були вилучені цензурою з української прози і поезії. Було арештовано і замучено в ув'язненні тонкого і ліричного поета-містика В.Стуса, заборонено видавати друком прекрасного новеліста Григора Тютюнника, якого Олесь Гончар назвав *«живописцем правди»*, і відому поетесу Ліну Костенко. Передчасно пішов з життя талановитий поет, тонкий лірик Василь Симоненко. Відбулося повне одержавлення літератури.

В кінці 80-х – на початку 90-х рр. письменники старшого і середнього покоління – І. Драч, Б. Олійник, Ю. Щербак та інші пішли в політику. Остеронь від неї залишилась все ж таки більшість літераторів, серед них такі як старійшина літературного цеху П.Загребельний чи кращий сучасний український драматург Ярослав Стельмах та інші. А в літературу ввійшло нове покоління – В.Медвідь, І.Андрусяк, В.Цибулько, Г.Тарасюк, С.Майданська, М. і С.Дяченки, А.Курков.

Окремішність в цій шерензі Ю.Андруховича зумовлена тим, що він створив масову літературу для філологів. Мабуть, він один з небагатьох українських письменників заробляє на життя виключно літературною працею.

І хоч різко впав попит на серйозну художню літературу, вона все ж таки розвивається в формі численних альманахів, часописів і збірок. Правда, якість її викликає деякий сумнів навіть у самих письменників. Наприклад, В.Медвідь становище в художній літературі України сьогодні характеризує *«станом історико-культурного спітніння»* і що насправді *«у нас епоха не постмодернізму, а постсоцреалізму»*.



...Японії

Авангардна література Європи і Америки не тільки живилась далекосхідним спадком. Вона й сама існує і на Заході, і на Сході. З тих далекосхідних її представників, які відомі в світі, можна назвати Рюноске Акутагаву. Цей письменник продовжує дивувати читача складністю переплетіння в його творчості різних літературних традицій («Расьомон», «Муки пекла», «Сьогун»).

Акутагава залишається блискучим прикладом того, яким великим був діапазон класичного спадку в минулому столітті. Він включав у свої твори і релігійно-філософські тексти східних традицій, і європейську літературну класику. Особливо показовим є один з текстів, який був написаний Акутагавою незадовго до його самогубства, у формі діалогу письменника з чортом.

...Китаю

Ще в 1942 р. керівник компартії Китаю Мао Цзедун провів в Яньані нараду з питань літератури і мистецтва. У своїх виступах на цій нараді він рекомендував творчим працівникам відмовитись від вантажу ідей і знань, стати листком чистого паперу. Вульгарно-соціологічне розуміння взаємозв'язку мистецтва з життям, розуміння мистецтва як інструменту, який роз'яснює смисл вказівок і настанов Мао Цзедуну, приводили до інтелектуально-психологічного переродження. Коли ж творча інтелігенція це зрозуміла, то було вже занадто пізно.

В 50-х рр. компартія розпочала боротьбу проти інакомислячих, «боротьбу проти правих елементів» як чергову розправу маоїстів з письменниками, художниками, вченими-гуманітаріями.

В 1966 р. це переродження творчої інтелігенції вже відбулося. Вона стала слухняним інструментом компартії в ідеологічній боротьбі. Тому Мао Цзедун зміг завершити реорганізацію соціально-політичного життя країни і її мистецтва за яньаньськими зразками казарменого комунізму.

Наступним етапом маоїзму була «культурна революція» 60-70-х рр., в якій об'єктом для знищення обрали інтелігенцію взагалі. Після цієї революції письменники винесли на суд читачів жах подій, які пережив народ Китаю в той страшний час. У китайській літературі народився новий соціально-критичний на-



прямок, виникла «література шрамів», «звинувачувальна література», «література зображення мороку». Проте після «десятиліття смуту» (культурної революції) вже минуло друге десятиліття, і в країні відбулись разючі зміни. Мимоволі постає запитання: як за порівняно невеликий термін так невідомо змінились люди, яким чином змогла відновитись і зміцнитись економіка?

У 80-ті рр. почалася кампанія проти духовного забруднення. Як і в кожній соціалістичній країні, в Китаї література обслуговувала політику. Правда, інколи лунали слухні застереження проти звуженого розуміння проблеми сприяння літературі справі модернізації та реформ у Китаї.

В кінці 80-х років у Китаї виходили друком понад 600 літературних журналів і газет. Серед них близько тридцяти були присвячені лише поезії й приблизно стільки ж літературній критиці. Протягом року в Китаї виходило друком понад сто романів, більше тисячі повістей, видавались багатотомні зібрання творів класиків і сучасників. Були зняті брехливі звинувачення, реабілітовані добрі імена всіх діячів літератури і мистецтва, які були репресовані в часи політичних кампаній і «культурної революції».

Та ще значнішими стали якісні зміни, ще помітнішим стало широкє відображення дійсності й розмаїття сюжетів, форм, виражальних засобів. У кращих творах, які й визначають обличчя будь-якої літератури, були переборені тенденції поверхово-ілюстративні та схематизму. В творах письменників з'явилися образи живих людей з неповторними долями і характеристиками, з насущними проблемами, що хвилюють кожного.

Характерним для кінця століття літературним зразком є твори молодих письменниць, таких як Мьян Мьян і Чжу Вейхуї. Перша стала відомою завдяки своєму роману «Китайські цукерки», в якому вона описала життя китайської молоді 90-х рр. з усіма її проблемами, помилками, змінами в умах і серцях. Друга прославилась завдяки роману «Шанхайська лялечка», в якому розповідає про життя тієї шанхайської молоді, до якої належить і сама. З погляду емансипованої, асоціальної індивідуалістки вона оцінює сучасний Китай, який, пробуджуючись від десятиліть сплячки, відкриває для себе західну культуру. Реакція влади на обидва



романи була однозначною — вони були заборонені. І даремно, тому що така література не є змістовною, естетично повноцінною. Скорше її можна назвати літературою перехідного періоду.

...Література вимислу

Зарубіжну художню літературу останніх років можна умовно поділити на *літературу вимислу, реалістичну і проблемну* (металітературу). До літератури вимислу можна віднести фантастику, а також пригодницькі, детективні повісті і романи. З легкої руки французької критики останні ще називають *поларами* або *неополарами* (поліцейськими романами).

Найвідомішими майстрами літератури вимислу світового рівня є А. Крісті, Дж. Вайт, А. Кларк (Англія); А. Азімов, Р. Шеклі, Р. Бредбері, Р. Сілверберг, М. Крайтон, К. Саймак та ін. (США); Буало-Нарсежак (П'єр Буало і Тома Нарсежак), П.-В. Лезу, Ф. Карсак, С. Жапрізо, П. Александр, Ж. Ескамбрай (Франція); І. Єфремов, брати А. і Б. Стругацькі, Кір Буличов (Росія); Г. Л. Олді, М. і С. Дяченки зі своїми лірико-психологічними фентезі (Україна). Останні вважаються продовжувачами традицій українського романтизму, коріння якого сягають творчості О. Довженка і П. Тичини.

Цікаво, що до початку 60-х рр. існувала спільна англо-американська фантастика. Вона зв'язувала письменників по обидва боки Атлантики не так однією мовою, як загальними часописами і постійним спілкуванням.

Окремо варто згадати про видатного фантаста Генрі Каттнера (США), який писав в 40-50-х рр. В «*Енциклопедії наукової фантастики*» Ніколса оповідання Каттнера згадуються в статтях з 29 тем. Він справив великий вплив на розвиток фантастичної літератури і став її класиком.

Низка блискучих письменників, що збагатили своєю творчістю світову літературу, є вихідцями з країн Азії, Африки і Латинської Америки. Це Рабіндранат Тагор з Індії, Воле Шоїнке з Нігерії, Гарсія Маркес з Колумбії, Ясунарі Кавабата і Кендзабуро Ое* з Японії. До них належить перший в арабському світі лау-

* Всі вони, в тому числі й Г. Маркес, який прославився на весь світ своєю повістю «Полковникові ніхто не пише» і романом «Сто років самотності», лауреати Нобелівської премії з літератури.



реат Нобелівської премії Махфуз Нагіб з Єгипту. Першим китайським лауреатом Нобелівської премії з літератури став в 2000 р. Гао Сінцзянь, автор «Гори душі» і «Книги самотньої людини».

До того ж, вживаючи нові засоби і форми зображення побаченого і відчутного, ці письменники збагатили художню літературу минулого століття. Наприклад, творчість Гарсія Маркеса «будується на хворобливій пустоті сучасної дійсності», яку «доповнює мистецтво за допомогою образів-символів» (С.Бенвенуто).

Металітературу представляють Дж.Фаулз*, А.Байєтт, Д.Лессінг, патріарх британських письменників В.Голдінг**; К.Воннегут, Дж.Хеллер (США) тощо. В ній вигадка поєднується з елементами реалізму.

...«Апостоли» літератури постмодернізму

Остеронь усіх цих напрямків стоїть *література постмодернізму* (післясучасності). Її ідейними натхненниками були С. Беккет, В. Набоков, Х. Л. Борхес. Постмодерністи чинять опір історичному процесові. Світ романів, наприклад, С. Беккета — це світ чи то привидів, чи живих людей, які збожеволіли, чи й зовсім неживих. Тільки вони й самі забули про цю обставину, як вони забувають і про все інше. Немає нічого більш реального від «ніщо», стверджує С. Беккет, підреслюючи трагічну беззмістовність буття.

Наступний характерний проміжний тип — це тип «людини з химерами». Ця людина скоріше жалюгідна, ніж трагічна, часто зустрічається в творах В. Набокова***. Зламані долі і самотність — такий талан «людей з химерами», які все життя живуть у неріальному, вигаданому світі. З часом вони перетворюються на «монстрів», однак відмовляються визнати законність «нормального» суспільства, жертвами якого вони, по суті, є.

* Серед найвідоміших творів Дж. Фаулза згадаємо повість «Вежа з чорного дерева» і роман «Подруга французького лейтенанта». В той час, коли інтелектуальна еліта сповідувала нігілізм, Дж. Фаулз вперто захищав інститут гуманізму і роман як гуманістичне підприємство.

** В. Голдінг — лауреат Нобелівської премії з літератури.

*** В. Набоков нічого не мав за свої численні романи, оповідання, поки не написав «Лоліту», яка стала бестселером і фільмом-бойовиком. Тоді він зміг кинути Корнельський університет, виїхати до Швейцарії і останні роки життя прожити у повній відповідності зі своїми смаками.



Х.Л. Борхес став відомим широкому читацькому загалу країн Східної Європи тільки в останній чверті ХХ ст. Головною причиною такого пізнього знайомства була ідеологічна і філософська спрямованість творчості письменника, яка не вкладалась у рамки соцреалізму. Незвичною вона була навіть у рамках критичного реалізму.

Досягнувши світового визнання, Х.Л. Борхес так і не створив жодного великого твору, залишившись у пам'яті нащадків майстром малого жанру. Письменник був людиною універсальної культури, глибоким знавцем східних вчень і західної філософії. Х.Л. Борхес експериментував у красному письменстві, використовуючи свій талант поета в створенні коротких метафоричних прозових творів.

Особиста трагедія (Борхес осліп у шістдесят років і до кінця життя – понад двадцять років – залишався сліпим) не зламала письменника, хоча й змінила його спосіб життя.

Всі троє з названих лідерів постмодернізму, живучи в різних країнах світу й на різних континентах, завжди висловлювали ворожість до «комунізму сталінського зразка». І до соціалістичного табору, небезпідставно вбачаючи вже в самому слові «табір» зазіхання на свободу вибору.

Багатобарв'я сучасної зарубіжної літератури збігається з її устремлінням до більш компактної системи. Зараз можна говорити про світову літературу в значенні однаковості проблем, які вона описує художнім словом, але різними стилями. Художній твір не обмежується функціями і не може слугувати моделлю для розуміння емпіричної реальності. Класичне судження про те, що за допомогою мистецтва ми пізнаємо світ, – не так безпідставне, як не безумовне. Текст літературного твору не є дзеркалом життя. Він містить у собі лише йому притаманне знання, що оновлює наші застарілі уявлення про літературу. *Мистецтво, мабуть, лише накопичує попередній досвід життя людства. Хочеться запитати: «Для чого?»*

Однією з причин цього є науково-технічна революція (НТР). Сучасні засоби інформації дають можливість оглянути це неосяжне поняття – світову літературу. Можна сказати, що мистецтво тепер звертатиметься до всього світу як до своєї аудиторії. Візуальні методи інформації дають можливість подолати навіть такі важкі бар'єри, як мовні.



На жаль, разом з цим втрачаються багато які з функцій літератури. Відбувається народження колективного розуму, комп'ютеризація свідомості, щезання книжки та індивідуальності як атавізму* аристократії. І це не просто слова. Через 542 роки після винаходу книгодрукування відбулася «срібна революція». Наслідком її стала поява «електронних книг», записаних на лазерних дисках. На одному такому дискі вміщується 24-томне видання Енциклопедії Брокгауза, яке в паперовому варіанті займає метри книжкових полиць, у світі вже видано таким чином десятки тисяч назв книжок. Відкрита перша комп'ютерна бібліотека навіть у Китаї. За прогнозами експертів, книгопродавці дедалі більше перетворюються на посередників інформаційного обміну. Передбачається загибель культури в попередньому, класичному її розумінні.

Щоправда, як виявилось, на національні бібліотеки країн світу чекають великі труднощі при зберіганні світового культурного спадку в цифровому форматі. Саме цифрова форма збереження архівів може стати згубною для них. Технологія настільки нова, що ще й досі не можна встановити термін зберігання компакт-дисків.

Архіваріуси виявили, що придбати електронну публікацію набагато дорожче, ніж купити книжку. Дослідження Британської бібліотеки показали, що вартість зберігання цифрової публікації протягом 25 років майже в 20 разів вища від вартості друкованої копії. Отож книжки ще довго будуть основним джерелом зберігання художньої і наукової інформації.

...Література Шотландії

Доля цієї літератури щаслива. Як і б події не відбувалася у світі, не завмирало духовне життя маленької і не завжди вільної Шотландії. Доля літератури цієї країни повчальна.

Література Шотландії писана трьома мовами: англійською, гельською і шотландською. Впродовж століть вона спізнала не тільки злети, а й падіння.

Організація шотландського суспільства на релігійному, правовому, освітньому та мовному рівнях тісніше пов'язана з Євро-

* Атавізм в даному разі означає характерні ознаки, пережиток.



пою, а не з Англією. Тому Шотландія так і не змогла інтегрувати британські культурні цінності. Джерело, з якого черпає її культура, має самобутнє походження. До того ж сучасні письменники Шотландії мають змогу експериментувати в межах кількох мов. Англійська, якою користуються автори, вже давно не спирається лише на власне англійський національний досвід. Нова література, писана англійською (Алісдер Грей, Джеймс Келман та Агнес Овнес), збігається з вибухом альтернативних англомовних літератур Канади, Європи, Африки, Австралії у 60-80-х рр.

Шотландська література передає універсальний досвід життя найкраще, бо завжди була пов'язана з соціальними кризами. Зв'язок цієї літератури з народними витоками (піснею, баладою, міфом) ніколи не уривався. Постійна ж наявність у шотландській культурі «фольклорної історії», щедрої на вигадку та фантазію, допомагає їй зберігати своєрідність.

Творчість, наприклад, Алісдера Грея є найкращим тому доказом. Його проза вражає фантастичним непередбаченим сюжетом. Вона стилістично близька і шахрайському роману, і ексцентричному багатослів'ю Стерна, і еклектизму Джойса.

Прозовий твір налаштовує читача на певне сприйняття за законами жанру. Фантазія Грея постійно обманює ці надії. А. Грей — блискучий оповідач, він легко і невимушено зміщує межу, яка відокремлює реальність від вигадки. Все це відбувається в його творах. Автор по-новому показує дійсність, надає їй універсального та позачасового характеру. Грей завжди працює з образами-символами, але вони в нього надзвичайно легко сприймаються, бо виростають з простоти нашого існування.

«Шотландці мають багату уяву. Вони завжди брехали вишукано», — так відкриває антологію сучасних шотландських оповідань критик і письменник Ф. Уркхарт. Він вважає, що на шотландських авторів звертають несправедливо мало уваги, а вони ж бо *«мають кращий смак, оригінальний сюжет, енергійну думку»*.

...Постмодернізм як неокласицизм

Духовне життя сучасної європейської цивілізації проявилось і в пошуках форм розвитку літератури. Попередником неокласицизму в літературі був постмодернізм. Постмодернізмом Жан-



Франсуа Ліотар називає вкрай хаотичний стан душі, свідомість особистості кінця ХХ ст. І. Хассан вважає основними рисами постмодернізму антиформу, гру, випадковість та анархію.

Однак в основі творчості багатьох письменників лежать пошуки втрачених цінностей і гармонії буття. Вони звертаються до людини, її інтелекту і знань, не боячись її падінь і радіючи злетам. Тобто старі класичні цінності знову починають переважати. Цей напрямок називається постмодернізмом або неокласицизмом. Вважається, що до цього означення найкраще підходять «*Ім'я троянди*» і «*Маятник Фуко*» Умберто Еко (Італія), так само як «*Подруга французького лейтенанта*» та інші твори Джона Фаулза (Англія). Одним з найкращих зразків сучасного постмодернізму став роман «*Хазарський словник*» Мілорада Павича (Сербія).

В основу поетики постмодерністського роману покладена самопародія, розчленування особистості автора. Так, у романі Джоуна Дідіона «*Білий альбом*» оповідач не йме віри власній розповіді, а в романах Італо Кальвіно авторське «Я» в процесі роботи розпадається на «Я», яке пише; далі на «Я» вже написане; емпіричне «Я», яке заглядає через плече тому «Я», що пише і є моделлю написаного «Я».

Типовим постмодерністським романом є твір американця Філіпа Рота «*Протижиття*». В ньому кожен розділ є досконалим новим оповіданням, яке не пов'язане з попереднім і наступним текстами, а завершується «ідея протижиття» безліччю питань. Сторінки романів Айріс Мердок, Джона Фаулза, Вільяма Голдінга заповнили тема гри і самопародіювання письменницької праці.

Неокласицистами називає себе й група французьких письменників – Фредерик Трістан, Жан-Люк Моро, Жан-Клод Болонь та інші. Творчим кредо найцікавішого з них Фредерика Трістана є свідоме повернення до класичної форми роману, до його давнішої традиції, де є оповідач, який переказує історію життя свого героя. За жанром це найчастіше шахрайський роман про сучасного Жіль Блаза. Правдоподібно, що автор витворює умовний світ для героїв, неблизький читачеві, щоб у нього не виникали асоціації. Дія творів Трістана відбувається або у середньовіччі, або в іншій країні.



Умовність описуваного дає змогу авторові мислити абстрактно, незацікавлено в долі героя, вводити читача в інтелектуальний світ. При цьому персонажі твору можуть переживати неймовірні пригоди. Однак суть твору автор подає в чистому вигляді, вміло відкинувши під кінець оповіді незвичайні обставини, в які попадали герої.

В першому своєму романі *«Бог над мухами»* Трістан створив камерну ситуацію. Твір написано у формі щоденника Елізабет, яка закохалась у набагато старшого за неї Александра, котрий згодом одружується з нею й забирає до родового замку. В замку все й відбувається між чотирма дійовими особами: Елізабет і Александром, управителем палацу Еманюелем і служницею Даніель.

Літературу *неокласицизму* французькі критики називають *новою літературою художньої вигадки*. Як напромак вона виникла у Франції в другій половині ХХ ст. Як однойменна книжка вийшла друком в 1992 році. Початки ж свої ця література бере з маловідомих *«Нарисів про мистецтво художньої вигадки»* Роберта Льюїса Стівенсона. Ще в ХІХ ст. він закликав письменників повернутись до первісного джерела творчості. Єдина функція літератури – служити художній вигадці. Тобто література не підкоряється жодним законам і не терпить, щоб її примірювали до прокрустового ложа будь-якої теорії. Бо суть не в тексті, а в художній вигадці. Саме таке осмислення і притаманне «новій літературі художньої вигадки». Представниками цього жанру у Франції є Патрік Карре, Ж.-О. Шаторено, Ф. Купрі, Юбер Ада, Жан Леві, М. Петі, Фредерик Трістан. Вони вважають, що саме літературна вигадка є тим місцем, де реалізується свобода, тобто суть людини, де оживають розбиті мрії.

І все ж таки, незважаючи на таке багатство стилів і напрямків в літературі, поки що так і не створена *«книга, яка б трималась тільки силою стилю»*, як про це мріяв Г. Флобер.

У життя своя власна динаміка, що робить його непередбачуваним. Саме тут і прихована насправді та свобода, якою людина користується, попри всі приписи держави, влади, закону. В античній Греції людину, яка жила поза державою внаслідок своєї природи, а не через випадкові обставини, Арістотель називав або надлюдиною, або істотою недорозвинутою.



У наш час найбільшої повноти свободи людина може досягти у творчості. В ній вона вільна від умовностей, регламенту, забобонів. Творчість, вигадка дає людині можливість стилізувати, перебільшувати, вигадувати. Тобто тільки у творчості можна бути відносно вільним від політики.

Все сказане про художню літературу дає підстави зробити певний висновок, вивести деяке судження. Можна стверджувати, що світова література, мобілізуючи всі свої естетичні ресурси, зображала і пояснювала світ. Тобто незаперечним є те, що протягом ХХ ст. світова література художньо досліджувала важкі процеси дегуманізації, роздрібнення особистості, розпаду системи традиційних цінностей. Однак, як хтось вже сказав, книжка, якою б печальною вона не була, не може бути настільки печальною, наскільки печальним є саме життя.

Образотворче мистецтво: живопис

*Мистецтво — це стилістична парадигма** будь-якої культури. Воно являє собою цілеспрямоване пристосування видимості до реальності, вважає англійський філософ Альфред Вайтхед.

В основу живопису покладено рисунок. Однак прихильники абстракціонізму вважають, що колір в живописі грає ту саму роль, що й звук у музиці. Мовляв, не зображення предмета на картині, а тільки колір викликає відповідну реакцію у глядача. І все ж таки ідею твору можна висловити тільки в композиції, рисунку і кольорі.

Живопис поділяється на *монументальний* і *станковий*. Перший — це розпис фасадів, будинків, стін, стель. Другий — це картини, пейзажі, портрети, натюрморти, написані на полотні, яке для цього натягують на підрамник і закріплюють на мольберті, на станку. Вважається, що на кінець ХХ ст. художник повинен був знати і вміти все те, чим займались живописці до нього.

В живописі Заходу існує величезна кількість течій і напрямів. Ось деякі з них: *сюрреалізм* (від франц. — надреалізм), *абстрактний експресіонізм*, *поп-арт*, *оп-арт*, *фан-арт*, *редімейд*, *кінетичне мистецтво*, *геометрична абстракція* тощо. Наявність такої кількості стилів і напрямків у живописі країн Заходу свідчить про

* Парадигма — в даному разі система, зразок.



відсутність там офіційної ідеології, яка б обмежувала можливості художника у самовираженні.

Як писав О. Тоффлер, «від майоріння стилів і шкіл живопису мерехтить в очах. Ледве встигнеш помітити школу, що розвивається, і зрозуміти її мову, як вона вже щезає». Найбільш довговічна школа панувала максимум двадцять років, з 1940-го по 1960-й. Це був абстракціонізм.

Коли після Кандінського з'явився Джаспер Джонс, а потім Френсіс Бекон, це було новим словом, тому що вони створили власну естетику. Після появи перших абстракціоністів здавалося, що майбутні шляхи мистецтва вже визначилися і віднині всі підуть лише в цьому напрямку.

Але після цього повернувся фігуративний живопис. Настав другий період у розвитку абстракціонізму. В ньому відбулась спіритуалізація, коли предмет живопису був перенесений на внутрішнє психологічне життя людини. Саме тут знаходяться витоки автоматичного живопису сюрреалістів і абстрактних експресіоністів. Він був пов'язаний з фіксацією внутрішніх видінь. Дехто з сучасних художників вважає, що абстрактний живопис закінчився з появою концептуального мінімалізму (Тіберій Салаші).

Після чого почалася справжня чехарда: «поп», який проіснував п'ять років; «оп», який зумів привернути до себе увагу публіки років на два-три; нарешті, «кінетичне мистецтво», самою суттю якого є недовговічність. Естетична цінність будь-якої художньої течії сприймається за щось байдуже для її долі.

Сюрреалісти, наприклад, вважають, що реальність суб'єктивна і що мистецтво є не відображенням світу, а вираженням особистої ситуації у житті кожного митця. Вони відстоюють право художника на яке завгодно самовисловлення. Найвідомішим серед сюрреалістів був іспанський художник Сальвадор Далі*.

* Арам Хачатурян був якось в Іспанії і зробив візит до Сальвадора Далі. Поки він очікував на хазяїна дому, зазвучала його мелодія "Танець з шаблями", зайшов мажордом і оголосив: "Сальвадор Далі!" Тої ж миті через зал пробіг голий Далі з шаблею в руках і шез за дверима. Знову з'явився мажордом і оголосив: "Прийом закінчено!"

Мимоволі пригадуються слова Паоло Веронезе: "Ми, живописці, користуємося тими ж вольностями, якими користуються поети і юриди!"



Сюрреалізм вважається однією з ключових течій у західному мистецтві взагалі. *В основі сюрреалізму лежить принцип поєднання несумісних подробиць.* Сьогодні він охоплює і живопис, і скульптуру, і літературу, а також театр і кіно.

Наприклад, в театрах США в 70-ті рр. йшли п'єси без слів*, на сцені відтворювався світ фантазії глухонімих.

Абстракціоністи** творчий процес розглядали як занурення у світ інтуїтивних порухів душі. *Експресивні лінії і кольорові плями діють безпосередньо на нервову систему глядача.* В 40-х рр. у Франції і США найпопулярнішим був варіант абстракціонізму під назвою «*ташизм*» — мистецтво плям і клякс (*таш* з франц. — пляма). Його очолював Джексон Поллок (США). Абстракціонізм поширився світом: в Італії, Швейцарії, Франції, Німеччині, Японії. В США і Франції для абстракціоністів були відкриті музеї, проводилися численні виставки. Серед лідерів його можна назвати канадійця Гарольда Тара.

Правда, післявоєнний абстрактний експресіонізм Дж. Поллока, В. де Кунінга та інших є явищем у мистецтві вторинним, тому що повторював із запізненням авангард європейський. Останній культивувався десятиліттям раніше не тільки у Франції, а й в Україні, Росії і Німеччині. Проте динаміка й експресії нового американського живопису і пластики вигідно відрізнялись від подібних явищ в Європі. Небезпідставно вважається, що на американському ґрунті були відтворені ті культурологічні імпульси, які починали оновлення мистецтва в Європі на початку ХХ ст.

Друга світова війна зруйнувала Європу, винищила величезну кількість людей, сплюндрувала долі живих. Здавалося, настав кінець культурній гегемонії Європи у світі. Переважаючий вплив США у світовій економіці (план Маршалла), американський маскульт у культурі, здавалося, завершували формування світу на американський взірець у другій половині ХХ ст. Справді, деякий час США були лідером, диктували моду у світовій культурі. Художня література, кіномистецтво, пластичні і візуальні мис-

* Основні ознаки спектаклю дивіться в параграфі «Театральне мистецтво».

** Фундаторами абстракціонізму були В. Кандінський (Україна) і Робер Делоне (Франція).



тецтва, так само як і архітектура США, дали світові зразки новаторства. Цим США завдячують еміграції в Новий світ величезної кількості європейських інтелектуалів, які втекли від переслідувань фашистських режимів Італії, Іспанії, Німеччини.

І тільки з появою і розвитком постструктуралістської філософії перш за все у Франції і появи нових поколінь художників у Європі становище змінюється на її користь. Приблизно з 60-х рр. всеохоплюючим стає новий напрямок в культурі — *постмодернізм*, батьками якого знову ж таки були філософи Європи. Відтоді запанувала відносна культурна рівновага між Старим і Новим світом.

Післявоєнні десятиліття в образотворчому мистецтві України, як і всього Радянського Союзу, характеризуються торжеством соціалістичного реалізму.

Із загального художнього процесу того часу випадає творчість видатної примітивістки Катерини Білокур. Хтось з мистецтвознавців характеризує жанр, в якому працювала художниця, як квітковий іконопис. Рослинні лики буття в живописі К. Білокур були далекими від панівної ідеології, що й стало запорукою високої його якості.

Ще одна видатна художниця Тетяна Яблонська, яку називають «стихійним екзистенціалістом», пройшла у своїй творчості кілька етапів — реалістичний, імпресіоністський, екзистенціальний.

Велике піднесення переживало образотворче мистецтво України в кінці 80-х — 90-ті рр. Всередині країни та за її межами за останні десять років організовано кілька сот художніх виставок. Місце українського художника починає регламентуватися ринком і його рейтингом у ринковій ієрархії. Ліквідація марксистсько-ленінської ідеології сприяла розвитку найрізноманітніших напрямків і стилів.

Заслуженою славою батьків постмодернізму в Україні користуються такі художники, як киянин Олександр Дубовик і львів'янин Любомир Медвідь. Вони обидва належать до тих художників, які вже десятки років визначають рівень і тенденції українського мистецтва.

Твори монументаліста О. Дубовика побудовані на межі фігуративного і нефігуративного мистецтва. Подразлива трансаван-



гардна багатозначність Л. Медведя сформувалась у розриві з попередніми системами образотворчого мислення. *«Його полотно характеризує блискуча живописна майстерність, глибокофілософські, перейняті внутрішньою експресією, іноді болісним напруженням образи — образи чи то далекого минулого («Праслов'яни», 1981), чи то драматичних періодів, близьких нам за часом («Емігранти», 1981), чи сучасності («Хлопчик з птахом», 1987) (Оксана Жирко-Козинкевич).*

Обидва ці художники відомі не тільки в Європі, а й на американському континенті, а їхні картини прикрашають приватні колекції і музеї багатьох країн світу.

До речі, ці двоє митців пишуть літературні твори: Олександр Дубовик як письменник став відомим через свої *«Палімпсести»*; Любомир Медвідь пише художню прозу — *«Кому повинь підвалити»* і вірші, в яких він робить спробу впорядкувати хаос буття й осмислити власну екзистенцію. Як кимось вже було сказано, художнє мислення Л. Медведя та його образний світ мають відверто літературний характер. «Світ існує, щоб увійти в книги», — написав колись Стефан Малларме. Тобто все сказане є лише приводом для паперової купки з літерами, стиснутої палітурками. Справді, інтелігенція освоює дійсність за допомогою друкованого слова.

Київський художник Р. Масаутов захоплюється історичною наукою, має в цій галузі свої видані друком праці. Натхненним дослідником кольору є талановитий київський художник Т. Сільваші. Він присвятив цій темі не одну статтю.

Щось подібне вже спробували робити далекосхідні художники в більш ранні століття. Правда, в ті часи було характерним, наприклад, в Японії тісне поєднання поезії з живописом в одному творі. Письменництво ж українських художників кінця ХХ ст. засвідчує правдивість твердження про те, що мова є універсальною формою існування культури.

Творчість ще одного українського художника Івана Остафійчука органічно вплітається в тканину світового образотворчого мистецтва, а отже, і культури. Живописна манера митця дає багато можливостей для роздумів над шляхами і майбутнім мистецтва взагалі. Розмаїття технічних прийомів, які поєднують і народну творчість, і ташизм, і експресіонізм та дешицю інших



стилів, привело митця до вироблення свого власного стилю. Він свідчить про вишукану майстерність художника, запорукою якої стала величезна працьовитість, вміння створити з окремих відчуттів і спостережень мистецький витвір.

В картинах «*На базар*», «*Жінка біля криниці*», «*Тривожні роздуми*», «*Між хмарами*», «*Степові трави*» та багатьох інших Іван Остафійчук знову й знову звертається до вічних проблем буття. Його полотна спалахують відкритими природними кольорами, вселяючи оптимізм і підносячи хвалу вічному життю.

Людство завдячує християнству за ту високу культуру, яку воно залишило у спадок. І сьогодні невичерпні багатства її надихають митців на творчість. Так, складний світ релігійно-філософських образів втілила в своїх картинах львівська художниця Ярослава Король. Більшість її творів можна назвати релігійними картинами. Художниця звернулась до зображення безмежного світу християнства. Я. Король є представницею нової генерації митців, яка на основі віри і таланту відроджує духовний світ свого народу.

Широта творчих інтересів Ярослави Король вражаюча: вона пише не тільки ікони, а й картини на історичні та літературні теми. Їй також під силу салонні портрети, книжкова графіка, яка починає відроджуватись в Україні. Мистецькі твори Ярослави Король зберігаються в музеях, церквах і приватних зібраннях України, Англії, Італії, Канади, Франції, США. Репродукції її картин вміщують на шпальтах часописів Бельгії, Італії та інших країн Європи.

В кінці 80-х рр. в образотворчому мистецтві України піднялась «*нова хвиля*». Вона пройшла по всіх культурних центрах України – концентричними колами від Києва до Львова, Одеси, Харкова і решти осередків образотворчого мистецтва. «Головним одеським постмодерністом» був названий Олександр Ройтбурд. І справді, він поєднував у собі ваговиту, ледь опасисту матеріальність і містику, «неохімеризм», «гіпнотичний сеанс» і «психоделічне вторгнення в галюциноз».

Творчість плеяди одеських художників-авангардистів другої половини ХХ ст. – О.Ануфрієва, Л.Ястреб, В.Маринюка, В.Цюпка, В.Стрельникова, В.Баранця – визначала собою стан справ в образотворчому мистецтві півдня України. Образотворче мистец-



тво — це матеріальне втілення візуальних образів, уяви, враження. Це парафраз слів Валерія Басанця стосовно його творчості як художника-урбаніста, живописця, графіка і скульптора.

Незвичайна живописна манера цього художника навіть безліч асоціацій. Побачені начебто через непрозоре скло картини і графіка В.Басанця, на яких зображені кубики будівель і кулі дерев і кущів, — вся ця сукупна геометрія нагадує традиції аналітичного розкладу форми в кубізмі. А, наприклад, графіка «*Дерева на тлі міського пейзажу*» чимось нагадує топографічний знак водоспаду. Енергія і радість кольору, театральність композицій, у свою чергу, наводять на згадку про Куїнджі, а далі і про фовістів. Та в цього митця немає безпосередніх вчителів, як, врешті, і послідовників. Що можна стверджувати напевне, так це те, що ніжний, неупереджений погляд В.Басанця на світ, дитяча справжність проявляють у зовнішньому ознаки таємного. Коли дивиляешся в його картини, то «чути і видно, як трава росте». Незаперечним є те, що художникові вдалося «залишити слід на витку історії, що швидко стирається» (С.Б.Кримський).

Культурний процес завжди тісно пов'язаний з народом, з територією і завжди має тільки йому притаманні ознаки. Та й способи вираження тотожні: це слово, рух, лінія, скульптура, архітектура. Однак, володіючи ними, людина створює образ відповідно тільки до свого сприйняття дійсності. І якщо образ стає символом, то він сприймається і читається сучасниками і нащадками. Такою є і творчість одеського митця Юрія Горобця. Вона втілена в акварелях, графіці, писаних олією пейзажах, жанрових картинах і мариністиці.

Людина втратила панівне становище в світосприйнятті художника. Кожна частка світу набула самості, самоцінності. В творах Ю.Горобця немає добра й зла, красивого і потворного, а є тільки світ води, земної тверді, неба. А в них вільно підноситься все живе. І в цьому царстві всього живого вільно почуває себе художник Ю.Горобець. Його твори є класичним свідченням не тільки епохи, а й безумовного таланту митця.

Великий вплив на становлення художника здійснили А.Ацманчук, М.Божій, В.Власов, А.Попов. Від них Ю.Горобець перейняв сонячну палітру і прагнення до творчої досконалості. Ю.Горобець біля 30 років був художником-постановником на



Одеській кіностудії. За його участю було поставлено десятки фільмів. Та це не завадило художникові назавжди повернутися до станкового живопису і віддати йому всі свої сили і талант.

Кажуть, що мистецтву Юрія Горобця притаманна «неголосна виразність» (Л.Сауленко). Це відповідає дійсності перш за все тому, що художник не є трибуном. У нього інше завдання — за допомогою кольору здійснювати чуттєво-моральнісний вплив на глядача. І це йому вдається повною мірою. Ми є свідками рідкісного випадку збігу доброї, відкритої, чутливої душі художника і його можливості все це висловити у своїх чудових творах.

Яскравим спалахом на тьмяному тлі можна назвати творчість молодой художниці Валерії Левенцової. Вона є представницею одеської мистецької школи, підвалини якої закладали ще такі митці як К.Костанді та інші. В. Левенцову вчили В.Чернов, Є.Кучінська, Т.Єгорова, В.Філіпенко. Художниця знаходиться під впливом творчості Катерини Білокур, Марії Примаченко, Олександра Івахненка, Густава Клімта.

Складна і важка доля художника сьогодні не позначилася на характері творчості В.Левенцової. Її роботи не можна віднести до якогось одного стилю і жанру. Тут і розкішні батіки, і вишукана графіка, і надзвичайно яскравий і талановитий живопис. Та давно вже помічено, що відсутність одного стилю — це теж стиль. Художниця свідомо змішала уривки фігуративної, абстрактної, конструктивістської властивості. В канву її творчості включені також супрематичні елементи. Пульсуючий колір, утвердження площинності в динамічній кольоровій рівновазі — в одних роботах; і зразу ж руйнування площинності, багатовимірність простору — в інших, притаманне творам Валерії Левенцової. А змішана техніка виконання (олія, емаль, пастель, лаки) справляє вражаючий ефект на глядача.

Серед розмов про занепад і вторинність українського образотворчого мистецтва як їх заперечення і утвердження майбутнього світового визнання стала творчість Валерії Левенцової.

Представником салонного постмодернізму є В.Попов, лубочного фольк-стилю — Ю.Горбачов, «сюрреосимволізму» — С.Поярков. Ці київські художники поставили своє мистецтво на промислову і комерційну основу. Таких художників багато.



Одним з феноменів російської культури другої половини ХХ ст. є творчість Леоніда Пуригіна. Будь-яка з композицій цього художника сприймається як живий Всесвіт, який містить всі її якості і властивості. Вона обов'язково пронизана деревом життя або хрестом з фігурою самого митця.

Метод зображення, яким користується художник, називають фантастичним реалізмом. Л.Пуригін показує дійсність немовби з космосу, використовує метафори, уподібнення, неймовірні асоціації і пластичні метаморфози. Жажнувшись нелюдськості нашого буття, художник у наївній надії на щастя і досконалість людини створює свій казковий світ.

Розмір таланту художника можна визначити за пізнаваністю його картин. У деяких художників (Ів Тангі, Де Кіріко, Фонтана) пізнаваність робіт відбувається завдяки однаковості. Але Пікассо, наприклад, незважаючи на всі його різні періоди, пізнаваний здалеку, бо він схожий тільки на самого себе. Таких легкопізнаваних і в той же час різних, мінливих художників сьогодні залишилося зовсім небагато. Роберт Раушенберг – один з них. Його ім'я стало своєрідним символом сучасного мистецтва США. Він є одним з родоначальників поп-арту, художніх концепцій, що змінили уявлення про специфіку і уявно-виражальні можливості мови живопису.

Вважається, що ядром художньої класики і модернізму є *стилеутворення*. А поп-арт позбавлений стилю в його традиційному розумінні. Тепер у західній культурі через поп-арт поняття «художній стиль» трансформувалось в альтернативне поняття «стиль життя». Така зміна акцентів спонукала до ревізії катарсису* – ще одного важливого інструменту традиційного мистецтва. Так, Ясперс Джонс і Роберт Раушенберг представляли ранній поп-арт чи навіть були його попередниками. А вже Гой Ліхтенштейн став перехідною постаттю на шляху до «класичного» поп-арту. Основними ж його посталями вважаються Енді Ворхол, Джейс Розенквіст, Клаес Ольденбург і Том Вессельман.

В середині 60-х рр. одночасно в США і країнах Західної Європи виник *концептуалізм* як реакція на абстракціонізм і

* Катарсис – духовне очищення глядача в процесі співпереживання при спогляданні твору мистецтва.



мінімалізм. Останні ставили емоцію, енергію, форму вище за смисл. Концептуалісти ж прагнули виділити в творі насамперед закладену в ньому ідею. На їхнє переконання, в основі кожного предмета лежить смисл, для якого людство не знайшло кращого вираження, ніж слово. Родоначальником західного концептуалізму був Джозеф Кошут.

Народження концептуалізму в Росії теж припало на 60-ті рр. Одним з перших російських представників цього напрямку вважається «передчасний концептуаліст» Б.А.Смирнов. Біля витоків традицій російського концептуалізму, серед інших, стояв Віктор Пивоваров. Справу своїх попередників продовжує Ілля Кабаков. Він є майстром інсталяції*. Його картинами є написи на папері, каліграфічно виписані букви, каталогізовані фото, уривки фраз. Стиль Кабакова ще називають «канцелярським примітивом».

Після ближчого знайомства з концептуалізмом глядач ще раз переконується, що для того, щоб ним займатись, не потрібна спеціальна художня освіта чи природна обдарованість. Концептуалістом може стати будь-хто, в кого є вдома дешиця старої вибракерованої сантехніки і бажання створити з неї композицію.

Існує широке і вузьке розуміння концептуалізму. Широке розуміння зводиться до збивання, викорінювання творів мистецтва, що в принципі притаманно всьому постмодернізму. Для концептуаліста підручним матеріалом може бути все що завгодно: розбитий унітаз, зламане колесо автомобіля, стара газета, діряве відро тощо. Таке використання промислових виробів як вихідного матеріалу для творчості ставить мистецтво на грань повного знищення, розчинення в навколишньому середовищі.

У більш вузькому розумінні концептуальне мистецтво зводиться до лінгво-естетичних експериментів і стає справою обраних, втаємничених у мистецтво. Залежно від використання того чи іншого матеріалу в концептуальному мистецтві розрізняються такі течії, як *боді-арт*, *ленд-арт*, *перформанс*, *відеоарт* тощо.

*Інсталяція – вироби, які створюються за допомогою колажування і конструювання різнорідних і видозмінених матеріалів і предметів, що заповнюють простір, а також *визначають і описують* його. «*Дороге сміття*», – кажуть про них журналісти.



Різноманітні формалістичні напрямки в живописі є своєрідною моделлю мистецтва країн Заходу. Існує принаймні два механізми його дії. Один з них зайнятий виробництвом абстрактного мистецтва, розрахованого на фахівців, на еліту. Другий — виробництвом масової культури. Змичкою між ними слугує поп-арт.

Характерною рисою сучасного мистецтва є не створення шедеврів, а винахід нової концепції світу, незвичайного погляду на речі. Тому на виставках сьогодні більше колег, ніж глядачів, так само як і в театрах та бібліотеках. Творці нового світу мистецтв приходять сюди в пошуках нових алгоритмів.

Мистецтво великих міст не уникло сьогодні вульгаризації, девальвації перевірених часом цінностей. Занепад мистецтва проявляється у змішуванні грубості і рафінованості. Штучність мистецтва стає дедалі очевиднішою, більш умоглядною, абстрактною. Мистецтво починає втрачати здатність до органічного розвитку. Еклектизм сучасного мистецтва і культури не підлягають сумніву.

Беруть гору копіювальники, що реалізують не органічний стиль, а моду. Може, й справді культура — це те, що відпало від культу, а тому позбулося свого коріння? *Тоді і живопис, як сказав Павло Флоренський, — це іконопис, що втратив Бога.*

Послідовники Зігмунда Фрейда вбачають у художникові невротика, який володіє щасливою здатністю надавати приємної форми своїм невротичним маренням. Тому смисл мистецтва вони бачать в аналізі тих чи інших найрізноманітніших марень, ігноруючи всяке відтворення дійсності. Як сказав поет:

*Художнику немає скutih норм,
Він — норма сам, він сам в своєму стилі.*

(Ліна Костенко)

Скульптура малих форм

Скульптура малих форм або ще мала пластика — це жанрові статуетки, настільні портретні зображення, а також різноманітні види іграшок. Коріння мистецтва скульптури малих форм сягає в глибоку давнину до тотемних і антропоморфних фігурок. І все ж таки критерії термінологічного визначення поняття «скульптура малих форм» і сьогодні ще дуже невиразні. Узаконені тільки



такі параметри, за якими висота і довжина твору можуть бути доведені до 80 і 100 см.

Така невизначеність поняття пояснюється специфікою природи скульптури малих форм. По-перше, мала пластика — вид мистецтва скульптури, який підкоряється його законам, несе в собі його ознаки, і серед них головний — прагнення до психологізму й узагальнень. По-друге, скульптура малих форм тісно приймає до декоративно-ужиткового мистецтва. Тому, так само як твори декоративного мистецтва, вона здатна гармонійно поєднуватись в інтер'єрі з предметами необразотворчими.

В сучасному мистецтві мала пластика може являти собою *статуетку* жанрово-побутового змісту або композиційно настільний портретний *бюст*. Вона також може бути у вигляді анімалістичної скульптури — *тварини*. Це може бути також *модель пам'ятника*. До малої пластики належать як твори *круглої скульптури*, так і *рельєфи*: декоративні медальйони, пам'ятні медалі, гліптика (мистецтво різьблення на напівдорогоцінних і дорогоцінних каменях).

Інтерес до скульптури малих форм пояснюється кількома причинами. Ось, наприклад, дві з них:

Перша — це її демократична спрямованість. Головна її якість — щоденне звернення до людини. Друга полягає в загальному завданні естетизації довкілля. Та й художників мала пластика приваблює широкими можливостями імпровізації й експерименту.

Взагалі ж мала пластика *«відрізняється в деякому відношенні набагато більшою складністю, ніж звичайна станкова скульптура. Так, у цій малій скульптурі поєднується психологічність і декоративність, мистецтво об'єму і мистецтво кольору, невеликий розмір і необхідність дати достатньо узагальнення, часто-густо монументального характеру»*(А.Б.Салтиков).

Період усвідомлення скульптури малих форм як значного художнього явища припадає на 70-ті рр. Цей напрямок виразив суть стилістичних пошуків кінця ХХ ст. і сам став одним з його визначень.

Серед багатьох скульпторів Росії звертає на себе увагу пєтербуржець В.Т.Васильченко. Розквіт його творчості припадає на 90-ті рр. Своє кредо він сам визначив як «філософію форми». Мова форми не перекладається на слова. Мабуть, через це



скульптура не така популярна серед інтелектуалів. А тим часом тіло і простір у роботах В.Т.Васильченка зберігають зв'язок. Різноманітність тіл і тілесного стану задає фундаментальним векторам простору систему орієнтирів, яка повертає нас до первинних відносин між людиною і світом. І реалістичні, і абстрактні малі скульптури Васильченка виконані в самобутньому стилі — без парадності і самоочевидності реалізму і класики, але й без школярського наслідування майстрів абстракціонізму.

В Україні запити аматорів-колекціонерів задовольняють тільки декілька художників. Причому кожен художник має свої засоби вираження живого в неживому. Такими засобами володіє і молодий одеський скульптор Сергій Шаменков. Його малі скульптури є довершеними творами. Вони не є в даному разі мистецтвом недомовленої форми. Навпаки, їм притаманна точність вираження почуттів, які володіють художником — і в матеріалі, і в композиційному, і в образному рішеннях. Скульптури С.Шаменкова — це моноліти, а не створені на принципі наскрізної побудови твори мистецтва.

Особливість сприйняття С.Шаменковим об'єкта зображення полягає в прискіпливому вивченні останнього. Причому скульптор попередньо докладно вивчає епоху, персонаж якої він збирається втілити в матеріалі. Тому такою витонченістю відрізняється пророблення окремих деталей усіх скульптур художника. В кінцевому ж підсумку роботи С.Шаменкова вигідно вирізняються своєю вишуканістю серед робіт інших майстрів малої пластики.

Відчувається, що С.Шаменков розуміє і знає пластичні якості матеріалу не тільки як скульптор, а й як майстер-ливарник. Для збереження свого стилю, своєї манери скульптор оволодів також професією ливарника, бере участь у формуванні і відливанні своїх творів. Випускник Львівського інституту прикладного і декоративного мистецтва, учень скульптора Івана Самотоса, С.Шаменков відроджує в Україні майже забуте мистецтво малої пластики.

Варто згадати й ще одного молодого майстра зі Львова — Павла Сапоцького. Він теж понад 10 років займається благородною справою відродження скульптури малої форми.



Архітектура – це будинок, в якому живе людство

Архітектура – це королева всіх мистецтв. Архітектура і місто-будування – мистецтва найбільш соціальні, а тому повністю залежать від стану суспільства, держави й економіки. Може, й справді призначенням архітектури є переклад ідей у камінь, представлення ідеології як природного стану речей. Якби каміння могло говорити, воно б розповіло всю історію Франції, кажуть французи про архітектуру. Справді-бо, архітектура – це кам'яний літопис культури.

За функціями всі предмети довкілля можна поділити на два класи: речі для людини і речі для інших речей. Що стосується перших, то це одяг, меблі, житло. Другі – упаковка і посуд. Предметом нашої розмови є *архітектура будівель, житла*.

Архітектура – це специфічний вид мистецтва. Від неї неможливо абстрагуватися і фізично неможливо нікуди подітися. Як ніякий інший вид мистецтва, архітектура впливає на свідомість, оскільки вона складає просторово-пластичне середовище, в якому існує і діє людина. Справді, *архітектура – це друга природа*.

Певним чином осмислене й організоване міське середовище встановлює відповідні межі функціонування жителів. Наприклад, планування міста, його забудова, архітектура справляють значний вплив на спосіб життя мешканців. Вони складають суттєві елементи об'єктивних, фізичних умов, які визначають шляхи переміщення населення, найбільш багатолюдні місця, багато які з рис поведінки тощо.

Архітектура стала своєю мовою та передавачем культури. Масштабність співвідношення деталей, об'ємів, просторів, особливості кольорової гами, що використовується, – це все є мовою національної архітектури. До того ж специфіка сприйняття людиною архітектурного середовища, його психологічний образ дуже стійкі, оскільки всотуються з дитинства. Архітектура через позначене в ній естетичне відношення впливає на те, як складаються в свідомості людини стійкі цінності, орієнтації і психологічні настанови, які визначають загальний характер її поведінки.

Жодне мистецтво не є таким близьким до містицизму, як архітектура. Далека від дійсності, геометрична, німо-музична, байдужа, вона живе символікою, образом, натяком. Прості лінії,



їх гармонійне поєднання, ритм, числові відношення являють щось таємниче. Разом з тим вони втілюють у собі і певну недовершеність. Храм, будівля не містять у собі мети, як статуя чи картина, поема чи симфонія. Будівля чекає мешканця. Це окреслене, розчищене місце, це обстановка. Кажучи високим стилем:

*Соборы вечные Софии и Петра,
Амбары воздуха и света,
Зернохранилища вселенского добра
И риги Нового Завета.*

(О. Манделштам)

Архітектори на Заході вважають себе не просто будівниками споруд, а й будівничими нового життя. І це не випадково. Архітектори, проектуючи, а потім будуючи міста, тим самим організують середовище. З другого боку, зодчі вимагають певних функцій від споруд, які вони будують. І останнє, індустріалізація будівництва і стандартизація розглядаються багатьма архітекторами як засіб боротьби з буржуазністю та індивідуалізмом. Ними, як правило, бувають автори так званих архітектурних утопій. На їхню думку, масове економічне будівництво мало забезпечити рівність усіх людей. Тобто уявлення архітекторів про однаковість потреб людей приводило їх до думки про зрівнялівку.

Архітектура країн СНД перебільшенням та одноманітністю розміру, механічністю композиції, спрощеністю вигляду будови привела до порушення спадкоємності форм оточення. Це завдає великої шкоди нашому суспільству, оскільки архітектура і планування формують наш побут, естетичні почуття, впливають на смаки, мораль. Реконструкція Хрещатика архітектором Власовим може вважатись найбільш вдалим проектом післявоєнних часів, оскільки Київ знадобився сталінським академікам для реалізації ідей, коріння яких ховалися в Римі.

Як місцева влада, так і містобудівники не враховують сьогодні того, що культурне середовище, в якому ми живемо, складається на всіх соціальних і предметно-просторових рівнях — від родини та дому до поселення в цілому. Зв'язки людини з місцем її народження, умовами мешкання, які пронизують інші уявлення людини, є нерозривними.

Не враховується те, що для людини немає нічого важливішого за сім'ю та дім, де закладаються основи її майбутнього —



розумового та фізичного розвитку, культури. А на сьогодні планування квартир, будинків, районів у країнах СНД тільки збільшує емоційне відчуження між людьми. Структура названих об'єктів не відображає демографічних і кліматичних особливостей, традицій. Площа та пропорції квартир, їхнє конструктивне вирішення викликають емоційну напругу, втому. А як наслідок – ворожнечу і навіть ненависть мешканців одне до одного.

Необхідна зміна пріоритетів при проектуванні міського середовища. Воно повинно сприяти відтворенню людини в необхідних сьогодні суспільству професійних, соціальних та культурних вимірах. Справді, **«будівлі мають бути пристосовані для життя тіла і думок людини»** (Чарльз Мур).

Кожен архітектор ставиться до своєї спеціальності як до вузькофункціонального будівництва будинків і квартир. І тільки найталановитіші з них ставляться до неї як до своєї філософії, в основі якої – **принципи організації навколишнього середовища**. Саме таким бачили своє призначення провідні зодчі ХХ ст. – Ле Корбюзьє, Ф.Л.Райт, О.Німейєр та інші. Кожен архітектор мріє про побудову зовсім нового міста. Таке вдалося у 50-60-х роках О. Німейєру і Л. Кості, які спроектували і побудували місто Бразиліа.

Знаменитий архітектор Ле Корбюзьє висунув ідею лінійних міст. Мовляв, система таких міст забезпечить тісний зв'язок між людьми, об'єднаними у нації і держави. Тому у критиків функціоналізму 60-70-х рр. бачення таких «променистих міст» викликало жах. І насамперед тому, що це було бачення безкінечних шеренг однакових хмарочосів. На жаль, цей проект було втілено в життя. І сьогодні ряди похмурих блоків, вишикуваних обабіч широких, порожніх проспектів московських районів, були повторені в робітничих передмістях Барселони, Мілана, Парижа, Сант-Яго.

Російський поет зі світовим іменем Й. Бродський порівняв містобудівну доктрину Корбюзьє з бомбардуваннями Люфтваффе в Європі, маючи на увазі, що при будівництві нових кварталів зносили величезну кількість вже існуючого, а це вело світ до змін на гірше:



*У Корбюзьє є спільне із Люфтваффе:
Обидва ж бо відомі фахівці
У змінні обличчя у Європи,
Що люті не помітили циклопи,
Довершують тверезі олівці.*

У 70-х рр. був висунутий ряд архітектурних проектів під назвою «проекти способу життя». Одним із них є ідея «сусідства». Автори її припускали, що у спеціально побудованих містах з невеликих будинків замкнута напівсільська община перенесе свою увагу з проблем суспільних на внутрішнє життя такого містечка.

США стали батьківщиною зовсім нової ідеї в архітектурі — **хмарочосів**. Будівництво першого з них ще в другій половині XIX ст. було здійснене, за одними даними, Дж. Б. Постом в 1868-70 рр., за іншими, — В. Ле Б. Дженні у 80-х роках. Це стало можливим тільки за винайдення **ліфта**.

У другій половині XX ст. каноном архітектури США стали будівлі із скла, сталі та алюмінію архітектора Л. Міс ван дер Роє. Основною заслугою архітектора є те, що він вперше застосував навісні, несучі стіни в каркасних будівлях. Це одна з головних відмінних рис не тільки хмарочосів, а й решти сучасних будівель всього світу.

В 70-80-х рр. ідеї Р. Вентурі стали основою **архітектури постмодернізму**. Її головними принципами є підпорядкування будівлі довкіллю, включення натяків на архітектуру минулого, повернення **орнаменту**. Постмодерністи відмовляються від соціальної відповідальності професії, вважаючи її утопічною претензією. Прихильники цього стилю почали будувати такі житла, які б задовольняли потреби середньої буржуазії як фундаменту моральних засад західного суспільства.

Архітектор П. Кук (Англія) запропонував проект миттєво виникаючих і миттєво зникаючих міст. Це була б своєрідна Аркадія (щаслива країна), місто-сад, розташоване на околиці великого міста.

Змінюється архітектура міста в цілому. Вже є проекти житлових чашечок (комірок), вільно підвішених на несучий каркас, з якого їх можна коли завгодно зняти. Це й «Інтерпод» В. Моргана (США), й англійські проекти: групи «Аркігрем», башта з гніздами У. Чока, «зерно в початку» А. Куормбрі. Тобто, йдучи



вулицями міста ще день тому, людина бачила звичайні будинки, а сьогодні на тому ж місці можна бачити з десяток чи зо два кубиків-квартир, що висять на стовбурах. Може залишитися і один стовбур, якщо господарі від'їдуть, забравши з собою «блок особистої архітектури».

Уже розробляються покриття, що чуйно реагуватимуть на вітер, дощ, настрої жителів, час доби. Вже є проекти мікрорайонів на платформах, що зможуть зміщуватись по горизонталі і вертикалі. В світі, організованому у такий спосіб, постійно можна буде відчувати тільки своє «Я». Решта буде змінним, дискретним.

Очевидно, що відмова архітекторів від нерозривного взаємозв'язку функції і конструкції, від цього спадку модерністської ідеології, і створила термін «*постмодернізм*».

Архітектура малих форм

Це насамперед невеликі споруди, що використовуються для організації відкритого простору, – павільйони. Сюди ж належить декоративне оформлення фасадів. Архітектура малих форм доповнює собою містобудівну або садово-паркову композицію. Функціонально—декоративне значення мають фонтани, сходи, огорожі. Меморіальними є надгробки, стели, гробівці, каплички. Ліхтарі і кіоски теж становлять елементи міського благоустрою. Носіями інформації є всі види міської реклами.

Апологія декоративно-ужиткового мистецтва

Декоративно-ужиткове мистецтво в більш чи менш розвинутому вигляді існує в усіх народів світу*. Це найдавніший вид художньої творчості людини. Правда, в євроамериканських країнах вже зникли багато які з видів і типів цього мистецтва.

Наприклад, в Україні вже багато що втрачено з *орнаменту* як своєрідної знакової системи мовлення та художнього освоє-

* Найбільшим і найдавнішим осередком декоративно-ужиткового мистецтва України здавна є Львів. Тут збереглися старовинні традиції і школи. Чисельні мистецькі навчальні заклади створюють для цього відповідну атмосферу. Тут в 1946 р. було засновано Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва (нині це Львівська академія мистецтв) – єдиний в Україні навчальний заклад вищого типу для підготовки спеціалістів з монументального та декоративно-ужиткового мистецтва.



ння світу, який протягом тисячоліть був і залишається основою творчості у народному мистецтві. Дослідження і вивчення народного мистецтва взагалі і орнаментального зокрема дає можливість зрозуміти багато проблем декоративно-ужиткового мистецтва. Це особливо правильно, коли йдеться про національну самобутність і традиції (Михайло Курилич).

Декоративно-ужитковими виробами вважалися всі красиво зроблені функціональні предмети широкого вжитку. Тому декоративно-ужиткове мистецтво довгий час сприймалося як художнє ремесло.

Декоративний (з латинської «*decorare*» – прикрашати) означає прикрашаючий. Предмет є декоративним тільки в тому разі, якщо виконує функцію прикраси. Вироби декоративного мистецтва тільки тоді вважаються такими, коли поєднують у собі корисне і красиве. В його основі лежить функціональність, а краса приходить вслід за нею. Кожен майстер декоративного мистецтва перш за все є ремісником (А.де Моран).

Науковий інтерес до вивчення художніх промислів зародився в Західній Європі в другій половині XIX ст. В 70-х рр. XX ст. за народними художніми промислами і професійними ремеслами утвердився термін «декоративно-прикладне мистецтво», який поступово витісняється іншим – «декоративно-ужиткове мистецтво».

Всі речі, предмети побуту, меблі, одяг, взуття, головні убори, прикраси, оздоби, все, що ми називаємо особистими речами, необхідними нам для щоденного вжитку, виготовлені ручним способом, називаються предметами ужиткового мистецтва. Та з розвитком промисловості це мистецтво поставлено під загрозу, тому що ручне виробництво несумісне з індустріальним. Та як ми вже пам'ятаємо, колись ще Вальтер Беньямін стверджував, що немає ніякої різниці між мистецьким оригіналом і копією, аби тільки вона була якісною. Проте до цієї думки людству ще треба звикнути, аж поки воно не знайде відповідні критерії оцінки.

Ще в 20-ті рр. відбувся перехід до промислових форм будівництва в архітектурі, до виробництва предметів широкого вжитку фабричним способом. Та масових розмірів це досягло тільки в 50-х рр. Почалося бурхливе відродження ужиткового мистецтва і синтез мистецтв. Останній сприймався як зовнішній, деко-



ративний взаємозв'язок всіх предметів, які оточують людину, в архітектурному просторі, зв'язок інтер'єру із зовнішнім оформленням будівель. В цей час з'являються художники-прикладники широкого профілю, декоратори, які освоювали всі види прикладного мистецтва — від меблів до освітлювальної арматури, декоративних тканин, посуду, одягу і біжутерії.

Створення «художньої промисловості» відбувалось в особливо сприятливих умовах. На цьому шляху художникам-прикладникам вдалося відкрити нові естетичні закони, нове розуміння краси, пов'язане з індустріальними формами праці, з поняттям стандарту. Процес цей не був вузьконаціональним явищем, він проходив у найтіснішому творчому зв'язку з тими ідеями і практичними рішеннями, які здійснювалися одночасно в багатьох євроамериканських країнах.

Розквіт декоративно-ужиткового мистецтва припадає на післявоєнні роки — кінець 40-х — початок 50-х і пов'язаний із загальним піднесенням цього мистецтва. Якщо *меблярство* й далі підкорялося загальноєвропейському стандарту, то *груба кераміка* й *художнє скло* нарівні з *текстилем* стали носіями творчого, індивідуального начала.

Створити систему декоративно-ужиткового мистецтва важко, тому що в її основу не можна покласти якусь одну класифікаційну одиницю. Крім того, існує велика кількість видів декоративно-ужиткового мистецтва: художня обробка дерева, художня обробка каменю, художня обробка чорного і кольорового металів, художнє ковальство, художнє ткацтво, художня кераміка, художнє скло тощо.

Зокрема, глибокий слід у декоративному мистецтві не тільки України, а й світу ХХ ст. залишила творчість Андрія Бокотея. Його творчий доробок виходить далеко за межі традиційного уявлення про художнє скло. У своїх роботах А. Бокотей одночасно майя і скульптор, майстер кольорової пластики (О. Голубець). Творча думка художника і первісна природа скла досягли небувалої досконалості в його працях. Композиції з циклу «*Чумацький шлях*», «*Народження матерії*», «*Всесвіт*» та інші стали класикою сучасного гутного скла.

Відкрита А. Бокотеем техніка пластичної деформації скломаси, яка створила нові можливості для втілення інтуїтивних



знахідок, «колективного несвідомого» в матеріалі, вражає зарубіжних спеціалістів. Пластично-світло-кольорові відкриття художника ознаменували розквіт його творчості, сприяли пропаганді українського гутного скла в цілому світі (І.Голод). Віртуозне володіння технологією визначило спосіб формотворення і пластичну суть композицій А.Бокотея.

Яким би важким і складним не було життя в Україні, та, всупереч всьому, долаючи тягар турбот і байдужість влади до мистецтва, нуртує бажання художника прикрасити щоденне буття своїми творами. Професія художника – справа майстра-одинака, затворника і самотника, проте ще Арістотель зазначав, що людина є суспільною твариною і без гурту існувати не може. Прагнення до об'єднання є дуже давньою прикметою розвитку мистецького середовища. Тому львівські склярі об'єдналися в професійну асоціацію художників і майстрів-вітражистів «Вікно».

Очолює асоціацію Олег Янковський, доцент кафедри художнього скла Львівської академії мистецтв. Він давно відомий як майстер в царині кольорового скла, талановитий художник-вітражист. В коло професійних інтересів Олега Янковського входять не тільки культурі кольорові вікна, а й вишукані у тональному звучанні твори, збагачені новітніми технологіями, які цей художник сміливо застосовує при виготовленні як класичних вітражів, так і вітражних панно.

Олег Янковський – художник з високим творчим потенціалом, і його теперішні роботи є запорукою нових мистецьких відкриттів і досягнень.

Мистецтво дизайну в середині століття в країнах Східної Європи прийшло в занепад. І це зрозуміло, тому що в країнах, де не вистачало найнеобхіднішого для прожиткового мінімуму, було не до розвитку мистецтва, не до розкошів. Дизайном, тобто художнім конструюванням предметів, там стали займатись посправжньому вже в кінці століття. Найбільш сприятливими для цього були регіони з давніми традиціями художньої обробки деревини, металу, кераміки.

Прикладом розвитку дизайну в Україні може бути творчість Івана Короля, який нагадав нам про те, що дизайн – це також і моделювання меблів. Художник давно і успішно займається про-



ектуванням меблів та інтер'єрів не тільки для громадських і державних закладів, а й для приватних замовників. Його меблі прикрашають санаторій «Карпати» в Трускавці, декоративна пластика в дереві «Відлуння Скіфії» є найкращим художнім придбанням одного з банків Львова. Інтер'єри і обладнання магазинів, ресторанів, кафе і барів, інших підприємств, громадських закладів і приватних осель як Львова, так і багатьох інших міст України є справою рук талановитого художника Івана Короля.

Виконані І.Королем роботи відображають оригінальний авторський стиль і в той же час відповідають конкретним цілям, які були перед ним поставлені. Його моделі відрізняються строгою вишуканістю і простотою і відповідають поставленому функціональному завданню. Унікаючи спокуси обмежити себе рамками утилітарності, І.Король вводить у точний світ дизайну творчу фантазію, яка диктує йому програму дій. Він створює художні вироби утилітарного призначення для несерійного виробництва, так звані «hand made», які особливо цінуються на Заході.

Музичне мистецтво. Його течії і напрямки...

Музика належить до мистецтв виконавських. Вона реально існує лише у живому звучанні. Основою змісту музичних образів є насамперед почуття, переживання людей.

У сьогоденнішньому нестабільному і вимогливому світі музика посідає доволі значне місце. Вона безперервно звучить по радіо, на телебаченні, в ресторанах, магазинах, аеропортах тощо. Музика є одним із складників кіно. По всьому світі множитьесь кількість концертів, фестивалів і конкурсів. З Японії до Європи і Америки завезли *караоке* – пристрій, який дає змогу бажаючим виспівувати під фонограму слова пісні, що з'являються на екрані.

Музика всюдисуща, а попит на неї дедалі зростає. Ніколи раніше музика не була такою поширеною, як тепер. Моцарт, Шанкар, Шнітке заповнили наш звуковий всесвіт. *Симфонія, опера, джаз, поп-музика, диско, реп* є невід'ємними складниками сучасного мистецтва.

Найбільш хвилюючою і цікавою є сучасна музика. Найбільш поганою – теж вона. Так оцінив музику Ігор Стравінський.



І хоча той же І. Стравінський стверджував, що в музиці люди хочуть не пізнавати, а визнавати, останні 40 років ХХ ст. авангардне мистецтво являло собою справжню диктатуру. Особливо це проявилось у 80-ті рр., коли авангард займав всі висоти в музиці.

Сьогодні музика має такі характерні риси, як технічність, інтернаціоналізм та демократичність. Тобто композитори вдаються до дедалі складніших виразників, виконавці набувають дедалі вищої віртуозності, а для прослуховування музики застосовується дедалі досконаліша техніка. До того ж сучасна технологія (*міксування, овердаббінг, овердрайв, плейбек, реверберація, фузз, ехоплекс*) створює нові звукові можливості.

Першим рок-музикантом, який отримав світове визнання, був Джіммі Хендрікс. Той прийом, який він став використовувати одним з перших, називався *дисторшн*, а його різновиди перераховані вище в тексті підручника. Водночас ця ж сучасна технологія заважає створювати оригінальне звучання власне інструмента. Недарма піаністка, зірка Швейцарського оркестру Доріс Россійо відмовлялась від записів, вважаючи їх шахрайством.

Сучасна музика використовує широкі технічні можливості: *політонічну та атонічну мову*, різні й вочевидь немuzичні звуки, що їх започаткував Ерік Саті. В галузі використання комп'ютерів та інших електроакустичних приладів спеціалізуються наукові заклади Франції та факультети музики Колумбійського і Принстонського університетів у США. Сучасна музика використовує акустичні інструменти для поповнення репертуару незвичайних звукових ефектів. Так, Джон Кейдж перетворив піаніно на ударний інструмент, помістивши між струнами всілякі предмети.

Кейдж, Шеффер та інші були послідовниками творця серійної музики Шенберга. Ці композитори не вірили більше в століттями узаконені принципи своєї роботи, не розвивали на загальному матеріалі ідеї своїх попередників. Вони стали винаходити все з самого початку: інструменти, музичну форму і навіть власну теорію композиції. Така музика стала мистецтвом для себе і для кількох утаємничених, які не мали нічого спільного з утаємниченими іншої касти. І тут відбувся один з парадоксів сучасного мистецтва: подібна музика для величезної більшості слухачів була незвичайною або й абсурдною, і саме ці якості їй створювали її популярність і моду.



Ідеї Л. Кейджа збагатили музичне життя в 50-ті і особливо в 60-ті рр., проте він не належить до числа великих композиторів. Скоріше його можна назвати мислителем, філософом, знавцем музики.

В. Глобокар експериментував з тромбоном. Флейтисти співали у флейти, а такі немистецькі звуки, як сигнал автомобілів чи гуркіт бляшанок, можуть збагатити мелодію, якщо потрапляють у належний контекст. Так, Г. Малер в Першій симфонії наслідував звукам природи.

Сучасна музика називається «експериментальною» на відміну від класичної. Тепер композитори майже не пишуть музику на замовлення, як це було раніше. Твори на замовлення виконували певну соціальну функцію, наприклад, релігійна музика, балет, опера.

Музика — це найбільш цілеспрямоване з усіх мистецтв, це звернення композитора до слухача. Правдоподібно, що вона зароджена світовими біоритмами. Тому чим більше мелодія збігається з біоритмами людей, тим повніше вона сприймається. Правда, відомий російський музикознавець Т. Чередниченко стверджує, що ми чуємо в музиці те, що ми про неї прочитали. І наводить при цьому приклад з життя Д. Шостаковича.

До речі, про Д. Шостаковича. Видатний російський композитор прославився своїми творами ще до Другої світової війни. Не згас талант композитора і після, майже до самого кінця його життя. Наприклад, в 1962 р. в Москві відбулась прем'єра Тринадцятої симфонії Д. Шостаковича «*Бабин Яр*», після чого вона була в столиці заборонена. Виконувалась же симфонія ще три рази в цей же час у Мінську. В Києві симфонія вперше була виконана тільки в кінці 80-х рр., тому що до цього керівники Компартії України і слухати не хотіли ні про яке «єврейське питання» і ні про який «*Бабин Яр*».

У сучасній музичній культурі Заходу вирізняються три потоки: *фольклорний, популярний і професійно-композиторський*. Фольклорна пісня відрізняється від популярної величезною кількістю варіантів та непрофесійністю.

Популярна ж має більш стабільну форму і розрахована на широкий загал. Популярні пісні більш рухливі і змінюються відповідно до смаків слухачів.



Фольклорним пісням і музиці не загрожує така небезпека з боку масової культури, як популярній, яка виконується в естрадних і джазових колективах. Так само як і професійно-композиторській. Взагалі ж класична музика, як зразок «складної культури», є каталізатором суспільства і без неї розвиток його культури завмирає. Її ще називають музикою для інтелігенції, для справжніх шанувальників прекрасного.

Цікаво, що на Заході немає проблем з якістю виконання чи запису. Навпаки, є проблема зі смаком слухачів. Яскравий приклад цього — спільні концерти трьох тенорів Паваротті, Карераса і Домінгеса були неможливі ще 20 років тому. Три тенори, що співають в унісон, — це повна нісенітниця. Це занадто банально. А теперішнім споживачам музики це подобається.

...Рок-музика: витоки і розвиток

Це передусім рок-н-ролл, який є гібридом афроамериканського «ритм-енд-блюз» та стилю «кантрі». В поєднанні цих течій суть рок-н-роллу, рок-музики. Вислів *«рок-н-ролл»* винайшов Алан Фрід, диск-жокей однієї з радіостанцій м. Клівленда. Згодом про нього казали, що він знає, як перетворити чорну музику на гроші білих. Однією з причин популярності цієї музики є її безмістовність і вкрай спрощена форма. Приклади триумфального розповсюдження року і поп-музики — найяскравіше тому свідчення.

Вже в 1954 р. ансамбль негритянських музикантів під назвою «Ватага» («Хордз») виконував мелодії в стилі *«рок-н-ролл»*. Та першою зіркою *рок-н-роллу* вважається Білл Хейлі, який добився цього успіху, записавши сингл* «Крейзі мен крейзі». Його група «Кометз» вводить у традицію цього стилю клоунату. Справжній же успіх прийшов до Біла Хейлі в 1955 р. з виходом на екрани кінофільму «Блекбоад джангл». Фільм був присвячений проблемам шкільного виховання і відчуження молоді. Як знак нової молодіжної культури у фільмі звучала пісня *«Rock around the clock»*, яка стала потім гімном *рок-н-роллу*. В цій пісні були слова: *«We'll rock, we'll roll»* («Ми будемо хитатися, ми будемо кружляти»), з яких і була складена назва стилю.

* Сингл — платівка-мінйон на 45 об/хв з однією піснею на кожному боці.



У післявоєнні роки починають діяти закони, відповідно до яких певна частина молоді об'єднується, незважаючи на расові і станові відмінності. Утворюється й усвідомлює себе як нова соціальна група – *тінейджер* (*teen-ager*), для якої *рок-н-ролл* стає чимось на кшталт пізнавального знака. Саме на переглядах названого вже фільму вперше стали спостерігатися випадки танців молоді між рядами крісел, що потім стало традиційним на концертах рок-зірок.

Та найбільшої слави *рок-н-ролл* зажив з появою Елвіса Преслі, цього мов динамітом начиненого співака. Співаючи про свободу почуттів, про кохання, про енергію, яка не знаходить собі виходу, Елвіс Преслі швидко став кумиром американської молоді.

Слава його, а з ним і *рок-н-ролла* рознеслася по світу. До цього засоби масової інформації не дуже цікавилися смаками молоді в музиці. А вже в 1958 р. молодь США купувала понад 70% всіх платівок. Практично кожне десятиліття приносило один-два різновиди *рок-музики*.

Народившись в середовищі молоді, зі стихії масового побутового музикування, *рок* зберігав та й продовжує зберігати зв'язок зі своїми витокami, з танцювальними традиціями *ритм-енд-блюзу* і *рок-н-ролла*. При цьому *рок* оберігає своє становище самодіяльного мистецтва. «*Roll over Beethoven!*» – так в задиристо-епатажній формі виразив своє ставлення до класики один з «королів» року Чак Беррі. Потім цю пісню включила до свого репертуару і група «*Beatles*» («Бітлз»).

Саме група «Бітлз» поклала початок *рок-руху* на Заході, а потім і на Сході. «Бітлз» – типовий продукт і представник ліверпульського мерсібіту*. В 1963 р. відбувся перший показ групи «Бітлз» на загальнонаціональному телебаченні у концерті разом з Марлен Дітріх. Це було в Королівському вар'єте. Там Джон Леннон звернувся до глядачів у дешевих рядах з проханням аплодувати в такт пісні, а глядачам в королівській ложі запропонував: «*А решта гримить діамантами!*» Після цього концерту почалося масове поклоніння тінейджерів групі «Бітлз», охарактери-

* Від назви ліверпульської газети «Мерсібіт», яка першою почала висвітлювати життя біт-груп, формуючи громадську думку з приводу цього роду музики.



зоване газетою «*Daily Mirror*» як «*бітломанія*». Тільки ця група витримала випробування часом. Важлива якість, яка відрізняла «Бітлз» від інших груп, – прагнення до полістилістики, до органічного синтезу різних музичних культур на основі *рок-н-роллу* – зробила цю групу найбільш впливовою в течії, яка в другій половині 60-х рр. отримала загальну назву – *рок*. Та головною цінністю «Бітлз» була сама їх музика – мелодійна, демократична, що дозволила ансамблю стати музичним явищем ХХ ст.

В 1964 р. шість пісень «Бітлз» за один тиждень увійшли в десятку кращих американських хіт-парадів. Немалу роль у популяризації групи в США зіграли не тільки платівки, а й два музичних фільми, де була заявлена нова, витончена естетика іронічної поведінки молоді 60-х, розвинута пізніше в *рок-культури* «*нової хвилі*». Таким чином, «Бітлз» зламали попередню недовіру американців до всього, що робилося в сфері популярної англійської музики. Вони проклали британським групам дорогу в заокеанський поп-бізнес, повернувши американський *рок-н-ролл* на батьківщину в новому, збагаченому вигляді, поклавши край привілеям США у цій сфері.

Середина 60-х рр. ознаменувалась початком процесу, який називають «британським вторгненням». Бітломанія була наслідком певної політичної і культурної кризи в США, Невипадково спалах бітломанії прийшовся на час зразу після вбивства президента Д. Кеннеді. Менеджер «Бітлз» Б. Іпстайн сказав тоді в інтерв'ю американським журналістам: «*Ми – це протиотрута, ми – лікарі, які готують бальзам для важко хворого суспільства*». На думку авторів цього підручника, твердження менеджера було відвертою саморекламою.

У той же час «Бітлз» прийшли до створення більш складних за змістом, формою і музичною мовою композицій. Ці твори були вже не окремими мініатюрами, а цілісними, зв'язаними одною ідеєю циклами. Ними були, до прикладу, «*Оркестр клубу самотніх сердець сержанта Пеннера*» чи «*Монастирська дорога*». У своїх пошуках нових виражальних засобів група прийшла до того, проти чого на початку виступала, – до класики. Фактично саме звідси – з композицій «*Бітлз*» і «*Пінк Флойд*» – бере свій початок напрямок у *рок-музиці*, який отримав назву «*арт-рок*», або ще «*класик-рок*», «*бароко-рок*», «*симфо-рок*», «*рок-опера*».



У 60-70-х рр. молодіжна контркультура на американському континенті проявляється в *«хард-року»* (*«важкому року»*). Його громоподібний ритм з відлунням металу був співзвучний настроям тодішньої молоді. З часом цей стиль стали називати *«хеві-метал»* (*«важкий метал»*).

Згодом виник *«психоделічний рок»*. Він зачаровуюче діяв на слухачів. Зародився він на дискотеках Сан-Франциско. Це було музичне породження філософії *«хіппі»*. Після спаду молодіжного руху настав час войовничого індивідуалізму і занепаду. Тому на хвилі ретро-моди виник *кемп-рок* з оригінальною символікою і декоративністю. Цей стиль деякий час тримався на хвилі *«комерційного року»*. Поява складного, багатоканального приладу під назвою *синтезатор* додала наснаги подвижникам *рок-музики*. Стали виконуватися ускладнені композиції з елементами класичної музики. *Рок-музиканти* виступають у концертах разом з симфонічними оркестрами. Були написані перші *рок-опери*, серед них знаменита *«Ісус Христос — суперзірка»*. Час, коли створювалася ця *рок-опера*, був відзначений на Заході підвищеним захопленням молоді християнським вченням, звільненням від догм офіційної церкви.

Як зазначалося вище, цим стилем під назвою *«арт-рок»* світ завдячує *«Бітлз»*.

На зміну *«хіппі»* прийшли *«панки»* (*«нікчеми»*). Якщо *«хіппі»* проголошували мир і любов, то *«панки»* взяли за гасло ненависть і війну. З'явився і стиль *«панк-рок»*. Центром його був Лондон. Як хтось вже сказав, *суничні поляни вічної юності бітлів змінилися на асфальтові джунглі панків, які оголосили війну всім і кожному*.

Саме неймовірної форми і кольору зачіски, екстравагантний одяг і прикраси відрізняли *«панків»* від музикантів інших груп. Прямою протилежністю *«панкам»* були *«моди»*. Ці музиканти в бездоганно пошитих костюмах, у білих сорочках з краватками різко відрізнялися від *«панк-рокерів»*. На зміну їм прийшли *«пост-панки»* тощо.

Й по сьогодні в *рок-музиці* постійно відбувається розподіл двох образів — *«попсового»*, естрадно-розважального, *комерційного*, а також *нон-конформістського* і *асоціального, бунтарського*. І це при тому, що на Заході існує безліч інших музичних стилів. Варто зазначити, що жоден з них не втримався на музич-



ному Олімпі стільки часу, як *рок*-музика. Спеціалісти вважають, що в естрадному жанрі є в запасі як мінімум шість мільярдів ще не написаних мелодій. Цілком можливо, що *рок*-музика внесе в цю цифру суттєві зміни.

Вельми ефективним за впливом на слухачів є давній і дуже популярний у Франції жанр *шансон*. У широкому значенні цього слова це французька пісня у всіх її історичних і жанрових різновидах. В минулі століття — це *кантилени*, *ле*, *баллади* та ін., а в ХХ ст. — *романси* і *соціальні пісні*. Виконували ці пісні співаки-шансоньє. Ними були французькі поети і виконавці пісень. Вони часто бували і авторами текстів, а то й музики. Шансоньє виконують пісні на злободенні теми.

Демократичні традиції *шансона* в 50-х рр. ХХ ст. знайшли відображення в творчості поета, співака і композитора Ф.Лемарка. Світову славу здобули пісні Едіт Піаф. Публіцистична гострота тексту, багатство віршованих форм, емоційність відрізняли пісні *шансоньє* Ш.Трене, Ж.Брассенса, І.Монтана, Ж.Бреля, Ж.Беко, М.Шевальє, драматичність — Ш.Азнавура, С.Адамо, ліризм — М.Матьє, Д.Дассена.

На французькій естраді ще працюють такі ветерани, як Клод Нугаро чи «радісно сентиментальний» і енциклопедично обдарований Жорж Мустакі. Її лави поповнили нові здібні і вже відомі співаки — екзотичні у будь-якому розумінні цього слова Нільда Фернандез або молода Анггун.

Шансон — це музика паризьких балаганів, кафе і ресторанів. У ній є все, починаючи від спокою мудрої людини і закінчуючи елегантністю, нервовістю, смутком і меланхолією, завжди притаманними французькому шансону. А мистецтво *шансоньє* справило значний вплив на розвиток світової естрадної музики.

В 70-ті рр. в Росії чітко виділились два шари в художній культурі — офіційний і неофіційний (андерграунд). Вузькі рамки офіційно дозволених ідей, тем і форм не могли вмістити все різнобарв'я творчих можливостей. Розвінчання культу особи Сталіна допомогло суспільству подолати страх. Позбавлення суспільства від страху, а також поява технічних можливостей розповсюдження привели до поширення неофіційної культури.

Найкраще нові можливості були використані *бардами*, авторами слів і музики пісень, які вони ж і виконували. Серед них



найбільш відомими були О.Галич, Б.Окуджава, Ю.Візбор і В.Висоцький. Останньому вдалося висловитись у піснях про такі проблеми життя радянського суспільства, про які не можна було говорити відверто. Демократичність творчості, широта охоплення життя, глибоке розуміння народного духу, його історичного коріння зробили В.Висоцького воістину народним співцем.

Порівняно із Заходом, наприклад, в колишньому СРСР у 80-ті рр. на телебаченні, по радіо і в грамплатівках щороку звучало всього 120-130 нових пісень. В той же час в Угорщині – близько тисячі, а в країнах Західної Європи – до 25 тисяч пісень щороку.

В Росії найбільш знаменитою є рок-група «ДДТ» на чолі з її незмінним керівником і солістом А.Шевчуком. Група була створена в 1980 р. і існує вже понад двадцять років. Класиками російського року є такі колективи і виконавці, як «Воскресіння» на чолі з Олексієм Романовим, Борис Гребенщиков і група «Аквариум», Андрій Макаревич і група «Машина часу», В'ячеслав Бутусов, група «АукцЫон» та інші.* В кінці 90-х рр. в російській рок-музиці намітилась тенденція «паломництва на Захід». Все, починаючи від якості запису до ідеології включно, змінюється відповідно до потреб часу.

В Україні найбільш відомою є рок-група «ВВ» («Воплі Відоплясова») на чолі з її керівником і солістом Олегом Скрипкою. Цей колектив зумів створити свій колоритний, ні на кого не схожий стиль виконання. Поки що нікому з інших груп не вдалося повторити цей унікальний мікс з *панка*, *шансона*, «АС/DC» і «Галю, приходь». «ВВ» – класичний приклад культової рок-групи: харизма лідера, скажений драйв, французька «міфологія» в поєднанні з безумовним неперевершеним професіоналізмом. Всі пісні ця група виконує в мажорній тональності. «ВВ» відомі далеко за межами України.

В цьому ж ешелоні знаходиться і група «Океан Ельзи» з солістом Святославом Вакарчуком. Ця група пішла «західним»

*В «Работнице» про Віктора Цоя, лідера групи «Кіно», писали: «Можливо, - малопривабливим здається його дебют з запахом горища і під їзду...» Справді, рок-музику в СРСР влада сприймала погано. Вона її нещадно переслідувала і викоринювала. Розпалась група «Россияне» і «Гражданская оборона», переслідувались «Аквариум» і «Машина времени», яка через безвихідь змушена була працювати в «Росконцерті». В Санкт-Петербурзі сумно жартували: *Пітерський рок роблять герої, а московський – блазні*.



шляхом. «Океан Ельзи» зробила ставку на відверту комерційність, зберігаючи високий професіоналізм в музичному виконанні. Група відрізняється від інших стильністю — солодкою «західною» манерою, мінорною тональністю мелодій. Все це, а також грамотна реклама дали змогу музикантам стати надзвичайно популярними як в Росії, так і у себе вдома.

Осторонь сучасного музичного шоу-бізнесу стоїть львівська рок-група «Мертвий півень» з її солістом Михайлом Барбарою. Мелодії і тексти їхніх пісень не схожі на західну рокову класику, навпаки, вони є породженням української пісенної культури. Мабуть, саме це дає можливість колективу здійснювати свої творчі проекти і зберігати оригінальність.

Рок проявився в такому різнобарв'ї стилів і форм, яке, мабуть, не спостерігалось раніше в жодному з видів музичної культури. Цьому сприяли, з одного боку, свобода від академічних умовностей, з другого — відкритість щодо всіх традиційних і сучасних видів мистецтва.

Разом з тим з усього сказаного не впливає беззастережне сприйняття року. Його противники дотримуються протилежної точки зору. На їхню думку, рок-музика — це варварська апеляція до сексуальних інстинктів, не до любові, не до еросу, а виключно до сексу.

За схваленням вищих авторитетів індустрії розваг рок пропонує дітям все те, чого їх змушують почекати батьки. Молоді люди знають, що у року — ритм статевих стосунків, ось чому з класики вони визнають тільки «Болеро» Равеля. Ще ніколи до цього не було форми мистецтва, призначеної тільки для дітей. Неминучий наслідок такого сексуального інтересу — бунт проти репресуючої влади батьків. Сексуальна революція повинна повалити будь-які засоби раціональної домінації цього ворога принципу насолоди. З любові з'являється ненависть, яка маскується під соціальну реформу. Те, що було колись несвідомим чи напівсвідомим невдоволенням підлітка, стає новим Святим Письмом.

We are the world — підліткова версія хору Десятої симфонії, цього гімну братства людей. Секс, ненависть і подоба братської любові — три головні ліричні теми року. Музичні відеокліпи — це проекція тіней Платонової печери. Сучасні пісні такі бідні за



змістом і музикою, що без супроводу кліпу їх би ніхто не слухав. Коротше, життя підлітка перетворене в безконечну комерційно розфасовану мастурбаційну фантазію.

Беручи до уваги ці протилежні оцінки *рок*-музики, треба пам'ятати, що жодна з них не є остаточним вердиктом. Таке неоднозначне сприйняття *року* зайвий раз свідчить на користь того, що популярна музика є одним з найчутливіших показників основних тенденцій, наявних у сучасній масовій культурі.

...«Культура растафарі» і «круті хлопці»

Британський соціолог М. Брейк поділив молодіжну субкультуру Заходу на три течії: *богемну, злочинну і політичну*. Для нас цікавою буде політична, за назвою «*культура растафарі*». «Культура растафарі» — це явище поп-культури. Це і трущобна культура негритянських люмпенів, і музичний стиль — «реггі», або молодіжна мода. Виник растафаризм як секта на Ямаїці. В 60-х рр. його прихильники з'явилися серед кольорової молоді США, Канади і Англії. А в 70-х рр. секта перетворилася на поп-релігію, викликавши бум вже серед міської молоді Африки.

Растамани утверджують африканську культуру за допомогою художньої творчості. Культів, схожих на растафарі, тільки в Африці налічується близько шести тисяч. Не менш 200 їх і на Карибах. Та унікальність культу полягає в тому, що створена в общинах растаманів музика «*reggi*» несподівано стала явищем поп-культури. Близький до рок-музики стиль «реггі» набув величезної популярності серед чорношкірої молоді. В 70-80-х рр. «реггі» разом з музикою «соул» займав до 7% світової продукції грамзаписів.

«Реггі» перетворив «расту» з локального народно-релігійного руху на модний музичний стиль. Навколо музики «реггі» утворилась субкультура чорної молоді Заходу, а потім і Африки. В культурі «растафарі» молодь побачила привабливу концепцію «чорного націоналізму». А «реггі» став його музичним маніфестом. Ідеологом растафарі і «королем» реггі був Боб Марлі.

В кінці 50-х рр., теж на Ямаїці, сформувалася субкультура насильства чорного гетто — «руд бойз» чи «рудіз» («круті хлопці»). З того часу термін «крутий» чи «крутий мен» подорожує світом. І тільки у 80-х рр. він приходить у Європу. В центрі цієї культури — брутальний і впевнений у собі шибеник. Він ототожнює себе з



растаманами. Примкнувши до них, «круті хлопці» тим самим легалізувалися.

Растаманами в Україні є учасники групи «Танок на майдані Конго». Їхня музика є примхливим поєднанням хіп-хопу, *jazzу*, диско, року. Знову ж таки, все це приправлене національним колоритом.

...Музичний стиль «етно-поп»

В умовах наступу «масової культури» людина усвідомлює себе не через виробничі стосунки, а через культурні образи. Причому ці образи накидаються людині серед різнобарв'я і тиражування елементів багатьох культур. Таким є музичний стиль «етно-поп». Це суміш західної поп-музики з фольклором країн Сходу. Столицею «етно-попу» став Париж. Чудернацькою сумішшю африканських, японських, арабських, гавайських та інших елементів відрізняються, наприклад, композиції Р. Сакамото.

Один з провідних продюсерів етно-попу М. Мейсоньє відзначав, що світ переживає розквіт екзотичного фольклору і «етнічної музики». Етнічний стиль зачепив також дизайн, модний одяг тощо. Відомий модельєр афроамериканка Дж. Моджа стверджувала, що найближче десятиліття стане «золотим віком чорного мистецтва». Саме так був названий і заснований в 1989 р. рух GABA (*Golden Age of Black Art*), який займається культурними, політичними і філософськими аспектами цього явища. Інакше кажучи, неєвропейський фольклор стрімко ввірвався у світову поп-культуру.

Небезпечність «етно-попу» полягає в тому, що він створює у слухачів ілюзію національного стилю. Насправді ж національний колорит вітчизняної музики в етно-попі спотворюється і розчиняється.

...Глобалізація популярної музики: хіп-хоп і техно та кислотний хаус

Справді, хіп-хоп та електронна танцювальна музика стали в кінці ХХ ст. виразниками молодіжної культури. Правда, завжди існує небезпека, що й ця молодіжна культура може виродитися у ще один спосіб продажу капіталістами того життя, яке



вони ж і вкрали у людей. Проте хоч і не організований, та все-таки політичний рух виростає з нової популярної музики. Молодь світу створює на базі цієї музики субкультури, пристосовуючи її до своїх потреб. Завдяки творчій силі своїх аматорів процвітає стиль хіп-хоп. В одному випадку він править за політичну платформу боротьби за права аборигенів у Новій Зеландії. В іншому він стає тим казаном, в якому виплавляються почуття ідентичності афроамериканської молоді в Колумбії. Знову ж таки, постапартейдне покоління Південної Африки цей жанр теж пов'язує з вираженням своїх думок. Репери ж в Алжирі вважають хіп-хоп не просто способом висловити сподівання на кращий добробут, а й трампліном до політичних дискусій.

Електронна танцювальна музика має два основних піджанри — *техно і хаус*. Це клубна культура. Для багатьох своїх прихильників вона є втечею від невлаштованості повсякденного життя. Хтось просто розважається під цю музику, і таких більше. А деякі її лідери пробують утверджувати мрію про культурне розмаїття, артистичну незалежність і всесвітню духовність. А може, це просто такий витончений спосіб рекламувати своє мистецтво? Одна вельми суттєва обставина свідчить на користь клубної культури — її прихильники виступають *проти алкоголю, проти важких наркотиків*. Багатогадинні танці в таких клубах супроводжуються важкою пульсацією гучної музики.

Кіномистецтво.

Видатні режисери сучасності ...

Кіно — це життя зі швидкістю двадцять чотири кадри за секунду. Саме з такою швидкістю рухається в кінопроекторі плівка, відбиваючись на полотні екрана. Кіно є одним з найпростіших видів мистецтва за своїми виражальними засобами. Воно є також одним з наймолодших мистецтв у світі. В нього немає своєї музи, як, наприклад, в історії — Клію чи у театру — Мельпомени і Талії. Зате у кіно є свої переваги перед більш давніми видами мистецтв. Недарма Андрій Тарковський назвав кіно зафіксованим часом.



...Італії

В перше повоєнне десятиліття в Західній Європі моду в кіно диктувала Італія. Прикладом італійської демократичної культури кіно є *неореалізм*. Його представниками були режисери Ч. Дзаваттіні, Л. Вісконті*, В. де Сіка та інші. Вони обстоювали ідеї соціальної справедливості, збереження гідності простої людини. Зйомки фільмів відбувалися на натурі, без спецефектів, з непрофесійними виконавцями.

Майстерність неореалістів була такою високою, що ніякий супершпигун не міг витримати конкуренції з таким, скажімо, фільмом, як *«Машиніст»* Джермі. Майже копійчані фільми — *«Рим — відкрите місто»*, *«Викрадачі велосипедів»* та інші чорнобілі неореалістичні кінокартини Вісконті, Росселіні, молодого тоді ще Фелліні робили такий же збір коштів, як великобюджетні кольорові голлівудські хіти типу *«Бен-Гура»*, про які зазвичай кажуть, що це фільми ні про що.

Найсурйозніші фільми користувалися величезною популярністю і приносили прибутки більші, ніж бойовики. Це ж стосується і кращих фільмів неореалістів. Штучно викликана криза неореалізму, роз'єднаність постнеореалістів, ускладнений вислів їхніх ідей у кіно скоротили кількість їхніх прихильників-глядачів. Духовну кризу, що виникла, не забарилися використати на свою користь кіноділки. Винна тут не тільки комерція, а й політика. Вона націлена насамперед на ті країни, де сильно розвинуті демократичні традиції в кіно. Крім Італії, це найбільше стосується Англії, де більш ніж 90% коштів надходить у кіновиробництво з американських джерел.

Все характерне для італійського кіно було притаманним і кінематографу решти країн Західної Європи. Італія донедавна була провідною західноєвропейською кінематографічною країною, і всі процеси набули там найбільш довершених форм. Наприклад, багато які зі своїх фільмів Італія випускала спільно з Францією. Стало вже правилом, коли який-небудь французь-

* Лукіно Вісконті називали одним з «протагоністів культури», втіленням безперервності розвитку великого італійського мистецтва. Він був герцогом, нащадком старовинного аристократичного роду тиранів(правителів) Мілана. Л. Вісконті брав участь в Русі опору в роки Другої світової війни, був членом компартії Італії. Італієць тілом і духом, він ввібрав у себе всеєвропейську культуру.



кий режисер знімає де-небудь в Латинській Америці фільм на американські гроші за англійським романом. Виконавцями головних ролей у ньому виступали італійські і західнонімецькі кінозірки. Визначити національну приналежність картини в таких випадках буває дуже важко. Фільми часто створюються коштом міжнародних синдикатів, і це є ще одним доказом процесів монополізації кінопромисловості.

...Японії

Монополізація кінопромисловості відбувається в основному на Заході. На Сході ж, наприклад, Японія за кількістю фільмів давно випередила США та Італію*. Під кінець століття в Японії вироблялося близько 300 кінострічок за рік. До речі, вперше японське кіно заявило про себе у 1951 р., коли стрічка Акіро Куросави *«Расьомон»* отримала «Золотого лева» на фестивалі у Венеції. Взагалі ж суттєву частку в щорічній кінопродукції Японії займають «якудза-ейга», стрічки з життя злочинного світу. Насправді ж лише окремі кіномитці Японії знаходять у собі сили і можливості підтримувати і розвивати кращі традиції національного кінематографа.

Навіть на Філіппінах виходило на екран понад 200 картин. Кіновиробництво там не є таким космополітичним, як на Заході. Навпаки, це ще й спосіб захисту національного кіноринку.

Правда, в Африці кінематограф завжди був слаборозвинутим, а під кінець століття і зовсім занепав. На всьому континенті створюється не більше 10 фільмів за рік.

...Франції

Та всупереч всьому, 60-ті рр. були щасливими для європейського кіно насамперед тим, що під натиском американського кіно воно пережило нове піднесення. В європейському кіно виникла французька *«нова хвиля»*, *«англійські розгнівані»*, українська школа *«поетичного кіно»*, *«молоде німецьке кіно»* та інші. Кожен з нових напрямків залишив яскравий слід в естетичному освоєнні дійсності, змусив світову громадськість говорити про себе.

* Деякі мистецтвознавці України стверджують, що 90% світового кіно складають фільми американські



Особливе місце в європейському кіномистецтві займають французи. Наприклад, фільм Жана Кокто «*Орфей*» був втіленням *модернізму і неоміфологізму* (В.П.Руднєв). Він поєднував у собі жанри поетичного кіно, психологічної драми, філософського кінороману, трилеру і пригодницького містичного фільму.

В ХХ ст. в лоні католицизму зароджується ціла плеяда як письменників, про яких вже говорилося раніше, так і кіномитців. Серед них одне з перших місць займає вихованець єзуїтської школи режисер Робер Брессон. Давно вже стали знаменитими його фільми «*Мушкетт*», «*Сумирна*», «*Очевидно, диявол*», «*Дами Булонського лісу*», «*Кишеньковий злодій*», «*Засуджений до смерті втік*» тощо. Персонажі Брессона суворі, жорстокі, безпринципні, вони не ладять із законом. Брессон викреслив з портретів грішників риси сатанинської величі. Багато хто з видатних кінорежисерів світу вчився на досвіді «янсеніста» Брессона і захоплювався його талантом.

На рубежі 50-60-х рр. у кіно Франції прийшов великий загін молодих кінематографів. Серед них «останній лірик французького кіно» Ф. Трюффо, «сінефіли» К. Шаброль і Л. Маль, Ж.Л. Годар. Від назви фільму Годара їх стали називати «*новою хвилею*».

Понад половина фільмів Ф.Трюффо була екранізацією белетристики. Режисер любив художню літературу і ставив за її мотивами майже всі свої фільми. Це картини за творами О.Вайльда, Г.Аполлінера, Ж.Кокто, М.Пруста, Г.Джеймса, Рея Бредбері. Апофеозом книжкової теми став фільм «451 градус за Фаренгейтом». Невипадково в назві закладено величину температури згорання паперу, адже суспільство, зображене в ній, влаштувало знищення книжок і переслідування всіх, хто їх зберігає і читає. Тим самим режисер попереджав людство про маркобісся політиків, які заради своїх цілей можуть привести культуру і цивілізацію до загибелі.

В 1959 р. Жан Люк Годар ставить свій перший повнометражний фільм «*На останньому подиху*» і відразу ж стає законодавцем кінематографічної моди: почалася «нова хвиля». Та, незважаючи на великий успіх «*Презирства*», «*Безумного П'єро*», «*Китайки*», «*Альфавіля*» та інших фільмів, Годар покинув кінематограф. Політичний екстремізм захопив його настільки, що він просто шез для великого кіно більш ніж на десять років. В



цей час Годар експериментував з відео, знімаючи політичні фільми. Повернення Годара в кінематограф стало справжнім тріумфом дивного, чаруючого і неймовірно красивого кіно. І «*Пристрасть*», далі «*Ім'я Кармен*», «*Нова хвиля*» знову зробили Годара фаворитом глядачів в Європі і в світі.

Загалом же розвиток кінематографа в Європі в останнє десятиліття загальмувався. Майже щезли інтелектуальні кінофільми. Не розвиваються традиції Бергмана, Фелліні, Тарковського. Навпаки, спостерігається посилення позицій комерційного кінематографа.

Слабкість Європи в сфері кіно полягає у відмінності систем допомоги кіновиробництву в різних країнах. Свою ефективність поки що довела лише французька. Саме ж французьке кіно вражає не спецефектами, а винахідливістю художніх рішень.

Варто навести деякі цифри, щоб стали зрозумілими певні причини панування кіно США у світі. Так, в 2000 р. в Німеччині було знято 94 фільми;

в Італії	—————	103;
в Іспанії	—————	104;
в Англії	—————	77;
в США	—————	461.

Така переважаюча кількість американських фільмів у світі залежить не від сили мистецтва і таланту кіномитців США, а від кількості грошей, на які можна купити в будь-якому куточку світу і те, й інше. Простіше кажучи, хто з вас любить футбол, той знає, що сила клубної, а також і збірної національної команди залежить не від місцевих талановитих гравців, а від куплених клубом чи збіркою «варягів». Таким є стан справ у будь-якій галузі економіки, фінансів, культури, науки, мистецтва, спорту не тільки в ХХ ст., а й сьогодні.

...Данії

Крім того, багато хто з режисерів займається просто формотворчістю, наприклад, Ларс фон Трієр (Данія), лідер руху «Догма». Це просто маркетинговий засіб, розрахований на увагу глядачів. Справді, знімати фільми ручною камерою було прогресивним методом років 20 тому. Якщо вже данці знову звернулися до цих технічних засобів, то вони б мусили застосовува-



ти нову драматургію. А її якраз і немає. З другого боку, це своєрідний антиголлівудський бунт.

Правда, дехто вважає цього режисера найбільш послідовним сучасним проklamатором правди на екрані. Ларс фон Трієр закликає режисерів відмовитися від целулоїдної брехні, містифікації і спецефектів, тобто відмовитись від фальші. Основна ж маса режисерів і сценаристів ставлять фільми, які є далекими від мистецтва.

...Англії

Історії кіномистецтва відомі окремі постаті митців, які володіли хистом передбачення майбутнього. Таким був режисер Карел Рейз, фільм якого «Від суботнього вечора до недільного ранку» (за романом Алана Сіллітоу) став своєрідним прологом до революційних подій 1968 рр.

Карел Рейз, Ліндсей Андерсон («*Таке воно, спортивне життя*» за романом Д. Сторі) і Тоні Річардсон («*Смак меду*» за п'єсою Ш. Ділені) випустили маніфест «Вільне кіно», який проголосив «значимість щоденного» в поєднанні з «поетичним відгуком на предмет зображення». Цей виступ збігся з хвилею суспільного протесту в Англії, який проявився в літературі і мистецтві як рух «*сердитих молодих людей*». Представники цього руху виступали за соціальну відповідальність художника, його активне ставлення до життя. Недарма всі вказані режисери ставили свої фільми в основному за мотивами творів англійських письменників.

Реалістичні традиції англійського кінематографа були збагачені художнім досвідом «сердитих молодих людей». В 60-70-х рр. чергова атака американської кінопромисловості на англійський кінематограф привела його до кризового стану. Катастрофічно впала відвідуваність кіно глядачами, скоротилася кількість кінотеатрів. Так, в 1949 рр. їх було близько 5 000, а на 1980 р. залишилося 1 600. В кінотеатрах демонструвалися в основному розважальні фільми, які давали прибутки.

Та вже на початку 80-х років з'явилася надія на нове відродження англійського кінематографа. Це сталося передусім завдяки діяльності незалежних від великих кінофірм продюсерів і режисерів. Їх підтримали Британські кіноінститути і 4-й телеканал, які допомагають початкуочим кінематографістам.



Міжнародний авторитет англійського кіномистецтва знову почав зростати з появою на екранах фільмів з історії Англії, англійської дійсності, її актуальних проблем.

...Німеччини

Крім того, нове кіномислення на Заході відбивало свідомість нового покоління, яке виросло після війни і переоцінювало життя і творчість покоління старшого. «Дідусеве кіно» часів канцлера Конрада Аденауера панувало в Німеччині до початку 60-х рр. Тому новий напрямок і з'явився насамперед як реакція на фільми старих режисерів. Проголошений він був Оберхаузенівським маніфестом 1962 р., в якому стверджувалось, що *«майбутнє німецького кіно належить тому, хто довів, що він говорить новою кінематографічною мовою»*.

«Молоде німецьке кіно» ФРН було разом з тим і формою громадської діяльності. Його представники зважали на дійсність, на проблеми, якими жили література, музика, наука. На середину 60-х рр. в ФРН вийшло понад півсотні фільмів молодих режисерів. На хвилі їх успіху в країні почали відкриватись вищі школи кіно. Багато які з кінопроектів отримали матеріальну підтримку з боку держави.

На кінець 70-х рр. в країні було поставлено близько сімдесяти фільмів. 32 з них належали молодим режисерам, які незабаром стали відомими в усьому світі, а сьогодні вони є класиками кіно. Серед них такі як Клюге, Вендерс, Ліліенталь, Херцог, Флайшман, Шретер, Тротта та інші. 80-ті роки стали часом розквіту німецького кіно.

Райнер Фасбіндер був одним з найяскравіших режисерів того часу. Він прожив неповних 36 років, знявши понад тридцять фільмів, які дають уявлення про характер творчості режисера. Людина і її внутрішня суть, розрив між ними, розчарування в суспільстві загального благоденства — це основні проблеми фільмів Р. Фасбіндера. Найцікавішими з його фільмів є ті, в яких режисер із співчуттям і розумінням показав життя простих людей. Хоча Р. Фасбіндера цікавили не тільки нещастя і поразки «маленької людини», а й механізм суспільного і політичного життя.

Історія кіно ФРН налічує п'ять десятиліть. З часом змінюється арсенал художніх засобів, прикмети зображуваної реальності,



самі актори Німеччини. Загальним же для всіх поколінь кіномитців ФРН є великий інтерес до найважливіших проблем суспільства. Правда, з часом тема соціальної несправедливості втратила своє значення. І це не дивно, тому що Німеччина стала крайною загального благополуччя і ситості. Проблемою стало саме це: *що робити людям, у яких є все ?*

...Польщі

А проте європейські кінематографісти вважають, що кіно не буде однорідним і одновимірним. Адже ще недавно здавалося, що американське кіно з його заокеанським стилем розважальних фільмів отримало остаточну перемогу на всіх континентах світу. Справді, кіно США вміє краще використовувати європейський досвід, ніж європейське — традиції і професіоналізм кіновиробників Голлівуду.

І все ж таки збережеться кіно проблемне, амбіційне, посправжньому художнє. Як видно з досвіду європейських країн, кіно дедалі більше висловлює національну своєрідність. Наприклад, у 1999 р. вітчизняні фільми витіснили з екранів Польщі сорок відсотків американських картин. Останні успіхи «стовпа пан-полонізму» Анджея Вайди і Єжі Гофмана показують, що спасіння європейського кінематографа полягає в створенні високоякісної масової продукції. Засновник «польської кіношколи» Анджей Вайда (*«Покоління», «Канал», «Попіл і алмаз», «Попіл», «Все на продаж», «Пан Тадеуш»* - всього понад 70 фільмів (правда, дехто наводить цифру 45) і Єжі Гофман (*«Знахар», «Вогнем і мечем» та інші*) досягли справді великого успіху. В цьому виявилась висока інтуїція обох художників. Вони задовольнили прагнення поляків взнати про свої національні витоки. Люди зацікавилися своїм родоводом, тому що виникла небезпека залишитись без свого коріння. Окремо слід відзначити творчість видатного режисера, одного з творців школи *«морального неспокою»* Кшиштофа Зануссі (*кінофільм «Галоп», телефільми — «Привабливість розпусти», «Слабка віра», «Дамська справа», «Ілюмінація»*). У своїх фільмах він занурює глядачів в інтелектуальне середовище, викликаючи потребу замислитись над сенсом життя і таїною віри. К.Зануссі завжди порушує проблеми моральності.



...Сполучених Штатів Америки

Провідним кінематографом Заходу є американський. Це й не дивно, якщо згадати, що США вийшли з війни ще багатшими й сильнішими, ніж до цього. А згідно з «планом Маршалла» США в повоєнні роки допомогли у відбудові економіки як своїм союзникам у війні, так і тим, хто був ворогом. США фіндували всі галузі господарства цих країн. Зрозуміло, що вони при нагоді прибирали до рук ті підприємства, які терпіли кризу. Вже в 1965 р. американські продюсери контролювали 70% італійської кінопромисловості, а Італії доводилося вдовольнятися 30%. Понад 80% європейського кіноринку було захоплено американським кінематографом. Через збіг об'єктивних обставин у США лише кінематограф став мистецтвом з самостійними місцевими традиціями, притаманними тільки американській культурі.

Отже, повернемося до кіно США. Воно умовно поділяється на *голлівудське, незалежне і підпільне*. З дня його заснування Голлівуд називають «фабрикою снів». Через високу конкуренцію в кіностудіях Голлівуду існує негласне правило: допускається три невдачі режисера на один успіх. На одну невдачу більше – і цей режисер вже не ставить фільми, навіть якщо він знаменитий. Світові відомі фільми таких режисерів США, як Ф. Коппола, Стенлі Крамер, С. Спілберг, Олівер Стоун* та інші. Останній, наприклад, пояснює популярність американської культури тим, що молодь воліє звільнитись від кайданів дорослого світу та старого досвіду і буття. Молодь прагне розваг. А голлівудські фільми – розважальні.** Тобто примітивній дії таких кінокартин надавалися, по суті, мінімальні смислові виправдання. При цьому кінематограф США завжди залишається повчальним, показуючи суспільству, як воно має реагувати на дійсність.

Можна назвати кількох представників *незалежного кіно*. Таким був в 60-х рр. Стенлі Крамер, а в 80-х рр. – брати Д. і Е.

* Найбільш відомі фільми Ф. Коппола – «Хрещений батько»; С. Крамера – «Цей шалений, шалений світ...»; С. Спілберга – «Щелепи», «Парк юрського періоду»; О. Стоуна – «Пошрамований», «Чота», «Уолл-стріт», «JFK».

** Наскільки сильний вплив кіномистецтва в США, видно хоча б з того, що багато хто з американців переконаний у тому, що книги пишуться за мотивами фільмів, а не навпаки.



Коени, фільм яких *«Просто кров»* став маніфестом незалежного кіно цього десятиліття. Вважається, що з цього чорного трилера з клеймом глибокого ідіотизму вирости всі сучасні герметичні целулоїдні кіносвіти. Вони сповнені ідіотичного насильства і кривавої сентиментальності, якою глядач по обидва боки океану одноставно захоплюється. Про це, власне, й свідчить решта фільмів братів Коєнів — *«Бартон-Фінк»*, *«Перехрестя Арізони»*, *«Чоловік, якого там не було»*, *«О, брате, де ти?»* Кінокритики називають Коєнів то концептуалістами, то символістами, але не відмовляють їм в одному — в талановитості і незаангажованості.

...СРСР, а потім Росії

В Радянському Союзі кіно за офіційною термінологією поділялося на *історико-революційне, воєнно-патріотичне, історичне, морально-виховне, дитяче*. Були також фільми *експериментальні* або *підвищено художні*. Якщо «товсті» літературні журнали були частиною життя інтелігенції, то кіно було частиною життя всього народу, яке він дивився в семистах кінотеатрах держави.

В кінематографі Росії, як і всього СРСР, тема Великої Вітчизняної війни втілювалася в творах найрізноманітніших жанрів — від ліричної повісті до епопеї. Одразу ж після закінчення війни були створені кінострічки про подвиги радянських людей на фронтах і в тилу. Кращі фільми 50 — 60-х рр. про війну розкривають долю людини — не зламаного в жорстокій боротьбі солдата, який не втратив своєї людяності (режисери — С.Бондарчук, Г.Чухрай, М.Калатозов).

Великою подією російського і світового кіно був фільм А.Тарковського *«Іванове дитинство»*. Він був нагороджений десятками міжнародних премій. Решта фільмів А.Тарковського — *«Андрій Рубльов»*, *«Соляріс»*, *«Дзеркало»*, *«Сталкер»*, *«Ностальгія»*, *«Жертвопринесення»* теж були високохудожніми творами. Вони стали кінокласикою, ввійшли в історію світового кіно. Філософське мистецтво цих фільмів вселяє в глядача переконання, що для сприйняття їх змісту потрібне велике зусилля. А.Тарковський беззастережно вірив у власну талановитість і виключність, і він зовсім не збирався потурати невибагливим смакам середньостатистичного кіноглядача. Це не було проявом



самовпевненості пересічної людини. Навпаки, це була пророча впевненість великого художника. Може, правий був драматург О. Мішарін, коли написав: «*Я знав трьох геніїв ХХ століття: Ахматову, Шостаковича і Тарковського*». На Заході Андрія Тарковського називали містиком-візіонером.

Наприклад, фільм «*Дзеркало*» був своєрідною сповіддю генія. Картину «*Сталкер*» можна розглядати як автобіографічний твір. Адже кожен великий художник є сталкером, вожатим іншого в звичний і знайомий світ. Є в «*Сталкері*» красива панорама, де видно листок календаря з датою смерті режисера. Фільм «*Жертвопринесення*» теж начебто став пророцтвом. Недарма його показ мало не день у день збігся з Чорнобильською катастрофою. Знакові явища мистецтва з'являються в історії людства частіше, ніж ми думаємо.

У 80-ті рр. почав ставити свої фільми учень А.Тарковського — Олександр Сокуров. Перші 12 фільмів режисера вийшли на великий екран тільки в другій половині 80-х рр. Навіть дипломна робота О.Сокурова «*Одинокий голос людини*» була заборонена для показу і тільки майже через десятиліття отримала на одному з міжнародних кінофестивалів престижний приз.

Фільм «*Скорботна байдужість*» був першим і останнім його постмодерністським шедевром радянського кіно. У фільмах рубежу ХХ-ХХІ ст. стиль О. Сокурова змінився в бік трагізму і гуманізму. Взагалі ж підхід цього видатного режисера до кінематографа можна назвати постмодерністським гуманізмом. Це видно з фільмів «*Молох*», «*Тілець*» та інших. У першому фільмі йдеться про Гітлера, а в другому — про Леніна. З цих картин видно, що російське кіно обживає історичний простір, в якому гуманістичне почуття виявляється сильнішим за ідеологію.

Ще А.Тарковський у свій час називав вартими уваги чотирьох режисерів, які є в Росії: О. Сокуров, О.Герман, Йоселіані і С.Параджанов. Пам'ятаючи бездоганний смак А.Тарковського в кіномистецтві, йому можна вірити на слово.

Час усе поставив на своє, належне тільки йому місце. Так сталося і з О.Сокуровим — він є найвідомішим у світі російським режисером.

Яскравим прикладом масового кінематографа стали фільми Леоніда Гайдая («*Кавказька полонянка*», «*Операція «И» та інші*



пригоди Шурика», «Діамантова рука»), Василя Шукшина («Калина червона», «Вони билися за Батьківщину»), Ельдара Рязанова («Стережись автомобіля», «Гараж», «Службовий роман», «Іронія долі, або із легким паром»), О.Мотиля («Біле сонце пустелі» та інші), Володимира Меншова («Москва сльозам не вірить»). Це типові твори талановитих режисерів реалістичного кіно. Їхні майстровито поставлені фільми задовольняли смаки більшості глядачів усього СРСР. Вони по праву вважаються майстрами масової кінематографічної культури Росії.

...України

Українське «поетичне кіно» почалося в середині 60-х років з шедевра Сергія Параджанова «Тіні забутих предків». Цей фільм знаменував собою поворот до національних витоків. Відроджувалась не так історична пам'ять, як *поетичне* переживання світу. Наступним успіхом цього кіно став фільм Юрія Ільєнка «Білий птах з чорною ознакою». Леонід Осика ввійшов в історію культури видатним фільмом «Кам'яний хрест». Його ім'я завжди буде асоціюватися саме з цією картиною і феноменом українського поетичного кіно. Л.Осика був одним з найбільш талановитих і послідовних його виразників. Мовою «поетичного кіно» була мова символів і метафор, алегорій і притч. Вона найбільш підходила для табуйованих тем і тоталітарного суспільства.

Найвідомішим у світі українським режисером є Кіра Муратова.

З кінця 60-х років зростає увага до проблем приватної людини, до її права на особисте життя, унікальність долі та індивідуальну свободу. На кіностудії в Одесі режисер Кіра Муратова показала драму буднів у картинах «Короткі зустрічі» (з В. Висоцьким у головній ролі) і «Довгі проводи». Але глядачі побачили ці фільми лише в кінці 80-х років, хоча на цей час Кіра Муратова вже отримала світове визнання як видатний режисер.

Стилістика Кіри Муратової еволюціонувала від тонкого ліризму її картин 60-70-х рр. до більш жорсткої, гротескної манери, в якій поставлені фільми 80-90-х рр. Дехто з мистецтвознавців називає фільми К.Муратової мистецтвом абсурду. Серед них «Зміна долі», «Астенічний синдром», «Чутливий міліціонер», «Захоплення», «Три історії», «Остаточний діагноз», «Другорядні люди». В цих



фільмах режисер К. Муратова постає перед глядачами як людина без ілюзій стосовно теперішньої дійсності і персонажів, які її наповнюють. У багатьох кінокартинах вона не перестає ставити невтішні діагнози посттоталітарному суспільству.

Правда, як будь-який справжній гуманіст, Кіра Муратова не втрачає віри в звичайну людину, носія не тільки вад і недоліків, а й любові і надії на краще. Після всіх своїх «остаточних діагнозів» нам з вами, дорогий читачу, режисер немовби відтанула. У «Другорядних людях», цьому фільмі абсурду, К. Муратова виявила ніжне співчуття до своїх героїв. Мабуть, тепер можна говорити про чергову зміну пріоритетів у фільмах класика українського і світового кіно К. Муратової.

Романа Балаяна (*«Польоти у сні і наяву»*) і близьке до нього коло режисерів – Михайла Белікова (*«Ніч коротка»*), В'ячеслава Криштофовича, Костянтина Єршова – об'єднавала мовчазна антиідеологічність. У мовчазному, але впертому опорі, в таємній свободі душі, в огиді до брехні і фальші на естетичному рівні – суть їхньої поетики.

Життя в українському авторському кіно перестало тоді бути одноманітним і безбарвним. Кіномитці почали показувати у своїх творах звичайну людину, а не героя. Відбувалася лібералізація художньої свідомості. Таким чином авторське кіно пручалося, чинило опір застиглому мисленню.

На жаль, в Україні фактично припинилась підготовка кадрів молодих кінематографістів. Тому і виробництво кінофільмів на кінець ХХ ст. дедалі більше згоралося. В країні залишалось всього дві кіностудії художніх фільмів – в Києві і в Одесі. Крім того, була ще студія хронікально-документальних фільмів, Національна кінематика і студія анімаційних фільмів, які раніше давали до півсотні повнометражних художніх фільмів і телесеріалів, до 500 короткометражних кінострічок. Тепер держава не фінансує кінопромисловість, і кіноринок України заповнили третьосортні американські фільми.

Наприклад, в США на постановку фільму витрачається приблизно 40 млн. доларів, в Європі – 5 млн. доларів, а в Україні – 1 млн. гривень.



...Авторське кіно деяких з цих режисерів

Осторонь різноманітних течій комерційного кіно стояв знаменитий італійський кінорежисер Ф. Фелліні*. З часом його ім'я стало символом кіно у цілому світі. З 60-х років Ф. Фелліні працював у кіно зі своїм власним досвідом, але влаштував з нього дещо більше, чим більше воно було гіперболізоване й абсурдне. З його фільму «Вісім з половиною» почалося «авторське кіно», — коли зміст вичерпується особистістю автора. Ф. Фелліні начебто законспектував розірвану епоху, формулою якої можна вважати назву фільму. Принцип прожитого й пережитого панує в його фільмах, які присвячені одній лиш проблемі — співіснуванню з навколишнім світом. У цьому зв'язку згадується лукавий вислів Ф. Фелліні про те, що режисура — це спосіб конкуренції з Богом.

Представник елітарного кіномистецтва Ф. Фелліні програв змагання з носієм масової культури С. Спілбергом**. Авторське кіно раптом щезло разом зі смертю Ф. Фелліні. Це ще один доказ того, що однакові не вистояти в грандіозному, безпрецедентному в історії потоковій масовій культурі. Відбулася якісна зміна. **Мистецтво з категорії естетики стає демографічним явищем.**

Проти потоку масової культури була спрямована творчість італійського режисера П.-П. Пазоліні («Теорема», «Свинарник» та ін.). Кіно для нього стало головним аргументом у боротьбі за принижену людину. П.-П. Пазоліні застерігав у своїх фільмах проти виникнення нового стану світу. Режисер у цьому бачив нову загрозу всьому суцьому. Ця загроза в Італії звалася «*сotto-cultura*» (напівкультура), — це коли всі багатовікові набутки культури людства будуть витіснені загальною обов'язковою напівосвітою.

На нашу думку, представником авторського кіно є також Інгмар Бергман. Він складає славу шведського кіно, створивши свій стиль, відкривши нову тематику в західному кіномистецтві.

* Фільми Ф. Фелліні: «Дорога» — про декласантів з соціального узбіччя; «Підопе», «Ночі Кабірії», «Солодке життя», «Репетиція оркестру», «Амаркорд», «Вісім з половиною» та інші. В них Ф. Фелліні пробував вирішувати за інших, виносити моральні судження, тобто, займався проблемами сучасного йому суспільства.

** Більшість авторів касового кіно США зневажають Фелліні: «Ну, та це ж мистецтво».



Його фільми «*Вечір блазнів*», «*Сунична поляна*», «*Джерело*» поставлені з неперевершеною майстерністю і наповнені роздумами про смисл життя, про вічність таких почуттів, як любов і доброта. В кінокартинах «*Час вовка*», «*Сором*», «*Зміїне яйце*» та інших І.Бергман звертається до глобальних проблем сучасності, вступає на захист духовних цінностей. На думку О.Сокурова, в кіно є одна тільки постать, яка існує якимось дуже поважно і достатньою мірою незалежно, — це Інгмар Бергман. Показовою є універсальність Бергмана — він і літератор, і театральний та оперний режисер. Без цього комплексу Леонардо да Вінчі кіно як мистецтво неможливе.

Та від усіх цих перемін у світовому кінематографі пошуки європейських філософів і митців не стали менш взаємопов'язаними, адже в центрі їхніх зусиль була індивідуальність. Авторська культура спрямована на руйнування існуючих принципів, соціальних, культурних, естетичних норм. Кінематограф високохудожній називається *артхаузним* (art-house), мистецтвом для вузького кола справжніх цінителів. Врешті-решт, мистецтво розуміють менш ніж п'ять відсотків населення. Таким є становище в усіх країнах. Це ніяк не пов'язано з рівнем освіти. Це просто інший рівень розвитку. Насправді для цього потрібна дуже складна професійна підготовка. Мистецтво є лише експериментальним цехом для масової культури. Недарма масове кіномистецтво називається основним напрямком — *мейнстрімом* (mainstream). Здається, Ян Юсім назвав його «кіноконсервами».

З часом авторське кіно все ж таки відродилося. Представником такого неегоїстичного *авторського кіно* є німець Фолькер Шлендорф. Він є режисером таких фільмів, як «*Молодий Терлесс*», «*Любов Свана*», «*Сплундрована честь Катерини Блюм*», «*Жерстяний барабан*» тощо. В них він поєднав ліричність своєї натури з масивною об'єктивністю навколишнього світу. Таке враження, що режисери авторського кіно все життя ставлять одну величезну картину. Просто вона складається з невеликих фрагментів — окремих фільмів. Такою ж є і творчість голландця Йоса Стеллінга. Кращими його фільмами стали «*Рембрандт*», «*Ілюзіоніст*», «*Летючий голландець*», «*Ні потягів, ні літаків*» тощо. Режисер кіно, театру і телебачення, власник кінотеатру і кафе, Йос Стеллінг вважається одним з основоположників гол-



ландської «нової хвилі» 70-х років. Він і сьогодні є найбільш шанованим в Європі режисером. Його фільми користуються неймовірною популярністю в багатьох країнах світу. Й. Стеллінг пишається тим, що в Голландії багато гарних кінематографістів, однак його й самого вражає дивовижна пасивність вітчизняних глядачів, які мало цікавляться досягненнями своїх кіномитців.

Тож можна стверджувати, що авторське кіно проявило себе як таке, що занурює глядача в реальності навколишнього світу, а не кіно як індустрія розваг.

...Кінематограф постмодернізму

Існує також *постмодерністський* кінематограф. Він не розрізняє елітарне та масове мистецтво кіно. Цей кінематограф має справу з десятками і навіть з сотнями стереотипів і цитат. Це майже так само, як у житті, коли ми говоримо про те, про що вже говорили багато разів до нас; пишемо про те, про що вже писали багато разів інші автори, і таке інше. У фільмах іронічно уживаються Томас Манн, карна хроніка, музика Бетховена, зойки футбольних уболівальників, високе і низьке (О.Мітта), а найбільш витончені й парадоксальні думки, за словами Райнера Фасбіндера, можуть з'являтися в жорстких межах заялжених і нікчемних сюжетів.

Естетично невибагливий постмодерністський кінематограф намагається одомашнити хаос розірваної людської свідомості. Вже доведена принципова всеїдність постмодерністської свідомості, в якій істина перевіряється парадоксом і абсурдом. Свідомість сучасної людини наскрізь пройняли ідеї самоіронії і байдужого сприйняття еkleктики, рефлексії безконечного сумніву. Постмодернізм став способом життя євроамериканських країн.

...Яким кіно цих режисерів поступово стає

Кіно являє собою мистецтво, яке хоче подобатись. Воно улесливо дивиться в очі або масовому глядачеві, або еліті. Там усе підпорядковане принципу *move* – рухові (ми б ще додали: рухові за всяку ціну). Герой, озброєний мобілкою, автомобілем і пістолетом (раніше у вестерні – конем, кольтом і ласо), задовольняє всі невибагливі смаки більшості глядачів по обидва боки океану.



Кіно залежить від смаків глядачів. Його успіх враховується і прогнозується. Кінорежисери, об'єднавши творчі зусилля різних професій, вміло ставлять фільми, граючи на почуттях та інстинктах, фантазмах, моральних уявленнях, улюблених темах глядачів. Тобто кіномитці роблять коктейль із зовнішніх компонентів, зберігаючи свою власну нечутливість через внутрішню беззмістовність. Приклади їх вирашів подаються як досягнення світового чи національного кінематографа, що видно в тріумфальних кар'єрах Стівена Спілберга чи Микити Михалкова.

За свій переможний конформізм кінематограф платить швидким старінням і в'яненням. Як у ранньому середньовіччі ікони були книгами для неписьменних, так кінематограф став тим же для переважної більшості населення землі в ХХ ст. Правда, Ф.Трюффо казав, що йому *«не подобається твердження, що кіно звертається до людей, які не люблять читати»*. З другого боку, в цьому спостереженні *«про людей, які не люблять читати»* щось таке є.

Театральне мистецтво

Театральне мистецтво розраховане як на видовище, так і на слухове сприйняття. Театральне мистецтво переважно акторське. Театр не може існувати поза часом, поза простором і без присутності на сцені живої людини. Головним твором театрального мистецтва є спектакль, вистава.

Театральні напрямки, еволюція театру в другій половині ХХ ст. визначаються творчою позицією режисера. В драматичному театрі основою вистави є текст п'єси. *«Це останнє місце, де люди розмовляють між собою. Театру й досі є що сказати публіці»* (Анджей Вайда). У театрі музичному (опера, оперета, балет) такою основою є музика. Наступним видом театру стала пантоміма. Це один з первісних видів театральної вистави.

Умовно театральну культуру Заходу можна поділити на «високу» й «низьку». Наприклад, у Лондоні є Ковент-Гарден, а у Парижі є Опера (Grand Opera), яка так і пишеться з великої літери. Оперу Джузеппе Верді колись назвав «Великою лавкою». В «Комеді Франсез», «Театрі Єлісейських Полів» ставлять спектаклі тільки за творами класиків чи сучасних видатних драматургів і композиторів та письменників. Так само у Нью-Йорку діє Метрополітен-опера чи оперний театр у Відні.



З другого боку, у тому ж Парижі існують «Театри Бульварів» чи театри на Бродвеї в Нью-Йорку. Найчастіше в них ставлять вистави низького гатунку, другорядні, розраховані на смаки якомога ширшого загалу. Наприклад, в 58 театрах Нью-Йорка на рубежі ХХ і ХХІ ст. ставлять виключно мюзикли. І тільки в кількох театрах ідуть оперети, тоді як у країнах СНД ще недавно вони вважалися «попелюшками» театрального мистецтва.

Таке театральне мистецтво є типовим продуктом масової культури. Але воно теж знаходить попит і приносить великі прибутки*. Театри ж «високої» культури потребують матеріальної підтримки з боку держави.

Є на Заході ще й третій різновид театрів, наприклад, театр абсурду, творцями якого були Е. Йонеско, С. Беккет та інші. Дійсність, стверджують вони, схожа на кимось, окрім нас, будовану і безконечну вежу. Захопившись будівництвом, люди начебто втрачають рештки людяності. Куди все щезає — невідомо. Від історії, мовби від вулкана, залишаються лише апокаліптичні переживання. Зрозуміти, що таке «я», «ми», «історія», — марна справа.

Між минулим і майбутнім немає зв'язку, стверджують абсурдисти. А головне, запевняють вони, відбулась глобальна втрата змісту, тому що відповіді, які дає життя, насправді не відповідають ні на які питання. Парадокси, виявлені абсурдистами і Беккетом, більш безнадійні, ніж інші. Вони фіксують передовсім за порушення і остаточний розрив зв'язків у всесвіті. Тобто немає зв'язків між причинами і наслідками, між заявами і діями тощо.

Загальна соціальна і культурна ситуація, яка склалась у Європі, позначається і на театрі. Театр — це відображення щоденних турбот та інтересів суспільства. Сучасний театр теж займається соціальними проблемами, але в набагато менших масштабах, ніж деінде. Правда, соціальні проблеми західноєвропейця мешканцю країн СНГ здаються просто смішними. У всіх європейських театрів є кілька спільних ознак, які свідчать про появу нової загальноєвропейської театральної культури.

* На кінець 1999 року в Нью-Йорку було 150 театрів. 30 з них — на Бродвеї. Наскільки всеохоплюючим є вплив масової культури, видно з того, що черга за квитками на спектакль під назвою «Лев-король» в одному з театрів на Бродвеї розтяглась на два роки.



Осереддям сьогоднішньої театральної Західної Європи є Німеччина. Половина всіх спектаклів континенту розігрувались саме на її сценах. « В Західній Німеччині багато міських театрів, але кращі сили сконцентровані в двох-трьох: частково тому, що там краще платять, частково тому, що не ризикуєш бути повішеним потайки. Директори театрів і критики володіють великою рухливістю — приїздять з різних кінців країни розвідати, що у тебе відбувається. Відведені культурі сторінки провідних газет, на відміну від тих же сторінок в інших країнах, виявляють справжній інтерес до театру, очевидно вважаючи, що присвячені йому матеріали не варто запихати в розділи відео- і поп-музики. Практично не проходить і дня без звіту у подробицях про яку-небудь театральну подію або статті в ході невпинної бурхливої дискусії про проблеми театру». Це оцінка знаменитого шведського режисера кіно і театру Інгмара Бергмана, який працював на запрошення кілька років у Резидент-театрі, в Драматені в Мюнхені. Таким був стан справ у ФРН в 70-80-ті рр.

На 1994 р. в одному тільки Берліні діяло понад 150 великих і малих театрів. Театральний ландшафт в Німеччині надзвичайно багатий, він складається з 420 театрів по всій країні. Причому на кожний сезон німецькі театри одержують субсидії із громадських коштів обсягом понад 2 млрд. марок. Фінансово підтримуються державою більшість і приватних театрів.

Німецькі режисери інсценують навіть класичні п'єси так, що останні стають фактично вже їх власним твором. Тому виникло поняття «театр режисури». Такими є Юрген Флімм, Клаус Пейманн, Петер Цадек та інші. А режисер Петер Штайн вважається людиною, яка винайшла «мислення образами».

Творчі сили колишньої Східної Німеччини працюють на Заході, а талановиті режисери Західної Німеччини — на Сході, що є запорукою подальшого прогресу німецької театральної культури.

Соціальні проблеми розробляв з певним оптимізмом і театр Ірландії. У важкі для Європи часи Ірландія була єдиною країною зі стійким соціальним фоном. Вона й потім перебувала в стані економічного піднесення. Коріння ірландського театру йде в класику.

Рушійною силою іспанського театру в минулому столітті була культура Каталонії зі столицею у Барселоні. Причому мовний бар'єр не став перешкодою для кастільців (Мадрид). Дер-



жава в Іспанії є головним імпресаріо всіх спектаклів. Проте їхній художній рівень вельми посередній, тому спостерігається втра- та глядача, особливо у приватних театрах.

Режисерські пошуки у Франції привели до відходу від звич- ного європейського театру. Так, прислухаючись до знаменито- го Антонена Арто, його послідовники остаточно відмовились від текстів у спектаклях, «від його величності слова». Для того ж А.Арто театр став живим джерелом театральної емоції, і він відкидає грацію, прозу, духовність (Луї ван Дельфт).

Дуже відомим у Франції і в світі став режисер Філіп Женті зі своєю трупю. Понад 20 років він здійснював надзвичайний вплив на глядачів. Це пояснюється тим, що всі пошуки Женті — хореографічні, пластичні, звукові — пов'язуються і завершують- ся в мистецтві маріонеток. Маріонетки у нього — «це мандрів- ка... на край театру».

Бельгійський театр відображав поступове розходження двох культур, властивих цій країні. Фламандська є відлунням голлан- дської, франкомовна більш тісно пов'язана з культурою Франції.

У Польщі, як і в Ірландії, розвивався децентралізований, локальний театр. Двоє великих театральних сучасників — Єжи Гротовський і Тадеуш Кантор, — зуміли, кожен по-своєму, змінити утилітарну гротескную психологію на творчу. Чесність і сповідальність були основоположними поняттями канторовсь- кого театру «*Cricot*».

Є.Гротовський, який створив *Театр-Лабораторію*, не вірив у прогрес в мистецтві, а тільки — в техніці. Кантор і Гротовський дуже різні режисери, але ідея «готових предметів» і «реальності нижчого рангу» першого за своєю суттю виявились дуже близь- кими до ідеї насмішки чи блазнювання останнього.

Водночас, польський режисер і сценограф Ю. Шайна так і залишився в понурих рамках політичного фрондерства, хоча причини для цього зникли ще кілька років тому.

Важливою є політична роль європейського театру. У 70-х рр. у Західній Європі театр залишався головним інструментом політичного протесту у суспільстві, місцем соціальних дискусій. Та й взагалі авангардистська естетика Західної Європи в 70-80-х роках була дуже ідеологізованою. Її «ліва» орієнтація ні для кого не була таємницею. Представники цього напрямку чітко усві-



домлювали соціальні та ідеологічні функції авангардистського мистецтва. Ними були: боротьба з засиллям пануючої буржуазної ідеології, проти «дискурсу влади», який гіпнотизував масову свідомість загальноприйнятими стереотипами мислення.

Про це вичерпно сказала Анн Юберсфельд, автор праці з історії театру кінця 70-х рр. «*Читати театр*».

Цю ж роль театр грав і в Східній Європі за радянських часів. Йшла постійна боротьба з цензурою. Причому в цій боротьбі театр був заодно з глядачем. А керівництво театру постійно балансувало між реальністю та її втіленням – протагоністами в театральній битві. У Польщі та Угорщині пам'ятають п'єси А. Міцкевича, які стали каталізатором демонстрацій робітників-поляків у жовтні 1956 р.

Театр існує в основній своїй формі як *репертуарний*. Є також *приватні антрепризи* і *комерційні проекти*, так само як і *театральні студії*.

Російський театр 60-80-х рр. відтворював героїв альтернативної соціальної поведінки. Такі люди руйнували усталені норми і догмати радянської дійсності. Театр того часу моделював героя через категорії вільної творчості й автономності. Цей герой не був прив'язаний політичною системою до місцевості і не був обтяжений суспільними обов'язками.

Спектаклі Ю. Любимова відобразили певні віхи інтелектуальної боротьби у Росії. Були в Росії і періоди, коли театральний процес вимірювали напрямками, стилями театрів-лідерів – БДТ, «Современником», Театром на Малій Бронній, Театром на Таганці, театром «Ленком». Найталановитіші режисери цих театрів проявили в своїй творчості сприйнятливність до мови часу і стилістичну новизну. Спектаклі в постановці Г. Товстоногова відрізнялися глибиною проникнення в проблеми сучасності, А.Ефроса – психологізмом, О.Ефремова – соціальністю. О.Ефремов тридцять років керував Московським художнім академічним театром СРСР ім. М.Горького (МХАТ), найбільшим театром у Росії.

Марк Захаров – останній з покоління великих режисерів 60-80-х рр. У своїх постановках він показав, що театр саме те місце, де відбувається все найцікавіше і найважливіше, що він є центром життя.

«Апологет комерційного і буржуазного театру» Марк Захаров впевнений у тому, що сучасний глядач пересичений. Він все



бачив, тому завданням режисера є «вдарити» його в таке місце і з такою силою, щоб він вже до кінця не зміг отямитись. Саме таким є відомий режисер з Санкт-Петербурга Лев Додін. Кілька років тому Л. Додін здійснив у російському театрі своєрідну революцію (Д. Цілікін). Він змусив актрис роздягтися і голими грали цілі сцени в спектаклі. Справді, *«бути голим – означає бути самим собою, натуральним, без прикрас. Бути голим – означає бути виставленим напоказ. Щоб тіло стало голим, його треба побачити як об'єкт, об'єктивізувати»* (І.С.Кон). Тобто у Л. Додіна нагота виявилась станом, рівним решті станів людини.

Потроху шезала критична роль театру в Східній Європі. Події 1981–1991 рр. привели сцену до нових, ще не освоєних реальностей. В кінці 90-х рр. театр Росії не прагнув до постановки спектаклів на актуальні теми, не реагував блискавично на політичні події. Як казали, театр вже не «відображав життя», а, навпаки, намагався захопитися його красою, його можливою неспішністю. Щезли напрямки сьогоднішнього театрального процесу, натомість цінувалися кожна вдала акторська і режисерська робота. Знову почало зростати значення цілощодої сили театру в оздоровленні суспільства. Відомими в Росії режисерами були також Анатолій Васильєв, Роман Віктюк, Олександр Галібін. Останній був мало не єдиним тоді режисером, який вмів бути новатором у реалістичному психологічному театрі.

Український театр 60-70-х рр. порівняно з театром російським був у гіршому становищі. Фактично відсутньою була високохудожня оригінальна драматургія. Та ж, яка була – М. Зарудного, О. Коломійця, В. Рачади, була вторинною, претензійною.

В 70-х роках український радянський режисер і актор зобов'язані були страждати, турбуватися за долю світу, попереджувати своїх, менш духовних співвітчизників про небезпеки і спокуси капіталістичного способу життя, а також надихати їх прикладами істинної доброчесності. І все ж таки театр був одним з найбільш видовищних заходів.

В кінці 80-х – на початку 90-х рр. театральне мистецтво перестало бути популярним видом мистецтва.* З часом театральні

* Це й не дивно. Адже партійний керівник України 70-80-х рр. В. Щербинський так ніколи і не побував на жодному спектаклі, в жодному з театрів Києва.



вузи покинула велика кількість талановитих педагогів, а їм на зміну прийшли, як правило, ті, хто ще не відбувся. Тому не було кому достатньою мірою навчати акторів їх професії.

Театр став режисерським. Це означає, що кожен режисер по-своєму трактував п'єси навіть великих драматургів. Серед таких режисерів в Україні відомі імена В.Більченка, Д.Богомазова, С.Данченка, А.Жолдака та інших. Заслуженим авторитетом користується патріарх української театральної режисури В.Оглоблін.

Показовою є творча доля київського режисера Е. Митницького. Він майже 50 років пропрацював у театрі, створив і очолив Київський театр драми і комедії на Лівому березі Дніпра. Свої роздуми про сучасне театральне мистецтво і перспективи його розвитку Е.Митницький виклав у цілій низці серйозних мистецтвознавчих досліджень.

В середині 80-х рр. в Україні піднялась хвиля театрального студійного руху. Більшість таких студій не витримала випробувань перебудови, вижили лише поодинокі театральні колективи. Прикладом успішного театру-студії може бути київський театр «Актор», створений режисером Валентином Шестоपालовим.

Театр деполітизувався і в Західній Європі, де не відбувалося політичних подій, подібних до східноєвропейських. Був втрачений інтерес до глобальних проблем, які стрясали суспільством. Якщо раніше розкривались форми гніту свободи духу, то сучасні форми несвободи ще не знайшли свого сценічного втілення, ще не віднайдена була відповідна театральна мова.

«Ліва» культура, яка домінувала у західному театрі, а згодом з'явилась і в східноєвропейському, стала шукати форму для збереження свого культурного спадку. Причиною цього залишається загроза класиці з боку «ринкових» сил, зниження її до рівня поп-культури.

Старому поколінню театральних діячів важко було знайти спільну мову з молодим. Саме шлях до наступної театральної генерації є головною проблемою європейського театру сьогодні.

Нові стосунки з глядачем і вплив на театр ринкової економіки об'єднують всі театральні форми діяльності. Німеччина вважається бастионом європейської театральної культури. Там в ряді міст будуються театри на 1500 місць для постановки мюзиклів. Так ця країна «серйозного» театру була переможена новим яви-



шем. Подібна ж ситуація у Польщі. Пристрасть до театру-розваги шириться по Європі. Та «культурна індустрія» – це всього-на-всього масова продукція, і вона не є справжнім конкурентом театральному мистецтву.

Найхарактернішою рисою європейського театру сьогодні є те, що він вустами своїх апологетів ставить перед собою запитання: «*А чи потрібен я?*» Наприклад, у Данії кіно користується набагато більшою популярністю, ніж театр. Такий «пошук душі» театру характерний для всіх країн Європи. Відбувається відродження театру, близького глядачеві. До того ж ніяке інше мистецтво, окрім театру, не може бути таким могутнім і витонченим. Театр був і залишається єдиним «живим» засобом художнього пізнання дійсності, яка в остаточному підсумку повинна змінюватись у напрямку гармонії і добра.

Демосфен назвав театр «теоретизуванням», тобто *усвідомленням суспільством свого місця у світі і ставлення до нього*. Вважається, що європейська культура отримує внаслідок грядущих змін театр, який не висміює, а зображує.

На кінець ХХ ст. були переграні всі поняття театру, перепробувані всі напрямки і створено новий *режисерський театр*. Правда, це більше стосується театру російського, українського, де зберігається традиція прихильності до театального мистецтва, існує своя школа. Якщо ж говорити про театр західноєвропейський, то це вже зовсім інша культурна традиція – тут він в основному виконує розважальні функції. Може, небезпідставними є звинувачення його в безпроблемності, а західного театального ландшафту – в стерильності.

Ще іншим є становище *американського театру*. В нього немає єдиної методології. Американська акторська школа принципово відрізняється від європейської. В американському суспільстві театр займає значно менше місце, ніж в європейському. Взагалі ж традиція в американській культурі – річ малозначуща.

Обличчя американського театру другої половини ХХ ст. багато в чому визначали такі драматурги, як Артур Міллер, Теннессі Вільямс і Юджін О'Ніл. Світове визнання А. Міллеру принесла п'єса «*Смерть комівояжера*». Це була «американська трагедія» повсякдення. В ній було знайдено оптимальний сплав змісту і форми для розкриття глибинних архетипів національ-



ної свідомості. В «Смерті комівояжера» висловлено потаємне розчарування повоєнних США в американській мрії. Драматург показав, що американське суспільство створює людей тільки двох типів: тих, хто ставить умови, і тих, хто їм підкоряється, тобто активних і пасивних варварів. Саме викриття всієї мережі фальші, самообману і пустоти надало такої гостроти п'єсі «Смерть комівояжера» в очах столичної американської аудиторії.

Разом з тим п'єса доводила право пересічної людини на трагедію не меншу, ніж класична. «Смерть комівояжера» А. Міллера разом з творами Ю. О'Ніла «Довгий день прямує в ніч» та Т. Вільямса «Трамвай «Бажання» стали тими творами, які визначили весь подальший шлях американського театру.

Незаперечним є факт існування вельми своєрідної естетики *постмодерністського театру* (Д. Мегиш, П. Пейвіс, Д. Крайзенс). В основу її покладено метод театралізації елементів театральності як знаків, деконструктивну жестикуляцію. Постмодерністський театр пародіює театральність самого себе («сцена на сцені»). Як сказав Даніель Мегиш, цей театр *«коливається між двома полюсами: виразити і створити видимість, створити видимість вираженої видимості»*. Коротше кажучи, театр, та й годі.

Рекомендована література

Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво. — Львів, 1992.

Барт Р. Избранные работы. — М., 1989.

Барт Р. Мифологии. — М., 1996.

Бахтин М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979.

Бергман Ингмар. *Laterna Magica*. — *Иностранная литература*, 1989, №№ 9-11.

Берто Симона. Эдит Пиаф. — М., изд-во «Искусство», 1991.

Бродский И. Роттердамский дневник. *В кн.: Бродский И. Форма времени. Т.2.* — Мн., 1992.

Гасснер Д. Форма и идея в современном театре. — М., 1959.

Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. — М., 1985.

Дельфт Луї, ван. Terra incognita французького театру // *Вікно у світ*. — 2000. — № 1.

Деррида Ж. Письмо японському другу // *Вопросы философии*. — 1992. — № 4.



Заиченко Г. А. Постмодернизм: ключевые идеи Л. Витгенштейна и Ж. Деррида. — *Философская и социологическая мысль*. — 1992. — № 4.

Кондаков И. В. Самосознание культуры на рубеже тысячелетий // *Общественные науки и современность*. — 2001. — № 4.

Курилич Михайло. Гуцульський орнамент. (*Елементи та мотиви гуцульського орнаменту*). — Київ, ЛК Мейкер, УВЦ. — 2001.

Лиотар Жан-Франсуа. Ситуация постмодерна. — *Философская и социологическая мысль*. — 1995. — № 5-6.

Литературная история Соединенных Штатов Америки. Тт. 1-3. — М., Прогресс, 1977-1979.

Лотман Ю. М. Избранные статьи. В 3-х тт. — Таллинн, 1992.

Любомир Медвідь, Олег Мінько, Зеновій Флінта: Альбом / Автор-упорядник О. Жирко-Козинкевич. — К.,: Мистецтво, 1992.

Мигунов А. *Vulgar*: Эстетика и искусство во второй половине XX века. — М., 1991.

Митта А. В аспектах постмодернизма // *Искусство кино*. — 1989. — № 7.

Моран Анри, де. История декоративно-прикладного искусства. — М., 1982.

Назаретян А. П. Архетипы времени в традиционной культуре // *Общественные науки и современность*. — 2001. — № 4.

Нариси з історії зарубіжного декоративно-ужиткового мистецтва. Навч. посібник / Я. П. Запаско (керівник авторського колективу), В. І. Білик, І. В. Голод, С. П. Лупій, Г. Г. Стельмахук, Р. Т. Шмагало. — К.: ІСДО, 1995.

Пави П. Словарь театра. — М., 1991.

Рябушин А., Шукуров А. Творческие противоречия в новейшей архитектуре Запада. — М., 1986.

Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. *За ред. М. Зубрицької*. — Львів, 1996.

Сосновский Н. Хайле Селассие, песенки рэгги и мифы исторического сознания // *Иностранная литература*. — 1992. — № 8-9.

Стародубцева Лідія. Архітектура постмодернізму. *Історія, теорія, практика*. — Київ, 1998.

Тимофеевский А. Тоска по Веронике Фосс // *Искусство кино*. — 1989. — № 6.

Фуко Мишель. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. — М., 1977.



Чередниченко Т. В. Тенденция современной западной музыкальной эстетики. — М., «Музыка», 1989.

Шевалье Морис. Мой путь и мои песни. — М., 1977.





РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ

СХІДНА ЄВРОПА: ЗАНЕПАД КУЛЬТУРИ В 40-х, ПОЧАТОК ЇЇ ВІДРОДЖЕННЯ В КІНЦІ 80-х РОКІВ

Занепад культури

Після приходу до влади комуністи серед інших проблем звернули увагу на культуру. Логіка світової гармонії побудована на інформації. Саме доступ до інформації про досягнення світової культури і був заборонений новою владою в країнах Східної Європи. Одночасно з цим не тільки мистецтво і література, а й освіта, дозвілля, спорт і релігія мушили стати апологетами комуністичного режиму. Одним з проявів цього був соцреалізм у мистецтві всіх видів і жанрів. «Соціалістичним за змістом і національним за формою» мусив бути твір письменника, художника, архітектора, композитора. Це була ідеологічна вимога Й.Сталіна. Його політику щодо культури проводили «сталіни» меншого калібру в країнах усього соцтабору. Таким «сталіним» для болгар був Червенков, для чехів і словаків – Готвальд, для поляків – Берут, для німців – Пік і тому подібні.

Набагато серйознішими за своїми наслідками були нові форми «гуманітарного знання»: інститути марксизму-ленінізму, що не мали аналогів на Заході. Так само катастрофічними за наслідками були безконечні постанови і загрози, що видавалися за юриспруденцію, або, скажімо, «нова історія», з якої було вилу-



чено все, крім «героїчної боротьби партії комуністів». Була навіть зроблена спроба захопити народну музику або заборонити в ній усе те, що не узгоджувалося з офіційною ідеологічною доктринаю марксистів-ленінців. Спорт став символом соціалістичного патріотизму, а його досягнення перетворилися на «чергові перемоги соціалізму».

Наступ нової влади на культуру йшов одразу в кількох напрямках: політичному, ідеологічному й адміністративному. Наприклад, на час закінчення війни з усіх репресованих в СРСР письменників половина припадала на Україну. Це була відверта спроба сталінського режиму знищити саму душу українського народу.

Була встановлена строга дисципліна офіційної комуністичної культури. Ті письменники, художники та композитори, які вціліли, змушені були доводити свою лояльність до режиму. Деяка частина робіт офіційної науки отримала визнання, а їхні автори — премії і посади. Певна частина акторів чи співаків, решта митців були не тільки сприйняті владою, а досягли навіть народного визнання. Та, за винятком спорту, офіційна культура швидко втрачала вплив серед інтелігенції, а потім і всього народу. Партійний квиток люди мусили мати як паспорт про благонадійність. Не можна було зробити кар'єру, не ставши членом партії.

Офіційне мистецтво й офіційні гуманітарні дисципліни настільки дискредитували себе в очах свого народу беззастережним виконанням партійних директив, що стали об'єктом знущання і презирства. Церкву, школи, клуби підпорядкували своєму впливові комуністи. Офіційна культура була позбавлена творчих засад і втратила довіру громадян, хоча й була обов'язковою для всіх.

Але оскільки наш світ складається з явищ-антиподів, то занепад офіційної культури не міг не привести до розквіту культури неофіційної, забороненої. Її ще називають культурою андерграунду або катакомбною культурою. В різних країнах Східної Європи виникали свої форми цієї культури. В Польщі вона виникла всередині католицької церкви. В Чехословаччині вона мала світський характер, більш інтелектуалістський чи пов'язаний з народною музикою. В Угорщині ця культура існувала частково завдяки кальвіністській церкві.



Це була правдива, справжня національна культура кожного народу. Перш за все тому, що ця культура охоплювала як інтелігенцію, так і маси народу. Прикладом цього може бути польська католицька церква з її звичаями і традиціями, за допомогою якої з'явилася висока культура пізнього католицизму. В ній вчені і митці втілили свій релігійний спадок. У польській культурі виникло парадоксальне явище, коли поети, музиканти і художники як світочі духу переважили терези історії. Ставкою було існування народу, позбавленого державності. І не врятувала його праця практична, торгівля чи технологія, а власне, великі злети духу.

По-друге, ця культура нікому насильно не накидалася, вона виросла, живлячись суспільними силами. По-третє, саме культурні об'єднання людей, які мали спільні інтереси, і наповнили сенсом їх існування. По-четверте, як всяка справжня культура, вона прагнула оформитись у певні заклади: церкву, товариства і клуби, підпільні навчальні заклади. Серед опозиційної інтелігенції країн соціалізму була поширена думка, що знищити радянську владу неможливо, але можна завадити їй витоптати все живе.

Всезаборонство в художній творчості

Між Сходом і Заходом існує розбіжність у розумінні того, для чого потрібна література як складова культури. В СРСР панувало утилітарне розуміння призначення літератури. Вона була покликана виховувати своїх читачів. В середині 40-х рр. радянський ідеолог А.Жданов картав і карав письменників, громив людей і організації, які не дотримувалися цієї засади. Література була ідеологічним засобом, а народ – вічним школярем. Ця концепція прийшла до нас ще з Візантії, де панівними жанрами були житія святих, тлумачення Святого письма й проповіді.

На думку відомого українського вченого-філолога Ю.Шевельова, панування напучувальної літератури виключало появу «Декамерона», пародійного «Дон Кіхота» чи трагічних блазнів Шекспіра. Все це виникло в Західній Європі, де література не конкурувала з церковними казаннями.

Отже, в колишніх країнах соціалізму читачі були учнями, а письменники – вчителями життя. І в цьому немає ніякої супе-



речності. Адже, за словами брата знаменитого філософа і філолога М.М.Бахтіна – Миколи Бахтіна, в прямому значенні слова *поезія* – дія, навіть дія переважно – *поезіс*. Так само до дії, до подвигу кликали читачів повісті і романи письменників країн світової соціалістичної системи. Комуністичний режим дуже пильно стежив за духовним життям своїх громадян та оберігав учнів від поганих вчителів.

Читачі ж євроамериканських країн ніколи не навчаються вміння жити з художньої літератури. Вони читають книжки заради задоволення, переживаючи події разом з героями твору, або щоб згаяти час в дорозі чи у відпустці.

Однак Г.Бюль дотримується іншої думки з цього приводу. На долю сучасної літератури, стверджує він, випадає відповідальність, до якої вона ще не доросла. Не дочекавшись відповіді на складні запитання, які ставить життя, від науки, політики або церкви, люди вимагають її від письменників. Саме від письменників люди хочуть почути те, про що не хочуть говорити вчені, політики і священники, які не хочуть брати на себе відповідальність за те, що діється.

У Західній Європі були традиції античності, було італійське Відродження, французькі ідеї Просвітництва. І навпаки, Східна Європа на довгі століття застрягла у візантійстві – і в культурі, і в політиці. Ідея прогресу була підходящою метафорою для історії Заходу, тоді як в країнах Східної Європи вона перетворилася на ідеологію (Ю.Шевельов). Ідеологія ж заперечує і відкидає ідею поступу. Марксистська ідеологія являє собою таку «картину світу», яка трактує дійсність не з метою її пізнання, а з метою виправдання певних групових інтересів. У межах колишнього соціалістичного табору була створена модель релігійного соціалізму. Реальним оголошувалося все, у що вірять колектив, який розчинив у собі окрему людину. Отже, ця ідеологія не була захищена в розквіті літератури, орієнтованої на світові зразки.

«Залізна завіса» відгородила країни Східної Європи від західноєвропейських на цілих 73 роки. *Всі ідеологічні і політичні заборони в країнах світової соціалістичної співдружності впливали з нездатності радянського політичного режиму до самозахисту.* Ідеологічна небезпека з боку внутрішніх і зовнішніх ворогів



сприяла спрощеному уявленню про культуру. Крім того, занадто часто робилися спроби захистити те, що не можна було захистити, і це підривало довіру. Народи втратили ентузіазм, коли покликання правлячої партії як вчителя було підмінене обов'язками наглядача.

**Необхідність подолання догматизму і схоластики
у дослідженнях суспільствознавців
східноєвропейських країн**

Цілих п'ятдесят років Західна і Східна Європа йшли своїми шляхами до прогресу. Засобами його досягнення для першої був лібералізм, для другої — марксизм. Громадяни «обох Європ» у своїх невдачах звинувачували протилежну систему, а успіхи приписували лише собі. Якщо виробництво не досягало успіхів, то в цьому були винні або комуністи Східної Європи, або капіталісти Західної. Та з часом почали зароджуватися сумніви щодо справедливості ідеї поступу. Дедалі менше залишалось тих, хто вірив у людину як ковала свого щастя. Бруд, покидьки і кіптява — свідчення презирства людини до довкілля, як природного, так і культурного. В листопаді 1989 р. впала Берлінська стіна завдовжки в 155 км, яка до того впродовж 28 років розгороджувала Німеччину надвоє*. Відбувся перехід від «холодної війни» до миру. Все це в остаточному підсумку обумовило шлях до реконверсії***.

На сході Європи розпалась система країн, об'єднаних комуністичним режимом. Триумфальні перемоги демократії в кінці 80-х і на початку 90-х рр. відбулися на просторах не тільки від Берліна до Москви, а й від Сантьяго до Кувейта. На заході Європи 15 найбільш розвинутих країн об'єдналися в спільний ринок, що охопив 300 млн. чоловік програмою вільного пересування людей, капіталів і послуг. Це об'єднання стало федеративним полюсом всього континенту. З цього моменту *європейська ідея стає суттю розвитку людства.*

*З 1949 по 1961 рік (коли була збудована стіна) з НДР до ФРН втекло 2 млн. 600 тис. чоловік, тобто шоста частина населення Східної Німеччини.

** Реконверсія (лат.) — переведення народного господарства після війни на виробництво продукції мирного часу.



Чимало конфліктів і ворожнечі залишив у спадок народам нових незалежних країн Східної Європи колишній комуністичний режим. Виникають ці конфлікти ще й через несприйняття однією частиною населення землі культури інших етнічних груп всередині цих країн. Вирвавшись з обіймів тоталітаризму, людина отримала можливість вільно приймати рішення, а разом з тим і відповідати за них. Гострішою стає потреба в знаннях про людину, суспільство, його історію. Оновлення суспільства неможливе без піднесення рівня культури народу.

У зв'язку з цим зростає потреба людини в суспільствознавчих знаннях. Світ народів Східної Європи після падіння комуністичних режимів опинився на роздоріжжі. Сьогодні потрібна об'єктивна оцінка сучасності. Її можуть дати тільки суспільствознавці – історики, філософи, політологи*. Потрібен прогноз нашого подальшого розвитку. І останнє – наростаюча потреба в суспільних науках викликана і необхідністю збереження та розвитку духовності народу, його культури**, тому що загибель старих культурних форм життя і несприйняття нових народами Східної Європи може призвести до катастрофи.

Починати треба з оновлення суспільствознавства. Потрібно здійснити деідеологізацію і деполітизацію гуманітарних наук. Мовою марксистської історії неможливо було викласти суспільний досвід, яким збагатилася людина в довоєнний період і особливо в 60-80-х рр. Відтворити справжнє братство людей, які розуміють одне одного, попри різницю в мовах і територіях, під силу, мабуть, тільки церкві й університетам. Віра і наука в історії людства були двома нормативними дисциплінами, що надавали

*Динамічні зміни відбувались, наприклад, в суспільствознавстві Угорщини. Так, з 1989 по 1994 рік там було написано 150 підручників з історії. В їх створенні брали участь 700 авторів. В середині 90-х років в країні найбільшою популярністю користувались приблизно шість підручників. В Угорщині кошти для придбання підручників видавались батькам учнів у вигляді спеціальних чеків. З ними покушці отримували в магазині підручники, які вважали кращими.

** Філософ К. Леві-Стросс (Франція) і вчений та письменник І. Єфремов (Росія) стверджували, що майбутнє має належати гуманітарним наукам або його не буде взагалі.



сенсу людській долі. Нині ми знову звертаємося до них по допомогу.

Культурне відродження: повернення народів імен і творів видатних діячів культури

Культурне відродження є насамперед актом самоусвідомлення. Кожен з народів Східної Європи, отримавши незалежність і державність, мусив вирішити багато проблем. Сучасний стан кожної східноєвропейської нації, її духовна історія впливатимуть на національний поступ. Оскільки йдеться про відродження, то маєтись на увазі минуле кожного народу, що звільнився. У минулому зберігається те, що треба відродити у своїй пам'яті, щоб жити далі.

Кажуть, що народ, який не знає свого минулого, не має права на майбутнє. *Історична пам'ять поряд з мрією про майбутнє є основою національної свідомості.* А остання є усвідомленням власної історії. Отже, суттю відродження є усвідомлення народом себе як нації, як дійової особи історії і сьогодення.

Разом з тим виникла нагальна потреба поновлення цілісного образу української культури і мистецтва, наукового аналізу всього розмаїття понять і явищ, які входять до їхнього кола, повернення багатьох заборонених імен художників та їх творчого доробку (О.Голубець).

Це ж стосується національної культури всіх народів, на долю яких випало нещастя існувати в системі країн соціалістичної співдружності.

Відроджується те, що через різні причини не ввійшло до складу сучасної культури. Впродовж історії зміст цієї пам'яті змінюється. Тобто пам'ять включає в себе лише те з минулого, що відповідає потребам сьогоденішнього дня.

В ім'я чого здійснюється національне відродження? Перш за все задля пробудження творчих можливостей соціально-культурної активності нації, згуртування її на досягнення бажаних змін у духовній сфері суспільного життя. Ці творчі можливості і є суттю явища, яке зветься *духом нації*. Процес відродження саме й спрямований на відтворення національного духу. Дух нації невіддільний від її історії. Тому саме у розвитку духовної культури слід шукати витоки національної ідеї.



В історії, в минулому кожного народу формується дух і національні риси, спосіб життя. Якщо цивілізація – це спосіб виробництва, технологія, то культура – це спосіб життя, ментальність.

Процес культурного відродження відбувається паралельно з двома іншими – з утвердженням незалежних держав і перетворенням тоталітарних суспільств на демократичні. Ліквідація монополії однієї партії чи держави на засоби масової інформації, ліквідація цензури*, свобода совісті – це фактори, які сприяють культурному відродженню.

Основи пошуку національної ідеї мають скласти суспільні ідеали геніїв і мучеників за волю народу. Українцям треба пам'ятати імена Василя Стуса, Миколи Руденка, Ігоря та Ірини Калинців, братів Михайла і Богдана Горинів, Михайла Косіва, Левка Лук'яненка, В'ячеслава Чорновола, діяльність яких замовчувалась, а самі вони жорстоко переслідувались за радянської влади. Творча і громадська діяльність Вацлава Гавела (Чехо-Словаччина), Жельо Желева (Болгарія), А.Паточки (Польща), О.Солженіцина**, В.Буковського, В.Максимова, А.Сахарова (Росія) і багатьох інших дисидентів у країнах Центральної і Східної Європи допомагала розхитувати підмурки соціалістичної тоталітарної системи. Завдяки їм в епоху тоталітаризму продовжувала жити національна гідність цих народів і прагнення до справжньої культури.

Отже, національна ідея має акумулювати загальнолюдські цінності, які були створені людством за той час, поки народи Східної Європи перебували в політичній і духовній ізоляції від усього світу. І останнє: ця ідея не тільки вказує власний шлях

* Аркадій Аверченко колись жартував з приводу цензорів: *сталеві мізки, мідні лоби, чавунні підборіддя. Коротше, розквіт російської металурії.*

** Як стало відомо з достовірних джерел (архів КДБ в Москві), О.Солженіцин насправді був не дисидентом, а донощиком і провокатором. За його доносами були засуджені на великі терміни його дружина Решетовська і ще ціла група зовсім невинних людей. На совісті Солженіцина також «екібастузький донос», який допоміг владі жорстоко придушити в зародку повстання українських націоналістів в 1952 р. Всі учасники повстання відразу ж були розстріляні без суду і слідства.



розвитку країнам і народам Східної Європи, а й орієнтує їх на досягнення рівня науково-технічного і соціального поступу постіндустріальних країн.

Роль культури

в становленні нових незалежних держав Східної Європи

В межах колишньої Російської імперії в 1917 році встановився тоталітарний режим. Він існував до 1991 року. Тоталітарний, тобто такий, за якого глава держави розпоряджався не тільки майном і життям, а й свободою совісті громадян. Соціалістичні ідеї в тому вигляді, в якому їх намагалися втілити в життя на 1/6 земної кулі, виявилися остаточно скомпрометованими і втратили значення орієнтира суспільного розвитку.

Повоєнний період по 80-ті роки включно характеризувався повільним масовим підвищенням рівня і якості життя. В межах цього часу з кінця 60-х років почалося активне освоєння західної соціально-наукової культури, яка вже розповсюджувалась через засоби масової інформації.

Тільки з кінця 80-х рр. почався процес подолання наслідків тоталітаризму. Заперечення минулого суспільного ладу, розвінчання сталінізму в усіх його проявах привело до змін в економіці і політиці, в моралі, психології і культурі. Однак події початку 90-х років показали, що країни, які позбулися тоталітаризму, не можуть жити самим лише запереченням минулого. Породжені таким запереченням песимізм, скепсис і цинізм осудження і відчуження самі по собі непродуктивні. Такі явища виникають як наслідок розладнаної свідомості деморалізованої людини. Тобто вони є супутнім продуктом розладнаної культури перехідного періоду.

Хаос і анархія, руйнування і революційний злам ніколи не народжували нового громадянського суспільства. Так само і сліпа надія на зовнішні фактори, на воєнну силу, на зарубіжну допомогу і т. п. безпідставна. Безпідставна вона ще й тому, що є спробою досягти результатів, минаючи процес. *Отже, досягти добробуту без затрати зусиль неможливо.*

Занурення людей з головою в політику й економіку відбувається через нерозуміння того, що *поза культурою і без неї і політика, і економіка стають непотрібними.* В основі правильної



політики лежить культурне багатство і своєрідність країни, всього її багатонаціонального населення.

До прикладу, повоєнній Європі знадобилося 30 років, щоб звикнути до очевидних форм нерівності. Ними були розкішні ресторани, дорогі лімузини і манто — з одного боку, і відсутність часом елементарних умов життя — з другого. Ці протилежності були збалансовані за допомогою соціального забезпечення в суспільстві споживання через демонстрації і страйки, на яких висувались економічні вимоги.

Західне суспільство тільки на 70-ті роки зуміло забезпечити собі високий рівень соціальної захищеності і добробуту своїх громадян. Там настав час *prosperity* — процвітання. Тому-то сьогодні благополучне суспільство Західної Європи і Сполучених Штатів називається, не без підстав, *суспільством двох третин* чи навіть *трьох чвертей*.

Інша справа — «нові індустріальні країни», які за інерцією ми все ще зараховуємо до країн «третього світу». Тут, на відміну від Заходу, модернізаційний ривок був здійснений у стислі історичні строки. Супермаркети і дорогі магазини з'явилися там, де ще років 20-30 тому стояли солом'яні хижі і повзали змії. При цьому в основі ривка кожної зі східних країн — чи то Японія, чи Південна Корея, Сінгапур чи Тайвань, Туреччина чи Індія — лежало власне «економічне чудо», своя оптимальна модель розвитку і успіху.

А що є головним здобутком людей у посттоталітарному суспільстві Східної Європи? Відповідь зрозуміла: 73 роки негативного досвіду. Загальна рівність і справедливий розподіл національного багатства є нездійсненою мрією. Вона утопічна. І перш за все тому, що не змогла забезпечити ефективність суспільного виробництва. А спроба впродовж 73 років реалізувати ці принципи показала, що мета соціалізму недосяжна, а його програма нереальна.

Справжнім запереченням шкідливого минулого стане тільки розвиток попередніх успіхів. Хто і як визначить нові шляхи суспільного розвитку, нове політичне і філософське мислення? Як привести існуючу систему у відповідність зі світовими цінностями демократії?

В кінці ХХ ст. ми стояли перед тими ж питаннями, які здавна хвилюють людство. Чому все змінюється, а не залишається



незмінним? Чому весь час відбувається становлення, а не зберігається вічна сталість? Відповідь слід шукати у працях філософів, які пояснюють, що змінність є суттю буття. Змінюється культура і її складові частини — література, живопис, архітектура, музика, наука, філософія, релігія, мораль і право. Змінюються також і форми соціальних, політичних і економічних організацій. Відбувається це тому, що кожна з них являє собою діюче підприємство і несе в собі засади своїх змін.

Проблема полягає в тому, щоб встановити — якого роду культура настільки вільна сама в собі, що започатковує і народжує політичну свободу як свого супутника і наслідок.

В ХХ ст. відбувалась руйнація соціальної бази постіндустріального протесту, спрямованого на створення нового ладу. Індустріальна бюрократична верхівка Росії, України, Білорусі, Казахстану та інших пострадянських країн руйнувала нові середні прошарки суспільства, сфери культури, освіти, науки, виробництво нових технологій. В цей же час в інформаційних суспільствах Заходу суспільний сектор в особі держави включає в себе сфери культури, науки, освіти, соціальної допомоги, охорони здоров'я. Тобто там держава всіляко підтримує ці сфери, причому в тонкій ув'язці з ринковими секторами і з використанням елементів ринкових механізмів. У країнах же СНД все відбувається навпаки. За перших же пробісків капіталізму чиновники-розподільвачі цих країн кинули науку, освіту, охорону здоров'я напризволяще.

Почалася деградація. Руйнування нового середнього прошарку суспільства, пов'язаного з наукою, освітою, наукоємким виробництвом, обернулось руйнацією соціальної бази постіндустріального протесту. Це стало імпульсом до небезпечного зворотного руху суспільства.

Рекомендована література

Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. *Мистецьке життя Львова другої половини ХХ століття*. — Львів, Академічний експрес, 2001.

Друкер Пітер. Доба соціальних трансформацій. — *Сучасність*. — 1996. — № 6.



Кеннеді Майкл. Історична спадщина та громадянське суспільство: альтернативні нації в Східній Європі // *Сучасність*. – 1994. – № 5.

Куць О. М., Куць Ю. О. Етнополітичні аспекти розбудови української держави. – Харків, 1999.

Мотиль Олександр. Структурні обмеження й висхідні умови: постімперські держави і нації в Росії та Україні // *Сучасність*. – 1995. – № 9.

Поппер К. Открытое общество и его враги. – М., 1992. – Т. 2.

Семчишин М. Тисяча років української культури. – К., 1993.

Стріха Максим. Держава і культура: Ретроспекція та перспективи // *Сучасність*. – 1995. – № 11.

Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. – М., 1990. – Т. 2.

Хофманн Лутц, Мьоллерс Феліцітас. Україна на шляху до Європи. – Київ, 2001.

Шлемкевич М. Загублена українська людина. – К., 1992.

Ян Егберт. Перелом у Східній Європі // *Сучасність*. – 1994. – № 5.





РОЗДІЛ П'ЯТИЙ

КУЛЬТУРНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ЛЮДСТВА

Найвищим досягненням кожного суспільства є його *інтелект*. Саме він рухає людство вперед. Мислення і мова є базовими константами розвитку людства. Сьогодні в світі є мільйони людей, які живуть нижче порога бідності. Мільярд людей ще й досі неписьменні. Триста мільйонів хлопців і дівчат ніколи не відвідували школу. Прибутки двадцяти відсотків найбагатшого населення землі у сто п'ятдесят разів вищі, ніж прибутки двадцяти відсотків найбіднішого населення. За останні три десятиріччя розрив між ними збільшився вдвічі. Зрозуміло, що таке суспільство живе з двома швидкостями. Можливості у людей різні.

Процес інтелектуалізації йде в ногу з процесом деінтелектуалізації. Є такий показник – *коефіцієнт інтелектуалізації мови*. Якщо в 50-ті роки колишній СРСР був за цим показником на третьому місці у світі, то на 1985 рік він опинився на 42-му, а в 1987 р. – на 57-му місці.

За даними ЮНЕСКО, в 1989 р. колишній СРСР займав двадцять восьме місце в світі за рівнем культури. Бюджет бібліотеки Конгресу США був більший за бюджет бібліотеки ім. Леніна у Москві в п'ятнадцять разів. Тільки три копійки на рік припадало на культуру кожному громадянинуві СРСР.



За так званим *індексом розвитку людського потенціалу* Україна, наприклад, стоїть вище Молдови, але нижче Польщі, Естонії, Росії і Білорусі. Серед 174 країн світу Україна займає 78-е місце.*

Суспільство можна уявити як живий організм зі своїм мозком. За сучасною термінологією «*країни, що вчаться*» стрімко переганяють східноєвропейців. Нові демократичні режими Східної Європи отримали у спадок нерозуміння важливості розвитку інтелекту своїх народів. І це вже згубно позначається на стані справ у країнах СНД.

Освіта. Якою вона потрібна всім ?**

Вченими судилося бути небагатьом, і це може бути результатом всього життя. Освіта ж потрібна всім, і її основи повинні бути закладені ще в дитинстві. Освіта має на меті розвиток культури в усьому розмаїтті її загально-людського і національного багатства.

Адже основною в освіті є ідея, яка відображає головні вимоги держави до своїх громадян. Відповідно до теорії Е.Дюркгейма освіта виконує функцію агента моральної регуляції, сприяючи інтеграції суспільства.

Освіта змикається з культурою в тій її якості, в якій вона постає як національна культура, що існує не стільки в усній формі, скільки в писемній мові. Школа є основним осередком національної культури, основним засобом прилучення до неї. *Народна культура* передається з покоління в покоління на рівні природних здібностей людини – її пам'яті, живої мови, природного слуху, органічної пластики. А *національна культура* засвоюється кожною людиною через посередництво спеціальної підготовки, що зветься *освітою*. Те, що дається у вигляді писемного тексту, може бути сприйняте за наявності як мінімум грамотності, вміння читати і писати. В ситуації національної культури, що ґрунтується на писемній традиції, освіченість і культурність трактовуються майже як синоніми. Просвіщати – означає за

* Дані про розвиток людського потенціалу України наведені станом на 2001 рік.

** Восени 1997 р. Президент США Білл Клінтон заявив, що перед вітчизняною школою стоїть завдання навчити дітей віком до 10 років рахувати, а віком до 14 років – читати. Сьогодні половина учнів, підкреслив Президент, не знає, де знаходиться Тихий океан, а друга – де знаходиться Атлантичний.



допомогою освіти, школи виробляти у людей культурну самосвідомість, яка завжди втілена в національній формі.

Сьогодні освіта стала засобом отримання спеціальності. А це вже умова не так національного, як професійного життя. Освіта і культура в сучасному житті далеко відійшли одне від одного. Це свідчить про глибокі зміни в суспільстві. Суть цих змін — у виникненні масового суспільства і масової культури, яку створюють і транслюють засоби масової інформації. **Масова культура позбавлена національного забарвлення. Небезпека її в тому, що вона інтернаціональна за характером.** Вона знижує поріг національної чутливості, впливаючи на сучасну молодь не менше, ніж національна культура. Так само і освіта втрачає тут функцію формування національної самосвідомості.

В масовій культурі емоційність переважає над розумом, ситуативне знання — над логічним, поведінкові навички — над інтелектуально усвідомленою поведінкою. Якщо це так, то шкільна освіта з її раціональною і логічною самодисципліною, орієнтацією на знання, збагачення пам'яті вже виявляється недостатньою. Тобто освіта перестає бути основною формою культурного наслідування. Мабуть, варто чекати якихось серйозних якісних змін.

Апоки що освіта ставить перед собою завдання лише підготовки людини до професійної діяльності в певній галузі виробництва. Через те сьогодні дуже актуальними є спроби повернути культурну функцію освіти, посилити в освітньому процесі роль гуманітарних наук — історії, культурології тощо.

Наприклад, школа в Росії не дуже схожа на школу в євроамериканських країнах. У США школа є інститутом сучасної цивілізації, яка ставить собі за мету перш за все професійну підготовку людини до того чи іншого виду діяльності. Вона досить прагматична, вузькоспеціалізована, технологічна й утилітарна. Школа в Росії (та й в Україні) — інститут насамперед культури. В ній яскраво виражена схильність до світоглядного і гуманітарного аспекту освіти. В цій школі ставляться завдання підготовки людини не тільки до професійного, а й до соціального життя.

У 80-х рр. XX ст. в Росії відбулась друга реформа шкільної освіти. Вона фактично збіглася з такою ж реформою в США. На думку одних експертів, метою школи є прилаштуватися до сис-



теми вищої освіти і постачати вузи добре підготовленими абітурієнтами. На думку інших, школа повинна дати учневі навички і знання такого життя, яке б дозволяло йому бути не тільки спеціалістом, а й громадянином.

Коло плодотворних ідей в країні може бути достатнім тільки за умови високої освіченості суспільства. А освіта потребує великих витрат. Наприклад, в Росії витрати на оплату праці професорсько-викладацького складу приблизно дорівнюють стипендіальному фонду будь-якого вузу. Приблизно така ж сума йде на оплату комунальних послуг, на утримання будівель, на підтримку навчального обладнання, на наукову роботу. Остання, до речі, є необхідним компонентом будь-якого навчального процесу. Виходить, що витрати суспільства на вищу освіту дорівнюють кількості юнаків і дівчат, які вступають у трудове життя, помноженій на середній розмір заробітної плати в країні. Отже, кількість щорічної когорти молодих спеціалістів і середня заробітна плата визначають освітній рівень, тобто економічний потенціал країни (М.В.Карлов).

Південна Корея, Іран, Тайвань, Китай – це країни, які перейняли елементи системи шкільної освіти Росії. До речі, в Китаї більше тисячі вузів, навчання там платне, але платня невелика, і держава дає на освіту кредит. На 1-му курсі всі дисципліни обов'язкові, а з 2-го курсу студент вибирає собі предмети. Навчання у вузі триває чотири роки.

Система освіти в Україні складається з мережі закладів дошкільного і позашкільного виховання, загальноосвітньої, професійно-технічної і вищої школи. В цілому система освіти налічує близько п'ятдесяти тисяч одиниць закладів.

Відповідний рівень освіти забезпечується достатньою кількістю вчителів і викладачів. Близько ста відсотків педагогів загальноосвітніх навчально-виховних закладів мають вищу або незакінчену вищу освіту. Більше половини викладачів вищих навчальних закладів (вузів) мають науковий ступінь або наукове звання.

Конституція України гарантує кожному громадянину отримання безплатної середньої і вищої освіти. На практиці ж багато вузів України перейшли на платне навчання і отримати його можуть тільки діти заможних батьків. До речі, одна з най-



багатших країн світу – Федеративна Республіка Німеччина забезпечує своїм громадянам право отримати безплатну вищу освіту. І такі приклади не поодинокі. Освіта потрібна всім, і її основи повинні бути закладені ще в дитинстві

В Україні функціонують навчально-виховні заклади нового типу – гімназії і ліцеї. В 1999 р. у них навчалось близько 200 тисяч дітей. Проте успіх сучасного суспільства залежить не стільки від досягнень елітарної школи, скільки від того, на якому рівні знаходиться школа загальноосвітня. Тільки сільських шкіл в Україні на кінець 2000 року налічувалося більш як 15 тисяч. В них навчалось понад 2 млн. учнів.

До цього середня школа давала тільки *фундаментальні теоретичні знання*. Тому виникла необхідність реформувати систему середньоосвітніх закладів. З 1 вересня 2001 р. середня школа переходить на 12-річний строк навчання. Він складається з трьох етапів: перший (з 1 вересня 2001 р.) – початкова школа; другий (з 1 вересня 2005 р.) – основна школа; третій (з 1 вересня 2008 р.) – старша школа. Початкова освіта буде чотирирічною, основна школа – 5-9 класів і старша – 10-12 класів. У старших класах будуть впроваджуватися так звані *концентри*, тобто до 9 класу кожен учень вивчатиме основи всіх предметів. У старшій же школі предмети будуть вивчатися на більш високому рівні. Оскільки ж старша школа буде *профільною*, то учень сам вирішуватиме, на чому йому концентрувати свої зусилля.

Потреби сьогоднішнього дня диктують необхідність не просто механічно передавати учням суму знань, а вчити їх добувати інформацію і набувати знання. Саме цим і буде займатись нова, 12-річна середня школа в новому столітті.

Школа, коледж чи університет грають основну роль у вдосконаленні людини. Система вищої освіти України за своєю методикою здебільшого не поступається західним зразкам вищої освіти. Але економічна криза в країні призвела до різкого скорочення державного фінансування вузів. Натомість виникла велика кількість вузів недержавного сектора.

Держава відмовилась від монополії на установи освіти. Тому почалося ліцензування таких вузів, тобто надання дозволу на освітню діяльність. Визначається також професійний рівень діяльності та юридичного статусу освітньої установи, тобто ак-



редитація вузу. Вона проводиться за чотирма рівнями. Найвищий, четвертий рівень отримують університети та академії. Попит диктує пропозиції, тому сьогодні вузи України працюють за новим переліком спеціальностей. Особливо популярними є вузи, де навчають банківської справи, менеджменту, маркетингу, юриспруденції, медицини, іноземних мов.

Недоліки, якими страждають вузи України сьогодні, – це недостатня якість підготовки спеціалістів і жалюгідна заробітна плата професорсько-викладацького складу.

Та, незважаючи на труднощі, в Україні є кілька вузів з традиційно високим рівнем викладання. Це насамперед Київський національний університет ім. Т. Шевченка, Одеська національна юридична академія, Одеський національний університет ім. І. Мечникова, Харківська національна юридична академія, Дніпропетровський національний університет.

Восени 1994 р. керівники держав і урядів дев'яти великих народів зібралися в Нью-Делі (Індія) для вирішення питання про освіту для всіх спільними зусиллями. Йшлося про Бангладеш, Бразилію, Китай, Єгипет, Індію, Індонезію, Мексику, Нігерію і Пакистан, в яких живе близько трьох четвертих неписьменних дорослої людності землі, а також більшість дітей, які не ходять до школи. Якщо проблеми освіти в цих країнах будуть вирішені, то це означає, що вони будуть вирішені у всьому світі.

Сучасному світові потрібні люди з широкими знаннями, глибокою науковою підготовкою, вмінням вирішувати більш складні, ніж раніше, завдання в усіх сферах життя. Вдосконалення шкільної освіти стало загальною потребою країн Заходу в післявоєнний період.

Шкільна освіта на Заході й до цього відповідала всім світовим стандартам, але після запуску першого штучного супутника Землі в СРСР в 1957 році євроамериканці стали переглядати вітчизняну систему освіти, вдосконалювати і витратити ще більше коштів на її розвиток. На відміну від шкіл країн Східної Європи, які й по сьогодні поділяються на неповні середні і середні школи та професійно-технічні училища, на Заході існує більш гнучка і диференційована система шкільної освіти.

Відомим дослідником освіти в США була російський радянський вчений-педагог – проф. З.О.Малькова. На її думку, в



США, наприклад, існує принаймні три типи середніх шкіл. Є так звані громадські (*public*), або державні школи. В кінці 60-х р. в них навчалось 45,6 млн. учнів. Громадськими вони називаються тому, що були створені за ініціативою і на кошти населення тієї чи іншої місцевості. Як і двісті років тому, американські школи існують на кошти, зібрані з населення у вигляді податку на власність. А відсотки з податку на власність визначає шкільна рада округу.

Поряд з державними школами в США є досить широка мережа *недержавних* шкіл. У вказаний час вона охоплювала двадцять відсотків усіх дітей шкільного віку. Серед них ведуть перед церковні школи, в яких у цей час навчалосся близько 6 млн. дітей. Ось приблизний перелік предметів в школі, яка належить Ордену єзуїтів: драма, кіно, психологія, макроелектроніка, зовнішня політика США, окремі курси національної і всесвітньої історії, кілька іноземних мов і, нарешті, теологія. Кожен учень вільний у виборі обов'язкових шести з названих предметів.

Існує в США і невелика кількість приватних платних шкіл, які називаються незалежними (*independent*). У цих школах навчаються майбутні дипломати, великі чиновники, керуючі фірмами, директори банків, міністри.

В Англії ж складалася своя система шкільної освіти. На відміну від такої ж у США, громадська школа в Англії — *це приватна платна школа закритого типу*. Є ще класична (*grammar school*) школа. Наступні за важливістю школи: *сучасна, технічна* тощо. Із кожної сотні англійських учнів тільки четверо зможуть вступити в університет чи в коледж — двоє з тих, хто закінчив класичну школу, двоє — громадську. В учнів решти шкіл шансів майже немає.

Система вищої освіти на Заході побудована приблизно за одним принципом, крім деяких відмінностей. Школи, коледжі чи університети грають основну роль у вдосконаленні людини. Через це вкладання грошей в освіту відрізняється особливою ефективністю. Могутність нації, вважають експерти з питань освіти, значною мірою визначається темпами економічного розвитку, тому освіта є визначальним фактором при плануванні економічних покращень. Наприклад, у США вважають, що *ос-*



віта — це найперший засіб посилення воєнного і політичного потенціалу країни. Перед школою всіх рівнів (середньою і вищою) постала об'єктивна потреба розвивати силу і гнучкість розуму особистості таким чином, щоб поновлення знань, набуття навиків і вміння стало процесом, який триватиме ціле життя .

Рівень вимог до середньої школи визначає рівень вищої школи, так само як і викладацькі кадри готуються вищою школою. *Система вищої освіти — це та система, де підліток стає дорослим. У вузі за час студентства молода людина розвиває свій людський таланти.* А це неможливо без відповідного професіоналізму. В свою чергу, досягнення професіоналізму неможливе без виховання моральності, яке неможливе без реального навчання конкретній справі. Конкретній справі людина навчена погано, якщо вона не навчена тому, що лежить в основі, в фундаменті її професії, якщо вона не навчена фундаментально.

Система вищої освіти дає найбільш повну процедуру правильного навчання. *Найбільш представницькими закладами системи вищої освіти є університет і академія.* Практично всі сучасні університети є університетами Гумбольдтового типу. Тобто вони так чи інакше поєднують навчання і дослідження. Це дало підстави ще Томасу Карлейлю назвати *університет зібранням вчених навколо великої бібліотеки.* А ще раніше князь Талейран стверджував, що «хороша бібліотека надає підтримку за всякого стану душі».

Академія є вищим навчальним закладом профільного типу.

Сучасний спеціаліст повинен бути підготовлений так, щоб завжди відповідати вимогам науки і технології. Його освіта повинна виховувати в ньому здатність як до інтелектуальної творчості, так і до інтелектуально активного сприйняття зробленого іншими.

Справді, бібліотека як символ університету необхідна для правильної постановки і розумного проведення фундаментального дослідження, без якого неможлива фундаментальна освіта. В буквальному розумінні цього слова, наука — це те, чого можна навчити чи навчитися, тобто передати і отримати знання і вміння чи добути це знання і вміння самому. Освітній процес — це процес передачі і отримання знання і вміння, який підкріплений його добуванням. А створення нового знання і вміння, тобто *здобування знання, — це процес фундаментального досліджен-*



ня. Для того ж, щоб цей процес відбувався, необхідна відповідна атмосфера, атмосфера інтелектуального особистого спілкування. Причому спілкування мусить відбуватися між викладачем і студентом — з одного боку, між викладачами — з другого, а між студентами — з третього.

Для вступу, наприклад, до університету в ФРН потрібен лише один документ — шкільний атестат. Прохідний бал при вступі розраховується на основі того ж атестата. Відсів в університетах дуже великий. **Виціліти в процесі навчання мусять найбільш стійкі і працездатні — це головний принцип університетської освіти.** Вступають до університету сотні студентів, а закінчують його лише десятки. Дуже високі вимоги в навчанні і занадто жорстка, як на наш погляд, конкуренція між студентами.

Зразу ж після зарахування в університет, наприклад, студент-історик сам складає свій план роботи на весь термін навчання. Студент сам вибирає ту необхідну кількість дисциплін, які він вивчатиме.

Щось подібне спостерігається і в університетах США. Ідеальна форма університету була імпортована в США з Англії. Причому була сприйнята не тільки суть — прагнення до універсальності, а й форма спеціальних коледжів.

Там студенти теж самостійно вибирають предмети, які потім вивчатимуть. Обов'язкових суспільних дисциплін немає. На вибір пропонуються: основи демократії, соціологія, психологія (соціальна і особиста), історія США, проблеми сучасного світу, філософія, світова цивілізація, особа і суспільство тощо.

До прикладу, в приватному університеті США за чотири роки навчання студентові треба прослухати не менше 31 курсу. Причому десять з них — з головної обраної спеціальності (major), решту студент обирає довільно. Кожен курс включає три перевірки — проміжний екзамен, домашній твір і екзамен кінцевий. З усіх трьох виводиться загальна оцінка. **A** — вища, **Az** мінусом — трохи нижча, **B** — відповідає четвірці і так далі. Всі перевірки, майже без винятків — письмові. Викладач складає два-три питання, з яких дозволяється вибирати, і група цілий урок пише відповіді в аудиторії або несе для підготовки відповіді на тиждень додому. Зате не виникає ніякого суб'єктивізму, все можна перевірити, обговорити і навіть опротестувати.



У приватному вузі США студент платить приблизно 13 тисяч доларів щорічно за навчання і ще 4 тисячі за проживання і харчування. Правда, 60 відсотків студентів у такому вузі офіційно отримують фінансову допомогу в тій чи іншій формі.

Студент складає іспити не за весь прослуханий курс, а лише з однієї теми, за домовленістю з екзаменатором. Студент вільний і у виборі професорів. Сам же він і визначає, яким екзаменом закінчувати свою освіту: складати державний екзамен чи писати магістерську роботу (диплом — по-нашому). Протягом навчання студент складає всього два екзамени. Перший проміжний — складається по закінченню 4-го семестру (2-го курсу). Другий державний чи магістерський — по закінченню університету. Студент-історик мусить знати три мови — дві живих і одну мертву — латинь.

Отже, можна стверджувати, що отримана освіта дає можливість людині правильно орієнтуватись у навколишньому складному, суперечливому, а часто і небезпечному світі.

Чи наука стала культурною діяльністю ?

Наука — це розум в дії. Вона ж є і невід'ємним компонентом культури. Неможливо зрозуміти будову наукового знання, характеру його функціонування та розвитку, якщо не враховувати його включення в широкий культурний контекст. Наукова картина світу сягає своїм корінням найглибших пластів культури.

Наука, як і будь-яка культурна діяльність, є антропологічним виміром, який чітко прослідковується. Наука формує людину, моделі її світосприйняття і поведінки. Причому це робиться і в галузях, далеких від науки. Вона впливає на весь контекст за допомогою непомітних, але всепроникаючих напучувальних порад, консультацій, оцінок, рекомендацій, які нею розроблені мало не на всі випадки життя.

Зміна форм участі науки в загальноцивілізаційному процесі полягає в тому, що тепер вона бере участь у ньому перш за все як форма щоденності. Звичайно, наука як теоретичний дискурс*, який стає дедалі менш зрозумілим, існувала завжди. Але сьогодні дедалі популярнішою стає наука як порадиця. Ця форма участі науки в житті людини стала переважаючою.

* Дискурс — міркування



Наука бачить своє завдання у відшукуванні невидимих ідеальних зв'язків між речами. Отже, наука пояснює те, що відбувається у світі. Правда й те, що наука поставила питання про місце людини у безконечності і не дала на нього відповіді.

Наука — це мистецтво передбачення. Ведучи мову про передбачення, необхідно також мати на увазі його відносний характер. Аналіз майбутнього вимагає постійних зусиль, постійного оволодіння новими і новими випадковостями. Знання, якими ми володіємо, становлять основу передбачення. Практика ж веде до безперестанного розширення цих знань. Отже, мистецтво передбачення спирається на знання.

Різноманітні форми знання, які утворюють науку, були організовані в цілісність завдяки загальним підставам, на які вони спираються. Саме ці підстави і опосередковують включення науки в культурну цілісність. Є принаймні три головних компоненти цих підстав: *ідеали і норми науки; наукова картина світу; філософські підстави науки.*

Наука (як і література) здатна існувати лише в поєднанні образотворчого і умоглядного, конкретного і абстрактного, логічного й ірраціонального. Недарма ще Гегель в одній зі своїх знаменитих лекцій наполягав на взаємодоповнюваності науки і мистецтва.

В культурі інформаційного суспільства наука є ключовим фактором. На ній ґрунтуються методологія мислення, система освіти, погляди на світ, на людину і на суспільство. На ній засновані технологія і визначений нею стиль життя, які пропонуються усьому світові як зразок. Цей стиль життя, характерний для західного суспільства споживання, взяли за основу сьгодні близько 13% населення землі. Вони споживають близько 70% непоповнюваних природних ресурсів і викидають в атмосферу і на поверхню землі приблизно таку ж кількість забруднюючих речовин*.

Образно кажучи, ми живемо в планетарному селі. Життя кожної сім'ї в ньому тісно пов'язане з життям її сусідів. Якби в цьому селі проживало всього 100 осіб, 57 з них були б азіатами, 21 європейцями, 14 американцями-вихідцями з обох частин континенту і 8 африканцями. Серед них виявилось б 48 чоловіків і 52 жінки, 30

* На 2000 рік на землі накопичилося 1 млн. м3 ядерних відходів. Однак ніхто не знає, як їх знешкодити.



білих і 70 осіб з іншим кольором шкіри, 30 християн і 70 послідовників інших релігій або атеїстів, 6 мешканців «села», кожен з яких народився на Заході, володіли б 59 відсотками її багатств в той час, як 80 їхніх «односельців» не мають засобів до існування, мешкають у трущобах або просто неба, 70 не вміють читати і писати, половина страждає від голоду або недоїдає (Ендрю Сталінбрасс).

Слід зазначити, що, за оцінками ООН, Росія є найбагатшою країною на землі, тому що на її території зосереджено понад 50% світових природних багатств.

Наука має об'єктивні способи перевірки ефективності своєї діяльності. В цьому можна пересвідчитися, по-перше, по тих предметах, що нас оточують, а по-друге, за розподілом Нобелівських премій, список яких друкуються щороку. Навколо нас небагато предметів, які увійшли в наш побут завдяки зусиллям вітчизняної науки. Решта – радіо, фотографія, кінематограф, телевізор, телефон, магнітофон, навіть кулькова ручка – є результатом науки інших цивілізацій. Нобелівські премії з науки охоплюють тільки фізику, хімію і медицину. За кількістю Нобелівських премій СРСР був надзвичайно бідний, він відставав навіть від маленької Голландії. З 1900 по 1994 рр. у США було 125 лауреатів Нобелівської премії, а в колишньому СРСР – лише 8 лауреатів (Т.В. Орлова). Правда, це пояснюється ще й тим, що всі вчені Радянського Союзу, гідні Нобелівської премії, з політичних та ідеологічних міркувань не висувалися вітчизняними і зарубіжними науковцями на нагороду.

Україна взагалі не має лауреатів Нобелівської премії. Росія ж, крім вже згаданих Павлова і Мечникова, має багатьох лауреатів Нобелівської премії з фізики, передостанніх – Прохорова і Басова, а останнього серед них за 2000 рік – Жореса Алфьорова.

Тепер же через зебрацьке фінансування науки росіяни ризикують не тільки відстати від світової науки, а й ризикують опинитися в такій ситуації, коли будуть не в змозі зрозуміти, що в ній відбувається (Сергій Капіца). Ця ж катастрофа загрожує і Україні.

Характерна риса НТР полягає в зростанні ролі науки в розвитку виробництва. Наукові відкриття на Заході майже негайно впливають на реорганізацію промислових процесів. Розрив між обнародуванням наукового відкриття і його впровадженням у виробництво скоротився порівняно з початком століття більш



ніж у 4 рази. За підрахунками спеціалістів, більш ніж половина річного приросту виробництва США пов'язана з технологічним використанням результатів наукових досліджень. Наука перетворюється на головну виробничу силу суспільства, на вирішальний фактор підвищення продуктивності праці. А заповітною мрією науковців-гуманітаріїв вже давно є встановити механізми людської поведінки і навчитися ними керувати.

На рубежі 60-70-х рр. у США вступили в епоху конкуренції лабораторій і гонитви за інтелектами. За період 1940-1964 рр. кількість вчених зросла на 800 %. В 1970 р. у науці США було зайнято майже 2,5 % працюючого населення.

Правда, з часом США почали втрачати свої позиції в підготовці науково-технічних спеціалістів. Значні капіталовкладення в університетах Південної Кореї уже перевищили Японію і вийшли на друге місце після США. Однак в 1981 р. в Південній Кореї налічувалося всього 32 тис. спеціалістів, тобто 8 чол. на кожних 10 тис. жителів, що менше, ніж в Японії (29 чол.) і в США (30 чол.).

Наука в Україні страждає насамперед через відсутність належного фінансування. Наприклад, в 2000 р. в державному бюджеті на науку було заплановано трохи більше 1% від ВВП. Насправді ж отримано лише 0,4%. Хоча й говориться про піднесення економіки, але результати фундаментальних наукових досліджень залишаються незатребуваними. Навпаки, в країні в цей час практикувалися контракти з великими західними фірмами, які зацікавлені в розміщенні в Україні замовлень на наукові дослідження через дешеву інтелектуальну робочу силу.

Друга проблема, яка катастрофічно впливає на стан справ в науці, — це від'їзд молодих і перспективних інтелектуалів за кордон. За останні роки багато які з науково-дослідних інститутів Національної академії наук України (НАН України) втратили до половини свого наукового потенціалу. Найбільше потерпають від «втечі мізків» такі науки, як генетика, фізіологія, біологія, теоретична фізика.

Зате певні успіхи спостерігаються в розвитку гуманітарних наук. Відсутність державних асигнувань на наукову роботу слабо позначилася на стані справ у цій галузі, тому що гуманітаріям не потрібна така велика кількість лабораторій і устаткування, як



прикладникам. І «втеча мізків» через відсутність попиту на гуманітаріїв за кордоном теж не відбувається. Тому в Україні за останні роки створено майже півсотні нових напрямків гуманітарних досліджень, в тому числі інститути сходознавства (орієнталістики), української мови, вітчизняної археології і джерелознавства тощо. Справді, кожного разу, коли суспільство опиняється в кризовій ситуації, воно інстинктивно звертається до витоків і шукає там знамення (Октавіо Пас).

Небачені темпи розвитку науки і техніки, надзвичайно швидке застосування результатів науки на практиці приводять до появи й розквіту нових галузей виробництва, нових професій, до їх швидкої зміни. Тільки одна атомна промисловість США породила 250 нових раніше не існуючих спеціальностей. В цих умовах людина не може бути впевненою, що отримані нею знання забезпечать їй зайнятість на все життя. За підрахунками спеціалістів із США, навіть сучасному робітникові доведеться поновлювати свої знання і перекваліфіковуватися 3-5 разів протягом життя.

Зниження частки некваліфікованої праці підвищує вимоги й до якості освіти, до раннього вибору професійної орієнтації і створює стимули для творчого зростання.

Пізнавальний статус науки ще й по сьогодні панує у сучасному мисленні. Хоча наукова істина є лише попереднім результатом, все ж таки її можна перевірити. Плоди науки ми називаємо науково-технічним прогресом (НТП). Це відчутні докази того, що наука приносить користь суспільству. Парадокс полягає в тому, що саме цьому відчутному свідченню судилося стати вирішальним для зовсім протилежного розвитку.

Тобто в кінці ХХ ст. практичні наслідки науки перестали оцінювати як цілком позитивні. Вченим довелося переглянути свою попередню безумовну віру в науку. Безперервні тріумфи науки нині затьмарились усвідомленням її моральної обмеженості. Всі зрозуміли і побачили небезпеку і вину науки. Самі науковці відчули власні теоретичні труднощі, необхідність поновити розірваний зв'язок людини з природою. А найголовніше, що вони побачили небезпечні наслідки своїх наукових досягнень. Виявилось, що вже не існує «чистої науки». Наука була змушена обслуговувати політичні, воєнні і корпоративні струк-



тури. Щезла віра в можливість відкриття наукою світових істин. «Науковий світогляд» – пануюча метагіпотеза сучасної епохи – отримав очевидний доказ своєї помилковості в тих згубних наслідках, які виникли в емпіричному світі. Раніше наукові пошуки становили предмет наукового інтересу. Сьогодні ж вже не існує віри в те, що всі проблеми будуть вирішені за допомогою науки і соціальних маніпуляцій.

Захід знову втратив свою віру – на цей раз не в релігію, а в науку і вільний розум людини. Незважаючи на це, університети й далі залишаються осередками підготовки наукових кадрів. Прототипом сучасного університету у світі стає університет американський. Пізнавальна особливість нової наукової парадигми в американському університеті зводиться до можливості передбачити згубні наслідки експериментального втручання людини в природу. Звідси випливає і можливість безпосереднього використання цього передбачення в техніко-виробничому смислі. Отже, *об'єктом науки є вже не пізнання світу, а передбачення наслідків нашого в нього втручання.*

Проте людина, чий розум розвинувся у спілкуванні з наукою, завжди має перевагу перед людиною, яка до неї байдужа. Нехтування наукою означає байдужість до сучасності, до її завдань, невміння мислити її масштабами. Адже наука, література, мистецтво підіймаються до чогось більш високого – до культури. Вони є її складовими. У них є спільна мета: вирішити питання про місце людини в природі і її відношення до всесвіту, про смисл життя.

Наука є самою суттю людини. Остання виявляється перш за все в потребах людини. Саме потреби визначають те, що можна назвати феноменом людини. Потреби людини досить різноманітні. Вони організовані в певну ієрархію. Історично багато які з них поновлюються. Є принаймні три види базових потреб людини: *біологічні, соціальні, а також потреби пізнання.*

Потреби пізнання не є похідними від біологічної чи соціальної потреби, а ведуть своє походження від універсальної, притаманної всьому живому потреби в інформації. Вчені вважають, що *одним з атрибутів життя є пізнання.* Залучення в наукову діяльність, долучення до сфери знань підвищує загальну культуру людини. А. Пуанкаре колись сказав, що людина не може



відмовитися від знання, не занепадаючи; тому інтереси науки священні.

У розвитку науки втілена передусім еволюція мислення людини, її інтелекту.

Деякі аспекти правової культури Заходу і Сходу

Право є результатом розвитку духовної культури кожного народу, одним з критеріїв цивілізації. Через право практично виражаються загальнолюдські інтереси та цінності, національна мораль, що є обов'язковими елементами суспільної культури. Справді, «Руська правда» могла виникнути тільки на основі давнього звичаєвого права та на засадах християнської моралі. Так само й *іслам* є сукупністю не тільки релігійних норм і обрядів, а й культурних і моральних приписів, які мають обов'язкову юридичну силу для кожного мусульманина.

Європейська цивілізація ґрунтується на трьох засадах — грецькій філософії, єврейській релігії і римському праві. Багато хто вслід за Едмундом Берком міг би сказати: «*Законои всіх держав Європи взяті з одного джерела*». Ці засади зумовили всі майбутні етапи розвитку людства. Ренесанс, Реформація і Контрреформація, а також Просвітництво, промисловий переворот і виникнення капіталізму були зарані визначені. Інакше кажучи, діяльність Мартіна Лютера, французьких енциклопедистів, Генрі Форда, Норберта Вінера повинна була неминуче реалізуватися у сутності європейської цивілізації.

Отже, підґрунтям розвитку правової культури в країнах Заходу стала традиція римського права, втіленням якої є вислів: «*Dura lex, sed lex*» (Закон суворий, але такий закон). Римські юристи розробили і вдосконалили право, пристосувавши його до реальних потреб життя. Рівність усіх громадян перед законом не залежала від соціального статусу, майнового стану та від національних, расових ознак і віросповідання. Ця традиція стала основою для законотворчої діяльності і розвитку правової культури західного суспільства. Вимагалось, щоб нові закони були так само логічно послідовними на кшталт того, як один з принципів римського права встановлює межі: «все, що не забороняється — дозволяється».

Подібні особливості підкреслюють національний характер правової культури. Це тим більш справедливо, що висока пра-



воздатність народу завжди ґрунтується на стародавніх витоках звичаєвого права кожної держави.

Традиційні знання на Заході формулюються оповідальними засобами. Очевидна необхідність звернення до оповіді в проблематиці знання – це відповідні обставини звільнення буржуазії від традиційних авторитетів. Отже, *наративне* (отримане за допомогою оповіді) знання відроджується як шлях вирішення проблем легітимізації нових авторитетів. Особами, які мають право вирішувати за суспільство, регламентувати його життя, є законодавці. Їхні приписи стають нормами для тих, кого вони зобов'язують. Тобто вожді, керівники (у фольклорі кожного народу ними були *герої*) займаються легітимізацією державної і громадської діяльності. Ознакою легітимізації є *консенсус* людей, а засобами запровадження правових норм є *дискусія* – на зборах, у парламенті чи на референдумі.

Поняття прогресу означає необхідність позбутися старих авторитетів. Воно є не чим іншим, як рухом, поступом, за допомогою якого належить накопичувати нові знання. Люди сперечаються про те, що є справедливим чи несправедливим, так само як науковці сперечаються про те, що є істиною чи брехнею. Люди накопичують цивільні закони подібно до того, як продукують нові відкриття вчені. Отже, окремі люди, нація чи людство і особливо їхні політичні інститути не задовольняються самим лише науковим знанням. Вони видають ще й закони. Тому-то вони формулюють *прескрипції*, які мають статус правових норм. Право слугує для підтримання справедливості, а основою самого права є закладена в ньому справедливість.

Як стверджує Гарольд Дж. Берман, хоча б теоретично конфлікт між соціально-економічними умовами і політико-моральною ідеологією, в якому К. Маркс бачив головну причину революції, може бути вирішений за допомогою права. Частково для того, щоб уникнути цього небажаного для нього висновку, К. Маркс звів право до ідеології.

Отже, на зміну законам проти тенденції, законам, що не давали об'єктивних норм і через те були в минулі століття терористичними правилами, прийшли закони, норми права, що відповідають сучасності.

Основою правової культури є правова діяльність. У цивілізованому суспільстві Заходу існують дві протилежні форми



нормативної регуляції — мораль і право. Останнє є формою регуляції інституційної. Саме від імені інституту держави встановлюються і видаються правові норми. Примусовість правових норм впливає із сили й авторитету держави. Право передбачає кодифікацію прийнятих законів і правових норм. Кількість законів мусить бути кратною, але достатньою для регламентації життя громадян у державі. Вони повинні бути чітко визначеними для оперативної перевірки їх виконання. Таким чином держава за допомогою законів забезпечує права громадян, їх свободу і власність, підтримання суспільного порядку тощо. А людина, виконуючи норми права, звільняється від його контролю і нагляду. Коротше, знання законів потрібне для того, щоб позбутись рабської залежності від них.

Західне суспільство прагне вирішити свої внутрішні проблеми за допомогою спільних для всіх і визнаних більшістю певних правил. Сьогодні такі правила називаються *законами*. А спеціалісти, які здатні забезпечити їх розробку, застосування і виконання, називаються *юристами, правниками*. Отже, правниками є спеціалісти з технологій розв'язання соціальних конфліктів.

Найдосконалішим виявом правової культури, умовою її розквіту є побудова правової держави. В такій державі демократична система влади поєднується з її правовими настановами. В основу такої держави покладено принцип рівності влади, громадянина, суспільства і права, їх правову рівність перед законом. Ця рівність мусить бути дотримана за будь-яких обставин, незалежно від змін політичного режиму і форми правління. А ґрунтується ця рівність на визнанні й дотриманні вимог «*Загальної декларації прав людини*», що була прийнята Генеральною Асамблеєю ООН 10 грудня 1948 р. В ній зазначається, що «всі люди народжуються вільними та рівними»(ст.1) і що «кожна людина повинна мати всі права і... свободи, проголошені... декларацією, без жодних розрізень»(ст.2). Проте задоволення потреб перш за все окремої людини збільшує відповідальність останньої. Та без такої відповідальності не може бути й реальної свободи. Свобода — це усвідомлена і реалізована необхідність, як сказано було колись.

Правда, коли в кінці сорокових років ООН готувалась прийняти «*Загальну декларацію прав людини*», ця універсалістська кон-



цепція прав людини викликала сумнів у деяких вчених. Зокрема, це була група вчених Американської антропологічної асоціації під керівництвом М. Герсковіца. В своєму меморандумі вони заявили, що *«стандарти і цінності мають особливий характер в різних культурах, з яких вони походять, тому всяка спроба сформулювати постулати, що впливають з уявлень чи морального кодексу однієї культури, перешкоджають розповсюдженню такого роду декларації прав людини на людство в цілому»*.

Звідси робився висновок про те, відповідно до наукових підходів, повинні декларуватись права людини. Вчені вважали, що в основу мають бути покладені загальносвітові стандарти свободи і справедливості, що ґрунтуються на принципі, за яким людина вільна у тому випадку, коли вона може жити у відповідності з тим розумінням свободи, яке заведене в її суспільстві. І навпаки, не можна уявити собі ефективний світовий порядок, який би не підтримував вільний розвиток осіб, членів тих співтовариств, які конституують цей порядок.

Цікаво, що з подібними судженнями виступав ще в 1909 р. українсько-російський вчений, правник-мислитель європейського рівня Б.О. Кістяківський. У своїй праці *«На захист права»* він стверджує: *«Немає одних і тих же ідей свободи особистості, правового устрою, конституційної держави, однакових для всіх народів і часів... Усі правові ідеї у свідомості кожного окремого народу отримують своєрідне забарвлення і свій власний відтінок»*.

ООН проігнорувала меморандум М. Герсковіца. В основу *«Загальної декларації прав людини»* нею була покладена універсалістська концепція прав людини. Згідно з нею, права людини єдині для представників усіх співтовариств світового порядку, незалежно від специфіки конститууючих ці співтовариства традицій і властивих їм принципів розуміння свободи. Змістовно ж ці універсальні права являють собою саме постулати, що впливають з уявлень і морального кодексу однієї, а саме європейської культури (Л. Г. Іонін).

Ставало очевидним, що потрібна поглиблена розробка прав людини. Її універсальні міжнародно-правові стандарти доповнюються регіональними, які ґрунтуються на врахуванні історико-культурної своєрідності окремих регіонів світу. У зв'язку з цим у Лондоні в 1970 р. була видана друком книжка Султанху-



сейна Табанде «Мусульманський коментар до Загальної декларації прав людини. В 1981 р. в Парижі вийшла в світ «Загальна ісламська декларація прав людини». Вона була підготовлена неурядовою організацією — Ісламською радою Європи (ІСЄ). З одного боку, цей документ відтворив багато мусульмансько-реформаторських постулатів, а з другого — був прямим відгуком на євроамериканський варіант постановки питання про права людини. **На жаль, в євроамериканських країнах ні книжці, ні документів не надали належної уваги.**

У минулому колонізатор із Заходу впевнено насаджував по світу свої закони. Проте з розпадом в 60-х рр. ХХ ст. глобальної колоніальної системи світ став з великою підозрою ставитись до євроамериканських норм права. Та й сам Захід засумнівався в універсальності придатності свого традиційного уявлення про право, особливо для незахідних культур. Право, яке раніше здавалося «природним», виявилось всього-на-всього «західним». А багато хто стверджує, що воно й для Заходу застаріло (Гарольд Дж. Берман).

Отже, неминучим виявляється таке становище, коли ідея втілення в життя універсальних (на думку ООН) прав людини або лишається утопією, якщо їх не відстоюють там, де вони порушуються, або виявляється засобом, який використовується для задоволення власних потреб країнами — лідерами співтовариства. А це теж є порушенням прав людини.

Демократія — це оптимізована сукупність законів, за якої громадяни відчують себе вільними. Народовладдя не можна накинути народові насильно. Навпаки, демократія повинна народитися з потреб освіченого, культурного суспільства. Насильно, штучно можна насадити лише диктатуру, а демократія повинна вирости.

В євроамериканській демократії влада народу заснована на величезній внутрішній відповідальності кожного громадянина. Йому не треба примушувати себе до нормальної і відповідальної соціальної поведінки. На Заході громадянин підготовлений до неї історично, тому він сприймає демократичні норми як такі, що не потребують пояснення. Це його спосіб життя. Там відбулося не лише вдосконалення системи державної влади і законодавства, а й розвиток кожним громадянином своєї політико-правової культури.



Виховання громадянами в собі національної та громадянської свідомості, поваги до протилежних світоглядних та конфесійних поглядів є одним з найважливіших факторів суспільної гармонії. Інакше стають фактично нездоланими труднощі демократичної консолідації в країні в умовах багатопартійної системи.

У світі є 31 країна з режимом стійкої демократії. Вони існують не менш ніж 25 років. І тільки чотири з них мають президентські режими – Венесуела, Колумбія, Коста-Ріка і США, але не більше двох політичних партій в кожній з цих країн. Безсумнівно, що приклад США сприяв стійкій популярності цієї форми правління. Більш ніж за 200 років американці створили такі страхувальні механізми, які компенсують недоліки президентства: доцентрову і прагматичну двопартійність, мажоритарну систему виборів, федералізм, ротачію держслужбовців, функціональний чиновницький кар'єризм, принцип старшинства в конгресі, лобізм тощо.

Бомбардування Югославії авіацією НАТО в 1999 р., яким завершилось ХХ ст., знаменує собою переважання права сили над силою права. США стали втручатися у внутрішню політику країн Європи. Це нагадує світ часів Римської імперії, коли римляни визначали спосіб життя підкорених ними народів. А ми вже знаємо, що біля витоків західної цивілізації стоїть так звана «римська ідея», тобто ідея універсальної цивілізації. Рим дав середземноморському світу свій кодекс і перший закон народів. У сучасному світі те, що ми називаємо міжнародним правом, було розроблено і утверджено західною цивілізацією і в цілому відображає перш за все її інтереси і цінності.

Тому сучасний Захід шукає шляхи інтеграції світу на основі передусім *своїх* економічних і політичних досягнень. А там, де вони не утверджуються, схильний, як ми бачимо на прикладах Югославії або Афганістану, вдаватися до воєнної сили. Цей новий світовий порядок *вже не буде* ґрунтуватися на принципах державного і національного суверенітету і на рівноправності народів.

У сучасному світі більшість демократій є неконсолідованими. Тому в них політичні і громадянські права реалізуються в основному на виборах. Решта – влада закону, права власності,



поділ властей, свобода слова, зборів і віросповідань — не гарантована. Такий лад отримав назву «делегованої демократії», тобто зовнішньо схожої на представницьку демократію.

Жовтнева соціалістична революція 1917 р. в Росії стала початком нової ери, в якій соціалістичне право замінило собою капіталістичне. В основі постулатів комунізму, як і християнства, закладені принципи справедливості і соціальної рівності. Доктрини комунізму набули святості одкровення, а його керівники — ореолу вищих священнослужителів. Партійна ієрархія була копією ієрархії церковної.

Відповідними християнським були і правові постулати соціалізму. Радянський «Моральний кодекс будівника комунізму» був копією «Десяти заповідей» з Біблії. «Кодекс» вивчали школярі і студенти в школах і вузах СРСР. Він був покладений в основу радянської правової політики.

Після розпаду Радянського Союзу багато хто з колишніх радянських республік, як і Україна чи Росія, обрали «делеговану» форму правління. Це пов'язано зі спадкоємністю політичних еліт цих країн. Тобто стара номенклатура продовжує функціонувати в новій системі влади. У кожній з таких країн утворилось два суспільства, що перебувають у стані ворожнечі. Тому і трансформація життєвого устрою йде дуже повільно і болісно. А глибина і гострота соціальних суперечностей блокує розвиток демократичних інститутів.

«З діалогу правових культур виходить, що самотність є невід'ємною властивістю національної правової культури, визначальним моментом її існування» (Ю.М.Оборотов). З погляду універсального сенсу будь-яка цивілізація чи культура повинні до певної міри визнати людину головною цінністю всього суцього. Тільки за такої умови вона стане справді гуманістичною. Така культура повинна не тільки зберігати цю цінність, а й захищати її, забезпечувати їй можливість вільного самовираження, в чому й полягає суть будь-якого права.

Однак правда й те, що людина з погляду вічності не цінніша за будь-який інший біологічний вид, який існує на планеті.



Тенденції до інтернаціоналізації культури

Їх ще називають тенденціями до універсалізації. Існує *дві основних думки* з цього приводу. *Перша*: світ і так рухається в одному напрямку, чи то Схід, чи Захід. Живемо ми всі за одним календарем і за одним годинником, хоча й у різних часових зонах. Тобто світ іде до універсальної цивілізації й до такої ж культури. Мовляв, створюється єдиний світ. Розповсюджуються по всьому світі продукти західного виробництва: автомобілі, верстати, продукти харчування, одяг тощо. Отже, універсально стає *матеріальна культура*. За допомогою ЗМІ люди у всьому світі довідуються про одні й ті самі події, що поступово призводить до перетворення міст і держав на «світове село». Тобто уявлення про світ і матеріальна культура всіх народів поступово стають однаковими. Мимоволі виробляється однакова для всіх шкала цінностей, норм та ідеалів.

Складовими елементами «культурного імперативу буржуазії» стали явища капіталістичного світу — *сцієнтизм, консюмеризм, технократизм*.

Якщо розглядати інтернаціоналізацію як перетворення в інтернаціоналіста, інтернаціоналіста — як людину, яка говорить на європейських мовах і має постійні контакти з європейцями і американцями, а інтернаціоналістську поведінку — як набір гарних манер, то все стає зрозумілим. Інтернаціоналізація є комплексом вимог, які висуваються тільки з боку Європи щодо країн Сходу, а не спільною для всього людства проблемою (Кобо Абе).

Вже зараз у країнах «третього світу» відбувається перехід до норм сучасної західної моралі і росте прагнення до споживання, якого зазнав Захід і задовольнив завдяки високим технологіям. *Інтерпретація особистого щастя як споживання найкращих продуктів притаманна людям євроамериканських країн*. А тепер це стало мрією і решти країн світу. Це свідчить тільки про те, що всі люди однакові від народження, прагнуть одного й того ж. Це приводить їх до усвідомлення *рівноправності*, тобто права на все хороше, що вже є у євроамериканців.

Тут треба зазначити, що коли йдеться про культури, то найчастіше світ умовно поділяють на Захід і Схід. Якщо ж мовиться про економіку, то живають інші назви для визначення двох



рівнів життя – високого і низького, Півночі і Півдня. Прихильники універсалізації культур стверджують, що слід відкинути зразок національної держави як спадщину Європи ХІХ ст. Технологічні здобутки сучасного людства створюють новий образ світу, для якого структура такої держави є застарілою. Людство мусить переступити межі національної держави і запроваджувати більш сучасні спільноти. Рух у цьому напрямку приведе нас до універсальності культур, до універсального способу життя.

Прихильники *іншої точки зору* констатують, що у нас на очах відбувається стандартизація техніки, але посилюється специфічність, відмінність національних культур. Правдоподібно, що ідею універсальності висунули люди, які володіють всією повнотою влади, і в тих місцях, що панують над рештою світу. Про яку універсальність можна говорити, коли у багатьох країнах Сходу величезна кількість населення залишається й посьогодні неписьменною. Так, є певні спільні проблеми для всіх народів світу. Універсальною, наприклад, є ідея прогресу, бо вона визначає шлях світового розвитку. Концепція розвитку, що поширилася після Другої світової війни, створила таку модель прогресу, в якій економічний розвиток став єдиним спасінням для всіх. Насправді ж це привело до спустошень, спричинених зростанням і технічним та економічним розвитком культур спершу в Європі, а потім в решті країн світу. Як показує досвід, такий варіант розвитку веде людство в глухий кут і причиною цього є екологія. В сучасну епоху саме **екологія** владно окреслює межі індустріального розвитку. Безвихідність ситуації в тому, що перенесення обсягів споживання енергії євроамериканськими країнами на решту світу означало б екологічну загибель планети.

На думку російських вчених, існує кілька сценаріїв глобалізації. Та зараз здійснюється сценарій *золотого мільярда*. Світовий ринок в постіндустріальному світі орієнтований на високі технології. Той, хто добуває сировину, має в десять разів менше від того, хто цю сировину обробляє, і в 100 разів менше від того, хто винайшов нову технологію і продав її для виготовлення товарів.

Масове виробництво товарів переходить до країн з дешевою робочою силою. Виникли країни сировиннодобувної спеціалі-



зації і країни, де зосереджується інформаційно-технологічне забезпечення світового ринку. Населення саме цих країн з розвинутою наукою і високими технологіями потенційно може утворити «золотий мільярд». З огляду на те, що США сьогодні споживають 40-44% всієї світової енергії (складаючи 5% населення планети), простий підрахунок свідчить про те, що всі так заможного жити не зможуть (В.С.Стьопін).

Видатний російський вчений Н.М. Мойсеев у книзі «*Бути чи не бути... людству*» попереджає про планетарну катастрофу, яка загрожуватиме людству. А відповідно до аналізу акад. Петрянова-Соколова, за останні 70-80 років забрудненість повітря зросла в 100 000 разів. За цей же час людство втратило близько 500 млрд. тонн ґрунту, що приблизно відповідає втраті оброблюваних земель Індії. Проф. Є.Д. Яхнін вважає, що для створення шару ґрунту в 1 см потрібно 1000 років. Природний річковий стік води вже не забезпечує достатнього розбавлення промислових і господарських викидів і повернення води в нормальний круговорот. Винищуються ліси, продовжується спустошення земель. Пустеля Сахара просувається на південь зі швидкістю 1,5 км в рік.

Щогодини на землі щезає два види живого. Послідовний аналіз ситуації неухильно приводить до висновку: скоро черга дійде і до нас, до людей.

Отже, ми всі переживаємо кризу прогресу, стверджують противники універсалізації культур. Глобальність цієї кризи є причиною повернення сучасних людей назад до етнічних груп та релігій. Треба визнати, що кожна цивілізація або культура є сумішшю марновірства, необґрунтованих думок та глибоких істин. І Європа теж має ці істини та ілюзії прогресу. Тому багато хто вважає, що світ ніколи не прийде до однієї універсальної культури.

Значення міжнародного культурного і наукового обміну

Майбутнє людства знаходиться на шляхах взаємодії. Для зміцнення взаєморозуміння і співробітництва між людьми особливе значення має освіта. У світовому масштабі доступ до знань та їх передача є єдиною засадою, на якій ми можемо будувати



демократію, тією галуззю людської діяльності, де вигідно співпрацювати всім цивілізаціям.

Одна окрема країна не в змозі забезпечити своїй молоді максимально широкі можливості для підготовки і навчання в усіх галузях сучасної освіти. В світі, де така велика кількість держав давно вже існує в умовах економічної інтеграції, дедалі швидше розвивається і культурний обмін. Тобто всім сьогодні зрозуміло, що культурна самоізоляція шкідлива для всіх. Тільки культурний обмін між народами дає можливість більше взнати і зрозуміти одне одного. Адже і більшість міжнародних конфліктів і воєн відбувається саме через несприйняття культури одного народу іншим. Толерантність, терпимість — це шлях до порозуміння між людьми і державами.

Наука теж не може розвиватися у вузьких національних рамках. Це обумовлено глобальністю економічних, соціальних і політичних процесів в усіх куточках землі. В сучасному світі вже немає місця науковій незалежності. В комплексі вартостей, що переміщуються, найдорожчими є ідеї, інтелектуальні концепції, погляди. Країни Заходу мають активні міждержавні науково-технічні зв'язки і співробітничать. Завдяки об'єднанню їх зусиль давно вже визначені пріоритетні напрями і форми науково-технічної діяльності. Великі успіхи, наприклад, Японії в науці і техніці стала результатом ефективного використання світової науково-технічної думки. Нерідко найбільш оригінальних ідей народжувалися в зарубіжних лабораторіях, та, потрапивши до Японії, швидко освоювалися, дороблялися в багатьох суттєвих деталях і в новому варіанті розходилися по світу. Науково-дослідні організації Японії мають широкий доступ як до національних, так і до міжнародних банків даних, звідкіля отримують необхідну науково-технічну інформацію. Так, завдяки тісним зв'язкам з США Японія імпортує звідти повністю технологію, фундаментальні знання тощо.

Західна Європа складається з двадцяти чотирьох національних держав. Східна (разом з Середньою Азією) має на сьогодні двадцять сім держав.* Постсоціалістичні суспільства відрізняються від слаборозвинутих країн «третього світу» за культурним

*Дані наведені на 1995 рік.



і науково-технічним рівнем; разом з тим в них були не розвинуті ринкові механізми і демократичні структури. Тому виникли нові фактори і причини для розширення міжнародного наукового обміну та співробітництва. Європа не зможе відігравати свою традиційну роль у розвитку наук, якщо не буде об'єднаний її науковий потенціал.

Засоби масової інформації (ЗМІ) чи засоби маніпуляції ?

В ХХ ст. виникла розвинута система засобів масової інформації (ЗМІ): фотографії, кіно, телебачення, радіо, комп'ютери, дизайн і т.п. Вони відіграють роль головного зв'язкового між суспільством і культурою.

Завдяки їм перш за все класичне мистецтво отримало можливість для широкого і блискавичного репродукування. Зміна в ЗМІ полягає і в тому, що під їх впливом змінюється роль і значення традиційних форм побутування культури. Самі ЗМІ перейшли до створення власної образотворчої мови і набувають статусу мистецтва. Це вдається їм тільки при поєднуванні репродуктивної функції з продуктивною.

В середині 50-х рр. відбулась світова інформаційна революція. Головним її наслідком стала доступність величезних масивів інформації. Естетичним втіленням такого перевороту стало телебачення, що синтезувало в собі текстову, звукову і візуальну інформацію. Стаючи дедалі більш доступним, телебачення поступово перетворилося на основний засіб формування масової культури. Отже, телебачення виявилось генератором естетичних стандартів суспільства споживання.

З кінця 60-х років теорія ЗМІ відокремлюється в самостійну наукову галузь. З теорії масової комунікації виникає комунікативний підхід при дослідженні літератури і мистецтва. Цей метод потім перетворюється на концепцію теоретико-інформативної естетики (М. Бензе, А. Моль). *Культуру* ці вчені трактують як *комунікативну й інформативну трансляційну систему*.

Теорія масової комунікації почала застосовуватися і при дослідженні культури. ЗМІ, розповсюджуючи культуру, сприяють єднанню й інтеграції глядачів. В умовах повсюдного розподілу культурних і художніх цінностей дедалі більшу роль починає



відігравати телебачення. Воно стає не тільки ЗМІ, а й самостійним видом мистецтва. Дедалі розширюється його про-світницька і культурна сфера діяльності. В системі видів мис-тецтва телебачення за своїми потребами, кількістю і швидкістю передачі стійко займає перше місце. При художніх передачах телебачення виступає у двох функціях: *репродуктивній* (переда-ча творів мистецтва) і *продуктивній* (креація — створення теле-візійних художніх цінностей). Одним з найважливіших завдань сьогодні є поєднання програм культурного розвитку з вдоско-наленням ЗМІ в єдину систему.

Під кінець ХХ ст. види і можливості ЗМІ значно розшири-лися. До сфери мас-медіа належать тепер всі види телебачення разом з такими його новими технологіями, як супутникове і ка-бельне, радіомовлення, всі різновиди звукозапису та його роз-повсюдження. А комп'ютери та їх програмне забезпечення, відео, кіно, друковані видання надали людству величезні мож-ливості для отримання різнобічної інформації в найкоротші строки. *Винахід комп'ютера знаменував собою перехід людства від моделювання і посилення фізичних можливостей і функцій людини до моделювання і посилення її інтелектуальних можливостей.*

Після прийняття в США в 1996 р. «Телекомунікаційного акта» до мас-медіа були зараховані і такі *засоби індивідуальної ко-мунікації (ЗІК)*, як телефони і факси. В епоху інформаційного суспільства звичними стали супермагістралі зв'язку, Інтернет і *CD-диски*, діджитальна та компресована інформація.

В кінці ХХ ст. з'явилися віртуальні технології — спочатку для створення комп'ютерної гри, а потім з науковою метою. Десь в 1997 р. вони стали використовуватися на телебаченні. Два го-ловних різновиди віртуальної технології використовуються на телебаченні. Перша — це анімація в реальному часі (*realtime animation*), коли комп'ютерні актори грають у реальному ото-ченні. Друга — це віртуальні студії, де комп'ютерне оточення і живі актори. Спеціалісти вважають, що на наших очах народжу-ються *mass-media XXI ст.* — гібрид телевізора, комп'ютера та Інтернету.

Отже, поступово щезає різниця між ЗМІ і засобами міжпер-сональної комунікації. Керівники мультимедійних корпорацій стали одними з найбільш впливових осіб у міжнародному бізнесі.



Концентрація влади і багатств в руках керівників міжнародних корпорацій мас-медіа може дуже швидко призвести до змін ідеологій, моральних цінностей, політики та й національного характеру.

Однією з форм впливу ЗМІ на культуру є трансляція інформації про неї і репродукція. Другою – власні творчі, продуктивні можливості ЗМІ. І третьою формою впливу ЗМІ є естетична їх функція. Деякі спеціалісти вважають, що принаймні половина людства формує свої погляди під впливом преси. ХХ століття – це епоха «змішувального спрощення», чи «бунту мас», як називали її К. Леонтьєв та Х. Ортега-і-Гассет. У другій половині цього століття вона переходить в надінформаційне суспільство, де панує «екстаз комунікації» (Ж. Бодріайр), коли всі хочуть мати інформацію про все, але нічого не хочуть знати по суті. Кажуть, що логіка світової гармонії побудована на інформації.

ЗМІ – це системи, за допомогою яких здійснюється процес спілкування. Ще в 40-х р. на Заході склалися два підходи до процесу комунікації – природно-технічний і науково-гуманітарний.

Історичний розвиток ЗМІ пережив два якісних стрибки, які змінили зразок художньої культури. *Перший* пов'язаний з переходом від усного висловлювання думки до її письмової фіксації. *Другий* полягає в переході від друкованого тексту до звукового, аудіовізуального вираження художнього образу.

Друковані й електронні ЗМІ транслюють широкому загалу населення біжучу актуальну інформацію. Вони тлумачать пересічній людині значення подій, що відбуваються, суджень і вчинків діячів з різних сфер суспільної практики. Крім того, ЗМІ інтерпретують цю інформацію в бажаному для соціального замовника напрямку. Отже, ЗМІ фактично маніпулюють свідомістю людей і на замовлення формують громадську думку з тих чи інших проблем. *«Засоби масової інформації, може, й не досягають великого успіху в тому, щоб розтлумачити людям, що думати, проте вони дуже успішно розтлумачують їм, про що думати» (Б. Коен).*

При цьому Верховний суд США вже в першій половині ХХ ст. в рішенні по одній зі справ встановив, що зловживання свободою друку при всіх незручностях, які вони породжують, незрівнянно менш небезпечні, ніж руйнівна роль державної цензури, яка змітає всі демократичні інститути.



Обмежити маніпулятивні можливості ЗМІ можна лише за допомогою їх відповідної організації. В сучасних демократичних державах існують три головні форми суспільної організації ЗМІ: *приватна форма їх організації* давно вже існує в США, *державна* переважає у Франції, а *суспільно-правова* – у ФРН. Це особливо важливо в сучасному західному суспільстві, де саме ЗМІ генерують соціальну пам'ять, надають соціального змісту подіям, що відбуваються. Таким чином, вони програмують не тільки сьогодні, а й майбутню політичну поведінку громадян. Недарма ЗМІ, або мас-медіа, називають ще «четвертою владою».

Справді, небезпека інформації полягає в тому, що вона впливає на свідомість людини безпосередньо, укорінюючись в ній як органічний елемент, здатний доповнити і навіть замінити функції відчуттів, сприйняття, уяви тощо. Тобто безконтрольний інформаційний потік може як завгодно глибоко проникати в суть людини і деформувати її свідомість.

Все на продаж, або комерціалізація мистецтва

«Мистецтво не для гендлю!» Під цим гаслом донедавна працювали письменники, художники, музиканти Східної Європи. Ринковому мистецтву оголошувалася мало не священна війна на знищення. Правда, й французи теж пропонують виключити культуру зі сфери дії ринкових механізмів (М.Матлар).

Зовсім іншим є становище з комерціалізацією мистецтва, культури на Заході. Там мистецтво, культура, ці продукти розумової праці, розглядаються як товар, підвладний закономірностям ринку.

«*Не продається натхнення, та можна рукопис продати*», – писав ще О.Пушкін. Енді Ворхол – «*тато попу*» комерційним мистецтвом назвав таке, що продається і купується за гроші. А Пабло Пікассо з французькою вишуканістю заявив якимось: «*Художник – це людина, яка пише те, що можна продати. А хороший художник – це людина, яка продає те, що пише*».

Тут передусім мається на увазі, що, окрім великих грошей, в таке мистецтво закладені і символічні цінності, які відносять твір художника до явища культури. Тож наведені вище висловлювання відповідають сучасному світосприйняттю. Якщо художник



став провідником загальноприйнятих естетичних ідеалів або виконавцем соціальних замовлень, то його твори мають обов'язковий комерційний успіх. «Ідоли ринку» (Ф. Бекон) спокушають художника, і він часто впадає в гріх вульгаризації, аби тільки ціна була достатньо високою.

Однак варто пам'ятати, що навіть на Заході розвиток капіталізму супроводжувався певною критикою на його адресу з боку не тільки ліворадикальних вчень, а й усіх основних напрямків суспільно-політичної і художньої думки. Європейська культура завжди перебувала в прямій чи опосередкованій опозиції до економічної дійсності буржуазного суспільства. Там же, де вона здавала свої позиції, переймалася духом комерційного розрахунку і вигоди, цілком підкорялась ринковим відносинам, там закінчувалася і її духовна свобода. Тобто культура таким чином перетворювалася на один з різновидів більш чи менш успішної підприємницької діяльності.

Бурхливий розвиток засобів масової інформації (ЗМІ) відсунув на другий план такі центри культурної діяльності, як університет (освіта, наука), видавництво (книгодрукування), театр (драматичне мистецтво) тощо. Тим самим були остаточно зруйновані бар'єри, що захищали світ інтелектуалів від ринкової стихії капіталізму. Розповсюдження мистецтва, культури відокремилася від їх виробництва. Обсяг і характер їх продукування залежать тепер від попиту. Видання книжки чи успіх художньої виставки залежить від реклами у пресі або на радіо і телебаченні.

Існування культури в умовах ринку ставить вузьку сферу інформації в залежність від більш широкої. Так, університет попадає у залежність від видавництва; видавництво і «товстий журнал» — від великого щотижневика, а останній — від великої газети чи РТБ. Відповідно письменник чи художник попадає у залежність від журналіста; видавництво — від розповсюдження; культура, мистецтво — від рецензента; зміст — від форми тощо. У такий спосіб інтелігенція виявляється цілком підвладною через ЗМІ економічним законам.

Всі бажання, задуми, імперативи, всі людські пристрасті і відносини сьогодні абстрагуються в знаках і речах, щоб зробитися предметом купівлі і споживання.



Культурний імперіалізм, або проблеми глобалізації в культурному вимірі

Культурний імперіалізм – це спроба встановити панування у сфері культури та інформації у всесвітньому масштабі. А робиться це для того, щоб забезпечити собі стійкі ринки збуту і максимальні прибутки. Авторами терміна є І. Сілбер (1967 р.) та Г. Шіллер (1969 р.) Вони обидва з США. Їхній земляк Зб. Бжезинський в 1997 р. більш вишукано узагальнив це під назвою *американських геостратегічних імперативів*.

Цю спробу відразу після Другої світової війни успішно здійснили США. Ще в 1944-45 рр. бізнесмени США поставили перед своїм урядом питання про необхідність вільного розповсюдження інформації по всьому світі. В кінці війни приватна делегація представників преси США завітала до 22 великих міст 11 союзних і нейтральних країн. При цьому було подолано шлях близько 40 тис. миль навколо земної кулі. Члени делегації займалися пропагандою своєї ідеї і домоглися її схвалення частиною країн світового співтовариства. Навіть ООН та ЮНЕСКО підтримали США в їхньому прагненні вільного розповсюдження інформації новин з метою зміцнення миру. Насправді ж це означало безцензурну пропаганду американського способу життя на терені інших держав. Інформація – це товар і за її розповсюдження США дістають величезні прибутки. Крім того, інформація має ще й світоглядне значення, бо передається виключно англійською мовою. Це й мова міжнародного бізнесу. Наприклад, «Філіпс», велетенська голландська ТНК*, користується англійською як єдиною мовою для всього внутрішнього листування.

Культурному імперіалізму США сприяла також політика багатьох країн, керівники яких мріяли потрапити в світову систему капіталізму. Наприклад, наслідком культурної залежності в Латинській Америці не є «вторгнення» іноземного «противника». Це був добровільний вибір керівників країн цього континенту задля національного розвитку. Внаслідок цього життя і національна культура підкоряються міжнародній системі капіталізму. А вона зводить національні культури до безликої однорідної

* ТНК – транснаціональні корпорації.



форми. Це є необхідною умовою існування міжнародної економічної системи, що притаманне також соціалізму. Імперіалізм — *технічне* породження цивілізації. Він не є культурою. Він воліє до світового панування, до світової організації життя. Цілком можливо, що в імперіалістичній волі до світової могутності розпадаються тіла національних держав, формується культурна однорідність світу. До неї прагне не якась одна країна, а ціла група держав.

Капіталізм і демократія — зовсім не еквівалентні поняття. Наслідком капіталізму у світовому масштабі стає не свобода і рівність народів, а влада найбільш розвинутих країн світу над слабозрозвинутими країнами. Капіталізм був і залишається синонімом нерівноправності. Навіть ринкова економіка не вирішує проблеми свободи і рівноправ'я, права народу жити відповідно до своїх уявлень. *Це доказ не проти економіки, а на користь політики, яка орієнтована не тільки на економічні, а й на екологічні, моральні, культурні та інші пріоритети.*

Щойно тільки почав реалізуватись «план Маршалла», згідно з яким західноєвропейські країни повинні були відкритися для потоку американського маскульту, як інтелігенція цих країн зчинила тривогу. В ряді країн Європи були вжиті законодавчі заходи проти культурної експансії США.

З часом у Західній Європі утвердились схеми вельми обмеженого і контрольованого надання радіомовних частот. В Англії, ФРН і Франції практикується регулювання у сфері електронних ЗМІ між державними і приватними каналами. Взаємодія між громадськими і приватними інтересами в інформаційному бізнесі дає можливість віддавати перевагу національним потокам інформації перед транснаціональними.

Серед цих заходів варто відзначити заходи з захисту національної мови. Наприклад, на автошляхах ФРН, якими транзитом прямують мільйони європейських машин, всі написи і вказівники зроблено німецькою мовою.

Найближчими роками через агресію НАТО проти Югославії почне зростати культурна, навіть цивілізаційна самооборона Західної Європи. В цьому їй допоможуть вікові традиції європейської соціальної моралі і етики, сформульовані великими мислителями минулого і сьогодення.



Хвиля американської масової культури заповонила світ. Міжнародна громадська думка в кінці 60-х — на початку 70-х рр. стала заперечувати доцільність потоку вільної інформації. Дедалі частіше почали лунаати голоси на захист культурного суверенітету. Проти зовнішнього втручання в культуру виступила інтелігенція багатьох країн світу. Змінився характер світового співтовариства. З 1945 р. з'явилися і зайняли своє місце в співдружності народів більш ніж 90 нових держав. Важливою турботою цих держав було збереження їхнього національного і культурного суверенітету. Далися взнаки і довгі роки фактичного розповсюдження вільного потоку інформації. Важко не помітити глобального поширення стилів американської масової культури. Вона дає про себе знати у фільмах, платівках, ТВ, журналах. Усі сьогодні усвідомлюють, що нація, чий засоби масової інформації скеровуються з-за кордону, не є нацією.

Зрозуміли це і в ЮНЕСКО, і в ООН. В 1972 р. на Генеральній Асамблеї ООН було прийняте рішення 102 голосами проти 1 голосу делегата США про контроль над вільним потоком інформації. Та навіть ще у 1994 р., наприклад, у Монголії 80% відеопродукції поступало з США.

США здійснюють непрямий вплив на залежні іноземні правлячі еліти. Культурний гегемонізм — дуже важливий фактор розповсюдження американського способу життя. Попри низьку естетичну цінність і відверту грубуватість, американська масова культура приваблює молодь у всьому світі. Задоволення за всяку ціну — це дуже спокуслива річ для підлітків та юнаків. Три чверті телепрограм і фільмів на світовому ринку — американські. Дев'яносто відсотків кінофільмів на екранах Європи — американські. Комп'ютерною мовою, мовою Інтернету є англійська, тобто зміст і якість глобального спілкування диктуються США. Щороку до США з'їжджаються півмільйона іноземних студентів, щоб отримати добру освіту.

Американський «культурний імперіалізм» ще більше підсилюється демократичними ідеалами, пов'язаними з політичною традицією США. Демократична форма правління сьогодні впливає з американського політичного досвіду, що пропонується як стандарту. Саме американська конституційна система стала джерелом розповсюдження у світі важливості писаної конституції та верховенства закону над політичною доцільністю.



Наслідування американського способу життя охоплює світ. Отже, створюється сприятливе середовище для здійснення глобального верховенства США (Зб. Бжезинський).

На багато країн чатують тенета «одновимірної глобалізації», що зводиться на фундаменті північноамериканської культури. Тому правильними здаються радикальні засоби, якими бореться з «культурним імперіалізмом» Індія. За індійськими законами іноземному капіталові забороняється створювати в країні медіа-компанії, бо вони загрожують національній безпеці.

Пряма імітація чи штучне прищеплювання західних зразків культури в країнах Сходу загострює їх антагонізм з країнами Заходу. До прикладу, політика тоталітарної вестернізації в монархічному Ірані привела до протилежного наслідку — до ісламського фундаменталізму.

Беззастережним виконанням закону про державну мову занепокоєні в більшості країн світу. Цілими десятиліттями ведеться вперта боротьба японської культури і американської цивілізації. У Франції навіть створена мовна поліція, яка слідкує за тим, щоб вся реклама велась державною мовою і таке інше. Президент Франції Жак Ширак під час візиту до однієї з країн Латинської Америки закликав до захисту всіх мов перед невблаганним наступом англійської мови.

Головними ознаками сучасної глобалізації вважаються динамічна лібералізація, зростання й інтеграція світових фінансових і товарних ринків, а також культурна експансія. Цьому сприяла швидка еволюція глобальної світової інформаційної павутини — Інтернету. Ця система здійснює вільне переливання величезної кількості інформації у віртуальний простір, де споживачі отримують вільний доступ до неї у будь-якому куточку землі.

Мова є засобом свідомості та елементарної обробки думки і як засіб зумовлює прийоми розумової роботи та певною мірою її досконалість. Саме функцією мови, що впливає через звичні фрази ранніх етапів життя і через літературу, є виховання почиття спільного володіння безконечно дорогими скарбами. Мова певним чином пов'язує націю воєдино спільними емоціями, які вона видобуває з людських душ. Крім того, мова є інструментом вираження свободи думки та індивідуального критицизму.

У країнах Східної Європи найбільшу загрозу становить культурний імперіалізм Росії. Під його впливом, наприклад, в Ук-



раїні виникла так звана «україномовна» культура. Вона існує поряд з українською культурою, не маючи з нею нічого спільного. Тобто це культура, в якій українською мовою пропагуються духовні пріоритети російського шовінізму. Прикладом «україномовного» доробку слід вважати пісні О. Слободенка, Павла Зіброва та інших, які за мелодикою та змістом заперечують українську пісенну традицію.

Сьогодні у більшості українських міст переважає російська мова, а загалом в Україні майже домінує російська культура. Як можна писати українською мовою про життя різних прошарків киян, одеситів чи харків'ян, коли там не існує живої української мови робітників, військовослужбовців, науковців тощо. Українська мова просто не існує, не функціонує в даних сферах культури, тому в ній не вироблено відповідних висловів, інтонацій. Таке ж становище склалось в українському кіно і театрі. Ця звуженість українського мовно-культурного середовища є згубною для виражальних можливостей української мови. Під загрозою весь сукупний результат функціонування української культури. Ослаблюється не тільки мистецтво, а й українська наука, військова справа, економіка.

Російська культура в межах СРСР була наймогутнішим центром впливу на всі національні культури. Поширення впливу російської культури відбувається й далі як стихійно, так і організовано. Стихійно — через змішані шлюби, міграцію, вахтові форми праці робітників України на нафтових промислах Тюмені тощо. Організовано — через письмові форми російської культури, а також приховану чи відверту державну підтримку розповсюдження впливу російської культури. Багато регіонів України виявились втягнутими в сферу дії російської культури, причому вплив її у східних місцевостях став переважаючим.

Сьогодні російська культура прагне там, де можна, зберегти і навіть зміцнити свій вплив. Це реакція життєздатної системи на спроби української культури зайняти належне їй місце у власній країні. Українська культура ще не виробила системи захисту від експансії російської культури заради збереження самої себе. В час, коли ще не створені захисні механізми самозбереження і розвитку, йдуть пошуки форм і засобів боротьби проти засилля російської культури в українському культурному про-



сторі. Цей процес називається *періодом адаптації до нових історичних, політичних та економічних умов, що склалися в Україні*. Через це для формування і розвитку національної культури потрібне її повне відособлення від культури російської.

Рівень вітчизняної культури залежить від повноцінного українського мовно-культурного середовища. Відсутність його робить саме існування української культури проблематичним. Наприклад, через те, що в Україні майже немає своїх кореспондентів за кордоном, ми сприймаємо чужу модель світу.

Вклад ХХ ст. у скарбницю світової культури (як висновок)

Побутує думка, що ХХ ст. було першим в історії людства *століттям здійсненого гуманізму* (А.П.Назаретян). Більша частина його досягнень і втрат є проявом достоїнств гуманістичної ідеї. А вона, в свою чергу, полягає в тому, що людський інтелект здатний перетворити створений Богом світ, зробити його ще прекраснішим.

Локальна західноєвропейська цивілізація давно вже стала цивілізацією універсальною. А разом з тим на тривалий час під світовою історією почали розуміти історію світової експансії західної цивілізації. Вся світова історія останніх століть сприймається нібито крізь призму західної культури.

Західноєвропейська цивілізація виробила нові форми та принципи управління громадянським суспільством. Вони полягають насамперед в утвердженні та розвиткові універсальних інститутів, таких як право, ринок, розподіл влад тощо. Такі нібито абстрактні, формальні інституції найбільше сприяють універсальному спілкуванню, полегшують його. Щоправда, така уніфікація неминуче спрощує та нівелює особистість, її культуру. Це є необхідною умовою існування міжнародної економічної системи, що притаманне як капіталізму, так і соціалізму. На жаль, це ті жертви, що ми їх приносимо на догоду глобалізації.

На початку минулого століття під «людством» розуміли виключно носіїв європейської культури. В ХХ ст. вони вступили з надією на технічний прогрес, зростаючий добробут і взаємопорозуміння між народами. А тим часом дві світових і кілька громадянських війн, тоталітаризм і геноцид принесли в одну тільки Європу не менш ніж 50% воєнних жертв усього світу, тоді як в ХІХ ст. таких жертв було лише 15%.



Кваліфікація війни як зла на початок століття була загально-прийнятою. Правда, при цьому іншого способу, ніж воєнний, для радикального розв'язання міжнародних проблем ніхто не знав.

З часу промислової революції на кожній стадії історичного розвитку висувався лідер — найбільш економічно розвинута держава. В ХХ ст. таким лідером стали США. Вклад їх у створення спільного економічного співтовариства полягав у організації масового серійного виробництва, розвитку автомобілебудування, яке сприяло вдосконаленню транспортних зв'язків, у встановленні загальної грошової одиниці на основі долара. Це основна заслуга США з погляду інтернаціоналізації світу.

Впродовж ХХ ст. майже в усіх регіонах планети люди в середньому стали жити довше (до двох разів). Це відбувалося завдяки більш стабільному забезпеченню харчуванням, кращою медициною, освітою й інформацією.

За деякими підрахунками, вперше в історії людства більшість населення землі живе в умовах демократії. Вся розумна діяльність людини є «боротьбою з боротьбою за існування» (К.Тімірязєв). Йдучи далі, Б.Поршнев вбачав у протиборстві з природним добром суть соціальної історії. ХХ ст. стало епохою вирішальної перемоги над цим жорстоким природним регулятором.

Величезні за розміром історичні процеси докорінно перетворили суспільство в ХХ ст. Першою була **науково-технічна революція** як незворотна зміна багатства, техніки і технології, які вироблялись людьми. Вона змінила трудові й економічні відносини, грошові і ринкові системи, рівень прибутків і устрій життя населення. Другою була **соціальна революція** як глобальний процес фундаментальних змін соціальних, правових і суспільно-політичних структур. Змінились також інститути і стосунки, які визначали самі основи життя суспільства.

Основою обох процесів став розвиток і вдосконалення самої людини, її емоційного і морального світу. Як наслідок все це привело до **духовної революції**. Тобто виникли нові стосунки, осереддя яких є нові гуманістичні проблеми сім'ї і суспільства.

Ще один процес свідчить про зміну всього інтелектуального, віртуального світу людини під впливом інтелектуальної праці і могутніх інтелектуальних технологій, а також революції в засобах зв'язку. Це **інтелектуальна революція**.



Отже, можна виокремити три шаблі розвитку глобального трансформаційного процесу:

- 1) індустріальне суспільство початку ХХ ст.;
- 2) суспільство масового споживання 60-х рр.;
- 3) інформаційне суспільство кінця ХХ ст., яке втілило в собі позитивні результати трьох вельми важких для населення перехідних періодів (індустріалізації, промислової НТР середини ХХ ст. і комп'ютерної НТР кінця ХХ ст).

В остаточному підсумку історичне значення кожної з цих структур полягає в масовому виробленні або активізації певної групи здібностей і рис самої людини (Ю.А.Васильчук).

У зв'язку з цим виникла нова загроза всій біосфері Землі, тепер уже від людини. Справді, інтелект досяг такого рівня технічних можливостей, що засоби його стримання перестали відповідати новим вимогам. Тобто носій розуму став небезпечним для самого себе. І все ж таки цивілізація ще жива, мабуть, завдяки тому, що людство, незважаючи на свою силу, виходить з кожного нового катаклізму дедалі більш досвідченим і обережним:

*... Ступени каждой в области познания
Отвечтует такая же ступень
Самоотказа...*

(Максиміліан Волошин)

Рекомендована література

Беньямин Вальтер. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. — М., 1996.

Берман Гарольд, Дж. Западная традиция права: эпоха формирования. — М., 1998.

Бергманн Вильфрид. Роль юриста в обществе // *Российская юстиция*. — 1999. — № 4.

Библер В. С. От наукоучения — к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век. — М., 1991.

Васильев А. Большая африканская война // *Азия и Африка сегодня*. — 2001. — № 1.

Вульфсон Б.Л., Малькова З.А. Сравнительная педагогика. — М. — Воронеж, 1996.



- Гейтс Б. Дорога в будущее. — М., 1996.
- Голден Л. Негритюд, африканите... и жизнь // *Иностранная литература*. — 1979. — № 1.
- Кара-Мурза С. Г. Наука и кризис цивилизации // *Вопросы философии*. — 1990. — № 9.
- Кистяковский Б. А. В защиту права. (Интеллигенция и правосознание). Б. м., б. г.
- Кистяковский Б. А. Социальные науки и право. *Очерки по методологии социальных наук и общей теории права*. — М., 1916.
- Кобо Абе. Запад — Восток: встреча культур // *Иностранная литература*. — 1988. — № 9.
- Культура, культурология и образование (*материалы «круглого стола»*) // *Вопросы философии*. — 1997. — № 2.
- Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. — М., 1991.
- Малькова З. А. Современная школа США. — М., 1971.
- Малькова З. А. Школа и педагогика за рубежом. — М., 1983.
- Маркарян Э. С. Науки о культуре и императивы эпохи. — М., 2000.
- Матлар А., Делькур Кс., Матлар М. Международные рынки образов. — М., 1993.
- Оборотов Ю. Н. Традиции и новации в правовом развитии. Одесса: Юридична література, 2001.
- Рашковский Е. Б. Научное знание, институты науки и интеллигенция в странах Востока XIX-XX веков. — М., 1990.
- Степин В. С. Научное сознание и ценности техногенной цивилизации // *Вопросы философии*. — 1989. — № 10.
- Степин В. С. Теоретическое знание. — М., 2000.
- Туровский М. Б. Наука и культура // *Вопросы философии*. — 1986. — № 4.
- Шиллер Г. Манипуляторы сознанием. — М., 1980.



Навчальне видання

Багацький Володимир Варламович
Кормич Людмила Іванівна

КУЛЬТУРОЛОГІЯ
(історія і теорія світової культури ХХ століття)

Навчальний посібник

Видання друге, доповнене і перероблене

Редактор *Вдовиченко Валентина Миколаївна*
Коректор *Асташева Марія Василівна*
Комп'ютерна верстка *Полончук Микола Андрійович*
Дизайн обкладинки *Кочергін Олег Станіславович*

Підписано до друку 22.10.2003.

Формат 84 x 108 1/32. Папір офсетний. Друк офсетний. Гарнітура

Newton. Умовн. друк. аркушів – 15,96. Обл.-вид. аркушів – 15,2.

Наклад 1000 примір.

Замовлення № _____

Видавництво «Кондор»
Свідоцтво ДК № 1157 від 17.12.2002 р.
03057, м. Київ, пров. Польовий, 6,
тел./факс (044) 456-60-82, 241-83-47

Книги видавництва «Кондор» завжди можна придбати у наших регіональних партнерів:

- м. Київ, «Наукова думка», вул. Грушевського, 4, тел. (044) 228-06-96;
- м. Київ, «Знання», вул. Хрещатик, 44, тел. (044) 229-10-45;
- м. Київ, маг. «Буква» Будинку книги, вул. Л. Толстого, 11/61, тел. (044) 230-25-74;
- м. Київ, ДчП Книгарня №52, вул. Ю. Гагаріна, 13, тел. (044) 552-22-41;
- м. Київ, «Академкнига» № 7, вул. Стрітенська, 17, тел. (044) 212-34-72;
- м. Київ, ТОВ «Книгарня «Сяйво», вул. Велика Васильківська, 6, тел. (044) 235-43-66
- м. Вінниця, «Кобзар», вул. Привокзальна, 2/1, тел. (0432) 21-67-44;
- м. Дніпропетровськ, «Бібколектор», пр. Кірова, 22, тел. (0567) 78-38-39;
- м. Донецьк, «Будинок книги», вул. Артема, 147а, тел. (0622) 55-44-76, 90-58-88;
- м. Житомир, «ЦНТЕІ», вул. Велика Бердичівська, 31, тел. (0412) 37-22-56;
- м. Житомир, ТОВ «Житомиркнига», вул. Черняхівського, 12а, тел. (0412) 37-27-74, 37-41-45;
- м. Запоріжжя, ТОВ «Сучасник ЛГД», просп. Леніна, 151, тел. (0612) 33-12-27;
- м. Івано-Франківськ, «Сучасна українська книга», Вічовий майдан, 3, тел. (03422) 3-04-60;
- м. Івано-Франківськ, КП «Букініст», Незалежності, 19, (03422) 2-38-28;
- м. Кіровоград, ОКП «Бібколектор», вул. Гайдара, 44, тел. (0522) 27-74-78
- м. Кіровоград, «Книжковий світ», вул. Набережна, 13, тел. (0522) 24-94-64;
- м. Кривий Ріг, «Букініст», пл. Визволення, 1, тел. (0564) 92-37-32;
- м. Львів, Бібколектор, вул. Лисенка, 21, тел. (0322) 75-79-86;
- м. Львів, ТОВ «Ноти», просп. Шевченка, 16, тел. (0322) 72-67-96;
- м. Львів, «Еней», вул. Тургенева, 52/7, тел. (0322) 35-12-93К
- м. Луганськ, «Глобус-книга», вул. Радянська, 58, (0642) 53-62-30;
- м. Луцьк, «Освіта», просп. Волі, 8, тел. (0332) 72-46-14;
- м. Луцьк, «Планета», просп. Волі, 8, тел. (0332) 22-39-58;
- м. Одеса, «Епос», вул. Троїцька, 28, тел. (0482) 25-85-69;
- м. Полтава, «Планета», вул. Жовтнева, 60а, тел. (05322) 7-20-19;
- м. Рівне, «Іскра», вул. Бандери, 36а, тел. (0362) 23-63-16;
- м. Рівне, «ДККП Рівнекнига», вул. Островського, 16, тел. (0362) 22-41-05;
- м. Тернопіль, ТОВ «Дар», вул. Б. Хмельницького, 17, тел. (0352) 22-24-33;
- м. Тернопіль, «ДП Кооп-книга», Майдан Волі, 4/1, тел. (0352) 22-25-40;
- м. Ужгород, «Кобзар», площа Корятовича, 1, тел. (03122) 3-35-16;
- м. Харків, «Авіоніка», вул. Сумська, 51, тел. (0572) 14-04-70;
- м. Харків, «Вища школа», вул. Петровського, 6/8, тел. (0572), 47-80-20;
- м. Херсон, ЗАТ «Херсонкнига», просп. 40-річчя Жовтня, 31а, тел. (0552) 22-57-76;
- м. Хмельницький, ТОВ «Проскурівкнига», вул. Володимирська, 63, тел. (0382) 76-29-36;
- м. Черкаси, «Будинок книги», вул. Хрещатик, 200, тел. (0472) 45-99-20;
- м. Черкаси, ТОВ «Фірма «Світоч», вул. Б. Вишневецького, тел. (0472) 47-92-20;
- м. Чернівці, ДКТП «Наука», вул. Заньковецької, 4, тел. (03722) 2-59-35;
- м. Чернівці, ОРТП «Чернівцікнига», вул. Шептицького, 23, тел. (03722) 2-23-13.

Книготорговельним організаціям та оптовим покупцям звертатися за тел./факсом: (044) 241-66-07, 241-83-47.

E-mail: condor@kiev ldc.net, condor@public.ua.net.

http://www.condor-books.com